

*R. Nieuwenhuis*

**CULTUREEL**

**NIEUWS**

**INDONESIË 1952**

**21-22**



# CULTUREEL NIEUWS

INDONESIË 1952

Uitgave van de  
Stichting voor Culturele Samenwerking  
J. J. Viottastraat 41, Amsterdam-Z.

Kunst- en Cultuurnummer  
21-22

★

## INHOUD

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Inhoud .....                                                                 | 405 |
| B. Sitompoel: Het muziekleven in Indonesië .....                             | 406 |
| Bernard IJzerdraat: Een nieuwe gamelancompositie .....                       | 414 |
| Nederlandse gamelan-instrumenten .....                                       | 414 |
| Een orkest op Java .....                                                     | 414 |
| Nieuwe muziekschool te Djakarta .....                                        | 415 |
| Nationale muziek op de zwarte schijf .....                                   | 416 |
| Sitor Situmorang: Jodjana .....                                              | 419 |
| Een Indonesische encyclopaedie .....                                         | 425 |
| Tatang Sastrawiria: Lutung Kasarung in Djakarta .....                        | 427 |
| Een nationale dans .....                                                     | 430 |
| J. B.: Debuut van Lutung Kasarung .....                                      | 430 |
| Vernieuwing van de wajang .....                                              | 432 |
| G. Siagian: Ontwikkeling en toekomst van de Indonesische film .....          | 434 |
| Eerste Indonesische kleurenfilm .....                                        | 440 |
| „Rodrigo de Villa” .....                                                     | 440 |
| Een kusje mag wel, maar niet te lang .....                                   | 441 |
| Nieuwe Filmkeuringscommissie .....                                           | 443 |
| Jef Last: De Balische schilderkunst .....                                    | 444 |
| R. Nieuwenhuys: Kartini's „vorming” .....                                    | 450 |
| Beb Vuyk: De poëzie van een „marginal man” .....                             | 456 |
| R. Nieuwenhuys: In memoriam Chairil Anwar .....                              | 459 |
| G. Siagian: De Indonesische tijdschriften .....                              | 463 |
| Barus Siregar: De Medanse uitgevers .....                                    | 478 |
| Dr J. Verkuyt: De Christelijke Uitgeverij .....                              | 488 |
| Fonds van Badan Penerbit Kristen .....                                       | 493 |
| Vignetten van Mochtar Apin, S. Kerton, Robert Nix, W. J. Pol en<br>S. Salim. |     |





### *Het muziekleven in Indonesië*

*Binsar Sitompoel, geboren 5 September 1923 in de nabijheid van Tarutung in de Bataklanden, is componist en musicoloog. Hij studeerde aan de Kweekschool van het St Franciscus Xaveriuscollege te Munttilan (Midden-Java) en was daar gezamenlijk met wijlen C. Simandjuntak en L. Manik lid van het orkest van pater J. Schouten S.J., dat thans, met steun van de Stichting voor Culturele Samenwerking, wederom opgericht wordt onder leiding van pater F. Smits van Waesberghe S.J. Op het eerste Culturele Congres te Magelang in Augustus 1948 was hij prae-adviseur voor muziek. Sedert 13 Juni 1950 verblijft Sitompoel voor studie in Nederland.*

Wil men iets te weten komen van het muziekleven van een volk, dan moet men eigenlijk de muziek zelf horen. Een opstel over het muziekleven in Indonesië zal daarom onvolledig moeten blijven. En wanneer dat opstel bovendien nog als onderwerp het muziekleven in het nieuwe Indonesië heeft, een phase waar we nog midden in zitten, waar zelfs nog geen enkele zich duidelijk aftekenende lijn te bekennen valt, die als een houvast zou kunnen dienen voor een enigszins bevredigende oriëntatie, dan is er wel een gegronde reden om zich af te vragen, of de belangstellende lezer dan niet een naïef verhaaltje te lezen krijgt in plaats van een duidelijk beeld van de situatie. Dit opstel heeft dan ook niet de pretentie een klare, laat staan een allesomvattende uiteenzetting te geven van het tegenwoordige muziekleven in Indonesië.

Wanneer wij hier spreken van *het muziekleven* in Indonesië, dan

bedoelen wij daarmee de activiteiten op muziekgebied sinds de Japanse bezettingstijd. Een muziekleven dus, die de opkomende nationale bewustwording bij de bredere bevolkingslaag weerspiegelt. Wij denken hier dus niet in de eerste plaats aan de regionale muziekbeoefening.

Het centrum van alle activiteiten op politiek en sociaal gebied is altijd Java geweest en is dat nu nog. Dat is begrijpelijk, daar de grootste intellectuele laag van het Indonesische volk zich op Java bevindt. En omdat nu de opkomst van dit muziekleven, in het algemeen ook van het kunstleven, niet los staat van dat politieke en sociale gebeuren, zo vinden wij dan ook de activiteiten op muziekgebied, in het algemeen ook op het gebied van de kunst, zich centraliseren op Java. Wij hoeven dus niet bang te zijn, dat wij in onze poging tot oriëntatie ernstig te kort zouden schieten, indien wij de andere eilanden van de archipel niet bespreken, maar onze aandacht uitsluitend richten op Java.

Dit wil echter niet zeggen, dat wij de activiteiten op de andere eilanden onbetekenend zouden vinden. Neen, maar wel willen wij zeggen, dat de belangrijkste en daarom de meest toonaangevende gebeurtenissen op kunstgebied op Java te vinden zijn.

Tijdens de Japanse bezettingstijd zagen wij op Java, vooral in Djakarta, jonge kunstenaars, dichters, schrijvers, musici, toneelspelers, schilders etc. zich groeperen rondom de groep „Maya”. Enkele namen, die tot deze groep hebben behoord, zijn wijlen Chairil Anwar, Usmar Ismail, Rosihan Anwar, Abu Hanifah, wijlen C. Simandjuntak en nog vele anderen. Deze groep, in de ogen van de Japanse overheersers een uitstekend propaganda-werktuig voor hun politiek van „Kemakmuran Asia-Timur Raja dibawah perlindungan Dai Nippon” (Een welvarend Oost-Azië onder Dai Nippon), vormde in de gegeven omstandigheden voor de jonge kunstenaars een mooie gelegenheid om hun kunstzinnige aspiraties uit te leven. Men verkreeg verschillende gunsten en faciliteiten van de Japanse overheid. Regelmatig werden er toneelopvoeringen en muziekavonden gegeven in het openbaar. Op muziekgebied waren het niet uitsluitend propaganda-liederen of Japanse muziekstukken die uitgevoerd werden. Als wij bedenken, dat bijvoorbeeld de jonge componist, wijlen C. Simandjuntak zijn belangrijkste liederen juist tijdens de Japanse tijd gecomponeerd heeft, dan kunnen wij enigszins begrijpen hoe inspirerend de sfeer rondom „Maya” op de jonge kunstenaars gewerkt heeft.

Toen de revolutie uitbrak, stortten de meeste van deze mensen zich in de strijd. Spoedig echter zag ieder zich een taak toegewezen overeenkomstig zijn capaciteiten en aanleg. Zo ontstonden er talloze



mars- en strijdliederen, waarvan echter, voorzover mij bekend, haast geen enkel te vinden is, dat de echte revolutionnaire geest ademt. Het zou op zichzelf, psychologisch gesproken, een zeer interessante studie zijn om al die mars- en strijdliederen uit de revolutietijd te verzamelen.

Naarmate er meer en meer orde kwam in de toestand, ontstonden er in verschillende steden muziekverenigingen. In Jogjakarta noemen wij „Himpunan Musik Indonesia” (Indonesische Muziekvereniging), in Djakarta „Saraswati”, in Solo „Ikatan seni musik Surakarta” (Muziekvereniging van Surakarta). Men was van mening, dat er een Indonesische muziek behoorde te zijn naast de plaatselijke muziekuiting, zoals dat het geval was met de taal. Een duidelijk beeld van deze Indonesische muziek echter heeft men niet. Men toog aan het experimenteren. Men bestudeerde de muziek uit de verschillende delen van de wereld, waarbij de Europese muziek een zeer grote plaats innam. Ook de muziek uit de verschillende streken van Indonesië werd niet vergeten. In al deze activiteiten op muziekgebied zien wij verschillende theorieën en uitgangspunten, die dan min of meer dienst doen als een soort muzikaal manifest. Een van die standpunten luidt, dat men dient uit te gaan van de gamelan-muziekkunst en dat men deze moet verrijken en verruimen met elementen uit de muziek van andere volken. De oprichting van „Konservatori Karawitan” te Solo (Conservatorium voor Gamelanmuziek) nog niet lang geleden, is te beschouwen als een manifestatie van dit standpunt. Weer anderen namen het tonenmateriaal, de compositietechniek en het instrumentarium van het Westen gewoon over. Men voelt zich in deze muzikale wereld thuis, zodat het voor hen vanzelfsprekend geworden is, dat zij zich van dat medium bedienen. De meeste, zo niet alle jonge componisten van de laatste tijd staan op dit standpunt. Het is naar mijn mening ook in deze taal, dat wij de tijdgeest het duidelijkst weerspiegeld vinden.

Indien wij nu het kunstleven zelf van nabij beschouwen, dan zien wij één houding over de gehele linie kenmerkend. Het is een houding, die stelling neemt tegen de oude levensfilosofie van het Oosten, waarin men het aardse leven en al wat daarmee samenhangt van minder belang vindt. De zorg voor het geestelijke leven neemt de grootste en belangrijkste plaats in en het materiële wordt verwaarloosd.

Met de sterker wordende nationale bewustwording wordt een grotere verantwoordelijkheid gevoeld tegenover zichzelf, de maatschappij, de Staat en de wereld. Men is zich thans ten volle bewust, dat men op eigen benen staat en dat men verder uit eigen kracht voort moet gaan. Men voelt dat men inderdaad een positieve houding moet aan-

nemen, dat men dus zijn houding ten opzichte van de wereld heeft te corrigeren.

In het muzikleven manifesteert deze nieuwe levenshouding zich het duidelijkst in de composities van C. Simandjuntak, die in 1946 op 24-jarige leeftijd gestorven is. Duidelijk vooral omdat de teksten, die hij in zijn liederen gebruikt, de oude levensfilosofie huldigen, in tegenstelling tot zijn eigen visie en overtuiging. De gedichten uit de bundel *Madah Kelana* (Zwerverslied) van de dichter Sanusi Pané hadden voor hem een zeer grote bekoring door de prachtige cadans en de klankrijkdom van de taal. Toen hij dan ook naar geschikte teksten zocht voor zijn liederen, was hij als het ware aangewezen op genoemde bundel. En hier moest de dichter Sanusi Pané begrijpend toezien, dat het karakter en de geest van zijn liederen verandering — was het een verjonging? — ondergingen in de liederen van Simandjuntak. Het gedicht op zichzelf onderging in het geheel geen schade, want Simandjuntak bestudeerde de juiste dictie van zijn teksten altijd grondig, voordat hij deze toonzette. Wel echter worden de gedichten, die een continu geheel vormen met de andere gedichten in de bundel uit hun verband gerukt en op een andere wijze geïnterpreteerd. Want waar in het *gedicht* „Kemuning” bijvoorbeeld de teleurstelling van de teruggekeerde zwerver bij het niet aantreffen van zijn geliefde onder de kemuningstruik wordt gevoeld als een gebeurtenis die de ervaring verrijkt en de mens wijzer en geschikter maakt voor het toekomstige leven, zien wij in de *melodie* van Simandjuntak die teleurstelling voeren tot opstandigheid en een zich niet willen schikken in het noodlot. Wij laten hier het voorspel van het lied volgen:



Het gedicht dat uit twee coupletten bestaat, is een doorgecomponeerd lied geworden. De toepassing van deze liedvorm is hier zeer juist aanvoeld. De vertwijfeling van de zwerver bereikt haar hoogtepunt



in het lied, waar wij hem aan de kemuningstruik horen vragen, waar toch de ware geliefde te vinden is en het lied eindigt met die vraag — dit wordt ook in het slotaccoord gerealiseerd —, waarin de toestand voor hem een onopgelost probleem blijft en hij zich alleen door zijn onmacht gedwongen voelt het lot ten slotte te aanvaarden.



Wij hebben een beetje uitvoerig bij dit lied verwijld om te zien, welke hoogte de liedkunst bij sommige componisten in Indonesië reeds bereikt heeft. Simandjuntak staat met zijn paar liederen nog steeds bovenaan. De melodieuze rijkdom van zijn liederen en de subtiële manier waarop hij een situatie suggereert, zijn uiterst belangrijke kenmerken van zijn muziek. Wij zien dit ook in zijn andere lied *O Angin*, waarin hij het voorbijgaan van de wind zo subtiel uitbeeldt in het korte voorspel.



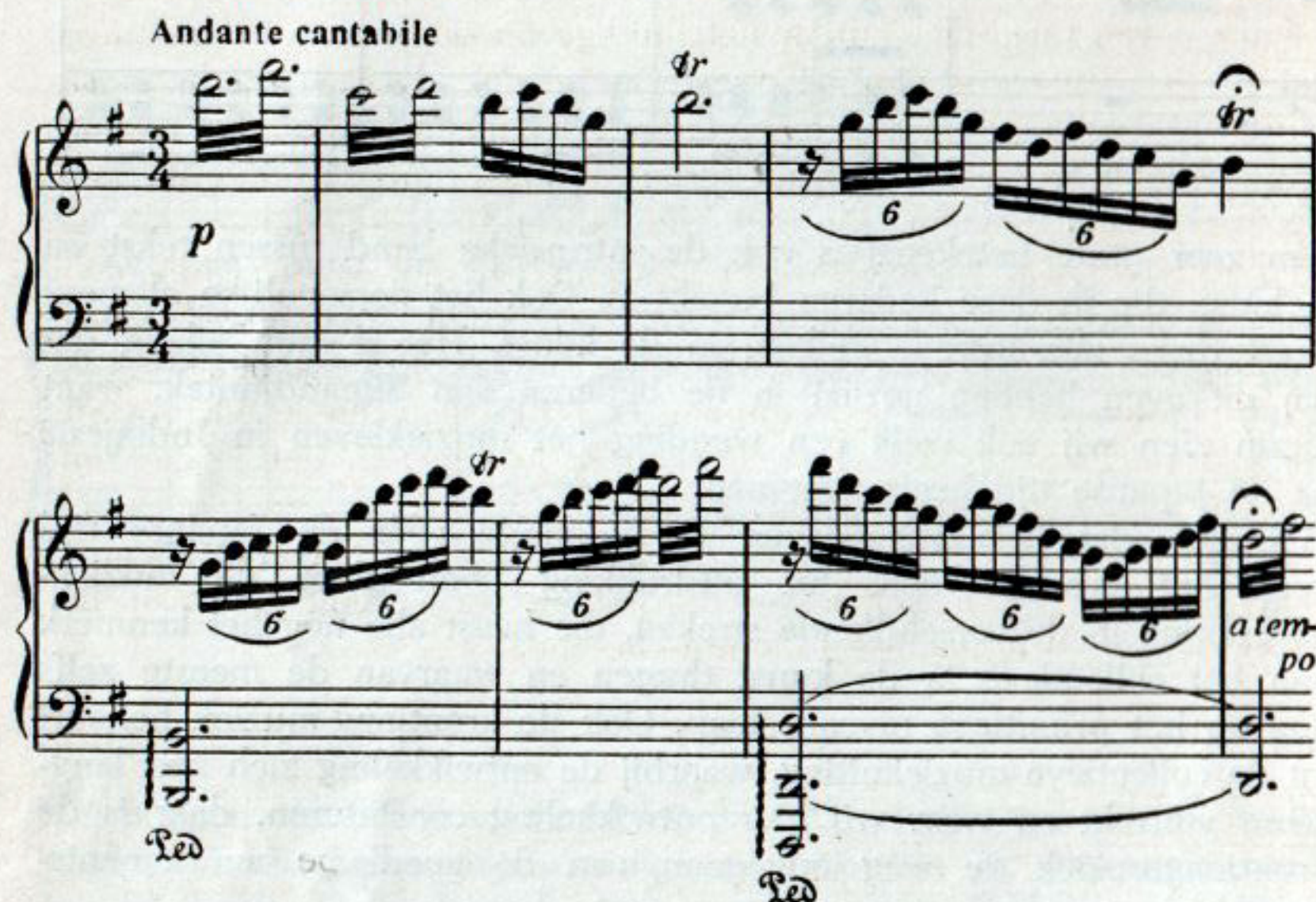
Van zeer grote betekenis is ook de intrinsieke band tussen tekst en melodie, die in deze liederen bereikt is. Ook het persoonlijke element heeft thans zijn intrede gedaan in de kunst. Het is van belang dat wij dit even hebben gezien in de liederen van Simandjuntak, want hierin zien wij ook welk een wending het muzikleven in Indonesië na de Japanse tijd heeft genomen.

Wij zien dat het muzikleven in Indonesië vóór de Japanse tijd voor het grootste deel tot uitdrukking komt door de muziekbeoefening in de verschillende streken, die haast alle nog het kenmerk van het collectieve in de kunst dragen en waarvan de meeste zelfs nog op het primitieve niveau staan. Ook de krontjong-muziek behoort tot de collectieve muziekuiting, waarbij de ontwikkeling zich zeer langzaam voltrekt en waar wij hier ontwikkeling constateren, daar is de krontjongmuziek de weg opgegaan van de goedkope amusementsmuziek.

Na Simandjuntak moeten wij een andere componist noemen, niet omdat hij een bepaalde hoogte in zijn composities zou hebben bereikt, maar om het feit, dat hij uit een ander muzikaal milieu afkomstig is en dit duidelijke sporen nalaat in zijn nieuwe composities. Terwijl Simandjuntak van afkomst een Sumatraan uit de Bataklanden is en tijdens zijn studiejaren in een omgeving leefde waar zeer veel en uitsluitend Westerse klassieke muziek werd gehoord en gespeeld, zien wij Koesbini van Javaanse origine in zijn jonge jaren veel krontjongmuziek spelen. Zijn nieuwe liederen vertonen dan ook nog duidelijke invloeden van deze muziek. Pogingen om zich van die invloeden los te maken leverden nog niet veel resultaten op. Zijn melodiek is vloeiend en aantrekkelijk. Zijn muziek is probleemloos; men vindt er geen psychische strijd of spanning in. Het is bij hem een zingen om het genot van de mooie klank. Daarnaast heeft hij ook pogingen gedaan om de Javaanse gamelanklanksfeer in zijn composities te realiseren. Hiertoe heeft hij gewoon de gamelantonschaal getranspo-



neerd op de piano, wat hem uiteraard alleen gelukt met het pelog-toonsysteem, daar dit ten naaste bij overeenkomt met een bepaalde tonenreeks uit de Europese schaal. Zijn lied *Padi Menguning* (Rijpende Rijst), op een tekst van Armijn Pané, is hiervan een voorbeeld. Wij laten hiervan het voorspel volgen.



Nog een ander lied van Koesbini in deze richting is *Pamularsih*. Zoals wij reeds uit bovenstaand fragment uit zijn lied *Padi Menguning* hebben kunnen zien, heeft Koesbini zich de realisatie van de gamelanklank met behulp van Westerse middelen tamelijk eenvoudig gedacht. De afwezigheid van het element harmonie volgens Westerse opvatting in de gamelanmuziek beschouwt hij als een teken van onvolkomenheid, een staat van onvolgroeidheid van de gamelanmuziek. De grondoorzaak hiervan zit in het toonsysteem, dat zo volkomen afwijkt van het Westerse. Zekere gelijkenis tussen de pelog-toonschaal met een bepaalde tonenreeks uit de Westerse toonschaal heeft hem ertoe gebracht nieuwe „gamelan”-muziek te componeren voor Westerse instrumenten. In de nog „onbedorven” Javaanse oren klinken deze composities uiteraard ietwat vreemd, maar het element harmonie beheerst hij er wel geheel. Deze gedachtengang vindt men tegenwoordig bij vele jonge musici in Indonesië. Het is niet mijn bedoeling om hierop meer commentaar te geven, maar het

spreekt vanzelf dat de verdere ontwikkeling al onze aandacht heeft. Wij hebben hierboven kunnen zien, hoe de stand van het muziekleven in Indonesië op het ogenblik is. Er wordt dikwijls gesproken over moderne Indonesische muziek. Zoals in de Westerse muziekwereld de klassieke componisten modern waren voor hun tijd, zo zouden wij de huidige Indonesische muziek ook modern kunnen noemen voor het Indonesië van nu. Maar omdat het huidige muziekleven van Indonesië niet los te denken is van de Westerse muziek, is van internationaal standpunt bezien, de kwalificatie „modern” niet juist, omdat de moderne elementen, zoals in de moderne Westerse muziek, er ontbreken. Als wij verder nagaan zijn het niet alleen het tonenmateriaal, de compositietechniek en het instrumentarium van het Westen, die door de Indonesische componisten worden gebruikt, doch ook kunststromingen uit de Westerse wereld, die hun stempel hebben gedrukt op de werken van sommige componisten. Hiervan noemen wij bijvoorbeeld Amir Pasaribu, in wiens werken invloeden van het Franse impressionisme te bespeuren zijn.

Nog vele andere jonge componisten moesten wij hier eigenlijk noemen, want ook zij dragen het hunne bij tot de verwezenlijking van het gestelde doel, een nieuwe Indonesische muziek.

Laren, Juni 1952

B. SITOMPOEL





### *Een nieuwe gamelancompositie*

Bij de opening van de Jogjase Staatsmuziekschool hield de omroep-gamelan, geassisteerd door het koor van een middelbare school, een nieuwe gamelan-compositie ten doop. Tot nu toe kenmerkt de gamelan-muziek zich metrisch door de alleenheerschappij van de  $\frac{4}{4}$  of  $\frac{2}{4}$  maat. Men is daarvan afgeweken en schiep de „gending tiga”, dat is de compositie in  $\frac{3}{4}$  maat. Een voortreffelijk muziekstukje weerklonk. Maar hoe komt het, dat de spelers er zo betrekkelijk weinig moeite mee hadden? Omdat de  $\frac{3}{4}$  maat aan de gamelan-muziek helemaal niet wezenlijk vreemd is. Hoewel de  $\frac{4}{4}$  domineert, als het ware begin en uitgangspunt dezer toonkunst vormt, is de verdeling van de maat in drieën een belangrijk begeleidend verschijnsel, waaruit zoveel van het polyrythmisch effect in deze orkestmuziek voortkomt. Nu echter maakte men van een bijzaak een hoofdzaak. De spelers fantaseerden lustig mee en schoven nu variaties in  $\frac{4}{4}$  maat onder de driekwarts, in plaats van omgekeerd, zoals normaal.

Straks zal nog blijken, hoe men de samengestelde maatvormen van de Latijnse of Slavische landen tot toonaangevende rhythmten gaat verheffen, want ook deze sluipen als wilde, wonderschone dieren tussen de stammen van het gamelanse  $\frac{4}{4}$  bos. Waarom niet?

Uit een brief van 27 Januari 1952

BERNARD IJZERDRAAT

### *Nederlandse gamelaninstrumenten*

De Indonesische Ambassade te Londen heeft enige tijd geleden in Nederland een bestelling geplaatst voor een aantal gamelan-instrumenten, die hier vervaardigd zijn onder leiding van Bernard Ijzerdraat, musicologisch medewerker van het Koninklijk Instituut voor de Tropen te Amsterdam. Deze instrumenten zijn thans gereedgekomen en zullen dezer dagen naar Londen worden verzonden.

Uit: *Algemeen Handelsblad* (Amsterdam) van 2 Aug. 1952

### *Een orkest op Java*

Eduard van Beinum, dirigent van het Amsterdams Concertgebouw-orkest, heeft een viool, een altviool en een cello geschonken aan het orkest, dat pater F. Smits van Waesberghe op Java wil oprichten. Hein Jordans, dirigent van Het Brabants Orkest, schonk zijn eigen viool voor hetzelfde doel en Willem van Otterloo stelde een royale gift beschikbaar. André Rieu van het Maastrichts Stedelijk Orkest, Hendrik en Willem Andriessen, Jan Out van het Gelders Orkest en Jo Vincent

hebben allen hun steun toegezegd en Eduard Flipse van het Rotterdams Philharmonisch Orkest staat ook achter de plannen.

Het idee tot stichting van een orkest op Java is afkomstig van pater F. Smits van Waesberghe S. J., missionaris op Java. In het Februari-nummer van *Berichten uit Java*, het tijdschrift van de Paters Jezuïeten, verscheen een artikel van zijn hand, waarin hij onder de titel „Luxe-artikel of Missieprobleem” de waarde van de Westerse cultuur, met name de Westerse muziek voor de innerlijke ontwikkeling van het Javaanse hart bewees als allerbelangrijkst. Een missionaris, die onlangs terugkeerde naar Nederland, bevestigde dit nog eens en noemde muziek en toneel „de toegangspoort tot het hart van de Javaan”. Daarop is pater B. Sondaal S. J. op stap gegaan om de sympathieke steun van Nederlandse dirigenten te verwerven.

Vóór de oorlog bestond op het Sint Franciscus Xaveriuscollege te Moentilan een orkest onder leiding van pater J. Schouten S.J. (op Allerheiligen 1945 vermoord door terroristen), bestaande uit tachtig Javaanse jongens, uitgerust met een volledig instrumentarium, tot een harp toe. De violen zijn verdwenen, het slagwerk vernietigd, de harp gebroken. De totale kosten van het instrumentarium worden geraamd op f 15.000,—. Op deskundig advies van Eduard van Beinum zal zoveel mogelijk met de steun van vrienden en begunstigers een geheel nieuw, samenklinkend instrumentarium worden aangeschaft, waarvan pater B. Sondaal S. J., aan de Graafseweg 7 in Nijmegen de leiding heeft.

Uit: *Oost Brabant* (Eindhoven) van 11 Juli 1952

### *Nieuwe muziekschool te Djakarta*

De eerste muziekschool in Djakarta werd hier gisteren geopend. De opening van deze school is te danken aan het streven van de Stichting voor Muziekonderwijs.

Het is de bedoeling, dat de school hetzelfde peil zal bereiken als andere internationale instellingen voor muziekonderwijs.

De voorzitter van de Stichting deelde in haar openingsrede mede, dat de directeur van de school, de heer Frans Szabo contacten heeft gelegd met scholen in Europa, zodat de leerlingen hun studie in Europa kunnen voortzetten. De school zal onderwijs geven in piano, viool, zang en muziektheorie.

Tot dusver hebben 145 studenten zich voor de eerste drie secties opgegeven.

Uit: *Antara* (The Indonesian News Agency) van 4 Nov. 1952



### Nationale muziek op de zwarte schijf

Wie weten wil wat Indonesië, jong Indonesië, het liefste hoort en zingt, kan op Pasar Baru en in de bioscopen veel te weten komen. Daar op het eind van Pasar Baru bij de atoom-pasar zijn de gramofoonplatenhandelaren, die kopers, niet-kopers, ja alles wat zich binnen een straal van 100 meter van de bron van klanken bevindt, vergast op muzikale explosies. De uitbarstingen zijn kort maar hevig, aspirant-kopers hebben slechts een paar maten van het gekir van Doris Day, het gevoileerde timbre van Dinah Shore, de verstokte tranen van Vera Lynn en de gesmoorde kreten van het dolgeworden negerpianistje Sugar Child Robinson nodig om hun keuze te bepalen.

Willen wij deze platen ten volle genieten, dan zetten we aan op het verzoekprogramma van Dolf Doorn of komen een halfuurtje voor de film begint in de bioscoop. De wijze waarop de jongere generatie van deze muziek geniet, deze prefereert boven alle andere, is tekenend voor de tijdgeest. Wanneer men zingt, imiteert men Doris Day, de Dinning Sisters of Dick Haymes en Bing Crosby, er gaan geen aspiraties uit naar andere muziek, een andere stijl: de jeugd lijkt gevangen te zijn in het razende rythme van de Amerikaanse jazz. Zal zij zich er uit los kunnen maken?

Het antwoord op deze vraag vinden wij in de moderne Indonesische muziek die, ondanks de grote voorliefde voor alles wat uit de Nieuwe Wereld komt, toch langzaam terrein begint terug te winnen, want deze muziek brengt niet alleen opwindend: zij bezit de melancholie, die lichte monotonie, die het kenmerk is van de krontjong en de gamelan, de muziek van dit land. Zo kan de lagu-lagu modern toch nooit „jazz” worden van dezelfde uitbundigheid, alle instrumentale en vocalistische pogingen ten spijt. En hier hoeft men zich niet voor te schamen, integendeel. Op welk niveau deze moderne muziek gebracht kan worden, bewijst Irama die haar, op platen vastgelegd, de wereld inzendt.

The Indonesian Music Company „Irama” Ltd op Tjikini, opgericht in 1951, is een snel opkomend bedrijf, dat zich bezighoudt met het laten vervaardigen van gramofoonplaten naar eigen opnamen. Irama heeft een eigen studio, een eigen trio en kwartet, dat verschillende populaire en bekende zangers en zangeressen van de radio begeleidt; daarnaast bestaat het „publishing house”, een instantie die belangen van componisten behartigt.

