

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Rituál *hadra* v Maroku

Léčivé praktiky *gnawy* a *hamadši*

Bc. Monika Zárubová

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra blízkovýchodních studií

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor Blízkovýchodní studia

Diplomová práce

Rituál *hadra* v Maroku

Léčivé praktiky *gnawy* a *hamadši*

Bc. Monika Zárubová

Vedoucí práce:

Mgr. Daniel Křížek, Ph.D.

Katedra blízkovýchodních studií

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených
pramenů a literatury
Plzeň, květen 2017

Ráda bych poděkovala vedoucímu své diplomové práce Mgr. Danielu Křížkovi, Ph.D. za věnovaný čas a vedení. Dále bych ráda poděkovala všem svým informátorům, za jejich důvěru a poskytnuté informace.

Obsah

1	Úvod	1
1.1	Dosavadní bádání o léčivých rituálech v Maroku	3
1.2	Metody práce	5
2	Léčivé rituály v Maroku	10
2.1	Džinnové a <i>mluk</i>	10
2.2	Trans a posednutí	11
2.2.1	Posednutí	11
2.2.2	Trans	13
2.3	Rituál <i>hadra</i> a <i>mluk</i>	15
3	<i>Gnawa</i> a rituál <i>mluk</i>	17
3.1	<i>Gnawa</i>	17
3.2	<i>Tagnawít</i>	21
3.3	Významné role během rituálu <i>mluk</i>	22
3.3.1	<i>M^callem</i>	22
3.3.2	<i>Mqaddim, mqaddima</i>	25
3.4	Významné <i>gnawijské</i> ceremonie	28
3.5	<i>Gnawijský</i> léčivý rituál <i>mluk</i>	29
3.5.1	Tradovaný původ léčivých praktik	29
3.5.2	Základní pravidla pro úspěšný léčivý rituál	30
3.5.3	Vlastní průběh rituálu <i>mluk</i>	35
4	<i>Hamadša</i> a rituál <i>hadra</i>	43
4.1	<i>Hamadša</i>	43
4.2	Původ léčivého rituálu <i>hadra</i> u <i>hamadši</i>	44
4.3	Průběh rituálu <i>hadra</i>	47
4.4	Džinnové povolávání během <i>hadry</i>	49
4.4.1	Vztah džinnů a posednutých osob	51
5	Léčivý rituál <i>hadra/mluk</i> v kontextu současného vývoje	56
5.1	Popularizace <i>gnawy</i>	56
5.2	Popularizace <i>hamadši</i>	57
5.3	Vliv folklorizace a komercializace na vlastní rituál <i>mluk/hadra</i>	58
5.3.1	Vliv profesionalizace na rituál <i>hadra</i> a <i>mluk</i>	59
5.3.2	Tradice, dědictví a zachování autenticity	61
5.3.3	Koncert a vlastní rituál	63

6	Závěr	67
7	Slovník pojmů.....	69
8	Seznam informátorů.....	72
9	Seznam použité literatury a pramenů.....	73
10	Resumé.....	77
11	Obrazové přílohy	78

1 Úvod

Tato práce se zabývá terapeutickými rituálními praktikami sofijského řádu *hamadša* a komunity *gnawa*. Hned na začátku práce musíme upozornit na problematický název této práce, který jasně vymezuje její zaměření na léčivý rituál *hadra*. V případě *gnawijské* komunity se však tento rituál nazývá *mluk*, podle *džinnů*, kteří účastníky posedli (sg. *melk*, pl. *mluk*). Pokud však pomineme tuto nejednotnost v terminologii, nejenže se rituál *mluk* v mnohých ohledech s rituálem *hadra* shoduje. Podle některých teorií je rituál *mluk* předlohou, která vedla k zařazení léčivého rituálu do praktik súfíjských *taríq*. Kromě toho *gnawa* byla vždy v těsném kontaktu s *taríqou hamadšou*, docházelo mezi nimi k vzájemnému ovlivňování ať už na poli hudebním či rituálním. Z těchto důvodů se zdá jedině logické zařadit rituál *mluk* po bok rituálu *hadra*. Navíc, jak je následně vidět v samotné práci, otázka terminologie je komplikovaná. Používaná označení jsou velmi často nekonsistentní i v rámci jedné *taríqy* nebo skupiny, mnohem důležitější je tedy pracovat s vlastním významem a funkcí těchto praktik, než se soustředit na pouhá označení.

Cílem této práce je popsat tyto léčivé rituály, jejich základní principy fungování. Kromě toho se také snaží představit čtenáři symboliku v rituálech obsaženou, jaké je pozadí jejich vzniku a jakým výzvám čelí v současné době.

Těchto cílů je dosaženo pomocí analýzy dostupných materiálů, zejména rozhovorů získaných během terénního výzkumu. Takto se autorce podaří zodpovědět na stanovené výzkumné otázky, jako například jakými potížemi posedlé osoby trpí a jaký mají význam jednotlivé části rituálu? Jak rituální praktiky ovlivňuje současná komerční scéna a dokáže si i přes svůj úpadek dlouhodobě zachovat svou terapeutickou funkci? Nebo se dá očekávat, že tento rituál bude postupem času nahrazen komerčními vystoupeními a jeho původní účel bude zapomenut? Pomocí odpovědí na tyto a další otázky práce představí rituály *hadra* a *mluk* a jejich roli v životech posedlých osob.

První kapitola přibližuje okolnosti terénního výzkumu a představuje relevantní literaturu pro toto téma, v následující kapitole je posléze čtenáři poskytnut teoretický rámec k pochopení základních principů, které jsou s léčivými rituály v Maroku spojeny. Díky tomu je usnadněna orientace v dalších dvou kapitolách, které jsou tvořeny především etnografickým popisem průběhu těchto rituálů a jejich zasazením do kontextu fungování celé rituální komunity. Pátá kapitola se zaměřuje především na problémy, kterým rituály *mluk* a *hadra* čelí v souvislosti se současným vývojem. Dále pak analyzuje, jak se s těmito problémy *hamadša* a *gnawa* vyrovnávají. Tato práce je doplněna o slovník pojmů, seznam informátorů a obrazovou přílohu.

Co se týče přepisů z arabštiny, pro potřeby této práce je využito zjednodušené transkripce podle vzoru Luboše Kropáčka v publikaci *Duchovní cesty v islámu*. S tím rozdílem, že hláska *ajn* je vyznačena i na začátku vlastních jmen (°Alí). Výjimku tvoří ustálené názvy v českém jazyce jako například Rabat nebo Marrákeš. U ostatních geografických názvů je převzat přepis francouzský, tak jak se v Maroku běžně používá (Beni Rachid).

Situace s prepisy a jednotlivými označeními je komplikována i tím, že existuje rozpor mezi spisovným výrazem a jeho dialektickou používanou podobou. Spisovně bychom se tedy například měli bavit o řádu *hamdúšija*, nicméně v praxi se s tímto označením setkáme pouze v arabsky psaných pracích. Sami příslušníci tohoto řádu i široká veřejnost ale vždy používá označení *hamadša* (případně *hmadša* nebo *hamadiša*, vokalizace se často liší v závislosti na regionální verzi dialektu). Vzhledem k zaměření této práce se autorka přiklonila k co nejsvědomitějšímu prepisu těchto termínů tak, jak je používali její informátoři, přestože neodpovídají spisovnému úzu. Toto je ještě dále ztíženo tím, že některé používané výrazy, přestože mají stejný základ, mohou mít rozdílný význam. Například u označení *mqaddima* (vedoucí postava rituálu u *gnawy*, nepodílí se na hudbě, ale diagnostikuje posednutí) a *muqaddim* (vedoucí hudební skupiny u *hamadši*, nemá ale schopnost diagnostikovat posednutí) autorka tohoto rozdílu využila pro zdůraznění jejich odlišných rolí, přestože se

může zdát, že jde o nekonsistentní přepisy. U přepisů osobních jmen informantů autorka použila přepis, který informanti sami používají.

1.1 Dosavadní bádání o léčivých rituálech v Maroku

V českém akademickém prostředí, se kromě okrajové zmínky o *taríce hamadša* v monografii Sufismus Luboše Kropáčka, s tématem marockých lidových praktik v podstatě nesetkáme. V zahraničí vyšlo několik kvalitních prací věnujících se jednotlivým řádům nebo *gnawijské* komunitě, které také věnují pozornost jejich ceremoniím a léčivým praktikám. Vůbec první práce, které se věnují *hamadše* a *gnawijské* komunitě, jsou práce francouzské z období marockého protektorátu (1929–1956). Ty sice poskytují některé zajímavé informace, jejich výpovědní hodnota je ale do určité míry snižena orientalistickým hodnocením, které tyto praktiky odsuzuje jako barbarské a primitivní. Přesný popis, jak ceremonie či rituály vypadaly, v nich často nenajdeme, můžeme se však dočíst, že jsou démonické, šarlatánské a divošské, proto je nutno k jejich závěrům přistupovat obezřetně. Z nejvýznačnějších můžeme jmenovat dílo Édouarda Michaux-Bellaira¹, Émila Dermenghema², Edwarda Westmarcka³, René Brunela⁴ nebo Georgese Spillmana⁵, které bylo původně publikováno pod pseudonymem Georges Drague v roce 1951. Hlavní přínos těchto prací vidíme zejména v zapsání tradic historie *taríqy hamadši* (a samozřejmě i dalších), představy o jejich světcích zakladatelích a jimi konaných zázracích.

Zcela zásadním pro studium léčebných praktik *taríqy hamadši* je dílo Vincenta Crapanzana⁶, založené na jeho terénním výzkumu v oblasti Zerhoun v šedesátých letech. Pro *gnawu* je podobně významná monografie antropoložky

¹ MICHAUX-BELLAIRE, É. *Les confréries religieuses au Maroc*.

² DERMENGHEM, É. *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*.

³ WESTMARCK, E. *Ritual and Belief in Morocco*.

⁴ BRUNEL, R. *Essai sur la Confrérie Religieuse des 'Aïssãoûa au Maroc*.

⁵ SPILLMAN, G. *Equisse d'Histoire Religieuse du Maroc*.

⁶ CRAPANZANO, V. *The Ḥamadsha; a study in Moroccan ethnopsychiatry*.

Viviany Pâques⁷, která představuje systematické představení *gnawijské* kosmogonie, praktik a symbolismu.

V tomto století pak bylo publikováno několik disertačních prací, které se blíže zabývají jak hudebními, tak terapeutickými praktikami v rámci sufismu i *gnawy*. Fakhreddine El Abar ve své disertaci⁸ přináší etnomuzikologický pohled napříč praktikami *hamadši* i *gnawy*, který je obohacen o zápis některých rytmů a melodií. Velmi přínosná je také práce Maisie Sum⁹, která na příkladu některých hudebních prvků detailně zkoumá rozdíl mezi komerčním hudebním vystoupením *gnawy* a vlastní hudbou používanou při samotném rituálu. Zatímco výše zmíněné práce jsou spíše popisné, Lisa Therme se ve své studii¹⁰ analyzuje roli hudby jako formu muzikoterapie a rituální praktiky chápe nejen jako psychoterapii, ale zdůrazňuje i jejich sociální rozměr. Bohužel ve své analýze naprosto opomíná soudobý kontext, přenesení rituálních praktik do sakrálního prostředí a vliv těchto změn na samotný rituál. Naopak Deborah Kapchan se ve své knize¹¹ zabývá především tímto vlivem, který hodnotí pouze negativně, protože dle jejího názoru pomalu, ale jistě vytlačuje původní léčivé praktiky. V této záležitosti se autorka s Deborah Kapchan názorově rozchází. Nesmíme také opomenout sborník¹², který vyšel k příležitosti konference v Bruselu 2012, týkající se *taríqy hamadši*. Tento sborník tak představuje tuto *taríqu* v kontextu současných změn z několika různých perspektiv.

Co se týče dostupné literatury v arabském jazyce k tomuto tématu, můžeme konstatovat, že *gnawa* zůstává na samém okraji akademického zájmu, neboť opravdu kvalitní studie v arabském jazyce, která by se jí věnovala, dosud nebyla publikována. V případě *hamadši* několik arabských prací vyšlo, můžeme

⁷ PÂQUES, V. *La religion des esclaves: recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa*.

⁸ EL ABAR, F. *Musique, rituels et confréries au Maroc : Les 'Issāwā, les Ḥamādcha et les Gnawa*.

⁹ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco: Evolving Spaces And Times*.

¹⁰ THERME, L. *Entre deux mondes*.

¹¹ KAPCHAN, D. *Traveling spirit masters*.

¹² RALET, O., 2014. *Les rituels de possession comme dispositifs de changement chez les Hamadcha*.

zmínit například ty z pera ^ʿAbdarrahmána al-Malhúniho¹³. Bohužel tyto a další práce se věnují především osobnostem dvou světců zakladatelů *taríqy hamadši*, popisují její vnitřní organizaci a hlavní důraz kladou na praktiky společných modliteb a *dhikru*. Současně naprosto ignorují léčebné rituální praktiky, které jsou hlavním zájmem této práce.

Obecně můžeme říci, že akademický zájem o *hamadšu* i *gnawu* postupně roste, a tak se jim dostává větší pozornosti, pravděpodobně díky jejich častému působení na veřejné scéně v médiích, na festivalech apod. Tento nárůst pozornosti můžeme sledovat oproti zájmu o další marocké *taríqy*, jejichž praktiky jsou více v souladu s ortodoxním islámem. Zajímavé je, že heslo týkající se *taríqy ʿajsáwy*, jejíž rituální praktiky jsou velmi podobné těm *taríqy hamadši*, nalezneme už v první edici *The Encyclopaedia of Islam*¹⁴, možná proto, že její zakladatel Muhammad Ben ^ʿAjsá je považován za dokonalého mistra (*šejch al-kámil*) a jeho původní učení žádné léčivé praktiky nezahrnovalo. Samotné *hamadše* se dostalo pozornosti až ve druhé edici¹⁵, zatímco *gnawa* se svého vlastního hesla stále ještě nedočkala.

1.2 Metody práce

Kromě odborné literatury je tato práce založena na materiálech, které jsou výsledkem terénního kvalitativního výzkumu autorky, jehož hlavní část byla uskutečněna v rámci studijního pobytu v Maroku během zimního semestru akademického roku 2016/2017.

Nutno podotknout, že tento výzkum v některých ohledech navazoval na již uskutečněný terénní výzkum k bakalářské práci autorky zabývající se marockou súfijskou hudbou v červnu a červenci roku 2014, zejména co se týká súfijských řádů *hamadša* a *ʿajsáwa*. Během něho získala cenné kontakty na členy

¹³ MALĤŪNĪ, A. *Masālik šūfiyah lil-tarīqah al-Ĥamdūshīyah li-shaykhihā al-Ĥabr ʿAlī bin Ĥamdūsh min a ʿlām al-tašawwuf bi-al-Maghrib: maḥaṭṭāt min sīratihi wa-rawāʿi ʿ min khuṭabih*. MALĤŪNĪ, A. *Aḍwāʿ ʿalā al-tašawwuf bi-al-Maghrib*.

¹⁴ COUR, A. ISAWIYA, ISAWA.

¹⁵ CRAPANZANO, V. HAMADISHA, or HMADSHA.

taríqy hamadša ve Fezu, se kterými uskutečnila několik rozhovorů, na které následně navázala a dále je rozšířila na podzim 2016, jmenovitě s Frédéricem Calmésem a Abderrahimem Amranim. Dále navštívila několik léčivých rituálů v Rabatu v podání *taríqy hamadši*, které její práci obohatily o nezúčastněné pozorování, a seznámila se s jejich komercializovanou verzí během Festival of World Sacred Music ve Fezu a několika komerčních koncertů během ramadánu 2014. Studium dostupné literatury pak proběhlo částečně v Národní knihovně Marockého království v Rabatu, a zejména v knihovně při Nadaci krále ʿAbdulazíze al-Saʿuda pro islámské studie a humanitní vědy.

Co se týče provedení hloubkových rozhovorů s členy *gnawijské* komunity, musela se autorka vyrovnat s několika překážkami. Zatímco díky předchozímu výzkumu se autorce podařilo získat důvěru svých informátorů z řad *hamadši*, na jejímž základě se dotazování neostýchali otevřeně hovořit o aspektech rituálů, které jsou mnohými odsuzovány a považovány za neislámské, v případě *gnawy* navazování kontaktů a následné budování důvěry probíhalo mnohem pomaleji a obtížněji, což je z části způsobeno faktem, že *gnawa* nepatří mezi súfijské řády, ač to někteří její komerční reprezentanti čas od času tvrdí, a tedy za své praktiky čelí mnohem přísnější kritice a odsuzování ze strany veřejnosti.

Dalším aspektem, který autorce komplikoval sběr materiálů a rozhovorů, je uzavřenost tradičních *gnawijských* rodin, které kromě toho, že jsou studnicemi informací o léčivých rituálech, které praktikují po generace, se také považují za ochránce jejich zachování. Ve světle současných procesů folklorizace a komercializace rituálních praktik, které v některých případech překračují jimi tolerovanou mez, se tak nemůžeme divit, že jsou málokdy ochotni tyto informace sdílet, a pokud ano, tak pouze s někým, kdo je toho, podle jejich měřítek, hoden. Jak ve své knize líčí Deborah Kapchan, skutečnou důvěru si u *gnawy* získala až ve chvíli, kdy během rituálu upadla do transu, čímž se v podstatě stala jednou z nich.¹⁶ Viviana Pâques se na několik let odstěhovala do vesnice Tamesloht, aby shromáždila všechny podklady pro svůj výzkum. Dům,

¹⁶ KAPCHAN, D. *Traveling spirit masters*, s. 50.

ve kterém žila, je od její smrti opuštěný a údajně je dodnes plný *džinnů*. Nemůžeme také opomenout konverzaci Maisie Sum se členkou *gnawijské* rodiny Gania, která výzkum Pâques hodnotila následovně: „Proč *mqaddim* říkal cizince naše soukromé věci? *Džinnové* si ji vybrali.“¹⁷ U autorky dosud přítomnost *džinnů* zjištěna nebyla, čímž nejenže byla vyloučena ze zúčastněného pozorování rituálů, kdy aktivní zapojení předpokládá upadnutí do transu, které by se z etického hlediska nedalo předstírat. Kromě toho však byla vyloučena celkově z přítomnosti na rituálech, a tedy nedošlo ani k nezúčastněnému pozorování rituálu *gnawy*.

Tato odměřenost se však v žádném případě netýká pouze *gnawijské* komunity. I v případě *taríqy hamadši* nejprve autorka narážela na prvotní neochotu, případně obecné odpovědi ve smyslu, že veškeré jejich praktiky vycházejí z Koránu a *sunny*. Stejně tak Lisa Therme měla na začátku svého pobytu v Beni Ouarad podobné problémy, mezi místní příslušníky *hamadši* se integrovala až ve chvíli, kdy se jí ve snu zjevila *džinnka* Lalla ʿÁʿiša, tedy navázala kontakt se světem *džinnů*. Díky tomu se informátoři ve svých odpovědích přesunuli od zdůrazňování důležitosti dodržování pěti pilířů víry, či jasném odmítání praktikování léčivých rituálů, k poodhalení jejich vlastního fungování.¹⁸ Vstup na první rituály, kterých byla autorka svědkem v červnu roku 2014, jí navíc zajistila Najet Jouhari, u které autorka během svého pobytu v Rabatu bydlela. Sama Jouhari na ně byla pozvána, jelikož se s pořadatelkami těchto rituálů osobně znala, díky čemuž se autorce podařilo je krátce vyzpovídat ohledně okolností jejich posednutí.

Vzhledem k faktu, že léčivé rituály v současnosti probíhají pouze v soukromí a účast na nich je podmíněna pozváním, nepodařilo se autorce být osobně svědkem žádného léčivého rituálu v podání *gnawy*. Proto se uchýlila k získání informací především prostřednictvím hloubkových rozhovorů s osobami, které se v prostředí těchto rituálů pohybují ať už jako jejich

¹⁷ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 120.

¹⁸ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 100, 109.

organizátoři nebo hudebníci. V této souvislosti si zaslouží zmínku odlišný přístup dotazovaných k rituálu. Hudební stránku rituálu s obrovským nadšením dotázaní osvětlovali dlouhé hodiny, například výzkumný rozhovor s *m^callemem* Drissem T., kde vysvětloval a poskytoval ukázky jednotlivých invokačních skladeb, trval zhruba 6 hodin.¹⁹ Na druhou stranu, co se týkalo informací o jednotlivých *džinnech*, symbolice nebo fungování samotného léčivého procesu, rozhovory byly mnohem komplikovanější. Největším přínosem tak byly rozhovory s marrákešským věhlasným *m^callemem* Abdelkebirem Merchanem a jeho žákem Mustaphou Soussim, díky kterým byly autorce poskytnuty informace o struktuře a fungování léčivého rituálu v *gnawijském* prostředí. V samotném Marrákeši bylo obtížné najít *mqaddimu* ochotnou poskytnout rozhovor, v čemž mohlo hrát roli to, že Marrákeš je spíše turisticky orientované město, místní *gnawa* je především komerčně zaměřená, proto *mqaddimy*, které působí v tradičním rituálním prostředí, nebyly příliš otevřené myšlence rozhovorů o věcech, které podle nich patří do soukromí. Díky kontaktům Najet J. se však podařilo provést velmi obohacující rozhovor s *mqaddimou* Fatimou Semlali v Casablance, která, ač nepochází z tradiční *gnawijské* rodiny, byla vybrána *džinnou* ve věku 20 let a zhruba od 28 let sama vede léčivé rituály v tomto městě.

Samotné provedení rozhovorů s informátory bylo ze začátku vedeno strukturovaně na základě předem připraveného diskuzního skriptu, od kterého se pak ve skutečnosti informátoři velmi často odchylovali. Zejména ve věcech vysvětlování významů a fungování samotného rituálu nechala autorka dotazované volně vyprávět dle jejich uvážení, s cílem zachytit tyto informace tak, jak je sami vnímají, spíše než jim nutit uměle vytvořenou strukturu, která ve skutečnosti neodpovídá reálné praxi. Navíc, jak se vyjádřila Vivana Pâques v rozhovoru k dokumentu J. Willemonta: „*Co není vnímáno, neexistuje.*“²⁰ Velký důraz proto byl při rozhovorech kladen na otázky ohledně vnímaných prvků,

¹⁹ Rozhovor Driss Tanarzi, 1. 11. 2016.

²⁰ WILLEMONT, J. *Gnawa. Au-delà de la Musique.*

namísto abstraktních konceptů. Jednalo se tedy o semistrukturalizované, v případě některých hudebníků nestrukturalizované, rozhovory. Pro kompletní přehled všech informátorů viz kapitola 8 Seznam informátorů.

