

CULTUREEL NIEUWS

INDONESIË 1955

KUNST- EN CULTUURNUMMER

43-44



CULTUREEL NIEUWS

INDONESIË 1955

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

43—44

★

INHOUD

Slotcommuniqué van de A.A.-Conferentie	215
Asrul Sani: Aantekeningen over de grondslag voor culturele samenwerking in Azië	218
St. Takdir Alisjahbana: Traditionele en moderne waarden in onze cultuur	222
De positie der intelligentsia in de Indonesische cultuurcrisis	231
Stichting voor Dramatische Kunst en Film	248
Ramadhan K.H.: Interview met Usmar Ismail	248
A.M.: Opening van de Nationale Academie voor Dramatische Kunst	251
Usmar Ismail naar Amerika	253
v. G.: Nieuwe amusementsfilm van Usmar Ismail	253
Banteng Merah-v. G.: Meratjun Sukma	254
v. G.: Twee Indonesische filmdocumentaires; Si Melati; Puteri dari Medan; Pegawai Tinggi; Lewat djam malam; Indonesische films trekken de aandacht; Bintang Baru; Russen zien Indonesië; Lagi- lagi Krisis	258
Kay Mander filmt	275
Problemen van filmdistributeurs	276
Documentaire film over Indonesië	277
Associatie van Indonesische filmproducenten	278
Speelfilms in Indonesië	279
Interview met Djamaludin Malik	280
Lustrum Vereniging Foto- en Smalfilmamateurs	280
Unesco-filmman voor Indonesië	281
Bioscoopbezoek in Djakarta	282
Geen Amerikaanse films meer?	283
Cinemascope voor Indonesië	284
A. van Domburg - C. Nicolai: Dansfilm van R. M. Jodjana	285
Artistencafé zonder zitplaatsen	287
Opvoering van „Yerma”	291
Reorganisatie van R.R.I.	292

Vignetten van Baharudin, H. Basri, Robert Nix en S. Salim

Foto's van de Film-Mij „Perfini” te Djakarta, Th. Scheffer en J. M. Arsath Ro's

Wij verzoeken onze lezers, ter verlichting van de drukkosten, een bedrag van ten minste f 2.50 voor de vijfde jaargang 1955 te willen storten op de girorekening no. 27.54.25 van de Stichting voor Culturele Samenwerking te Amsterdam.

VOORWOORD

De intellectuele elite in de nieuwe staten van Zuid- en Zuid-Oost-Azië is sedert de laatste wereldoorlog op verkenning van de wereld uitgegaan en bezint zich tevens op de waarde van de binnen eigen grenzen overgeleverde traditie.

Het eerste gedeelte van dit nummer bevat een aantal voordrachten van vooraanstaande Indonesiërs, waarin zij nieuwe wegen wijzen en hun landgenoten aanmoedigen op ontdekking uit te gaan en zowel de binnen- als buitenlandse cultuur in kaart te brengen.

In aansluiting op het vorige filmnummer geeft de tweede helft van deze aflevering een aantal berichten uit de Indonesische toneel- en filmwereld, zoals de opening van de Nationale Academie voor Dramatische Kunst te Djakarta en een reeks besprekingen van recente Indonesische films door de filmcriticus van het dagblad *Nieuwsgier*. Twee Nederlandse filmcritici bespreken de onlangs vervaardigde film door Bert Haanstra van de in Nederland vertoevende Indonesische danser R. M. Jodjana, een filmische documentaire van een zijner dansen die ook in Indonesië vertoond zal worden.

Met een aankondiging van de eerste opvoering te Djakarta van *Yerma* en de reorganisatie van de Indonesische radio-omroep wordt dit nummer besloten.

Redactie *Cultureel Nieuws*



SLOTCOMMUNIQUE VAN DE A.A.-CONFERENTIE

Het slotcommuniqué van de conferentie te Bandung, waaraan 29 Aziatische en Afrikaanse landen hebben deelgenomen, begint met de mededeling, dat de conferentie, die bijeengeroepen werd door de Regeringen van Birma, Ceylon, India, Indonesië en Pakistan, van 18 tot 24 April in Bandung bijgewoond is. Aan de conferentie hebben, behalve genoemde landen, deelgenomen: Afghanistan, Cambodja, de Chinese volksrepubliek, Egypte, Ethiopië, de Goudkust, Perzië, Irak, Japan, Jordanië, Laos, de Libanon, Liberia, Libye, Nepal, de Filippijnen, Saoedi Arabië, de Soedan, Syrië, Thailand, Turkije, de democratische republiek Vietman (Noord-Vietman), de staat Vietman (Zuid-Vietman) en Jemen.

De conferentie, aldus het communiqué, besprak de positie van Azië en Afrika en de wegen en middelen waardoor hun volken de grootst mogelijke economische, culturele en politieke samenwerking kunnen bereiken. Over de *culturele samenwerking* werd in het communiqué het volgende opgemerkt:

1. De Aziatisch-Afrikaanse conferentie was ervan overtuigd dat tot de machtigste middelen tot bevordering van begrip tussen de landen behoort de ontwikkeling van de culturele samenwerking: Azië en Afrika waren de wieg van grote religies en beschavingen, die andere culturen en beschavingen hebben verrijkt, terwijl zij ook zelf daarbij verrijkt werden.

Aldus zijn de culturen van Azië en Afrika gebaseerd op geestelijke en universele grondslagen. Helaas werden de culturele contacten tussen de Aziatische en Afrikaanse landen gedurende de laatste eeuwen onderbroken.

De volken van Azië en Afrika koesteren thans de levende en oprechte wens hun oude culturele contacten te vernieuwen en nieuwe contacten te ontwikkelen tegen de achtergrond van de moderne wereld. Alle deelnemende landen ter conferentie verklaarden opnieuw te zullen werken voor een nauwere culturele samenwerking.

2. De Aziatisch-Afrikaanse conferentie nam nota van het feit, dat het bestaan van kolonialisme in vele delen van Azië en Afrika, in welke vorm dan ook, niet alleen de culturele samenwerking belemmert, doch dat dit ook de nationale cultuur der volken onderdrukt.

Enige koloniale mogendheden ontzegden de van hen afhankelijke volken hun grondrechten op het gebied van opvoeding en cultuur, hetgeen de ontwikkeling van hun persoonlijkheid belemmert en ook het cultureel verkeer met andere landen in Azië en Afrika in de weg staat. Dit is vooral zo in Tunis, Algerië en Marokko, waar het grondrecht van de bevolking om de eigen taal en cultuur te bestuderen werd onderdrukt.

Gelijke discriminatie werd uitgeoefend tegen gekleurde volken in enige delen van het Afrikaanse continent.

De conferentie meende, dat deze politiek neerkomt op ontkenning van de fundamentele rechten van de mens, dat zij de culturele vooruitgang in dit gebied belemmert en ook de culturele samenwerking op groter internationaal plan in de weg staat.

De conferentie veroordeelde een dergelijke ontkenning van de fundamentele rechten op het terrein van opvoeding en cultuur door deze en andere vormen van culturele onderdrukking in enige delen van Azië en Afrika.

In het bijzonder veroordeelde de conferentie de rassenspolitiek als middel van culturele onderdrukking.

3. De conferentie zag de ontwikkeling van de culturele samenwerking tussen Aziatische en Afrikaanse landen niet onder het oog om reden van uitsluiting of rivaliteit ten opzichte van andere groepen van landen en andere beschavingen en culturen.

Trouw aan de eeuwenoude traditie van verdraagzaamheid en universaliteit meende de conferentie, dat Aziatische en Afrikaanse culturele samenwerking moet worden ontwikkeld in het grotere verband van samenwerking in de wereld.

Gelijk met de ontwikkeling der culturele samenwerking tussen Azië en Afrika wensen deze landen culturele contacten met anderen tot stand te brengen. Dit zou hun eigen cultuur verrijken en zou ook bevorderlijk zijn voor wereldvrede en onderling begrip.

Er zijn vele landen in Azië en Afrika, die nog niet in staat zijn gesteld instellingen op het gebied van opvoeding, wetenschap en techniek op te richten.

4. De conferentie beval aan, dat de landen in Azië en Afrika, die in dit opzicht er beter aan toe zijn, faciliteiten verschaffen voor toelating van studenten enz. uit genoemde landen.

Dergelijke faciliteiten moeten ook binnen het bereik worden gesteld van de Aziaten en Afrikanen in Afrika, die thans geen gelegenheid krijgen tot een betere ontwikkeling.

5. De Aziatisch-Afrikaanse conferentie meende, dat de bevordering van de culturele samenwerking tussen de landen van Azië en Afrika tot het volgende moet leiden:

- a. het verkrijgen van kennis van ieder ander land;
- b. onderlinge culturele uitwisseling;
- c. uitwisseling van gegevens.

6. De Aziatisch-Afrikaanse conferentie meende, dat in dit stadium de beste resultaten voor culturele samenwerking zouden worden verkregen door het streven naar bilaterale overeenkomsten ter uitvoering van de aanbevelingen, voorts door maatregelen, waar mogelijk en uitvoerbaar, door elk land.

Uit: *Indonesische Doc.-Dienst A.N.P.-Aneta* ('s-Gravenhage) van 2 Mei 1955



Aan de vooravond van de Aziatisch-Afrikaanse Conferentie te Bandung van 18 tot 24 April verscheen de volgende beschouwing van de dichter-essayist Asrul Sani in het weekblad „Siasat” van 24 April 1955.

Geen van de grote veroveraars en veldheren, of hij nu Iskandar Zulkarnain (Alexander de Grote) of Djenghis Khan heette, heeft heel Azië kunnen omvatten. Ook geen grote denker, profeet of godsdienst werd overal in Azië aanvaard en zo tot vestiger van een Aziatische eenheid. In dit licht bezien bestaat Azië eigenlijk niet en nog minder kan men van de eenheid Afro-Azië spreken: gemeenschappelijk zijn slechts enkele complexen van sentimenten uit de laatste tijd. Daarom is spreken over een cultuur die de volkeren van Azië en Afrika verbindt, gebaseerd op wat men noemt een gemeenschappelijke „culturele erfenis” zonder grond. Een droom, een lapmiddel voor een bepaald soort zelfgevoel.

Op het ogenblik dat dit artikel geschreven wordt, is het nog niet bekend welke voorstellen door de Indonesische delegatie op de conferentie naar voren zullen worden gebracht, maar ik heb het gevoel dat men veel aandacht zal besteden aan de droom van een gemeenschappelijke „culturele erfenis” als basis voor culturele samenwerking. Men zal zeggen dat de bespreking vruchtdragend zal zijn, als dit pleidooi over de „culturele erfenis” wordt aanvaard. Hierbij bedriegt men zichzelf. Tegenover de wereld is dit een uitstalling van geestelijke nood van de Aziatische volkeren, onthullend voor de werkelijke toestand. Geen enkel eerlijk Aziatisch geleerde, dus de geleerden die niet van mening zijn dat de rood-witte vlag reeds duizenden jaren oud is, zal voor dit droombeeld opkomen.

De ontmoeting van de Aziatische en Afrikaanse volkeren die ons te wachten staat is geen samenkomst, die is voortgevloeid uit een gezamenlijke culturele stamboom; integendeel, de culturele stamboom maakt het onmogelijk om één te zijn. Indien er een eenheid van gevoel zal blijken te bestaan, dan zal dit het resultaat zijn van de loop van de geschiedenis van de laatste anderhalve eeuw, van gemeenschappelijke lotgevallen en van éénzelfde negatieve houding.

Juist doordat culturele aspecten niet die eensgezindheid vormen, wordt het probleem van de onderkenning van culturele werkelijkheid steeds urgenter. Duidelijker gezegd: dit probleem roept uit zichzelf culturele vraagstukken op, die voor de zoveelste maal dienen te worden gedefinieerd. Overblijfselen van overleefde vormen en waarden zijn geen cultuur meer, maar conventies en puin van oude waarheden en wijsheden.

Te sterker voelen wij nu hoe de formulering van de cultuur niet meer in overeenstemming is met de tijd en omstandigheden en de realiteit niet benadert.

De toonaangevende denkwijze in India beantwoordt alle vragen van nu die het tegenkomt, maar niet in de geest van de *Bhagawad Gita*. Nehru is een Engels-denkende Indiër. Maar het is niet de Engelse denkwijze die hem doet afwijken van zijn voorouderlijk cultuurgood, maar de aard van de problemen zelf wijst hem de weg die kan worden ingeslagen.

Op internationale conferenties zijn de Indiërs bekend als deelnemers die prat gaan op wat zij noemen de „Indian heritage”. Wij krijgen de indruk dat zij denken dat deze wereld begint en eindigt in India. Toch ben ik ervan overtuigd, dat er onder hen zijn die werkelijk geloven in het erfgoed dat zij zo verheerlijken. Indien zij zich zo gedragen tegenover buitenlanders, dan blijkt slechts dat zij zich het voorwerp van hun trots niet eigen hebben gemaakt. Het is goed dat wij ons hiervan rekenschap geven, opdat wijzelf niet in deze gewoonte vervallen.

Het gezicht van Azië is veranderd. Vele niet-Aziaten zien dit niet, zodat er misverstanden rijzen, indien wij met hen spreken. Toch zijn er Europeanen die, op een of andere manier door de feiten overtuigd, begrijpen dat zij niet begrijpen. Niet omdat wij, Aziaten zo mysterieus zijn, maar misschien omdat er dingen zijn, die voor ons vanzelfsprekend zijn en die voor hen onbegrijpelijk zijn.

Er schuilt een zekere tragiek in dat vele Europeanen die als vrienden van Azië beschouwd worden en zichzelf als zodanig zien, moeten ontdekken dat het Azië waar zij zich toe voelen aangetrokken en waarvan zij de bevrijding steunen, zijn kracht heeft gevonden in het besluit zich tegenover hen te stellen.