De toekomstplannen van dit nog jonge bedrijf zijn gebaseerd op een vijf-jarenplan. Een kleine, doch hard werkende staf werkt voor het ideaal om in de naaste toekomst een compleet bedrijf te hebben, dat

niet afhankelijk meer hoeft te zijn van het buitenland. Begin volgend jaar hoopt men zelf platen te kunnen persen. Dit gebeurt tot nog toe in het buitenland (India, Amerika, Duitsland, Nederland). Studio-materiaal, pressing-materiaal en schellak zullen in de komende maanden worden gecompleteerd. Wanneer ook de plastic-fabricage (een lang beloofde industrie), zich in dit land heeft ontwikkeld, zal men ook wat dit materiaal betreft, niet meer afhankelijk behoeven te zijn van het buitenland. Nu worden de cliché's nog steeds in het buitenland vervaardigd.

Om op de muziek terug te komen die Irama op de zwarte schijf vastlegt: er wordt met een kritisch oor en met een goed begrip voor de muzikale waarde van een compositie of arrangement overlegd wat op de plaat komt en wat niet.

In de heer Sutedjo, zelf bekend als zanger (Didi), blijkt Irama een kundig adviseur en leider te hebben gevonden. De samenstelling van het Irama-trio en -kwartet bewijst dit: Dick Abell, over geheel Java bekend als saxophonist en gitarist, Nick Mamahit, even populair als pianist, Max van Dalm, drummer, en Van der Capellen, bassist, vormen een van de beste ensembles die eigen moderne muziek in Indonesië weten te brengen.

Of men het bijna klassieke arrangement van *Terang Bulan* (Manschijn) hoort, het sentimentele *Selendang Sutra* (Zijden Shawl) of het schalkse *Kopral Djono*, voorgedragen door Nien, men raakt altijd weer bekoord door het samenspel van deze jongens die in het trio en het kwartet een oorspronkelijke stijl hebben ontwikkeld die zeer Westers aandoet, doch het karakter van de Javaanse muziek behouden heeft. Zangers als Bing Slamet, Sam Saimun en zangeressen als Nien, Ratna (Judy) en Herijati zouden in Amerika op de toplist komen, de liedjes die zij zingen zouden best-sellers worden. Hier in dit land heeft de ervaring geleerd dat eerst het buitenland deze appreciatie moet wakker maken. De halsstarrigheid waarmee de meeste grote bioscopen zich houden aan de eerder genoemde Amerikaanse jazz, als muzikaal aperitif voor de film begint, lijkt wel valse schaamte voor wat het eigen land presteert. Een ongemotiveerde schaamte overigens, want tegen wil en dank wint de Indonesische muziek terrein. Men hoort op straat de bekende melodieën fluiten, de radio staat vaker aan op deze muziek.

Irama heeft ook reeds zeer veel krontjong-muziek op de zwarte schijf gebracht. De platen van M. Sagi's krontjong-orkest zijn best-sellers; de gamelan Semarang, onder andere het bekende *Djali-Djali*, is zeer geliefd op Java en daarbuiten. Van deze plaat werden 3000 exemplaren gepressed en in omloop gebracht, een record voor Indonesië.



Er zijn plannen om ook Batakse, Sundanese en Javaanse muziek op te nemen. Waarschijnlijk zullen deze platen nooit zo'n opslag kunnen bereiken als de Amerikaanse (wij denken hierbij aan Glenn Millers *In the mood*, waarvan in het tweede jaar na de verschijning 1 miljoen exemplaren werden verkocht in de V.S. alleen en aan de normale opslag van een Bing Crosby-plaat van 100.000 ex!), doch wanneer men doorgaat met het zich specialiseren op deze muziek en het vervolmaken van de weergave ervan, dan zal, evenals de Mexicaanse, Cubaanse en Hawaï-muziek, de Indonesische muziek zich een plaats weten te veroveren op de wereldmarkt.

Het werk van Irama kan beschouwd worden als een doodgewone broodwinning en dan is het een veelbelovend werk, en het kan gezien worden in het bredere veld van medewerking aan de opbouw van het nationale eenheidsgevoel (één lied van Sabang tot Kupang!) en dan is de waarde niet hoog genoeg te schatten. Van deze gezichtshoek uit gezien is het te hopen dat Irama voor Indonesië eens een even bekende naam wordt als Columbia, Decca of Victor's!

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 13 Sept. 1952



## JODJANA

*Sitor Situmorang, geboren 2 October 1924 te Harianboho (Tapanuli). Opleiding: Algemene Middelbare School tot 1942. Freelance-journalist, litterair criticus en dichter: 1945-'46 hoofdredacteur van het dagblad „Suara Nasional” (Nationale Stem) te Siboga, tevens lid van het werkcomité van het zgn. Komite Nasional Daerah; 1946-'47 correspondent van het persbureau Antara te Medan en Pematang Siantar; 1947-'48 eerste redacteur van het dagblad „Waspada” (Paraat) te Medan; 1949 correspondent van het dagblad „Waspada” en „Mimbar Umum” (Algemeen Forum) te Medan, met standplaats Jogjakarta; eind 1949 na de tweede militaire actie terug in Medan als eerste redacteur van het dagblad „Rakjat” (Volk), vervolgens litterair medewerker van het weekblad „Siasat” (Critisch Onderzoek) te Djakarta, waaraan hij sedert begin 1949 als vaste medewerker verbonden is; sedert 1949 eveneens medewerker van „Mimbar Indonesia”, „Mimbar Umum” (Medan), „Haluan” (Koers) te Padang, „Vita Vera” (Tarutung) en „Zenith” (Djakarta). Van Juni 1950 tot October 1952 was hij als gast van de Stichting voor Culturele Samenwerking in Nederland en enige maanden verbonden aan de Indonesische Ambassade te Parijs. Hij schreef het scenario van de revolutiefilm „Darah dan Doa” (Bloed en Gebed). Sedert Dec. 1952 is hij als medewerker van de Stichting voor Culturele Samenwerking te Djakarta werkzaam.*

Wie heeft in Indonesië ooit die naam gehoord? Het zullen er niet velen zijn en zo zij er al zijn, zijn zij hem waarschijnlijk reeds lang vergeten. Veertig jaar geleden verliet hij Indonesië en sindsdien is hij er nooit meer teruggeweest. Dat is waarlijk geen korte tijd!

Vijf en dertig jaar geleden, en wel in 1915, toen een streek ergens in Midden-Java — de naam is hij al lang vergeten — door een grote overstroming werd geteisterd, organiseerden enkele Indonesische studenten in Den Haag en elders een liefdadigheidsavond ten bate van de slachtoffers. In die tijd vond men de afstand naar Indonesië nog erg groot, maar des te meer voelde men zich verbonden met zijn land en volk, wellicht veel meer dan tegenwoordig. Onder die studenten bevonden zich toen Nazir Pamuntjak, Dahlan Abdullah en Hatta. En er was ook een banneling bij, Surjaningrat, die nu Ki Hadjar Dewantoro heet.

Het lag voor de hand, dat er enige dansnummers werden opgevoerd, waaronder wellicht de „tari piring” (bordendans) en de „pentjak” (een soort zelfverdedigingsmethode, die door stylering veel op een dans lijkt). Het resultaat was niet gering: een paar duizend gulden.



Maar voor één der studenten, die aan de dansen deelnamen, betekende die avond een grote verandering in zijn leven. De volgende dag vroeg de hele Nederlandse pers zich af, wie de danser wel geweest was. Het was Raden Mas Jodjana, student aan de Handelshogeschool in Rotterdam. Met één slag was hij beroemd en hij werd een geziene figuur onder de kunstenaars. Jodjana zelf besepte van dat ogenblik af, dat er „iets” in hem zat. En sindsdien is Jodjana danser geworden, nu al 35 jaar lang, 35 jaar van glorie, maar zoals het nu eenmaal gaat, ook van bittere ervaringen op zijn tochten door geheel Europa.

Maar laten wij een paar jaartallen noemen, dan kunnen wij zijn levensloop beter volgen. Jodjana werd in het Jogjase geboren, als zoon van een regent. Ik schat hem nu 55 jaar, al ziet hij er ouder uit. In 1910 haalde hij zijn O.S.V.I.A.-diploma in Magelang. Het was in Magelang, dat hij grondig onderricht kreeg in de danskunst, in aansluiting op de traditie, waarin hij was opgegroeid. Hij had er echter nooit aan gedacht, dat hij eens als danser in het openbaar zou optreden. Hij werd opgeleid voor bestuursambtenaar en na zijn studie werkte hij inderdaad enige tijd bij de Landraad. Hij voelde zich echter niet voldaan: hij had andere idealen, maar geen artistieke. Hij wilde zich toeleveren op de economische studie. Zo trok hij, na twee jaren te hebben gewerkt, naar Holland. Daar leerde hij boekhouden en was werkzaam als bankemployé. De bank ging bankroet en inmiddels was hij ook niet zo ingenomen meer met deze werkkring: economie is ten slotte niet alleen boekhouden. Hij liet zich inschrijven op de Handelshogeschool. Of hij zich ook werkelijk met ijver aan de studie wijdde of dat hij er maar met de pet naar gooide, is niet bekend. In elk geval zijn wij intussen aangeland bij de bewuste liefdadigheidsavond. De adspirant-econoom Jodjana werd danser en hij debuteerde voor een Amerikaanse dame, waarschijnlijk een touriste, die hem f 100,— gaf. Zo begon zijn leven als beroepsdanser en hij vond erkenning in de toenmalige wereld der artisten. Hij maakte kennis met de Hollandse schilder Isaäc Israëls met wie hij zeer bevriend werd. Jodjana zelf ging zich ook op schilderen toeleveren, wat hem later nog van pas kwam. In 1918 creëerde hij in samenwerking met Ki Hadjar Dewantoro (Surjaningrat) nieuwe dansen. In 1919 begonnen zijn tournées buiten Nederland, en wel in Duitsland, Frankrijk, België, Engeland, Polen, Tsjechoslowakije, Oostenrijk, Hongarije, Italië en Zwitserland. In zijn vrije uren gaf hij danslessen en de Berlijnse dansacademie, de Universiteit van Leipzig en verschillende andere kunstacademies stelden hem aan als docent. Een krant schreef na zijn optreden voor een danscongres in Essen: „Ein ungeheures Erlebnis war der Tanz, das zweifellos stark auf die Entwicklung der deutschen Tanzkunst einwirken wird....”



Jodjana en de schrijver S. Situmorang

(Foto van J. M. Arsat Ro'is)



Op zijn reizen maakte hij natuurlijk kennis met allerlei mensen en bekende kunstenaars, in Rome, Florence, Milaan en in Parijs, in de Vieux Colombiers, toentertijd — omstreeks 1925 — het avant-garde-theater van Parijs.

Tussen 1920 en 1926 bleef Jodjana in Parijs. Om wat bij te verdienen werkte hij als tekenaar en ontwerper in het atelier van J. Dunand, in die tijd een beroemd decorateur. Daar leerde hij het lakwerk-vak samen met een Annamees en een Chinees, die ook werkzaam waren bij Dunand. In de wintermaanden, het theater-seizoen, ging hij meestal op tournee en dikwijls trad hij dan op met de Spaanse danseres La Argentina. La Argentina verzorgde de ene helft van het programma en de andere helft nam Jodjana voor zijn rekening.

Tussen 1926 en 1935 vertoefde hij voornamelijk in Nederland, maar in de zomer gaf hij lessen in bewegingsleer en toneelplastic in Toulon en Coignac in Zuid-Frankrijk. De cursussen werden gevolgd door leerlingen uit alle delen van Europa. In 1935 keerde hij naar Zuid-Frankrijk terug. In verband met de grote belangstelling opende Jodjana een school in Vergoignan, in de geest van de school van Tagore in Santiniketan, die hij „Centre Jodjana” noemde. De leerlingen waren afkomstig uit allerlei kringen: musici, dansers, toneelspelers, schrijvers, journalisten en critici.

Het werd 1939: de oorlog brak uit. De school in Vergoignan moest gesloten worden en Jodjana kocht een hoeve in het dorp Ozenx bij de Frans-Spaanse grens in de Pyreneeën, dichtbij de Atlantische Oceaan. Jodjana werd boer. Zijn gezin bestond uit vijf personen, twee kinderen, een zoon en een dochter, en een aangenomen kind. De oudste, de dochter, studeert aan de Universiteit van Bordeaux en is nu semi-arts. De jongste, de zoon, werd tijdens de Duitse bezetting gearresteerd en stierf in het concentratiekamp Buchenwald. De dochter, onder de goede leiding van Jodjana een goede danseres geworden, ging altijd met de groep mee. Op oude programma's kan men nog lezen: „Dances Javanaises exécutées par Raden Mas Jodjana avec la collaboration de Roemahlaiselan”.

Na de tweede wereldoorlog keerde Jodjana naar Nederland terug. In 1947 werd hij leraar aan de Academie voor Dramatische kunst in Amsterdam. Behalve zijn lessen aan de Academie geeft hij met zijn vrouw elke Zondagmorgen les aan ongeveer veertig jonge toneelspelers. Roemahlaiselan beheert de hoeve in Ozenx.

Welke betekenis heeft Jodjana als kunstenaar? Welk onderricht kan hij zijn Europese leerlingen geven? Van twee uur 's middags tot zeven uur 's avonds hebben wij met hem zitten praten. Jodjana probeerde zich in het Indonesisch uit te drukken. Hij wil naar Indonesië om

daar les te geven. „Waar is naar uw mening mijn plaats in de Indonésische samenleving?” vroeg hij. Tragiek? Het is niet, dat hij zijn levensdoel niet weet, maar men moet de geschikte plaats hebben om te aarden. Tijdens ons gesprek leek het, alsof er geen kloof van vijf en dertig jaren was, die overbrugd moest worden. Er is veel gebeurd en veranderd. Vijf en dertig jaar is geen korte tijd en ik was me even bewust, dat lang voordat ik geboren werd, Jodjana reeds lauweren verwierf in een ander werelddeel. Maar nu is hij oud. Oud als kunstenaar voor Europa, hoewel hij bereid is overal op te treden, waar hij uitgenodigd wordt. Maar hij wil verder, wat hij bereikt heeft wil hij in zijn eigen land voortzetten om zo een brug te vormen naar nieuwe mogelijkheden op het gebied van de danskunst, het toneel en de pantomime in Indonesië.

Vorig jaar machtigde de minister van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur, Abu Hanifah, hem om Indonesië te vertegenwoordigen op het congres van het International Theatre Institute te Parijs. Dit was maar een geval, dat op zichzelf stond. Gedurende die 35 jaren heeft Jodjana Indonesië nooit officieel vertegenwoordigd.

Wat is nu de waarde van Jodjana als kunstenaar en wat kan hij ons bieden? Velen kunnen hem niet waarderen, in het bijzonder de folkloristen en Javanici, die conventie en kunst met elkaar verwarren. Naar mijn mening is Jodjana inderdaad geen Javaans danser in de klassieke betekenis van het woord, in de zin van de kratonkunst. Jodjana draagt kostuums, die hij tegenover de traditie niet kan verantwoorden. Hij brengt wijzigingen aan in de vorm van de kroon en het kapsel van de wajangfiguren, al naar gelang van zijn eigen opvatting van de verschillende karakters. Hij vermijdt een routinevlotheid, die in de loop der tijden geheel verstard is. De muzikale begeleiding wordt geleverd door pianomuziek op gamelan-motieven. Ook in de dansfiguren heeft hij nieuwe motieven ingevoerd, gebaseerd op de klassieke techniek. Men kan dit alles willekeur noemen, gebrek aan respect voor de traditie, maar het gaat tenslotte om de voordracht. Wordt deze gedragen door de persoonlijkheid van de kunstenaar en zijn zijn improvisaties en zijn virtuositeit overtuigend? Als men de foto's van Jodjana bestudeert en de recensies leest, dan wordt zijn succes wel duidelijk: „Der grösste Tanzer der Welt. Ein grosser Künstler steht vor uns, einer von jener Art, die Zeit und Raum vergessen lassen. Das ist Tanz, im höchsten und letzten Sinne. Eines der grössten Erlebnisse, das vielleicht den stärksten Eindruck vermittelte, der von einem tanzenden Menschen ausgehen kann”. Dit zijn enkele regels uit verschillende recensies in Duitse bladen, hoogdravend en zelfs bombastisch, zoals wij dat van Duitsers gewend zijn.



Maar hoe het ook zij, Jodjana kon op den duur de gehele Europese danswereld niet blijven bedriegen, wanneer hij slechts vervalste waarden en de exotische kitsch van „Oosterse kunst” geboden had, die inderdaad soms een voorname rol spelen bij de Europeaan, als het om „Oosterse kunst” gaat.

Laten wij nu eens een bezonken, rustige criticus aan het woord, uit het Londense tijdschrift *The Sketch*: „We are in a new realm of thought and thinking. Those wonderfully expressive hands and the sculptural grace of his fingers moving harmoniously”. Er zijn zelfs critici, die zijn naam in één adem noemen met die van de grootste ballerina in de geschiedenis van de Westerse dans, Anna Pavlova: „Die Pawlowa tanzt Impression zartester Pose, die Wirklichkeit sein will, Jodjana gibt diese Wirklichkeit selbst”.

Zoals ik al zei, kan men Jodjana niet beschouwen als een groot danser: hij is pantomimedanser. Hij heeft zich tot acteur ontwikkeld. Men zie zijn foto in de dans „Topping Mas” (Het gouden Masker). Het masker klemmt hij tussen de vingers ter hoogte van zijn hoofd. Wat is het masker? Het masker is een sprekend mensengezicht geworden. Zo sterk is de suggestie van Jodjana's mimiek, zelfs op de foto. Het gelaat wordt de expressie van tot een beeld gekristalliseerde emoties. Het masker van zijn gelaat openbaart de geheimen achter het scherm van het dode voorwerp. De kunst van Jodjana wordt, dunkt mij, goed getypeerd door een recensie in *The Saturday Review*: „He can make a mask of his features, suffuse them with a serenity, that suggests complete control of all emotion and then allow every thought to proclaim itself as though in writing or in speech. His mind has become the creative artist, his face the canvas”. „Complete control of all emotion”, dat is het geheim van alle grote acteurs. De magische kracht van een enkel gebaar, dat zonder woorden de gehele zaal in zijn ban houdt.

Op ander gebied zijn de kwaliteiten van Jodjana onmiskenbaar. Niet voor niets werd hij aangesteld tot leraar aan de Academie voor Dramatische kunst in Amsterdam en heeft hij leerlingen uit de meest bekende toneel- en dansgroepen. De eerste categorie gaat het om toneelplastiek en de laatste om dansplastiek. Hierbij komen nog de andere vakken van Jodjana, zoals rhytmiek, grimeerkunst enz. Dit alles verdient onze volle aandacht. Jodjana kan de brug vormen naar een nieuwe Indonesische toneel- en danskunst. Wellicht is het Jodjana, die het antwoord kan geven op de vraag wat de techniek van de klassieke Javaanse dans kan betekenen voor de ontwikkeling van een Indonesische danskunst.

Uit: *Zenith* (Djakarta) van Juli 1951

SITOR SITUMORANG

## Een Indonesische Encyclopaedie

De eerste geïllustreerde encyclopaedie in het Indonesisch zal begin 1953 uitkomen. Deze encyclopaedie, waaraan de heer Adinegoro jarenlang gewerkt heeft, zal worden uitgegeven door Bulan Bintang. Het werk zal geheel gedrukt worden bij de drukkerij De Unie te Djakarta, aldus de directeur der uitgeverij Bulan Bintang, de heer Amelz.

Uit: *Merdeka* (Djakarta) van 23 Sept. 1952





## LUTUNG KASARUNG IN DJAKARTA



(Tekening van S. Kerton)

De hele familie doet mee. De vader regisseert, geholpen door zijn vrouw die ook voor de kostuums zorgt. En de dochter, die haar opleiding voor serimpi- en bedajadans van beroemde leraren heeft gekregen, creëert nieuwe dansen voor *Lutung Kasarung*.

Ja, hij heeft een ongelooflijke vitaliteit, die oude heer. Toen hij nog regent was in het Tasikmalajase, kreeg hij van zijn ambtenaren de bijnaam van „Sneeuw witje” om zijn grijze haren. Maandenlang zwierf hij tijdens de eerste militaire actie in de bergen ergens in het zuiden van Priangan, de bevolking opbeurende, terwijl hij de uitoefening van het gezag van de Republiek zo goed en zo kwaad als het ging, in zijn ressort gaande hield. „Weet u”, zei hij eens tegen ons, „wat mij telkens nieuwe krachten gaf tijdens die zwerfmaanden? Als ik daar diep in de bossen kleine kinderen op onverwachte momenten liederen van Lutung Kasarung hoorde zingen, in onwetendheid verkerende dat de componist ervan zich in hun onmiddellijke buurt bevond”.

Het was een lelijke slag voor de heer R. T. A. Soenarja, toen hij een week voor zijn vertrek naar Jogja om daar zijn *Lutung Kasarung* op uitnodiging van de President in Indonesië's voormalige hoofdstad op te voeren, de bergen in moest in verband met het uitbreken van de vijandelijkheden. Bijgelovige mensen beweerden, dat Tasikmalaja was gevallen als gevolg van de opvoering van deze schone legende. Want, zei men, is het verhaal van Guru Minda, die in de gedaante van de Lutung (zwarte aap) als godszoon op de aarde was neergedaald op zoek naar de schone prinses van Padjadjaran, niet even heilig als de *Barata Juda*, welke opvoering verboden is, en dat bij overtreding ongelukken het gevolg zijn? De heer Soenarja lachte ondeugend. „Dank zij Lutung Kasarung”, zei hij, „heb ik tijdens de guerillastrijd mijn ambtenaren een tijd lang financieel kunnen steunen, want de opbrengst was niet gering”.

Inderdaad, gedurende de paar avonden van de openluchtvoorstelling op de aloon-aloon (stadsplein) stroomde het publiek van heinde en ver toe, ook van andere regentschappen, en er waren er velen die de voorstelling drie of vier keren achter elkaar bezochten. Het verhaal hield hen gedurende drie volle uren in extase, hun ziel werd geroerd



door de prachtige dansen en de oude zangen, die hun een wereld voortoverden welke slechts in hun dromen bestond, een wereld namelijk die in hun verbeelding werkelijk heeft bestaan in Java's grijs verleden.

Een essentiële bijdrage tot het succes van *Lutung Kasarung*, die enige jaren geleden bij tussenpozen achtereenvolgens in Tjiamis, Tasikmalaja en Bandung werd opgevoerd, waren de dansen die onder leiding stonden van mevrouw Harmaen Wiratanuningrat, jongste dochter van de heer Soenarja. Deze „prinses van Padjadjaran” (zo plachten Europeanen in de buurt haar te noemen om haar schoonheid en gratie) heeft haar serimpidans eerst geleerd van een 67-jarige oude danseres, die toen nog in leven was en die bedajadanseres was geweest bij haar grootvader, regent van Sukapura, die een groot kunstminnaar was. Haar eerste optreden voor het publiek was in Tjiamis in het jaar 1936, en nadien heeft zij vele meisjes in Tjiamis en omstreken de serimpidans geleerd. Zij is de eerste vrouw, die de Sundase serimpidans in West-Java tot een nieuw leven heeft gebracht. Enige van haar leerlingen hebben met hun dans veel succes geoogst.

In 1938 is zij met haar ouders meegegaan naar Bali. Daar heeft zij verscheidene Balische dansen gezien, en het kostte haar weinig moeite om deze dansen in West-Java te introduceren. Dit heeft zij gedaan in de kabupatèns (regentschappen) Tjiamis, Tasikmalaja en Tjiandjur, waar zij vele uitvoeringen gaf van Balische dansen.

Een paar jaar daarna ging zij met haar ouders op reis naar Europa, waar ze in verschillende landen beroemde balletten zag die een diepe indruk op haar maakten.

Deze reis naar Europa was van grote betekenis voor haar verdere ontplooiing, want de Westerse dansen hebben haar geïnspireerd tot een creatie die, Oosters van vorm, de dynamiek van het Westen onmiskenbaar in zich draagt. En deze synthese, het „heilige huwelijk” tussen het Oosten en het Westen, konden we zien in de opvoering van *Lutung Kasarung* in 1949, waar het eerste Sundanese ballet is ontstaan. Dit ballet had daar in Bandung enige navolging.

Ook de dansen, die wij gedurende de aanstaande opvoering hier ter stede te zien zullen krijgen, zijn haar creatie. In een van de scènes namelijk ziet Purbasari, de prinses, de engelendans in haar droom. Deze nieuwe dans is een uiting van sprankelende vreugde, die zich losmaakt uit de traditionele banden van de Oosterse dans.

Naar aanleiding van de opvoering in Bandung heeft D. de Vries in het nummer van October 1949 van *Oriëntatie* een uitvoerige beschouwing gewijd aan *Lutung Kasarung*. Wat hem allereerst opviel was dat de bedrijven voortreffelijk de hoofdmomenten van het verhaal

releveerden. Zo goed was de indeling, zei hij, dat zelfs de gedachte aan een toneelbewerking achterwege bleef. De figuur van Lèngsèr riep onwillekeurig, en vooral de wijze waarop de gestalte tot leven werd gebracht, de gedachte op aan Shakespeare. In verscheidene van zijn komische figuren leeft ditzelfde aards-hemelse dualisme.

Het was trouwens niet slechts hierdoor, schreef De Vries verder, dat de voorstelling herinneringen aan Shakespeare wakker riep. Het kwam ook op rekening van de kleurigheid der opvoering, kleurigheid in letterlijke zin, maar ook overdrachtelijk: de bonte veelheid van gebeurtenissen, conflicten, grappen, avonturen, alles tot de eenheid van het stuk meewerkend: het menselijke conflict tussen twee zusters, de vervulling der goddelijke profetie, de grollen der apen, de onnozele snuggerheid van de blaasroerjager, de climax in het lijden van Purbasari en zoveel andere elementen nog. Het stuk — als zo vaak bij Shakespeare — speelt daardoor op verschillende plans, waarbij men zich toch voortdurend bewust blijft dat zij tezamen behoren.

Men zou zich op grond hiervan ontslagen kunnen achten van het geven van een oordeel over de waarde der voorstelling als Westerse opvoering, zei de schrijver aan het eind van zijn beschouwing. Maar waarom eigenlijk niet: het was een voorstelling die ook wat Westerse regie, belichting en techniek betreft, grote kwaliteiten had, zo grote, dat vele regisseurs uit Europa het als een voorrecht zouden beschouwen aan deze voorstelling de laatste hand te leggen: het tempo te verhogen en grotere beweeglijkheid te bereiken, al dient men hier natuurlijk rekening te houden met een reëel verschil in innerlijk tempo tussen het Oosten en het Westen.

En De Vries besloot zijn artikel met de volgende opmerking:

„Al met al had men hier te maken met een zo geslaagde opvoering, dat zij mijns inziens een der allerbelangrijkste, zo niet de belangrijkste gebeurtenis is op het gebied van de kunst, die na de oorlog heeft plaats gehad”.

Een speciaal comité is gevormd om tijdens de a.s. feestdagen van de proclamatiemaand Augustus een openluchtvoorstelling van *Lutung Kasarung* in het Ikadastadion te organiseren. De President heeft reeds te kennen gegeven deze opvoering met zijn bezoek te zullen vereren, en wij geloven, dat het kunstminnend publiek van Djakarta iets gepresenteerd zal worden wat overeenstemt met de hoge verwachtingen.

TATANG SASTRAWIRIA

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 13 Aug. 1952



### Een nationale dans

Mevrouw Harmaen Wiratanuningrat schrijft ons: „Naar aanleiding van het artikel van de hand van de heer Tatang Sastrawiria in *Nieuwsgier* van 13 Aug. 1952, waarin de schrijver in de dans in *Lutung Kasarung* een Westerse inslag ziet, als een „heilig huwelijk” tussen het Oosten en Westen, kan ondergetekende als ontwerpster van de dans niet nalaten een woord van ernstig protest te doen horen.

Bedoelde dans is zuiver een nationale dans, ook wat dynamiek betreft, hetgeen men aantreft in de nationale dansen, zoals bijvoorbeeld in de Bali-dansen. De zinsnede in bedoeld artikel: „En deze synthese, het heilige huwelijk tussen het Oosten en het Westen”, is naar mijn mening volkomen onjuist. Ik heb bij het ontwerpen van de dans nooit de bedoeling gehad om een mengelmoes te maken tussen het Oosten en het Westen. Eerder genoemde woorden komen derhalve geheel voor rekening van de heer Tatang Sastrawiria”.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 14 Aug. 1952.

### Debuut van *Lutung Kasarung*

Gisteravond debuteerde in Djakarta voor een uitverkocht stadion het beroemde literair-historische verhaal *Lutung Kasarung* in de toneelbewerking van de heer R. T. A. Soenarja, die ook de regie voerde. Het is een avond die wij niet licht zullen vergeten, deels om de wel zeer bijzondere entourage: in het wijde nachtstadion onder een fonkelende tropische sterrenhemel, te midden van een zeer gemêleerd, maar zeer erkentelijk publiek van de hoogste tot de laagste man, en niet in de laatste plaats om de voorstelling zelve, die in dit genre werkelijk een unicum te noemen is.

Het is moeilijk om in dit bescheiden bestek alle verdiensten te noemen, die om de eerste aandacht vragen: de knappe regie, de opvallend fraaie kostuums, de feilloze technische verzorging van lichten en geluidstechniek, de in al zijn eenvoud meesterlijk geleide muzikale verzorging, de dansen, de zang of het charmante verhaal zelf. Daarom des te meer omdat deze opvoering eigenlijk het midden houdt tussen een toneelstuk en een ballet, of liever: de kwaliteiten van beide op uitnemende wijze in zich verenigt. Om deze reden alleen is de voorstelling het waard haar meer dan eens te zien, en wij hopen ook dat het mogelijk is de reeks met enige dagen te verlengen. Want een gelegenheid als deze om van een specifiek Oosters verhaal ten volle

te genieten, zelfs al verstaat men de (Soendaneze) taal niet, komt helaas maar zeer zelden voor.