Jak již bylo zmíněno výše, autorka čelila určité neochotě veřejně sdílet některé informace. To se projevilo zejména přáním většiny informátorů o nepožívání žádných zvukových ani jiných materiálů, což autorka respektovala. Výjimku tvořily hudební ukázky, kdy k pořízení zvukových nahrávek sami hudebníci vyzývali. Většina rozhovorů proto byla zaznamenána pouze formou autorčiných poznámek. Nedostatek vizuálních materiálů z rituálů částečně nahrazuje natočený dokument Jacquese Willemona ve spolupráci s Vivianou Pâques Gnawa: *Au-delà de la Musique*. Ten poskytuje záběry z průběhu ceremonie v Tameslohtu, který zachycuje průběh obětování a dalších praktik, které provádějí postižení *džinem*. Autorka z něj vybrala některé části do obrazové přílohy, tak aby co nejvíce odpovídaly skutečností, které viděla.

Hlavním jazykem provedených rozhovorů byla francouzština, kromě rozhovoru s Frédéricem Calmésem, s nímž autorka hovořila anglicky. Oba *gnawijští m^callemové* se sice částečně snažili hovořit anglicky, neboť oba působí na komerční hudební scéně, nicméně pro lepší vysvětlení některých konceptů stejně využívali francouzštiny. O vedení rozhovorů ve spisovné arabštině nikdo z informátorů neměl zájem, stejně tak nebylo možné je vést v marockém dialektu. Jedinou výjimkou byl rozhovor s *m^cqaddimou* Fatimou, který byl místy asistovaný tlumočením z francouzštiny do marockého dialektu a naopak, aby se autorka ujistila, že nedošlo k žádnému nedorozumění.

Jak je vidět v práci samotné, můžeme se setkat s velkou škálou různých termínů používaných pro záležitosti týkající se léčivých rituálů. Některé jsou v podstatě synonymní, případně se liší výslovností v závislosti na místním dialektu, jiné se mohou významově odlišovat podle toho, kdo a v jakém kontextu je používá. Tyto termíny jsou v práci průběžně vysvětlovány a pro snadnější orientaci je součástí práce slovník pojmů viz kapitola 7 Slovník pojmů.

2 Léčivé rituály v Maroku

Samotná existence léčivých praktik v Maroku pramení z obecně přijímané víry v *džinnny*, kteří jsou schopni člověka posednout a tím mu způsobovat fyzické nebo psychické potíže. Tyto rituály pak mají za úkol ulevit postiženému *džinnem*.

2.1 Džinnové a *mluk*

Existence *džinnů* je ukotvena v samotném Koránu a vztahy mezi těmito stvořeními a lidmi se zabývalo i islámské právo. V Maroku se používá buďto označení *džinn*, pl. *džnún* nebo *melk*, pl. *mluk*. Tato dvě označení se mohou objevovat jako synonyma. V prostředí, ve kterém se pohybovala autorka, byla tendence používat v jednotném čísle výraz *džinn*, zatímco pokud se hovořilo o množství *džinnů* využívali informátoři označení *mluk*. Abdelhafid Chlyeh ale mezi těmito dvěma kategoriemi dělá rozdíl – *džinn* je obecné označení, *melk* se používá ve chvíli, kdy někoho posedl.²¹

Jedná se o nehmotná a většinou neviditelná pohlavní stvoření, můžeme se tedy setkat i s „*džinnkami*“. Někteří *džinnové* údajně konvertovali k islámu, a existují názory, že právě *džinnové*, kteří stojí za posednutím, jsou muslimského vyznání. To má podle El Abara do určité míry mírnit opovržení, které kontakt s *džinnny* u ortodoxnějších muslimů vyvolává.²²

Z našeho pohledu je důležité přesvědčení, že *mluk* jsou všude kolem nás, zejména se zdržují blízko vodních ploch (např. kanály, louže, ale také odtok ve dřezu aj.), v tmavých zákoutích apod. Kromě toho je důležité, že *mluk* jsou ve své podstatě velmi nevypočitatelní, proto je při rituálech na místě opatrnost. *Džinna* pak člověk může „chytit“ dvojím způsobem. Buď *džinnovi* nevědomě ublíží, například ho opaří horkou vodou vylitou do odtoku. Pro takovéto případy by měl člověk buď do dřezu nejdříve nasypat špetku soli, případně před vylíváním vody

²¹ CHLYEH, A. *Les gnaoua du Maroc*, s. 33-40.

²² EL ABAR, F. *Musique, rituels et confréries au Maroc : Les Issāwā, les Hamādcha et les Gnawa*, s. 49.

řící „*bismilláh*“, což jej má ochránit. Stejná formule údajně chrání člověka i ve chvíli, kdy prochází temnou uličkou, kde mohou potenciálně číhat *mluk*. Druhým častým způsobem je, že *džinn* využije zranitelnosti člověka, který se například lekne, nebo je určitým způsobem oslabený – prochází komplikovaným životním obdobím, jako je úmrtí v rodině, ztráta zaměstnání, vnucené manželství, prodělaná nemoc a další. Lisa Therme sice ve své knize zaznamenává případ, kdy dcera zdělila *mluk* své matky²³, nicméně dědičnost posednutí není běžná a tento případ můžeme spíše připsat na vrub smutku ze ztráty matky, který umožnil *džinnům* tuto dceru snadno posednout. Posednutí jedním či více *mluk* funguje jako určitá vstupenka do světa *gnawy* a *hamadši*, díky které se posednutá osoba stává součástí jejich společnosti.

2.2 Trans a posednutí

Jelikož se v této práci zabýváme léčivými rituály, jejichž hlavní terapeutická funkce tkví v posednutí a navození stavu transu *džidba*, je velmi důležité si tyto termíny nejprve vymezit.

2.2.1 Posednutí

Nejprve je třeba čtenáře upozornit na skutečnost, že posednutí má v tomto rámci dva možné významy. Jak již bylo zmíněno, praktikování léčivých rituálů je ukotveno v lidové víře, že *džinnové* mohou člověka posednout. Průvodní okolnosti posednutí mohou být jak psychické potíže jako je nespavost, opakované noční můry, ve kterých se *džinn* zjevuje, úzkosti, náladovost aj., tak i fyzické problémy – bolesti, migrény, zažívací potíže, impotence, neplodnost či potrat.²⁴ Tyto potíže neustanou do doby, než posedlá osoba naplní jejich požadavky, či uspořádá rituál. Pro takto posedlou osobu se používá označení

²³ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 212.

²⁴ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 51.

maskún (tedy obydlý *džinnem*) případně *madrúb* (udeřený *džinnem*)²⁵. Je ale nutné si uvědomit, že chování a jednání takto posedlého člověka je výsledkem jeho vlastní osobnosti. Oproti tomu během posednutí v průběhu samotného rituálu se posedlá osoba označuje jako *madždúb* (ve stavu *džidby*, transu), kdy veškerou kontrolu nad jeho tělem přebírá *džinn*, který tak projevuje svou přítomnost. *Džidba* tedy není vnímána jako negativní posednutí, ba naopak v tomto případě má trans pozitivní léčivé účinky.

Pokud hovoříme o posednutí, často se v odborné literatuře léčivé rituály označují jako exorcismus. Faktem ale je, že se ve skutečnosti o exorcismus nejedná, jelikož *džinna* se posedlý člověk nikdy zcela nezbaví, pouze může průběžně minimalizovat nebo předcházet možným negativním vlivům posednutí na svoje zdraví nebo život. To se týká praktikování námi zkoumaných rituálů. Pokud by se člověk opravdu chtěl svého posednutí zbavit nadobro, může jít za *fqíhem*, osobou, která pomocí recitace koránských veršů může vykonat exorcismus tak, jak ho běžně chápeme. Když už se z jakéhokoliv důvodu posedlý rozhodl pro řešení léčivými rituály, musí se smířit s tím, že jeho posednutí je doživotní, a integrovat se do sociálního okruhu patřícího k dané *taríce*, případně *gnawě*.

Luc de Heusch pak proti exorcismu staví adoricismus, tedy záměrné přibližování se posednuté osoby jejímu *džinnovi*, vytváření dobrého vztahu ve snaze z něj mít prospěch. Toto rozdělení záleží zejména na povaze *džinna* – u zlomyslných *džinnů*, kteří mají za cíl svým obětem škodit, je třeba exorcismu, zatímco u *džinnů*, kteří svým chráněncům pomáhají, je na místě adoricismus.²⁶

V případě, že toto rozdělení uchopíme jako škálu, dojdeme k závěru, že všechny léčivé rituály, které jsou předmětem našeho zkoumání, mají převážně charakter adoricismu. Jejich hlavním cílem je totiž *džinna* uspokojit, splnit jeho požadavky v naději, že se tím omezí jeho nepříznivé projevy. Navíc v tomto prostředí nelze aplikovat poněkud černobílé rozdělení *mluk* na prospěšné

²⁵ ALAOUI BTARNY, M. Entrer dans la danse avec les Gnawa, s. 71.

²⁶ HEUSCH, L. de. *La transe et ses entours: la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.*, s. 30-32.

a škodlivé. Každý *džinn* může být prospěšný a zároveň člověku škodit, to záleží hlavně na tom, jak se posedlý chová. Můžeme říci, že na této škále je nejbližší adorcismu *gnawa*, jejíž rituály mají za cíl vytvoření symbiotického vztahu mezi posednlými a *mluk*. Oproti tomu *hamadša* stojí trochu blíže exorcismu, přestože během rituálu navazují její následovníci kontakt se svými *mluk*, tento kontakt slouží spíše k jejich uklidnění a upokojení, než k budování blahodárného soužití. Musíme však mít na paměti, že toto rozdělení je založeno na pohledu mimo vlastní komunitu posednlých. Samotní účastníci rituálů mohou mít mnohem komplikovanější vztah se svým *džinnem* v závislosti na reakcích svého okolí, postojích k těmto praktikám, potížích, které mu posednutí způsobuje, a vlivu, který reálně má účast na těchto praktikách na jeho život.

2.2.2 Trans

Vraťme se nyní zpět k otázce transu, jakkoli Roberte Hamayon apeluje, abychom od používání tohoto termínu upustili. Činí tak zejména pro jeho nevymezenost, kvůli které může označovat jak psychický, tak i fyzický stav, který má také škálu různých vnitřních i vnějších projevů. Navíc jej neshledává důležitým pro úspěšnost průběhu rituálu, jelikož dochází k závěru, že rituál je považován za úspěšný i za předpokladu, že trans je pouze předstíraný.²⁷

V našem případě je však trans pro průběh rituálu klíčový, proto se obrátíme na výklad, který poskytuje Gilbert Rouget. Ten chápe trans jako reakci na příliš silnou stimulaci smyslů, která se objevuje při krizi, je doprovázena dočasnou amnézií a tvoří přímý protipól extázi. Dále definuje následující čtyři hlavní charakteristiky transu, které můžeme pozorovat během rituálů:

- subjekt se nachází mimo své obvyklé prostředí,
- objevují se u něj některé neurofyzilogické projevy, jako je třes, strnulost svalů nebo otupělost,
- subjekt má pozměněný vztah k okolí,

²⁷ HAMAYON, R. Pour en finir avec la “transe” et l’“extase” dans l’étude du chamanisme, s. 162-163.

- zhoršení některých schopností, jako například vnímání bolesti.

Významnou roli přisuzuje Rouget hudbě, která trans vyživuje, doprovází a završuje a pomocí změn intenzity a rytmů tvoří jeden z hlavních podnětů k navození transu. Musíme však mít na paměti, že tyto podněty se vyskytují i v čistě profánním prostředí, kde tento účinek nemají.²⁸ Takto vymezené chápání transu odpovídá tomu, jaké je spojeno s vnímáním stavu *džidba* během rituálů *hadra* a *mluk*.

Nicméně Rouget současně příliš nerozlišuje mezi transem samotným a posednutím, ve výsledku používá zejména výraz „*la transe-possession*“, tedy vychází z předpokladu, že oba tyto stavy se vyskytují vždy současně. Ve většině případů tomu tak během léčivých rituálů *hadra* a *mluk* skutečně je, rituální posednutí se objevuje ruku v ruce s transem. Nicméně, jak argumentuje Daniel Halperin, nesmíme zapomínat, že se objevují případy transu bez posednutí (například hypnóza) a posednutí bez transu, tedy když se *džinn* projeví mimo rituál.²⁹ Tyto projevy nejsou velmi časté, většinou se jedná o dočasnou paralýzu nebo oněmění.³⁰ V běžném životě se *mluk* neprojevují tím, že by měnili chování či jednání svého *maskúna*. Spíše mu mohou způsobovat noční můry, bolesti, či jiné nepříjemné stavy a potíže, které jej iritují. Jak se ale vyjádřila *mqaddima* Fatima: „*Jsou věci, za které ani mluk nemůžou, i když se to na ně někdy pokouší svěst. Když se ale manželka hádá se svým manželem, tak ji k tomu žádný džinn nenutí.*“³¹

V dalších publikacích se oproti tomu můžeme setkat s pojmy jako je „*mastered trance*“³² u Masie Sum, Lisa Therme zase používá označení „*la transe théâtralisée*“.³³ V obou případech se jedná o tutéž skutečnost, tedy fakt, že lidé, kteří se dlouhou dobu pohybují v prostředí těchto léčivých praktik (například *mqaddima* nebo další účastníci), si natolik osvojí praktikování transu, že si na něj,

²⁸ ROUGET, G. *La musique et la transe*, s. 58 -62, 324.

²⁹ HALPERIN, D. *Trance and Possession: Are They The Same?*, s. 35.

³⁰ KAPCHAN, D. *Traveling spirit masters*, s. 88; CRAPANZANO, *The Ĥamadsha*, s. 113.

³¹ Rozhovor Fatima Semlali 27. 1. 2017.

³² SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 200.

³³ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 83.

dalo by se říci, zvyknou a dokáží zklidnit jeho projevy a jejich trans nekončí kolapsem. Díky absenci intenzivních neovladatelných projevů si tak do určité míry zachovají kontrolu nad svým chováním. *Mqaddima* tak například může tančit s miskou vody na hlavě – typický projev kohorty *džinnů al-musáwijín* – což by se jí během běžného transu nepodařilo.³⁴

2.3 Rituál *hadra* a *mluk*

At' už se zaměříme na rituál *hadra* v podání *tariqy hamadši* nebo rituál *mluk* v podání *gnawy*, dojdeme k závěru, že ve všech směrech naplňují znaky rituálu tak, jak je popisuje Victor Turner: „Rituál je stereotypní sekvencí činností, které zahrnují gesta, slova a objekty, prováděnou na odděleném místě s cílem ovlivnit nadpřirozené entity a síly k zájmům a cílům jeho účastníků.“³⁵ Kromě toho pomocí symbolů odhaluje informace, které obsahují zásadní hodnoty sdílené komunitou.³⁶

Pokud pak na rituál *hadra/mluk* uplatníme Turnerem vymezené tři rituální fáze: preliminální, liminální a postliminální³⁷, dojdeme k následujícímu rozdělení. Od samotného vstupu účastníků do místa konání rituálu, přes oslavné před-rituální části, až do chvíle projevení se *džinna* v posednuté osobě probíhá preliminální část, jejíž funkcí je odtržení účastníků od vnějšího světa, a naopak nastolení pocitu pospolitosti v rámci rituální komunity. Pomocí hudby je také nastoleno spojení se světem *džinnů*, kteří se díky ní mohou projevit, což samotný rituální prostor dále odděluje od světa lidského. Liminální fází je pak samotná přítomnost *džinna* v posednuté osobě, kdy přebírá kontrolu nad jejím tělem. V tuto chvíli probíhá léčivá funkce celého rituálu, *džinn* se upokojí, případně se s ním naváže symbiotický vztah, který se dále upevňuje. Během liminální fáze také dochází k setření sociálních rolí, at' už genderových nebo jiných. Často je

³⁴ Rozhovor Fatima Semlali 27. 1. 2017.

³⁵ TURNER, V. *Symbols in African ritual*, s. 183.

³⁶ TURNER, V. *The drums of affliction*, s. 2.

³⁷ TURNER, V. *The ritual process: structure and anti-structure*.

liminální fáze symbolicky připodobňována k smrti a následnému znovuzrození. Po završení transu se pak během postliminální fáze člověk vrací do svého těla a následně po skončení celé ceremonie se začleňuje zpět do vnějšího světa, již bez nežádoucích projevů svého posednutí.

3 Gnawa a rituál *mluk*

Pro účely této práce je nutné si nejdříve vysvětlit pojem *gnawa*, zařadit jej do systému dalších zejména súfijských řádů, v jejichž praktikách se rituál také objevuje, a porovnat s pojetím *hadry* v prostředí řádu *hamadša*.

3.1 Gnawa

Termín *gnawa* je v současnosti zastřešujícím pojmem, který označuje jak lidově religiózní komunitu, tak její praktiky. Přestože *gnawa* má některé společné rysy se súfijskými řády, vzhledem k chybějící organizační struktuře a celkovému charakteru je spíše na místě označení skupina či komunita – v arabštině *tá'ifa* oproti označení *taríqa*.³⁸ Příslušníci této komunity se pak označují přídavným jménem *gnawí*. Obecně bylo označení *gnawa* používáno pro populaci černé pleti, otroky přivedené na území dnešního Maroka původem ze západní Afriky (Mali, Niger aj.), kteří zde zůstali nebo byli prodáni dále. Často se také můžeme setkat s výrazem „pocházející ze Súdánu“, čímž není myšlen zeměpisně stát Súdán, ale přeneseně země černochoů.³⁹

Pro etymologický původ výrazu *gnawa* existuje více teorií. Viviana Pâques vysvětluje, že jde o odvozeninu od Království Ghana, které se rozkládalo na části území dnešního Mali a Mauritánie mezi osmým a dvanáctým stoletím.⁴⁰ Jak ale dokládá El Hamel, lingvisticky mnohem pravděpodobnější je spojitost s berberským označením *gnawí*, používaném pro člověka tmavé barvy pleti, a kořenem g-n-w v jazyce *sanhádža*, který přímo označuje cokoliv, co je černé. Protože ale arabština nemá vlastní vokál pro g, v arabských prepisech se realizoval jako *knawí*, *džnawí* nebo *qnawí*.⁴¹ Jistou spojitost má také výraz

³⁸ KAPCHAN, D. *The Festive Sacred and the Fetish of Trance*, s. 55. Stejně tak El Hamel říká, že nejsou pravým řádem. EL HAMEL, Ch., *Black Morocco: a history of slavery, race, and Islam*, s. 255. Oproti tomu Pâques V., *La Religion Des Esclaves* běžně používá označení *brotherhood*, tedy řád.

³⁹ PÂQUES, V. *The Gnawa of Morocco: The Derdeba Ceremony*, s. 319-320.

⁴⁰ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 15.

⁴¹ EL HAMEL, C. *Black Morocco: a history of slavery, race, and Islam*, s. 274.

v *tamazight*,⁴² *igri ignawan*, který znamená doslova pole oblačného nebe, přeneseně označuje turbulentní vítr. *Gnawa* se totiž někdy označuje jako „lid turbulence“. Kromě toho je nebeské pole jedno z označení pro hvězdu *amzil* (kovář), která je v centru *gnawijské* kosmogonie.⁴³

Historicky je poprvé dochován výraz *gnawa* v díle dějepisce al-Zuhrího v první polovině 12. století, další zmínku můžeme najít v díle historika Hasana ibn al-Qattan v souvislosti s bitvou roku 1130, a dále se o *gnawijských* otrocích zmiňuje také Muhammad al-Masmudi v 17. století.⁴⁴ Jelikož zaměření této práce není historie černošských otroků v Maroku, pro podrobnější informace můžeme odkázat především na práci El Hamela.⁴⁵ Skutečností, kterou je však v této souvislosti třeba zdůraznit, je to, že sultán Muláj Ismá‘íl (1672–1727) si vybudoval jednotky složené z černých otroků, jejichž část byla umístěna na základně poblíž vesnice Beni Rachid, která je místem odpočinku zakladatele *tariqy hamadša*, a po několik staletí sídlem jeho údajných potomků.

Pro úplnost je však důležité zmínit existenci dalšího řádu, který se také označuje jako *gnawa*. Jeho příslušníci se ale nehlásí k Bilálovi, nýbrž k postavě označované jako Lalla Mimúna nebo také Lalla L’Krima. Jedná se zejména o berbery z oblasti pohoří Atlasu, kteří se potulují od města k městu a žádají almužnu, která pro ně symbolizuje věno, prolitou krev během svatební noci a prvotní oběti. V této práci se však jejich praktikami dále zabývat nebudeme, protože přestože pořádají shromáždění, během kterých za pomoci hudby upadají do transu, nemohou nijak komunikovat či ovládat *džinny/mluk*. Jejich ceremonie se konají pouze za bílého dne a nikdy nenabývají léčivého charakteru. Pâques je označuje za ženskou komplementární složku ke *gnawě* Sídí Bilála.⁴⁶

Přestože si postupem času *gnawa* vytvořila svou vlastní identitu založenou především, ale ne pouze, na svém odloučení od původní domoviny a otrockém

⁴² Berberský jazyk.

⁴³ PÂQUES, V. *The Gnawa of Morocco: The Derdeba Ceremony*, s. 319.

⁴⁴ EL HAMEL, Ch. *Black Morocco: a history of slavery, race, and Islam*, s. 274.

⁴⁵ EL HAMEL, Ch. *Black Morocco: a history of slavery, race, and Islam*.

⁴⁶ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 320 - 321.

údělu, nejde o etnicky jednotnou skupinu. Podle všeho se jednalo o skupiny Soninke, Bambara, Hausa a Fulani.⁴⁷ Kromě toho, v Maroku už před jejich příchodem byla přítomná černošská populace, která se věnovala především zemědělství, ta ale nikdy nebyla otrockého postavení.⁴⁸ Na rozdíl od súfijských řádů *gnawa* nedisponuje žádnými písemnými či hmotnými prameny o svém původu a založení, veškerá tradice je předávaná výhradně orálně jako legendy, případně se objevuje v textech písní.

V současné době všichni, které bychom označili jako *gnawí*, tedy podílející se na *gnawijských* praktikách, mluví *dáridžou/daridžou*⁴⁹, tj. marockým dialektem. Zbytky původních jazyků zůstaly zachovány v textech písní. Sebeidentifikace jednotlivců jako příslušníků *gnawy* je však poměrně problematická. Bertrand Hell sice uvádí tři možnosti příslušnosti jedince ke *gnawě*, a to přímým narozením do *gnawijské* rodiny, příbuznost po mléce, kterou zmínil *m^callem* Abdelkebir Merchane jako důvod své kariéry jako *gnawijský* hudebník, údajně měl totiž *gnawijskou* kojnu.⁵⁰ Třetím způsobem je, pokud se neplodnému páru narodí díky rituálu dítě, to je pak považováno automaticky za *gnawí*, protože jeho početí je spojeno s *džinnny*.⁵¹

Z provedených výzkumných rozhovorů a dalších materiálů ale vyplývá, že dědičnou sebeidentifikaci můžeme najít spíše pouze na venkově, například ve vesnici Tamesloht (zhruba 20 km jihovýchodně od Marrákeše), v rodinách, které se „specializují“ na tradiční *gnawijské* ceremonie.⁵² Stejně tak už toto označení není synonymem pro všechny osoby s černou pletí. Příslušnost ke *gnawě* může jedinec získat i jiným způsobem, například: „*jakmile adept obětuje dvě kuřata a poskytne 4 metry látky v barvě džinna, který ho posedl, stává se součástí společenské*

⁴⁷ EL HAMEL, Ch. *Black Morocco: a history of slavery, race, and Islam*, s. 277.