In de Aziatische nationalistische stromingen kan de raciale factor niet worden weggedacht. Soms treedt deze factor naar buiten, niet duidelijk, maar in verholde vorm. Dit is iets wat de Aziaten verbindt, of zij uit

een communistisch overheerst land komen of niet. Het is daarom waarschijnlijk dat men lange pleidooien zal houden over de gemeenschappelijke cultuurerfenis van de samengekomen volkeren en wel in de eerste plaats om de nadruk te leggen op het verschil in afkomst met de niet-Afro-Aziaten, en ten tweede om de anti-gevoelens, die een grote potentie hebben, te maskeren (dit omdat wij deze gevoelens uit overwegingen van menselijkheid niet kunnen formuleren), met een formule die voor het doel geschikt is en het negatieve als iets positiefs voorstelt.

Inderdaad, zou men dit met gebel inhalen, dan zullen de mensen tevreden naar huis gaan, in schijn als mensen die hun zonden hebben weggewist, maar in werkelijkheid als lieden die een bouwsel hebben opgericht op niet bestaande grondslagen, gedoemd om bij aanraking met de realiteit in te storten, maar tevens om in dromen verheerlijkt te worden. Van veel groter belang dan dit soort bevrediging zou het zijn te zoeken naar de mogelijkheden van een culturele samenwerking, maar dan niet op grond van verschillen met de rest van de mensheid, maar om straks zich zelf te kunnen manifesteren. Die mogelijkheid is er.

Alle landen van Azië hebben iets gemeen, dat voortkomt uit gemeenschappelijke problemen, gemeenschappelijke vijanden en verlangens. Dit alles is realiteit en vindt zijn weerspiegeling in de cultuur. Men neme slechts één voorbeeld: de literatuur. De literatuur is in wezen de ondervinding die tot bewustzijn is geworden, in dit geval van volkeren die de laatste 50 jaar onder dezelfde onderdrukking geleden hebben.

In meer of mindere mate heeft deze literatuur parallelle tendenzen en eenzelfde richting. Hier zijn de voorwaarden aanwezig voor een samenwerking. Tot heden is het nog niet tot de officiële kringen doorgedrongen dat de erkenning van deze richtlijnen de erkenning inhoudt van het nieuwe mensentype dat in Azië ontstaat. Nieuwe mensen, die hun tradities in samenhang weten te brengen met hun eigen tijd. De negatie van deze erkenning blijkt al uit de samenstelling van de Indonesische culturele delegatie. De gekozenen staan in de Indonesische culturele wereld bekend als fanatici, die voor hun tijd en voor de nieuwe geest geen begrip hebben. Lieden die zich vastgeketend hebben aan tradities en deze zo verstaan dat ze reeksen zekerheden voor hen zijn, vorm en norm waarvan niet kan worden afgeweken.

In verband met de Afro-Aziatische conferentie heeft de Djakartaanse kunstenaarsgemeenschap de president, de minister van Buitenlandse Zaken en de minister van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur bezocht om hun opvattingen over het gewicht van de conferentie in cultureel opzicht uiteen te zetten.

Een voorstel van de kunstenaarsdelegatie om naar aanleiding van de conferentie een tentoonstelling van beeldende kunst uit Afrika en Azië te organiseren werd reeds verlaten zonder dat duidelijk is geworden waarom¹. Interessant is de richtlijn die de delegatie aangaf, namelijk om slechts de schilderijen van de periode van de laatste vijftig jaar ten toon te stellen, die los staan van de traditionele geest, dus geen Balische schilderijen. Dit voorstel deden zij niet uit een anti-traditionele houding, maar omdat zij met de schilderijen een antwoord wilden geven op de vragen van vandaag.

Wil men immers over cultuur spreken, dan moet men beginnen met de oorsprong van de gevoelens en verlangens, die in de cultuurgoederen zelf vertegenwoordigd zijn, te zoeken. De kunstenaars wilden dat men in concrete vorm geconfronteerd zou worden met de overeenkomsten die uit de schilderijen zouden kunnen spreken om op deze wijze de aangrijpingspunten voor culturele samenwerking aan te geven.

Op het gebied van culturele samenwerking tussen de landen van Azië en Afrika ligt er veel werk te wachten. Om een enkel facet te noemen: het feit dat wij meer weten van de Europese letterkunde dan die van Azië. Juist hier is een weg om sympathie en belangstelling voor elkaar te bevorderen: een instelling voor het vertalen van het werk van Aziatische of Afrikaanse schrijvers in andere Aziatische en Afrikaanse talen zou geen overbodige weelde zijn.

Als slotwoord willen wij de hoop uitspreken dat de Indonesische delegatie niet op de conferentie zal komen met een pleidooi voor het bespelen van gevoelens, maar met voorstellen die uitgaan van de nieuwe krachten die in de volkeren van Azië en Afrika door de geschiedenis zijn opgeroepen, waarop een culturele samenwerking kan worden gebouwd. Dan zal de delegatie zich bijzonder verdienstelijk gemaakt hebben voor de eenheid van Azië en Afrika.

¹ Gelijktijdig met de A.A.-conferentie werd te Bandung een tentoonstelling gehouden van moderne en klassieke Indonesische kunst — *Red. Cult. Nieuws*.

Deze verhandeling is gehouden op de Conferentie over de Vrijheid der Cultuur te Rangoon in Februari 1955.

De tweede wereldoorlog die zijn stempel zette op de 20ste eeuw, bracht niet alleen een politieke en economische opleving, maar ook een vooruitgang van wetenschap en techniek met zich mee, waarvan men zich geen voorstelling heeft kunnen maken, zodat de mensheid zich thans willig of onwillig als geheel moet bezinnen op de grondslagen van haar leven en cultuur in de meest wijde betekenis, indien zij niet vernietigd wil worden door de gevolgen van haar eigen vernuft.

In deze tijd is een uitspraak als deze een gemeenplaats geworden: ieder neemt haar in de mond zonder zich bewust te zijn van de consequenties, zodat de misverstanden daardoor teweeggebracht, de Babylonische spraakverwarring onder de mensheid heeft vergroot.

De oorzaak hiervan is dat men de problemen van leven en cultuur tegemoetreedt in een door wetenschap en techniek vernieuwde en door de radio, lectuur en het moderne verkeer verenigde wereld, waarin een samenhang bestaat in politiek en economisch opzicht, zonder dat men de moed heeft de situatie scherp te analyseren en de werkelijkheid met open geest en in alle oprechtheid onder ogen te zien. In het contact tussen staten, godsdiensten, ideologieën en economische groeperingen heerst niet het gezonde verstand, maar overheersen sentiment en vooroordeel.

Wanneer wij dit probleem van een algemeen menselijk standpunt uit juist hebben gezien, hoeveel te meer geldt dit alles dan voor ons, burgers van de nieuwe Aziatische staten, meer nog dan voor de Europese en Amerikaanse staten, die in wetenschap en techniek verder zijn en ons ook ten opzichte van de ordening van hun maatschappij vooruit zijn, terwijl wij in Azië in feite te kampen hebben met de moeilijkheden die niet alleen van buitenaf veroorzaakt zijn door wat wij gewoonlijk kolonialisme en imperialisme noemen, maar ook door krachten, die voortkomen uit onze eigen geest en cultuur. Over deze krachten wil ik in deze verhandeling uitweiden.

Na de nederlaag, die wij bij de ontmoeting met het Westen vier eeuwen geleden ondergingen, heerste bij ons de neiging om onze kracht of onze afleiding te zoeken in de overlevering, die ons door onze voorouders was nagelaten. Zodra de vrijheid herkegen was, keerde deze neiging onverminderd terug, vaak zelfs sterker dan tevoren, als gevolg van het verlangen dat wij koesterden om in korte tijd het internationale forum te betreden als een gerijpt volk, dat zijn eigen culturele trekken vertoont, die door de eeuwen heen gevormd zijn. Daarom wensen wij een nationale vrijheidspolitiek, een nationale economie, maar ook een nationale wetenschap, nationale kunst, kortom een nationale cultuur. Men diene echter goed te begrijpen dat wij ons, ondanks onze vooruitgang, in wezen nog in een defensieve positie bevinden, en wel in de positie, waarin wij ons trachten te handhaven tegen de grotere, geestelijke en materiële, krachten van de volkeren en staten, die ons nu nog vooruit zijn.

Ons volk leeft in meerderheid in de traditionele sfeer van de oude cultuur: de rijkdom van de overgeleverde cultuur oefent nog een grote aantrekkingskracht uit.

Met de opkomst van de nationale staten in Azië gaat in het algemeen een verlangen naar de verrijzing van een nationale traditionele cultuur gepaard.

In het algemeen gesproken zijn wij, Aziatische volkeren, nog in hoge mate gebonden aan de nationale visie op de geschiedenis, zoals deze in Europa na de Renaissance ontstond en waarin gedacht wordt in termen van nationale politiek en economie.

In de constellatie van Europa, waar op dat ogenblik het cultuurniveau niet zo sterk verschild, hadden de nationale idealen in cultureel opzicht slechts de betekenis van een onderlinge wedijver tussen de verschillende Europese landen. De geschiedenis van de drie laatste eeuwen van de nationale staten in Europa toont ons, dat iedere cultuurstroming zich in al deze landen min of meer gelijkelijk ontwikkeld heeft: Renaissance, Reformatie, Aufklärung, industriële revolutie, idealisme, Marxisme, positivisme, enz.

Op deze wijze ontwikkelde zich in Europa één cultuurvorm, hoewel iedere Europese staat een eigen politieke geschiedenis heeft. Zowel de Engelse als de Italiaanse cultuur, de Duitse als de Franse cultuur zijn de belichamingen van één cultuur, die niet alleen eenzelfde sfeer, maar ook dezelfde problemen heeft: het Duitse idealisme heeft zijn ver-

tegenwoordigers in Amerika, het Amerikaanse pragmatisme zijn aanhangers in Duitsland, zo straalde het Franse naturalisme uit naar Engeland en het Engelse empirisme naar Frankrijk. Socialisme, impressionisme, existentialisme en tientallen andere stromingen delen zich in deze tijd niet alleen aan geheel Europa mede, maar beroeren de gehele wereld.

Van dit oogpunt uit bezien staat de Aziatische leidersgroep en in het algemeen de Aziatische intelligentsia voor een dilemma.

Als gevolg van haar rationele en progressieve opvoeding staat zij midden in de moderne wereld, doch daarnaast bevindt zij zich door haar afkomst te midden van een achtergebleven maatschappij in een cultuur van sterk traditionalistische inslag. Ten opzichte van de achtergebleven gemeenschap heeft zij de taak deze te stuwen en te leiden in de richting van de moderne vooruitgang.

De Aziatische intelligentsia verkeert evenwel in de moeilijke en dubieuze situatie, dat zij wortelt in een samenleving vol tegenstrijdigheden. Bij wijze van spreken leven de Aziatische volkeren in dertig eeuwen tegelijk.

In ons werelddeel gaat het stenen tijdperk naast het tijdperk van de machine voort : middeleeuws feodalisme en mystiek bevinden zich op weg naast democratie en modern rationalisme; een eenvoudig maatschappelijk communalisme tiert naast de planmatige, moderne economie. Geconfronteerd met honderden grote problemen van deze tijd, die de machinecultuur in mens en maatschappij oproept, met veelsoortige ethische problemen, het vraagstuk van het verlies van levenswaarden als gevolg van negatief scepticisme, excessen van politiek en economisch individualisme als gevolg van imperialisme en kapitalisme, is het niet verwonderlijk dat de intellectueel duizelig en vermoeid tegenover deze twistzieke tijd komt te staan en zich weer aangetrokken voelt tot de rust van de maatschappij en de cultuur van het verleden, dat hij terugverlangt naar de schone, overgeleverde waarden, die hem in staat stellen in schijnbare rust te leven, vervuld van grootheid in de schaduw van de geheiligde bronnen van kracht.

Deze dualistische situatie vormt het probleem van de Aziatische intellectueel. Enerzijds leeft hij mee met de moderne vooruitstrevende tijd, die internationaal is en om een brede visie vraagt, anderzijds maakt hij deel uit van een volk, dat geen aandeel heeft in de vooruitgang en grotendeels nog naar verouderde normen leeft.

Als wij daarbij bedenken, dat hij ten opzichte van die moderne wereld ervaart, dat deze zich in een crisisperiode bevindt als gevolg waarvan alle waarden worden ontluisterd door de krachten van secularisme, scepticisme en relativisme, dan is het ons duidelijk dat de Aziatische intellectueel geslingerd wordt tussen vele soorten van moeilijkheden. Behalve dat de crisis die in de Aziatische maatschappij teweeggebracht is door de aanraking met het Westen nog onverminderd voelbaar is, wordt hij zowel door zijn omgeving als in zijn eigen geest betrokken in de crisis van de moderne mens, die in haar invloedssfeer de gehele mensheid omvat.

In dit verband verbaast het ons niet, dat er onder de Aziatische intelligentsia velen met bezorgdheid de crisis van de moderne mens gadeslaan, waarin de mensheid bedreigd wordt door de in het Westen bereikte vooruitgang en terugverlangen naar de tijd van hun voorouders om langs deze weg de crisis te bezweren.

Naar aanleiding hiervan dienen wij te begrijpen, dat het juist de kritiek van Westerse geleerden op de Westerse cultuur is die sterk de aandacht trekt van enkele groepen van Aziatische intellectuelen, omdat zij door deze kritiek schijnbaar gesterkt worden en een aanleiding te meer vinden om vast te houden aan eigen cultuur en traditionele waarden.

Hoewel wij moeten erkennen, dat de Westerse kritiek ten opzichte van de moderne cultuur voor ons van belang is, dienen wij tevens te bedenken hoe groot de moeilijkheden en hoe talrijk de problemen zijn, en dat er voor ons geen weg terug is.

Wij zullen de gehele moderne wetenschap en techniek moeten beheersen; wij zullen ons volk welvaart, gezondheid en andere mogelijkheden tot levensvreugde moeten verschaffen.

In wezen is het probleem van traditionele waarden en moderne waarden, waarmee wij geconfronteerd worden, het vraagstuk van een herwaardering van de betekenis van het menselijk leven, gelijk met de herinterpretatie van de gehele menselijke geschiedenis. Het is daarbij gewenst, dat wij er ons bewust van worden, dat een nationale of geografisch bepaalde geschiedbeschouwing die in het algemeen nog overheerst en in de jonge staten zelfs nog in wording is, een benepen geschiedbeschouwing is, die niet in overeenstemming is met de situatie die ons, politiek en economisch, wederzijds afhankelijk hebben gemaakt.