Zeker is een groot deel van het succes te danken aan het voortreffelijke spel der hoofdfiguren, waarvan wij in het bijzonder mevrouw R. Julia Supangkat als prinses Purbasari en de heer Barnas als „de verdwaalde aap” niet genoeg kunnen roemen. Enkele scènes waren van een onvergetelijke schoonheid: de klaagzang van prinses Purbasari als zij ter dood gebracht moet worden, de scène waarin *Lutung Kasarung* eenzaam en zwijgend rondwaart over het toneel, zijn gemoedsaandoeningen tot uitdrukking brengend in de wonderlijkste dansen, bewegingen en „apengrollen”: verrukking, wanhoop, trots, eenzaamheid en verlangen, nu eens mens, dan weer aap, aangrijpend zelfs in de potstierlijkste momenten.

Maar ook de rol van de boze prinses Purbalarang is op zeer talentvolle wijze gespeeld (door mej. R. Hadidjah K. M. Sumadilaga) en Bapak Lèngsèr, de hofnar, is door de heer N. Djek sprankelend en sterk tot leven gebracht.

Er zijn fragmenten, als de engelendans, die zuiver spel zijn van beweging, melodie en kleur; andere weer, als de ontmoeting tussen de blaasroerjager en de aap, die doodsimele volkshumor zijn; het verhaal is op werkelijk geniale wijze opgebouwd uit deze twee uitersten: de eenvoudige volkslegende en de oudste opvattingen van hoge Soendaneze kunst, maar alles met een vaart en een gedurfde wisseling van insceneringen die modern-Westers zijn.

Chris Broekhuizen ontwierp en tekende de décors op aanwijzingen van de heer Soenarja en bewees hierbij weer hoe uitstekend een sobere maar waardige, moderne achtergrond en de barokke pracht van oude kostuums elkaar verdragen. Daarbij de moderne verlichting en de antieke suling en ketjapi, de oude traditionele vormen van voordracht en mimiek naast de moderne groepering van de figuren, de spontane bijvalsbetuigingen van het dankbare publiek naast de periodieke „cat-calls and wolf-whistles”, het metalen stemgeluid van de versterkers en het geluid van katjang, die gepeld wordt — zij zorgden voor een wonderlijke sfeer tussen heel oud en heel nieuw, maar broederlijk geleund tegen beide, die deze avond ook buiten de mérites van de voorstelling zelve tot een heel bijzondere ontspanning maakten.

Zoals reeds gezegd, de voorstelling ging voor een uitverkocht stadion van ettelijke duizenden toeschouwers, hoofdzakelijk Soendanezen, maar verder ook zoveel Europeanen, Chinezen en andere nationaliteiten, dat wij de gerechte hoop menen te mogen koesteren dat dit verjongde Soendaneze toneel een lange en succesvolle toekomst beschoren is.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 19 Aug. 1952

J. B.



In de Istana Merdeka vond een bijeenkomst plaats, waarop drie hoogleraren over het onderwerp wajang het woord voerden. De lezingen werden behalve door president Soekarno en een aantal autoriteiten aangehoord door studenten en leerlingen van de politie-academie.

Het inleidende woord werd uitgesproken door prof. dr Priyono die vertelde dat men in Indonesië niet minder dan elf soorten wajang kent. Het bekendst zijn echter de „wajang purwo” en de „wajang wong”. Prof. Priyono wees in zijn inleiding op het feit dat de wajangspelen ook tegenwoordig nog veel te zeggen hebben. Het gaat niet aan deze „verouderd” te noemen. Shakespeare of Goethe zijn toch ook niet verouderd? Prof. Priyono wees voorts op het belang van de wajang voor de karaktervorming. De ten tonele gebrachte stukken hebben altijd een zedelijke strekking.

Prof. dr Tjan Tju Som, de tweede spreker, had als onderwerp van zijn causerie gekozen: „De betekenis van de wajang-kulit bij de opbouw van de Indonesische cultuur”. Hij ging nader in op de betekenis van het wajangspel, waarbij hij er op wees dat dit de voornaamste culturele uiting van Java is.

De derde spreker, prof. dr Purbotjaroko, besprak de mogelijkheid om de wajang-kulit te vernieuwen in overeenstemming met de eisen van de tijd. Hij wees er op, dat degenen die een wajangspel bekijken daaraan alleen iets hebben, indien zij reeds min of meer de figuren die de poppen voorstellen en de speelwijze kennen. Bovendien is een dringende eis, dat de toeschouwer Javaans kent.

Wat betreft de vernieuwing van de wajang noemde prof. Purbotjaroko de mogelijkheid om de spelen in het Indonesisch te vertalen, waardoor zij een veel groter publiek zouden kunnen bereiken, terwijl ook de muziek bij de spelen gemoderniseerd zou kunnen worden. Voorts zou de tijdsduur van de voorstellingen bekort moeten worden, zodat men uiterlijk om één uur 's nachts klaar is en niet — zoals nu — bij het aanbreken van de dag.

Een andere mogelijkheid is het om verkorte kindervoorstellingen te geven, die dan bijvoorbeeld 's middags van vijf tot zeven uur zouden kunnen plaatsvinden. Zoals het nu is, genieten de kinderen over het

algemeen alleen van de inleiding van de voorstelling: als de hoofdzaak begint, zijn zij al in slaap gevallen.

Prof. Purbotjaroko wees er ook op, dat het peil van ontwikkeling van de dalangs (de leiders van de voorstellingen) vaak laag is. Hun algemene ontwikkeling dient aanmerkelijk verbeterd te worden. Ook lijdten de meeste dalangs aan de kwaal, dat zij zich te veel als erg belangrijk gaan beschouwen, zodat zij zich uitputten in raadgevingen aan de toehoorders. Het zou beter zijn, als zij zich tot de verhalen bepaalden.

Nadat enkele vragen gesteld waren, die prof. Purbotjaroko en prof. Tjan Tju Som beantwoordden, richtte president Soekarno zich tot de aanwezigen. Hij wees er op, dat het doel van de lezingen geweest was het verzamelen van materiaal voor de bestudering van de mogelijkheden voor de opbouw van de Indonesische cultuur. Het feit dat hiervoor toevallig de wajang werd gekozen, moet men niet zien als een uiting van „Javanisme”. Het ligt in de bedoeling later ook over andere cultuuruitingen dergelijke avonden met causerieën te organiseren.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 9 Sept. 1952





## ONTWIKKELING EN TOEKOMST DER INDONESISCHE FILM



*Gajus Siagian, geboren 5 October 1920 in Balige in de Bataklanden. Opleiding A.M.S.-A (Oosters-Literair) te Jogjakarta, zijn verdere studie werd verhinderd door de Japanse bezetting. Tijdens de revolutie was hij hoofdredacteur van het dag- en weekblad „Patriot” en medewerker van het cultureel tijdschrift „Arena” te Jogjakarta. Na de soevereiniteitsoverdracht was hij hoofdredacteur van de dagbladen „Warta Indonesia” (Indonesisch Nieuws) en „Republik” en het weekblad*

*„Lembaran Minggu” (Zondagsblad), tevens hoofdredacteur van het weekblad „Pewarta Djakarta” (Nieuwsblad van Djakarta) en het tijdschrift „Kader” in Djakarta. Thans is hij redacteur van het weekblad „Aneka” (Varia), waaraan hij als sport- en filmcriticus werkzaam is. Als scenario-schrijver is hij bekend door zijn films, „Enam djam di Jogja” (Zes uur in Jogja), een semi-documentaire, „Embun” (Morgendauw), die een sociaal element bevat, en „Terimalah Laguka” (Mijn lied is voor jou), een nog niet vertoonde muziekfilm. Met de cineast Mannus Franken werkt hij aan een scenario over het leven in het Westen. Sinds Februari 1952 is Siagian in Nederland.*

De groei en ontwikkeling van de Indonesische film kan men niet los denken van de politieke en economische constellatie van de laatste jaren. Op beide terreinen vinden machtsverschuivingen plaats en de opkomst van de Indonesische filmbedrijven kan men dan ook beschouwen als een gevolg van de drang om ook op filmgebied eindelijk eens, zo niet de scepter te zwaaien, dan toch ook wat te zeggen te hebben. Men wil ook een nationaal filmbedrijf hebben, wat op zichzelf een lofwaardig streven is.

Maar tussen streven en resultaat ligt nog een lange en moeilijke weg. En wat de film betreft moet men als het ware iets toveren uit het niets. Maar er zijn meer dingen tot stand gekomen in Indonesië, die men theoretisch voor onmogelijk heeft gehouden, zoals men andersom zovele projecten, die theoretisch in een handomdraai uitgevoerd kunnen worden, gewoon links laat liggen, omdat men er geen raad mee weet.

De praktijk heeft in elk geval bewezen, dat men in Indonesië veel heeft bereikt met „semangat” (geestdrift). Men zou kunnen zeggen,

dat als een Westerling een zaak wil opzetten, hij er eerst bedrijfs-economisch over gaat theoretiseren, tot in finesses allerlei berekeningen maakt en pas als hij eindelijk overtuigd is van de goede perspectieven, het nodige kapitaal bij elkaar probeert te krijgen. Een Indonesiër gaat op een andere manier te werk. Hij denkt eerst aan de winst en het vooruitzicht van de winst maakt hem zo enthousiast, dat hij, eventueel met gelijkgezinde geestdriftigen, er toe over gaat de zaak op te zetten, zonder eerst nauwkeurige berekeningen te maken. Zijn „semangat” vormt zijn stootkapitaal. Dit klinkt misschien vreemd in de oren van de Westerling, die in termen van systemen en grondprincipes denkt. Maar degenen, die Indonesië van na 1945 van nabij hebben leren kennen, weten, dat het woord „semangat” (geestdrift) weliswaar niet de toverkracht heeft van „Sesam, open U” of „Tafeltje, dek je”, maar vooral op de jonge Indonesiërs vaak dezelfde uitwerking heeft als spinazie op de biceps van „Popeye the Sailor” uit de tekenfilms van Max Fleischer. Vele ondernemingen hebben het inderdaad niet ver gebracht, maar er zijn er toch altijd enige, die zoveel succes hebben, dat andere gestimuleerd worden om ook eens wat te ondernemen.

In deze fase van experimenteren, tasten en zoeken deed de Indonesische film haar intrede in de Indonesische samenleving als een van de jongste industrieën. Evenals de meeste nieuw opgezette zaken in Indonesië zijn de filmbedrijven niet zo kapitaalkrachtig, dat ze over voldoende reservekapitaal beschikken om grote schommelingen in het economische leven, die tegenwoordig nogal veelvuldig voorkomen, te kunnen opvangen. Maar toch kan men gerust zeggen, dat van alle nieuwe ondernemingen de filmindustrie de meest solide is, niettegenstaande het geringe kapitaal en ondanks het feit, dat de filmindustrie het minst geniet van de leningen, die de Regering verstrekt om Indonesische „new-comers” op de been te helpen.

Gezien de gunstige ontwikkeling van de film zou het voor de hand liggen, dat de Regering meer aandacht ging schenken aan deze industrie. Van verschillende cineasten hoort men steeds klachten, dat het zo moeilijk gaat om filmapparaten uit het buitenland te laten overkomen, terwijl er zoveel deviezen verkwist worden aan de invoer van lippenstift, Soir de Paris, nagellak en al die andere luxe-artikelen. De gereserveerde houding van de Regering spruit misschien voort uit onwetendheid en een gebrek aan begrip voor het belang van de film voor de beïnvloeding van de massa, zowel in goede als in kwade zin, voor de opvoedkundige en voorlichtingswaarde en haar belang als industrie in een land met een bevolking van 70 miljoen. Het is moeilijk aan te nemen, dat er niemand in de Regering is, die weet, dat de filmindustrie in Amerika de derde plaats inneemt na de staal- en olie-



industrie. Maar zoals reeds opgemerkt, er gebeuren zoveel onbegrijpelijke dingen in Indonesië.

De meeste filmbedrijven zijn opgericht na de soevereiniteitsoverdracht. Vóór de oorlog waren er inderdaad reeds films, die voor Indonesische films doorgingen. Men zag Indonesische spelers op het doek en men hoorde Indonesisch, doorspekt met Djakartaans en Chinees-Maleis. Maar dat is dan ook alles. Voor de rest was de zaak in handen van een Chinees of van een Europeaan. De meeste films waren slechte imitaties van Hollywoodse producten. Hoewel de verhalen Indonesisch waren, was er niet veel Indonesisch aan te zien, vanwege de verkeerde behandeling van het materiaal en het slechte décor, zodat het geheel als het ware ontruikt was aan de Indonesische sfeer. Of men kreeg door de slechte spelleiding de indruk van toneel, overgeplaatst uit de beperkte gebonden ruimte van het podium naar een grotere ruimte. Het theatrale en de „overacting” van de spelers, afkomstig van het toneel, versterkten deze indruk in hoge mate.

De verhalen waren vaak naïef, zelfs voor onvolwassenen, of zaten vol dwaze mallotigheden. Soms waren ze zo langdradig, dat men een grote dosis uithoudingsvermogen moest hebben om rustig te blijven zitten of de „continuity” was zoek en niet overtuigend genoeg om haar als geheel te kunnen begrijpen. Overigens hadden de films indrukwekkende namen, zoals: *Guna-Guna* (Tovermiddel), *Gagak Hitam* (Zwarte Raaf), geïnspireerd door *The Raven* van Edgar A. Poe, *Matjan Ketawa* (De lachende Tijger) enz. Deze films werden gemaakt toen de griezel-films van Boris Karloff, Bela Lugosi en thrillers van Douglas Fairbanks hoogtij vierden.

Van de filmbedrijven, die vóór de oorlog reeds bestonden, kunnen genoemd worden de Fan and Wong Bros Film Cy en de South Pacific Film Corporation. Kunst zal men in deze producties vergeefs zoeken en daar ging het ook niet om. Ze werden zonder enige critiek „verslonden” door het publiek in de achterbuurtbioscopen en kleine plaatsen. Men was er toen nog niet aan toe om recensies te schrijven. Eerst in de laatste tijd heeft men meer aandacht besteed aan de voor de gezonde ontwikkeling van een nationale filmindustrie zo noodzakelijke filmcritiek. Zelfs nu beperken de critieken in de dag- en weekbladen — enkele uitzonderingen daargelaten — zich nog tot „het is afschuwelijk”, „matig” of „schitterend”. Dit is heel begrijpelijk, omdat de meeste bladen nog geen filmcriticus in de redactie hebben en er zo weinig filmliteratuur is.

Na 1950 verrezen Indonesische filmmaatschappijen als paddestoelen uit de grond. De studio — met alles wat daaraan verbonden is — van de South Pacific Film Corporation, die tussen de jaren 1946 en 1949

onder beheer van de Nederlandse Regeringsvoorlichtingsdienst stond, werd overgenomen door de Visuele Afdeling van het Ministerie van Voorlichting, de zgn. Perusahaan Film Negara (P.F.N.) Behalve newsreels en documentaires maakt de P.F.N. ook speelfilms. De particuliere bedrijven verwijten de Regering haar concurrentie. Deze maatschappijen menen te recht, dat de Regering haar filmactiviteit moet beperken tot het vervaardigen van newsreels en documentaires.

Momenteel is de Regeringsstudio in Djakarta de grootste in geheel Indonesië en de maatschappijen, die nog niet over een eigen studio beschikken, maken hier hun opnamen tegen betaling van Rp. 1.500.— per dag. Door de grote stroom van aanvragen kan deze studio echter niet alles verwerken en is men vaak gedwongen om meer buitenopnamen te maken dan gewenst is. De Indonesische natuur leent zich inderdaad uitstekend voor buitenopnamen, maar bij de productieberekening blijkt vaak, dat buitenopnamen meer kosten dan studio-opnamen. En al zou men alle opnamen buiten kunnen maken, dan zou men het toch nog niet kunnen stellen zonder laboratorium voor de „processing” en dergelijke. Vandaar dat bijvoorbeeld Persari, een van de grootste Indonesische filmmaatschappijen, genoodzaakt is haar films in Manilla (Philippijnen) te laten draaien, daar zij verlies zou lijden als de films niet gauw in circulatie kwamen.

Behalve het gebrek aan studio's en ervaren technici noemen wij nog als een ernstige handicap voor de ontwikkeling van de Indonesische film het ontbreken van Indonesische distributie-apparaten. De meeste film distributeurs en bioscoopexploitanten zijn nog steeds Chinezen, die er alleen maar op uit zijn zoveel mogelijk winst te maken en zich niet bekommeren om het artistieke peil. Dat wil dus zeggen, dat het grootste deel van de winst in de geldbuidel van de Chinees vloeit. Een tweede nadeel is, dat uitsluitend Amerikaanse films in de eerste-klasbioscopen worden gedraaid, omdat de Indonesische of zelfs Italiaanse of Franse films geen succes waarborgen voor de cassa.

Niet erg stimulerend is ook de ondeskundigheid van de filmcensuur, die met de ijver van de fanaticus het kostbare en fijne celluloid zo ruw met de schaar behandelt. Op deze manier meent zij voor het zieleheil van het volk te moeten waken. Wie weet, misschien worden de Indonesiërs nog een volk van zedige en kuise engeltjes! Zoals de censuur nu is, heeft niemand er plezier van: noch de filmproducenten, noch het publiek, dat de censuur onheil wil besparen en evenmin de censuur zelf. Wiens belang wordt dan gediend? Het is moeilijk om hierop een antwoord te geven.

Een censuur, die het karakter heeft van een parlement, waarin met alle geweld alle groeperingen vertegenwoordigd moeten zijn, al hebben ze



van film geen kaas gegeten, kan nooit goed zijn, vooral als ze geen behoorlijk geformuleerde opvatting heeft van haar functie. En een filmproducent gaat geen film maken van Rp. 400.000,—, als hij bij voorbaat weet, dat minstens Rp. 50.000,— film het slachtoffer wordt van de knipwoede van de censuur. Angstvallig gaat men dan experimenten vermijden en maakt men alleen derderangs-films, die in de slechte smaak van de gevreesde censuur vallen.

Ondanks al deze belemmeringen worden toch aanzienlijke vorderingen op filmgebied gemaakt. Op het ogenblik zijn er niet minder dan vijftien filmmaatschappijen in Indonesië, waarvan de meeste en grootste in Djakarta zijn gevestigd, zoals Persari, Perfini, Bintang Surabaya en Kino Drama Atelier. Men moet zich echter niet laten misleiden door dit grote aantal maatschappijen, want deze kunnen voorlopig nog geen juist beeld geven van de jaarlijkse productie, temeer daar de pas opgerichte maatschappijen met hun tweede productie nauwelijks begonnen zijn. Dit geeft de lezer wel enig idee van de snelle opkomst van de filmindustrie in Indonesië.

Na de opsomming van al deze feiten rijst natuurlijk de vraag hoe het met de kwaliteit van de Indonesische film staat. Vergeleken met de vooroorlogse productie kan men met zekerheid zeggen, dat er een enorme vooruitgang valt te constateren, hoewel dadelijk toegegeven moet worden, dat de Indonesische productie een vergelijking met de goede Amerikaanse of Europese film nog niet kan doorstaan. Enkele films, zoals *Si Pintjang* (De Kreupele) van P.F.N., geregisseerd door Kotot Sukardi en *Dosa Tak Berampun* (De zonde, die niet vergeven wordt), productie van Perfini, geregisseerd door Usmar Isma'il, zouden geen slecht figuur slaan buiten Indonesië, zelfs niet in Amerika of Europa, althans volgens de bewering van een Amerikaans scenario-schrijver, die in Indonesië is geweest. De Tsjechische regering heeft zelfs een verzoek aan P.F.N. gericht om *Si Pintjang* te laten deelnemen aan het Filmfestival in Praag in Augustus en deze film daar een eervolle vermelding waardig gekeurd.

Beide jonge regisseurs, Kotot Sukardi en Usmar Isma'il, voelen meer voor het neo-realisme met zijn sociale achtergrond dan voor de Amerikaanse richting. Perfini, waarvan Usmar Isma'il president-directeur, producer en regisseur is, vermijdt nog steeds het Amerikaanse starsysteem en maakt liefst gebruik van jonge krachten, meest studenten, die door het toneel nog niet „bedorven” zijn. Perfini is ook de enige filmmaatschappij, waar louter met jonge krachten wordt gewerkt, zowel in de administratieve als in de artistieke sector. De negen maanden Hollywoodse ervaring van Usmar en bezoeken aan diverse Europese studio's zullen zeker een belangrijke bijdrage voor het hogere peil van

de producties van deze jonge maatschappij blijken te zijn.

Men heeft mij vaak gevraagd in hoeverre de buitenlandse, in het bijzonder de Amerikaanse films, een bedreiging vormen voor de Indonesische filmindustrie. Op het eerste gezicht heeft het inderdaad veel van een bedreiging, maar de bedreiging, die men overigens overal ziet, zelfs in Europese landen met gevestigde filmindustrieën, is lang niet zo gevaarlijk voor Indonesië als voor de Westeuropese en de andere Aziatische landen, die geen contingenteringsmaatregelen toepassen ten opzichte van Amerikaanse films.

Zoals de situatie nu is, zijn Amerikaanse films alleen gewild in de eerste-rangs-bioscopen van de grote steden. In volksbioscopen en in kleinere plaatsen gaat het publiek liever kijken naar een Indonesische of Indonesisch sprekende film. Een Indonesische film kan in een volksbioscoop reeds twee weken gedraaid hebben, waarna het nog vrij moeilijk is om een kaart te bemachtigen, terwijl een goede Amerikaanse film in dezelfde bioscoop het niet verder brengt dan drie dagen met een halflege zaal. In een land met een bevolking van 70 miljoen, die liever een Indonesische film ziet dan een Amerikaanse, heeft de filmindustrie dus zeker wel vooruitzichten. Indien daarbij nog contingenteringsmaatregelen worden getroffen, zoals in Engeland geschiedt, dan zal die bedreiging wel niet zo'n vaart lopen. In Engeland mag namelijk alleen maar een bepaald percentage buitenlandse films ingevoerd worden, terwijl van regeringswege wordt bepaald, dat alle bioscopen verplicht zijn een bepaald aantal keren per maand Engelse films te draaien.

Een andere maatregel om de Engelse filmmaatschappijen te helpen is, dat een gedeelte van de vermakelijkheidsbelasting teruggegeven wordt aan de betrokken filmmaatschappij, wier films gedraaid zijn.

Het zou aanbeveling verdienen dit systeem in Indonesië toe te passen. Dit zou niet alleen een grote tegemoetkoming tegenover de Indonesische filmmaatschappijen betekenen, maar ook een bescherming van de eigen filmindustrie zijn. Het is ook een betere manier van helpen dan het toekennen van subsidies zonder meer.

G. SIAGIAN



### *Eerste Indonesische kleurenfilm*

De president-directeur van de Persari (Perseroan Artis Indonesia of Indonesisch Artistengenootschap), Djamaluddin Malik, deelde mede dat de eerste Indonesische kleurenfilm *Rodrigo Da Villa* eind April in Indonesië zal worden vertoond. Tot deze film, die in Ansco Color is opgenomen en thans voor de helft gereed is, is het initiatief genomen door de Persari en zij wordt opgenomen in samenwerking met een van de grootste filmstudio's in Manilla, namelijk de L.V.N. Pictures Incorporated. De film heeft de oorlog tussen de Moren en Spanje tot onderwerp. De rollen zijn alle in handen van Indonesische spelers: Rd. Mochtar, Rd. Sukarno, Netty Herawati, Sukarsih en Nana Mayo. De technici zijn allen Philippijnse deskundigen.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 4 April 1952

### *„Rodrigo de Villa”*

Een Indonesische speelfilm in kleuren met de kennelijke bedoeling het publiek iets te geven dat overeenkomt met de historische avonturenfilms, die het internationale filmprogramma regelmatig biedt, dat is het resultaat van een Indonesisch-Philippijns experiment, waarvan de première omstreeks het midden van de volgende maand verwacht kan worden. Deze film heet „Rodrigo de Villa” en is beslist niet wat men een typisch Indonesische film kan noemen. Indonesische acteurs vervullen de rollen van Castiliaanse edellieden en jonkvrouwen, met al de glans van kostbare kledij, het gekletter van degenen en de andere romantiek, die verweven plegen te zijn met verhalen, waarvan Robin Hood min of meer het prototype is geweest.

De Djakartaanse filmmaatschappij Persari Film, die onder leiding van Djamaludin Malik deze film liet maken, stuurde een uitgebreide staf van acteurs naar Manilla, waar de opnamen ongeveer vijf maanden duurden. De regie was in handen van dr Gregorio Fernandes, maar hij werd geassisteerd door zijn collega Rempo Urip, wiens naam aan verscheidene Indonesische films verbonden is. De technici en de figuranten waren Philippijnse krachten van de L.V.N.-Studio's in Manilla. De uitrusting van deze filmateliers maakte het mogelijk gebruik te maken van het Ansco-kleurenprocédé, dat ook door Amerikaanse maatschappijen wordt gebruikt. De kleurenteknik is over het algemeen bevredigend, alleen lijden sommige buitenopnamen aan wat

eenzijdigheid, die bijvoorbeeld tot gevolg heeft dat de hemel hier en daar een geelgroene tint begint te krijgen.

Is er van andere Indonesische films wel eens gezegd, dat zij mank gingen aan een te geringe actie, daar is hier beslist niet over te klagen. Zij is vol van duels, en al het andere soort avontuur waaraan dit genre van ridderromantiek zijn grote publiek dankt. Het verhaal is erg eenvoudig: de slechte ridders zijn exempels van glibberige gemeenheid en Rodrigo de Villa, de held die in zoveel moeilijkheden komt, is een waar fenomeen-met-de-degen, die voor niemand bang is. Het valt op, dat de Indonesische artisten in de voor hen exotische kledij verscheidene zeer markante figuren hebben weten te creëren, hoewel zij soms wel eens moeite hebben met onwennige attributen en gebaren. De regisseur heeft er merkbaar naar gestreefd lange dialogen en de neiging die bij Indonesische acteurs bestaat om gevoelige scènes zeer nadrukkelijk te spelen, zoveel mogelijk te vermijden.

Het resultaat is een amusementsfilm geworden, die wel de hoedanigheden in zich draagt om de aandacht van een uitgebreid Indonesisch publiek te trekken.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 31 Oct. 1952.

### *Een kusje mag wel, maar niet te lang*

„De bewering van Ronald T. Rowson, dat in Indonesië speelfilms, waarin kus-scènes voorkomen, absoluut verboden zijn is onwaar”, aldus verklaarde de voorzitter van de Filmkeuringscommissie, mevrouw mr Maria Ulfah Santoso, aan het persbureau Antara, toen zij haar mening gaf over de verklaring van de algemene leider van Paramount in Indonesië aan de pers in Sydney, die enige weken geleden in het Australische blad *The Sun* is gepubliceerd.

„Als dat zo was”, voegde mevrouw Santoso hieraan toe, „zou er stellig niet één Amerikaanse film in Indonesië vertoond kunnen worden, want in werkelijkheid is het grootste deel, en wel ongeveer 70 pct van alle geïmporteerde films, afkomstig uit Amerika. Inderdaad wordt er restrictie toegepast met betrekking tot omhelzingen, hetgeen neerkomt op een verkorting van de kus-scènes. Soms duurt de kus zo lang, dat het de perken te buiten gaat en Oosterlingen — waartoe ook de Indonesiërs behoren — er aanstoot aan nemen, omdat het in strijd is met onze fatsoensnormen”.

Wat betreft Rowsons critiek, dat alle scènes over oorlogshandelingen en het gebruik van oorlogstuig geheel door de Commissie geknipt zouden worden, zei mevrouw Santoso, dat dit sterk overdreven was.



Naar het oordeel van de Filmkeuringscommissie gaat het niet aan elke vorm van huiveringwekkende wreedheid visueel weer te geven en dit heeft niets te maken met gezond realisme.

Deze mening is gebaseerd op het aantoonbare feit, dat de visuele weergave van wreedheden veel sterkere gevoelsreacties teweegbrengt dan wanneer men er alleen maar over leest of hoort.

Zo vertelde mevrouw Santoso onder andere, dat een van de leden der Commissie eens niet had kunnen slapen, ontdaan als hij was van de afgrijselijkheden, die hij op het witte doek had gezien. Het betrof hier een scène, waarin de woede en bloeddorstigheid van een soldaat werden uitgebeeld, toen hij een tegenstander op het slagveld overweldigde en doodde.

Een slechte invloed op de maatschappij gaat ook uit van misdaden, die „overdone”, zeer realistisch, worden weergegeven. De gevolgen van deze slechte invloed zijn natuurlijk niet concreet aanwijsbaar.

Men kan bijvoorbeeld de gevallen van „jail break” (gevangenisoproer) in Amerika, die dezer dagen bekend werden, niet zonder meer toeschrijven aan de invloed van speelfilms over wat er in gevangenissen gebeurt, maar ongetwijfeld bestaat er verband.

Wat betreft koloniaal getinte films moet de Commissie rekening houden met sentimentsfactoren, die (nog) aanwezig zijn. Een historische film over de strijd tussen een overheersend en een overheerst volk behoort te worden vrijgegeven, maar, het algemene gevoel in aanmerking genomen, worden koloniaal gekleurde scènes geknipt en indien dat niet mogelijk is, wordt de film geheel verboden.