⁴⁸ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 24.

⁴⁹ Spisovně se marocký dialekt nazývá *dáridža*, v dialektu samotném se ale vyslovuje jako *daridža*.

⁵⁰ Rozhovor Abdelkebir Merchane 6. 11. 2016.

⁵¹ HELL, B. *Le tourbillon des génies: au Maroc avec les Gnawa*, s. 19.

⁵² Více k situaci v Tameslohtu viz dokument Viviany Pâques a Jacqueline Willemona *Gnawa: Au-delà de la Musique*.

skupiny *gnawa* a nabývá ontologicky statutu otroka.⁵³ Stejně tak můžeme konstatovat, že *gnawím* se adept stane prvním upadnutím do transu, momentem, kdy se poddá svému *džinnovi*. Tento trans jej s konečnou platností začlení do *gnawijské* společnosti, jak říká *mqaddema* Fatima: „*Jakmile propadne během derdeby, je jedním z nás.*“⁵⁴

Je však důležité zdůraznit, že *gnawí* není v žádném případě sebeoznačení, které by se běžně používalo v rámci *gnawijské* komunity. Naopak, tento výraz používá zejména vnější svět pro příslušníky *gnawy*. Vlastní sebeurčení a příslušnost ke komunitě je vyjádřena neverbálně, a to účastí na ceremoniích a rituálech. Současně pod vlivem komerční propagace *gnawijské* hudby a dalšího vývoje, místo označení příslušnosti se často *gnawí* používá jako znak afiliace s *gnawijskými* praktikami, zejména komerčním působením.

Výše zmíněný statut otroctví je důležitou součástí *gnawijské* identity, přestože někteří z nich ve skutečnosti nemají předky, kteří byli otroci. Klíčovou postavou pro tento řád je Sídná Bilál, tedy náš pán Bilál, jeden ze společníků proroka Mohameda, propuštěný etiopský otrok, který konvertoval k islámu a stal se první *muezzinem*. Příslušníci *gnawy* se pak označují za jeho děti.⁵⁵ Bilál v sobě tak spojuje jak odkaz na otroctví, odtržení od domova, tak i návaznost na islám, který přijali právě po svém vykořenění. Nicméně, na rozdíl od postav světců zakladatelů súfíských řádů, místo posledního odpočinku Bilála není známé, a proto k němu není možné vykonávat poutě tzv. *zijáry*. V Essaouiře ale byla postavena *záwija* na jeho počest – *Záwija* Sídná Bilál, nenápadná, nijak neoznačená stavba, která se nachází nedaleko pobřeží, ve staré části města ve čtvrti Beni Antar.

⁵³ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 62.

⁵⁴ Rozhovor Fatima Semlali, 27. 1. 2017

⁵⁵ Pouze v symbolickém smyslu, nejde o žádné biologické pouto.

3.2 Tagnawít

Již výše jsme narazili na *gnawijskou* identitu a co je její součástí. Tato sdílená identita se označuje jako *tagnawít*, což doslova znamená „být *gnawím*“. V podstatě se jedná o souhrn *gnawijských* znalostí – tradice, kosmogonii, tradované legendy a příběhy, rituální praxi a její zásady. *Tagnawít* je tedy zásadní koncepcí, zejména pro tradiční *gnawijské* rodiny, které ji vnímají jako velmi soukromou a současně se považují za její obránce a zachovatele.⁵⁶ Jak vysvětluje Viviana Pâques: „[*tagnawít*] není intelektuální ideologií, ale ontologickou realitou. Musí být praktikována, aby byla známou.“⁵⁷

V současnosti může být *tagnawít* i jakýmsi hodnotícím prvkem, který odlišuje pravou *gnawu*, která chápe své rituály a ceremonie jako neoddělitelné od svých dalších zvyklostí a přesvědčení, od komerční verze, která se zakládá pouze na části celkové *gnawijské* praxe. Zdaleka ne každý, kdo se označuje za *gnawího*, má znalost *tagnawít*.

Z vlastního výzkumu autorky vyplývá, že mnozí hudebníci (někdy i ti, kteří si nárokují označení *m^callem*), kteří působí v rituálním i komerčním prostředí, nejsou schopni objasnit některé základní koncepty *gnawijských* praktik. Často se tak uchylují ke zjednodušujícím klišé, případně tvrdí, že znalost například *gnawijských* představ o vesmíru není pro výkon rituálu důležitá. Z dotázaných hudebníků, kteří působí i na soukromých rituálech, měli opravdu důkladnou znalost o *gnawijské* kosmogonii pouze dva. Zde je tak nutné podotknout, že se jednalo právě o *m^callema*, který je na rituálech velmi žádaný, neboť si zakládá na dodržování všech zásad ceremonie, a jeho žáka. Druhý dotázaný *m^callem* logicky nebyl schopen kosmogonický systém vysvětlit, neboť neprošel tradičním procesem předávání znalostí z mistra *m^callema* na jeho žáky. Svoje rozhodnutí vysvětluje následovně: „*O gnawu jsem se zajímal hlavně kvůli*

⁵⁶ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 120.

⁵⁷ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 255.

hudbě, kvůli *gembri*. To byl můj cíl, naučit se hrát na *gembri*. Nechtěl jsem se zdržovat hraním na *qráqib*, podáváním čaje na rituálu. A na tohle se mě nikdo neptá. Když mi zavolá *mqaddema*, že bude *derdeba*, je to proto, že se jí líbí, jak hraju.“⁵⁸

3.3 Významné role během rituálu *mluk*

Abychom se lépe zorientovali ve fungování léčivého rituálu *mluk*, nejprve si představíme vůdčí role, které tento rituál řídí.

3.3.1 *M^callem*

M^callem je označení pro vůdčí osobu hudebníků, do češtiny by se mohlo přeložit jako mistr. V Maroku se takto označuje osoba, která v nějakém odvětví dosahuje význačných kvalit. Zpravidla je to nejzkušenější hudebník, který během rituálu zpívá a hraje na strunný nástroj *gembri*. Vzdělání adepta, který se označuje *dráří*, na tento post funguje tradičně následováním jiného *m^callema* – nejdříve hraje ve sboru na železné činely *qráqib*, pomáhá s jednoduchými úkoly během ceremonií, zpívá s ostatními adepty během některých částí, tančí během oslavných částí ceremonií apod. Tím se adepti detailně seznámí nejen s hudebním repertoárem, ale i s vlastním průběhem rituálu, se všemi jeho pravidly a zákonitostmi. Pro získání titulu *m^callem* pak dříve musel adept své schopnosti prokázat před skupinou zkušených *m^callemů* uspořádáním ceremonie *lila* (můžeme se setkat i s označením *derdeba*, které se používá hlavně v okolí Marrákeše). Pokud bylo jeho provedení vyhodnoceno jako uspokojivé, zařadil se do jejich komunity. V současné době se od této praktické zkoušky upouští a její funkci převzal festival Young Gnawa Talents, a tak místo uznání tradiční komunitou obdrží diplom od pořadatelů festivalu.⁵⁹

⁵⁸ Rozhovor Driss Tanarzi, 1. 11. 2016.

⁵⁹ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 195.

V současné době se ale vyskytuje i jiný, značně zjednodušený způsob, jak se stát *gnawijským* hudebníkem, a poté případně i *m^callemem*. Do určité míry i tento způsob využívá výuku založenou na imitování, žádné ucelené výukové materiály nejsou k dispozici. Moderní technologie ale umožňují jednoduché šíření audio nebo video materiálů pořizovaných na koncertech či rituálech, ze kterých se mohou mladí zájemci učit. Nevýhodou tohoto způsobu je fakt, že z těchto materiálů se adepti nemají možnost naučit víc, než jen hudební variace – ještě ke všemu velmi omezené – a zcela jim uniká nejen *tagnawít*, symbolika jednotlivých úkonů, ale hlavně nejdůležitější schopnost *m^callema* – řídit rituál, reagovat na chování přítomných a uzpůsobit hudbu tak, aby došlo k upokojení *džinnů*.

Gró *m^callemovy* funkce během rituálu je totiž právě schopnost sledovat účastníky, správně vyhodnotit jejich reakce na hudbu a další smyslové vjemy, a podle toho uzpůsobit hudební průběh. V tomto smyslu nese *m^callem* odpovědnost za úspěch rituálu. Hudba má výsostné postavení a *gembri*, na které hraje *m^callem*, je považováno za nástroj, který povolává *mluk*. Změny tempa, melodie, přechody mezi jednotlivými částmi – to vše hraje při upadnutí do transu roli a *m^callem* s hudbou jsou v podstatě pojítkem mezi světem *mluk* a lidským světem. Člověk, který upadá do transu, potřebuje podporu *m^callema*, z logiky věci není sám schopný zřetelně vyjádřit, v jaké fázi se právě nachází, proto je klíčové, aby *m^callem* byl schopný rozpoznat jemné nuance, na základě kterých bezpečně provede účastníka celým rituálem v rámci jeho fyzických možností. Špatné vedení totiž může mít pro účastníky negativní následky, místo utišení *džinna* může dojít naopak k jeho rozzuření. Ze stejného důvodu je třeba, aby *m^callem* znal a dodržoval zásadní pravidla rituálu, aby došlo ke kýženému terapeutickému účinku.

Je tedy možné konstatovat, že v současné *gnawijské* komunitě působí dva typy *m^callemů* na základě jejich vzdělání a disponováním *tagnawítem*. První typ můžeme pracovníčně označit jako tradiční *m^callem*, který má *tagnawít*, vzdělával se následováním jiných tradičních *m^callemů* a je schopen citlivě interagovat

s účastníky rituálu. Tradiční *m^callemové* často pocházejí z tzv. *gnawijských* rodin jako je například rodina El Ayyachi v Tameslohtu nebo Gania v Essaouiře, svou profesi často dědí po svých rodičích nebo dalších příbuzných, kteří jim předávají veškeré své znalosti a *tagnawit*, dá se očekávat, že tento odkaz budou předávat dál. O jiných se říká, že byli vybráni *mluk* a díky tomu přijati do *gnawijské* komunity.⁶⁰

Druhý typ tvoří *m^callemové*, kteří se o *gnawu* začali zajímat zejména kvůli hudbě nebo její současné popularitě. Z toho důvodu se vzdělávají především z hudebních nahrávek, případně navštěvují *lily* a koncerty, kde se soustředí především na muzikálnost hudebníků. Jak se dá očekávat, tito noví *m^callemové* se netěší příliš velkému respektu ze strany tradičních *m^callemů*. Tradiční *m^callem* Abdelkebir Merchane se několikrát vyjádřil, že tito „nováčci“ touží pouze po slávě a penězích, jakou vidí u některých mezinárodních hvězd jako například Hassan Hakmoun, Abdellah El Gour, Hamid al-Qasri a další, ale nejsou si vědomi odkazu a odpovědnosti, která je s *gnawijskými* praktikami spojena.⁶¹ Tuto problematiku také dále popisuje ve svém článku Christopher Witulski,⁶² a je třeba poznamenat, že nejde o nic neobvyklého. Stejně jako i v jiných odvětvích, i zde se objevují sváry a vzájemná soupeřivost. Hudebníci se pro každou akci vybírají podle vkusu „zákazníků“, tedy pořadatelů rituálů, případně návštěvníků koncertů, a nabídka *m^callemů* se přizpůsobuje převažující komerční poptávce. Pravdou ale zůstává, že nová generace *m^callemů* nedisponuje zdaleka všemi znalostmi a kvalitami, jako ta tradiční, a co se týče schopností vést léčivý rituál, nesplňuje některé požadavky.

Z tohoto rozdělení by se mohlo zdát, že tyto dva typy mají striktně oddělené oblasti působení. Tedy, že tradiční *m^callemové* hrají pouze na rituálech, zatímco nová generace *m^callemů* se soustředí především na komerční koncerty. To by bylo ale velmi zavádějící. Co se týče působnosti tradičních *m^callemů*, svět rituálů a svět profánních koncertů se vzájemně prolíná. Tradiční *m^callemové*

⁶⁰ Rozhovor Abdelkebir Merchane 1. 2. 2017

⁶¹ Rozhovory Abdelkebir Merchane 6. 11. 2017 a 1. 2. 2017

⁶² WITULSKI, C. The Gnawa Lions: paths towards learning ritual music in contemporary Morocco.

často hrají na koncertech, ať už kvůli lepšímu finančnímu ohodnocení nebo hudební volnosti, kterou jim profánní prostředí poskytuje, například *m^callemové* z rodiny Gania jsou úspěšní jak u *gnawijské* komunity, tak v komerčním prostředí v Maroku i v zahraničí.⁶³ Nesmíme také zapomenout na fakt, že počet komerčních vystoupení značně převyšuje počet pořádaných rituálů a nabízí další příležitosti zvyšující prestiž a finanční příjem, jako je například produkce CD. Opačný postup, tedy působení nových *m^callemů* v rituálním prostředí, je jevem mnohem vzácnějším, nicméně z příkladu již výše zmíněného Drisse, který reprezentuje novou generaci *m^callemů* par excellence, můžeme usuzovat, že i tito *m^callemové* mohou splňovat požadavky některých *m^qaddim*, pořadatelek ceremonií, a záleží pak na samotném *m^callemovi*, zda je schopen a ochoten účinkovat v rituálním prostředí. Witulski pak upozorňuje na stírání hranic mezi označením *m^callem* a *fannán* (umělec)⁶⁴, nicméně všichni hudebníci bez rozdílu, tedy i *m^callemové*, mají ve svém občanském průkaze zaneseno povolání lidový umělec – *fannán al-ša^cbí*.

3.3.2 *Mqaddim, mqaddima*

Již několikrát jsme výše zmínili výraz *m^qaddima* (v ženském rodě), se kterou se autorka této práce setkávala v *gnawijské* komunitě nejčastěji. Viviana Pâques se zmiňuje i o mužských *m^qaddimech*, v dokumentu na kterém spolupracovala, účinkuje právě *m^qaddim* z rodiny El Ayyachi, který se označuje jako *erqsu*, tedy ten který podřezává – doslovně když podřezává zvíře pro oběť *dhiba*, symbolicky je myšlena svatební noc.⁶⁵

Zatímco u súfijských *taríq* se používá *muqaddim* (spisovný výraz) jako synonymum pro výraz *m^callem*, tedy vedoucího hudební skupiny, u *gnawy* je *m^qaddima* organizátorkou ceremonií. Pokud je třeba zorganizovat rituál, jeho sponzor se obrátí právě na *m^qaddimu*, která zařídí vše potřebné, tj. připraví místo

⁶³ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 1-5.

⁶⁴ WITULSKI, C. *The Gnawa Lions*, s. 606.

⁶⁵ PÂQUES, V. *The Gnawa of Morocco: The Derdeba Ceremony*, s. 328. WILLEMONT, J. *Gnawa. Au-delà de la Musique*.

konání, zavolá *m^callemovi*, se kterým spolupracuje, a který pozve hudební skupinu. Dále zařídí přípravu obětního zvířete, obstará všechny potřebné propriety pro samotný rituál, jako barevné šátky, kadidla, růžovou vodu, až po občerstvení pro účastníky. Svou organizátorskou funkci plní i během samotného rituálu, ztělesňuje záruku, že vše probíhá tak, jak správně má, a je dodrženo správné pořadí všech úkonů. Pokud dojde k nečekané události, která průběh ceremonie naruší, *m^callem* se obrací na *m^qaddimu*, která určí další postup. Je to z toho důvodu, že *m^qaddima* je vybrána samotnými *mluk*, doslovně *rbet*⁶⁶, tedy spojená s *džinnny*, jejím posláním je léčit a pomáhat ostatním, a díky svému spojení s *mluk* může bezpečně určit, jaké chování by je případně mohlo popudit.

Z tohoto napojení na *mluk* také pramení její diagnostická schopnost. Člověk, který má podezření, že jej postihl *džinn*, se nejprve vydá za místní *m^qaddimou*, které popíše všechny své symptomy, fyzické i psychické. Toto „vstupní sezení“ se odvíjí od komplikovanosti situace a může trvat až několik hodin. *M^qaddima* Fatima uvádí, že zažila případy, které jí zabraly až 7 hodin, protože dotyčná byla postihnuta několika *džinnny* najednou a bylo nutné zjistit všechny jejich požadavky. Ve většině případů je totiž pomocí kadidel navozen stav posednutí, kdy ústy oběti mluví samotní *džinnové*, případně *m^qaddima* vykládá sny, ve kterých *mluk* s obětí komunikují.⁶⁷ Poté *m^qaddima* doporučí další postup, tedy odpovídající oběť *dhiba*, ve většině případů uspořádání rituálu a jeho rozsah, samozřejmě v závislosti na možnostech postihnuté osoby.

Tím, že je *m^qaddima* ve spojení s *mluk*, často během rituálu sama upadá do transu. Většinou až k úplnému konci rituálu, pokud ji nepovolá její osobní *džinn/džinnové* dříve. Deborah Kapchan zachytila případ, kdy se *m^qaddima* během rituálu stala jakýmsi médiem a skrze její ústa promlouvali *mluk*, kteří přítomným poskytovali rady a varování do života.⁶⁸

⁶⁶ Od slovesa *rabata* – vázat, spojit.

⁶⁷ Rozhovor Fatima Semlali, 27. 1. 2017

⁶⁸ KAPCHAN, D. *Traveling spirit masters*, s. 128.

Na rozdíl od *m^callemů*, v případě *m^qaddim* nedochází k zapojení do komerčního dění. Pravděpodobně je to zapříčiněno tím, že postava *m^qaddimy* je až příliš těsně spojena s komunikací a ovládáním *džinnů*. Zatímco *m^callem* na komerčním festivalu reprezentuje hlavně hudbu, případně navozuje kvazi-spirituální atmosféru, *m^qaddima* žádnou možnost provádět nerituální verzi své role nemá, a tak v Maroku nenajdeme žádnou hvězdnou proslavenou *m^qaddimu*, která by jezdila na turné do zahraničí nebo se pravidelně objevovala v televizi. V podstatě tedy dochází k rozdělení mužské a ženské rituální role. Zatímco ženská role *m^qaddimy* zůstává v soukromí rituálních praktik, chrání *tagnawít* a zachování tradice, mužští *m^callemové* se volně pohybují mezi rituálním i komerčním světem, a na veřejnosti reprezentují zejména hudbu a sebe jako hudebníky.

Pro úspěšnost léčivého rituálu je zásadní důvěra mezi zúčastněnými a *m^qaddimou* a *m^callemem*, pouze tak se účastníci mohou poddat transu, když mají zaručeno, že *m^qaddima* a *m^callem* mají vše pod kontrolou. Pokud je hudba tedy během rituálu spojením mezi světem *džinnů* a světem lidským, tyto dvě postavy jsou jeho pilíři. Opravdu zkušený a kvalitní *m^callem* s *m^qaddimou* se poznají podle toho, že hodně lidí během rituálu úspěšně upadne do transu, do kterého je uvedou, a tak se jim dostane terapeutického účinku. To je viditelným důkazem, že *džinnové* jsou spokojeni a *baraka* během rituálu proudí mezi celým osazenstvem. Na základě takto úspěšných rituálů pak roste i jejich prestiž, případně si mohou v budoucnu za své rituální služby říci větší částku. Kromě toho je také vysoce hodnoceno, pokud jsou *m^callem* s *mu^qaddimou* příbuzní nebo manželé.⁶⁹

⁶⁹ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 85.

3.4 Významné *gnawijské* ceremonie

Kromě ceremonií, které se pořádají celoročně kvůli provedení vlastního rituálu, jsou pro *gnawijské* praktiky významné i další příležitosti. Během měsíce *šá'bán* se koná nejdůležitější událost pro *gnawu* vůbec, a to každoroční pouť *músem*, jejíž největší oslavy probíhají zejména v *záwíji* Sídna Bilál, Tameslohtu a Marrákeši. Tyto oslavy zahrnují jak veřejné oslavy a invokace, tak soukromé rituály. Oslavy *músem* trvají zpravidla několik dní, ale i zde můžeme pozorovat jejich postupné zkracování. Zatímco ve svém článku z roku 1971 Viviana Pâques uvádí délku *músemu* čtrnáct dní, v dokumentárním filmu, na kterém se podílela, je uvedena délka sedm dní a osmý den se má konat hlavní ceremonie *líla/derdeba*, která je rozdělena mezi sedmou a osmou noc.⁷⁰ Hlavním cílem *músemu*, a všech s ním spojených úkonů, je zajištění dostatečného proudění *baraky* na další rok, proto se klade důraz na zahrnutí všech částí a invokací, které se během běžných rituálů opomíjejí. Stejně tak jsou doprovázeny mnohými oběťmi *dhiba* a *mqaddima* vystaví kuželovitý oltář *mida*, který je použit pouze při této příležitosti.⁷¹

Kromě toho se *gnawijské* týmy také podílí na návštěvách hrobů jiných světců, zahrnující i ceremonie a potažmo i rituály jiných řádů.⁷² Oproti tomu během významných islámských svátků, jako je *mawlid an-nabawí* nebo *'íd al-adhá*, je použita pouze první část ceremonie *líla*, která je pouze oslavná a nejsou během ní povolávání *mluk*.

⁷⁰ PÂQUES, V. Les fêtes du mwülūd dans la région de Marrakech, s. 133; WILLEMONT, J. *Gnawa. Au-delà de la Musique*.

⁷¹ Pâques, V. *La Religion Des Esclaves*, 76.

⁷² SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 104.

3.5 Gnawijský léčivý rituál *mluk*

Jak již bylo dříve zmíněno, co se používání termínů pro pojmenování jednotlivých částí ceremonií či rituálu týče, existuje napříč Marokem několik variant v závislosti na odchylkách v místním dialektu, vlivu původních afrických jazyků, či preferencích *mqaddimy* nebo *m^callema*. Pro přehlednost jsou proto preferovány výrazy, které používali informanti během rozhovorů.

3.5.1 Tradovaný původ léčivých praktik

Co se týče tradovaného původu rituálu *mluk*, a vlastně celé ceremonie *lila*, existuje několik verzí, jejichž jádro je stejné. Ve všech figuruje postava proroka Mohammeda, jeho dcery Fátimy a muezzina Bilála. Hlavní zápletkou celého příběhu je hádka, konflikt, který právě Bilál duchapřítomně urovná, a díky tomu se vše může vrátit zpět do pořádku. Po hádce se svým otcem je Fátima navštívena Bilálem, který je pověřen Fátimu opět rozveselit. To se mu podaří pomocí tance doprovázeného hrou na železné činelky *qráqib*, a rodinný svár potlačí.⁷³ *Mqaddim* El Ayyachi v dokumentu Viviany Pâques dokonce tvrdí, že prorok Mohammed Bilála předurčil k léčení, když mu řekl: „*Kamkoliv dáš své ruce, budeš uzdravovat.*“⁷⁴

Tímto příběhem můžeme tak jasně poukázat na základní vzorce fungování rituálu *mluk*. Tím, že v něm figurují právě Prorok a jeho dcera, v některých verzích také její manžel ^cAlí, osoby, které se všeobecně v islámu těší velké úctě, můžeme usuzovat, že jde o jakousi snahu o legitimizaci těchto praktik, na které je naopak nahlíženo s despektem a jsou považovány za neislámské. Fátima reprezentuje člověka, který čelí nesnázím, negativním emocím, sporům s blízkou osobou, tedy člověka, který je v rituálním prostředí označ jako posedlý *džinny*. Bilál zase reprezentuje *gnawijský* terapeutický princip, který skrze hudbu Fátimě pomáhá vyrovnat se s napjatou situací, negativní

⁷³ Rozhovor Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

⁷⁴ WILLEMONT, J. *Gnawa. Au-delà de la Musique*.

emoce mění na pocity štěstí, smích, úlevu. Samozřejmě v žádné verzi tohoto příběhu není Fátima označená jako osoba posedlá *džinnem*, stejně tak Bilál není popisován jako ten, který *džinny* ovládal. Stále zde ale můžeme pozorovat zárodek linie postupu rituálu. Působením hudby, tance a *baraky* (Bilál podle *gnawijské tradice* disponoval velkou mírou *baraky*) se aktivuje léčivý proces, který transformuje přítomné a jejich pocity, pomůže jim překonat jejich útrapy.