Tegenover de wereldomvattende crisis der mensheid moeten wij de moed kunnen opbrengen om de geschiedenis per volk of per geografisch-politieke eenheid los te laten om terug te keren tot een begrip van de menselijke soort als geheel, die thans voor problemen staat, zoals zij nog nooit tevoren in haar geschiedenis heeft gekend.

Als wij de geschiedenis van de mensheid als geheel overzien, dan moeten wij constateren dat, in haar duur van 6000 jaren, de geschiedenis van de tegenstelling tussen het Westen en het Oosten slechts 500 jaren heeft geduurd en slechts een betrekkelijk klein onderdeel vormt. In het algemeen kan deze periode als afgesloten worden beschouwd, nu het merendeel van de Aziatische volkeren de vrijheid heeft herwonnen. Slechts wanneer wij ervan afzien deze tegenstelling als essentieel te beschouwen, wordt de maatschappelijke en culturele ontwikkeling van de mensheid ons duidelijk.

In de eerste plaats zien wij dat de mens zich boven de dierlijke staat verheft door de ontwikkeling van taal en mythe, door de ontdekking van gereedschap en vuur, het temmen van het vee dat hij tot hulpkracht in zijn arbeid weet te bestemmen. Boven de primitieve culturen, die verschillende trekken met elkaar gemeen blijken te hebben in de structuur van hun stamverwantschap, in hun bindingen aan landbouw en veeteelt en hun geloof aan geheimzinnige machten, ontwikkelen zich de culturen van het oude Egypte, van Mesopotamië, van het oude India en het oude China.

In verschillende gebieden van menselijke samenleving bereikt de mens een hoog cultuurstadium, waarin de irrigatie, het wiel, het schrift, de wetten en de rijksstructuur tot de nieuwe verworvenheden behoren. Omstreeks de 5de eeuw vóór Christus zien wij in verschillende menselijke woongebieden grote vooruitgang: in China leven Kon Fu-Tse, Lao-Tse en ontwikkelt zich de Chinese filosofie; in India ontstaan de Upanishads en leeft Buddha, terwijl de Indische filosofische richtingen er zich ontwikkelen; in Perzië onderwijst Zarathustra de strijd tussen goed en kwaad; in Palestina staan profeten op; in Griekenland leven Parmenides, Heraclitus, Plato en Thucydides.

Hier bevinden zich de peilers van de gehele cultuur van onze tijd: de volkeren die niet in aanraking kwamen met deze vier grote cultuurgebieden, bevinden zich nu nog in een primitief stadium.

Wat wij de moderne wereld noemen is de ontmoeting van de Griekse en Westaziatische vertakking van deze culturen die door de Romeinse

cultuur, Middeleeuwen, Renaissance, Aufklärung werd doorgegeven en in de 19de eeuw de Indische cultuur, die van China en van alle andere delen van de wereld in zich opnam. Niet alleen bevinden zich in de Europese en Amerikaanse musea onnoemelijk veel voortbrengselen van al deze culturen, maar bovendien worden deze culturen door Westerse geleerden en deskundigen bestudeerd: men kan zelfs zeggen dat alles wat hierin van belang is in de Europese en Amerikaanse bibliotheken kan worden nageslagen en aan Europese en Amerikaanse universiteiten onderwezen wordt. Vaak kan men zich daar beter oriënteren dan in de landen van herkomst zelf. Daarnaast kunnen wij tal van onze traditionele cultuurwaarden terugvinden in het werk van Westerlingen als Goethe, Schopenhauer, Picasso en anderen.

Door bemiddeling van de Westerse cultuur, die de internationale cultuur is geworden, welke alle andere wereldculturen in zich opgenomen heeft, ontvangen wij, Aziatische intellectuelen, de kennis van de culturele erfenis van onze voorouders terug, gelijk met de cultuurwaarden die in het Westen zelf ontstaan zijn.

Wanneer wij de traditionele Aziatische cultuurwaarden in dit licht zien en ons er van bewust zijn dat de problemen van de moderne wereld ook slechts kunnen worden opgelost met moderne middelen, dan is het ons duidelijk dat het vraagstuk van onze traditionele cultuurwaarden verschillende aspecten heeft. Wij moeten deze tegemoet treden met de geest, het gemoed en het oog van de moderne mens. Zo is het ook met onze denkstructuur en cultuur, die afwijken van de levenssfeer van deze tijd, welke zo verschilt van de vroegere: alle traditionele waarden moeten opnieuw gewogen en gemeten worden. In hoeverre en in welke mate zijn ze nog in overeenstemming te brengen met het moderne leven?

Het leven in deze tijd brengt met zich mee dat wij als mensen van dit tijdperk de inhoud en waarde der verschijnselen aan moderne maatstaven moeten meten: wat vroeger verheven was, zal wellicht nu profaan worden, terwijl wat vroeger profaan was nu wellicht verheven zal worden.

Zo zal de betekenis van de nalatenschap voor ons anders zijn dan voor onze voorouders, die volkomen onder beschutting van de traditionele waarden konden leven en voor wie deze waarden de enige waren die hun levensvorm belichaamden.

De belangrijkste opgave voor ons, Aziatische intellectuelen, is niet hoe

wij de erfenis van onze voorouders zullen handhaven, maar hoe wij ons leven vorm kunnen geven tezamen met de andere volkeren van deze nieuwe wereld.

In dit verband constateren wij dat voor de intellectuelen van de gehele wereld die in de democratische sfeer leven, het vanzelf spreekt dat alle cultuurschatten die de wereld ooit voortgebracht heeft, ter beschikking staan. Daarnaast kunnen wij zeggen, dat als wij de geschiedenis van de Aziatische landen afzonderlijk in beschouwing nemen, een groot deel van de wereldcultuur ons reeds bereikt heeft.

Niet alleen in Indonesië, maar ook in Pakistan, India, Burma, China drongen elementen door van de Indische, Chinese en Islam-cultuur en ten slotte van de Westerse cultuur die zetelt op de Griekse en West-aziatische cultuurcomplexen. De cultuurgeschiedenis wordt niet slechts ouder, maar breidt haar gebied bovendien voortdurend uit.

De gehele mensheid, uit de perioden vóór ons, is nu ons voorgeslacht in de zin van de cultuurgeschiedenis en al haar cultuurwaarden zijn tot onze overgeleverde cultuurwaarden geworden. Daarom is het juist, wanneer de jonge generatie van Indonesië openlijk uitspreekt, dat zij de wettige erfgenaam is van de gehele wereldcultuur.

Ik weet dat ik door dit standpunt in het openbaar in te nemen, vele Aziaten ontstem, maar dit risico neem ik gaarne op mij, aangezien een bijeenkomst van Aziatische intellectuelen als deze, die de culturele vrijheid in de democratische sfeer wil handhaven, slechts zin heeft, indien wij oprecht en duidelijk onze gedachten onder woorden brengen.

Wie oren en ogen heeft, maar zich boven sentiment en vooroordeel stelt, moet erkennen, dat de gehele moderne Aziatische letterkunde voor zover deze door intellectuelen is geschreven, niet onze overgeleverde cultuurwaarden op de voorgrond stelt. Zo heeft ook de Europese beeldende kunst overal in Azië haar intrede gedaan. Muziek en dans lijken in hun traditionele vorm bewaard, maar niettemin is het duidelijk dat zij, indien zij door een modern Aziaat gespeeld of gedanst worden, wat instelling en vertolking betreft, verschillen van die in vroegere tijd. Slechts de techniek en uiterlijke vorm zijn gelijk gebleven. De verandering strekt zich ook uit over het terrein van godsdienst, filosofie en ethiek.

De Islam, zoals Iqbal en Sayid Amir Ali die vertegenwoordigen, maakt deel uit van het moderne denken en staat ver van de Islamietische cultuur en levensopvatting van duizend jaar geleden. Hier in Birma

zien wij hoe de leer van Buddha nieuwe betekenis krijgt door het Marxisme en door moderne wetenschap en techniek. Levend in de moderne wereld moeten wij ons onontkoombaar tot nieuwe mensen omvormen.

Dit neemt niet weg dat wij, die het Azië dat in dertig eeuwen tegelijk leeft, bewonen, in de grote moeilijkheid verkeren door een groot deel van ons volk niet begrepen te worden, omdat begrip voor het nieuwe nog niet tot ons volk is doorgedrongen. Bovendien worden de traditionele waarden door een deel van de intelligentsia op één lijn gesteld met de idealen van nationale onafhankelijkheid of wenst het deze waarden te handhaven uit solidariteit met de massa. Juist met het oog hierop zijn de opgaven, die het probleem ons stelt, urgent geworden. Als groep die deel heeft aan de nieuwe vormen van vooruitgang hebben wij de taak om het geestelijk niveau van het volk op het niveau te brengen van onze tijd. Juist daarom dienen wij de traditionele waarden, voor zover zij levensvatbaar zijn, als middel te zien om de geest van ons volk op te heffen uit achterlijkheid en verstarving en wij moeten daarbij trachten een crisis van geestelijke leegheid en onrust te ontgaan.

Naast de taak van opvoeding en opbouw heeft de Aziatische intelligentsia zich te doordringen van een gemeenschappelijke opgave met de intellectuelen uit de gehele wereld, en wel dat zij een uitweg zal moeten zoeken uit de wereldproblemen, die de allesomvattende verschuivingen in leven en cultuur hebben opgeroepen.

Het is zinloos om alle moeilijkheden op ethisch, politiek en economisch gebied toe te schrijven aan wetenschappelijke en technische vorderingen en op grond daarvan hun invloed op mens en wereld te niet te doen of in te perken. Wij moeten de ontwikkelingsgang van de mensheid aanvaarden. Zoals iedere menselijke samenleving haar cultuur wist aan te passen aan de omstandigheden en aan de omvang van haar invloedssfeer, moeten wij nu het aanzien geven aan een cultuurvorm van zodanige diepte en uitgestrektheid dat de politieke, ideologische en godsdienstige scheidsmuren, die de moderne mensheid verdelen, doorbroken worden.

De resultaten van paleontologisch, anthropologisch, praehistorisch en sociologisch onderzoek en van godsdienstvergelijking geven ons inzicht in de materiële en geestelijke ontplooiing van de mensheid en laten ons niet toe te geloven dat de noodzaak van vernieuwing sedert de afgesloten periode heeft opgehouden te bestaan.

Laten wij de waarde van de lessen van de menselijke geschiedenis niet onderschatten, want hoewel zij vergeleken met de duur van de geschiedenis van onze planeet slechts een korte periode bestrijkt, toch rechtvaardigt zij de conclusie dat wij aan het begin staan van een nieuw tijdperk.

Het historisch inzicht geeft ons aanleiding te geloven dat op een periode van materiële vooruitgang een periode van geestelijke bloei volgt, dat er een voortdurend dialectisch verband bestaat tussen materie en geest. De mens werd door de inwerking van de natuurverschijnselen tot een denkend wezen: als denkend wezen greep hij in in de hem omringende natuur en steeds dreven de door hem zelf geschapen omstandigheden, zoals wij deze ook nu nog ervaren, hem tot een breder en dieper ontwikkeling van zijn denken.

Op grond van de voortschrijdende wetenschap, techniek en economie, op grond van de verbroedering der mensheid in universeel verband moeten wij onze hoop vestigen op een universele, geestelijke opbloei, waarin de materiële ontwikkeling van drie eeuwen eens vervolmaakt zal worden in een menselijke cultuur, die waarlijk universeel zal zijn.

Indien de Aziatische intelligentsia haar taak, ieder voor zich in eigen land en volk, volbrengt en daarbij bewust is van de gemeenschappelijke opgave, die het intellect waar ook ter wereld gesteld wordt, dan zal zij niet ten onder gaan of tot instrument worden van de sentimenten van verschillende stromingen, welke de tegenstellingen in de mensheid vergroten, maar tot een kracht worden, die de scheidsmuren welke de mensheid verdelen, doorbreekt.

Moge het zover komen dat de cultuurschatten van Azië niet meer als Aziatische waarden worden gezien, maar naast de andere waardevolle voortbrengselen van de menselijke geest dienen tot wegwijzers voor de toekomst!

Slechts in een ruime geestesgesteldheid als deze zal de Aziatische intelligentsia haar taak in de nieuwe wereld kunnen volbrengen op een wijze die haar intellect recht doet wedervaren.

St. Takdir Alisjahbana

Uit: *Konfrontasi* (Djakarta) van Maart-April 1955

DE POSITIE DER INTELLIGENTSIA IN DE INDONESISCHE CULTUURCRISIS

Voordracht van een praeadvies, uitgesproken door de heer Bambang Utomo op de „Konperensi Peladjar Indonesia Se-Europah”, in Hennef bij Bonn op 5 tot 12 Juli 1955.

Aan deze conferentie werd door 155 Indonesische studenten, van wie uit België (2), Italië (4), Duitsland (48), Nederland (80), Frankrijk (6), Scandinavische landen (6), Sovjet-Rusland (2) en Zwitserland (7) deelgenomen. De besprekingen vonden plaats in vijf secties, en wel:

1. Uitzending van studenten naar het buitenland,
2. Economische vraagstukken,
3. Politieke vraagstukken,
4. Onderwijs en cultuur,
5. Sociale vraagstukken.

In de verschillende secties werden de prae-adviezen in discussie gebracht. Een samenvatting van de discussie verschijnt in boekvorm en zal aan de Regering, de universiteiten en de pers in Indonesië aangeboden worden. — Red. *Cultureel Nieuws*.