In zake de tegenstelling tussen Amerika en Rusland acht de Commissie zich alleen gebonden door de plicht er voor te waken, dat met Indonesië bevriende volken niet in hun gevoelens gekwetst worden. Het gaat er niet om, onderscheid te maken tussen propagandistische en niet-propagandistische films, het enige is dat geen volk gegriefd wordt, of dit nu het Indonesische of een ander volk is. De Commissie gaat uit van het recht van Indonesië om een zelfstandige politiek te volgen. Het is bezijden de waarheid, indien er gezegd wordt, dat speciaal de Russische films in de Indonesische samenleving een warm onthaal vinden.

De feiten bewijzen, dat het publiek verzot is op films. De enige conclusie, die hieruit valt te trekken, is dat Indonesië en in het bijzonder de grote steden een zeer vruchtbaar afzetgebied vormen voor importfilms, aldus mevrouw Santoso.

Uit: *Siasat* (Djakarta) van 22 Juni 1952

## Nieuwe Filmkeuringscommissie

Er is een nieuw bestuur verkozen van de Filmkeuringscommissie in Indonesië, waartoe thans behoren:

1. Mevr. mr Maria Ulfah Santoso, voorzitter tevens lid (Ministerie van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur); 2. R. Soediwan, secretaris tevens lid (Ministerie van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur); Leden: 3. R. Samsudin (commissaris van politie); 4. Mahmud Junus (Ministerie van Godsdienstzaken); 5. mr Arifin Harahap (Ministerie van Economische Zaken); 6. Kolonel Wyono (Ministerie van Defensie); 7. R. Sosrodikusumo (Vertegenwoordiger van de procureur-generaal).

De commissie kan deskundigen in haar vergaderingen uitnodigen en om hun advies vragen.

Uit: *Merdeka* (Djakarta) van 29 Juli 1952





Een door de Stichting voor Culturele Samenwerking uitgezonden groep Indonesische schilders verklaarde onlangs in een interview te Amsterdam, dat zij niet meer op Balische manier wilden schilderen, omdat dat hun „te *feodaal* was”.<sup>1</sup> Afgezien van het feit, dat zij nooit „Balisch” geschilderd hebben, en het ook niet zouden kunnen, klinkt deze uitdrukking „feodale schilderkunst”, die ik ook in verschillende artikelen ben tegengekomen, mij als een dwaze en ongeoorloofde verwarring van politiek en aesthetiek in de oren.

Zelfs wanneer het waar was, zou de schilderkunst er niet minder om zijn, dat zij feodaal was. Vrijwel de gehele middeleeuwse en Renaissance-kunst is feodaal, maar wie zou er aan denken de kunst van Leonardo, Rafael, Michel Angelo, Cranach, Holbein of Poussin artistiek af te wijzen, omdat zij vrijwel slechts in dienst van vorst en adel, en vaak genoeg ter verheerlijking van deze vorsten geschilderd hebben? Maar het is niet eens waar! Er bestaan geen Balische schilderijen ter verheerlijking van hun regering. Wat er bestaat is . . . volkskunst!

Men heeft dodendoeken geschilderd in wit en rood, en van de pracht van deze schilderijen kunt u in het Instituut voor de Tropen te Amsterdam of het Museum voor Volkenkunde te Leiden een indruk krijgen. Ook in het museum te Den Pasar bevinden zich enkele mooie doeken, maar dat museum is, net als de scholen, een typisch staaltje van façade-architectuur met donkere, pakhuisachtige ruimten achter een fraaie gevel. Ja, wanneer dat museum eens uitgebreid en gemoderniseerd werd, zodat de schatten er in, tegen een behoorlijke achtergrond en goed belicht, uitkwamen, dan zou menig Baliër verbaasd staan over de schoonheid van zijn oude kunst en hoefde men hem die niet meer met woorden aan te praten. Dan zou men ook niet het Neder-

<sup>1</sup> Deze opmerking was van dr ir S. Oedin in een lezing voor de Stichting voor Culturele Samenwerking te Amsterdam over de moderne Indonesische schilderkunst, ter inleiding van een expositie van de schilders Kerton, Barli en Baharudin in het gebouw van de Stichting, en luidde — volgens een artikel in „De Vlam” van 25 Nov. 1950 — aldus: „Verwacht van moderne Indonesische schilders niet, dat zij u „Oosterse” kunst zullen voorzetten. Integendeel, zij hebben zelfs een afkeer van bijv. de Balinese schilderen smeedkunst, die zij als kunstnijverheidsproducten uit een voorbij, feodaal tijdperk beschouwen”. — Red. *Cultureel Nieuws*.

landse voorbeeld moeten volgen en het museum slechts toegankelijk stellen tegen een entree, die weliswaar voor touristen niets betekent, maar die voor de gewone Balische volksjongen een hele som is, zodat zelfs de meeste schilders hun eigen museum niet kennen. Men zou dan, in navolging van landen als Frankrijk en Engeland, het museum op de tijden dat de gewone man vrij heeft, gratis open moeten stellen.

Naast deze doeken vond men dan vroeger nog de geschilderde panelen in de tempels. Zij verweren en verbleken snel in dit klimaat, en daar er zelfs geen fotografieën van bestaan, zal deze kunst binnenkort in de meest letterlijke zin volstrekt zijn verdwenen en niet meer als vergelijkingsmateriaal kunnen dienen.

Het Balische „lijstschilderij”, uitsluitend voor de markt, voor de verkoop aan toeristen gemaakt, is zelfs niet „feodaal” in de zin van „ouderwets”, het is een der jongste kunstvormen in Indonesië, tussen 1920 en 1930 onder invloed van Spies, Bonnet en enkele anderen geboren. Hoewel zij zelf dit ten sterkste zouden ontkennen, kan het niet anders of het enthousiasme van zulke sterke persoonlijkheden moest een zekere invloed uitstralen, en men moet wel blind zijn om in deze moderne Balische kunst niet zekere verwantschap met het werk van een Toorop, Van Kuilenburgh, Roland Holst waar te nemen, ook al hebben bedoelde schilders misschien nooit afbeeldingen van dit werk gezien.

Blijft de vraag over, waarom zij wel door deze meesters en niet door de Jugendstil van een Le Mayeur, die even lang op het eiland werkte, beïnvloed werden. Het antwoord op deze vraag ligt in het parallellisme, waarover wij het in ons eerste opstel hadden. Het is niet zo als een kwaadaardige Indonesische criticus voorgeeft, alsof deze Europeanen de achterlijke Baliërs er bewust van weerhielden wat op de voorgrond staat, groter dan de achtergrond te tekenen, maar beiden hadden de onverschilligheid gemeen voor een schools perspectief, dat de psychologische belangrijkheid ondergeschikt maakte aan een fotografische reproductie. Het is niet zo, dat zij opzettelijk verzuimden hun de „werkelijkheid” te leren tekenen, maar dat zij beiden, achter de schijn der waargenomen werkelijkheid, een diepere essentiële waarheid trachtten te vinden. Omdat zij elkander in diepste wezen verwant waren, konden zij elkander beïnvloeden.

Ik heb de proef genomen door aan deze Balische schilders verscheidene boeken met reproducties voor te leggen. Terwijl zij de impressionisten doorbladerden zonder er blijkbaar iets bij te voelen, vroegen zij telkens opnieuw naar de boeken met reproducties van Perzische miniaturen, Byzantijnse mozaïeken en Franse gobelins! Ik denk niet, dat enig Europees kunstenaar hun daarbij een slechte of ouderwetse smaak zou verwijten!



Wat is dan het „eigene” in deze kunst, en waarom pleegt men haar, terecht, traditioneel te noemen?

De Baliër schildert een boom niet zoals die hem vanmorgen, vanmiddag of vanavond in een andere belichting telkens anders voorkomt. Hij schildert niet „naar de natuur”, maar herdroomt thuis de boom, die hij gezien heeft. Tussen hem en zijn dromen echter schuift zich de traditie: de herinnering aan het ornament, aan de, door religie en historie tot een symbool geworden, boomformule. Op dit eenmaal gegeven thema, dat door iedereen in zijn gemeenschap verstaan wordt, kan dan zijn persoonlijkheid hoogstens „variatiën” scheppen. De klanken der natuurmuziek zijn als het ware eens en vooral vastgelegd in een visueel Balisch alfabet, waarmee hij wel nieuwe woorden kan vormen, maar waarvan hij de letters zelf niet vermag te veranderen.

Hiermee zien wij tegelijkertijd de voordelen, maar ook de grenzen van deze kunst gegeven. Zij heeft de geweldige sprong gemaakt van religieuze tot wereldlijke kunst en daarmee tevens bewezen, dat de Balische kunst niet zó onherroepelijk en blijvend aan de religie gebonden is, als men veelal aanneemt. Zij evolueert nog voortdurend, zoals bijvoorbeeld het statische landschap van vroeger in het laatste werk van Tugas voor een door wind en storm geteisterde natuur plaats gemaakt heeft, die als het ware menselijke getourmenteerdheid weerspiegelt. Het „alfabet” breidt zich uit, en wij zagen reeds hoe de beeldhouwkunst er in geslaagd is zelfs nieuwe symbolen voor de fiets en de autobus te vinden!

Maar het blijft volkskunst, die van de geestesinhoud van het volk niet los te denken is. Zij kan het landschap, de fabels, de legenden, de gemoedsgesteldheid van de dorpsbewoner uitdrukken, maar niet die van de moderne stadsmens. Zomin als men in het Balische alfabet de Russische klanken kan weergeven, kan het visuele alfabet de geestesinhoud van een Pariijenaar uitdrukken.

De Balische kunstenaar staat machteloos en hulpeloos, wanneer hij in Europa de mensen en bomen zou moeten schilderen, waarvoor de traditie hem geen samenvattende grondvorm heeft gegeven. Omdat hij nog geen losgeslagen individu is geworden, maar een functioneel onderdeel van zijn gemeenschap, heeft hij nog niet het, vaak voor anderen onverstanebare, absoluut persoonlijke alfabet uitgedacht, dat de moderne Europese artist kenmerkt. Daarom is het ook begrijpelijk, onvermijdelijk en zelfs verheugend, dat naast deze volkskunst in intellectuele centra als Singaradja een meer Europese schilderkunst opkomt, die weliswaar bij lange na niet hetzelfde niveau bereikt heeft, maar die een beter medium is voor de vele gedachten die door het moderne hogere onderwijs gewekt worden.

Wij zijn ons bewust, dat wij hierbij de scheiding tussen beide richtingen te sterk en willekeurig hebben getrokken. In de eerste plaats is de „traditionele” Balische schilderkunst niet zo maar onder één noemer te brengen. Er is een groot verschil tussen de gekleurde aquarel, de zwart-en-wit-schilderingen, de schilderijen met plakaatverf en die, waarbij nog het magische verguldsel gebruikt wordt, tussen de zachtere school van Oeboed en die van Batuan, en nog veel groter zijn de kenmerkende verschillen tussen de schilders onderling. Ook hier zou het nodig zijn, dat de catalogus van 1936 aangevuld, vernieuwd en van reproducties voorzien wordt.

Er is de, aan wajangpoppen herinnerende tekening van goden en helden, maar er is ook de verwante tekening, waarin alle standen van de dans genoteerd worden, en welk een betekenis zou het hebben thans, nu het nog mogelijk is, als aanvulling op het werk van Spies en De Zoete<sup>2</sup>, zulk een getekend album van de Balische dans te laten maken!

Er zijn de schilderijen van de strijd der daemonen, van goed tegen kwaad — dus van een innerlijke wereld — maar het beste werk van Sebrat in dit genre doet zowel aan Fussli als aan het allernieuwste surrealisme denken.

Er zijn muzikale schilderijen, als de muziek van een gong, waarbij in compositie en kleur nergens dezelfde toon zich herhaalt, of het wijsje in de ene kleur contrapuntisch tegen het wijsje in de andere kleur inloopt; er zijn de blonde, op gobelins gelijkende schilderijen uit Oeboed, die soms al te „zoet” worden, en er zijn meer wilde, barbaarse schilderijen, die ons ineens aan Picasso doen denken. Er zijn ook, tussen de beide richtingen, de overgangsvormen, die ons vaak het minst te zeggen hebben, omdat ze naar ons gevoel geen vlees en geen vis zijn, zoals het werk van Tjokorde Rai in Den Pasar en van Wirade in Tabanan.

En toch, die harde en brutale kleuren van Tjokorde Rai, zo gelijkend op wat men in het moderne Egypte en Ceylon mooi vindt, zijn misschien meer oer-Balisch dan de verfijnde kleurenschema's van Oeboed, en wanneer men over de eerste schrik heen is, vindt men onder die brutale kleur een verfijnde en fantastische tekening, die wellicht toch onderschat is. Zo moge ook het werk van Wirade ons sentimenteel-romantisch voorkomen, het heeft toch een innerlijke bewogenheid, die wij veelal bij de „traditionelen” missen.

Kortom, er is leven in de brouwerij, en het is nog veel te vroeg om te

<sup>2</sup> *Beryl de Zoete and Walter Spies: Dance and drama in Bali. With a preface by Arthur Waley (London, Faber and Faber Ltd 1938; 2nd ed. 1952).*



zeggen of de ontwikkeling gaat naar een reveil of een *décadence*. Goed vergelijkend materiaal ontbreekt, omdat de beste stukken voortdurend weggesleept worden, en het idealiserend geheugen is geen betrouwbare graadmeter. Wie zal zeggen hoe ver een uitstekend portrettist als Wisale in Singaradja het zou kunnen brengen bij voldoende opdrachten, of een jong talent als Wardana, wanneer hij niet door zijn contract aan een onderwijzersloopbaan wordt geketend?

Wat de schilders nodig hebben, ligt voor de hand. Zij hebben bijvoorbeeld nooit de mogelijkheid gehad om met olieverf of op doeken van grotere afmeting te experimenteren, zij zouden de techniek van het houtsnijden, de ets, de linoleumsnede moeten kunnen oefenen. Zij zouden van de rest van de wereldkunst niet de slechtste, maar de beste voorbeelden tenminste in reproductie moeten kunnen aanschouwen. Er zou een behoorlijke showroom op het eiland geopend moeten worden en het liefst een museum van moderne kunst.

Gelukkig neemt de belangstelling voor hun werk in het buitenland weer toe, en wij horen juist dat Anak Agung Gde Agung van Brussel een tentoonstelling van Balische schilderkunst in Londen gearrangeerd heeft. Tegelijkertijd komt het verheugende bericht dat de weverij De Cneudt te Baarn twee grote gobelins naar ontwerp van Sebrat in uitvoering heeft genomen, waarvan één bestemd is voor het gezantschap in Brussel. Mogen andere Indonesische gezantschappen en regeringsgebouwen dat voorbeeld volgen en laat de autoriteiten dan ook eens een kijkje nemen in de bioscoop Menteng te Djakarta om te zien hoe uitstekend juist de Balische kunst zich voor de wandschildering zou lenen!

De Balische schilderkunst kan een uitgangspunt worden voor een Indonesische kunst, die moderne techniek met nationale traditie verbindt en minder ver van de massa staat dan de individualistische schilderkunst uit Europa. Daarnaast zijn vele andere kunstvormen in Indonesië en op Bali mogelijk.

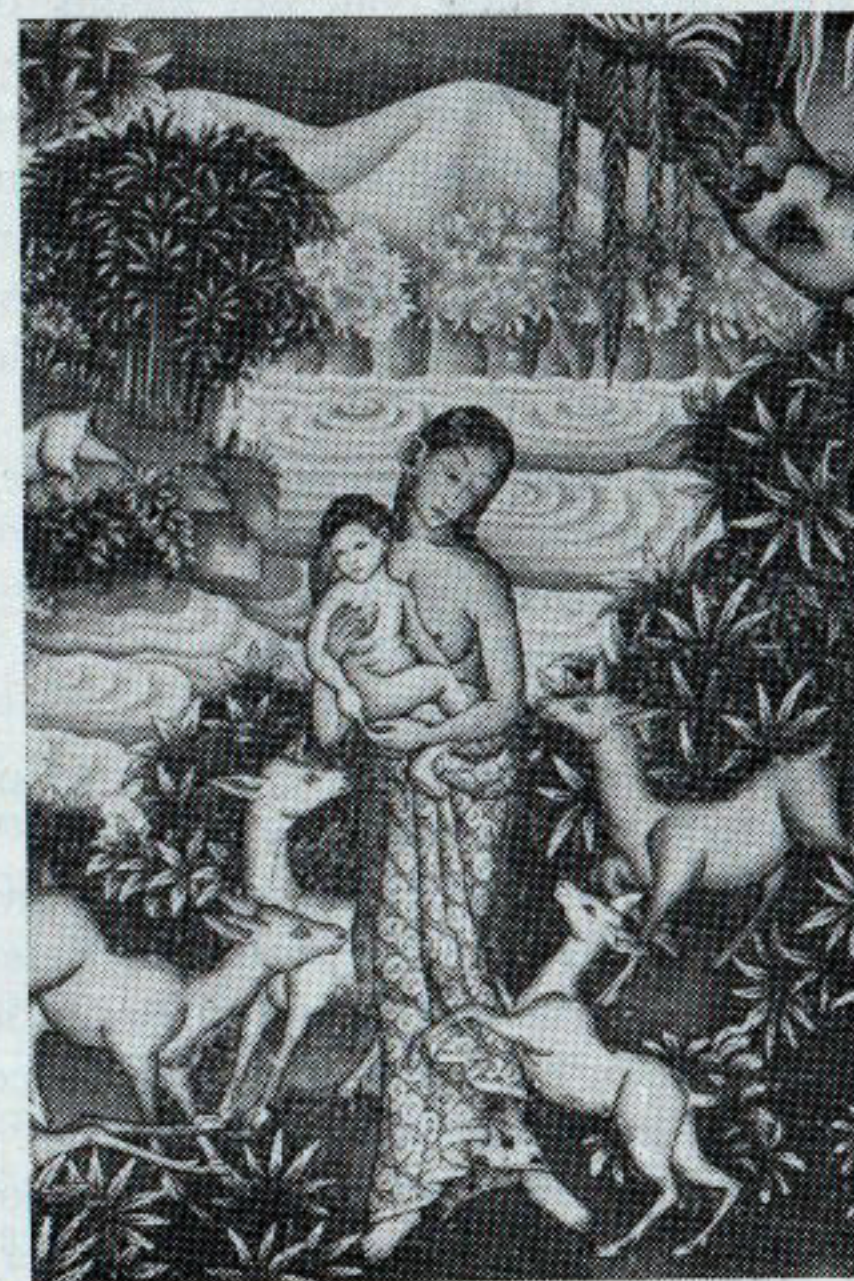
Maar laat men ophouden met, van Javaanse zijde, uit de hoogte te spreken over de „ouderwets feodale kunst”, of de Baliërs te vertellen dat zij „historisch verantwoord” moeten schilderen, alsof een Alma Tadema mooier zou zijn dan een schilderij van Breughel, die de volkstelling van Bethlehem in een Vlaams dorp afbeeldt, of de schilders hier met alle geweld de exameneisen voor een tekenaar op te dringen. En laat vooral ook de Europese en Amerikaanse toerist ophouden de kunstenaars op het terras van het Bali-hotel (dat zelf nog nooit een cent uitgegeven heeft om een Balisch schilderijtje te kopen) te behandelen als bedelaars die ansichtkaarten te koop aanbieden, of met hen te tawarren (afdingen), op een manier, waarover een huisvrouw op de

pasar zich zou schamen. Laat men de scholen in Oeboed, Pliatan en Batuan heropenen, waar de traditie en het goede vakmanschap hoog gehouden worden en die gezamenlijk minder kosten dan twee employé's op een der talloze bureau's.

Wat nodig is, is het scheppen van een stabiele markt voor de bonafide kunstenaars, maar vooral ook een verhoging van hun zelfrespect. Zij en hun omgeving zullen moeten gaan beseffen welk een eervolle plaats zij innemen tussen de kunstenaars van de gehele wereld, en hoeveel respect heel Indonesië aan hun reputatie heeft te danken.

JEF LAST

Uit: *De Vrije Pers* (Surabaya) van 22 Febr. 1952





Het is bekend, dat Raden Adjeng Kartini — wier geboortedag de 21ste overal in Indonesië gevierd is — veel van haar vorming te danken heeft aan haar omgang met enkele Hollanders en haar correspondentie met verschillende Hollandse vriendinnen. Het is ook bekend, dat ze erg veel las, „rijp en groen” eerst, maar later met meer onderscheidingsvermogen. Dat ook deze boeken niet anders dan haar gedachten en gevoelsleven moeten hebben bepaald. Mensen en boeken hebben haar doen worden wie ze was, hebben haar van het kleine, onbewust levende Javaanse meisje een bewuste vrouw gemaakt.

Wat las ze en wie schreef ze? Willen wij Kartini leren kennen, haar denkbeelden, haar idealen, haar verlangens en wensen, dan moeten we dit weten. Haar bewustwording valt in de eerste jaren van deze eeuw, toen het in Europa nog zin had zich op te winden over vrouwen-emancipatie, toen Speenhoff „de vrije vrouw” hekelde:

*Wat men vóór een eeuw niet kende,  
Waar men vroeger niet aan dacht,  
't Is de Vrije Vrouwenbende,  
't Is 't derde soort geslacht,*

toen de dagbladkolommen nog gevuld werden met de spotprenten van Braakensiek, toen de grapjes over deze „vrije vrouw” legio waren. Maar in dezelfde tijd scheen de Indonesische vrouwenwereld nog te rusten in „de zware slaap der eeuwen”, zoals het heet. Toen woei iets van het rumoer rondom al die geestdrift en exaltatie naar Indonesië over. Het was alles bij elkaar misschien niet veel, en een groot deel viel nog in het steenachtige, maar het was toch iets.

De Hollandse mail bracht eens in de zoveel tijd boeken, dagbladen en tijdschriften aan; de Indische couranten knipten er stukken uit en voorzagen hun knipsels van olijke koppen en vrolijke commentaren. Slechts een enkel blad was in staat zich ernstig te houden. „De vrije vrouw” werd ook hier het mikpunt voor allerlei grapjassen. Die letters en woorden vonden in tientallen, en nog eens tientallen „leestrommels” hun weg tot diep in het binnenland. Ze kwamen in de huizen der Europeanen, maar ook in die van de „ontwikkelde Inlanders” en mis-

schien werden ze daar nog wel het gretigst gelezen. Er viel immers nog een hele wereld te veroveren! De „ontwikkelden”, dat betekende in die tijd bijna uitsluitend de priaji's en daarvan in het bijzonder de hoge bestuursambtenaren, de regenten en patih's, die Hollands hadden leren spreken.

Eén van deze en voor hun tijd zeer verwesterde bestuursambtenaren was Kartini's vader, Raden Mas Adipati Ario Sosroningrat, de regent van Japara. Hij liet zijn dochters op de Hollandse school gaan en gaf daarmee een voorbeeld, maar vermoedelijk heeft hij niet beseft wat hij in hen zaaide: een verlangen zo groot en wijd, dat het soms was — zoals Kartini schrijft — „om van te stikken”. En een opstandigheid die hij waarschijnlijk niet voorzien had.

In haar brieven vertelt Kartini, hoe zij door een schijnbaar onbelangrijke vraag van één van haar Hollandse vriendinnetjes tot opstandigheid komt. Tijdens het speeluur van de Europese school vraagt een groot blond meisje: „Ni, je hebt mij nog nooit verteld, wat wil je later worden?” „Weet niet”, antwoordt de elfjarige Kartini. Neen, zij wist het werkelijk niet, ze had er nooit aan gedacht. Maar de vraag blijft haar bezighouden en thuis vraagt zij: „Wat zal ik later worden, vader?” Maar het is haar oudste broer die antwoordt: „Wel, Raden Ajoe natuurlijk!”

Eerst na enige tijd begint Kartini te begrijpen wat dit betekent: „Meisjes moeten trouwen, een man toebehoren, zonder te vragen, wat, wie, hoe”. „En”, zo voegt Kartini daaraan toe, „wat het kind kon weten van het leven dier vrouwen, deed in haar hart de geest van verzet wakker worden”. Hier ligt het begin — men ziet het — op school al, als elfjarig kind. Een jaar later zou zij „de doos” ingaan, zoals Kartini schrijft, en dat betekende, dat zij als Javaans meisje zich niet meer buiten de muren van de Kabupatèn (Regentswoning) vertonen mocht dan op huwbare leeftijd en dan nog alleen als echtgenote van de man, die de ouders intussen voor haar hadden uitgezocht. „Hoe ik die tijd doorkwam”, schreef ze aan een Hollandse vriendin, „weet ik niet — ik weet alleen maar, dat hij verschrikkelijk was”. De vader was niet bezweken voor de overvloedige tranen van zijn twaalfjarig lievelingsdochtertje, „de kleine Ni”, maar haar gevangenschap heeft hij verlicht zoveel hij kon. De lectuur van Hollandse boeken heeft hij haar nooit ontzegd en de correspondentie met Hollandse vriendinnen evenmin. „Lezen en schrijven, ze waren mijn alles, zonder die twee zoude ik misschien omgekomen zijn”.

Nogmaals wát las ze en wie schreef ze? We zijn in het geval Kartini voor een groot deel afhankelijk van de inlichtingen die zij zelf in haar brieven geeft, en als deze beginnen met die aan „Stella”, is Kartini net



twintig. In die eerste brief schrijft ze, dat zij — vóór haar twintigste jaar dus — reeds in het Hollands heeft gecorrespondeerd en dat ze veel Hollands leest. Er gaat dus aan de bekende brievenverzameling van de heer Abendanon een geschiedenis vooraf. Als Kartini op haar twintigste jaar op een bepaalde toon schrijft, moet deze een weerklank zijn van de briefstijl van haar Hollandse vriendinnen en haar Hollandse lectuur.

Welke zijn haar briefpartners geweest? We kennen alleen „Letsy”, een schoolvriendinnetje uit Japara, maar er is geen brief bewaard gebleven. Wie en wat las ze vóór haar twintigste jaar? Multatuli in ieder geval, de *Max Havelaar* en de *Minnebrieven*. *Hilda van Suylenburg* misschien, Couperus misschien. Uit een boek van mevrouw Van Zeggelen<sup>1</sup> over Kartini weten we ook, dat zij in die tijd enkele gedichten van Kloos kende en als haar vader van een dienstreis uit Semarang terugkomt, brengt hij voor haar *De Kleine Johannes* mee en een bundel gedichten van De Genestet.

Als men deze titels beziet, wat een vreemde mengeling! En de bontheid van haar lectuur zal later nog erger worden. Daarover zijn we beter ingelicht door de brieven, die van Mei 1899 lopen tot vlak vóór haar dood, op 25-jarige leeftijd. Er is moeilijk een lijn in haar lectuur te vinden: zij is natuurlijk afhankelijk geweest van het toeval, al bestelt ze een enkele keer rechtstreeks uit Holland. Kartini vindt moeilijk haar weg in haar lectuur, maar de voorkeuren zijn duidelijk aangegeven. Hoe „Javaans” leest ze ook eigenlijk! In de eerste plaats om de lering, om de zedelijke werking die van het voorbeeld uitgaat en hoe kon het ook anders? De „andere wereld” was nog niet veroverd en haar basis kón nog niet anders zijn dan de oude Javaanse cultuur en in deze valt het schone nu eenmaal samen met het wijsgerige, religieuze en ethische. Hierin ligt ook een verklaring voor het gemis aan wat wij „litterair onderscheidingsvermogen” noemen. Ze leest eenvoudig om „iets anders”, haar geestesstructuur werkt, om het eens fraaier te zeggen, met andere categorieën. Couperus vindt zij „prachtig”, maar ze leest hem alleen graag om zijn „heerlijk mooie taal”, „de personen in zijn werken vinden wij doorgaans ziekelijk”. Zo’n opmerking is typerend! Zij noemt Multatuli „geniaal”, zij leest hem „met vervoering”, zegt ze, maar zij vindt ook Henri Borel „hoogst verrukkelijkst”. *De Kleine Johannes* is „innig fijn”, maar zij dweept ook met Marie Metz-Koning. Voor de goede luisteraars is Kartini’s smaak duidelijk, maar deze smaak is helaas een vergissing: haar voorkeur is afgestemd op een bepaalde

<sup>1</sup> Marie C. van Zeggelen: *Kartini. Een baanbreker voor haar volk*. Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1946.

toon, die te hoog ligt en die vals klinkt — en die al deze schrijvers bezitten, de beteren als „bijgeluid”, de minderen als stem-zelf.

En wat Kartini zelf betreft. De taal die ze te hanteren kreeg, het Nederlands, was een vreemde taal voor haar en nog geen levende klank; ze had schrijversaspiraties (dat vertrouwt ze eenmaal aan „Stella” toe), ze voelde zich als Javaanse onzeker, daarom oefende zij zich er in de toon te treffen van haar vriendinnen, die allen aan litteratuur „deden”. „Stella” (mevrouw Zeehandelaar), „Moesje” (mevrouw Ovink-Soer), „Moedertje” (mevrouw Abendanon) en „Nellie” (mevrouw Van Kol-Porrey) en dat was de halfzachte toon van *De Hollandsche Lelie*! Uit één van haar brieven blijkt, dat ze met plannen rondloopt voor de oprichting van een eigen tijdschrift in het Nederlands, in de trant van *De Hollandsche Lelie*, van „ónze Lelie”, zegt ze dan.