Tento příběh se dochoval zejména v podobě orálních vyprávění, která jsou součástí *tagnawit*, má několik verzí s různými odchylkami.⁷⁵ Vzhledem k tomu, že *gnawa* zcela postrádá původní vlastní prameny, které by se týkaly jejího původu či počátků praktik, nelze nijak určit, jak dlouho tento příběh cirkuluje v *gnawijské* společnosti. Nejstarší zmínku o něm můžeme najít až ve vydání práce Émila Dermenghema.⁷⁶ Jeho práce sice není úplně hodnověrná, nemůžeme se spolehnout, že jeho popis událostí je zcela objektivní, to ale nic nemění na faktu, že zachycuje základní principy fungování rituálu *mluk*.

3.5.2 Základní pravidla pro úspěšný léčivý rituál

Pro maximální využití terapeutického potenciálu pořádaného rituálu je potřeba, aby bylo dodrženo několik důležitých zásad. Ty je nutné dodržovat především proto, že *džinnové* mají moc člověka pozitivně i negativně ovlivnit, způsobit mu potíže, nebo naopak být jeho ochránci. Rituál má za úkol od způsobených potíží postiženému ulevit, *džinna* uspokojit, a tak mezi ním a jím posedlým nastolit pozitivní vztahy. V případě, že dojde k porušení závazných pravidel rituálu, se *džinnové* mohou naopak rozzuřit a účastníkům uškodit, protože jim není poskytnuto to, co žádají. Jaké tedy mohou být jejich požadavky, na jejichž splnění dohlížíjí *mqaddima* s *m^callemem*?

⁷⁵ DERMENGHEM, É. *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, s. 331. Srov SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 55-56. a PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 52-53.

⁷⁶ DERMENGHEM, É. *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, s. 68-70.

3.5.2.1 Dodržení stanoveného pořadí invokace *džinnů*

Jedním z nejdůležitějších pravidel je zahrnutí všech sedmi kohort *džinnů*. I pokud mezi přítomnými není nikdo, kdo by patřil k jedné kohortě, nesmí být celá vynechána, neboť by to opět mohlo vést k nepříjemným důsledkům pro přítomné. Není však třeba zahrnovat celou část věnovanou této kohortě, tato situace se řeší tak, že se zahraje například kratší úryvek, který uctí tuto kohortu, a tak eliminuje možné nebezpečí. Jednotlivé kohorty navíc zahrnují větší počet *džinnů*, v tomto případě ale není třeba do rituálu nutně zahrnout všechny. Zde už mají *m^callem* s *mqaddimou* volnou ruku v přizpůsobení průběhu rituálu potřebám všech přítomných. „Dobrá *mqaddima* zná ty, kteří k ní chodí na rituál. (Pozn. autorky přístup na léčivé rituály a neveřejné ceremonie je pouze na pozvání.) Ví, že *támhle*ta je [‘]*Á*’iši Qandíši a *tenhle zase Sídí Mimúna*. Podle toho najme *m^callema* a řídí celou *lílu*.“⁷⁷

Stejně důležité je, aby bylo zachováno stanovené pořadí jednotlivých kohort. V tomto případě může docházet k výjimkám z důvodu nespolupráce ze strany *džinnů*. Někdy se stane, že se *džinn* začne projevovat u člověka dřív, než přijde na řadu – než se začne hrát jeho hudba, pálit jeho vonné esence a tak dále.⁷⁸ To si můžeme vysvětlit jako podlehnutí účastníka rituální atmosféře, kdy upadne do transu v jiné části než by správně měl. Toto je příklad situace, kdy se projeví vedení *mqaddimy*, která je jinak postavou spíše v pozadí rituálu, podle projevů transu totiž rozhodne, zda je bezpečné pokračovat v započaté části a transujícího člověka nějakým způsobem uklidní, například pomocí růžové vody. Pokud *mqaddima* pozná, že člověk v transu už je v tak naléhavé fázi, že není jiná možnost, upozorní *m^callema*, který plynule přejde k části *džinna*, který se právě dožaduje pozornosti.⁷⁹

⁷⁷ Rozhovor, Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

⁷⁸ Rozhovor Abdelekbir Marechane 27. 11. 2016.

⁷⁹ Rozhovor Abdelekbir Marechane 6. 11. 2016.

Co se týče možných negativních dopadů takovéto změny, *mqaddima* následně provede úkony, které odvrátí případný hněv ostatních *džinnů*. Podobně se může stát, že se *džinn* začne projevovat u člověka, který na to není ještě úplně připraven, v takovém případě je opět na *mqaddimě*, aby ochránila daného účastníka a změnila průběh rituálu.⁸⁰ Jak je vidět, *mqaddima* je sice v těsném spojení s *džinn*y, její primárním zájmem je ale starost o přítomné a jejich bezpečí. Kromě těchto dvou zmíněných situací, které můžeme považovat opravdu za krajní, by se ale pořadí jednotlivých skupin *džinnů* v rituálním prostředí měnit nemělo.

3.5.2.2 Kohorty *mluk*

Jelikož jsme již zmínili důležitost pořadí jednotlivých kohort, je třeba tyto kohorty představit a popsat dané pořadí. Jednotlivé skupiny či kohorty jsou označovány termínem *mhalla*.

První skupinou, která takzvaně otevírá rituální prostor pro léčení *rahba* (obilný trh) – *ftúh ar-rahba* – jsou *as-sálihín*. Vůdce těchto *džinnů* je Abdulqádir Džílání (1077–1166), tedy spíše jeho zpodobnění do *džinna*. Samotný Džílání byl zakladatelem *taríqy qádiríja*, od které se v Maroku odštěpila odnož *butšišíja*, v současnosti nejpoblárnější marocká *taríqa*. Tito *džinnové* vesměs představují osoby lidových světců či světců zakladatelů řádů. Tato kohorta je dále tvořena takzvanými *buhála*, kteří reprezentují potulné nábožensky založené muže, tedy pravděpodobně askety.⁸¹

Druhou skupinou jsou *al-kuhl*, jejich hlavními představiteli jsou pak Sídí Mimún a Lalla Mimúna (tedy pan Mimún a paní Mimúna). Zatímco předchozí skupina otevřela rituální prostor *rahba*, tato dvojice otevírá bránu k Súdánu. Po nich následují *al-músáwijín* a *as-samáwijín*. Jak nám říká jejich označení, *al-samáwijín* jsou nebeští *mluk* od *al-samá'* – výrazu pro oblohu. *Al-músáwijín* jsou

⁸⁰ Rozhovor, Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

⁸¹ Rozhovor Abdelkebir Merchane, 27. 11. 2016.

odvození od postavy biblického Mojžíše, tedy Músy. Sídí Músa patří mezi *džinny*, kteří nikdy svým posednutím neškodí, pouze svěřencům pomáhá.⁸² Pro *gnawu* je důležitý zejména symbolikou osvobození od otroctví, protože Mojžíš vyvedl Izraelity z egyptského zajetí.

Další na řadu přicházejí takzvaní *džinnové* jatek, kteří se označují jako *al-húmar*. Jsou spojováni s krví, agresivitou a červenou barvou. Jejich hlavním *džinnem* je Sídí Hamú, který údajně lační po krvi. *Húmar* jsou vystřídáni *šurfá* (množné číslo od *šaríf*), potomky proroka Mohammeda, na které navazují *al-ghábawijín*, muži lesa, posledními mužskými *džinny*.⁸³

Ženskou kohortu *l'ájalet* (doslovně v překladu ženy) většinou reprezentuje Lalla Málíka a Lalla Mira. Nejmocnější a nejdůležitější ženská *džinnka* Lalla ʿÁʿiša, případně označovaná jako ʿÁʿiša Qandíša, je někdy považována za součást kohorty *l'ájalet*, ale někdy se uvádí zvlášť.⁸⁴

Z výše uvedeného důrazu na zachování pořadí jednotlivých kohort se může zdát, že toto rozdělení je všeobecně platné pro celou *gnawu* a jejich rituály napříč Marokem. Nicméně zde narážíme na důsledek faktu, že *gnawa* jako taková není nijak centrálně organizovaná skupina, a na rozdíl od súfijských *taríq* postrádá obecně uznávanou autoritu, která by stanovila závazná pravidla. Dalo by se říci, že vysokou autoritu mají *mqaddimy* (případně *mqaddimové*), které jsou proslulé kvalitou svých rituálů, tedy jsou v těsném spojení s *džinny*, a teoreticky by jejich způsob provedení ceremonií a rituálů měl být tím nejvhodnějším. Ve výsledku se ale stejně setkáváme s několika variacemi. Zde uvedené pořadí odpovídá rozhovorům s *mqaddimou* Fatimou Semlali a *m^callemem* Abdelkebirem Merchanem a jeho žákem Mustaphou Souissim.⁸⁵ U Viviany Pâques nenajdeme samostatnou skupinu *ghábawijín*⁸⁶, zatímco Maisie Sum kohortu *ghábawijín* uvádí

⁸² Rozhovor Mustapha Souissi, 27. 11. 2016.

⁸³ Rozhovor Mustapha Souissi, 27. 11. 2016.

⁸⁴ Rozhovor Abdelkebir Merchane, 1. 2. 2017 a Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

⁸⁵ Rozhovor Abdelkebir Merchane 6. 11. 2017 a Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

⁸⁶ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 125-132.

před *šurfá*.⁸⁷ Zajímavé je rozdělení v disertaci Christophera Witulskiho, které převzal od *m^callema* z Fezu⁸⁸. Jeho základní rozdělení je totiž na mužské a ženské *džinny* a jejich pořadí se zcela vymyká. Z tohoto důvodu se můžeme domnívat, že jím citovaný *m^callem* spolupracuje s *hamadšou*, jelikož se toto rozdělení nápadně podobá tomu, které později uvidíme během jejich pojetí rituálu *hadra*.

Koncerty a další komerční vystoupení naopak nemají dodržovat stejný sled jednotlivých invokací tak, jak je tomu u léčivého rituálu. Tradiční *gnawijská* komunita věří, že by mohlo omylem dojít ke skutečnému povolání *džinnů* mimo bezpečí rituálního prostoru. Hudebníci, kteří toto nepsané pravidlo nedodržují, jsou za to kritizováni.⁸⁹

Jelikož jsou *džinnové* ze své podstaty nevyzpytatelní, jejich požadavky se mohou různě lišit. Existují ovšem časem prověřená přání. Každý *džinn* nebo kohort *džinnů* má svůj požadovaný hudební motiv (melodie, rytmus a nápěv), barvu, vonné látky a rituální jídlo. Splnění těchto přání je dalším předpokladem úspěšného rituálu. Je na *mqaddimě*, aby během rituálu všechny tyto věci poskytla. Člověk, který propadl transu, se často označuje jako *malbús*, tedy oblečený, podle toho, že k transu si účastníci oblékají šátky v jednotlivých barvách náležících *mluk*: bílé pro *al-sálihín*, černé pro *al-kuhl* a Lallu ^ʿÁ'išu a *al-ghábawijín*, modré pro *al-musáwijín* a *as-samáwijín*, červené pro *džinny* jatek, zelené pro *šurfá* a žluté pro *l^cájalet*. Co se týče vonných esencí, *džinnové* požadují kadidlo, pižmo, myrhu, bílé a černé benzoe (*džáwi*) a ambru.

Dále je třeba jim poskytnout jídlo od datlí a mléka s růžovou vodou po maso obětovaného zvířete. Hudbu, kterou *m^callem* spolu se svými hudebníky *džinnům* poskytuje, bychom z určitého hlediska mohli také chápat jako požadavek *džinnů*. *M^callem* koneckonců celou hudební produkci přizpůsobuje samotným *džinnům* pomocí bedlivého sledování reakcí posedlých účastníků v transu. Mnohem vhodnější se nám ale jeví hudbu chápat jako volání, které *mluk*

⁸⁷ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 231.

⁸⁸ WITULSKI, C. *Defining and Revising the Gnawa and their Music through Commodification in Local, National, and Global Contexts* s. 62.

⁸⁹ Rozhovor Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

láká a vábí. Právě melodická linka *ríh*, a obecně hudba, je tím, co primárně navazuje spojení mezi naším hmotným lidským světem a světem *mluk*, a právě díky ní se mohou *mluk* u přítomných svobodně manifestovat, samozřejmě za předpokladu, že jsou splněny další nezbytné podmínky.

Toto výjimečné postavení hudby v rámci léčivého rituálu může někdy dávat *m^callemovi* pocit nadřazenosti, proti čemuž se *m^qaddimy* často ohrazují. Můžeme to ilustrovat slovy *m^qaddima* El Ayyachiho: „Bez něj [*mu^qaddima* pozn.] si může *m^callem* hrát, jak chce. Ale co z toho bude? Nic. Sám nemůže nic.“⁹⁰

3.5.3 Vlastní průběh rituálu *mluk*

Rituál *mluk* je součástí celonoční ceremonie *lila/derdeba*, je jejím konečným završením a předchází mu tři další před-rituální části. Během nich nedochází k posednutí ani k transu, v některých pracích se můžeme setkat se souhrnným označením „pre-possession“. Hlavním účelem částí přecházejících samotnému rituálu je především připomenutí si historické zkušenosti otroctví a sdílení společné identity. Jak jsme již zmínili, během rituálu – i před-rituálních částí – jsou přítomni hudebníci v čele s *m^callemem*, *m^qaddima*, posednuté osoby, které jsou součástí *gnawijské* komunity, případně jejich blízcí, kteří je doprovází a „asistenti“, což jsou většinou příbuzní *m^callema* či *m^qaddimy* nebo adepti, kteří zařizují drobnosti během ceremonie. Důležité však je, aby všichni přítomní respektovali účel rituálu a brali jej vážně, není možné se jej účastnit jen pro zábavu.⁹¹

Lila u *gnawy* začíná stejně jako súfijských *tariq* slavnostním průvodem a vstupem do rituálního prostoru, který se nazývá *‘áda*. *‘Áda* je doprovázená hlasitým hudebním doprovodem, tleskáním a skromnými tanečními variacemi. Pomocí tohoto průvodu se veřejně oznamuje konání rituálu a *mluk* jsou oficiálně

⁹⁰ WILLEMONT, J. *Gnawa. Au-delà de la Musique*.

⁹¹ Rozhovor Abdelkebir Merchane, 6. 11. 2016.

uvedeni do domu pořadatele, případně *záwije*, která je pomocí vonných vykuřovadel očištěna. Tato část je často zahrnována i u komerčních performancí, například The Essaouira Gnaoua Festival je každoročně zahájen tímto procesím. Po samotném vstupu pak následuje *fátiha*, súra otevírající Korán.⁹²

‘*Áda* (zvyk, obyčej) je slavnostním vstupem hudebníků na místo konání a první ze tří částí, které předchází samotnému rituálu. Po slavnostním vstupu následuje *ugba* (M. Sum používá označení *kojo*, podstata ale zůstává stejná)⁹³ a *nguša*. U obou těchto částí je dominantní především rytmická část a obě zahrnují tanec. Tance se účastní jak přítomní, skupinově nebo jednotlivě, tak adepti *m^callema*, zvládnutí těchto částí jak tanečně, tak hudebně je totiž součástí jejich vzdělání, jako budoucích hudebníků. *Ugba* má velmi hravý charakter, je plná synkopovaného vytleskávání a podupávání rytmických variací doplňovaného otočkami a podřepy.⁹⁴ Tato část je ženského pohlaví. Podle *m^callema* al-Ayyachiho právě *ugbou* rozveselil Sídná Bilál prorokovu dceru Fátimu.⁹⁵

Oproti tomu *nguša* (existují i varianty jako *ngiša*, *negša*, *megša* nebo *miğša*) je mužského pohlaví, během této části dominují především činely *qraqib*. Obě tyto části působí spíše jako oslava, jsou radostné, během nich se podává přítomným občerstvení, v textech písní se objevují oslavné popěvky na boha, proroka Mohammeda, světce a další významné postavy islámu. Oba *m^callemové* zdůrazňovali symboliku tleskání, které doprovází *ugbu* a *ngušu*, podle jejich výkladu totiž reprezentuje 99 krásných jmen božích.⁹⁶ Čáry na dlani totiž symbolizují čísla 81 a 18 v arabských číslicích, jejich spojením tedy dostaneme 99.

Celkově můžeme říci, že před-rituální části mají funkci odprostit přítomné od vnějšího světa, navodit uvolněnou atmosféru, pocit pospolitosti, sdílené identity pomocí odkazů na otroctví, které symbolizuje obecně útlak či

⁹² SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 225.

⁹³ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 219.

⁹⁴ Rozhovor Abdelkebir Merchane a Mustapha Souissi, 27. 11. 2016.

⁹⁵ WILLEMONT, J. *Gnawa. Au-delà de la Musique*.

⁹⁶ Rozhovor Driss Tanarzi, 26. 11. 2016.

strádání a v neposlední řadě vyjádření příslušnosti k islámu. Viviana Pâques tyto části označuje jako živé, podle jejich slavnostního charakteru, a v kontrastu se samotným rituálem, který je navázáním kontaktu se světem neživým.⁹⁷ Na tomto místě musíme opět upozornit na odlišnost v průběhu rituálu. *‘Áda* je v této práci synonymní s *dachlou* u *hamadši*, slavnostním oznámením konání rituálu, před jeho vlastním započítím. Zatímco v práci Viviany Pâques je *‘áda* vylíčena jako přechod z před-rituální části k vlastnímu léčivému rituálu. Toto oznámení konání rituálu *mluk* přímo před jeho začátkem, po dalších před-rituálních úkonech, se podle nám dostupných informací již nepraktikuje. Pravděpodobně se od něj již průběžně ustupovalo.⁹⁸ Samotný přechod z oslavné části k rituálu naši informátoři⁹⁹, a např. i Maisie Sum¹⁰⁰, označují jako již dříve zmíněný *ftúh ar-rahba*, tedy otevření rituálního prostoru. *Ftúh ar-rahba*, stejně jako *‘áda* v provedení *gnawy* v Tameslohtu, vyjadřuje symboliku svatby, potažmo i svatební noci, když si uvědomíme, že někteří posednutí jsou v podstatě považováni za manžele či manželky svých *džinnů*.

Otevřením rituálního prostoru nastává samotný léčivý rituál *mluk*, Viviana Pâques jej označuje *rahba*, podle rituálního prostoru.¹⁰¹ Pomocí hudby a dalších propriet je vytvořeno spojení mezi přítomnými a *džinnny*, kteří vešli během slavnostního vstupu. Jak již bylo dříve zmíněno, hlavní roli v tomto spojení hraje hudba, zejména *gembri* (někdy se můžeme setkat s názvem *hadžhúdž* či odlišnou vokalizací), což je třístrunný nástroj, na který hraje pouze *m^callem*. Často *m^callemové* říkají, že *gembri* je jejich nejcennějším majetkem. Význam tohoto nástroje můžeme ilustrovat i na jeho umístění v rámci rituálního prostoru, *m^callem* je usazen v čele hudebníků a prostor přímo před ním je považován za ten nejideálnější pro trans.¹⁰² Právě zvuk *gembri* je totiž z největší části zodpovědný na přivolání *džinnů*, kteří pak vstoupí do posedlého člověka.

⁹⁷ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 79.

⁹⁸ Soudíme dle zmínky v dokumentárním filmu, kde je poznamenáno, že v průběhu dalších let už nebude možné nikde vidět tento průběh ceremonie. WILLEMONT, *Gnawa. Au-delà de la Musique*.

⁹⁹ Rozhovory Abdelkebir Merchane, 6. 11. 2016. Driss Tanarzi, 1. 11. 2016.

¹⁰⁰ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 248.

¹⁰¹ PÂQUES, V. *Transe et possession*, s. 62.

¹⁰² Rozhovory Abdelkebir Merchane, 6. 11. 2016. Driss Tanarzi, 1. 11. 2016.

V ideálním případě takto učiní za doprovodu hudby, která je jim přímo určena. Základní princip je ten, že přítomní sedí podél rituálního prostoru a ve chvíli, kdy ucítí přítomnost svého *džinna*, se přesouvají před hudebníky, aby mu dali prostor se projevit. Vývoj samotného rituálu pak postupuje podle stanoveného scénáře, který se odvíjí od výše zmíněného pořadí invokací jednotlivých kohort *džinnů*. Přechody mezi jednotlivými kohortami jsou plynulé. Vzhledem k čím dál větším tendencím rituál zkracovat, i z finančních důvodů¹⁰³, se *mḡaddima s m^callemem* soustředí především na *mluk* přítomných účastníků. Části věnované ostatním kohortám jsou pouze preventivně zahrnuty ve velmi zkrácené podobě. Zatímco celá ceremonie *lila* by správně měla trvat od soumraku do rozbřesku, v praxi se můžeme setkat i s její zkrácenou verzí na 3–4 hodiny. Samozřejmě platí čím více posedlých účastníků, tím delší rituální část, protože tu není možné nijak uspěchat či zkrátit. Witulski uvádí speciální název *‘ašija* pro takto zkrácenou ceremonii. Důležité je, že i při zkrácené verzi je zachována integrita a správný postup během rituálu. Údajně také *‘ašija* předchází případným problémům v rámci „rušení nočního klidu“, protože netrvá celou noc, což by hlavně ve městech mohl být problém.¹⁰⁴

To, že je člověk během rituálu úspěšně posedlý *džinnem*, tedy že vstoupil do těla své „oběti“, se prokáže upadnutím do transu *džidba*. Během úspěšného transu je v rámci rituálního prostředí šířena *baraka*, z které má prospěch nejen léčená osoba, ale všichni přítomní.¹⁰⁵ Stejně jako každý rituál má stanovené zásady, také trans se projevuje různě na základě společně sdíleného pohybového slovníku a gest účastníků. Tato gesta hrají velkou roli v interakci mezi *m^callemem* a člověkem v transu. Na *m^callemovi* tak leží odpovědnost tato gesta správně vyhodnotit a na jejich základě dál pokračovat v hudbě. Je samozřejmé, že každý *m^callem* má svůj vlastní přístup k této interakci, a tak gesta, která by jeden vyhodnotil jako podnět ke zvolnění tempa, by jiný naopak mohl chápat jako

¹⁰³ Náklady na uspořádání rituálu se pohybují kolem 2500–3000 MAD, tedy až 7000 Kč.