Een kort woord vooraf: wanneer het volgende betoog wat scherp uitvalt, dan is dat niet, omdat wij zo graag willen doorgaan voor destructieve opposanten. De ingeving voor het schrijven ervan spruit voort uit het oprecht verlangen een bepaald aspect van de cultuurcrisis en dus ook de daarmee samenhangende „challenge”, in haar volle diepte te peilen. Indien wij de zaak te sterk hebben voorgesteld, kan de toekomstige arbeid van onze generatie alleen maar meevallen. Maar het is veel erger, als wij met onze analyse niet diep genoeg zouden doordringen in het probleem, want niets is voor onze opkomende generatie intellectuelen zo gevaarlijk als in de illusie te leven, dat de problematiek die samenhangt met de maatschappelijke opbouw van Indonesië, wel „meevalt”. Door een dergelijke illusie kunnen onze aandacht en onze inspanning verslappen, hetgeen in deze kritieke periode van onze geschiedenis ten enenmale onverantwoord is.

Voordat wij aan de eigenlijke analyse van de crisis beginnen, zullen wij eerst moeten pogen te omschrijven wat deze crisis inhoudt. Naar het ons voorkomt, verkrijgen wij daaromtrent enig inzicht, wanneer wij de plaats en het wezen nagaan van het Indonesische nationalisme in het kader van de sociale ontwikkelingsgeschiedenis van ons volk. Deze geschiedenis leert immers dat, toen het Westen in de loop van de laatste 3½ eeuw respectievelijk in de gedaante van de V.O.C., het Cultuurstelsel en de exploitant der Indonesische bodemschatten ons land binnendrong, deze Westerse penetratie niet alleen op politiek en economisch, doch vooral op geestelijk en cultureel gebied onze eeuwenoude traditionele cultuur eerst aan het wankelen en daarop tot ondergang heeft gebracht.

Immers, vóór de komst der Europeanen werden de Indonesische maatschappij en cultuur op Java gekenmerkt door de gebondenheid aan het sacrale koningschap. Religie, politiek, literatuur en beeldhouwkunst waren enerzijds innig met elkaar verweven en hadden anderzijds immer de magische functie ter versterking van de sacrale macht van de koning, die in deze, hoofdzakelijk agrarische samenleving beschouwd werd als de bron van de vruchtbaarheid van het land, dus als de bron van de welvaart zijner onderdanen. Tevens zag men de koning als de bewaarder van de veiligheid der gehele gemeenschap. In dit opzicht bestond geen enkel wezenlijk verschil tussen het karakter van de Modjopaitse maatschappij en dat van Mataram.

Gedurende de koloniale periode nu werd dit karakter van de oude Javaanse maatschappij in haar diepste wezen totaal gewijzigd of zelfs weggevaagd. Immers, in de loop van die tijd ontwikkelde zich een Westerse bestuursorganisatie, die boven het Indonesische stelsel kwam te staan: de Nederlandse Gouverneur-Generaal, gouverneurs en residenten hadden de Indonesische vorsten en hun regenten geheel ondergeschikt gemaakt. In feite was toen de Indonesische vorst niet meer het centrum, want de richtlijnen voor alle bestuurs- en andere maatregelen kwamen in plaats van van de vorst, eerst van de Heren XVII in Amsterdam en daarna van het Departement van Koloniën in Den Haag. Onder deze omstandigheden werden deze maatregelen ingevoerd op grond van overwegingen en doelstellingen, voortkomend uit een gedachtenwereld, die volkomen vreemd was aan die van de eenmaal soevereine, Indonesische vorst. Op deze wijze kon van het sacrale koningschap, dat de centrale basis was geweest van de oude

Indonesische maatschappij, niet veel overblijven. Met het gevolg, dat de oude sociaal-culturele orde, immers nu ontgaan van haar basis, begon af te brokkelen.

Dit proces, dat zich omstreeks de tweede helft der 18de eeuw, dus met de vestiging der politieke heerschappij der Nederlanders over geheel Java, inzette, is aanvankelijk langzaam verlopen. Doch naarmate enerzijds de economische penetratie door middel van het Cultuurstelsel voortgang vond en anderzijds de geestelijk-culturele penetratie met de invoering van Westers onderwijs voor Indonesiërs omstreeks de tweede helft der 19de eeuw zich begon te doen gevoelen, werd dit afbrokkelingsproces verhaast.

De sociologie leert, dat er bij een dergelijke gedeeltelijke of gehele afbrokkeling van een sociaal-culturele orde een onzekerheid optreedt onder de leden der desbetreffende gemeenschap. Een onzekerheid, vaak gepaard met een onrust, die de mensen ertoe brengt naar nieuwe zekerheden te zoeken. Deze onzekerheid nu vormt het ene, fundamentele aspect van onze cultuurcrisis. Zij deed zich in onze maatschappij voor, toen bij de Indonesiërs, die over dergelijke zaken plachten na te denken, het besef daagde, dat de oude cultuur noch als basis voor maatschappelijke organisatie, noch als bindmiddel voor gemeenschappelijke idealen meer dienst kon doen, zoals in de oude tijd het geval was geweest. Op dat tijdstip lag de kern van de onzekerheid in deze vraag: wat moeten onze richtinggevende waarden zijn, nu de oude deze dienst niet meer kunnen vervullen? Naar onze opvatting is dit de typische vraag in een crisissituatie. Immers, in een vredige, stabiele en goed-geïntegreerde gemeenschap zou een dergelijke vraag niet in de geest van de mensen opkomen.

Het andere, fundamentele aspect van onze crisis zullen wij tegenkomen, zodra wij ons nationalisme in dit kader geplaatst hebben.

Bij zijn ontstaan omstreeks het begin der laatste halve eeuw van de koloniale periode was het Indonesische nationalisme in wezen niets anders dan de meest vitale reactie op de onzekerheid ten gevolge van de afbrokkeling van onze voorouderlijke orde. Dit nationalisme — dat in hoofdzaak gedragen werd door de intelligentsia, dat wil zeggen het meest geschoolde en ontwikkelde deel van het Indonesische volk — was van de Indonesiër enerzijds een opstand en verzet tegen de omstandigheid, dat zijn cultuur als gevolg van de Westers-koloniale penetratie vorm- en inhoudloos was geworden. Anderzijds was dat natio-

nalisme even wezenlijk de wil om, onder die omstandigheden van afbrokkeling van oude normen en waarden, in vrijheid — dat wil zeggen ongestoord door een vreemde koloniale overheid — te zoeken naar een nieuwe gemeenschapsvorm, welke meer in overeenstemming zou zijn met onze tegenwoordige moderne levensomstandigheden.

Uit de aard van ons nationalisme zien wij, dat eigenlijk reeds in de koloniale periode sprake was van een crisis in de Indonesische maatschappij. Dat men echter pas na de verwerving van de vrijheid het bestaan ervan langzamerhand onderkend heeft en haar ook in een meer acute vorm beleeft, is toe te schrijven aan een aantal verschijnselen, die in deze periode aan de dag zijn getreden. Wij doelen op de corruptie, de onmacht om een efficiënt Staatsapparaat op te bouwen, het zich baden in luxe en de demoralisatie, die in de huidige Indonesische samenleving op te merken zijn. Deze symptomen kunnen onder één noemer gebracht worden, en wel dat de intelligentsia niet beantwoordt aan de verwachtingen, die aan haar gesteld worden. Langs een andere weg zullen wij in het verdere verloop van ons betoog eveneens tot ditzelfde oordeel komen, en wel dat de Indonesische intelligentsia slechts in geringe mate haar taak naar behoren vervult. En hiermee zijn wij op het andere, fundamentele aspect van de crisis aangeland, immers in een vredige, stabiele en wel geïntegreerde gemeenschap wordt de taakvervulling der intelligentsia niet in discussie gebracht.

In onze verdere beschouwingen zullen wij nu vooral de achtergronden van dit tweede aspect pogen na te gaan, aangezien ons dit in het kader van een voordracht voor toekomstige intellectuelen het meest praktisch lijkt. Het vervolg van dit betoog zal zich dus vooral bezighouden met deze vraagstelling: welke maatschappelijke factoren zijn van invloed op de gebrekkige taakvervulling der Indonesische intelligentsia?

Wij zullen deze taak echter eerst moeten omschrijven. Daartoe nemen wij het Indonesische nationalisme als uitgangspunt. Volgens dit nationalisme, waarvan de intelligentsia de voornaamste dragers en woordvoerders zijn geweest en nóg zijn, moeten wij als Indonesiërs nu dus zoeken naar een nieuwe gemeenschapsvorm, die met moderne levensomstandigheden meer in overeenstemming zal zijn, en die tevens het hervinden en voorts de ontwikkeling en ontplooiing van de „eigen Indonesische persoonlijkheid” zal moeten kunnen bevorderen. Hieruit valt af te leiden, dat wij onze maatschappij zullen moeten moderni-

seren zonder daarbij het „Indonesisch eigene” te verliezen en dat daarbij de intelligentsia aan genoemd moderniserings- en reconstructieproces de leiding zal moeten geven. Met andere woorden, in het opheffen van ons land uit de status van „underdeveloped” tot de status van „modern Indonesisch” land, heeft de intelligentsia zichzelf de taak van leiding-geven toegedacht. Om ten volle te beseffen wat deze taak omvat, zullen wij ons nu in de vraag verdiepen, welke inhouden het begrip „modernisering en reconstructie” maatschappelijk gezien eigenlijk wel heeft.

Zoals terloops reeds is gezegd, verstaan wij onder „modernisering en reconstructie” de opheffing van ons land uit de status van „onderontwikkeld” tot „modern Indonesisch” gebied. Essentieel is hierbij, dat de maatstaf voor „modern” de Westerse landen zijn. Met andere woorden, wij moeten „iets” — en dit „iets” kan zijn: een norm, een waarde, een eventueel sociale instelling, een levenshouding enz. — uit de modern-Westerse wereld in onze eigen samenleving tot groei, ontwikkeling en ontplooiing brengen. Wij moeten ons dus laten bevruchten door bepaalde modern-Westerse waarden, die wij positief gekozen hebben, zoals wij in vroegere eeuwen ook bevrucht zijn geweest door bepaalde elementen van de oude Hindu-cultuur. Zo komen wij tot deze opvatting:

Maatschappelijke modernisering en reconstructie betekenen voor Indonesië het op de hoogte van de tijd brengen, het moderniseren van de inrichting, structuur en instellingen van ons nationale gemeenschapsleven met het doel ons volk volledig aan het moderne wereldverkeer te laten deelnemen, doch zonder dat dit wereldverkeer desintegrerende gevolgen voor ons gemeenschapsleven meer heeft, zoals in de koloniale tijd het geval is geweest.

In plaats van „maatschappelijke modernisering en reconstructie” kunnen wij ook de term „opbouw” gebruiken en kunnen wij zeggen, dat voor de opbouw in Indonesië twee essentiële dingen vereist zijn:

- 1° het doordringen van de intelligentsia tot het wezenlijke van het modern-Westers element, dat in onze gemeenschap tot ontplooiing gebracht moet worden;
- 2° de intelligentsia moet over voldoende kennis en inzicht beschikken ten opzichte van de desbetreffende sector van onze maatschappij.

Ten einde een betere voorstelling te geven van onze opvatting over de aard van de opbouw in Indonesië, zullen wij in het volgende een werkwijze omschrijven, die door de politieke élite zou moeten worden gevolgd bij de invoering van de democratie in de Indonesische maatschappij. Het naar voren brengen van zo'n beschrijving moet echter niet worden gezien als een teken, dat wij voor dit vraagstuk reeds een oplossing hebben gevonden. Wij geven hier slechts de wijze weer, waarop naar onze opvatting het vraagstuk benaderd moet worden.

Vooraf willen wij voor genoemde werkwijze een algemene eis voor de intelligentsia noemen, en wel dat zij in haar geheel genomen zodanig intellectueel gevormd is, dat zij beschikt over een voldoende oriëntatie ten opzichte van de ontwikkelingsgeschiedenis der modern-Westerse wereld en die van onze eigen Indonesische maatschappij. Voorts nemen wij aan, dat op grond van deze oriëntatie de intelligentsia de democratie bewust gekozen heeft uit de veelheid van andere stelsels als nazisme, peronisme, zware of lichte dictatuur enz. Hierna kan de invoering van de democratie in de volgende fasen onderscheiden worden:

Phase 1. Het doordringen in het verschijnsel der democratie door bestudering van de denkbeelden daarover en van de verschijningsvormen ervan in de verschillende landen gedurende verschillende tijden met de achtergronden en consequenties van het stelsel op verschillende gebieden.

Phase 2. Uit de veelheid van gegevens uit de eerste phase wordt nu een abstractie ondernomen tot men aan de formulering komt van hetgeen als wezen der democratie kan worden aangemerkt.

Phase 3. Onderzoek naar de sociale werkelijkheid in Indonesië, om het inzicht te verkrijgen in de sociale structuurvormen, waarop het wezen der democratie geënt kan worden.

Phase 4. Onderzoek naar de practische mogelijkheden en de ontwikkelingskansen der democratie in Indonesië, met het oog op de anders gegroeide sociale tradities, de anders verlopen sociale geschiedenis dan in het Westen. In deze phase komen vragen als deze aan de orde: welke omstandigheden zijn gunstig, welke ongunstig voor de invoering? Welke aanknopingspunten kunnen onmiddellijk gebruikt worden, welke hebben een omvorming nodig?

Phase 5. Poging tot synthese. Het probleem is hier als volgt: welke sociaal-politieke verschijningsvorm moet de democratie in Indonesië

hebben, dat deze vorm enerzijds het meest aansluit bij de aanwezige sociale werkelijkheid en anderzijds geen afbreuk doet aan datgene wat in phase 2 als het wezen der democratie is aangemerkt?