Van „Stella” valt weinig te zeggen, ze was zelf nog te jong toen zij met Kartini begon te corresponderen, maar de schrijvers en boeken, die zij aanbeveelt zijn mis: Henri Borel, *Hilda van Suylenburg*, *Berthold Meryan*, en — op het eerste gezicht vreemd — ook Multatuli, maar dan uitgerekend met de nadruk op de verkeerde zijde, op het larmoyante.

Mevrouw Ovink-Soer, wier invloed vóór 1900 valt, als assistent-residentvrouw in Japara, is zelf schrijfster, maar men behoeft slechts enkele bladzijden van haar roman *In het Zonneland* te lezen, om te weten, dat deze voortdurende vertedering, deze kleine juichkreetjes, niet eerder zullen eindigen dan met de laatste bladzijde. En dit is op de toen nog geen 16-jarige Kartini natuurlijk niet zonder invloed gebleven.

Maar als men één vriendschap van Kartini betreurt, dan is het die voor Nellie van Kol, een geëmancipeerde vrouw en schrijfster van vele kinderboeken, maar ook van de in die tijd nogal populair geworden *Brieven aan Minette*. Kartini’s brieven aan „Stella” zijn ook nu nog leesbaar, hier en daar bepaald ontroerend, ze zijn goed geschreven, zonder allures nog, maar zodra mevrouw Van Kol optreedt is het mis. Dan gaat Kartini hoe langer hoe filosofischer en religieuzer doen. Wie haar God (een andere keer weer Allah of Opperwezen genoemd) heeft doen vinden? Wel, Nellie van Kol! Zij schrijft het aan de heer Abendanon en haar dankbaarheid voor deze bekering kent geen grenzen. Zij weet deze niet beter te uiten dan door geheel in dezelfde trant terug te schrijven, ook aan anderen. Zij raakt soms in een warnet van woorden en begrippen verstrikt en komt er niet meer uit. Brokstukken uit haar eigen brieven krijgt Nellie van Kol retour, een enkele keer in bijna dezelfde bewoordingen met inbegrip van alle onderstrepingen, uitroepetekens en puntjes, puntjes, puntjes.

Men luistert in sommige kringen nog graag naar dit voortdurend te



hoog afgestemde idealisme, maar voor ons is de werkelijke Kartini alleen te vinden door haar juist te ontdoen van al deze „invloeden”. Als we beginnen met alle hoofdletters door kleine letters te vervangen, als we daarna proberen haar te „vertalen” door tussen de regels door te lezen, dan vinden wij een uiterst gevoelig en intelligent meisje, moedig ook en bewust, té bewust misschien wel voor haar eigen levensgeluk. . .

R. NIEUWENHUIJS.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 24 April 1952

### *Twee brieven van Kartini*

Het is bijzonder instructief voor het leren kennen van Kartini deze beide hier afgedrukte brieven te lezen. Ze belichamen de werelden waarin Kartini leefde. De ene is de oude wereld, haar „Javaanse cultuurfond”, de andere is de „westerse” van háár tijd, met het (voor ons) wat naïeve geloof aan emancipatie, opvoeding en het vertrouwen in de menselijke kennis. Het is voor ons, een halve eeuw later levend, alleen opmerkelijk hoe ver deze stem al uit een verleden klinkt, maar ze klinkt nog ontroerend genoeg.

Beide brieven zijn ontleend aan de bekende verzameling *Door Duisternis tot Licht*, die door de oud-directeur van Onderwijs, mr J. H. Abendanon, werd samengesteld. De eerste brief is aan mevrouw Abendanon gericht, de tweede aan de bekende strijdster voor de vrouwenrechten en romanschrijfster, Nellie van Kol.

28 Februari 1902

't Bloed verloochent zich niet; ik hecht waarde, gewicht aan de afkomst van al wat me omringt; ik heb idee dat voorwerpen afkomstig van personen, die ik onverdeeld eer, liefheb en hoogacht, mij zegen aanbrengen! Uit Uwe boeken zal ik zeker met meer lust en ijver, en ik hoop ook met meer gemak, leeren! Vindt U mij nu niet erg dwaas? Ik ben ook niet meer dan een groot kind dat verlangt véél lief te hebben, zoo gaarne w e t e n wil om te kunnen b e g r i j p e n. Dát willen wij zoo graag!

Begrijpen is een heel moeilijke kunst, niet waar, liefste, heel moeilijk om aan te leeren, wien het niet als eene gave aangeboren is.

Begrijpen doet zacht oordeelen, doet vergeven en maakt ons g o e d. Innig dank, mijn liefste, dat u beiden ons leeren wilt te leeren begrijpen! 't Is Vrijdagavond, gamelan-avond, onze lievelingsstukken worden daar gespeeld! De ijskorst om onze harten is gesmolten; 't zonnetje heeft de koude harten warm gekust! Nu zijn ze weer vatbaar voor aandoeningen! Op de zoete, serene tonen, die deze zachte avondwind van de pendopo

komt aandragen, zweven weer onze zielen óp naar de blauwe hemelen onzer verbeelding!

Droom voort, droom voort, droom zóólang ge droomen kunt! Als er géén dróómen waren, wat zou 't leven dan zijn? De werkelijkheid is meestal zoo hard.

Men heeft misschien gelijk, wij moesten eigenlijk alleen op een onbewoond eiland wonen! . . .

27 April 1902

Van kind af aan heb ik veel van leeren gehouden en is 't altijd mijn grootste en liefste illusie geweest om zooveel te weten en te kennen, dat ik mij nuttig kon maken voor anderen. Hoe gaarne had ik niet met onze jongens meê naar de H.B.S. gewild, maar 't werd mij niet toegestaan helaas! 't Was al heel mooi, dat wij meisjes de lagere Europeesche school mochten bezoeken; 't was geen adat, dat meisjes ook school gingen. Wij zijn onze ouders o zoo dankbaar, dat zij met die adat gebroken hebben, en ons naar school hebben gezonden. De kennis der Nederlandsche taal is voor ons een onuitputtelijke bron van genot; zij ontsloot voor ons zooveel schoons, van welks bestaan wij tevoren geen flauw vermoeden hadden.

En dat mooie van andere volken nu, zouden wij o zoo zielsgraag geven aan ons eigen volk, niet om zijn eigen mooi te verdringen, te vervangen door vreemde, maar om het te v e r e d e l e n !

Ons volk mede te kunnen helpen opheffen, opvoeren tot hooger zedelijk standpunt en zoo te komen tot betere, gelukkiger maatschappelijke toestanden is voor ons een ideaal, allen levensstrijd waard! Hoe daartoe te komen? Waarmede te beginnen? Er moet begonnen worden met 't begin en dat is de o p v o e d i n g !

O! zoo dikwijls rijst uit 't diepst van ons wezen, telkenmale als droeve dingen zich aan ons oog vertoonen, smartkreten van lichamelijke en morele ellende ons oor bereiken, als een wanhoopskreet de bede op: „Geef den Javaan opvoeding!”

Een heel volk ineens op te voeden is natuurlijk niet te doen, maar wat wél kan, is de bovenste lagen er van zóó op te voeden, dat zij de onderstaanden tot zegen worden!





*Op de Breuklijn*, de kleine bundel verzen, die enkele weken geleden bij de firma Nix te Bandung verscheen, is niet Resinks eerste publicatie van poëzie. Vrijwel alle gedichten werden reeds eerder in verschillende tijdschriften gepubliceerd. Hij debuteerde in *De Fakkel*, het bekende literair-culturele tijdschrift dat hier gedurende de jaren 1940 en 1941 verscheen. Na de oorlog werd een achttal gedichten in *De Nieuwe Stem* opgenomen. De lezers van *Oriëntatie* zullen vele van de latere gedichten bekend zijn.

Resinks poëzie confronteert ons met een vraag, die in wezen absurd is. Wat bepaalt het nationale karakter van een kunstwerk en in het bijzonder van een literair werk? Deze vraag is daarom in wezen absurd, omdat de kunst universeel is en geen nationale grenzen kent. Wel maakt de kunsthistorie een indeling naar nationale sferen. Voor de literatuur, die zich van het instrument van de taal bedient, zal zo lang op deze aarde verschillende talen gesproken worden, een taalbarrière blijven bestaan, die door vertalingen slechts ten dele kan worden opgeheven.

Resinks gedichten zijn in een krachtig, helder en plastisch Nederlands geschreven, maar zullen in Nederland slechts toegankelijk zijn voor een kleine groep mensen, omdat het levensgevoel, waaruit het ontspruit, niet Nederlands is.

#### NAAR DE VOOROUDERS

*Zij weken weg in beelden en in bomen,  
waarvoor men Vrijdagavond reukhars brandt  
en bloemen legt om in een laatst verband  
van vuur en geurigheid met hen te komen.*

*Zij weken weg, maar keren weer in dromen  
en beven kinderkieljes van de wand  
of laten tijtjaks vallen op je hand  
ten teken, dat je gauw moet overkomen*

*naar waar zij leven in een djabibos,  
aan bronnen, bij een bruidsbed of een graf,*

*verlaten op de flank van een vulkaan,  
daar waar de wind je van de wereld los  
maakt en de kou je adem zielstof af  
doet geven naar een neev'lig voortbestaan.*

In dit gedicht spreekt zich een gevoel uit, waarin slechts een geringe scheiding bestaat tussen de doden en de nog niet doden. Een wereld waarin de doden wel uit het leven, maar nog niet van de aarde weken. Hier vindt men een voorstellingswijze, die de Nederlander geheel vreemd is, een levensgevoel dat men met deze intonatie speciaal op Java aantreft. Het animisme buiten Java, hetzij in zijn oorspronkelijke vorm, hetzij Islamietisch of Christelijk geïnfiltreerd, kent wel een blijvend contact met de doden, maar dit contact mist de vertedering en de harmonie en wordt meer uit angst en verweer dan uit vertedering onderhouden.

Kenmerkend voor Resinks poëzie is het plastisch oproepen van de sfeer van het Indonesische landschap, om er daarna zich zelf in te herkennen. Men vindt hier visionnaire beschrijvingen van meren, kreken en baaien, van heuvelstreken en berglandschappen, zo indringend en onmiddellijk beeldend, dat wie eerst later deze streek zou bereizen tot een herkenning moet komen. „Gowa Gong” en „Leprozerie Bugbug” behoren tot de beste voorbeelden van Resinks poëtisch vermogen.

#### LEPROZERIE BUGBUG

*De onderwereld vreet met ziekte en zee  
aan mens en kuststreek. Waar de schuimrand brandt  
rochelt uit rollers langs het keienstrand  
haar doodsroep; stompjes rots rotten gedwee*

*weg, haar diepten in, en geen prauw kiest zee  
naar blauwe hemels of een beter land.  
Niets sterft, maar alles neigt in groots verband  
met rots en rolsteen naar de afgrond mee.*

*Ons leven is het leven van leprozen,  
die nooit de vlerkprouw van de droom verkozen  
boven het hokken aan de hellerand.*

*Eerst als de nacht valt worden mens en land,  
zee, geestenrijk en godenhemel één:  
de melkweg ruist om de melaatsen heen.*



In deze poëzie is het landschap tegelijkertijd achtergrond en aanloop tot een herkenning of een meditatie. De landschapsbeschrijving blijft daardoor niet alléén beschrijving, maar heeft haar eigen literaire functie en is onverbrekkelijk verbonden met de persoon van de dichter.

Men kan zich niet voorstellen, dat Resink ooit andere gedichten zou maken dan hier geciteerd zijn. Dit land legde hem de doem op van het dichterschap en maakte hem tot een gevangene, voor wie geen gratie of vlucht bevrijding biedt. Dit zijn niet de verzen van een bewonderende en tot verrukking gebrachte vreemdeling, maar van een mens die zo zeer hier behoort, dat hij zich afvraagt, zoals deze dichter doet:

*Zijn deze heuvels niet mijn huid,  
en is dit water niet mijn geest?*

Zijn levensgevoel is Indonesisch en om dit gevoel uit te spreken is hij aangewezen op een taal die niet de taal is van het land, dat hem zijn dichterlijk vermogen schonk. De titel van deze bundel: *Op de Breuklijn* en een strofe uit een der gedichten, waarin gesproken wordt over de breuklijn, die elk levensevenwicht verhindert, laten vermoeden, dat de dichter zich bewust is van de tragische gespletenheid die haar oorzaak vindt in het behoren tot twee culturen.

Resinks poëzie treft door prachtige plastische vondsten, maar vertoont zelden haar zingend vermogen. Dit valt des te meer op, daar zijn voorliefde voor het sonnet en kwatrijn een muzikale aanleg doet vermoeden. Soms treft de muzikaliteit in een enkele regel, maar deze zet zich niet voort, wordt geremd en afgeknepen. Een uitzondering hierop vormen de Balinese kwatrijnen, waarin een luchtiger cadans en een sneller rythme zijn aangeslagen, alsof de gamelan van Bali met zijn lichter en speelser melodie de statiger en donkere toon van een Javaans orkest overspeelde.

Deze opvallende en uitzonderlijke bundel poëzie werd uitgegeven op een wijze, die op het eerste gezicht een reclamegeschriftje doet vermoeden. Het papier is goedkoop, de druk slordig en onverzorgd. Wat voor zin heeft het een boek met vignetten te versieren (met aardige vignetten bovendien), als tegelijkertijd niet de nodige zorg werd besteed aan het afdrukken?<sup>1</sup>

BEB VUYK

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 3 Sept. 1952

<sup>1</sup> G. J. Resink: *Op de Breuklijn*. Gedichten (Bandung, Uitgeverij A. C. Nix z.j.) Vignetten van Oesman Effendi, Sadali en W. H. Bauer. (f. 2.— Ned. Crt.)



Toen de dichter Chairil Anwar precies drie jaar geleden in Djakarta aan typhus overleed, verloor de jongste Indonesische dichtergeneratie, de „angkatan muda”, haar verreweg belangrijkste figuur. Hij had zo jong als hij was — Chairil was 27 jaar toen hij stierf — reeds school gemaakt. Tijdens zijn leven reeds had hij een zekere vermaardheid en legio is het aantal jonge dichters geweest die getracht hebben in zijn trant te dichten, met twijfelachtig succes.

Hij was de oprichter van een groep, een vereniging, die hij „Gelanggang” noemde, hetgeen „arena” of „strijd-toneel” betekent, een benaming die op zichzelf reeds typerend voor hem is. Van „Gelanggang” is hij nooit de leider geworden, hoogstens de stimulator, want Chairil was niet voor het leiderschap geboren. Hij was geen organisator. Hij was daarvoor te zeer een a-sociale figuur, te onrustig en altijd zwervend.

Met Chairil Anwar ging op 28 April 1949 een stuk *verworven* moderne Indonesische cultuur heen. En dat is véél, zó veel dat het bijna „alles” lijkt. Een nieuwe cultuurvorm die Westers van karakter moest zijn — misschien — maar in ieder geval *eigen*.

Chairil Anwar verpersoonlijkte deze moderne cultuurvorm, terwijl zovelen van zijn landgenoten nog altijd daarnaar liepen te zoeken, ontworteld en gespleten, zoals dat heet. Naar deze éne vorm, die de remedie schijnt voor alle kwalen, voor alle complexen, van minder- tot meerderwaardigheid toe! Het feit dat Chairil Anwar deze kon verpersoonlijken, bewijst de mogelijkheid ervan. Daarmee loste hij één van de zwaarste Indonesische problemen op, zoals hij welbeschouwd ook een ander als het ware „spelenderwijs” oploste. Dat van de bruikbaarheid van de Bahasa Indonesia als cultuurtaal. Eenvoudig en alleen door zich als dichter van het Indonesisch te bedienen. Hij dwong het zijn vormelijkheid af te leggen, kneedde het, modelleerde het en boog het naar zijn individuele behoeften om en daarmee toonde hij meteen



aan, dat de groei van een taal onverbrekkelijk verbonden is aan de groei van de persoonlijkheid.

Het Indonesisch van Chairil is zelfs voor Nederlanders merkwaardig „dóórlatend”: wij horen in Chairils poëzie dwars door de vorm heen een stem klinken, die onmiddellijk tot ons spreekt, in vormen en beelden die ons vertrouwd zijn.

Chairil Anwar moet zijn laatste innerlijke reserve voor zijn poëzie bewaard hebben. Allen die hem gekend hebben, zijn hierdoor getroffen geweest. In de gewone omgang was het alsof hij — bij al zijn openhartigheid — toch iets terughield dat we alleen maar in zijn poëzie leren kennen. Alleen dichtende gaf hij zich, „zoals hij eigenlijk was” en zijn verdere leven — slordig en onaf — scheen er weinig toe te doen. Hij is eigenlijk de enige die in staat was zichzelf te zijn — ondanks alle „invloeden” — zonder de telkens bij vele anderen optredende krampachtigheid. Chairils poëzie heeft altijd een werkelijke innerlijke belevenis tot inzet: soms kreeg ze zelf iets van een belijdenis, een belijdenis ook van zijn nederlaag in het leven en in de maatschappij, waarin hij zo moeilijk passen kon. Chairil was een a-sociale figuur, een bohémien, zoals men graag van hem zei, maar laat ons dan daarbij vooropstellen, dat een werkelijke bohémien niets romantisch en niets schilderachtigs heeft, dat hij dit altijd noodgedwongen is en dat het een bitter lot is dit te zijn. Dit bitter lot had ook Chairil Anwar te dragen.

Chairils ontwikkeling valt tijdens de Japanse bezetting: hij groeide op in een samenleving die uit zijn voegen gerukt was, in een tijd van omwenteling, van vernedering en onderdrukking. Hij verloor heel jong al het contact met de gevestigde communale tradities en kreeg het gevoel alleen te staan. Een houding die hij tot het uiterste doorzette, moedwillig desnoods. Hij voelde zich verjaagd en opgejaagd als een dier dat uit de kudde gestoten is. Eén van zijn eerste gedichten geeft dat gevoel duidelijk weer. Het draagt de trotse titel: „Ik”.

*Als mijn tijd gekomen is,  
toon dan geen verdriet,  
ook jij niet.*

*Hoe nutteloos te klagen.  
Ik ben een beest, nog ongetemd,  
tot uitgestotene voorbestemd.*

*Al dringt de kogel door mijn huid,  
huilen blijf ik en storm vooruit.*

*Mèt mij rennen gift en wond  
in één verbond,  
tot de schrijnende pijn verdwijnt.*

*Dan is het mij om het even,  
al zou ik nog duizend jaren leven . . . .<sup>1</sup>*

Chairil Anwar las in deze tijd alles wat hij krijgen kon en hij met zijn behoefte aan poëzie, aan troost en herkenning, vond deze bij enkele Nederlandse dichters in de eerste plaats. Vooral Slauerhoff heeft hem gegrepen en zijn werk draagt, zowel naar vorm als naar geest, de sporen van diens diepgaande invloed. In Slauerhoff vond hij hetzelfde zwerverschap, dezelfde wanhoop en dezelfde honger naar het volkomene, waarin de mens alleen van al zijn wonden genezen kan. Al deze thema's komen ook bij Chairil voor en dezelfde beelden als bij Slauerhoff duiken ook bij hem op. Als een hêrzingen en een nazingen van de poëzie van Slauerhoff lopen verschillende versregels en zelfs coupletten van Slauerhoffs gedichten in die van Chairil over. Tot in de titels van de bundels toe is de invloed naspeurbaar. De titel van Chairils voornaamste bundel *Deru tjampur Debu* (Gerommel gemengd met Stof) doet onweerstaanbaar aan Slauerhoffs *Schuim en Asch* denken en ook de aanduiding van zijn tweede bundel met *Krikil Tadjam*, d.i. „Scherpe stenen” ligt in dezelfde sfeer.

Men heeft in verband met Chairil ook meer dan eens op de invloed van Marsman gewezen, misschien omdat het bekend is, dat Chairil grote fragmenten uit Marsmans *Tempel en Kruis* vertaalde, vertalingen die echter verloren zijn gegaan. Toch geloof ik niet dat hier van een directe invloed sprake is en welbeschouwd vindt men in Chairils weinig omvangrijk poëtisch werk nauwelijks reminiscenties. Trouwens de sfeer van Marsman kòn hem niet na aan het hart liggen; hij was daarvoor eigenlijk te ontworteld, te cynisch en te aards. Wat hij in Marsman bewonderde, was waarschijnlijk de vaart en het élan blijkens zijn telkens terugkerende verrukking voor een gedicht als „Paradise Regained”.

Maar des te groter is de invloed geweest van een Nederlandse dichter op wiens naam in verband met Chairil, bij mijn weten, nog door niemand gewezen is. Het is de dichter Willem Elsschot van wie in 1934 een klein bundeltje verscheen met slechts een tiental verzen onder de titel *Verzen van Vroeger*. Deze gedichten moeten Chairil met een schok getroffen hebben: hij moet ze hebben gelezen en herlezen,

<sup>1</sup> De vertaling van *Aku* (Ik) is van M. Balfas. — Red. *Cultureel Nieuws*.



alsof ze uit hemzelf waren voortgekomen, alsof ze het gevoel inhielden, waaruit hij zelf moest dichten. Verschillende regels zijn in zijn hoofd blijven hangen, ze wekten nieuwe associaties en brachten zijn eigen poëzie weer in beweging. Niet alleen dat hier van een indirecte invloed sprake is, er is ook een directe, die men zich niet duidelijk genoeg kan denken. Zo staat in de bundel *Deru tjampur Debu* een gedicht getiteld „Kepada Peminta-Minta”, „Aan den Bedelaar” dus. Men kan dit gedicht gerust beschouwen als een (voortreffelijke) bewerking in het Indonesisch van Elsschots gedicht „Tot den Arme”. Niet één, maar zeker wel tien regels zijn zó uit Elsschot weggelopen. Zo is bijvoorbeeld het hele eerste couplet een letterlijke vertaling. Plagiaat? Neen, zeker niet, naar mijn mening. Hier is slechts sprake van de invloed van een rijp dichter op een nog veel jongere, die — ondanks alles — de gehele voorstelling en de beeldspraak tot zijn *eigen bezit* heeft gemaakt. Hij heeft er een gedicht van gemaakt dat ons onafhankelijk van Elsschot ontroeren zou, zoals een Nederlands dichter als Leopold dit gedaan heeft met Arabische en Perzische poëzie.

Chairil moet in een bepaalde periode van zijn leven een sterke bevestiging hebben gevonden in dichters als Slauerhoff en Elsschot. Hun cynisme, hun ironie, hun wrevel, heeft hij tot de zijne gemaakt. Zij hebben deel gehad aan zijn vorming tot de belangrijkste dichterfiguur van de nieuwe generatie. Méér nog: de belangrijkste dichterfiguur van de gehele moderne Indonesische letterkunde.

R. NIEUWENHUYS

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 28 April 1952



## DE INDONESISCHE TIJDSCHRIFTEN

Over het algemeen vindt men het beeld van een land of van een samenleving weerspiegeld in de producten van zijn cultuur. Van de verschillende cultuuruitingen is de literatuur wel het meest informatorisch. Al dan niet opzettelijk zijn in de literatuur gegevens geregistreerd, die aanwijzingen vormen voor de geschiedschrijving. De toestand in een samenleving, de zeden en gewoonten, de gedachtenwereld van de mensen in een bepaalde periode, kan men beter leren kennen uit de literatuur dan uit ongeschreven bronnen.

Wij weten bijvoorbeeld zeer veel over het leven, de beschaving en de gewoonten van de Italianen in het midden van de 14de eeuw uit de geschriften van Giovanni Boccaccio. De Franse samenleving van vóór de revolutie van 1789 kennen wij uit de geschriften van Rousseau en het wel en wee van het Russische volk van vóór de revolutie van 1917 uit de boeken van zijn grote schrijvers als Dostojevski, Tsjechov, Tolstoi en anderen. Abdullah bin Abdul Kadir Munsji, die beschouwd wordt als de voorloper van de moderne Maleise literatuur, vertelt ons over het leven van de inwoners van de havenstad Singapore en omgeving.

In dit opzicht vormt Indonesië geen uitzondering, maar wij willen het hier niet hebben over boeken, doch over tijdschriften, die zich bezighouden met sociale, politieke en culturele vraagstukken.

Het Indonesië van vóór de revolutie kende slechts enkele culturele tijdschriften van betekenis, en wel *Pudjangga Baru* (De nieuwe Literator), dat in 1933 in Djakarta verscheen, toen voor de Indonesische vrijheid nog werd gestreden op de spreekgestoelten en podia en van achter de schrijftafel, *Raja* in Padang, dat verzorgd werd door sterk door de Arabische letteren beïnvloede schrijvers, en enkele tijdschriften in Medan. De politieke bewustwording werd weerspiegeld in de literatuur, in de ideeën van bevrijding van het oude, het zoeken en verlangen naar nieuwe verhoudingen en normen, die de waardigheid van het Indonesische volk zouden kunnen verhogen en het een rechtmatige plaats zouden geven onder de volkeren. Men zou wellicht het beste kunnen spreken van een wisselwerking tussen politiek en literatuur.

De romantiek en het idealisme van de podium-nationalisten van de dertiger-jaren waren niet beperkt tot de politiek, maar uitten zich ook in de literatuur. Aan de andere kant putten de leiders en intellectuelen



hun inspiratie en enthousiasme uit de toen beschikbare literatuur. Dit reveil wordt in het eerste nummer van *Pudjangga Baru* als volgt weergegeven: „In het miljoenenvolk van Indonesië, dat eeuwenlang verlamd en krachteloos is geweest, vlammen, eerst nog onaanzienlijk en nauwelijks merkbaar, maar met de dag sterker, nieuw leven en een nieuwe geest op. *Pudjangga Baru* nu stelt zich tot taak, met inzet van alle krachten, het ontstaan van een nieuwe literatuur en een nieuwe cultuur in het algemeen te bevorderen, die aansluit bij de geest, welke vaardig is geworden over het Indonesische volk. . . .”

Het verschijnen van *Pudjangga Baru*, met Takdir Alisjahbana, Sanusi Pané, Armijn Pané en Amir Hamzah als leiders, kan beschouwd worden als een reactie in het bijzonder tegen de pantuns, en als manifestatie van het verlangen om de Indonesische taal te verheffen tot eenheidstaal, overeenkomstig het nationale ideaal en in de plaats van het Maleis, dat beschouwd werd als te star van structuur en ontoereikend in het weergeven van moderne en abstracte begrippen.

In zijn streven naar het scheppen van iets nieuws en het verwerpen van het oude, werd de *Pudjangga Baru*-groep geïnspireerd door de beweging van tachtig in Nederland. Men kan echter niet zeggen, dat hij er in de poëzie geheel en al in geslaagd is zich vrij te maken van de pantunvorm.

Romantiek en idealisme van de vrijheidsstrijd hadden ook invloed op hun gedichten. De verheven idealen konden niet verwezenlijkt worden door gebrek aan moed en doordat de grenzen tussen werkelijkheid en fantasie zeer vaag waren. Bovendien bleek in de boezem der redactie geen eenstemmigheid te bestaan. Terwijl de rationalist Takdir Alisjahbana uitsluitend heil verwachtte van het Westen, verdiepte Sanusi Pané zich in de filosofie van India, zong aan de oevers van de Ganges en dacht met weemoed terug aan de glorie van Madjapahit en de Borobudur. De romanticus Amir Hamzah groef naarstig in de hof van het Maleis en leste zijn dorst aan de bronnen daarvan.

In het proza was een vernieuwing te bespeuren in die zin, dat de zinsconstructie zich steeds nauwer aansloot aan de Europese zinsbouw. Deze tendens en ontwikkeling houden nog steeds aan, hetgeen begrijpelijk is, omdat de vertegenwoordigers van *Pudjangga Baru* een Westerse scholing hebben genoten en dus ook Westers denken.

Zoals boven opgemerkt, dragen hun geschriften een zeer romantisch, lyrisch en idealistisch karakter en zijn hun zinnen vervat in een weemoedige, sentimentele taal, terwijl ze overvloeien van retoriek. Hoewel zij het provincialisme achter zich hadden gelaten, was hun gezichtsveld toch nog beperkt tot Indonesië en Nederland (de Tachtigers) en enkele klassieken.

Doordat de lezerskring van *Pudjangga Baru* tot de intellectuelen beperkt bleef, die belangstelling hadden voor literatuur, was de invloed van het blad op de ontwikkeling van de taal niet zo groot als men gehoopt had. Deze toestand duurde voort tot de landing van het Japanse leger op Indonesische bodem. De onverbiddelijke Japanse censuur kende geen recht van bestaan meer toe aan een tijdschrift als *Pudjangga Baru*. Zodoende moest het wachten tot het Japanse leger zijn hielen gelicht had. Hetzij vanwege de technische moeilijkheden, of wellicht ook door het optreden van de generatie van 1945 stond de redactie in tweestrijd, of zij het blad wel weer zo spoedig zou uitgeven, omdat zij zich afvroeg: is het nog nodig *Pudjangga Baru* opnieuw te doen verschijnen? Is er nog plaats en bestaansrecht voor? Bovendien was van de oude redactie alleen nog Takdir in staat op de oude voet door te werken. Amir Hamzah, een afstammeling van de Sultan van Langkat, viel als slachtoffer van de gewelddadige vernietiging van de macht van de adel in het begin van de revolutie. Armijn Pané, die in de Japanse tijd hoofd was van de afdeling letterkunde van het Cultuurcentrum (lees: Japanse cultuur), kon de weg niet meer vinden in het labyrint, waarin hij verdwaalde, toen hij voor de vraag kwam te staan van: aansluiting bij de jongeren of terugkeer in de kooi als „verloren zoon”.