¹⁰⁴ WITULSKI, C. *The Gnawa Lions*, s. 604.

¹⁰⁵ ALAOUI BTARNY, M. *Entrer dans la danse avec les Gnawa*, s. 70.

jasný náznak potřeby zrychlení.¹⁰⁶ Tuto interakci zjednodušuje postavení hudebníků vůči prostoru *rahba*, kdy hudebníci sedí v čele, ostatní přítomní sedí po stranách, a přímo v centru naproti hudebníkům je samotný rituální prostor.¹⁰⁷ *M^callem* má tak snadno přehled o dění během rituálu.

Trans, kterého je v této fázi docíleno, se označuje jako *džidba*, *madždúb* je pak osoba která je právě v transu, zahalena do látky v barvě svého *džinna*. Typickými prvky, které se objevují při *džidbě* napříč všemi třemi provedeními léčivého rituálu, jsou nekontrolované otočky, rytmické podupávání, malé poskoky ze strany na stranu, houpání paží, pohyby vedené z trupu jako obloukovité úklony do stran nebo předklony a obecně pohyby hlavy a šíje, opět zejména kruhové. Hlava většinou bývá méně či více předkloněná během celého transu, což se považuje za známku navázání spojení s *džinem*, někteří účastníci v transu zavírají oči. *Džidba* postupně graduje spolu s rostoucím tempem hudby, někdy se *madždúb* přesune na zem, kde osoba pokračuje vkleče, vlastní vrchol *džidby* bývá zakončen ztrátou vědomí. *Mqaddima* se pak přesvědčí, že je *madždúb* v pořádku a za pomoci růžové vody jej přivede zpět. Rituál je takto považován za úspěšný a plynule se začíná hrát *ríh* dalšího *džinna*. Hudební vývoj této části funguje následovně. Nejprve je čistě instrumentálně představen hudební motiv *ríh*, následuje vokální část, která pomocí gradace tempa přechází v instrumentální finále.¹⁰⁸

Samozřejmě nemůžeme zapomenout na fakt, že tyto transovní projevy jsou konáním samotného *džinna*, ve kterém posednutá osoba nemá žádné slovo. Obecně jsou tyto projevy často označovány jako tanec. Jistě, pokud uplatníme jednu z univerzálně přijímaných definic tance, která nám říká, že „*tanec se skládá z cílených a kontrolovaných rytmických neverbálních pohybů, které mají svou specifickou i estetickou hodnotu a jsou považovány za tanec jak samotným vykonavatelem, tak i přihlížejícími diváky*“¹⁰⁹, dojdeme k závěru, že projevy transu

¹⁰⁶ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 276-277.

¹⁰⁷ Viz obr. č. 2, kapitola 11 Obrazové přílohy.

¹⁰⁸ Rozhovor Abdelkebir Marechane, 27. 11. 2016.

¹⁰⁹ HANNA, J. L. *To dance is human: a theory of nonverbal communication*, s. 22.

tuto definici naplňují. Během rituálu mají však tanec a gesta mnohem hlubší význam. Je výrazem symbolického neverbálního jazyka sdíleného oběťmi posednutí, pomocí kterého mohou dát průchod vyjádření svých problémů, ať už jsou jakékoliv.

Také je třeba se zde vyvarovat závěrů ohledně kauzality posednutí. Z našeho pohledu se může zdát, že tanec je příčinou *džidby* a navozením samotného transu. Pokud bychom se na trans dívali z psychofyzilogického hlediska, mohli bychom se zabývat vlivem sensorických jevů, tance a dalších podnětů k vyvolání transu a došli bychom k závěru, nebo minimálně poznání, že tyto projevy dále napomáhají a prohlubují trans. Nicméně z našeho hlediska, které inklinuje k emickému přístupu pochopení fungování rituálu, je důležité jak samotní účastníci rituálu vztah transu, posednutí a tance chápou. V jejich chápání je tomu právě naopak, tanec je v rámci léčivých rituálů výsledkem *džidby*, projevem přítomnosti *džinna* v posednuté osobě, která má za následek upadnutí do transu. Tedy když *m^callem* nebo *m^qaddima* během rozhovorů s autorkou předváděli některé pohyby a gesta, nemuseli se obávat, že pokud je budou opakovat příliš dlouho, navodí si jejich pomocí *džidbu*. Právě proto, že nevěří, že toto je způsob, jakým *džidby* dosáhnout. Stejně tak se neobávali, že by tímto chováním přilákali *džinna*, protože dle jejich víry a uvažování primárním „voláním“ *džinna* do lidského světa je hudba.¹¹⁰

Kvůli tomu, že *džidba* je způsobena přítomností *džinna* v těle posedlé osoby, záleží přímo na *džinnovi*, jak přesně bude *džidba* probíhat. *Mluk* některých kohort, jak již bylo zmíněno, jsou spojeni například s krví nebo ohněm, a pokud jsou samotní *džinnové* dostatečně silní, jejich *džidba* se označuje jako *chidma* (v překladu služba) a zahrnuje sebepoškozování, jako je například pořezávání se nožem a střepy, které jsou k této příležitosti k dispozici, nebo pálení se plamenem svíčky či vroucí vodou. Obecně se má za to, že tyto úkony ve skutečnosti posednutou osobu nijak neohrožují ani nebolí, neboť její tělo je

¹¹⁰ Rozhovor Fatima Semlali, 27. 1. 2017. Abdelkebir Marechane, 6. 11. 2016. Driss Tanarzi, 1. 11. 2016.

chráněno velmi silnou přítomností *džinna*, a díky tomu si posedlý nemůže nijak ublížit.¹¹¹ Tuto ochranu musíme však chápat symbolicky ve smyslu nepocitování bolesti v okamžiku posednutí, takovéto projevy samozřejmě zanechávají následky na tělech posedlých jako jizvy, popáleniny aj. Lze těžko posoudit, jak častá ve skutečnosti *chidma* při transu je, vzhledem k tomu, že ne každý *džinn* je schopný vyvolat takovou reakci během rituálu. Sama autorka se setkala pouze s naznačováním těchto úkonů a její informátoři trvali na tom, že jde o velmi okrajovou záležitost, která v současné době v rituálních praktikách nemá místo. Vzhledem k citlivosti tohoto tématu je však možné, že skutečnost vypadá poněkud jinak.¹¹² Pro všechny případy ale *mqaddima* i *m^callem* bedlivě hlídají veškeré transovní projevy a jsou připraveni jakkoliv zasáhnout, pokud by *madždúb* zašel příliš daleko. Obecně také platí, že čím zkušenější *madždúb* je, tím uvolněnější a klidnější jsou jeho projevy *džidby*, zatímco „začátečníci“ během transu projevují emocionální výlevy, jako jsou záchvaty pláče nebo naopak smíchu.

Jak jsme již zmínili v úvodní části, rituál obecně symbolicky vyjadřuje hodnoty důležité pro komunitu. V případě *gnawy* je rituál *mluk* vyjádřením jejich kosmogonických představ, podle kterých byl svět rozdělen na 7 částí, které jsou reprezentovány 7 barvami a kohortami. Tuto symboliku pak Viviana Pâques vysvětluje následovně. Během samotného rituálu adept projde procesem „znovuzrození duše“. Nejprve se rozdělí na ženský a mužský princip. Toto rozdělení je pro objekty týkající se rituálu u *gnawy* typické, například *gembri* symbolizuje mužský prvek, činelky *qráqib*, které jsou považovány za jeho manželky zase ženský, před-rituální část *nguša* symbolizuje mužský element, naproti tomu *ugba* ztělesňuje ženský prvek, navzájem se doplňují, potřebují jeden druhého, aby společně mohli fungovat tak, jak během rituálu mají. Adept se pak dále rozdělí na 7 dalších částí, které postupně během samotného

¹¹¹ Rozhovor Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

¹¹² Existenci takto extrémního transu zmiňuje i Maisie Sum viz SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 237.

posednutí projdou očištěním skrze malé smrti, aby se nakonec znovu spojily v „zářivé zlato“.¹¹³

¹¹³ PÂQUES, V. *La religion des esclaves*, s. 255.

4 Hamadša a rituál hadra

Poté, co jsme si představili průběh a zásady fungování rituálu *mluk*, se můžeme podívat, jak vypadá rituál *hadra* v podání *tariqy hamadši*. V této části se tedy zaměříme na to, jaké jsou společné znaky a v čem se naopak liší oproti rituálu *mluk* a představíme strukturu a zásady fungování *hadry*.

4.1 Hamadša

Tariqa hamadša je marocký súfijský řád, který v 18. století vznikl v návaznosti na učení řádu *qádiríja-butšišíja*, a jehož hlavní *záwija* se nachází v Beni Rachid. V současnosti je tento řád formálně rozdělen na dvě větve – tzv. *‘alálíjín*, tedy *‘alíjovce*, kteří následují čistě odkaz Sídí *‘Alího*, a *dghughijín*, kteří se hlásí také k odkazu jeho oblíbeného učně Sídí Ahmeda. Ve skutečnosti je toto rozdělení poznat spíše mezi potomky obou světců, mezi kterými panuje jistá *řevnivost*, *músem* obou světců tak probíhá s několikadenním rozdílem v Beni Rachid i Beni Ouarad. Samotní následovníci tohoto řádu ale vždy referují k *hamadše* jako takové, respektive se k ní hlásí jako k celku, neoznačují se jako následovníci jedné nebo druhé větve. Přirozeně někteří následovníci mohou preferovat návštěvu *músemu* či provádění ceremonií jedné nebo druhé větve, to je však k ničemu nezavazuje. Většina hudebníků se navíc podílí na ceremoniích i jiných *tariq*, takže na tomto rozdělení také příliš netrvají. Jedinou výjimku tvoří *tá’ifa* ve Fezu, která se otevřeně hlásí pouze k *‘alálíjín*. Je záhodno zmínit, že se autorka setkala s některými případy, kdy bylo toto rozdělení zdůrazněno a to zejména v kontextu vymezení se proti praktikám sebepoškozování během rituálu. Při rozhovoru se tak proti nim *muqaddim* Abderrahim Amrani vyhranil ve smyslu, že fezská *záwija* patří k *‘alálíjín*, a proto u nich takové praktiky jako pořezávání se apod. rozhodně nenajdeme.¹¹⁴

¹¹⁴ Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

Řád *hamadša* je oproti *gnawě* mnohem více organizovaný. V čele každé větve stojí její hlavní představitel *mizwár*, který má na starosti veškerou organizaci týkající se *taríqy*. V čele každé *záwije* je pak *muqaddim*, kterého si volí ze svých řad příslušníci *taríqy* a je jmenován *mizwárem*. *Muqaddim* je také vedoucí osobou během ceremonií a rituálů, vede hudební *tá'ifu*, která je k *záwiji* přidružená. Kromě toho také *hamadša* rozlišuje mezi *fuqará*, tedy členy řádu, a *muhibbín*, což jsou jeho následovníci, kteří se účastní pouze ceremonií a rituálů, ne společných modliteb a dalších aktivit.¹¹⁵

4.2 Původ léčivého rituálu *hadra* u *hamadši*

Co se týče původu praktik zahrnujících léčivý rituál spočívajících v povolávání a následném utišování *džinnů* u *taríqy hamadši*, Paul Paquignon ve svém popisu oslav *mawlidu* (výročí narozenin proroka Mohameda) vydaném v roce 1911 uvádí, že už sám zakladatel tohoto řádu Sídí 'Alí bin Hamdúš (z. 1718/1723) se ve vesnici Beni Rachid poblíž pohoří Zerhoun věnoval extatickým praktikám *hadra*. Vzhledem k tomu, že nevíme, zda k této informaci došel na základě písemných pramenů, které již v dnešní době nejsou dostupné, nebo na základě orální tradice, která mu byla sdělena Sídí 'Alího potomky, nemůžeme si být jisti, zda tomu skutečně tak bylo. Od Paquignona se dozvídáme, že Sídí 'Alí vykonával *hadru* za výkřiků chválících Boha, což by se dalo vykládat jako *hadra* v „běžné“ súfijské praxi, která nemá primárně léčivou funkci a není nijak spojena s přítomností *džinnů*, tedy v jejím kontextu je myšlena pouze přítomnost boží, nikoliv přítomnost *džinnů*. Kromě toho se ale také dozvídáme, že v některých momentech těchto praktik se „*podobal lvu*“ a projevoval se velmi agresivně¹¹⁶, což už může připomínat některé znaky posednutí.

Druhá nejvýznamnější postava *hamadši* už má k *džinnům* prokazatelně blíže. Sídí Ahmad Dghoughí (od něj tedy větev *dghughijín*) byl blízký přítel Sídí 'Alího a jeho nejvěrnější učedník. Podle tradice to byl právě on, kdo se na přání

¹¹⁵ Rozhovor Abdellatif Moujtahid, 22. 6. 2014.

¹¹⁶ PAQUIGNON, P. *Le Mouloud au Maroc*, s. 533-534.

Sídí ʿAlího vydal do Súdánu, odkud přivedl kromě jiného extatický stav *hál* a „*džinnku*“ ʿÁʿišu Qandíšu, hlavní představitelku *mluk* v praktikách *hamadši*, která se zjevuje buď jako ošklivá stařena, nebo jako mladá přitažlivá žena, v obou případech ale s kopýtky místo nohou.¹¹⁷ Současně to měl být právě Sídí Ahmad, který se jako první dozvěděl o smrti svého mistra a v žalu začal hrát na rámový buben a tlouct se do hlavy sekyrkou¹¹⁸, což se stalo příkladem pro sebepoškozovací praktiky následovníků tohoto řádu. Lisa Therme na základě jí dostupných pramenů v Beni Rachid, kde dodnes žijí potomci Sídí Ahmeda, stanovuje jako základ léčivých praktik v rámci *hamadši* právě následování příkladu Sídí Ahmeda, nikoli Sídí ʿAlího. Navíc upozorňuje na fakt, že v době života obou světců byly ve vesnici Beni Rachid umístěné jednotky, dodnes jsou tam dochovány ruiny místního bastionu.¹¹⁹ Stejně tak se má za to, že Sídí Ahmed byl muž tmavší pleti, a že prvotní následovníci *hamadši* byli právě tito otroci¹²⁰, což nás dále vede k tomu, že *gnawa* a *hamadša* byli vždy v těsném kontaktu.

V tom případě můžeme pracovat s několika možnými teoriemi – buďto byl sám Sídí Ahmad původem otrok, který do řádu přinesl terapeutické praktikování rituálu *hadra*, což by korespondovalo s legendou o tom, že přivedl *džinnku* ʿÁʿišu ze Súdánu. V druhém případě mohlo dojít k ovlivnění samotnými následovníky, kteří do *hamadši* postupně začlenili *gnawijskou* praktiku léčivého rituálu, založenou na hudebním svolání *džinnů*. Samozřejmě je však možné, že tyto praktiky se do repertoáru *hamadši* dostávaly postupně až později, během jejich vzájemného kontaktu, například při oslavách narozenin různých světců. Musíme také zmínit možnost, že tento přenos probíhal na základě hudebním. V dnešní době je celkem běžné, že hudebníci znají repertoár a hrají na ceremoniích jak *hamadši*, tak i *gnawy*, v některých případech i dalších *tariq*. Nemůžeme ale určit, zda je toto nově zavedeno z důvodů finančního strádání hudebníků, a tedy nutnosti být co nejvíce variabilní pro co nejvíce ceremonií,

¹¹⁷ EL ABAR, F. *Musique, rituels et confréries au Maroc*, s. 30-44.

¹¹⁸ CRAPANZANO, V. *The Ḥamadsha*, s. 35.

¹¹⁹ THERME, L. Quand le culte des saints devient culte de possession – influences subsahariennes dans le rituel de la lila, s. 115.

¹²⁰ Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

nebo tomu tak bylo tradičně. Na základě postojů námi dotazovaných hudebníků se přikláníme spíše k první variantě, například *muqaddim* Amrani je pevně přesvědčen, že k „sdílení“ hudebníků více *tariqami* začalo docházet až v 80. letech.¹²¹ Tím ale nijak nezmenšujeme roli sdílení melodických motivů a rytmů mezi těmito skupinami. Nicméně zatímco hudebních vlivů jsou si zainteresovaní dobře vědomi a dokáží celkem jasně identifikovat, co patří do tradičního repertoáru a co ne, jakkoliv relativní toto rozlišení v některých případech může být, jelikož hudební repertoár je jako živý organismus, který se během času měnil a rozvíjel, takže převzaté prvky se po uplynutí určité doby asimilovaly a jsou dnes považovány za tradiční, ohledně samotných léčivých praktik žádná takové rozlišení není. Podle toho s kým a s jakou důvěrou provádíme rozhovor, se dotazovaní uchylují buďto k úplnému popírání existence těchto praktik, k svádění jejich provozování na úpadek předků, kteří „sešli ze špatné cesty“ nebo jejich interpretaci na exorcistní škále, tedy zdůraznění role boha, který díky své přítomnosti (*hadra*) odstraňuje veškeré negativní následky posednutí *džinnem*.¹²²

V této souvislosti musíme uvést, že praktikování a chápání rituálu *hadra* se liší u *záwijí* z měst a venkova. Městské *tá'ify* se soustředí především na před-rituální části ceremonie *lila*, nebo rituál přímo vynechávají, jelikož zařazení samotného rituálu záleží na účelu *lily*. Pokud se například koná *lila* preventivní u příležitosti stěhování rodiny do nového domu, jejímž účelem je přinést této rodině co nejvíce *baraky*, pak rituál *hadra* není její součástí. Pokud městské *tá'ify* zařazují *hadru*, pak je to proto, že její léčivá funkce je hlavním účelem celého večera, tj. *lila* se pořádá právě na přání posednuté osoby. Rozdíl je také v zahrnutí různých *džinnů*. Jak jsme již výše zmínili, hlavním *džinnem* u *hamadši* je ^عÁ'íša Qandíša, to ale neznamená, že je *džinnem* jediným. Právě na venkově, zejména v Beni Ouarad u *dghughijín*, je zahrnuta celá škála *džinnů* tak, jak jsme jej mohli vidět u *gnawy*.

¹²¹ Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

¹²² Rozhovory Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016. Frédéric Calmés 10. 6.

Samozřejmě se také nabízí varianta, která počítá s tím, že praktikování léčivých rituálů pomocí povolání *džinnů* je synkretismem původních předislámských praktik, tedy jakási transformovaná a islamizovaná verze rituálů přítomných v oblasti Maroka před přijetím islámu, kdy *džinnové* jsou vlastně přetvořená původní božstva.

4.3 Průběh rituálu *hadra*

Již jsme hovořili o faktu, že *hadra* je součástí původně celonoční ceremonie *lila*, nicméně u *hamadši* není její nedílnou součástí. V případě, že je zahrnuta, pak ji předchází několik před-rituálních částí, stejně jako je tomu u *gnawy*.

Během vlastních příprav je provedena oběť *dhiba*. Zvíře je vybráno dle finančních možností pořadatele, obecně se soudí, že postačí kuře, movitější obětují berana či býka. Následně *tá'ifa* vstupuje do místa konání rituálu, kterým v případě *hadry* bývá většinou dům sponzora, pokud je rituál součástí například *músemu* či *zjáry* mauzolea Sídí 'Alího nebo Sídí Ahmada, tak se celá ceremonie koná v prostorách *záwije*. Tento vstupní průvod *dachla* slavnostně za pomoci hudby oznamuje celému sousedství konání této příležitosti, přitom jsou v čele neseny prapory, aby bylo jasné odkud *tá'ifa* pochází. Poté hudebníci i účastníci zaujmou svá místa a začínají stejně jako *gnawa* fátihou, po které následuje *hizb*, tedy zpěv textů, které jsou součástí repertoáru *hamadši*, jejichž výběr je přizpůsoben dané příležitosti, většinou se jedná o chvalozpěvy na boha, Proroka nebo oba světce *hamadši*. *Hizb* poté plynule přechází v *dhikr*, tedy rytmické provolávání jmen božích za hudebního doprovodu. Ve chvíli, kdy tempo *dhikru* vygraduje do té míry, že už není dále proveditelné, ozve se několik táhlých tónů *ghajty* (dechový nástroj)¹²³, které ohlašují započetí samotného rituálu *hadra*.

Jelikož tyto před-rituální části mohou být praktikovány samy o sobě, není jejich hlavním účelem připravit přítomné na léčivou část, jako je tomu u *gnawy*, i když i tento aspekt obsahují. Obřadní vstup *dachla* má informovat okolí o konání

¹²³ Více k používaným instrumentům *hamadši* viz ZÁRUBOVÁ, M. *Marocká súfijská hudba*.

ceremonie, tedy že dojde k předání *baraky*. Samotný *hizb* a *dhikr* umožňují toto předání *baraky*, které v některých případech může být hlavním cílem ceremonie *lila*, například za účelem oslav významných svátků, „požehnání“ nového domu, narození dítěte do rodiny aj.

V případě struktury samotného rituálu *hadra* můžeme sledovat rozmanitost jak v případě názvosloví, tak i samotného členění. Pokud se podíváme na srovnání dostupných popisů průběhu, které poskytuje El Abar, uvidíme, že většinou je *hadra* rozdělována na část horkou *schún*, studenou *bárid*, v některých případech je vyčleňována ještě část *gnawíja/hadarí*, která je, jak název napovídá převzatá od *gnawy* a je částí nepovinnou. Další členění v rámci jednotlivých částí se pak liší podle jednotlivých *tá'if*, někdy jsou používány názvy rytmů, které jsou hrány (např. *rabbání*) nebo naopak geografické odkazy (*zerhúni*, *gharbáwi*). Studená část je pak připisována samotné ^عÁ'íše, případně i *gnawě*, pokud jsou součástí praktiky všichni *džinnové*. V kontrastu s tím ale můžeme uvést rozdělení na *ftúh al-hadra* (otevření rituálu *hadra*), část věnovanou ^عÁ'íše Qandíše a finálním nepovinným *hadarí*, se kterým se El Abar setkal v rámci svého vlastního terénního výzkumu.¹²⁴

Sama autorka se setkala s jednoduchým rozdělením na horkou a studenou část, které je používáno fezskou a meknéskou *tá'ifou*. V případě dotazů na část *gnawíja* bylo autorce vysvětleno *muqaddimem* Moujtahidem, že se jedná pouze o hudební výpůjčku.¹²⁵ V horké části se přítomní muži účastní tance *sífa*, který se tančí v řadě, a který je typický předkláněním horní části těla a houpavým pohybem v kolenou. Před vytvořenou řadou tanečníků pak svůj taneční um předvádí *muqaddim*. I v této části je užito zvyšování intenzity pomocí zrychlení tempa, která nakonec vyústí v několikanásobné provolání „*Lá iláha illá 'lláh*“. Z tohoto popisu je tak jasné, že horká část *hadry* je přípravou na samotné posednutí a trans, která má přítomné do určité míry oddělit od okolního světa, a naopak zdůraznit jejich sounáležitost v rámci komunity *hamadši*. Během tance

¹²⁴ EL ABAR, F. *Musique, rituels et confréries au Maroc*, s. 238-240.