Phase 6. Opstelling van een plan voor de opeenvolgende maatregelen, die essentieel zijn voor de efficiënte invoering en welke daarvan alle gebieden moeten bestrijken die met genoemde invoering gemoeid zijn. Uit bovenstaand voorbeeld van een werkwijze voor de opbouw van ons land zien wij, dat deze opbouw van de moderne Indonesische maatschappij niet de uitvoering van een optelsom betekent, geenszins de som is van oude plus nieuwe waarden, normen en instellingen. Hij bestaat niet alleen uit het toevoegen van „iets” aan het oude en hij kan evenmin vergeleken worden met het weggooien van oude kleren, waarop het aantrekken volgt van een nieuw Westers kostuum. De formulering, dat wij „slechts de Westerse methode en techniek moeten leren hanteren” is eveneens niet te gebruiken. Immers, waar het gaat om het aanbrengen van essentiële veranderingen in onze tradities, gewoonten, levensbeschouwing, sociale organisaties, arbeidsethos, levenswaarden en motieven, is het „hanteren van de Westerse methode en techniek” alleen volkomen ontoereikend. Want het gaat werkelijk niet alleen om het leren aanwenden van een instrument dat „Westerse methode en techniek” heet: het is een persoonlijke en gemeenschappelijke worsteling met waarden, normen, denkbeelden en vaardigheden, die wij moeten veroveren en beheersen en in onze eigen sociale structuur moeten integreren. Met dat al kan onze conclusie niet anders luiden dan dat de sociale modernisering en reconstructie, die ons uit de huidige impasse zal moeten voeren, een enorme, voorbereidende denkarbeid van onze intelligentsia vereist.

Echter, voor zover wij uit de berichten kunnen opmaken, is er in Indonesië hiervan heel weinig sprake. Het is of voor onze intelligentsia de kernproblemen van onze maatschappij onopgemerkt blijven, aangezien deze problematiek tot nu toe nauwelijks aangeroerd wordt. Er wordt onder de intelligentsia hoegenaamd geen strijd om waarden gevoerd, noch ter verdediging van oude, noch voor de doorbraak van nieuwe. Dit zou dan weer op het feit kunnen wijzen, dat de Indonesische intelligentsia slechts in zeer geringe mate aan de eisen voldoet, die de historisch aan haar toegevallen taak met zich meebrengt. Zo zijn wij dan teruggekeerd op de reeds eerder genoemde vraagstelling over de taakvervulling der intelligentsia.

Wij zullen nu een onderzoek wijden aan de belangrijkste factoren, die met haar gebrekkige taakvervulling samenhangen.

Deze factoren kunnen onderscheiden worden in „sociaal-historische” en „recente maatschappelijke” factoren. De „sociaal-historische” factoren zijn die, welke vooral in het verleden — met name in de koloniale tijd — een rol gespeeld hebben bij het tot stand komen van de houding, het inzicht, de kennis en instelling der intelligentsia ten opzichte van haar taak. Met „recente maatschappelijke” factoren bedoelen wij die factoren, welke vooral ná het jaar 1950 duidelijk in de Indonesische maatschappij zijn waar te nemen.

Volledigheidshalve vermelden wij nog, dat in analyses van deze soort de naar voren gebrachte factoren niet als absolute factoren beschouwd moeten worden, maar als „trends” of tendenties, die in de desbetreffende maatschappij werkzaam zijn.

Laten wij nu ons oog richten op de sociaal-historische factoren.

Reeds gedurende zijn schooljaren begint in het leven van de intellectueel een dergelijke factor een rol te spelen: in zijn ouderlijk milieu, namelijk dat van de traditionele ambtenarenstand, ook „priaji's” genoemd, zag men het naar de Hollandse school gaan voornamelijk als middel om ook priaji te kunnen worden in het gareel van de koloniale maatschappij. Dit motief bleef echter ook nog doorwerken gedurende de studie aan een universiteit: men wilde een bul halen om daarmee een goed betaalde functie te verkrijgen ten einde aan de financiële verplichtingen tegenover de familie, die de studie tenslotte bekostigd had, te kunnen voldoen: men studeerde dus voornamelijk om materieel gewin. Deze op zichzelf respectabele motivering had echter voor de intellectuele vorming van de ontwikkelde Indonesiër een noodlottige kant, want in zijn ijver om door middel van de Westerse school priaji te kunnen worden, ging de Indonesische leerling de stof uit het hoofd leren om met goede cijferlijsten thuis te kunnen komen. Met stalen volharding en „Oosters” geduld werden boeken en dictaten uit het hoofd geleerd, vaak zonder goed begrip van de stof, die — omdat zij primair samengesteld was voor kinderen afkomstig uit de West-europese cultuurkring — overigens ook veel bevatte, wat het voorstellingsvermogen der Indonesische leerlingen te boven ging. En dat was nu niet direct bevorderlijk voor het verkrijgen van belangstelling in de leerstof, zodat doorgaans ook de Indonesische student geen grote belangstelling had voor zijn studiegebied. Er ontstond geen „binding”

met het vak, dat zij studeerden, zodat door de afgestudeerde Indonesiërs niet veel ernstige pogingen werden ondernomen zich in hun terrein van wetenschap te verdiepen, voor zover het betrekking had op de economische, sociale en culturele overgangperiode, waarin hun land zich ook toen reeds bevond. Het wetenschappelijke leven onder de Indonesische studerenden en afgestudeerden was dan ook vrijwel nihil te noemen.

Desondanks geniet de afgestudeerde academicus in onze samenleving een vrij hoog aanzien, hetgeen samenhangt met de traditionele opvatting der oude Javanen, dat een geleerd man ook een wijs man is. Wij weten nu wel, dat deze traditionele opvatting onjuist is, maar het is niet algemeen bekend, dat genoemde opvatting alweer een remmende factor is geweest bij de intellectuele vorming der Indonesische titeldragers. Onmiddellijk nadat hij mr, ir of drs vóór zijn naam kon zetten, kreeg de intellectueel een groot prestige in zijn traditioneel milieu van herkomst en dit prikkelde hem niet tot verdere studie na het behalen van zijn graad. Want waarvoor zou hij zich nog méér moeten inspannen en in zijn vrije tijd nog studeren, nu hij in aanzien op minstens hetzelfde hoge niveau stond als personen in de hoogste ambten van de traditionele structuur?

Op deze wijze ontstond de situatie, dat onze huidige generatie van intellectuelen, en wel de toplaag der intelligentsia, niet over voldoende kennis beschikt omtrent de overgangperiode, waarin hun maatschappij zich op dit ogenblik bevindt. Voor een groot deel is dit ook terug te voeren op de omstandigheid, dat in deze periode geen enkel curriculum, aan welke Europese of Amerikaanse universiteit dan ook, met het gezichtspunt van onze modernisering en reconstructie rekening heeft gehouden. Dit betekent, dat het afstuderen aan een Westerse academie voor een Indonesiër geen enkele garantie biedt, dat hij goed voorbereid wordt tot de voor hem — met het oog op de concrete situatie, waarvoor hij in zijn eigen maatschappij geplaatst wordt — zo essentiële intellectuele oriëntatie. Hij wordt op de Westerse academie op geen stukken na afgericht in de problematiek der sociaal-culturele enting of bevruchting, en zijn inzicht hierin is over het algemeen dan ook gering. Dit onvoldoende inzicht in de aard der maatschappelijke overgangssituatie in Indonesië verklaart veel van de houding der intelligentsia ten opzichte van de problemen, waarvoor zij zich thans gesteld ziet.

Wanneer men naar haar uitlatingen luistert, kan men opmerken, dat de visie der intelligentsia als volgt te formuleren is : „Bij onze sociale opbouw behoeven wij helemaal geen principiële kwesties op te lossen op moreel en geestelijk gebied, aangezien de opbouw slechts een technisch probleem is van het kweken van de nodige deskundigen op allerlei gebied binnen zo kort mogelijke tijd”. Daarbij staat nog de gedachte op de achtergrond, dat de oplossing van dit „slechts technisch” probleem niet moeilijk zal zijn en zonder gevaren van waar dan ook afkomstig. Hier is wel duidelijk een ongeoorloofd optimisme op te merken, ongeoorloofd, omdat het niet steunt op wetenschappelijke kennis en rijpe bezinning. De oorsprong van dit optimisme is in werkelijkheid het samengaan van twee omstandigheden.

In de eerste plaats is daar het ontbreken van een behoorlijke sociaal-wetenschappelijke en historische oriëntering in de opleiding der Indonesiërs aan de koloniale hogescholen. Dat onze artsen en ingenieurs een dergelijke oriëntering krachtens hun opleiding geheel missen, is voor iedereen zonder meer duidelijk. Maar dat ook de Indonesische juristen er niet zo gunstig voor stonden, moet hier misschien nog even uiteengezet worden. Het Hoger Onderwijs in de koloniale tijd was namelijk zo ingericht dat het zo min mogelijk het Nederlands belang in de weg stond. Onder zulke omstandigheden werden bepaalde vakken niet in het studieplan van de Rechtshogeschool opgenomen, met het oogmerk voor de Indonesische studenten hun lage status in vergelijking met die van de vrije volken zoveel mogelijk te verbergen en hen zodoende van opstandigheid jegens het kolonialisme te weerhouden. Het was om dergelijke redenen, dat vakken zoals sociologie, cultuur- en beschavingsgeschiedenis, internationale politiek en internationale economie — dat wil zeggen vakken, die voor de Indonesische studenten het perspectief zouden openen op de wereld en hen bewust konden maken van de plaats van Indonesië in die wereld — aan de koloniale hogeschool niet onderwezen werden. Zo komt het, dat de toplaag van onze intelligentsia sociaal-wetenschappelijk en historisch ongevormd is. Zij heeft het aanvatten van maatschappelijke vraagstukken in het algemeen, namelijk hoe zij die moet benaderen, onderzoeken en tot oplossing brengen, nooit goed geleerd, terwijl haar begrippenapparaat ten opzichte van dit aspect van de maatschappelijke werkelijkheid onvoldoende ontwikkeld is, zodat de ernst van de situatie aan haar voorbijgaat.

De tweede factor voor het optimisme is de gunstige, „sociale conjunctuur” voor de intelligentsia: iedereen, die een middelbare of hogere school geheel of gedeeltelijk heeft doorlopen, komt tegenwoordig in aanmerking voor een enorme sociale stijging. En een snelle sociale stijging, dat wil zeggen snel verbeterde sociale en materiële levensomstandigheden brengen voor de betrokkenen meestal een minder critische en vaak zelfs een optimistische maatschappelijke kijk met zich mee. Op zichzelf hebben wij tegen optimisme geen enkel bezwaar, mits daarvoor aannemelijke gronden worden aangevoerd. Maar in het licht van de gebrekkige sociaal-wetenschappelijke en historische vorming der betrokkenen wordt dit optimisme bedenkelijk, aangezien het gaat optreden als een remmende factor voor het tot stand komen van een meer realistische instelling onder de intelligentsia ten opzichte van de fundamentele vraagstukken onzer maatschappij, welke in dit bestek naar voren zijn gekomen.

Laten wij er ons nu rekenschap van geven, in welke richting het gevolgde betoog wijst : de combinatie van bepaalde opvattingen omtrent school en titel in zijn milieu van herkomst, zijn gebrekkige intellectuele vorming en zijn mede door de gunstige sociale conjunctuur bevorderd optimisme hebben ertoe geleid, dat de Indonesische intellectueel, die de toplaag van de intelligentsia vertegenwoordigt, de aard van onze crisis en dus ook de aard van de modernisering en reconstructie, de aard van de opbouw, niet voldoende heeft onderkend. Tot de verschillende waarden — afkomstig zowel uit het moderne Westen als uit de eigen geestelijke erfenis, welke waarden op dit moment in onze samenleving door elkaar en soms ook tegen elkaar spelen — dringt de intelligentsia niet door, zodat de verschillende herkomst van deze waarden niet eens meer door haar opgemerkt wordt. Met het gevolg dat in het huidige streven naar sociale opbouw de moderne waarden niet voldoende worden gezien als vreemde en „geïmporteerde” waarden, die moeizaam veroverd en met de grootste zorg in de eigen structuur geïntegreerd moeten worden, maar te veel als vanzelfsprekendheden, die automatisch in de Indonesische mens tot ontwikkeling zullen komen, zodra de omstandigheden daarvoor „gunstig” zijn.

Wij zien dus, dat het probleem der modernisering en reconstructie — een probleem, dat in de eerste plaats fundamenteel voor ons toekomstig bestaan als volksgemeenschap is, maar tegelijk een boeiend intellectueel probleem vormt en ten slotte zozeer in de lijn onzer natio-

nalistische aspiraties ligt, dat het als een levensroeping op iedere nationalistische intellectueel kan appelleren — niet alleen door de intelligentsia niet doorzien, maar zelfs door haar gemeden wordt. De ernstige consequenties hiervan zijn deze: nu onze intellectuelen geen geestelijk-intellectuele levensroeping bezitten, wordt de mogelijkheid wel zeer vergroot, dat zij aangetrokken worden door „materialistische” aspiraties. Zijn zij eenmaal in de ban daarvan, dan zou het gevolg kunnen zijn, dat hun levensdoel vrijwel alleen bepaald werd door het verlangen naar de best betaalde ambtelijke posities met de daarmee samenhangende privileges en naar het zo spoedig mogelijk rijk willen worden. Vormt dit motief niet een frappante parallel met het oude verlangen naar het priaji-schap?

Daarnaast moeten wij de oorzaak van deze laatste tendenzen toch ook ergens anders zoeken en wel in de materialistische gedaante, waarin het Westen gedurende de koloniale periode in Indonesië verschenen is. Immers, behalve over het werk maakten de Europeanen van die tijd zich, althans van de buitenkant gezien, hoofdzakelijk druk over tennis, bridgen, automobielen, bungalows, koelkasten enz. En dit leven der Europeanen in Indonesië werd — wegens het grote prestige dezer Europeanen in de koloniaal-maatschappelijke structuur — door de nu in hun plaats gekomen Indonesische intelligentsia onbewust als voorbeeld genomen voor het leven van de „upper class” in een moderne samenleving. Deze factor heeft dus de in de vorige alinea opgemerkte tendentie niet weinig versterkt.