Beide mogelijkheden stonden hem tegen, want in zee gaan met de jongeren hield de erkenning in, dat *Pudjangga Baru* — en daarmee hij zelf — had afgedaan en het spelen van „verloren zoon” zou een bekentenis van schuld en berouw inhouden.

Sanusi Pané, die in de Japanse tijd voorzitter van het Cultuurcentrum was geweest, had te laat de leegheid en valsheid van de „Groot-Oost-Aziatische idealen” ingezien. Het is dus niet te verwonderen, dat een hoogstaand, geenszins opportunistisch man als hij ten prooi viel aan zielsconflicten ten gevolge van zijn houding in de Japanse tijd. Hij ging dermate gebukt onder zijn verantwoordelijkheid tegenover de samenleving en jegens zichzelf en maakte een zo hevig innerlijk conflict door, dat hij als een gebroken man de revolutie intrad.

Zo bleef Takdir alleen over van de generatie van *Pudjangga Baru*. Blijkbaar overwon Takdir zijn aarzeling over het opnieuw uitgeven van het tijdschrift, nadat hij zich enige jaren had kunnen oriënteren en de zaken eens goed had aangezien. Wij zien het tijdschrift dan ook in Maart 1948 weer voor de dag komen. In het voorwoord van het opnieuw verschenen blad zegt Takdir nog: „. . . . Intussen is in de laatste vijf jaren een groep van jongeren opgestaan, met een sterkere overtuiging, met hartstochtelijker wil en idealen en een scherpere blik. Zij zullen meewerken aan de zeer grote taak om ons volk deel te doen



hebben aan het leven in de grote vrije wereld van vrije mensen en, moge het zijn, zelfs hierbij voorgaan...."

De vreugde van Takdir was niet van lange duur. Een jaar later zegt hij in *Pudjangga Baru* van Juli 1949: „.... Intussen schijnt de jonge generatie van '45, die wij destijds met vreugde hebben begroet om haar frisheid en moed, voorlopig (Er is nog hoop. — G. S.) het hoogtepunt van haar krachten bereikt te hebben". Dus, ook in de toekomst zou verder stijgen uitgesloten zijn?

Takdir vindt het echter nog wel nodig de jongeren te adviseren en te waarschuwen: „.... Wil de jonge generatie zich nog doen gelden (Alsof zij dat niet zou willen. — G. S.), dan zal zij zich anders moeten instellen en van koers moeten veranderen... De leuzen realisme en zakelijkheid, waarmee veel geschermd wordt, moeten verdiept worden. Nu is het maar al te vaak niet meer dan een woordenspel, als men maar met leuzen kan gooien. In de bundel *Gema Tanah Air* (Echo van het Vaderland) heerst de romantiek nog onomstreden. Een gevaar is ook, dat de leuze van het realisme ontaardt in een zucht naar goedkope sensatie, die in allerlei publicaties van de jongeren nu reeds aan de dag treedt. In zeer korte tijd zien wij, dat dit realisme zo vervlakt is, dat het zijn kracht moet zoeken in het uitbeelden van „bloedeloze levens". Het heeft geen inhoud of vorm weten te geven aan de grote omwenteling van de laatste vier jaar in ons land, zelfs voelt het zich maar zelden aangetrokken tot de uiterlijke schildering daarvan".

Als wij de historische feiten geen geweld willen aandoen, dan moeten wij toegeven, dat de „revolutie" in het Indonesisch, zowel in proza als in poëzie, een aanvang heeft genomen in de Japanse bezettingstijd en niet in 1945. De Japanse censurbreidel belemmerde echter de verspreiding van cultuurvoortbrengselen, die niet de grootheid van het Rijk van de Opgaande Zon verheerlijkten.

Het paste bij de Japanse politiek alles wat naar het Westen riekte en niet ten voordele van Japan was, uit te roeien. Het Nederlands mocht als vijandelijke taal niet meer gebruikt worden. Om een vacuum te voorkomen — men was pas bezig het Japans te propageren — was het de aangewezen weg als voertaal op de kantoren en scholen van het Indonesisch gebruik te maken.

De intellectuelen, die zich vroeger van het Nederlands bedienden als medium, moesten wel ijverig Indonesisch gaan leren. Het Indonesisch werd grondig bestudeerd en zo onderging deze taal een ontwikkeling als zij nog nooit gekend had. Slechts met deze achtergrond wordt de groei van de taal, die gebezigd wordt voor poëzie en proza in de tijdschriften, die straks aan de orde komen, ons duidelijk.

In de Japanse tijd verschenen er niet veel tijdschriften en voor zover ze

verschenen, stonden ze rechtstreeks of indirect onder contrôle van het bezettingsleger. In Djakarta werd het geïllustreerde blad *Djawa Baru* (Nieuw Java) uitgegeven, alsmede *Kebudajaan Timur* (Oosterse Cultuur), dat onder auspiciën stond van het Cultuurcentrum, voorts in Medan *Fadjar Asia* (Dageraad van Azië).

Zoals men aan de namen kan zien, kunnen deze bladen aangemerkt worden als Azië-centrisch, in overeenstemming met de „idealen" van Japan, dat de „gemeenschappelijke welvaart van Groot Oost-Azië" tot thema van zijn propaganda had gemaakt.

De Japanse capitulatie en de Indonesische vrijheidsproclamatie verschaften ruim baan aan de lang gekluisterde scheppingskracht en verlangens. Overal schoten de tijdschriften als paddestoelen uit de grond, als tekenen van nieuw leven op allerlei gebied. Evenals in de vrijheidstrijd aan het begin van de revolutie ontplooiden op cultureel gebied vooral de jongeren de grootste activiteit. De ouderen werden geheel op de achtergrond gedrongen en eerst na enkele jaren, toen de storm wat geluwd was, begonnen zij enigszins schuchter weer wat activiteit aan de dag te leggen.

Alvorens de tijdschriften één voor één de revue te laten passeren, zullen wij trachten een algemene karakteristiek te geven.

De meeste bladen van de nieuwe generatie droegen een cultureel-politiek karakter. Het grote verschil tussen de verschillende lagen van de samenleving in de koloniale periode werd niet meer in overeenstemming geacht met de nieuwe tijd. De hiertegen gerichte beweging was socialistisch getint en dit vindt zijn weerspiegeling in bijna alle bladen in het begin van de revolutie. Socialistisch gekleurde lectuur vond in die tijd zeer veel aftrek. Dit was onder andere toe te schrijven aan de sympathie, die Sowjet-Rusland aan de dag legde voor de koloniale gebieden. Op cultureel terrein was, in overeenstemming met het karakter van de revolutie, een tendenz merkbaar om al het oude omver te werpen en er iets geheel nieuws voor in de plaats te stellen. Deze neiging was zo uitgesproken dat zij, die niet veel met de beweging ophadden, van een ethische en literair-technische rebellie spraken en niet zonder reden, gezien het grote verschil in denkwijze en taalgebruik, zowel naar inhoud als naar vorm en stijl, tussen de vooroorlogse generatie en die van na de revolutie.

De jongeren wensden de realiteit en geen valse idealen. Hun belangstelling is gericht op de kern van het leven. Hiertoe willen zij langs de kortste weg, zo mogelijk rechtstreeks, op zakelijk-analytische wijze, doordringen. Zij verwerpen alle conventie, waar de oude garde nog aan vasthoudt en beschouwen deze als een belemmering van de vooruitgang. De ouderen betreuren het, dat de jeugd geen eerbied heeft



voor de oude Indonesische cultuur en dit gaat altijd gepaard met cliché-uitspraken als: „Het gaat mis met de tegenwoordige jeugd” of „In onze tijd was alles veel beter” enz. Misschien kan men beter zeggen, dat de jeugd zozeer verdiept is in de problemen van heden en toekomst, dat zij geen tijd verspilt met het terugdenken aan voorbije glorie en het bewenen daarvan.

Zij ziet er geen direct en tastbaar voordeel in terug te zien naar de tijd van Ciriwidjaja en Modjopahit. Bovendien is zij niet zo overtuigd van deze hooggeroemde glorie. Het realisme in de voortbrengselen van de jongeren kan geacht worden voort te spruiten uit eigen innerlijke belevens of observatie in eigen omgeving. De confrontatie met bitter leed en de valse schijn der oude conventies verlenen de voortbrengselen der jongeren vaak een cynische of sceptische inslag, die door de ouderen wordt geïnterpreteerd als pessimisme en soms zelfs als decadentie.

Men kan inderdaad niet ontkennen, dat zich bij deze generatie, in de opwinding van de revolutie, ook ongunstige elementen hebben gevoegd, epigonen, die luidruchtig zwaaiden met de guerillavlag van Chairil Anwar. De geestdrift laaide in die dagen hoog op, terwijl rijpheid van geest als ruggesteun ontbrak. Men hechtte meer waarde aan een overmaat van sentiment en hartstocht dan aan een rustig evenwicht van voor en tegen.

De vrijheid zonder maat en discipline in deze „puberteitsperiode” veroorzaakte hier en daar symptomen van anarchie op het gebied van de kunst. Schrijven werd een mode. Van allerlei „vrije kunstenaars” kreeg men de indruk, dat zij er alleen op uit waren anders te zijn dan de anderen en zij deden meer denken aan de eerste auto's, die geen andere ambitie hadden dan een voertuig zonder paard te zijn.

De typografie en de opmaak van hun tijdschriften geven ook blijk van ongebondenheid, onrijpheid en gebrek aan ervaring. Ieder deed maar waarin hij zin had, zodat zelfs titels en ondertitels een bombastische indruk maakten.

Men heeft de generatie van 1945 vaak beoordeeld naar deze excessen, met verwaarlozing van de hoogtepunten onder haar kunstuitingen. Naarmate de storm ging liggen, werd de uitgave van tijdschriften meer een soort van economisch krachtenspel. Dit had tot gevolg, dat de financieel zwakkere bladen verdwenen of in handen van de politieke partijen vielen. Uiteraard raakte de laatste categorie van bladen haar vrijheid daarbij min of meer kwijt.

In 1946 verscheen in Djakarta het tijdschrift *Inzicht*, dat uitgegeven werd door het Ministerie van Voorlichting van de Republiek Indonesia. Dit blad bediende zich van het Nederlands, aangezien het vooral be-

doeld was als tegenwicht tegen *Uitzicht* van de Nederlandse Regeringsvoorlichtingsdienst. Behalve artikelen over Republikeinse maatregelen, nam het blad, als tegenhanger van *Uitzicht* (men lette op de woordspeling *Uitzicht* tegenover *Inzicht*), voortdurend ook replieken naar aanleiding van artikelen in *Uitzicht* op, zowel op politiek als op cultureel gebied.

De literaire artikelen bestonden in hoofdzaak uit essays en recensies, meestal van de hand van Ida Nasution, een bijzonder scherpzinnige schrijfster, die tot dusver in Indonesië haar gelijke nog niet heeft gevonden. Haar vroege dood in de nabijheid van Bogor is tot nu toe niet opgehelderd. Omstreeks de eerste politionele actie verdween *Inzicht* evenals andere Indonesische bladen in het door de Nederlanders bezette gebied van het toneel. Ongeveer tegelijkertijd met *Inzicht* verscheen te Djakarta *The Voice of free Indonesia*, dat hoofdzakelijk bedoeld was als propaganda-orgaan, om de Indonesische belangen aan de buitenwereld bekend te maken en te verdedigen. Voor dit doel was het in het Engels gesteld. Het hield zich voornamelijk bezig met Indonesische actualiteiten. Dit blad onderging hetzelfde lot als *Inzicht*.

*Independent*, eveneens in het Engels, verscheen tegelijkertijd met *The Voice of free Indonesia* onder leiding van Charles Tambu. Het bracht vooral politieke beschouwingen.

Intussen had de Republikeinse Regering haar zetel naar Jogja verplaatst en medio 1946 lieten jonge kunstenaars te Jogjakarta, waaronder Usmar Isma'il, het culturele maandblad *Arena* verschijnen.

Dit blad vormde inderdaad een soort van arena, die openstond voor alle kunstenaars, die op cultureel gebied iets te zeggen hadden. De artikelen droegen een populair karakter, zonder dat de kwaliteit daaronder al te zeer leed. De redactie was van mening, dat dit in dat stadium de meest doeltreffende methode was om spoedig een ruime lezerskring te bereiken. Deze opvatting was er inderdaad niet zo ver naast. Vrijwel in het gehele Republikeinse gebied werd het blad goed ontvangen. Helaas betekende de Nederlandse aanval op Jogja in December 1948 tevens de ondergang van dit blad, dat sindsdien niet meer is verschenen.

*Revolusi Pemuda* (Revolutie van de Jeugd) dat in het begin van de revolutie eveneens in Jogja verscheen, hield het maar enkele maanden uit. Naast artikelen van politieke aard bevatte het ook strijdpoëzie.

*Revue Indonesia*, onder leiding van mr Sumanang, was ook al een kind van de revolutie, dat geboren werd en stierf in een economisch zeer ongunstige periode. Dit blad gaf hoofdzakelijk een soort „revue” van de situatie en de gebeurtenissen in Indonesië.



*Revolusioner*, dat uitging van de Pesindo-jongeren (Pemuda Sosialis Indonesia of Indonesische Socialistische Jongeren) in Jogjakarta, onder wie Supeno, lanceerde zowel op politiek als op cultureel gebied Marxistische ideeën. Na de Madiun-affaire in September 1948 werd dit blad verboden.

Van 1946 tot 1947 verscheen te Jogja als weekblad de *Patriot*, onder leiding van Usmar Isma'il en G. Siagian. Behalve politieke artikelen nam het essays, korte verhalen en recensies op. Na de eerste politionele actie werd het omgezet in een dagblad, dat onder dezelfde naam verscheen tot aan de Madiun-affaire.

Ongeveer tegelijkertijd als de hierboven genoemde bladen, verscheen in Garut, dat toen, met Tasikmalaja, Bandung als politiek en cultureel centrum van het ten dele door de Nederlanders bezette West-Java vervangende, het blad *Gelombang Zaman* onder leiding van Achdiat Kartamihardja c.s. De naam, letterlijk „golf van de tijd”, is min of meer symbolisch voor de revolutieperiode, waarin machten opkwamen en ondergingen. Zowel de politieke beschouwingen als de literaire artikelen en gedichten welke er in voorkwamen, droegen een socialistisch karakter, waarbij het accent lag op de belangen van de jeugd. Ook dit blad kwam aan zijn einde bij de eerste politionele actie.

In 1946 verscheen te Djakarta *Nusantara* onder redactie van de schilder Mochtar Apin, de dichter Rivai Apin en de essayist Anas Ma'ruf. Het bevatte gedichten en essays op verschillend gebied van de kunst in een zeer verzorgde taal.

De socialistische jongeren Noegroho en Sitorus gaven in 1946 te Djakarta het blad *Pembaruan* (Vernieuwing) uit. De naam geeft al aan, dat het streefde naar vernieuwing, niet alleen in de structuur van de staat, maar ook op cultureel gebied. Het beschouwde de zaken uit een socialistische gezichtshoek, overeenkomstig de ideeën van de redactie. *Pembaruan* had een goed blad kunnen worden, maar de moeilijkheden waren zo groot, dat het al ter ziele was, voordat het vernieuwing had kunnen brengen.

*Pembangunan* (Opbouw) dat in 1946 door Takdir Alisjahbana werd uitgegeven, kan slechts beschouwd worden als voorlopige vervanger van *Pudjangga Baru* of als voorloper daarvan. Niet lang voor dit tijdschrift opnieuw uitkwam, dommelde *Pembangunan* stevig in.

Tot in 1947 gaf Balai Pustaka nog *Pantja Raja* uit, onder redactie van H. B. Jassin en Markum, als voortzetting van het vooroorlogse *Pandji Pustaka*. Het onderscheidde zich van *Pandji Pustaka* door de sterkere literaire inslag.

Begin 1948 zag *Gema Suasana* (Echo van de Tijdgeest) het licht te Djakarta. Het stond onder leiding van de vertegenwoordigers van de

generatie van 1945: Chairil Anwar, Asrul Sani, Mochtar Apin en Rivai Apin. Het was een soort van „digest”, waarin artikelen en vertalingen uit binnen- en buitenlandse bladen opgenomen werden, die de redactie van waarde achtte voor de verruiming en verdieping van het inzicht der lezers. Op nogal wrevelige en arrogante toon deelde de redactie in het voorwoord van het eerste nummer mede: „Wij willen de mist en de bedorven atmosfeer opklaren van de pers en de pennevruchten, die reeds meer dan twee jaren in ons land huishouden, overal tegen van leer trekken en maar wat in de ruimte schreeuwen en met dit doel geven wij het maandblad „Gema Suasana” in het licht, omdat...” *Gema Suasana* is een vrij vreemde naam, waarvan de betekenis nogal vaag is. De stekelige toon van de beginselverklaring wees toch wel op het inzicht en gelukkig ook op de erkenning, dat er blijkbaar met de jongeren iets niet in orde was.

Misschien werkte dit er toe mede Takdir te versterken in zijn overtuiging, dat er nog ruimte was voor *Pudjangga Baru*, waarvan wij zoëven reeds melding maakten. Men wil de scheidslijn tussen de *Pudjangga Baru*-generatie en de generatie van 1945 al te scherp trekken, maar in feite is deze gaandeweg vervaagd. De opvatting van H. B. Jassin, de criticus die de generatie van 1945 introduceerde en populair maakte, en deze generatie met de ijver van een fanaticus steeds weer in bescherming neemt, klopt niet altijd meer met de uitspraken van de vertegenwoordigers der jongeren. Zo zegt Asrul Sani, dat er geen wezenlijk verschil bestaat tussen de *Pudjangga Baru*-generatie en de generatie van 1945 en de namen van hen, die algemeen als de belangrijkste vertegenwoordigers van de generatie van 1945 worden beschouwd en heftig tegen de *Pudjangga Baru*-generatie te keer zijn gegaan, zoals Idrus, Asrul Sani, Rivai Apin en anderen prijken als lid van de redactie of medewerker van dit blad.

Het is voorts geen geheim, dat Idrus bij een literaire causerie, die hij op een bijeenkomst in Djakarta hield, de hulp van Takdir inriep ter verdediging van zijn standpunt, dat hij zelf niet onder woorden kon brengen.

De remedie, die de redactie van *Gema Suasana* in het vooruitzicht stelde, bleek geen patent-middel te zijn. De geestdrift en de ijver om de „bedorven atmosfeer op te klaren” waren blijbaar ook van korte adem en nog in Juli 1948 droeg de oude redactie haar allerminst lichte taak over aan een nieuwe redactie die, eveneens vol goede moed, beloofde het werk te zullen voortzetten langs nieuwe lijnen. De nieuwe redactie bestond uit Bahrum Rangkuti, Idrus, Balfas en Barus Siregar, allen behorend tot de jongeren. De naam *Gema Suasana* werd teruggebracht tot *Gema* zonder meer, doch overigens was van de



nieuwe lijnen, die de nieuwe redactie in het vooruitzicht had gesteld, niet veel te bespeuren en van de nieuwe redactie had alleen Barus Siregar zoveel „ausdauer”, dat hij het uithield, totdat *Gema* ten slotte eind 1950 eveneens zijn matjes oprolde.

*Pembina-Opbouw*, onder redactie van Akbar Djuhana en prof. dr R. F. Beerling, verscheen eind 1946 in Djakarta in twee talen, en wel in het Indonesisch en Nederlands. Het kwam in opzet vrijwel overeen met *Inzicht* en bewoog zich in het bijzonder op cultureel gebied. Het blad stelde zich ten doel de mogelijkheid van culturele samenwerking tussen volkeren, in het bijzonder tussen Indonesië en Nederland, aan te tonen. De eerste politionele actie torpedeerde dit streven en maakte een eind aan de geschiedenis van *Pembina-Opbouw*, dat met argwanende ogen werd gadeslagen als een gecamoufleerde poging tot „culturele penetratie”.

Balai Pustaka gaf begin 1949 in Djakarta een cultureel tijdschrift *Indonesia* uit, onder leiding van Idrus. Later heette het „tijdschrift voor kunst en cultuur”, en nog later wederom: „cultureel tijdschrift”. Het stelde zich open voor schrijvers, schilders en dichters van alle stromingen. Ook nam het vertalingen van de wereldliteratuur op. In October 1949 werd een vaste rubriek voor sociale en politieke aangelegenheden aan het blad toegevoegd. Omstreeks medio 1950 kwam er een wijziging in de organisatie en de redactie. De *Lembaga Kebudayaan Indonesia* (Liga voor Indonesische Cultuur), die in dat jaar te Djakarta was opgericht, maakte het tot orgaan om zijn stem uit te dragen, in overeenstemming met het doel de Indonesische cultuur te stimuleren. In de redactie zaten onder meer prof. mr dr T. S. G. Mulia, prof. mr Sunario Kolopaking Sanyatavidjaya en Armijn Pané. Zoals gewoonlijk begon het aanvankelijk laaiende enthousiasme ook bij dit blad van lieverlede te tanen. Het doorzettingsvermogen van de ouderen was al even weinig moedgevend. De schitterende namen zag men één voor één verdwijnen. Het behoeft dus geen verwondering te wekken, als men vandaag of morgen hoort van een reorganisatie van dit blad, die waarschijnlijk geen verbetering zal zijn.

Een tijdschrift, dat het van de oprichting in 1947 af tot op de huidige dag heeft uitgehouden, is het weekblad *Mimbar Indonesia* (Indonesische Katheder), dat uitgegeven wordt door de Jajasan Dharma, een uitgeverij in Djakarta. Op de omslag staat: „Independent Non-Party” en aan de binnenkant: „Onafhankelijk geïllustreerd tijdschrift ten dienste van de politieke, economische, sociale en culturele opbouw”. Aanvankelijk stond het onder leiding van Sukardjo Wirjopranoto, geassisteerd door Adi Negoro en prof. mr Supomo. Toen Sukardjo gezant bij het Vaticaan werd, volgde mr Jusuf Wibisono hem op. Intussen bestond de

vaste redactiestaf van *Mimbar Indonesia* uit H. B. Jassin, Sugardo en Sumantri. Men kan niet zeggen, dat het blad een bepaalde politieke koers heeft. De politieke artikelen zijn geschakeerd van kleur, hetgeen ook klopt met de naam van het blad. Ook de redactiestaf is heterogeen samengesteld, evenals het corps van medewerkers. In de eerste nummers ging aan elk artikel een Engelse samenvatting vooraf. Gaandeweg werd dit minder en werden de samenvattingen beperkt tot het hoofdartikel, of kon men alleen op de omslag nog Engels aantreffen. Ook de inhoud en de opmaak vertoonden een dalende lijn. Door het gebrek aan afwisseling in de rubrieken, de lettervorm en de wijze van plaatsing der artikelen, die vrij primitief aandoet — elk artikel begint bovenaan de pagina en alle vervolgen komen zonder uitzondering achterin — wordt het blad steeds minder aantrekkelijk. Op het eerste gezicht krijgt men dadelijk de indruk, dat de redactie niet bijzonder veel fantasie en durf heeft.

Doordat het zwaartepunt steeds meer kwam te liggen op politiek en economie, werd het wenselijk een „culturele editie van *Mimbar Indonesia*, speciaal gewijd aan kunst en letteren” onder de titel *Zenith* te doen verschijnen, onder leiding van H. B. Jassin, J. A. Dungga en Sumantri.

Bij de laatste nummers is de naam *Zenith* verduidelijkt, doordat op de omslag staat: „Zenith dari bumi sastera dan seni. . . .” (Zenith van de wereld van kunst en letteren)

In het tweede jaar van het bestaan van *Zenith* (1952) werd de redactie verrijkt met nieuwe krachten van *Gelanggang* (Arena), over welk blad wij het straks nog zullen hebben, en wel Rivai Apin, Nuraini Sani en Asrul Sani. *Zenith*, dat eens per maand uitkomt, is momenteel een van de beste culturele bladen in Indonesië en als de geestdrift van de redactie niet verflauwt, zoals wij zo vaak zien gebeuren, kan het gehalte nog opgevoerd worden.

Een van de oudste en beste tijdschriften sedert de revolutie is *Siasat* (Tactiek), dat in 1947 verscheen en nog bestaat, onder leiding van Rosihan Anwar. Het is een van de bladen, die met succes de economische moeilijkheden doorstaan hebben, waarvan zovele Indonesische bladen als slachtoffer zijn gevallen. Het draagt een politiek-cultureel karakter. Medio 1948 ontstond de behoefte om samen met dit blad een culturele bijlage uit te geven: zo zag *Gelanggang* het licht, als „cahier voor kunst en letteren”. De leiding was eerst in handen van Chairil Anwar en Ida Nasution en, na hun beider dood, van Asrul Sani, Rivai Apin en Siti Nuraini. Zoals de naam aangeeft, vormt dit blad een arena, waar kunstenaars hun opvattingen naar voren kunnen brengen en meningen, waar zij niet mee instemmen, kunnen bestrijden.



Alles bijeengenomen is er eigenlijk geen principieel verschil te zien tussen *Gelanggang* en *Zenith*, hoewel *Zenith* bepaald zorgvuldiger is in de keuze van de bijdragen. Bij de redactie van *Gelanggang* is een behoefte waarneembaar, om zich uit te drukken in een subtiel idioom. De taal wordt daardoor weliswaar verrijkt, doch aan de andere kant moet er rekening mee worden gehouden, dat vele lezers moeite hebben om de bedoeling te vatten. Men heeft wel eens de indruk, dat de redactie te veel in haar eigen wereldje opgaat en het contact met de samenleving rondom verliest. De leden van de redactie leggen voortdurend de nadruk op de menselijke waardigheid en waarden en zij behoren tot de generatie van 1945, maar afgezien van deze bijzonderheden kan men hen niet indelen bij een stroming of „isme”. In de beginselverklaring van *Gelanggang* staat het volgende:

„Wij zijn wettige erfgenamen van de wereldcultuur en wij willen deze cultuur voortdragen op onze eigen wijze. Wij zijn voortgekomen uit de grote massa en voor ons is „het volk” een heterogene verzameling, waaruit nieuwe gezonde werelden geboren kunnen worden. Ons Indonesiër-schap wordt niet zozeer bepaald door onze bruine huid, ons zwarte haar of onze vooruitstekende jukbeenderen, maar door de wijze, waarop wij ons denken en voelen uiten. Wij willen geen definitie geven van de Indonesische cultuur. Wanneer wij spreken van Indonesische cultuur, dan denken wij niet aan het oppoetsen van voortbrengselen van de oude cultuur, totdat ze weer glimmen en wij er mee te koop kunnen lopen, maar aan een nieuw en gezond cultureel leven. De Indonesische cultuur wordt bepaald door het geheel van stimulansen, teweeggebracht door klanken, die uit alle delen der wereld op ons afkomen en die wij vervolgens, op onze eigen wijze verwerkt, weer terugkaatsen. Wij zullen ons verzetten tegen alle geestvernuwende tendenties en tegen een onjuiste bepaling van normen. Onder revolutie verstaan wij het opruimen van versleten waarden, waarvoor nieuwe waarden in de plaats worden gesteld. Daarom zijn wij van mening, dat de revolutie in ons land nog niet is voltooid. Onze vondsten zijn wellicht niet altijd oorspronkelijk. Het is de mens, die wij trachten te doorgronden. De wijze waarop wij zoeken, oordelen en schiften, dáárin openbaart zich het eigene in ons. Onze waardering van de wereld rondom ons (de samenleving) is die van mensen, die oog hebben voor de wederzijdse beïnvloeding van maatschappij en kunstenaar”.<sup>1</sup>

Als tegenhanger van *Siasat-Gelanggang* kan *Zaman Baru-Lekra* worden vermeld (De nieuwe Tijd), dat onder auspiciën van de Lekra, een

<sup>1</sup> Bij deze vertaling is die op pagina 5 van *Cultureel Nieuws* no 4 geraadpleegd. Thans kon overleg worden gepleegd met een der opstellers van de beginselverklaring. — Red. *Cultureel Nieuws*.

„weekblad voor volksdemocratie” is en van 1951 af in Surabaya verschijnt, onder redactie van Naibaho. Het beweegt zich op politiek, economisch, sociaal en cultureel gebied en is Marxistisch getint. Lekra is een afkorting van Lembaga Kebudayaan Rakjat (Liga voor Volkscultuur), die een tegenwicht wil vormen tegen de Lembaga Kebudayaan Indonesia, welke zij als burgerlijk beschouwt. De Lekra gaat uit van het standpunt, dat de kunst iets is „uit het volk, door het volk en voor het volk” en zij verzet zich heftig tegen de „l'art pour l'art”-richting. Deze zienswijze van de Lekra wordt gepropageerd in het culturele bijblad van *Zaman Baru*, eveneens *Lekra* genaamd, waarvan de redactie in Djakarta is gevestigd en bestaat uit Iramani, Klara Akustia en M. S. Ashar.

Een van de dingen, die bij de Lekra direct opvallen, is de houding ten opzichte van de generatie van 1945, die zij beschouwt als „niet gerechtigd om de naam generatie van 1945 te voeren, omdat slechts zij, die metterdaad actief in de nationale revolutie hebben meegestreden, het recht hebben zich zo te noemen. Want de generatie van 1945 heeft de literatuur niet aangewend als wapen ter verbetering van het lot van het gehele volk en om de inhoud van de proclamatie van 1945 in de praktijk te brengen en te realiseren. De gedichten van Chairil Anwar zijn grotendeels, naar de inhoud, niet aan te merken als gedichten van de generatie van 1945. Met Chairil Anwar onderging de literatuur een verbetering naar de vorm. Doch tevens kwamen met Chairil Anwar individualisme en anarchisme in onze literatuur terecht”.