¹²⁵ Rozhovor Abdellatif Moujtahid, 22. 6. 2014.

je kladen důraz na pospolitost účastníků, kteří se v ideálním případě mají pohybovat jako jeden muž.

Zatímco u *gnawy* bylo hlavním hlasem volajícím *džinnny gembri*, v případě *hamadši* tuto funkci zastává *ghajta*, dechový nástroj, který svým zvukem připomíná hoboj. Studená část *hadry* je tak typická jeho pronikavým zvukem. Protože je v *tá'ifě* vždy několik tzv. *ghajáta*, tedy hráčů na *ghajtu*, je mezi nimi ustanovena hierarchie, kdy pouze jeden hráč skutečně improvizuje a rozvíjí melodické motivy *ríh* (pl. *arjáh*), zatímco ostatní se této melodické linky drží a doprovází ho. Mezi jednotlivými melodickými motivy postupně přechází, dokud jimi neosloví *džinna* dřímajícího v jednom z přítomných. V tu chvíli se posednutá osoba přesouvá do centra rituálního prostoru, co nejbliže hudebníkům, kde se plně projeví její *džinn* pomocí gest, tance a dalších v zásadě stejných projevů, jaké jsme pozorovali u *gnawy*. Můžeme tedy konstatovat, že co se týče pohybové složky *džidby*, rituál *hadra* se shoduje s rituálem *mluk*.

Pokud aplikujeme schéma fází rituálu podle Victora Turnera na *hadru hamadši*, dojdeme k následujícímu rozdělení. Horká část rituálu je preliminální fází, samotného léčivého efektu pomocí transu se dosahuje během studené části, která představuje liminální fází. Postliminální část následuje po dovršení *džidby*, kdy ostatní přítomní pečují o posedlé, kteří pomalu znovuzískávají nadvládu nad svým tělem s tím, jak jej postupně opouští jejich *džinn*. Celá ceremonie je poté ukončena společným jídlem, většinou připraveným z předtím obětovaného zvířete, které však jí muži a ženy odděleně.¹²⁶

4.4 Džinnové povolávání během hadry

Jak jsme již výše zmínili, míra zapojení různých *mluk* do *hadry hamadši* se liší podle pojetí jednotlivých *tá'if* a požadavků klientů, kteří rituál pořádají. Sama autorka byla svědkem pouze rituálů v Rabatu, kde účinkovala *tá'ifa* z Meknésu, a které povolávaly jenom *Á'íšu*. Stejně tak při rozhovorech se členy fezské *tá'ify*

¹²⁶ Některé zdroje uvádějí společné jídlo před samotnou ceremonií, na rituálech, kterým byla autorka přítomna, se však vždy podávalo až po samotném rituálu.

byla probírána pouze ona, jako jediný *džinn*, kterému se věnují. Toto můžeme porovnat s informacemi o rituálech konaných v Beni Ouarad, které popsala Lisa Therme, nebo Meknésu, které zaznamenal Vincent Crapanzano.

Přirozeně se nabízí otázka, zda meknéská *tá'ifa* z nějakého důvodu vyřadila další *džinn*y ze svého pojetí rituálu *hadra*, během zhruba 40 let, které uplynuly od Crapanzanova výzkumu. Podle krátkého rozhovoru, který se autorce podařilo s jejím *muqaddimem* provést, k žádné změně v invokovaných *mluk* nedošlo. Když *muqaddim* Moujtahid autorce vysvětloval strukturu rituálu, zmínil se, že během *hadry* jsou povoláváni *džinnové* jako *Ā'iša* nebo spousta dalších.¹²⁷ To nás vede k závěru, že toto bylo způsobeno přáním pořadatelky, která jediná prošla léčivým transem a je posednutá *Ā'išu*.

Therme i Crapanzano se shodují v hlavních bodech popisu dalších sedmi *džinnů*, kteří jsou součástí rituálních praktik. Jsou jimi Sídí Mimún, který je mužskou obdobou *Ā'iši Qandíši* a je spojen s černou barvou. Bílá barva je spojena se Sídí Šamrúšem, který své posednuté nutí učit se Korán nazpaměť. Oproti němu stojí Sídí Hamú, jehož poznávacími znaky jsou červená barva, agresivita, a který je symbolem sexuality. Posledním mužským *džinnem* je Sídí Músa, který je spojován s vodou a modrou barvou. Lallu Málíku přítomní poznají podle fialové barvy, je údajně velmi koketní a svůdná. Lalla Mira je velmi veselá, má ráda sladké a u svých obětí způsobuje záchvaty smíchu. Kromě toho Therme zmiňuje i *džinna bawába*, který je povoláván jako první a otevírá bránu všem ostatním *mluk*.¹²⁸

Z tohoto popisu jasně vidíme, že tito *džinnové* odpovídají základním konceptům sedmi kohort *mluk*, které jsou základem rituálu *mluk* u *gnawy*. Oproti *gnawě* však není stanoveno pořadí, ve kterém by měly následovat invokace jednotlivých *džinnů*, ani nutnost je invokovat všechny. Co se týče zahrnutí těchto dalších *džinnů* do samotného rituálu, nemůžeme jednoduše konstatovat, zda jsou nebo nejsou součástí jejich praktik. Obecně řečeno jak *gnawa*, tak *hamadša* jsou

¹²⁷ Rozhovor Abdellatif Moujtahid, 22. 6. 2014.

¹²⁸ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 112-113; CRAPANZANO, V. *The Ĥamadsha*, s. 145-148.

schopny povolávat obecně *džinnny*, za předpokladu, že znají jeho *ríh* – vlastní formulace hudebníků proto vždy zní, že ten určitý *džinn* odpovídá na volání ať už *gnawy* nebo některé *tariqy*. Proto je mnohem vhodnější říci, že některé *tá'ify hamadši* povolávají pouze ʿÁ'íšu Qandíšu, zatímco jiné povolávají i ostatní *mluk*. Důvody pro toto mohou být různé – například daná *tá'ifa* nepoužívá v repertoáru *ríh* dalších *džinnů*, protože na rituálu nejsou přítomní jejich posednutí, což je případ pozorované *tá'ify* z Meknésu. Pravdou totiž zůstává, že u *hamadši* je nejpopulárnějším *džinnem* právě ʿÁ'íša. Jiné *tá'ify* melodické linky k invokacím dalších *mluk* v repertoáru ani nemají, proto povolávat další *džinnny* ani nemohou, což je případ fezské *tá'ify*. Není úplně jasné, zda je to důsledkem postupného vyloučení ostatních *mluk* a upadnutí jejich melodií v zapomnění. Jistou roli také mohl hrát úpadek během 70. let, kdy většina *tá'if* ve Fezu zanikla a zbylí hudebníci se museli uchýlit ke hraní na svatbách a oslavách.¹²⁹ Toto pak mohlo notně ovlivnit hudební repertoár, který byl poté předán dalším generacím hudebníků *tá'ify*. Samozřejmě je také možné, že invokace pro ostatní *džinnny* nebyly nikdy součástí fezské *tá'ify*.

4.4.1 Vztah *džinnů* a posedlých osob

Jak připouští i islámské právo, *džinnové* mohou s lidmi navazovat i vztahy jako je manželství. Proto se často o posedlých říká, že jsou manžely/manželkami svého *džinna*, většinou v případech, kdy posednutá osoba nemůže najít vhodného partnera, což je vysvětlováno tím, že si ji daný *džinn* nárokuje pro sebe. Intimní vztah s *džinnem* se pak projevuje na sexualitě posedlých, případně různými disfunkcemi. Impotence u mužů se tak často připisuje posednutím ʿÁ'íšou Qandíšou, u žen je jím vysvětlována prostituce. V případě Lally Miry a Lally Málíky, které mají velmi femininní charakter, dochází pomocí posednutí k ospravedlnění mužské homosexuality, transsexuality nebo transvestitismu.¹³⁰

¹²⁹ Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

¹³⁰ Rozhovor Frédéric Calmés, 29. 10. 2016.

V roce 2007 vyšel článek v týdeníku Le Reporter s titulekem: „V Sídí Alí se muži žení...s muži“ popisující „skandální“ praktiky, kterých byli reportéři během *músemu* Sídí [°]Alího bin Hamdúše svědky. Tento článek neopomněl zdůraznit, že homosexuálové jsou „velmi zapálení stoupenci rituálu *hadra*, který jim pomáhá se osvobodit“ a během celého *músemu* se nijak neskrývají, vodí se za ruce a okatě dávají svou homosexualitu na odiv.¹³¹ Rozhořčené komentáře v internetové diskuzi pod článkem stran praktik této *tariqy* pak prozradily postoje části marocké veřejnosti. Nakonec byl článek i s diskuzí odstraněn z webové stránky Le Reporter.

Faktem zůstává, že nejen marocká veřejnost, ale i akademičtí badatelé ve svých pracích zejména představují účastníky rituálů z okrajů marocké společnosti, tj. prostitutky, homosexuály, psychicky nemocné např. schizofrenií – posednutí *mluk* se také často spojuje s mnohočetnou poruchou osobnosti. Například Olivier Ralet zmiňuje případ Maročanky žijící v Bruselu, která se léčila v psychiatrické léčebně, kde se jí zjevovala [°]Á'íša Qandíša. V době, kdy se s ní Ralet setkal, působila v mauzoleu Sídí [°]Alího, kde naplňovala své léčitelské poslání a ulevovala ostatním postiženým *džinny*.¹³² Meriem Cheikh zase předkládá rozhovor s prostitutkami, které jsou posednuté *mluk*.¹³³ Tyto příklady nás pak mohou vést k závěru, že těchto rituálů se účastní pouze společenství vydědění, pro které rituál *hadra* představuje způsob vyrovnání a akceptování sebe samých, a to během rituálu samotného ve chvíli, kdy se v nich plně projeví jejich *mluk*. Oproti tomu v očích okolního světa mimo rituální prostor je přenesením odpovědnosti za své činy na *džinny*, kterými jsou ovládány.

¹³¹ V článku jsou také zmíněny praktiky jako nahé koupání se v noci v tůni a zavěšování spodního prádla na fíkovník, aby přilákali budoucího partnera. O tomto koupání se autorce žádný z informantů nezmínil, nicméně údajné věšení spodního prádla pravděpodobně představuje barevné cáry oblečení, které jsou uvazovány na fíkovník v Beni Rachid. S uvázáním této látky, je u stromu také symbolicky uvázáno vše špatné, čím posednutý trpí.

EL HAMRAOUI, M. Au « moussem » de Sidi Ali Ben Hamdouche (Meknès/Maroc) : Des hommes se marient...avec des hommes.

¹³² RALET, O. Les rituels de possession comme dispositifs de changement chez les Hamadcha, s. 144.

¹³³ CHEIKH, M. La possession comme compétence: utilisation du savoir sur les djinns chez les jeunes filles populaires et urbaines, s. 125-126.

Samozřejmě tímto nijak nechceme popřít roli, kterou sebeakceptování a transformace jedince během rituálu pro účastníky má. Nesmíme však zapomenout, že pro svou terapeutickou funkci je rituál vyhledáván i „obyčejnými“ lidmi. V případě rituálů, u kterých měla možnost autorka být svědkem, tomu tak bylo. *Hadra* v rabatské medíně byla uspořádána pro Hajar, matku 4 synů, která několik měsíců předtím přišla o manžela. Kromě truchlení nad jeho smrtí na ní také doléhal tlak ze strany ostatních příbuzných a strach o zabezpečení sebe a svých dětí. Od té doby trpěla migrénami a nespavostí do chvíle, než poprvé navštívila hadru *hamadši*, kde se naplno projevilo její posednutí. Protože se v poslední době začaly její problémy zhoršovat, rozhodla se uspořádat ceremonii ve svém domě. Druhý rituál *hadra*, který autorka navštívila, se taktéž konal v domě Hajar v medíně v Rabatu. Dle jejích slov jej ale uspořádala hlavně kvůli své kamarádce Salmě, protože její manžel je proti, aby se rituály konaly v jejich domě. Salma ale pokryla veškeré finanční náklady (zhruba 2000 MAD). Salma je stejně jako Hajar posednutá *‘Á’išou*, což se u ní začalo projevovat, když byla v sedmnácti letech rodinou provdána za zhruba o dvacet let staršího manžela. *‘Á’iša* ji nutí se malovat, nechávat se zdobit hennou, pálit vonné esence, obětovat jí kuře několikrát ročně a čas od času se podílet na rituálu *hadra*. Pokud Salma tyto podmínky neplní, objeví se u ní malátnost a emoční nestabilita či stavy, které by západní medicína označila jako deprese.¹³⁴ Podobný případ posednutí *džinnem* u mladé dívky před nucenou svatbou popisuje i Therme, kdy Lalla Málíka svou oběť pouze podněcovala, aby se líčila a zdobila hennou.¹³⁵

Nutno podotknout, že oba navštívené rituály byly co do počtu léčení skromné. V případě prvního rituálu byli sice dle Hajar přítomni i další posedlí, nicméně do transu se pomocí *‘Á’iši* dostala pouze Hajar. V druhém případě se do transu dostala pouze Salma. Autorce se nepodařilo zjistit přesný důvod, proč se u ostatních nepodařilo navodit kýžený stav převzetí kontroly *džinnem*. Je třeba

¹³⁴ Rozhovory Salma a Hajar, rituál *hadra*, 25. 6. 2014.

¹³⁵ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 198.

řící, že během rituálu může teoreticky upadnout do transu neomezené množství účastníků. Většinou postupně za sebou, nestává se, že by *džinn* posedl více lidí, když se hraje jeden *rít*,¹³⁶ což ulehčuje interakci mezi posedlým a *muqaddimem*, který posedlého bezpečně provází liminální částí rituálu a uzpůsobuje hudbu jeho potřebám, tedy potřebám jeho *džinna*.

Z uvedených příkladů můžeme vidět, že rituál *hadra* nevyhledávají pouze psychicky nemocní lidé, nemůžeme tedy rituál *hadra* u *hamadši* označit pouze jako formu psychoterapie. Důležitý je také její společenský aspekt, během rituálu samotného se upevňují vazby v rámci komunity posedlých. Kvůli malému počtu pořádaných rituálů jsou v kontaktu a vzájemně se zvou, pokud jeden z nich rituál organizuje. Jelikož problém nebo nemoc, která je považována za posednutí *džinem*, je v podstatě vstupenkou do jejich komunity, jednotliví členové ví, co je důvodem přítomnosti ostatních. Jelikož mají ale společnou víru, že je vše vinou *džinna*, navzájem se nijak neodsuzují, i když – nebo právě proto, že – se jedná o skutečnosti, na které se většinová marocká společnost dívá minimálně s despektem, ať už je to rozvod, život bez partnera nebo již výše zmíněné záležitosti.

Přesto může být i samotné přiznání své situace pro posednutého člověk náročné. Musí se nutně smířit s tím, že bude muset plnit požadavky svého *džinna* nebo *džinnů* až do konce svého života. K tomu je nutné připočítat i tlak okolí, případné odsouzení a opovržení ze strany rodiny a přátel posednutého. Tento neustávající boj můžeme vidět v dokumentu *Les Gardiens Invisibles*. Posednutá Nadia se pohybuje mezi úlevou, kterou pociťuje během samotného rituálu a výčitkami, protože tato úleva je důkazem jejího posednutí. Nechápe proč je posednutá právě ona, až dochází k výčitkám, protože si toto posednutí určitě musela nějak sama přivodit. V průběhu dokumentu se pak ocitá v začarovaném kruhu úlevy a sebeobviňování, které její psychický stav nijak nezlepšuje a nutí ji navštěvovat více rituálů.¹³⁷

¹³⁶ Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

¹³⁷ THERME, L. *Les Gardiens Invisibles*.

Závěrem můžeme říci, že stejně jako u *gnawy*, i u *hamadši* jsou *džinnové* v podstatě symboly potíží posedlých osob. Pokud účastník řekne, že ho posedl Sídí Hammú, ostatní přítomní pak okamžitě chápou, že má problémy s agresivitou nebo sexualitou. Jednotliví *mluk* samozřejmě mohou způsobovat různé potíže, respektive být vyjádřením široké škály problémů, podle jejich obecné charakteristiky je ale jasné, čeho se tyto problémy týkají.

Stejně jako u *gnawy* i u *hamadši* vytváří pak rituální komunita jakousi pomocnou síť kolem posedlého. Tím, že se léčebné rituály musí neustále opakovat, můžeme je v podstatě přirovnat k nekončící skupinové terapii, která poskytuje posedlému porozumění, bezpečí a možnost sebepřijetí.

5 Léčivý rituál *hadra/mluk* v kontextu současného vývoje

V současné době čelí jak *hamadša*, tak i *gnawa* silným vlivům komercializace a folklorizace. Na jednu stranu jim tyto procesy přinášejí některé výhody, jako je lepší finanční situace, prestiž, která je spojena s účinkováním na festivalech či v televizi, a větší uměleckou svobodu během hraní. Nesmíme však opomenout i negativa, které jsou s tím spojena, jako například již dříve zmíněný úpadek kvality hudebníků, kteří jsou přitahováni vidinou slávy a úspěchu, ale odmítají následovat tradiční způsob předávání hudebního repertoáru a dodržovat pravidla. V reakci na to jsou pak často kritizováni tradiční komunitou, která si stěžuje na možná nebezpečí, která pro ně komercializace jejich praktik přináší a úpadek potenciálu rituálu, neboť je oslabeno proudění *baraky*.

Co se týče vlivu oficiální politiky státu na vývoj léčivých rituálů, jeho role spočívá zejména ve vytváření a podpoře projektů (jak uvidíme dále), které představují tyto rituály jako součást marockého kulturního dědictví a dále podporují jejich folklorizaci. V případě *hamadši* pak stát vstupuje do její vnitřní organizace, kdy každý *mizwár* musí být schválen Ministerstvem pro náboženské nadace a islámské záležitosti.

5.1 Popularizace *gnawy*

Počátky popularizace a následné komercializace *gnawijský* praktik můžeme najít už v 60. letech, kdy byla *gnawa* a její hudební repertoár začleněny do veřejného prostoru jako součást kulturního odkazu reprezentujícího africkou identitu v zemi.¹³⁸ V 70. letech na sebe upoutala populární skupina Nass El Ghiwane, která do své tvorby zakomponovala silné *gnawijské* vlivy. Zhruba o deset let později se začaly pořádat festivaly a další akce podporované státem,

¹³⁸ KAPCHAN, D. Possessed by Heritage Sub-Saharan Tradition on Display in Tangier, s. 105.

kteře propagovaly *gnawijskou* hudbu zejména kvůli turistickému potenciálu.¹³⁹ V devadesátých letech se pak *gnawě* dostalo pozornosti na mezinárodní hudební scéně zejména díky projektu No Quarter: Jimmy Page and Robert Plant Unleaded, hudebníků známých z kapely Led Zeppelin. Tři písně z tohoto alba jsou výsledkem spolupráce s *gnawijskými* hudebníky v Marrákeši.¹⁴⁰ *Gnawa* se tak stala součástí tzv. world music.

Hlavní událostí, která *gnawijskou* hudbu propaguje pod státní záštitou je The Essaouira Gnaoua and World Music Festival, jehož dvacátý ročník se uskuteční na přelomu června a července tohoto roku, a jak jeho název napovídá, dává prostor i fúzím mezi *gnawou* a dalšími hudebními žánry.¹⁴¹

5.2 Popularizace *hamadši*

Počátky přenesení praktik *hamadši* do světského prostoru je spojeno zejména se vznikem festivalu Festival de Fés des Musiques Sacrées du Monde, který založil Faouz Skali v roce 1994. Přestože se tento festival prezentuje jako spirituální, můžeme jej označit za čistě světský prostor, který slouží k reprezentacím súfijských ceremonií. *Hamadša*, respektive její nejpopulárnější *tá'ifa* ve Fezu, je dodnes pravidelným účinkujícím tohoto festivalu. V devadesátých letech navíc *hamadša* navázala na hudební úspěch *gnawy* a začala produkovat nahrávky a posléze CD (např. u vydavatelství Faasiphone nebo Fas Maatic), což notně pozvedlo jejich společenský status.¹⁴² Hudebník, který má nahrávací smlouvu se nejen těší všeobecnému uznání, ale ve svém občanském průkazu má jako zaměstnání uvedeno *fannán* - umělec. Posléze se začali pravidelně objevovat na televizních obrazovkách (např. pořad Chada Al Alhane na kanále 2M, který se na súfijskou hudbu přímo zaměřoval) a účinkovat na

¹³⁹ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 112.

¹⁴⁰ Rozhovor Farouk el Safi (bubeník, který se na albu No Quarter podílel), 6. 12. 2014.

¹⁴¹ CRAPANZANO, V. *The Hamadsha*, s. 80.

¹⁴² Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

koncertech v zahraničí. V současnosti je tak Les Hamadcha de Fez, jak se fezská *tá'ifa* sama označuje, jednou z nejznámějších súfijských *tá'if* v Maroku.

5.3 Vliv folklorizace a komercializace na vlastní rituál *mluk/hadra*

Jednou ze stanovených výzkumných otázek bylo, jak ovlivňuje proces folklorizace průběh vlastního rituálu. V případě *hamadši* lze říci, že postupná folklorizace má vliv zejména na délku vlastního rituálu. Kvůli zařazování nových písní (většinou jde o populární písně, které se hrají na svatbách a dalších oslavách) do před-rituální části *líly* na vlastní rituál nezbyvá tolik času, a současně kvůli rostoucím nákladům na pořádání *hadry* není možné prodloužit délku celé ceremonie. Nutno podotknout, že obohacení repertoáru populárními písněmi není pouze iniciativou samotných hudebníků, ale samo obecnostvo si je často žádá, případně jsou *tá'ify* předem pořadatelem upozorněny, aby je do ceremonie zařadily, případně zkrátily jiné části. Touto vyřazenou částí pak někdy může být samotný rituál, pokud jeho léčivá funkce není hlavním účelem ceremonie, protože není její nutnou součástí.

Oproti tomu *gnawa* k tomuto obohacení repertoáru nucena podle dostupných informací není. Kvůli finanční náročnosti je však rituál také často zkracován. Místo všech invokací jsou použity pouze ty odpovídající *džinnům* přítomných účastníků, které jsou pak doplněny pouze krátkými ukázkami invokací dalších kohort, aby bylo dodrženo pravidlo zakomponování všech sedm hlavních kohort *džinnů*. Existují ale i případy, kdy toto pravidlo dodržováno není, což se samozřejmě *mqaddimám* a členům tradiční komunity nelíbí, protože představuje potenciální nebezpečí rozhněvání *mluk*.