De koloniaal-maatschappelijke structuur heeft nog een andere complicatie in het verband van dit onderwerp mogelijk gemaakt. Het is tegenwoordig algemeen bekend, dat een van de essentiële kenmerken van iedere koloniale maatschappij gevormd wordt door de „colour-line”, ook wel ras-barrière of segregatie genoemd, die daarin bestaat, dat er haast geen contact tussen blanken en gekoloniseerden plaatsvindt op basis van sociale gelijkwaardigheid. In het vooroorlogse Indonesië bestond tussen Nederlanders en Indonesiërs doorgaans geen huiselijk verkeer of hechte vriendschap: een uitwisseling van geestelijke goederen was zodoende uitgesloten. Door de afwezigheid hiervan konden de Indonesiërs niet in intieme aanraking komen met de meer „deugdelijke” trekken van het Westen, zoals de drang naar geestelijke vrijheid, het streven naar objectiviteit en efficiëntie, het respecteren en waarderen van andermans persoonlijkheid ondanks meningsverschillen en

andere scheidslijnen, kortom, de democratische geesteshouding. De onbekendheid met deze deugden leidde ertoe, dat de Indonesiërs uitsluitend het oog hadden op één kant van het Westen, en wel de materialistische en kolonialistische, die zij bovendien aanzagen als *het* aspect van de Westerse cultuur. En op grond hiervan ging men het Westen over de gehele linie negatief waarderen en het Indonesische woord voor „Westen”, nl. barat, heeft in gesprekken onder Indonesiërs vaak een ongunstige klank, omdat het begrip haast uitsluitend geassocieerd wordt met „materialisme” of „kolonialisme”.

In verband met ons onderwerp had deze omstandigheid tot gevolg, dat het inzicht der intelligentsia in de modernisering en reconstructie van de maatschappij werd vertroebeld. Want nu het Westen in zijn geheel voor het grootste deel der intelligentsia een negatieve waardering verkreeg, werd het belang van de rol, die de Westerse waarden in de opbouw moesten spelen zeer gering geacht, terwijl aan het begin van dit betoog werd aangegeven, hoe groot naar onze opvatting de betekenis van genoemde waarden is voor onze maatschappelijke opbouw.

De uitkomst van ons onderzoek naar de sociaal-historische factoren, die de gebrekkige kennis der Indonesische intelligentsia veroorzaakt hebben, kunnen wij nu als volgt samenvatten:

Het milieu van herkomst, een opleiding die geen rekening hield met de huidige problematiek, de voor haar zo gunstige sociale conjunctuur en het opgroeien in een koloniale samenleving vormen de achtergrond van de omstandigheid, dat de intelligentsia enerzijds niet is doorgedrongen tot de kern der modern-Westerse cultuurelementen, die zij, weliswaar onbewust, in Indonesië wenst in te voeren en dat zij anderzijds niet meer op de hoogte is van de historische werkelijkheid van de sociale erfenis van haar eigen volk. Dit heeft geleid tot het niet-onderscheiden van de aard der maatschappelijke opbouw, waaraan zij krachtens het wezen van het Indonesische nationalisme leiding zou moeten geven. Dit nu vormt het voornaamste beletsel voor de intelligentsia bij het vervullen van haar taak in de Indonesische maatschappij.

Wij willen nu nog even het oog richten op de „recente maatschappelijke” factoren. Het zoëven genoemde beletsel bij de vervulling van haar taak wordt de laatste tijd nog vergroot door het proces der demoralisatie. Wat is eigenlijk de achtergrond van deze demoralisatie? Naast de revolutie, die historisch gezien altijd demoraliserend werkt,

is het volgende een belangrijke factor, en wel de snelle milieuwisselingen en sociale stijging na de terugkeer naar Djakarta, een proces dat verband houdt met de noodzakelijke vervulling van de posten en functies in het hoofdstedelijke Staatsapparaat. Sedert ongeveer het jaar 1950 vond in Djakarta een grootscheepse vestiging plaats van elders afkomstige Indonesische functionarissen, die hun vroegere arbeids- en levensomstandigheden achter zich lieten om zich in de hoofdstad te vestigen. Het verschil in sociaal klimaat en in het morele normen- en waardenstelsel tussen de oude en nieuwe levens- en werksmilieu's brengt in eerste instantie vrijwel steeds een desoriëntatie met zich mee. Vooral waar het personen betreft, die door het aanvaarden van een sleutelpositie in de Staatsadministratie plotseling ontzaglijk grote geldsommen, die zij tevoren nooit gezien hadden, te beheren en zelfs ook de bestemming ervan mede te bepalen kregen, iets, waarvoor zij in hun vroegere loopbaan nimmer een scholing of vorming ontvingen. De vertrouwde wegwijzers voor het gedrag bij het werk, welke in het oude milieu steeds uitstekende diensten hadden bewezen, blijken in de nieuwe omgeving in het geheel niet meer betrouwbaar te zijn wegens het gewijzigde „sociale wegensstelsel”.

Het klassieke voorbeeld van een dergelijke desoriëntatie is de boer of de landbouwer die, wanneer hij van het platteland voor het eerst van zijn leven in een stad komt, volkomen de kluts kwijtraakt en helemaal niet meer weet, wat hij moet doen. Zo ongeveer, maar dan op een hoger niveau, moet de nieuwe Indonesische functionaris zich gevoeld hebben, toen hij uit het van het buitenland afgesloten republieks gebied plotseling in het moderne gewoel en in de luxe van het huidige Djakarta terechtkwam. Onder de hier geschetste omstandigheden bestaat tussen desoriëntatie en demoralisatie een innige samenhang. Zoals in het geval, dat bovenbedoelde functionaris in een sleutelpositie één keer in de verleiding komt zich niet stipt aan zijn voorschriften te houden — en niemand kan nu meer ontkennen, dat dit wel eens is voorgekomen — en dit voorval aanstekelijk gaat werken op het gedrag van andere functionarissen in zijn naaste omgeving. In dit geval heeft de desoriëntatie, voortgevloeid uit de afwezigheid van scholing en vorming voor het desbetreffende ambt, de tendens tot demoralisatie in de hand gewerkt.

Wanneer dit verschijnsel zich nog verder uitbreidt, zodat een groot deel van het ambtelijke apparaat, dat vrijwel geheel door leden van de

intelligentsia bezet is, in dit opzicht niet zo'n gunstige naam meer heeft, zien wij als gevolg daarvan een prestigedaling der intelligentsia. En deze prestigedaling vergroot weer de handicap, die door de sociaal-historische factoren veroorzaakt werd. Vervolgens wordt deze tendens op dit ogenblik nog toegespitst door hetgeen men kan opmerken over de nog gebrekkige outillage van de Staat, het gewoonlijk onvoldoende organisatievermogen, de onbevredigende financieel-economische toestand en de grofheid, waarmee de verkiezingsstrijd wel eens gevoerd is. Deze prestigedaling kan men opmerken aan de vaak scherpe critiek, welke de leiders de laatste tijd veelvuldig te horen krijgen.

De reactie der intelligentsia op deze prestige-vermindering wordt nu bepaald door de unieke positie, die deze groep inneemt binnen het kader van de Indonesische maatschappelijke structuur. Het is namelijk zo, dat onze maatschappij ten eerste een uiterst dunne bovenlaag van ontwikkelden bezit en ten tweede, dat deze ontwikkelden hoofdzakelijk uit de ambtenarenstand zijn voortgekomen, zodat men als het ware van een „ambtenaren-intelligentsia” spreken kan. Er is bij ons dus geen intelligentsia, die op grond van afkomst bijvoorbeeld big-business minded of big-farmers minded is. Terwijl bovendien de intelligentsia van de moderne arbeidersbeweging in Indonesië nog niet zo sterk en vooral nog niet omvangrijk genoeg is om als een adequate „concurrerende” groep te kunnen functioneren. De afwezigheid van deze sociale wedijver nu bepaalt voor een groot deel de reactie der huidige intelligentsia op haar recente prestige-vermindering. Nu zij de enige groep is, die krachtens haar opleiding en ontwikkeling in vergelijking met andere groepen, op dit moment over de capaciteiten beschikt nodig voor de sociale en politieke leiding, moet zij — op straffe van een volledige maatschappelijke chaos — haar positie als het ware noodgedwongen voortzetten en handhaven. Met andere woorden, zij moet, aangezien er geen andere groepen zijn, die haar kunnen vervangen, haar positie terug zien te veroveren: zij moet met alle macht haar prestige weer vergroten om de greep op haar volgelingen weer stevig in handen te krijgen. En omdat zij — krachtens de oorzaak der sociaal-historische factoren — nog steeds niet voldoende in staat is de werkelijke aard van haar taak te doorzien, probeert zij de greep op het publiek weer te versterken door het niet zelden aanwenden van middelen zoals afleidingsmanoeuvres en het zoeken naar zondebokken voor onbevredigende toestanden.

Maar aangezien zulke manoeuvres in wezen niets te maken hebben met de werkelijke aard van de taak der intelligentsia, zullen zij — hoe geraffineerd zij ook worden opgezet — gedoemd zijn vroeg of laat te mislukken. En de volgelingen zullen misschien na een poos te hebben meegelopen, zich door een dergelijke mislukking opnieuw van de leiders afwenden, hetgeen dan weer een prestigedaling ten gevolge heeft. Daarna kan de cyclus opnieuw beginnen, zodat dit de bekende vicieuze cirkel vormt. Ziedaar in grote lijnen enige belangrijke achtergronden van de Indonesische cultuurcrisis.

Het is mogelijk, dat wij als studerenden in dit betoog te veel de nadruk gelegd hebben op de sociale aspecten van de gebrekkige kennis der intelligentsia ten opzichte van de modernisering en reconstructie. Aan de andere kant zijn de gevolgen van dit gebrek toch met geen mogelijkheid meer te verbergen. En wanneer men bij de vorming of opleiding van toekomstige intellectuelen met het hier naar voren gebrachte geen rekening houdt, zal dit de crisis alleen maar prolongeren. Vandaar dat wij er met de meeste klem op willen aandringen, dat de tegenwoordige Indonesische studerenden op welke wijze dan ook een begin maken met een daadwerkelijk en onophoudelijk streven naar vermeerdering van kennis en inzicht ten aanzien van de taak, waarvoor zij in de toekomst gesteld zullen worden.

Wij hopen dat uit de inhoud van het voorgaande niet zal worden afgeleid, dat wij de „schuld” aan de een of andere groep, regering of politieke partij zouden willen wijten, want dat is zeker onze bedoeling niet. Integendeel, wij voelen ons als Indonesische studenten geheel medeverantwoordelijk voor de Indonesische onvolkomenheden en wij zijn als toekomstige leden van de intelligentsia ook geheel solidair met de oude garde, niet alleen omdat zij ons naar de vrijheid geleid heeft, maar ook omdat wijzelf uit deze klasse zijn voortgekomen. Dit neemt niet weg, dat wij het met sommige zaken, die ondernomen worden, niet eens kunnen zijn en dat wij de redenen daarvan duidelijk hebben willen uiteenzetten.

Als slotwoord nog het volgende: ofschoon deze analyse slechts betrekking heeft op een beperkt aspect van het maatschappelijk proces in Indonesië, beseffen wij hoe gecompliceerd deze kwestie door de door-eenstrengeling van diverse factoren is. Wanneer wij bedenken, dat de duizendkoppige problematiek van de Indonesische maatschappij op deze wijze in kleine onderdelen, stuk voor stuk, benaderd moet wor-

den, dan beseffen wij pas ten volle hoe zwaar en omvangrijk de taak is, die de opkomende generatie van intellectuelen eens zal toevallen. Het lot heeft de Indonesiërs wel een mooi en, naar soms beweerd wordt, vruchtbaar land geschonken, maar de geschiedenis heeft ons met een zo moeilijke maatschappelijke opdracht bepaald niet verwend. Ten opzichte van deze taak rijst nu slechts de vraag, of de crisis reeds zo diep is doorgedrongen, dat zij ons allen aangetast heeft. Zijn wij als gevolg daarvan zo cynisch, defeatistisch, apathisch, angstig door het vernietigde zelfvertrouwen, zonder élan en kleinzielig geworden, dat wij onze taak en daarmee ook de challenge, de uitdaging der geschiedenis, alleen maar wensen te ontlopen?

Of zullen wij, als moderne ksatria's, die uitdaging ondanks alles tóch aanvaarden?



Op 1 October 1954 werd in Djakarta de Jajasan Pendidikan Seni-drama dan Film (Stichting voor het onderwijs in dramatische kunst en film) opgericht met als doel de samenleving van op hoog peil staande toneel- en filmkunstenaars te voorzien.

Als eerste stap in deze richting zal het bestuur van de Stichting, die onder leiding staat van Bachruddin, een academie oprichten, waar onderricht zal worden gegeven in de toneel- en filmkunst.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 4 Oct. 1954



INTERVIEW MET USMAR ISMAIL

Terwijl er tegenwoordig onder het publiek een groeiende belangstelling voor de toneelkunst valt waar te nemen, is het bericht gekomen dat er in Djakarta een Academie voor Dramatische Kunst zal worden geopend, die onder leiding zal staan van Usmar Ismail.

Wij nemen aan dat het plan voor zulk een school reeds bij hem gerijpt was, voor hij indertijd naar Amerika reisde.

De officiële opening zal op de 10de September in het gebouw „Ad huc stat” plaatsvinden. De nieuwe instelling zal de vorm van een stichting hebben.

Bij de heer Usmar thuis stelde ik hem als eerste vraag: „Welke naam zal de door u te leiden school dragen?”

„De Nationale Indonesische Academie voor Dramatische Kunst”.

De vraag rees wat hier met het woord „nationaal” bedoeld wordt. Dit woord heeft door het herhaaldelijk gebruik, zowel voor handels- als culturele doeleinden, veel van zijn betekenis verloren, zodat men er wat voorzichtig tegenover moet staan. Met een nationaal theater wordt bedoeld een theater in een zodanige vorm, dat het voor alle lagen uit de maatschappij van de verschillende cultuurgebieden aanvaardbaar is. Zo zullen wij het theater in de verschillende landstroken onderzoeken en daaraan elementen ontleenen.

Uit deze verklaring blijkt weer eens hoe sterk de aandacht op de

afzonderlijke Indonesische cultuurgebieden gevestigd is. De cursus B1 (opleiding voor de L.O.-akte) zal onder haar vakken verschillende streektaalen omvatten. Ook deze Academie zal aan de streekculturen aandacht schenken. Wij hadden hier reeds veel eerder mee moeten beginnen. Een vergelijking met een land als Spanje is bepaald treffend.