In vele opzichten bestaat er overeenkomst tussen Lekra en het weekblad *Spektra*, dat eind 1949 in Djakarta, onder leiding van ir Pohan, het levenslicht aanschouwde. Dat wil zeggen, de aanvankelijke opzet was gevarieerde artikelen op te nemen, maar van lieverlede legde de redactie meer voorkeur aan de dag voor bijdragen, die men „links” pleegt te noemen. Zo luidruchtig als dit blad zijn intrede deed, zo geruisloos verdween het een jaar later.

Mogelijk onder inspiratie van Käthe Kollwitz en Arthur Wragg verscheen op initiatief van Sudjojono en enige Jogjase en Solose schilders, zoals T. Sumardjo en Basuki Resobowo, het culturele blad *Seniman* (Artist), dat opkwam voor de zgn. „prolet-kult” en de „strijdgeest en sociale strijd” gaande wilde houden en aanwakkeren. Het wilde dit doel bereiken doormiddel van beeldende kunst en literatuur. Voordat dit ideaal echter in vervulling ging, was het blad in 1947 al uitgebloeid.

Op den duur drong het besef door, dat er onder het publiek behoefte bestond aan een blad dat zich niet al te eenzijdig bezighield



met politiek of cultuur, maar tevens ontspanning bracht. Zo verscheen begin 1950 te Djakarta het tijdschrift *Aneka* (Allerlei of Varia) onder redactie van A. A. Katili. Dit blad bevat hoofdzakelijk artikelen en berichten over sport en film, doch besteedt daarnaast ook aandacht aan kunst. Momenteel is *Aneka* het tijdschrift met de grootste oplage in Indonesië. Dit komt vooral door de grote dorst naar berichten en beschouwingen over sport en film, waarvoor, vooral onder de jeugd, zeer veel belangstelling bestaat. Dit blad is door de populaire wijze, waarop het zijn artikelen opdist, zeer in trek in alle lagen van de samenleving.

*Nasional*, dat in 1950 in Djakarta uitkwam, onder leiding van Supardi en daarna Sutomo, is een populair politiek-cultureel weekblad.

*Minggu Pagi* (Zondagochtend), dat sedert 1950 in Jogjakarta verschijnt onder leiding van Wonohito, heeft een lezerskring in geheel Midden-Java. Het peil is niet hoog en het blad maakt een nogal naïeve indruk, maar toch is de lezerskring groot, omdat dit gebied arm is aan lectuur. In vele opzichten kunnen het weekblad *Waktu* (Tijd) en het tijdschrift *Merdeka* (Vrij) in Djakarta vergeleken worden met *Minggu Pagi*, met dit verschil dat beide eerste bladen in het opdissen van hun kopij, de indeling en de opmaak sterk onder invloed staan van het Amerikaanse blad *Time*.

Een tijdschrift, dat zich voornamelijk bezighoudt met de Indonesische taal is *Pembina Bahasa Indonesia*<sup>1</sup>, dat van het begin van zijn bestaan in 1948 af, geleid wordt door Takdir Alisjahbana. Bij het oprichten van dit blad werd Takdir gedreven door zijn verlangen het Indonesisch te ontwikkelen en te vervolmaken. De behoefte aan een taal, die voldoet aan de eisen van wetenschap, filosofie en literatuur doet zich uiteraard sterk gevoelen sinds het Nederlands officieel is afgeschaft. (Een van de oorzaken, waardoor het peil van *Pudjangga Baru* daalt, is het feit, dat Takdir zijn aandacht verschuift van *Pudjangga Baru* naar *Pembina*). Hoewel veel van de nieuwe termen in *Pembina Bahasa* stijf en ongewoon zijn en tamelijk moeilijk ingang vinden in de boeken- en omgangstaal, verdient het streven van Takdir alle lof en steun.

Een blad, dat sinds Januari 1949 in Djakarta verschijnt, is *Ilmu, Teknik dan Hidup* (Wetenschap, Techniek en Leven), dat het „Indonesische volk in kennis brengt met de denkwijze, de werkwijze en de resultaten van de moderne wetenschap en techniek, die cultuur en leven in deze tijd geheel beheersen. In het bijzonder zal worden stilgestaan bij activiteiten en mogelijkheden, die Indonesië biedt....” De redactie bestaat uit geleerden, die elk op hun gebied beschouwd worden, of zichzelf beschouwen, als deskundigen. Wij zien natuurlijk

<sup>1</sup> *Pembina* betekent hier letterlijk: opbouwer (van de Indonesische taal).

erg uit naar het optreden van deskundigen, die een „denkwijze en werkwijze” kunnen aangeven, waarmee Indonesië nu en in de toekomst gebaat zal zijn.

Behalve algemene tijdschriften is er ook een klein aantal godsdienstige bladen, onder andere sedert 1950 het Islamietische weekblad *Bintang* (Ster) in Medan, onder leiding van Jusuf Sou'yb. Het bevat populaire artikelen en in het bijblad *Gerakan Kesusastaan Islam* of *Gerkis* (Literaire Islamietische Beweging) tevens literaire bijdragen, zoals de gedichten van religieus karakter van de Islamietische dichter Ghazali Hasan, die buiten Medan minder bekend is. Ten opzichte van „de erfenis van de wereldcultuur”, waarmee *Gelanggang* voor de dag kwam (zie boven), huldigt *Gerkis* het volgende standpunt: „Wij kunnen de wereldcultuur nog niet aanvaarden als een duidelijk omlijnd begrip.... Daarom zou het juister zijn in plaats van „erven van de gehele wereldcultuur” te spreken van „cultuur erven van de gehele wereld”. Erven betekent eigenlijk: zonder meer ontvangen en aanpakken. Dit is duidelijk passief en negatief, en zo zou een soort mens, die alleen maar ontvangen kan, ontstaan. De gedachte, dat men cultuur erft van de gehele wereld — „wereld” hier opgevat als beperkt tot een bepaald tijdvak in de geschiedenis — is in feite al oud en geen nieuw geluid.

In Djakarta verscheen in 1951, onder leiding van M. Sjaaf, het Islamietische weekblad *Hikmat* (Wijsheid), dat de opvattingen verkondigt van Natsir c.s., de progressieve groep in de Masjumi, de grootste Islamietische partij van Indonesië, en voorts plaatsruimte biedt aan culturele onderwerpen.

*Basis*, dat sedert October 1951 van katholieke zijde te Jogjakarta wordt uitgegeven, is „een maandblad gewijd aan algemene culturele problemen”, zoals op de omslag staat.

Ten slotte moeten nog genoemd worden de vrouwenbladen *Wanita* (De Vrouw) en *Karya* (Arbeid) in Djakarta en *Dunia Wanita* (Vrouwenwereld) in Medan, die voornamelijk artikelen bevatten over de mode, de keuken en de emancipatie van de Indonesische vrouw, die tot nu toe nog niet geheel voor elkaar is, een periodiek *Perintis* (Baanbreker) voor opvoedkundigen en ouders, opgericht door mevrouw R. Marsman, en enkele studentenbladen als *Gadjah Mada* in Jogjakarta en *Kompas* in Djakarta.

G. SIAGIAN







BARUS SIREGAR

Geboren te Tapanuli (Sumatra) op 14 Juni 1923.

Opleiding S.M.A. 1945.

Redactielid van de Uitgeverij „Jajasan Pembangunan” (Stichting „Opbouw”) te Djakarta.

Schrijver van „Busa Dilaut Hidup” (Schuim van de levende Zee), een bundel korte verhalen (1951).

Sedert Februari 1952 is Siregar voor studie in Nederland.

In de Indonesische uitgeverswereld kunnen twee groepen onderscheiden worden. In de eerste plaats de grote uitgeversbedrijven, die gewoonlijk een eigen drukkerij hebben, voor het grootste deel eigendom van buitenlanders zijn of onder buitenlandse leiding staan en geconcentreerd zijn in Djakarta. Zij geven Nederlandse en Indonesische boeken uit, doch in de laatste tijd is een accentverlegging waarneembaar naar boeken in het Indonesisch en de streektaalen.

In de tweede plaats zijn er de kleine uitgeverijen, die voornamelijk in Indonesische handen zijn. Hoewel men deze ook aantreft in plaatsen als Tebingtinggi, Bukittinggi, Djakarta en Semarang, begint hun geschiedenis in Medan en zijn ze grotendeels in deze stad gevestigd, zodat ze gewoonlijk worden aangeduid als de Medanse uitgevers. Zij geven hoofdzakelijk Indonesische boeken uit.

Behalve deze twee categorieën zijn er nog enige, die op godsdienstig gebied werkzaam zijn en Islamietische boeken in het Indonesisch en in Arabische karakters of wel Christelijke boeken in het Indonesisch en het Nederlands uitgeven.

Wanneer men op het ogenblik echter een ontwikkelde Indonesiër naar de uitgevers in Indonesië vraagt, dan loopt men kans dat hij alleen maar iets zal meedelen over die van Djakarta. Medan zal hij geheel over het hoofd zien, of op zijn best zal hij zeggen, dat er in Medan ook wel uitgevers zijn, die alleen maar onbetekenende romannetjes uitgeven. Deze voorstelling van zaken is er geheel naast, want de bijdrage die Medan levert om de leduurhonger in de Indonesische samenleving te helpen stillen, is waarlijk niet gering. Men kan gerust zeggen, dat de helft van de Indonesische boeken, die verkrijgbaar zijn en door het publiek gekocht worden, afkomstig zijn van Medanse

uitgevers. Het is zelfs niet overdreven te zeggen, dat het Medanse boeken zijn, die het meest aftrek vinden. Wanneer Djakartaanse boeken nog aan hun eerste druk toe zijn, gebeurt het niet zelden, dat in dezelfde tijd de tweede of zoveelste druk van Medanse boeken de persen verlaat. Dit geldt natuurlijk in het algemeen, zonder te letten op het karakter van de uitgaven. Kortom, wanneer men boekwinkels in heel Indonesië bezoekt, treft men er zelden aan, die geen Medanse boeken aanbieden en komt men vaker winkels tegen die uitsluitend Medanse boeken voorradig hebben en geen Djakartaanse, dan omgekeerd.

In de geschiedenis van de Indonesische uitgeverij komt aan Medan een plaats van betekenis toe, omdat het Medan was, dat het eerst particuliere uitgevers kende die zich bezighielden met het uitgeven van boeken voor het grote publiek en wat meer zegt, in het Indonesisch.

De geschiedenis van de uitgeverij in Indonesië kan gerekend worden een aanvang te nemen in 1917, met de oprichting van Balai Pustaka, een instelling van het gouvernement, die tot taak had goede en goedkope boeken te leveren. De vraag naar lectuur nam hand over hand toe en men hoopte door lectuurverstreking buiten de schoolbanken om, het peil van de volksontwikkeling te kunnen verhogen. De oprichting van Balai Pustaka viel ongeveer samen met het doordringen van het besef onder de Indonesische intellectuelen, dat de taal als krachtig bindmiddel onmisbaar was bij het streven naar eenheid van het Indonesische volk. Dit inzicht vond later uitdrukking in de leus: één volk, één taal, één vaderland. Het gouvernement was hiervan niet onkundig. Om te voorkomen, dat Balai Pustaka een instrument in dienst van dit streven zou worden, stelde het gouvernement bij de oprichting van Balai Pustaka dan ook als voorwaarde, dat zoveel mogelijk alles vermeden moest worden, wat de positie van het gouvernement of de rust en orde in gevaar kon brengen. De werkwijze van Balai Pustaka en de uitgaven daarvan droegen hiervan de duidelijke sporen. Doch hoe dit ook zij, Balai Pustaka was er en zo werd het mogelijk, dat het Indonesische volk voorzien werd van door Indonesiërs geschreven lectuur en dat het contact gelegd werd tussen de Indonesische schrijvers en de samenleving, waartoe zij behoorden.

De oprichting van Balai Pustaka had anderzijds tot gevolg, dat de aandacht van het particuliere initiatief gericht werd op het uitgeversbedrijf. Voor die tijd had men nooit oog gehad voor de noodzaak van het uitgeven van boeken. Er waren wel Maleise boeken, dat wil zeggen leerboeken voor de Maleise scholen, die op bestelling van het gouvernement werden vervaardigd. Particuliere bedrijven, die zich



bezighielden met de uitgeverij ten behoeve van het grote publiek, waren er in het geheel niet. Nu begonnen ze te komen, vooral in Medan.

De uitgaven van die tijd waren als literaire producten nog niet veel waard, maar toch hadden ze een belangrijk aandeel in de verbreiding van het Indonesisch en men kan zich door middel van deze boeken een aardig beeld vormen van het toenmalige uitgeversbedrijf, waardoor ze waardevol materiaal vormen voor de studie van de geschiedenis der Indonesische uitgeverij. Hierbij komt nog, dat de bedrijfjes eigendom waren van de Indonesiërs zelf, die nu naar hartelust boeken konden uitgeven. Beperkingen waaraan Balai Pustaka zich moest houden, waren er niet, zodat Medan nationalistische boeken in het licht kon geven, waarmee Balai Pustaka zeker niet voor de dag had kunnen komen. De Medanse uitgevers speelden dus ook een rol in de Indonesische vrijheidstrijd.

De Medanse productie van vóór de oorlog bestond voornamelijk uit zogenaamde stuiversromans, goedkope romannetjes van geringe kwaliteit, in klein formaat en van ongeveer 70 pagina's. De inhoud bestond doorgaans uit sensatieverhaaltjes.

De Medanse uitgeverij droeg in de eerste plaats een commercieel karakter. Dit geldt natuurlijk voor elke uitgeverij, want er zal wel niemand een uitgeversbedrijf opzetten, alleen om een aantal boeken te doen verschijnen en dan weer te sluiten. Wij doelen dan ook meer op de commerciële opvatting, dat peil en kwaliteit der uitgaven moeten wijken voor commerciële oogmerken. Als gevolg hiervan gaf Medan alleen maar boeken uit, omdat ze in trek waren en niet om hun literaire waarde. Zo waren de uitgaven meer afgestemd op de vraag en de smaak van de lezers dan dat getracht werd het publiek op te voeden tot het lezen van goede boeken. Deze beschuldiging klinkt nogal hard, maar het is wel duidelijk, dat dit niet de juiste manier is om het gewone volk tot het lezen van goede lectuur te brengen.

Er zat vaart in de Medanse verhalen en de vlotte pen van de schrijvers voerde de lezer via afschuwelijke gebeurtenissen langs een weg vol plotselinge bochten naar het slot. Maar als het boek uit was, dan wist de lezer alleen maar dat hij een boek gelezen had, waaruit hij niets had opgestoken, dat de moeite waard was om te overdenken of waaruit de eigen kijk van de schrijver op het een of andere probleem bleek. Deze lectuur was niets anders dan een aaneenschakeling van vervaarlijke woorden, waarmee getracht werd een of andere afschuwelijke wreedheid uit te beelden of van liefelijke woorden, die de lezer de zoete geneugten van de liefde wilden doen meebelevén.

De verhalen waren oppervlakkig, hadden niet de minste diepte en

gleden maar wat langs de buitenkant van allerlei gebeurtenissen heen. De karakters of de personen, die in de verhalen optraden, bleven vaag en werden om zo te zeggen alleen opgeroepen ter wille van de loop van het verhaal. Van een geleidelijke ontwikkeling was geen sprake: de schrijvers sprongen van de hak op de tak, zodat men geregeld de draad kwijt raakte. In de boeken werd gesmeten met Engelse woorden: Medan is niet ver van Singapore verwijderd. Cowboyfilms en andere rolprenten, waarin vechtpartijen de hoofdschotel vormden, waren de bronnen, waaruit de schrijvers hun inspiratie putten. Zij hoopten in hun verhalen dezelfde huiveringwekkende effecten te bereiken als op het witte doek door hun figuren af en toe Engelse kreten in de mond te leggen. Met deze Engelse woorden toonde de schrijver bovendien dat hij „er wezen mocht”.

Deze romans verschenen gewoonlijk in series, zoals de romanserie „Pergaulan” (Samenleving) van Padang, de serie „Lukisan Pudjangga” (Schetsen van Schrijvers) van Bukittinggi, de serie „Dunia Pengalaman” (Wereld der Belevissen) van Medan. De naam „serie” had hier geen betrekking op een aantal delen van een roman, die op naam van een en dezelfde schrijver stonden, maar op een aantal uitgaven van één bepaalde uitgever, met telkens weer een ander verhaal van verschillende schrijvers. De boekjes hadden deze bijzonderheid, dat op de omslag steeds de namen van de redactieleden vermeld stonden, dus alsof het een soort tijdschrift betrof, dat op bepaalde tijden verscheen, doch slechts één verhaal per aflevering bevatte.

Verder waren er ook romanseries, die uit vervolgen bestonden, zoals bijvoorbeeld *Elang Emas* (De Gouden Sperwer) van Yoesoef Sou'eb.

De Medanse romans waren wel zeer verschillend van de romans van Balai Pustaka, hetgeen niet te verwonderen is, gezien de verschillende opzet. In de eerste plaats was Balai Pustaka een regeringsinstantie, die vrij „zware” boeken kon doen verschijnen, zonder zich er om te bekommeren, of de uitgave wel aftrek zou vinden en in de smaak viel. Als de boeken van Balai Pustaka geen succes hadden, betekende dat nog niet de opheffing van deze instantie, omdat zij immers bekostigd werd uit 's lands kas. Verder waren de schrijvers en redactieleden van Balai Pustaka gestudeerde mensen, die midden in de maatschappelijke ontwikkeling stonden en deze van dag tot dag volgden. Met hun pen en hun kennis trachtten zij het volk te ontwikkelen en het op te wekken de problemen van de samenleving tegemoet te treden en gezamenlijk te overdenken.

De toenmalige maatschappij, waarin zich een omwenteling voltrok ten gevolge van de ontmoeting tussen oud en nieuw, tussen het statische en het dynamische element, of zoals men het pleegt te zeggen:



tussen Oost en West, deze maatschappij leverde voldoende stof voor de medewerkers van Balai Pustaka. De tegenstelling der ideeën trad duidelijk aan het licht in de drang van de jeugd om haar eigen levensweg te bepalen, hetgeen doorgaans hierop neerkwam, dat zij vrij wilde zijn om een levenspartner te kiezen.

De ouders, die nog vasthielden aan de oude zeden, waren het hiermee natuurlijk niet eens. Naar hun mening waren zij het, die een partner voor hun kind moesten zoeken, omdat zij het best wisten wie daarvoor in aanmerking kwam, uit een oogpunt van maatschappelijke positie en van vermogen, want daar kwam het bij een huwelijk op aan. De romans van Balai Pustaka behandelden dus sociale problemen en ontleenden hun stof aan het sociale milieu.

Voor Medan scheen deze problematiek niet te bestaan. De Medanse schrijvers ontleenden hun stof aan het Westen, zoveel als zij maar konden. Zo kreeg men uit hun verhalen de indruk dat een pistool iets heel gewoons was voor de Indonesische samenleving en dat heel wat lieden er een op na hielden. Men kon het meemaken, dat jongens en meisjes gewoon bij elkaar kwamen, alsof dat heel gebruikelijk was en men kwam gangsters tegen, die door de straten van Medan rondliepen. Kortom, de Medanse verhalen speelden in een vreemd milieu en alleen de namen van de mensen en de plaatsen waren normaal.

Afgezien van dit alles verdient de rijke fantasie der Medanse schrijvers vermeld te worden. De lezer van detectiveromans kon genieten van moeilijke en ingewikkelde speurtochten, met vaak verrassende ontknopingen. Hierbij denk ik vooral aan de verhalen van de schrijver Matu Mona, zoals *Het geheime Theegenootschap* en *Patjar Merah*<sup>1</sup>. Het verhaal van *Patjar Merah* kwam overeen met de historie van de Rode Pimpernel, met dien verstande dat Patjar Merah een Indonesisch nationalist was, die voortdurend achtervolgd werd door de Nederlandse P.I.D. (Politieke Inlichtingendienst) en links en rechts onderdook. Hij verdween en dook weer op met dezelfde snelheid als de Rode Pimpernel: Engeland en Frankrijk waren hier vervangen door Oost-Sumatra en Malakka. Verder beschikte ook de schrijver Yoesoef Sou'eb over een vlotte pen. Hij werd hierboven reeds even genoemd. Ook na de oorlog is hij nog zeer productief en op het ogenblik is hij hoofdredacteur van het Islamietische blad *Bintang* (Ster).

We zullen volstaan met het vermelden van deze twee meest bekende onder de tientallen Medanse schrijvers, die overal gelezen worden.

<sup>1</sup> Patjar is een plant (*Lawsonia inermis*). „Patjar Merah” is het Indonesische equivalent van „De Rode Pimpernel”. — Red. *Cultureel Nieuws*.

Na de oorlog nam men in Medan het uitgeversbedrijf weer spoedig ter hand, nadat het tijdens de Japanse bezetting noodgedwongen had stilgestaan. Alle uitgevers hadden het werk moeten staken, omdat er geen papier was en de drukkerijen door de Japanners gebruikt werden om propagandamateriaal te drukken. Dit was een verlies, vooral omdat hierdoor de ontwikkeling van jonge bedrijven werd onderbroken.

Doch aan de andere kant leverde de Japanse tijd een winst op, waardoor later de uitgeverij van Indonesische boeken tot grote bloei kwam. De Japanse politiek, die er op uit was alles wat Westers was te doen verdwijnen, dwong de Indonesiërs tot zelfwerkzaamheid met gebruikmaking van eigen middelen en dus ook van de Indonesische taal. Het Nederlands, dat tevoren beschouwd werd als de taal van het moderne verkeer en als de enige taal waarmee men het ver kon brengen, had afgedaan. De koers van het Indonesisch steeg en naarmate men ontdekte, dat het Indonesisch als communicatiemiddel volledig bruikbaar was, ging het onder het volk steeds meer de plaats innemen, die het toekwam.

Zo kwam het, dat er ter bevrediging van de leeshonger, die zich na de oorlog in de Indonesische samenleving openbaarde, vooral vraag was naar boeken in het Indonesisch.

De scholen hadden boeken nodig, die een nieuwe geest ademden en de maatschappij in het algemeen vroeg naar populair-wetenschappelijke boeken. Deze grote vraag verschaftte Medan alle gelegenheid om de vleugels wijd uit te slaan en had voorts de oprichting van een groot aantal nieuwe uitgeverijen ten gevolge, zodat op het ogenblik de meerderheid der uitgevers van Indonesië op rekening van Medan komt.<sup>1</sup>

De Medanse uitgaven bestrijken thans alle gebieden der wetenschap. Behalve de zoëven genoemde stuiversromans verschijnen in Medan ook boeken op politiek, maatschappelijk en economisch gebied. Een categorie, die terstond opvalt onder de meest uiteenlopende uitgaven, is die van de woordenboeken, waaronder een Engels-Indonesisch en een Indonesisch-Engels woordenboek, woordenboeken voor moeilijke woorden, voor de wetenschap der politiek en voor politieke termen.

Wij moeten onze pet afnemen voor de activiteit van Medan, waardoor het mogelijk is geweest in zo korte tijd en ondanks zoveel moeilijkheden een dusdanig aantal boeken uit te geven dat de Indonesische boekenmarkt er door overstroomd wordt. Hoezeer echter de maatschappij belust is op deze boeken en hoezeer wij ook voldaan kunnen

<sup>1</sup> De lezer wordt er nogmaals aan herinnerd, dat „Medan” in dit artikel de aanduiding van een begrip is. Men moet daarbij niet uitsluitend aan de stad Medan denken. — Red. *Cultureel Nieuws*.



zijn over de activiteit der uitgevers, nochtans blijft het criterium voor de beoordeling van een uitgever de kwaliteit en niet uitsluitend de kwantiteit van zijn productie. Zo komt het, dat wij de hand, die wij hadden opgeheven om onze pet af te nemen, maar al te vaak weer vlug laten neervallen, als wij deze Medanse uitgaven gaan lezen. Want het merendeel blijkt zo maar lukraak in elkaar geflanst en men krijgt sterk de indruk, dat volgens de opvatting van de Medanse uitgevers hun taak alleen maar bestaat uit het vervaardigen van een boek van het hun aangeboden manuscript, waarbij zij dus hun voornaamste taak, de toepassing van selectie, verwaarlozen.

Helaas moet men constateren, dat de na-oorlogse Medanse uitgevers nog op hun vooroorlogse basis werken en dat zij hun uitgaven nog steeds als handelswaar beschouwen. De vooruitgang betreft uitsluitend de buitenkant en niet de kwaliteit.

Ter vermindering van misverstand moeten wij hieraan toevoegen, dat niet alle uitgevers er maar op los werken en dat niet alle uitgaven zo minderwaardig zijn. Zoals overal zijn er uitzonderingen op de regel en zo zijn er ook Medanse uitgevers, die meer verantwoordelijkheidsgevoel aan de dag leggen.

De Medanse stuiversromans van na de oorlog vertonen dezelfde verschijnselen als voor de oorlog: het is goedkope ontspanningslectuur. De keuze van onderwerpen is weliswaar ruimer geworden en de schrijvers hebben zich nu ook op sociale problemen geworpen, maar de verhalen zijn even oppervlakkig gebleven. Het blad *Mutiara* (Parel) besluit een bespreking van deze Medanse stuiversromans met de volgende woorden: „Hoe dan ook, men zal dit soort boeken altijd blijven schrijven, uitgeven en lezen.” Een typisch berustende houding, die tekenend is voor het verlies van de critische geest, die de vrijheidsgeneratie nog maar kort geleden aan de dag legde. Naast het pessimistische geluid van de schrijver van dit artikel klinkt de felle toon van Usmar Ismail in het blad *Mimbar Indonesia*: „Met de stuiversroman bedoel ik alles waarop men het publiek op lichtzinnige, moreel onverantwoordelijke wijze tracteert, waarmee men cynisch openhartig de geestelijke armoede en verstandelijke afstomping exploiteert, platte gevoelens en belustheid op goedkope sensatie en vals sentiment cultiveert, kortom de ziel vergiftigt. Het gevaar van het „stuiversromantisme” is op het gebied van film en toneel een nog grotere bedreiging dan op het gebied van de literatuur en alleen degenen, die hiermee dagelijks geconfronteerd worden, zullen de betekenis van dit gevaar ten volle beseffen”.

De laatste jaren is Medan met een nieuwe categorie boeken voor de dag gekomen, die opnieuw de penne der critici in beweging

heeft gebracht. Ik doel hier op publicaties over de verhouding der sexen, een onderwerp, waarvan de Medanse schrijvers blijkbaar plotseling de smaak te pakken hebben gekregen.

Er bestaat inderdaad, vooral na de oorlog, grote behoefte aan een gedachtenwisseling over dit onderwerp, vooral als men bedenkt dat de ouders de voorlichting op dit gebied nog als tabu beschouwen.

„Ik schrijf dit soort boeken, omdat de deskundigen in gebreke blijven”, schrijft Rivai Ali, de schrijver van *Musim berahi* (Puberteit) en *Pengantin baru* (Het jonge echtpaar), verschenen in zijn serie „Seksuul” (Over de sexen), als antwoord aan Karlan Hadi (schuilnaam van Aoh K. Hadimadja), die in een artikel in *Siasat*, getiteld „Gestrand in Medan” zijn ergernis lucht over deze boeken over sexuele aangelegenheden.

Een aardige dekmantel, maar ternauwernood aanvaardbaar. Het feit, dat de deskundigen nalatig zijn, is nog geen reden om hun werk klakkeloos na te schrijven, te meer omdat de wens om voorlichting en leiding te geven niet meer dan een voorwendsel is, terwijl men niet over de nodige capaciteiten beschikt.

Tjantrik, schuilnaam van de schrijver, die de vaste rubriek „Dit is Indonesië” in het weekblad *Siasat* verzorgt, schrijft over deze boeken:

„Doch wanneer men deze boeken leest, blijken de uitgevers er alleen maar commerciële bedoelingen mee te hebben, het gaat er hen alleen maar om, dat de boeken aftrek vinden. Als men met deze boeken van de uitgevers in Medan, Semarang, Surabaya en Tanah Abang in Djakarta naar een arts of een deskundige loopt, die werkelijk wetenschappelijk inzicht heeft in deze materie, dan kan men gewoonlijk op verbolgenheid over dit gedoe rekenen. Hier en daar staat er in deze boeken wel iets van wetenschappelijke waarde, ontleend aan publicaties van Amerikaanse, Europese en andere specialisten, maar deze passages zijn dan domweg gestolen door de schrijvers, die zich bovendien nog achter pseudoniemen verschuilen. Hieruit blijkt wel, dat zij geen deskundigen zijn, die de samenleving een betere kennis wensen bij te brengen van de verhouding tussen man en vrouw, maar dat het gewoon lieden zijn, die naar hartelust wat grasduinen”.

Verscheidene uitgevers betreuren het zeer, dat de bladen zo weinig plaatsruimte besteden aan de bespreking van nieuwe boeken. Dat desondanks de Medanse boeken zo uitvoerig onder de loupe worden genomen, wijst er wel op, dat de critici met Argusogen op deze uitgaven letten. Uit de geciteerde persstemmen krijgt men een aardig beeld van de kwaliteit.