5.3.1 Vliv profesionalizace na rituál *hadra* a *mluk*

Jak již bylo dříve zmíněno popularizace a komercializace hudebních tradic *gnawy* a *hamadši* vedla k profesionalizaci jejich hudebníků. Je poměrně běžné, že hudebníci působí v *tá'ifách* několika různých *taríq*, aby maximalizovali svoje uplatnění na trhu, vzhledem k celkovému snížení počtu pořádaných ceremonií. Málo příležitostí hrát na skutečných rituálech nutí hudebníky, aby působili i na koncertech, které jsou v podstatě reprezentací skutečné hudební tradice, případně se podíleli na projektech, které vytvářejí fúze s dalšími umělci. Vystupování na pódiích festivalů je pro ně nejen záležitostí prestiže, ale je také finančně lépe hodnoceno, což v této kombinaci vede k zdražování uspořádání skutečného rituálu a následnému poklesu pořádaných ceremonií. *Muqaddim Amrani* vzpomíná, že před krizí *hamadši* v 70. letech se pořádaly ceremonie každý týden. V současnosti častěji účinkují na koncertech, příležitost k účinkování na *lile* mají jednou až dvakrát do měsíce.¹⁴³

Množství komerčních vystoupení a příklady úspěšných hudebníků, zejména u *gnawy*, kteří se proslavili a těší se slávě a blahobytu, láká mnoho mladých, aby se „naučili hrát *gnawu*“. Samozřejmě někteří se zajímají pouze o hudbu *gnawy* nebo *hamadši*, její duchovní případně terapeutický rozměr není předmětem jejich zájmu. V případě *gnawy* i *hamadši* se tak můžeme setkat s hudebníky, kteří neprošli tradiční výukou a předáním znalostí od *muqaddima/mallema* svým žákům. Často se naučí repertoár z nahrávek, ale uniká jim zasazení do souvislostí s tradicí řádu nebo *gnawijskou* komunitou.¹⁴⁴ Pokud jsou tito hudebníci v rámci *tá'ify* níže postavení, tedy hrají základní rytmus, *rih* nebo zpívají základní text, nenarušují funkčnost vlastní ceremonie, potažmo rituálu. Problém nastává v případě, kdy se tato nová generace hudebníků dostává na vůdčí pozici. Napříč arabskou hudbou je běžné, že nejvýšadnější postavení v rámci orchestru patří těm, kteří jsou schopni improvizace, zatímco ostatní se drží předepsaných osnov. Stejně tak *m^callem* u *gnawy* nebo *muqaddim*

¹⁴³ Rozhovor Abderrahim Amrani, 10. 6. 2014.

¹⁴⁴ Rozhovor Abdelkebir Merchane, 6. 11. 2016. Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

u *hamadši* se na rozdíl od zbytku hudebníků zaměřuje na improvizaci, postupně upravuje jednotlivé melodické linky a přizpůsobuje je na míru samotným posedlým. Tato interakce s přítomnými se ale z nahrávek naučit nedá, učí se jí pozorováním svého učitele, účastí na rituálech, kde v praxi vidí, jak funguje určitá reakce na gesto posedlého. Proto je celkem příhodné, že hudebníci, kteří se vypracovali na pozici *m^callema*, přestože neprošli tradičním hudebním vzděláním u jiného *m^callema*, působí zejména v komerční sféře. Jednoduše proto, že této interakce s posedlými během rituálu nejsou schopni.

Pokud se blíže podíváme na skupinu Les Jeunes des Hamadcha, což je jakási příprava pro budoucí hudebníky fezské *tá'ify*, kterou vede *muqaddim* Amrani, uvidíme, že jsou jim předávány znalosti o hudebním repertoáru a praktikách tradičním způsobem. Nadaní jedinci se pak účastní koncertů nebo mediálních vystoupení, kde doplňují sbor ostatních hudebníků, vytleskávají rytmus, zpívají základní invokace a podobně.¹⁴⁵ Tím je zajištěno, že další „nová generace“ hudebníků si bude vědoma role, kterou během rituálu hudba hraje a budou ji schopni vhodně reprezentovat i na komerčních pódiiích. Podobný přístup doporučil i *m^callem* Merchane, který zdůrazňoval roli, kterou hrají on a další *m^callemové* ve vzdělání nových hudebníků a potažmo v budoucím vývoji rituálních praktik.¹⁴⁶

Na druhou stranu i tradiční hudebníci často zaslouženě účinkují na koncertech a prestižních událostech, protože absence nutnosti této interakce jim dovoluje mnohem větší uměleckou kreativitu. Zatímco během rituálu se schopnost hudebníků prokazuje množstvím lidí, kteří upadnou do transu, na koncertu svůj talent prokazují čistě svými hudebními schopnostmi. Z analýzy Maisie Sum, kdy porovnála stejnou invokaci v podání téhož *m^callema* během rituálu a na koncertě, vyplývá, že v komerční verzi je použito dvakrát více hudebních motivů a variací.¹⁴⁷ Přirozeně i během rituálů se liší umělecké pojetí jednotlivých invokací, základ ale vždy musí zůstat stejný, aby bylo zaručeno, že

¹⁴⁵ Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016.

¹⁴⁶ Rozhovor Abdelkebir Merchane, 6. 11. 2016.

¹⁴⁷ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 322-323.

povolání *mluk* bude úspěšné. Hudba během rituálu také bývá spíše cyklická, jednotlivé hudební náměty se opakují, což usnadňuje průběh transu.

5.3.2 Tradice, dědictví a zachování autenticity

Pokud se blíže zaměříme na proces folklorizace, můžeme jej charakterizovat jako cílenou přeměnu tradice v kulturní dědictví. Zatímco tradice pro své zachování nutně potřebuje někoho, kdo ji bude „udržovat naživu“ jejím praktikováním, musí být žitá, dědictví stačí, když je někde vystaveno a reprezentováno. Pokud je tradice přetavena v dědictví, stává se cennou komoditou, zejména z turistického hlediska.¹⁴⁸ Obecně můžeme říct, že komerční koncerty a reprezentace rituálů se stávají v podstatě kulturním dědictvím a jsou tak i prezentovány.

Častou otázkou, kterou si kladou výzkumníci i samotní hudebníci je, zda si dědictví, v našem případě tedy různé formy reprezentace rituálu *hadra* nebo *mluk*, zachovává autenticitu. V průběhu celé této práce se autorka používání pojmu autentický záměrně vyhýbala, protože jeho význam nemusí být jednoznačný. Hlavní kritéria autentičnosti se v různých podáních liší. Může to být zachování základních pravidel a struktury rituálu, která ale jak jsme již viděli, se liší v rámci různých skupin. Nabízí se také provedení koncertu příslušníky skupiny, jejichž tradicí je rituál. V tom případě je působení Fréderica Calmése a Faith Baker u Les Hamadcha de Fez velmi neautentické. Nebo je hlavním kritériem zachování hlavní funkce původního rituálu, tedy léčebných účinků? Vzhledem k tomu, že při sebemenším náznaku upadání do transu při veřejném koncertu reaguje přítomná ochranka a daného člověka okamžitě vyvede ven, za autentickou bychom nemohli označit většinu koncertů.

Oddělení hudebníků od publika na koncertech brání vytvoření interakce mezi hudbou/hudebníky a posednutou osobou tak, aby byl trans správně řízen a došlo k terapeutickému efektu. To ale neznamená, že v případě potřeby tato

¹⁴⁸ KAPCHAN, D. Possessed by Heritage, s. 103.

bariéra nemůže být překročena. Existuje několik popsaných případů, kdy se trans a jeho léčivá funkce projevila i během komerčního vystoupení.¹⁴⁹ Hranice mezi koncertem a samotným léčivým rituálem je tedy flexibilní, terapeutická funkce může být přisouzena i koncertu mimo rituální prostor. Záleží především na samotných účastnících, jaký účinek potřebují, a jaký význam podle toho koncertu či rituálu přisoudí. Ve všech výše zmíněných případech se jednalo o osoby, které vnitřně potřebovaly léčivý účinek, který je obvykle přisuzován pouze rituálu. Protože pro ně ale léčivý účinek v danou chvíli reprezentoval i samotný koncert, byly schopné během něj navázat kontakt se svým *džinnem*, upadnout do transu a tím získat léčivý benefit rituálu.

Důležitým faktorem, který umožňuje plynulý přechod mezi rituálním a nerituálním prostorem, je obecně přijímaná představa, že *džinnové* jsou nevyzpytatelní. Existují sice stanovená pravidla pro jejich invokaci a celý rituál, která ale nejsou obecně platná pro všechny rituály. Už jsme zmínili, že tato pravidla se často liší. *Mluk* se ale díky své nevyzpytatelnosti mohou rozhodnout tato pravidla ignorovat a projevit se posednutím, jak uzná za vhodné. To dává celému rituálu velkou flexibilitu, jelikož v případě potřeby může fungovat i mimo stanovený rituální prostor.

Pokud se opět vrátíme k otázce autenticity komerčních vystoupení, jejich léčivý prospěch je ve většině případů pouhým turistickým lákadlem, který těží z popularity a dále rozvíjí spirituální turismus. Jelikož je ale samotný rituál založený především na víře v jeho léčivý efekt, pokud se najdou přítomní, kteří jsou součástí rituální komunity *hamadši* nebo *gnawy*, nebo z jiných důvodů věří, že tento rituál funguje a v danou chvíli tento léčivý efekt potřebují, mohou překročit hranici mezi rituálním a nerituálním prostorem a pomocí transu a posednutí léčivého efektu dosáhnout.

¹⁴⁹ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 44; KAPCHAN, D. *Traveling spirit masters*, s. 49; RALET, O. *Aperçu de rituels des Hamadcha, derrière l'objectif (des mots et des photos)*, s. 89, 94. Poslední zmíněný případ pak vyvolává otázku, zda jsou rituály *hadra/mluk* praktikované i v rámci marocké komunity, například ve Francii či Belgii, a pokud ano, tak jak probíhají? Jelikož se touto otázkou dosud nikdo nezabýval, bylo by jistě přínosné provést na toto téma terénní výzkum.

5.3.3 Koncert a vlastní rituál

Pokud se zaměříme na dynamiku mezi vlastním rituálem a koncertem, je v celku jasné, že se jedná o dvě odlišné záležitosti. Už jen přechod z rituálního prostoru do prostředí komerčního si vyžaduje jisté zásahy a zahrnutí aspektů, které v rituálním prostředí řešit nemusí. Pokud chce být *tá'ifa* komerčně úspěšná, musí se naučit pracovat se základními principy scény, jako je osvětlení, rozvržení scény, kostýmy apod. Myslet si, že lze bez větších zásahů jednoduše přenést rituál – který probíhá v uzavřené komunitě a ve zvláštním prostoru – na pódium, je minimálně naivní a z logiky věci nemožné. Koncert se řídí jinými principy a má naprosto odlišnou dynamiku, vztah mezi hudebníky a publikem také funguje na jiné bázi. Kromě toho tato vystoupení někdy bývají realizována i hudebníky, případně folklórními skupinami, kteří na *hamdašu* či *gnawu* nemají trvalé vazby. Navíc v případě koncertů na festivalových scénách nebo v zahraničí musí hudebníci zaujmout i zahraniční publikum, které k původním rituálům nemá žádný vztah, proto se často uchylují k obecné spirituální symbolice nebo fúzím s jinými hudebními styly. Ve výsledku je koncert, který je vlastně komerční reprezentací rituálu, zkrácenou a koncentrovanou verzí jeho nejtypičtějších a pro potenciální publikum nejzajímavějších prvků. Navíc hlavním znakem komerčních vystoupení je, že hudba je během nich ve většině případů zbavena rituální funkce.

Deborah Kapchan argumentuje, že komerční koncerty postupně predátorsky vytlačují vlastní léčebné rituální praktiky.¹⁵⁰ Je sice pravdou, že počet rituálů postupně klesá, zatímco příležitostí ke koncertům a komerčním vystoupením je více. To ale neznamena, že vedle sebe nemohou existovat obě dvě formy. Každá je primárně zaměřená na jinou „klientelu“ a funguje v jiném prostoru, i když mají často společnou skupinu hudebníků, kteří volně přechází mezi oběma typy. Z provedených rozhovorů ale vyplývá, že dokud budou existovat hudebníci, kteří jsou v rámci *gnawy* nebo *hamadši* tradičně vzdělaní,

¹⁵⁰ KAPCHAN, D. Possessed by Heritage, s. 103.

a tedy jsou schopni pomocí hudby vést rituál, nemusíme se obávat, že by léčivé praktiky byly vytlačeny a nahrazeny koncerty. Tomuto odpovídá i fakt, že dochází k čím dál většímu uzavření tradiční komunity, která pořádá rituály. Své léčivé praktiky si tak pečlivě chrání, snad právě kvůli poklesu četnosti jejich pořádání. Dříve bylo časté, že se rituálů mohly účastnit i osoby mimo komunitu posedlých a jejich blízkých.¹⁵¹ V současnosti, kvůli tomu, že jsou veřejnosti volně přístupné komerční koncerty a vystoupení reprezentující samotný rituál, je vstup na rituál možný na základě pozvání pořádající osoby nebo souhlasu *mqaddimy* (v případě *gnawy*, u *hamadši muqaddim* o pozvaných nerozhoduje, má na starost pouze hudební stránku rituálu). Zpřístupnění a folklorizace reprezentačních forem rituálů sice vyvolala negativní změny, jako je pokles počtu rituálně schopných hudebníků, nárůst nákladů za rituál, což následně snížilo počet pořádaných rituálů. V celkovém důsledku ale tyto změny vedly k větší ochraně samotných rituálních praktik, protože jak *mqaddima* Fatima shrnula situaci: „*Kdo chce zábavu, ať jde na festival, poslechnout si hudbu, poskakovat. My tady ale lidem pomáháme, mluk je vážná věc.*“¹⁵² Podobně se se vyjádřila *mqaddima*, která spolupracovala s Maisie Sum: „*Gnawa tu bude vždycky. Bude pokračovat a my ji budeme předávat dál. Festival je něco jiného. Ale my si zachováme naše záležitosti.*“¹⁵³

Není úplně přesné tvrdit, že rituál a jeho reprezentace jsou dvě oddělené a na sobě naprosto nezávislé entity. Právě naopak, mezi oběma totiž neustále dochází k vzájemnému ovlivňování, zejména co se týče hudební stránky. Koncerty totiž vznikly na bázi vlastního rituálu, ale poté jej zpětně také začaly ovlivňovat a obohacovat o nové hudební prvky. Stejně tak jsou koncerty čas od času obohacovány prvky z rituálů, jako použití barevných látek, které představují *mluk*, pálení vonných esencí, nebo například *Les Hamadcha de Fez* do svých zahraničních tour zahrnují i taneční vstup, který představuje samotné

¹⁵¹ Rozhovor Abderrahim Amrani, 29. 10. 2016. Abdelkebir Merchane 1. 2. 2017.

¹⁵² Rozhovor Fatima Semlali, 27. 1. 2017.

¹⁵³ SUM, M. *Music of the Gnawa in Morocco*, s. 330.

posednutí.¹⁵⁴ Pohyby a gesta, která mají evokovat *džidbu*, můžeme vidět i u marockého publika během koncertů.

Pokud srovnáme přístup *hamadši* a *gnawy* ke komerčním reprezentacím svých praktik, zjistíme, že zejména v počátcích komercializace zaujaly každá zcela odlišný postoj. *Hamadša* se hned od začátku vydala cestou zahrnutí všech částí svého repertoáru, v podstatě jsou její koncerty – pokud se nejedná o spolupráci s jinými umělci – koncentrovanější verzí vlastní ceremonie *líla*. Přirozeně některé části jsou zkráceny a upraveny podle preferencí publika, ale základní struktura průběhu je zachovávána. Oproti tomu *gnawa* se v počátcích svého veřejného vystupování omezila pouze na před-rituální části, zahrnutí vlastních invokací tak bylo do určité doby tabu.¹⁵⁵ Hell zmiňuje, že během 80. let byl respekt z *mluk* takový, že se hudebníci báli i jen šeptat úryvek z invokace mimo rituál.¹⁵⁶ Není možné s přesností určit, kdy a proč tento respekt klesl a do koncertů byl zařazen vlastní rituál, ale v současnosti je to již běžnou praxí. Přesto se stále objevují kritické názory, že před-rituální část poskytuje mnoho kvalitních hudebních motivů a není důvod veřejně předvádět invokace. Pokud z nějakého důvodu jsou součástí představení, neměl by aspoň být dodržen sled povolávaných *mluk*, jako je tomu u rituálu.¹⁵⁷ Také i u *hamadši* se zejména v rurálních oblastech objevují názory, že není možné hrát invokace mimo rituální prostor, protože pak by došlo k povolání *mluk* bez ochrany, kterou vlastní rituál poskytuje.¹⁵⁸ Je tedy poněkud paradoxní, že alespoň zpočátku *gnawa* nezahrnovala do svých vystoupení *mluk*, přestože je *mluk* integrální součástí *gnawijské líly*, zatímco *hamadša*, která běžně pořádá ceremonie bez *hadry*, se rozhodla ji vždy zahrnout do svých vystoupení.

¹⁵⁴ Rozhovor Frédéric Calmés, 29. 10. 2016.

¹⁵⁵ Z toho důvodu se často *hamadša* vůči *gnawě* vyhrazuje, nárokuje si pozici autentičtějších reprezentantů léčivého rituálu, protože před publikem žádnou část neskrývá, přestože už tomu tak u *gnawy* není. – Rozhovor Frédéric Calmés 10. 6. 2014.

¹⁵⁶ HELL, B. *Le tourbillon des génies*, s. 346.

¹⁵⁷ Rozhovor Driss Tanarzi, 1. 11. 2016.

¹⁵⁸ THERME, L. *Entre deux mondes*, s. 204.

Právě Hamadcha de Fez velmi silně trvá na tom, že její koncerty a komerční představení jsou vždy co nejvíce v souladu s vlastní praxí během rituálu. Nedělají rozdíl mezi tím, kde hrají, ale pro koho. Proto ve chvíli, kdy vidí, že v publiku je někdo, kdo reaguje jako při rituálu, přizpůsobí mu koncert. Na dotazy, jestli se nebojí folklorizace a komercializace, případně jestli nehrozí zánik vlastních rituálních praktik, její představitelé vždy odpovídali optimisticky s tím, že oni se postarají o to, aby tomu tak nebylo.¹⁵⁹ Nutno podotknout, že je jejich působení v *hamadše* živí a jsou mediálně známými představiteli této *taríqy*. Na druhou stranu musíme také přiznat, že se významně zasazují o šíření tradice jejich řádu a zajištění tradičního vzdělání další generace rituálních hudebníků.

¹⁵⁹ Rozhovor Frédéric Calmés, 10. 6. 2014.

6 Závěr

Hlavním cílem této práce bylo popsat a vysvětlit léčivý rituál *hadra*, potažmo i rituál *mluk*. Tohoto cíle bylo dosaženo pomocí představení základních principů rituální terapeutické praxe a fungování komunity jejich účastníků. Jak rituál *hadra*, tak rituál *mluk* mají stanovenou strukturu a pravidla, která musí být dodržována pro jejich úspěch. Jak ale můžeme vidět, tato struktura i pravidla se mnohdy liší podle toho, která skupina je praktikuje. Vlastní rituály byly, jsou a budou nadále flexibilní, v závislosti na jejich účastnících a jejich potřebách.

Základem těchto rituálů je víra v *džinny*, kteří způsobují svým obětem různorodé problémy. Tito *džinnové* jsou tak symbolickým vyjádřením ať už formy útlaku, kterou zdůrazňuje *gnawa* pomocí odkazů na otroctví, nebo obecně psychických traumat, která můžeme vidět u *hamadši*. Přestože jsou tyto rituály často považovány za exorcismus, ve skutečnosti mají mnohem blíže k adorocismu, jelikož jejich hlavním účelem je usmířit si *mluk* a navodit stav léčivého transu *džidba*. Právě prostřednictvím *džidby* dávají posednutí průchod vyjádření svých potíží, což má pro ně nesporný terapeutický účinek. Stejně tak *džidba* a potažmo celý rituál funguje na bázi sebeakceptace a vzájemné podpory v rámci vlastní rituální komunity. Pravdou ale zůstává, že praktikování těchto rituálů často vytváří další konflikt uvnitř posedlé osoby, případně vůči svému okolí, a posedlý se tak dostává do začarovaného kruhu výčitek a úlevy během rituálu.

Pod vlivem proslavení těchto praktik, jejich folklorizace a komercializace pak vznikla paralelní forma koncertu a vystoupení, které jsou reprezentací vlastních rituálů. Tato vystoupení jsou podporována vzhledem k jejich turistickému potenciálu, který je založen na popularitě „spirituality východu“. Oficiální státní vliv se projevuje zejména v podpoře projektů, které tato vystoupení prezentují jako kulturní dědictví Maroka, jako je Festival světové duchovní hudby ve Fezu nebo Festival *gnawy* a světové hudby. Tato komerční vystoupení sice nabízejí hudebníkům lepší výdělek, což následně vede ke zdražení samotných rituálů. Nicméně nemůžeme jednoduše říci, že by tyto

koncerty vytlačovaly vlastní terapeutické rituály až na hranici vymizení. Rituálů se sice pořádá mnohem menší počet, tím více si je ale jejich komunita chrání. Navíc úbytek pořádaných rituálů také souvisí s faktem, že v moderní společnosti klesá víra v jejich účinnost.

Nejdůležitější roli tak v zachování léčivých rituálů *mluk* a *hadra* má vzdělávání dalších generací *muqaddimů*, *m^callemů* a *m^cqaddim*. Pokud budou dále existovat tradiční rodiny a hudebníci, kteří budou dále předávat kompletní znalosti o rituálních praktikách, nehrozí, že by rituály byly vytlačeny koncerty a jejich léčivá funkce by byla zapomenuta. V tomto případě má jistou výhodu *gnawa*, jelikož osoba *m^cqaddimy* má přímo na starost dodržení správného postupu během rituálu a sama vybírá hudebníky, kteří jsou schopni hrát v rituálním prostředí. Tím také zabrání přílišnému ovlivnění rituálního repertoáru populární a jinou hudbou.

Vlastní rituální praktiky jsou terapeutickou tradicí, která pro své zachování potřebuje, aby byla praktikována lidmi, kteří v její léčivé účinky věří. Rozhodně není ustrnulá v čase, naopak se dále vyvíjí, zejména díky různým regionálním variacím a své flexibilitě. Navíc, jak můžeme vidět, i striktní oddělování rituálu a koncertu někdy vede k jejich prolínání, pokud je to potřeba.