„Wat zal er op de Academie worden onderwezen?”

„Het spreekt vanzelf dat wij niet slechts het theater op het oog hebben: er zal in de toekomst ook aandacht worden geschonken aan film, radio en televisie. Maar in de eerste jaren zullen wij ons moeten beperken tot het toneel op de basis van de Westerse theaterkunst”.

„Wie zullen er op de Academie voor Dramatische Kunst doceren?”

„Om enkele namen te noemen de heren Sudjatmoko, Bachrum Rang-kuti, Sitor Situmorang, Rosihan Anwar, Asrul Sani en ikzelf”.

„Volgens welk systeem zal het onderricht worden gegeven?”

„Het onderricht zal zowel theoretisch als praktisch zijn. Ik wil hier nog eens onderstrepen dat de naam Academie hier niet in de gebruikelijke zin is bedoeld, maar meer in de zin van een instituut, bedoeld als verzamelplaats waar de wegbereiders van het Indonesische theaterleven gevormd kunnen worden. Het onderwijs zal op academisch niveau zijn. Om duidelijk te zijn, het Ministerie van Opvoeding, Onderwijs en Cultuur gaat hier niet mee accoord.”

„Waarom niet?”

„Het gaat er niet mee accoord, omdat men ons niet voldoende „capable” acht, dat betekent dat men niet instemt met de benaming Academie met het oog op de leerkrachten, die hier zullen doceren.”

„Waaruit zal de Academie haar onkosten bestrijden?”

„In de eerste plaats uit de bijdragen van de filmproducenten, niet-tegenstaande het feit dat wij ons voorlopig niet met de film zullen bezighouden, maar met het toneel. Blijkbaar begrijpen de filmproducenten, dat zij in de toekomst bruikbaar spelersmateriaal kunnen recrutereren uit de abituriënten van de Academie.”

„Zijn er nog andere bronnen van inkomsten?”

„Wij krijgen steun in de vorm van boeken uit Amerika; deze gift zal uit ongeveer 500 boeken bestaan.”

„Wie zullen tot de Academie worden toegelaten en hoeveel hebben zich reeds laten inschrijven?”

„Wie de S.M.A. (Middelbare School) heeft afgelopen, kan worden toegelaten. Reeds hebben zich ongeveer 40 personen laten inschrijven. Daarnaast zullen er ook toehoorders zijn: daarvoor hebben zich meer dan 50 personen opgegeven, maar dezen zullen wij niet allen kunnen toelaten. Van de aspirant-toehoorders zullen wij degenen, die zich reeds op het gebied van toneel bezighouden, laten voorgaan.”

„Welke bijzondere aanleiding was er, behalve de vroegere plannen die u reeds had, om deze Academie op te richten?”

„Het was mij opgevallen dat er onder de tegenwoordige jongeren een groeiende belangstelling voor het theater aanwezig is. Het was voor mij duidelijk dat op de manier zoals het nu gaat, er geen behoorlijk spelpeil kan worden bereikt. Zij hebben de energie en de wil, maar het zou op deze wijze op een teleurstelling uitlopen. Er zou een neiging ontstaan om het elkaar zo gemakkelijk mogelijk te maken en er zou al gauw een ongerechtvaardigd zelfvertrouwen gaan heersen. Het is maar al te duidelijk, waarom er zo weinig belangstelling onder de jonge toneelspelers leeft. Waarom? Omdat zij van oordeel zijn dat zij niets meer te leren hebben, of tenminste dat zij van een Academie als deze niets kunnen leren, terwijl in werkelijkheid...”

„In werkelijkheid kennen zij de eisen niet, die het theater stelt”, vulde ik aan.

Ons gesprek was hierna spoedig afgelopen; de heer Usmar zal op de 10de immers uitvoerig over de Academie spreken. Stellig zal hij dan ook verklaren dat er in onze maatschappij nog geen begrip bestaat voor het feit dat er zich op het gebied van de dramatische kunst een gehele wetenschap ontwikkeld heeft.

Naar huis lopend kwamen mij de personen voor de geest, die aan de Academie zullen doceren, zoals Sitor Situmorang en Asrul Sani. Van deze twee verwachten wij nog veel van hun creativiteit op letterkundig gebied. Zullen zij nu de letterkunde vaarwel zeggen om „geleerden” te worden? Hierop kon de heer Usmar geen antwoord geven: „Dat is een persoonlijke zaak,” zei hij. Er zijn voorbeelden van figuren die deze functies weten te combineren. Maar dit komt alleen voor bij zeer grote figuren als bijvoorbeeld Unamuno.

Ramadhan K.H.

Uit: *Siasat* (Djakarta) van 7 Sept. 1955

OPENING VAN DE NATIONALE ACADEMIE VOOR DRAMATISCHE KUNST

De oprichting van een Nationale Academie voor Dramatische Kunst heeft een leemte gevuld en in het nijpende tekort voorzien, dat voelbaar is op het gebied van de Indonesische toneelkunst. Het is nu niet meer nodig het woord „theater” met een zekere argwaan te associëren met de z.g. „stambul” en „bangsawan”, het z.g. volkstoneel. De aanvaarding van het woord in zijn nieuwe betekenis wijst op meer idealisme dan tot dusver aanwezig was, vooral wanneer wij de ontwikkeling van het woord gedurende de laatste jaren in aanmerking nemen.

Bij de officiële opening op 10 September j.l. door de directeur Usmar Ismail werden de aanwezigen herinnerd aan de geest van onze revolutie, welke ook de stichters bezielde, toen zij op de gedachte kwamen van deze Stichting van de Nationale Academie voor Dramatische Kunst. Usmar Ismail zei onder meer: „Wij weten allen hoe in Augustus 1945 vele van de tegenwoordige leiders en autoriteiten, die thans aan het bewind zijn, in twijfel verkeerden of zij de rood-witte vlag voor hun huizen zouden hijsen of niet. Maar tezelfder tijd hadden duizenden jonge mensen hun leven veil voor een zaak, waarvan zij het onvermijdelijke meer met hun hart dan met hun verstand besefden. Welnu, zulk een enthousiasme heeft ook de stichters bezielde, toen zij zich inzetten om deze Nationale Academie voor Dramatische Kunst op te richten. Maar daarnaast mogen wij van de leerkrachten niet verwachten, dat zij de voormannen van het land zouden voorgaan om de eenmaal ontbrande revolutie tot een goed einde te brengen”.

Nadat Usmar Ismail de Academie aldus officieel geopend had, werden alle leden van het bestuur en het lerarencorps dat grotendeels uit jonge krachten bestaat, voorgesteld. Nadat enige officiële woorden gericht waren tot de aanwezigen, trad Asrul Sani naar voren, die een openbaar college gaf over toneelkunst en wat daarmee in verband staat, van haar magische betekenis af tot aan de verschillende opvattingen van enige toneelkundigen in Europa, die hij persoonlijk had ontmoet. Dit openbare college, een heldere uiteenzetting in welluidende taal, is moeilijk samen te vatten door de veelheid van problemen, die er in

behandeld werden. Misschien lag het aan de rijke ontwikkeling en de veranderlijkheid van het theater als uiting van een levende kunst, misschien wilde Asrul Sani een vorm van college-geven zoeken, die tegelijk boeiend en diep zou zijn.

Afgezien daarvan werden wij herinnerd aan de werkzaamheid van de „International Theatre Institute”, dat de oprichting van een „Theatre of the Nations” in Parijs voorbereidt. Dit instituut, dat nauwe betrekkingen onderhoudt met de Unesco, heeft reeds tweemaal een internationaal theater-festival georganiseerd, waar elk land de gelegenheid kreeg zijn dramatische kunst te tonen. Op deze festivals kunnen wij de kunst van andere landen bestuderen en belangrijke contacten leggen. Verleden jaar hebben, naar men zegt, Ierland en Joegoslavië veel opzien gebaard. Dit jaar heeft Engeland een groot succes behaald, naar aanleiding waarvan het Engelse gezelschap uitgenodigd werd een tournee te maken door elf landen waar zijn spel zeer op prijs werd gesteld. Indonesië zelf is nog niet in staat geweest een gezelschap uit te zenden, maar met deze festivals kunnen wij tenminste ons voordeel doen, al was het alleen maar door de waardevolle suggesties van onze vertegenwoordiger bij de Unesco, mr Kuntjoro Purbopranoto.

Ten slotte spreek ik de hoop uit, dat dergelijke stichtingen op andere gebieden van kunst spoedig zullen volgen, zoals op het gebied van dans- en filmkunst, waar — overbodig het te herhalen — ook behoefte bestaat aan ervaren krachten met een ruime en gezonde visie. Want het streven van de Nationale Academie voor Dramatische Kunst is een streven, dat zeker waard is om nagevolgd te worden.

A. M.

Uit: *Seni* (Djakarta) van Oct. 1955



In opdracht van de Nationale Academie voor Dramatische kunst, die onlangs werd opgericht, is de voorzitter van de Stichting Academie voor Dramatische Kunst, Usmar Ismail, naar Amerika vertrokken. Zijn verblijf zal vermoedelijk drie maanden duren. De heer Ismail hoopt bij zijn terugkeer materiaal te kunnen meenemen voor de uitrusting van de Academie.

Uit: *Siasat* (Djakarta) van 28 Sept. 1955



NIEUWE AMUSEMENTSFILM VAN USMAR ISMAIL

De Djalan Waru nummer dertien zal vergeefs gezocht worden op de plattegrond van Djakarta, maar de moeilijkheden daar in huis vertonen toch wel erg veel overeenkomst met die in vele huizen aan andere djalans(wegen).

De kamers zijn overkropt, de bewoners maken permanent ruzie met elkaar en met hun burens, zij azen op meer woonruimte, betreuren hun kleine salaris, wagen een oogje aan een mooi buurmeisje, krijgen de kous op hun kop van kijverige echtgenoten en zijn overigens geneigd al die wederwaardigheden met gelatenheid te dragen en er de amusante kanten van te zoeken.

Regisseur Usmar Ismail is wat dit laatste betreft een goede leidsman die genoeg gevoel voor humor heeft om een hele film te maken over niets anders dan de wederwaardigheden van die paar gezinnen in een veel te klein huis en die genoeg gevoel voor de realiteit heeft om telkens te boeien met een goed gespeelde scène met kernachtig uitgebeelde menselijke emoties en om allerlei onwerkelijke scènes, die hij gebruikt om liedjes en dansen te laten zien, in te lassen zonder de logica volkomen uit het oog te verliezen.

Krisis, de jongste film van Perfini, is een scherts en bezit geen enkele andere pretentie. De algemeen-menselijke zwakheden worden er behoorlijk in bespot en de typische verkeerdheden van de jongere generatie van deze tijd, in het bijzonder die nog niet helemaal is bespot

en de typische verkeerdheden van het grotestadsleven krijgen een veeg uit de wadjan (pan), maar zonder dat de film haar karakter van amusement verliest.

Ondanks zijn dreigende titel is *Krisis* een verhaaltje met grapjes en liedjes voor amusement. De rollen geven dan ook geen mogelijkheid voor ontplooiing boven een typering. Van die typering is de oude filosofische pantoffelheld, die de ervaren Sukarno speelt, veruit de beste. Naast hem spelen: Aedy Moward, Ismail Saleh, Tina Melinda Rumami, Sulat Sulastri, Udjang, Wahid Chan en Gita vol animo onder Usmar Ismails vlotte regie. Het zwakke punt van de film is, dat er zeer veel in gepraat wordt en dat de weergave van muziek een enkel keer wat rasperig klinkt. Maar zij zal haar weg naar degenen die amusement zoeken, wel vinden.

vG.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 5 Juni 1954

MERATJUN SUKMA

De advertenties kondigen de vertoning van een Indonesische film *Meratjun Sukma* aan, waarvan scenario, regie en spelleiding geheel op naam van de van ouds bekende acteur en regisseur Bachtiar Effendi staan. Naar verluidt wordt deze speelfilm door de P.F.N. uitgebracht. Wij kennen de capaciteiten van de heer Bachtiar uit zijn vooroorlogse films, die vooral in Malakka nog al naam hebben gemaakt. En wij zijn er wel benieuwd naar te zien, of er enige vorderingen in zijn filmontwikkeling zijn geboekt. Doch hierover willen wij het niet hebben, voordat wij de aangekondigde film zelf hebben gezien.

Wat onze bijzondere aandacht trekt, is de aankondiging, dat deze film ook in Capitol zal draaien. En daarmee maakt de nationale film voor het eerst haar „entrée de jeunesse” in de eersteklas-bioscopen van Djakarta. Dat de Capitol-directie dit experiment aandurft, ondanks het zakelijke risico-element, dat daarin ongetwijfeld opgesloten zit, is toe te juichen en getuigt van een ruim inzicht en verziende blik in de toekomst.

Wij weten maar al te goed, dat de gevestigde voorliefde bij bepaalde bioscoop-eigenaars voor buitenlandse films een soort „glass wall” heeft

opgebouwd rondom hun heiligdommen, waaraan door onzichtbare businesshanden het welbekende hautain-afwerende „Eintritt verboten” is aangebracht, wel te verstaan voor Indonesische speelfilms. Kwade tongen hebben zelfs beweerd, dat de Gelora-journaals slechts met behulp van „zachte drang” hun tegenwoordige plaats in de grote bioscopen hebben weten te veroveren.

Wie echter het peil van de Indonesische speelfilm in het algemeen kent, die nog altijd „onverteerbare kost” blijft voor het intellectuele oog, dat de eersterangs-bioscopen habitueert, kan de houding der betrokken bioscoop-eigenaars wel begrijpen en wellicht billijken. Het moet voor de Indonesische filmproducenten een dwingende stimulans zijn om hun kunstprestatie wat te verhogen. Niet elke kunstenaar komt tenslotte in Hollywood terecht. Het wordt wel een bedenkelijke mentaliteit, als deze houding van de grote bioscoop-eigenaars volhardt in een principiële afwijzing van alle Indonesische nationale films uit hun geheiligde zalen, een onsympathieke houding die zich tenslotte richt tegen de culturele ontwikkeling van dit land.