Men zal zich stellig afvragen: „Hoe komt het dan, dat er zoveel vraag is naar Medanse boeken?” Een van de voornaamste redenen is de



leeshonger van de massa, die echter helaas (en gelukkig voor Medan) nog niet goed weet, wat voor boeken zij eigenlijk verlangt. Gewoonlijk gaat men alleen maar af op de naam van de schrijver en de titel van het boek. Medan maakt van deze omstandigheid een dankbaar gebruik door met grote advertenties te werken, in het besef, dat advertenties het beste middel zijn om boeken onder de aandacht van het publiek te brengen. Voorts zijn de boeken goedkoop en dat is mogelijk, doordat aan de uitgave geringe kosten verbonden zijn. Een redactiestaf of deskundigen, die de binnenkomende manuscripten beoordelen, houdt men er niet op na. Ik ken een Medanse uitgever, die nogal wat produceert en slechts met één assistent werkt, die als redacteur optreedt. Deze uitgever drijft zijn zaak vanaf een bankje naast zijn boekenstalletje. Daar houdt hij zijn administratie bij. Zijn redacteur neemt de manuscripten in ontvangst en regelt persoonlijk alles wat er te regelen valt, totdat deze ten slotte als boeken de drukkerij verlaten. Het is te begrijpen, dat deze gang van zaken niet veel zin heeft, maar dat anderzijds de kosten erg laag zijn. Dat de boeken gekocht worden ligt gewoonlijk aan de lage prijs, aangezien de meeste kopers nog liever viermaal 2½ rupiah uitgeven dan éénmaal 7½ rupiah. Ten slotte heeft Medan vlug in de gaten, welk soort boeken in trek zijn en het ziet kans deze snel te produceren. In deze tijd van massavergaderingen gaan bijvoorbeeld boeken over „Hoe houd ik een redevoering?“, over politiek, massapsychologie enz. er als koek in.

Medan beklaagt zich voortdurend over de Regering, over haar gebrek aan steun en belangstelling. Verdienen de Medanse uitgevers in deze tijd van opbouw als nationale instellingen dan niet alle steun?

Gezien de houding van de Regering is deze klacht van Medan alleszins te begrijpen, want als men eens een dag postvat bij de afdeling manuscripten van het Ministerie van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur in Djakarta kan men de vertegenwoordigers van de Djakartaanse uitgevers in en uit zien gaan, om te praten over manuscripten, die uitgegeven zullen worden of om bestelde uitgaven te bezorgen. Bij alle onzekerheid, die er bestaat over de beste wijze waarop de vernieuwing van alle in Indonesië benodigde boeken kan worden aangepakt, is het Ministerie van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur een veilig afzetgebied zonder risico's. Een overeenkomst met dit Ministerie betekent een groot voordeel, omdat daardoor de afname van minstens 10.000 exemplaren gegarandeerd wordt. Tot dusver kan men zeggen, dat alleen Djakarta van dit voordeel profiteert. Medan mag op een afstand toekijken. Het is begrijpelijk, dat het Ministerie de gemakkelijke methode om boeken bij goede uitgevers te kopen en te

bestellen prefereert, omdat er daardoor tijd en energie bespaard wordt, maar deze methode moet niet voortgezet worden, omdat Medan nog jong is en, hoe blakend ook van energie en werklust, toch steun en leiding nodig heeft. Wanneer Medan echter aan zijn lot wordt overgelaten, zal het nooit in staat zijn met Djakarta te wedijveren.

Er zijn vele methoden om Medan te steunen, die daarom nog niet neerkomen op het verlenen van rechtstreekse materiële hulp.

Een van de manieren, waarop het Ministerie van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur te werk kan gaan, is uit de Medanse uitgaven een keuze te doen van boeken met een goede inhoud. Aan deze boeken kan zo nodig worden gecorrigeerd, bijgeschaafd en toegevoegd, zodat ze aan de gestelde eisen voldoen, waarna de uitgevers opdracht kan worden verleend ze opnieuw uit te geven. Ook zouden bestellingen kunnen worden geplaatst van boeken over een bepaald onderwerp of opdrachten worden verleend om reeds geaccepteerde manuscripten uit te geven. Op deze wijze zullen de relaties tussen Regering en particuliere uitgevers veel nauwer worden en zal er een samenwerking ontstaan, die het mogelijk maakt dat er eenmaal aan Indonesische uitgevers de uitgave van goede boeken kan worden toevertrouwd.

De Medanse dienst van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur koopt momenteel wel Medanse uitgaven, waarschijnlijk om de gemoederen te kalmeren, doch naar mijn mening vormt deze manier van doen geen stimulans voor een meer serieuze opzet in de toekomst.

BARUS SIREGAR





In October 1946 werd te Djakarta opgericht de „Noodlectuurcommissie van Kerk en Zending” (Badan Penerbit Darurat dari Gredja dan Zending). De initiatiefnemers tot de oprichting van deze commissie waren van mening, dat de zaak van de lectuurvoorziening een van de meeste urgente aangelegenheden behoorde te zijn van Kerk en Zending. Zij meenden, dat niet gewacht mocht worden op het moment, dat het contact met alle Indonesische kerken zou zijn hersteld.

In de naam Noodlectuurcommissie (Darurat) drukten zij de hoop en de verwachting uit, dat zo spoedig mogelijk deze tak van arbeid een organieke plaats in het geheel van de kerkelijke arbeid zou verkrijgen. De Noodlectuurcommissie werd destijds samengesteld uit vertegenwoordigers van de Indonesische Kerken, waarmee wij contact konden opnemen.

In 1950 werd echter te Djakarta opgericht de Dewan Gredja-Gredja di Indonesia (Raad van Kerken van Indonesië). In de slotzitting van de oprichtingsvergadering werd de Noodlectuurcommissie tot een officieel orgaan van de D.G.I. De naam is nu: Badan Penerbit Kristen. De samenstelling van het bestuur wordt goedgekeurd door de D.G.I. De Badan Penerbit Kristen is een stichting met eigen rechtspersoonlijkheid. Bij eventuele opheffing der stichting gaan de eigendommen over op de D.G.I. Momenteel hebben vertegenwoordigers uit verschillende in Djakarta aanwezige Indonesische kerken zitting in het bestuur van de B. P. K. Het dagelijks bestuur wordt gevormd door Ds Kainama (voorzitter), dr J. Verkuy, secretaris en de heer W. A. Makaliwy, penningmeester. Het kantoor van de B.P.K. is gevestigd op Kwitang 22 te Djakarta, waar ook het kantoor van de Lectuurdienst Midden-Java is.

Het doel, dat de B.P.K. zich gesteld heeft in opdracht van de D.G.I. is drievoudig:

In de eerste plaats beoogt de B.P.K. de productie van Christelijke lectuur in het Indonesisch op allerlei wijzen te bevorderen.

In de tweede plaats beoogt de B.P.K. het uitgeven van Christelijke lectuur.

In de derde plaats heeft de B.P.K. zich ten doel gesteld de distributie van de Christelijke lectuur te bevorderen. Over deze doeleinden en

de middelen om die te verwerkelijken moge ik het volgende mededelen.

### I. *Lectuurproductie in de Bahasa Indonesia*

Wellicht vraagt men: waarom beperkt de B.P.K. zich tot het produceren van lectuur in de Indonesische taal?

Het feit, dat de B.P.K. zich daartoe beperkt komt in geen enkel opzicht voort uit discriminatie van de streektaalen. Wij zijn van mening, dat de streektaalen (Javaans, Sundaas, Madurees, Balisch, Makassaars, Sumbanees enz.) zeer grote betekenis hebben voor de Evangelieverkondiging (ook voor de schriftelijke Evangelieverkondiging) in de verschillende gebieden van Indonesië.

Wil men het hart van de volkeren van Indonesië in alle lagen der bevolking raken, dan zullen de Kerken de streektaal moeten blijven hanteren. Het komt ons voor, dat de discussie streektaal óf bahasa Indonesia die zo druk gevoerd wordt, slechts academische waarde heeft en dat de belangstelling voor deze discussie spoedig verdwijnen zal. Het dilemma óf — óf (óf streektaal óf bahasa Indonesia) is namelijk een dwaas dilemma. Men zal principieel én praktisch moeten kiezen voor het én — én (én de streektaal én de bahasa Indonesia). De verzorging van lectuur in de streektaal is echter niet de taak van de B.P.K.

Deze taak kan het best worden vervuld door regionale lectuurdiensten. In het begin oefende de B.P.K. nog niet veel contrôle uit op de taal. Daarvoor was vrijwel geen tijd. De nood was zo groot, dat wij de oogst van iedere dag maar binnenhaalden en uitdeelden, zonder strenge selectie.

Nu is echter langzamerhand de tijd aangebroken om meer aandacht aan de verzorging van de taal te schenken. Enkele taalgeleerden zijn ons daarbij behulpzaam. Ik noem vooral twee namen: dr R. Roolvink, taalambtenaar van de Indonesische Regering, thans belast met het maken van een verklarend woordenboek van de Indonesische taal en werkzaam in Djakarta, en dr J. L. Swellengrebel, taalgeleerde van het Nederlands Bijbelgenootschap.

Voorts noem ik de naam van de taalassistent van de B.P.K., de heer A. Simandjuntak. De heer Simandjuntak staat geheel in dienst van de B.P.K. Hij houdt zich de gehele dag bezig met vertaalarbeid en met het controleren van binnenkomende manuscripten. Tevens studeert hij aan de universiteit in de Indonesische taal.

Een terrein, waaraan de B.P.K. tot nu toe niets deed, is bijvoorbeeld het produceren van nazorg-litteratuur ten behoeve van ex-analphabeten.



Intussen is op initiatief van de D.G.I. en de „Schoolraad” het „Laubach-Comité” aan het werk gegaan, waaraan ook de B.P.K. meewerkt. Dr Frank Laubach, de beroemde Amerikaanse bestrijder van het analphabetisme, is in Mei 1951 in Indonesië geweest.

Wij hopen dan door regionale trainingscursussen en een centrale literatuur-conferentie de aandacht van de Indonesische Christenen voor deze zaak wakker te roepen en ons te werpen op de productie van nazorg-literatuur, een zaak, die voor de beïnvloeding der eenvoudigen in dit land van de grootste betekenis is.

## II. De uitgeverij

Het tweede doel, dat de B.P.K. zich gesteld heeft, is het uitgeven van de geproduceerde lectuur. Wellicht wordt de vraag gesteld, waarom de manuscripten niet uit handen gegeven worden aan particuliere uitgevers in Indonesië.

Het antwoord op die vraag is, dat de boekjes dan zó duur worden, dat ze niet meer gekocht kunnen worden door hen in wier handen wij gaarne deze boeken en boekjes zien.

Daarom hebben wij zelf als B.P.K. de uitgeverij ter hand genomen. Sommige boekjes worden in Indonesië gedrukt. De meeste tot nu toe in Nederland, omdat het veel goedkoper is boeken in Nederland te laten drukken. Indonesië heeft nog niet voldoende zetruimte en de moeilijkheden om aan papier te komen zijn hier nog vele malen groter dan in Nederland.

Soms geven wij, als ons werkkapitaal niet voldoende is, manuscripten door aan uitgevers hier. Soms, als het gaat om vertalingen van boeken, die in Nederland uitgegeven zijn, brengen wij een samenwerking tot stand met Nederlandse uitgevers. Enkele boekjes gaven wij samen met de Bijbel-Kiosk-Vereniging uit. De oplagen zijn gewoonlijk 5000 tot 10.000. Enkele boeken werden reeds twee of drie malen herdrukt. In totaal lieten wij meer dan een halfmiljoen exemplaren van de verschillende boeken drukken. Wanneer men onze oplagen vergelijkt met de oplagen van verwante interkerkelijke organisaties in andere delen van Azië, staat onze organisatie merkwaardigerwijze aan de spits.

Wij zouden echter veel meer kunnen doen, als ons werkkapitaal het drievoudige bedroeg van wat wij nu aan werkkapitaal bezitten.

## III. De distributie

Het is niet alleen nodig lectuur te produceren en uit te geven, maar het is ook nodig voor een goede distributie zorg te dragen. Vóór de oorlog bestond in geheel Indonesië een netwerk van colportage-boek-

handels. Na de oorlog zijn vele dezer depôts hersteld en vele nieuwe depôts gesticht.

Sommige van deze depôts gaan uit van de Kerken, andere van Zendinginstanties, sommige van particuliere personen. De B.P.K. heeft contact met enkele honderden van deze kleine en grote depôts in geheel Indonesië. De volgende regelingen zijn getroffen betreffende het kortingssysteem:

Deelnemende Kerken kunnen nieuwe uitgaven bij eerste bestelling en contante betaling krijgen tegen de kostprijs. Bij latere bestellingen wordt een korting gegeven van 20 pct. Niet-kerkelijke depôts krijgen ook een korting van 20 pct. De verkoopprijs bedraagt het dubbele van de kostprijs.

Aan de expeditie en de debiteuren-administratie zit heel veel werk vast. De leiding van de administratie hebben achtereenvolgens gehad: mevrouw Ribbens, mevrouw Felderhof, mej. Maschewsky en thans de heer Lans. Ik noem deze namen even om daarin de arbeid te eren, die zij met hun medewerkers daaraan hebben gegeven. Wie weet hoe gewerkt moest worden, hoe zwak de outillage en huisvesting en personeelsbezetting waren en in vele opzichten nog zijn, kan niet anders dan groot respect hebben voor wat zij presteerden. Het vorige jaar werd de omzet verviervoudigd. Het distributie-apparaat groeit steeds uit en daarmee groeien de mogelijkheden voor ons werk.

In de verschillende streken bemerkt men altijd, of er enkele figuren zijn, die het belang van deze arbeid zien. Zijn er zulke figuren, dan komen door hun arbeid duizenden met Christelijke lectuur in aanraking. Ontbreken zulke figuren, dan kwijnt het werk en ontnemt men duizenden de kans om het Evangelie te leren kennen. Dagelijks komt een stroom brieven met reacties ons kantoor binnen. Telkens staat men dan verbaasd over de mogelijkheden van dit werk. Ik noem enkele voorbeelden.

Een jaar geleden kwam de Bupati van Nias ons kantoor binnen. Hij had een boekje gevonden met ons adres en kwam contact zoeken. Toen konden wij hem naar het Zendingconsulaat brengen en werd langs die weg het contact tussen de Zending en de duizenden Christenen van Nias hersteld.

Dr Klokke maakte onlangs een reis langs de grote rivieren van Oost-Borneo om medisch werk te doen. Hij schreef: „Bapak, ik kan je mededelen dat de jongelui in de kampong langs de rivieren dikwijls meer belangstelling hebben in jullie kleuterboekjes dan in mijn obat”. Zo zijn er telkens dingen, die ons blij maken.

Als wij 's Maandags op ons kantoor samen de week openen met gebed, dan zien wij vaak de kaart van geheel Indonesië voor ons in de geest



en dan weten wij, dat al het werk dat hier gebeurt van belang is voor alle daerah's (streken) van dit land.

#### IV. De afstand tussen theorie en praktijk

Na de oorlog zijn er vele, bijna te vele kerkelijke conferenties gehouden, conferenties van de I.M.C.A., conferenties van Aziatische Kerken apart. Op al die conferenties zijn „prioriteitenlijsten” opgesteld. Dat modewoord van de oorlog en de naoorlogse tijd is menigvuldig gehanteerd.

Op die prioriteitenlijsten stonden steevast, want zo hoorde het, bovenaan: theologische opleiding en leetuurvoorziening. Ik behoef niet te betogen, dat deze prioriteiten-opsomming mijn grote instemming heeft. Maar wat ons nu eens met innig verdriet en dan weer met grote bitterheid vervult, is, dat de afstand tussen de theoretische erkenning van de betekenis van leetuurvoorziening en de praktische verwaarlozing van deze roeping door de Kerken en de Zendingsinstanties niet is overbrugd. Het bedrag, dat in Nederland beschikbaar gesteld is voor de arbeid van de „Badan Penerbit Kristen” is zo beschamend klein, dat ik het niet durf te noemen. Gaarne delen wij ter aanvulling mede, dat door Nederlandse Zendingsinstanties in totaal, aan werkkapitaal, subsidies, giften en personeel voor de leetuurproductie en verspreiding een bedrag van ruim f 175.000 ter beschikking is gesteld. De Nederlandse Zending is zich bewust, dat dit, gezien de urgentie en omvang van het werk, nog slechts weinig is, maar de middelen ontbreken!

Nu zegt iemand wellicht: moet dan het geld voor zulke taken altijd uitsluitend uit Nederland komen? Dan antwoord ik: als wij hadden moeten wachten totdat het uit Nederland kwam, hadden wij vrijwel niets kunnen beginnen. Van het werkkapitaal van de „Badan Penerbit Kristen” is nog geen zesde deel uit Nederland gekomen. De rest is is gekomen uit Indonesië, uit giften van particulieren en uit de winst van de omzet.

Maar dit is zeker: ons werkkapitaal zal minstens verdrievoudigd moeten worden, willen wij op enigszins adaequate wijze de eisen van dit werk tegemoet treden.

DR J. VERKUYL



#### FONDS VAN BADAN PENERBIT KRISTEN

(Christelijke Uitgevers-Maatschappij)

##### *Bijbels onderwijs*

Karl Schenkel: Pembimbing ketjil ke Alkitab (Kleine inleiding tot de Bijbel)

Pend. B. Supit: Pengetahuan tentang isi Alkitab (Kenniss van de Bijbel)

E. St. Harahap: Kebaktian orang Israel (De Eredienst der Israëlieten)

Ds H. van den Brink: Kitab jang Adjaib (Het Wonderlijke Boek)

##### *Bijbelcommentaren*

Ds K. Riedel: Tafsiran indjil Markus (Commentaar op het Evangelie van Markus)

Idem: Kamus istilah Theologia (Theologisch Woordenboek)

Idem: Tafsiran I Korinti (Commentaar op Corinthe I)

Dr M. H. Bolkestein: Tafsiran surat Peterus I (Commentaar op de eerste brief van Petrus)

Ds J. J. Buskes — A. Tahya: Kitab Ajub (Het Boek Job)

Ds J. L. Ch. Abineno: Sepuluh perumpamaan Tuhan Jesus (Tien gelijkenissen van Jezus)

##### *Geloofsbelijdenis (Speciaal voor Catechisatie-Onderwijzers)*

Geloofsleer (Heidelsbergse Catechismus)

Ds Van Dijk e.a.: Pengadjaran Ringkas (Beknopte Geloofsleer)

W. Visscher—J. L. Ch. Abineno: Pengadjaran untuk orang Kristen (Onderwijs voor Christenen)

Dr D. Bakker Sr: Penghibur Sedjati (De Ware Trooster)

Het Christelijk Geloof (Heidelsbergse Catechismus in korte vragen en antwoorden)

Boschma—B. Supit: Pengadjaran Alkitab (De leer van de Bijbel)

Prof. dr Emil Brunner: Kepertjajaan kita (Ons geloof)

##### *Christelijke ethiek*

Ds H. J. Teutscher: Pernikahan dalam Terang (Het huwelijk in het licht van Gods Woord)

Dr J. Leimena: Dokter dan Moral. Etika Kedokteran (Arts en Moraal, Medische Ethiek)

Nj. Ir Swaan—Koopman—St. Saliah: Keluarga Kristen (Het Christelijke Gezin)



*Kerken en kerkrecht*

Ds B. J. Boland: Pertjakapan tentang Geredja (Gesprek over de Kerk)  
 Dr M. H. Bolkestein: Azas-azas Hukum Geredja (Beginnelsen van het Kerkrecht)

Mengapa bukan Rum-Katholik? (Waarom niet Rooms-Katholiek?)  
 (folder)

Dr F. L. Bakker—dr J. H. Bavinck: Sedjarah Keradjaan Allah (Geschiedenis van het Koninkrijk Gods)

*Kerk- en Zendingsgeschiedenis*

Dr H. Berkhof—Dr Enklaar: Sedjarah Geredja, djilid I, II (Kerkgeschiedenis, deel I, II)

E. St. Harahap: Hikajat Geredja (Kerkgeschiedenis)

Nj. L. Bode—Diederiechs: Beberapa pemberita indjil (Enige Evangelieverkondigers)

Ds C. W. Nortier: Paulus Tosari (De Paulus van Tosari)

*Wereldraad der Kerken en de Raad van Kerken in Indonesië*

De eerste zitting van de Wereldraad van Kerken

Overzichtskaart van Kerken en a.s. Kerken in Indonesië (Indonesisch, Engels en Nederlands)

*Het Christendom (Politiek-sociaal en economisch)*

Notohamidjojo e.a.: Iman Kristen dan Politik (Christendom en Politiek)

Dr J. Verkuyt: Kommunisme, kapitalisme dan Indjil Kristus (Communisme, Kapitalisme en het Evangelie van Christus)

*Gebedsethiek*

Ichtiar Berdoa (Hoe moeten wij bidden?)

Doa Anak-Anak (Kindergebed)

Ds J. H. Sillevius Smith—B. Siregar: Ja Bapa Kami. Pendjelasan tentang doa jang sempurna. (Onze Vader. Toelichting op het volmaakte gebed)

J. Gunning Hz.—Siahya: Satu doa untuk tiap-tiap hari (Een gebed voor elke dag)

*Voor bijbelkringen en jongeren-verenigingen*

Prof. dr J. H. Bavinck: Bagaimanakah mendapatkan Tuhan Jesus (De Weg tot Jezus)

Idem: Tjahaja Kehidupan (Het Levenslicht)

Nj. L. Bode—Diederiechs: Negeri jang Bertjahaja (De Stralende Stad)

Dr John Sungh: Air jang hidup (Het levende water)

*Preekleidraad*

E. St. Harahap: Tengoklah Kesurga (Zie uit naar de Hemel)

Pend. L. Walter: Penolong dan Pemimpin (Hulp en Leiding)

Ds K. Riedel: Dasar jang Kekal (Het eeuwige Fundament)

*Geestelijke liederen*

Ds H. Hasper: Njanjian Rohani I, II suara (Geestelijke liederen I, II)  
 Mazmur dan Tahlil, tidak pakai noot (Psalmen en Gezangen, zonder muziek)

Mazmur 25, pakai noot (Psalm 25 met muziek)

Mazmur dan Tahlil, pakai noot (Psalmen en Gezangen met muziek)

*Geestelijke vorming*

H. W. S. —B. Supit: Renungan Rohani. Buku Harian (Geestelijke Overdenking. Dagboek)

Thomas a Kempis: Meniru Kristus (De Navolging van Christus)

Barus Siregar: Buku Tuntunan (Leidraad)

*Zondagsschoolonderwijs*

Gambar-Gambar Sekolah Minggu Bahasa Djawa dan Bahasa Indonesia (Platen voor de Zondagsschool in het Javaans en Indonesisch)

Gambar-Gambar The King, Bahasa Indonesia (Platen The King—Indonesisch)

Idem: Bahasa Inggeris (Platen The King — Engels)

Gambar-Gambar Kitab Sutji (Bijbelse Platen)

A. de Vries: Buku-Buku Kanak-Kanak: Anak Didalam Palungan (Het Kind in de kribbe)

Idem: Anak jang Hilang (De verloren Zoon)

Idem: Tjeritera tentang Musa (Het verhaal van Mozes)

Idem: Gambala jang Baik (De goede Herder)

A. Norel—Ds K. Straatsma: Kisah Mary Jones (De geschiedenis van Mary Jones)

Idem: Lagu pudjilan dengan noot-angka (Lofliederen met cijfernooten)

*Kerstmis*

Tuhan Jesus dan Kanak-Kanak (Jezus en de kinderen)

H. van Dijke — A. Simandjuntak: Lagi Seorang Madjus (De vierde wijze uit het Oosten)

A. Simandjuntak—St. Saliah: Sekitar Pohon Terang (Tjerita-Tjerita) (Rond de Kerstboom (Verhalen))

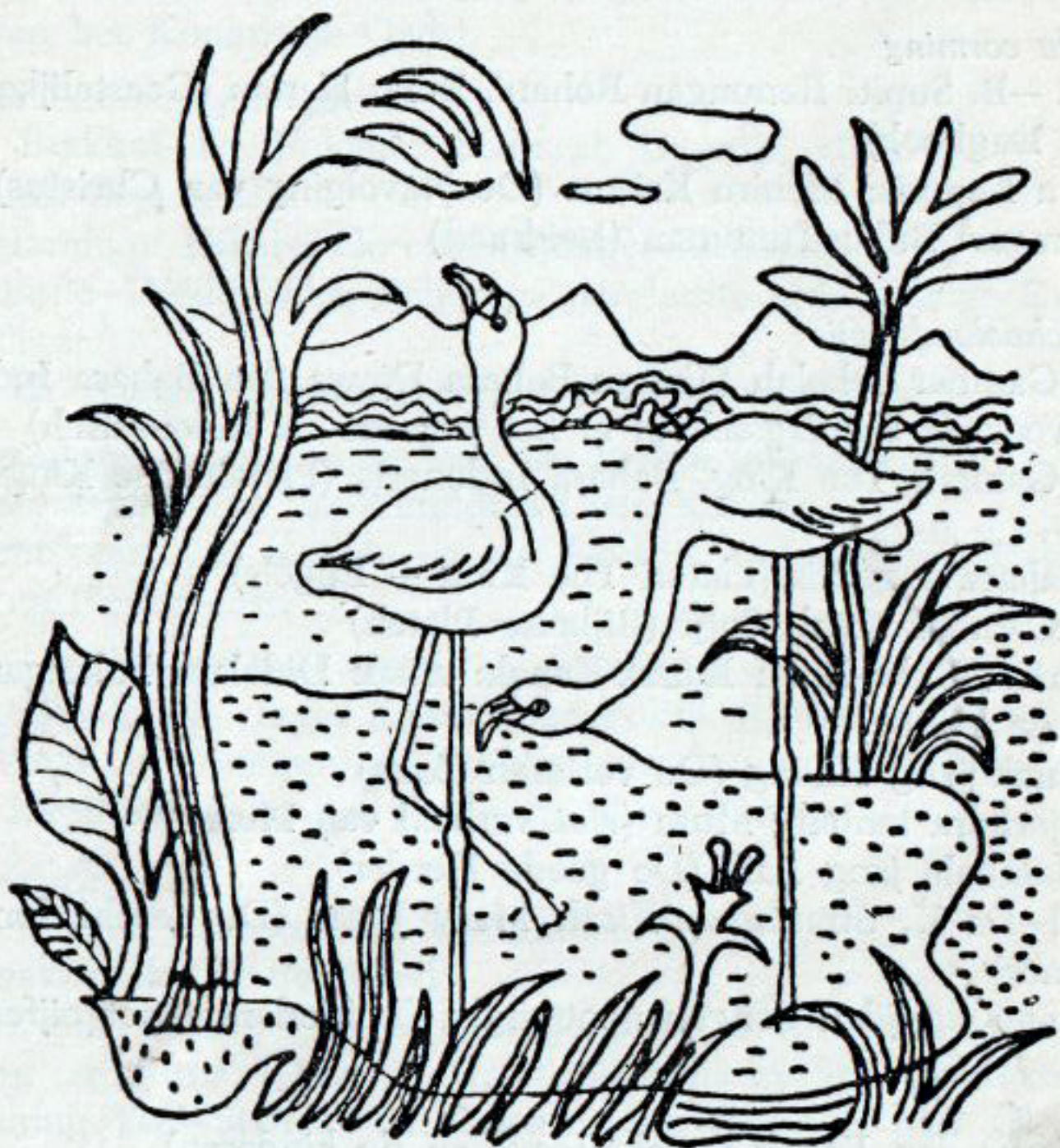
Ds K. Riedel: Maka Allah itu kasih (Want God is Liefde)

Djumlah dari Agama Kristen (De Som van het Christendom)

Chabar Kesukaan. Indjil Lukas. Bentuk Madjallah (De Blijde Boodschap. Evangelie van Lukas. In tijdschriftvorm)

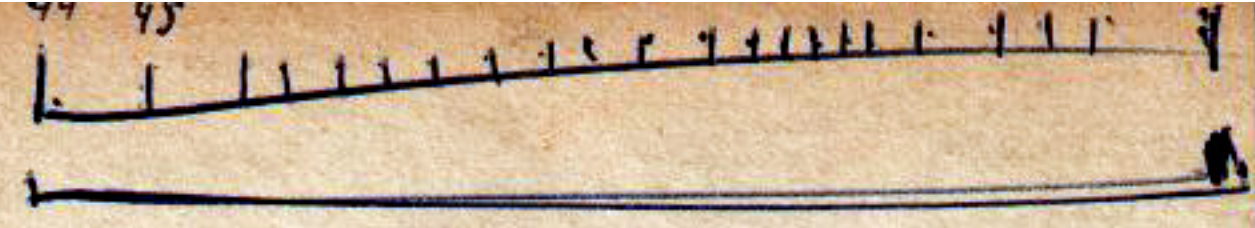
Prof. dr H. Kraemer: Agama Islam (De Islam)





De Stichting voor de Culturele Samenwerking, opgericht op 26 Februari 1948, stelt zich ten doel overzee de kennis van en het contact met de Westerse cultuur in haar Nederlandse vorm te stimuleren, terwijl omgekeerd hetzelfde in Nederland zal worden nagestreefd ten aanzien van Indonesië, Suriname en de Nederlandse Antillen.





Handagave  
a. 22

11  
N.D.R.  
Hamburg.



010 - 114820