7 Slovník pojmů

°áda – v překladu zvyk, označuje slavnostní vstup *gnawijského* týmu do místa konání rituálu

°alálíjín – větev řádu *hamadša*, následovníci Sídí °Alího

°ašíja – zkrácená večerní verze ceremonie *lila*

baraka – požehnání, které jedinci zajistí zdraví, úspěch nebo léčivý účinek

dachla – slavnostní vstup hudební *tá'ify hamadši* do místa konání rituálu

derdeba – jiné označení pro ceremonii *lila*

dghughijín – větev řádu *hamadša*, následovníci Sídí Ahmada

dhíba – obětování zvířete před samotnou ceremonií

dhíkr – invokace jmen božích, přeneseně označení části ceremonie *lila*

džáwí – vonná esence, benzoe

džidba – stav léčivého transu

džinn – neviditelná stvoření, která mohou člověka posednout

erqsu – osoba, která během rituálu provádí oběť

fqíh – osoba, která je schopna pomocí recitace veršů z Koránu provést exorcismus *džinna*

ftúh al-rahba – část rituálu, otevření rituálního prostoru

fuqará – sg. *faqír*, příslušník súfíjského řádu

gembri – strunný nástroj, typický pro hudbu *gnawa*

ghábawijín – kohorta *džinnů* u *gnawy*

ghajta – dechový nástroj

gnawa – komunita, která organizuje léčivý rituál *mluk*, přeneseně i jejich hudební a rituální tradice, která se odvolává na prvního muezzina Bilála

hadarí – dvoučtvrťový rytmus, někdy označuje nepovinnou část rituálu *hadra*

hadra – v překladu přítomnost, léčivý rituál, který má za úkol utišit *džinna* posednuté osoby

hamadša – súfijský řád založený Sídí 'Alím

hizb – původně označení části Koránu, v přeneseném významu označuje mystické texty, které se zpívají během rituálu *lila*

húmar – kohorta *mluk* u *gnawy*

chidma – druh transu, během kterého si posedlý zachovává kontrolu nad svým chováním

kojo – před-rituální část ceremonie *líly*

kuhl – kohorta *mluk* u *gnawy*

l'ájalet – kohorta *mluk* u *gnawy*

líla – původně celonoční ceremonie zahrnující léčivý rituál

madrúb – udeřený, posedlý člověk

madždúb – člověk ve stavu *džidby*, transu

m^callem – vedoucí hudebního týmu *gnawy*

maskún – označení posednuté osoby

mawlid – výročí smrti proroka Muhammada

mhalla – označení pro kohortu *mluk*

mizwár – hlavní správce a reprezentant řádu *hamadša*

mluk – sg. *melk*, alternativní označení pro *džinny*, přeneseně název léčivého rituálu u *gnawy*

mḡaddim(a) – osoba, která dohlíží na správné provedení léčivého rituálu *mluk*

muhibbín – účastníci ceremonie *lila*

muḡaddim – vůdce *záwije hamadši* a hudebního týmu

músáwijín – kohorta *mluk* u *gnawy*

músem – oslavy výročí smrti zakladatele *tariqy*

nguša – část ceremonie *lila* předcházející rituálu *mluk*

ḡráḡib – hudební nástroj, velké železné činelky

rabbání – dvoučtvrťový rytmus používaný hudebními týmem *hamadši*

rahba – v překladu obilný trh, přeneseně rituální prostor

rbet – člověk, kterého si *džinnové* vybrali, aby pořádal rituály *mluk*

ríh – pl. *arjáh*, melodická linka

sámáwijín – kohorta *mluk* u *gnawy*

šurfá – sg. *šaríf*, potomci proroka Mohammeda, v tomto kontextu označení kohorty *mluk*

tá'ifa – skupina súfijských hudebníků

tagnawít – bytí *gnawím*, souhrn představ, rituální praxe a kosmogonie *gnawy*

tariqa – súfijský řád

ugba – část ceremonie *lila* předcházející rituálu *mluk*

záwija – řádový dům, místo setkávání členů *tariqy*, přeneseně může označovat i členy této *záwije*

zijára – návštěva mauzolea světce či jiného významného místa

8 Seznam informátorů

Abdelkebir Merchane – *m^callem*, pravidelně účinkuje na rituálech a koncertech v Maroku i zahraničí. Rozhovory 6. 11., 27. 11. 2016 a 1. 2. 2017.

Abdellatif Moujtahid – *muqaddim záwije* v Meknésu, často účinkuje i s Les Hamadcha de Fez. Rozhovor 22. 6. 2014.

Abderrahim Amrani Marrakchi – *muqaddim fezské záwije*, zakladatel Les Hamadcha de Fez. Rozhovory 10. 6. 2014 a 29. 10. 2016.

Driss Tanarzi – *m^callem*, působí na rituálech i koncertech, neprošel tradičním *gnawijským* vzděláním. Rozhovory 1. 11. a 26. 11. 2016.

Farouk el Safi – bubeník, který se podílel na albu No Quarter. Rozhovor 6. 12. 2014.

Fatima Semlali – *m^qaddima* od svých 28 let, byla pro tuto pozici vybrána *mluk*. Rozhovor 27. 1. 2017.

Frédéric Calmés – hudebník fezské *tá'ify* od roku 2002. Rozhovory 10. 6. 2014, 18. 6. 2014 a 29. 10. 2016.

Hajar – pořadatelka rituálu *hadra* 22. 6. 2014, posednutá *Ā'íšu* Qandíšu, truchlí nad smrtí manžela.

Mustapha Soussi. – žák Abdelkebira Merchana, působí jako jeho asistent. Rozhovory 27. 11. 2016 a 1. 2. 2017.

Salma – pořadatelka rituálu *hadra* 25. 6. 2014, posednutá *Ā'íšu* Qandíšu od doby, kdy byla donucena se provdat.

9 Seznam použité literatury a pramenů

COUR, A. ISAWIYA, ISAWA. In: *Encyclopaedia of Islam, First Edition (1913-1936)* [online]. [cit. 7. 1. 2017]. Dostupné z : http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-1/isawiya-isawa-SIM_3207

ALAOUI BTARNY, Meriem, 2012. Entrer dans la danse avec les Gnawa. In: Monia LACHHEB, ed. *Penser le corps au Maghreb*. Paris : Tunis: Karthala ; Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, Hommes et sociétés, s. 67–77. ISBN 978-2-8111-0729-1.

BRUNEL, René. *Essai sur la Confrérie Religieuse des 'Aïssâouâ au Maroc*. Paris: Librairie Orientaliste, 1926.

CRAPANZANO, Vincent. *The Ḥamadsha; a study in Moroccan ethnopsychiatry*. Berkeley: University of California Press, 1973. ISBN 978-0-520-02241-6.

DERMENGHEM, Émile. *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*. Paris: Gallimard, 1982. ISBN 978-2-07-021066-4.

EL ABAR, Fakhreddine. *Musique, rituels et confréries au Maroc : Les clssāwā, les Ḥamādcha et les Gnawa*. Paris, 2005. Disertační práce. L'École des hautes études en sciences sociales. Vedoucí práce Marc GABORIEAU.

EL HAMEL, Chouki. *Black Morocco: a history of slavery, race, and Islam*. New York: Cambridge University Press, 2013. ISBN 978-1-107-02577-6.

EL HAMRAOUI, Mohamed. Au « moussem » de Sidi Ali Ben Hamdouche (Meknès/Maroc) : Des hommes se marient...avec des hommes. *Le Reporter* [online]. 2007 [cit. 20.1.2017]. Dostupné z: http://www.selwane.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1776

HALPERIN, D., 1996. Trance and Possession: Are They The Same? *Transcultural Psychiatry* [online]. **33**(1), 33–41. ISSN 1363-4615. Dostupné z: [doi:10.1177/136346159603300102](https://doi.org/10.1177/136346159603300102)

HAMAYON, Roberte. Pour en finir avec la „transe" et l'„extase" dans l'étude du chamanisme. *Etudes mongoles et sibériennes*. **1996**, 155–190.

HANNA, Judith Lynne. *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. ISBN 978-0-226-31549-2.

HELL, Bertrand. *Le tourbillon des génies: au Maroc avec les Gnawa*. Paris: Flammarion, 2002. ISBN 978-2-08-211581-0.

HEUSCH, Luc de. *La transe et ses entours: la sorcellerie, l'amour fou, saint Jean de la Croix, etc.* Bruxelles: Editions Complexe: Complexe, 2006. ISBN 978-2-8048-0059-8.

CHEIKH, Meriem. La possession comme compétence: utilisation du savoir sur les djinns chez les jeunes filles populaires et urbaines. In: Brigitte MARÉCHAL a Felice DASSETTO, ed. *Hamadcha du Maroc: rituels musicaux, mystiques et de possession.* Louvain-la-Neuve: UCL Presses Univ. de Louvain, 2014, s. 123–138. ISBN 978-2-87558-270-6.

CHLYEH, Abdelhafid. *Les gnaoua du Maroc: itinéraires initiatiques, transe et possession.* Morocco: Editions La Pensée sauvage, 1998. ISBN 978-9981-838-85-7.

KAPCHAN, Deborah, 2008. The Festive Sacred and the Fetish of Trance: Performing the Sacred at the Essaouira Gnawa Festival. *Gradhiva* [online]. 2008, (7), s. 52–67. ISSN 0764-8928, 1760-849X. Dostupné z: doi:10.4000/gradhiva.1014

KAPCHAN, Deborah. Possessed by Heritage Sub-Saharan Tradition on Display in Tangier. *Critical Interventions* [online]. 2009, 3(1), s. 102–122. ISSN 1930-1944, 2326-411X. Dostupné z: doi:10.1080/19301944.2009.10781363

KAPCHAN, Deborah. *Traveling spirit masters: Moroccan Gnawa trance and music in the global marketplace.* Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2007. ISBN 978-0-8195-6851-9.

MALḤŪNĪ, ‘Abd al-Raḥmān. *Aḍwā’ ‘alá al-taṣawwuf bi-al-Maghrib.* Rabat: Wizārat al-Thaqāfah, 2003. ISBN 978-9981-822-51-1.

MALḤŪNĪ, ‘Abd al-Raḥmān. *Masālik Ṣūfiyah lil-ṭarīqah al-Ḥamdūshīyah li-shaykhīhā al-Ḥabr ‘Alī bin Ḥamdūsh min a ‘lām al-taṣawwuf bi-al-Maghrib: maḥaṭṭāt min sīratihi wa-rawā’i ‘ min khuṭabih.* al-Ṭab‘ah al-ūlá. Rabat: Dār Abī Raqrāq li al-ṭibāca wa al-našr, 2013. ISBN 978-9954-31-879-9.

MICHAUX-BELLAIRE, Édouard. *Les confréries religieuses au Maroc.* Rabat: Imprimerie Officielle, 1923.

PÂQUES, Viviana. Les fêtes du mwūlūd dans la région de Marrakech. *Journal de la Société des Africanistes.* 1971, s. 133–143. ISSN 0037-9166.

PÂQUES, Viviana. The Gnawa of Morocco: The Derdeba Ceremony. In: Wolfgang WEISSLEDER, ed. *The nomadic alternative: modes and models of interaction in the African-Asian deserts and steppes.* TheHague: Mouton, 1978, s. 319–329. ISBN 978-90-279-7520-1.

PÂQUES, Viviana. *La religion des esclaves: recherches sur la confrérie marocaine des Gnawa.* Bergamo [Italy]: Moretti & Vitali, 1991. ISBN 978-88-7186-032-9.

PÂQUES, Viviana. Transe et possession. In: *La transe.* Rabat: Ed.Marsam, 2000, s. 51–68. ISBN 978-9981-149-18-2.

PAQUIGNON, Paul. *Le Mouloud au Maroc*. 1911

RALET, Olivier. Aperçu de rituels des Hamadcha, derrière l'objectif (des mots et des photos). In: Brigitte MARÉCHAL a Felice DASSETTO, ed. *Hamadcha du Maroc: rituels musicaux, mystiques et de possession*. Louvain-la-Neuve: UCL Presses Univ. de Louvain, 2014, s. 57–89. ISBN 978-2-87558-270-6.

RALET, Olivier. Les rituels de possession comme dispositifs de changement chez les Hamadcha. In: Brigitte MARÉCHAL a Felice DASSETTO, ed. *Hamadcha du Maroc: rituels musicaux, mystiques et de possession*. Louvain-la-Neuve: UCL Presses Univ. de Louvain, 2014, s. 141–153. ISBN 978-2-87558-270-6.

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Nouvelle éd. rev. et augm. Paris: Gallimard, 1990. ISBN 978-2-07-072010-1.

SPILLMAN, Georges. *Equisse d'Histoire Religieuse du Maroc*. Rabat: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1988. ISBN 9981-59-194- 3.

SUM, Maisie. *Music of the Gnawa in Morocco: Evolving Spaces And Times*. Vancouver, 2012. Disertační práce. The University of British Columbia.

THERME, Lisa. Quand le culte des saints devient culte de possession – influences subsahariennes dans le rituel de la lila. In: Brigitte MARÉCHAL a Felice DASSETTO, ed. *Hamadcha du Maroc : Rituels musicaux, mystiques et de possession*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2014, s. 109–120. ISBN 978-2-87558-270-6.

THERME, Lisa. *Les Gardiens invisibles* [videozáznam na DVD]. Paris: Lisa Therme, 2006.

THERME, Lisa. *Entre deux mondes essai sur le rôle social de la musique dans le rituel de transe thérapeutique de la lila dans la confrérie des Hamadcha du Zerhoun, Maroc*. Saarbrücken: Editions universitaires européennes, 2010. ISBN 978-613-1-53030-2.

TURNER, Victor. *The drums of affliction : a study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford: Claredon Press, 1968.

TURNER, Victor. Symbols in African ritual. In: Janet L. DOLGIN, ed. *Symbolic anthropology: a reader in the study of symbols and meanings*. New York: Columbia Univ. Press, 1977, s. 183–194. ISBN 978-0-231-04032-7.

TURNER, Victor. *The ritual process: structure and anti-structure* [online]. 2011 [cit. 7.11.2016]. ISBN 978-0-202-36863-4. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=670097>

CRAPANZANO, Victor. HAMADISHA, or HMADSHA. In: *Encyclopaedia of Islam, Second Edition* [online]. B.m.: Brill, Encyclopaedia of Islam, s. XII:350b. Dostupné z: http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/hamadisha-or-hmadsha-SIM_8593

WESTMARCK, Edward. *Ritual and Belief in Morocco*. London: MacMillan, 1926.

WILLEMONT, Jacques. *Gnawa. Au-delà de la Musique* [videozáznam na DVD]. Strasbourg: Espaces, 2013.

WITULSKI, Christopher. *Defining and Revising the Gnawa and their Music through Commodification in Local, National, and Global Contexts*. Gainesville, 2009. Disertační práce. University of Florida.

WITULSKI, Christopher. The Gnawa Lions: paths towards learning ritual music in contemporary Morocco. *The Journal of North African Studies* [online]. 2016, 21(4), 599–622. ISSN 1362-9387, 1743-9345. Dostupné z: [doi:10.1080/13629387.2016.1151358](https://doi.org/10.1080/13629387.2016.1151358)

ZÁRUBOVÁ, Monika, 2015. *Marocká súfijská hudba*. Plzeň. Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni.

10 Resumé

This masters thesis deals with the topic of therapeutical ritual hadra in Morocco within the practise of gnawa and hamadsha brotherhood in particular. These two groups were chosen because of their popularity and importance within the ritual practise in Morocco. The first chapter provides us with an introduction into this topic, information about author's field research and analysis of the sources that has been published about this topic so far. The next chapter then deals with the framework and understanding of terms trance and possession which are key terms for this thesis. The following two chapters present the main concepts and structure of the healing rituals in practise of gnawa and hamadsha brotherhood and explain the role they play in the lives of their practitioners. Chapter four then investigates the challenges that these rituals face in the current situation such as the proces of folklorization and commercialization. For better orientation in used terminology there is a glossary included after the conclusion chapter. The main aim of this thesis is to prove that while the ritual healing practise is on decline and facing various problems it is still important part of moroccan popular belief and thus nowhere near extinction.

11 Obrazové přílohy



Obr. č. 1 – Les Hamadcha de Fez na koncertě během Festivalu světové duchovní hudby ve Fezu. Zleva: Faith Baker, Abdellatif Moujtahid, Abderrahim Amrani Marrakchi, za nimi drží prapory členové Les Jeunes Hamadcha de Fez. Zdroj: archiv autorky



Obr. č. 2 – Ceremonie *lila* v Rabatu, před-rituální část. Vlevo bubnuje *muqaddim* Abdellativ Moujtahid, vpravo tančí členové *tá'ify* tanec *sifa*.
Zdroj: archiv autorky



Obr. č. 3 – Před-rituální část ceremonie *líla* v Rabatu, v čele jsou členové *tá'ify hamadša* z Meknésu.

Zdroj: archiv autorky



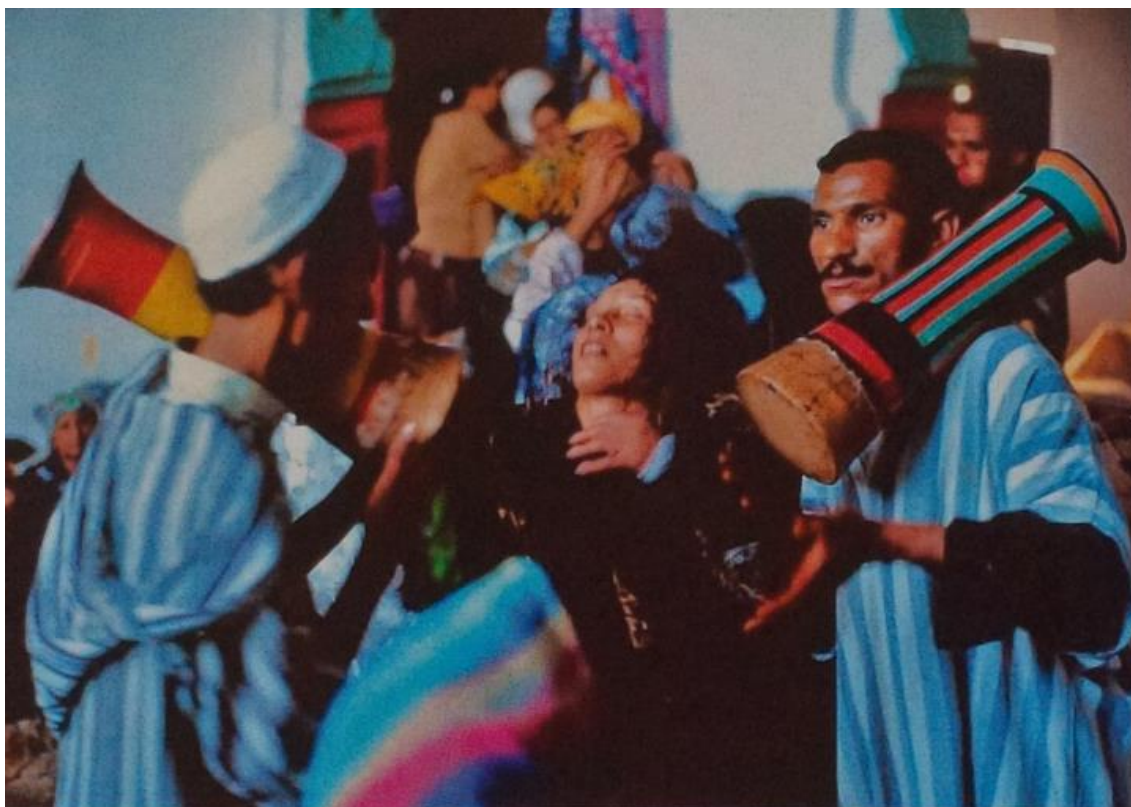
Obr. č. 4 – Rachida el Jokh tančí *hadru* na koncertu Les Hamadcha de Fez. Reprezentuje posednutí *ʿÁʿišou*, a měla by tedy být zahalená v černé. V pozadí *muqaddim* Abderrahim Amrani Marrakchi. Zdroj:

http://2.bp.blogspot.com/cFESF2Wo0Wk/VKjsESL7x3I/AAAAAAAAAXZs/PdIA_uoFoVw/s1600/Hamadcha%2BAustralia%2B%2316.jpg



Obr. č. 5 – Frédéric Calmés s dalším členem Les Hamadcha de Fez během koncertu.

Zdroj: archiv Frédérica Calmése



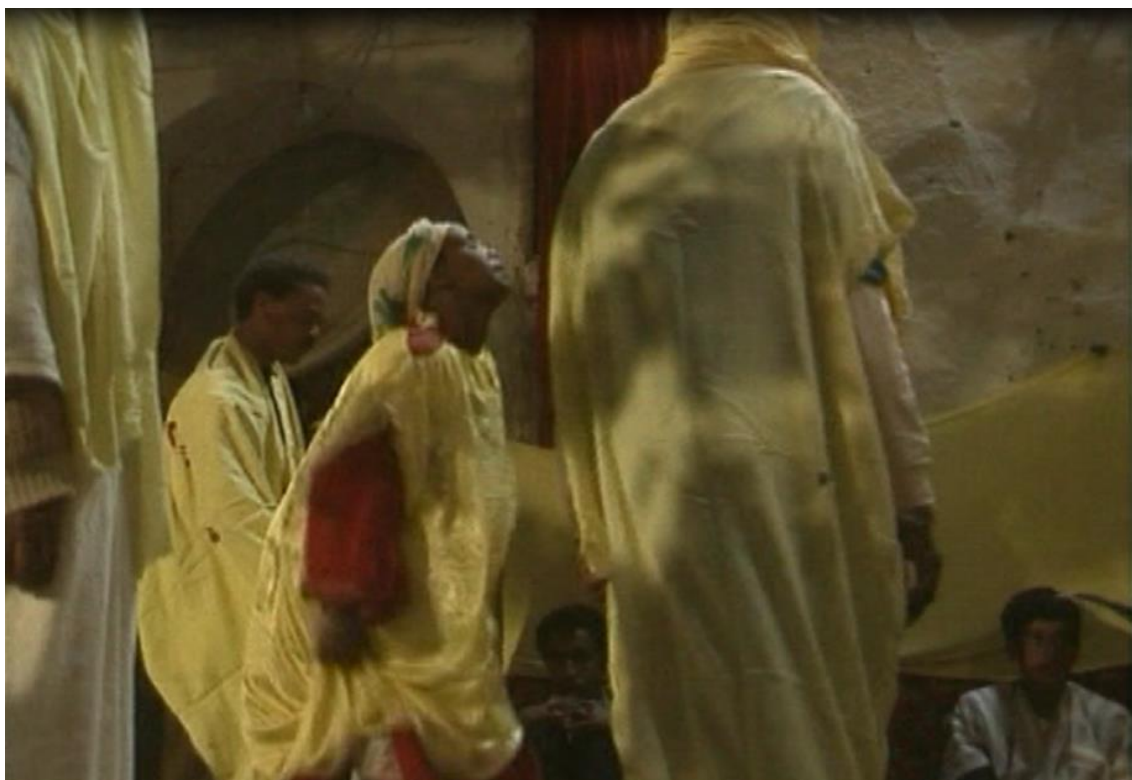
Obr. č. 6 – Stav *džidby* během ceremonie *hamadši*.
Zdroj: Olivier Ralet – *Aperçu de rituels des Hamadcha, derrière l'objectif (des mots et des photos)*, s. 74.



Obr. č. 7 - Část rituálu *mluk* věnovaného kohortě *al-sálihín*.
Zdroj: Jacques Willemont - Gnawa. Au-delà de la Musique.



Džidba účastnice rituálu *mluk* během části věnované kohortě *húmar*.
Zdroj: Jacques Willemont - Gnawa. Au-delà de la Musique.



Obr. č. 8 - Trans během rituálu *mluk*, část kohorty *l'ájalet*.
Zdroj: Jacques Willemont - Gnawa. Au-delà de la Musique.



Obr. č. 9 – Abdelkebir Merchane (v pruhované dželábě) s hudebníky během slavnostního zahájení Festivalu *gnawy* a světové hudby v Essaouiře. Zdroj: Archiv Abdelkebira Merchana



Obr. č. 10 – Česká folklórní skupina Sahar se svým vystoupením reprezentujícím *gnawu*.

Zdroj: archiv Dany Minářkové.