Immers, in het belang en ter verdere aanmoediging van de ontwikkeling der betere Indonesische speelfilms, moet onze nationale productie, zij het dan ook geselecteerd, een kans worden gegeven zich te presenteren en te manifesteren voor het intellectuele oog van een meer kritisch bioscoop-publiek. De beoordeling en waardering van het kunstgehalte van onze nationale films moeten wij niet alleen en niet geheel overlaten aan de smaak van de passieve grote massa. Het is daarom goed en wenselijk, dat buitenlandse objectieve beoordelaars, al was het maar bij wijze van exceptie, zo nu en dan onze Indonesische nationale speelfilms onder ogen krijgen. Het sympathieke initiatief van de Capitol-directie verdient daarom een hulde, zou Charlie (ook) zeggen.

Banteng Merah

Niet alleen het sympathieke initiatief van Capitol verdient hulde, ook dit stuk van de zeker tot oordelen bevoegde schrijver, die zich „Banteng Merah” noemt.

Wij geloven overigens niet dat er ook maar één bioscoop-directie is die principieel een Indonesische nationale film zal afwijzen. Bioscoop-directies moeten net als andere directies geld verdienen voor hun bedrijf en dat gaat overal op dezelfde manier: het publiek het beste bieden dat men kan bieden.

Zolang echter het gros van de nationale filmproductie gevangen blijft in machteloze pogingen tot imitatie van Amerikaanse showfilms en praktisch niet toont dat men profiteert van de adviezen, niet alleen van objectieve beoordelaars, maar van objectieve buitenlandse deskundigen, die nota bene op kosten van de Regering hier werken, mag men een „discriminating” publiek geen discriminatie verwijten. Het is niet prettig, wanneer men met ernstig bedoelde artistieke critiek komt om voor imperialist of koloniaal te worden uitgekreten.

Het is te hopen dat na het sympathieke initiatief van Capitol, anderen het initiatief zullen nemen om niet achter buitenlandse critiek terstond een poging tot „meratjun sukma” (vergiftigde ziel) te zoeken.

Red. Nieuwsgier

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 18 Mei 1954

* * *

Het feit dat bij de première van de nieuwe Indonesische film *Meratjun Sukma* (Vergiftigde Ziel) uitdrukkelijk geconstateerd werd, dat voor de eerste keer een Indonesische speelfilm aan het publiek voorgesteld wordt in een van de zogenaamde première-theaters van de hoofdstad, geeft blijk van een vreemde verhouding, waardoor de films van eigen bodem minder belangstelling krijgen dan de producten uit den vreemde. Dit is in strijd met de kwaliteiten van verscheidene van de tot dusver gemaakte Indonesische films. Dat nu langs de normale wegen een van de nieuwste producten deze ongewone traditie heeft doorbroken, wettigt de verwachting dat dit een kentering aanduidt.

Meratjun Sukma, een product van het landsfilmbedrijf P.F.N., is geschreven en geregisseerd door Bachtiar Effendi en het draagt in verscheidene van zijn beste scènes het persoonlijke kenmerk van de maker: levendigheid en het vermogen om te spotten, daarnaast een neiging om persoonlijke ervaringen een maatschappelijke achtergrond te geven. De geschiedenis gaat over een man, die twee echtgenoten heeft, doch deze situatie niet goed aan kan, vooral niet als hij door de tweede echtgenote geprest wordt haar in zijn huis te nemen. Niet alleen loopt daardoor de eerste vrouw van hem weg, maar zowel zijn huiselijke omstandigheden als de opvoeding van zijn kinderen worden daardoor een gruwelijke mislukking.

In vele opzichten is dit verhaal op en top een draak, vooral als aan

het eind de schuldigen gestraft worden, ieder naar zijn eigen aard, de verloren gewaanden worden hervonden en vrijwel alle conflicten volgens een nogal simplistisch onderscheid tussen goed en kwaad worden opgelost. Maar de regisseur heeft het voornamelijk in de toon van een blijspel gehouden, in een stemming die herinneringen wekt aan de onbarmhartige mensenkennis van Molière, en met een soms naar het kluchtige overhellende spot, die ervoor zorgt dat de zware dramatische accoorden die zo hier en daar worden aangeslagen, toch niet onverteerbaar worden.

Voor de echtgenoot en de tweede vrouw krijgen hun aandeel in die spot. De man — zonder veel variatie, maar toch wel met een goed getroffen karakteristiek gespeeld door Endjek — wordt geleidelijk het voorbeeld van een slappe, genotzieke kerel, met weinig verantwoordelijkheidsgevoel. En de maat van de critiek die op deze indirecte manier over hem wordt uitgestort, is vol, wanneer blijkt dat hij zich ook nog aan zwarte handel heeft schuldig gemaakt. De jonge echtgenote, gespeeld door Adé Ticoalu — die uitgeroepen is tot Radioster 1952-1953 — is een figuur vol tegenstrijdigheden. Het ene ogenblik is zij pruilend en poeslief, het volgende ogenblik is zij een ware harpij. Er zijn zelfs wel wat veel tegenstrijdige elementen in haar verenigd en de krankzinnigheid, die tenslotte haar straf wordt, is moeilijk te verenigen met de sluwe berekendheid die haar in het grootste deel van de film wordt toegedacht.

De andere echtgenote, gespeeld door Suhara Effendy, is daarentegen zeer eenzijdig en komt nauwelijks boven een typering uit. Andere opvallende verschijningen zijn er niet, omdat het spel zeer sterk op deze hoofdpersonen is geconcentreerd.

Het is te merken, dat de schrijver-regisseur de moeilijkheden heeft ondervonden van zijn opzet: een levensgeschiedenis te geven, die zich over zeer vele jaren uitstrekt. De factor tijd is in een film over het algemeen moeilijk uit te beelden en als er zoveel lange perioden aanschouwelijk moeten worden gemaakt, geeft dat wel eens moeilijk te verwerken effecten. Zo geeft een meisje, dat als kind naar bed gaat en enkele seconden later als jonge vrouw opstaat, een effect dat het publiek tot lachen brengt, hoewel dat bepaald niet de bedoeling van de filmers is geweest. Een film als deze toont aan, dat de film-dramaturgie haar beperkingen heeft en dat een compact verhaal altijd beter te ver-

filmen is dan een uitvoerig, dat vele ontwikkelingsfasen tegelijk probeert te omvatten.

Door deze uitvoerigheid is de regisseur er ook toe gekomen om sterk tegengestelde stemmingen in soms zeer beknopte scènes achtereen op te nemen. Daardoor worden die tegenstellingen onnatuurlijk geaccentueerd en wordt de continuïteit ongunstig beïnvloed.

Naast deze moeilijkheid komt verder nog dat er muzikale passages zijn ingelast, die maar zelden gunstig werken op het filmische rythme, hoe aantrekkelijk zij overigens voor het publiek mogen wezen.

Tegenover deze zwakheden staat een levendige verteltrant, die met een overeenkomstige soepelheid door de cameraman werd uitgevoerd. Er is in de Indonesische filmproductie een voortdurend stijgende lijn te zien wat betreft de vaardigheid van de regisseurs om hun scènes van allerlei nieuwe gezichtspunten uit te bekijken — letterlijk en figuurlijk — en om met kleine, snel ingelaste opnamen nevenhandelingen, reizen, arbeid enz. aan te duiden. De montage spreekt daar uiteraard belangrijk in mee.

En voorts is de zeer positieve kant aan deze film, dat zij indirect de maatschappelijke reacties in het oog houdt en dat zij al spottend en vertellend aanstipt, dat een meervoudige huwelijksverhouding een zaak is die grote verantwoordelijkheden met zich meebrengt, die volstrekt niet eindigt bij de materiële levensomstandigheden.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 24 Mei 1954

vG.



TWEE INDONESISCHE FILMDOCUMENTAIRES

Een over het algemeen levendige, technisch degelijk verzorgde, bijwijlen spannende, met enkele vlotte speelscènes gelardeerde film is het resultaat geweest van een bijzondere vorm van samenwerking tussen de Indonesische militaire politie en het landsfilmbedrijf P.F.N. Bijzonder, omdat de bedoeling voorzat een representatief werk te maken dat dienstig zou kunnen zijn bij de eerste „windu”, het eerste achtjarige jubileum van het Corps Pulisi Militer.

Dit resultaat kan te meer gewaardeerd worden, omdat elke jubileummanifestatie, op welk gebied zij ook wordt gegeven, bij voorbaat aan

zovele eisen is gebonden, dat de makers zich bij allerlei concessies moeten neerleggen. Er zijn wel eens méér jubileumfilms gemaakt in de wereld en ze zijn heel zelden hoogstaande artistieke prestaties geworden, behalve wanneer een groot talent de volkomen vrijheid kreeg om zijn eigen interpretatie te geven, hoe die dan ook mocht uitvallen. Over het algemeen — en dat is begrijpelijk — gebeurt dat niet en was het resultaat meer toegepaste kunst dan een zelfstandige creatie.

Beoordeeld naar het resultaat, moeten de makers van *Antara tugas dan tjinta* (Tussen plicht en liefde) ook ernstig met dit probleem geworsteld hebben. Zij hebben aan de ene kant een uitbeelding willen geven van wat eigenlijk de militaire politie is en doet, en vooral van de opleiding en het hoge plichtsbesef, die van haar leden worden gevergd. En daarnaast hebben zij een verhaaltje willen vertellen, een kleine romantische intrige, die de grotendeels documentaire inhoud gemakkelijker toegankelijk zou maken voor een publiek, dat nu eenmaal sterker geboeid wordt door de individueel-menselijke kant van een onderwerp.

De natuurlijke zwakheden van zo'n werkwijze zijn in deze film direct aan te wijzen. Het romantische verhaal is tamelijk fragmentarisch gebleven en de hoofdpersonen zijn niet allemaal even duidelijk en ten voeten uit getekend. Zij zijn meer karakterrollen dan volledige persoonlijkheden geworden. De documentatie over het C.P.M. is de hoofdschotel geworden. Dat is helemaal geen nadeel gebleken, omdat de filmers zich hebben laten meeslepen door de actie en de spanning die daar in zitten. Zij hebben eigenlijk een Indonesisch equivalent gevonden voor wat uit het buitenland aan actiefilms van het goede soort pleegt te komen, een equivalent, dat na de eerste Indonesische films over de vrijheidstrijd niet zo gemakkelijk in leven gehouden scheen te kunnen worden, zodat menige Indonesische film zich het verwijt van al te grote toneelmatigheid zag voorgehouden.

Wat er ook gezegd kan worden van deze film, zij wordt niet gehandicapt door traag slepende speelscènes en te omstandige exposés. Wel raakt het verband nu en dan in het gedrang, wanneer de camera zich verdiept in een der facetten van de activiteit van het C.P.M. Maar daar staat tegenover dat verscheidene van die volkomen documentaire fragmenten op zichzelf heel boeiend zijn uitgewerkt. Dat geldt bijvoorbeeld voor de veldtraining van de C.P.M.-ërs.

De apotheose is een grootscheepse actie van een groot detachement

C.P.M. tegen een bende. Misschien naar de smaak van sommigen wat nadrukkelijk met theoretische tactiek, maar als stuk filmhandeling goed geslaagd. En als ontknoping van de intrige ook. Verlucht bovendien met een nummer „pentjak” (gestileerde strijddans), dat bij de eerste vertoning een „open doekje” kreeg.

Het verhaal werd geschreven door luitenant Rd. Djatnika Soeriadiradja en daarna tot een draaiboek bewerkt door Rd. Ariffien en Bachtiar Effendi, die vervolgens ook de regie voerden. Majoor Sutojo en en R. M. Soetarto voerden de productie-leiding. Tot de artisten behoren R. A. Titien Sumarni, K. Sudarsono en O. Lubis en verder vele honderden anonieme leden van het C.P.M.

Tegelijk met deze C.P.M.-film beleeft een Indonesische documentaire haar première, de *Prambanantempel*. Dat gebeurt geregeld, maar dit is een bijzondere, omdat zij ingezonden is op de „Internationale Filmfestspiele 1954”, die van 18 tot 29 Juni in West-Berlijn worden gehouden. Begeleid met hoofdzakelijk Balische gamelanmuziek en toegelicht met een tekst in de Engelse taal, geeft de film een beeld van de situatie en de restauratie van deze bekende tempel, die enige tijd geleden door president Soekarno is ingewijd. Er is op een suggestieve manier gebruik gemaakt van het vele beeldhouwwerk in de tempel om de voorstellingen, die erin vastgelegd zijn toe te lichten. De kwaliteiten van de fotografie zijn opvallend goed en de opbouw is in een rustige, zakelijke stijl gebleven. De montage, hoewel logisch, maakt echter de indruk dat zij wat strak volgens het draaiboek is uitgevoerd, waardoor enkele keren de verdiensten van de beelden niet volkomen worden uitgebuit. Deze abrupte manier van montage is trouwens in de hoofdfilm een enkele keer ook te zien.

vG.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 26 Juni 1954



Het sprookje heeft de filmers altijd aangetrokken, omdat hun medium zich zo bij uitstek leent voor de materialisering van de onwerkelijke gebeurtenissen die er het kenmerk van zijn. Het is echter wel gebleken, dat het als filmstof uitermate moeilijk vatbaar is en dat is begrijpelijk, als men zich realiseert dat een sprookje een zeer typische wijze van overbrengen vergt. De bekendste sprookjes in de wereld immers zijn van geslacht op geslacht oververteld. Dat geeft hun de wonderlijk-rake typering, waarin de levenswijsheid van vele geslachten bij wijze van spreken bevroren is en ook de veelzijdige symboliek, die vol onverwachte wijsheid kan zijn.

In dit over en over vertellen is de onwerkelijkheid die het andere belangrijke kenmerk van het sprookje is, niet meer dan een stijlelement dat volkomen op zijn plaats is. In een vertelling in het stille halfuur voor het naar bed gaan zijn de reuzen en dwergen, de elfen en monsters wazige fantasieën op de grens van vertelling en droom, en zij horen er vanzelfsprekend bij, even goed als de boze moeders en stiefzusters, wraakzuchtige monsters en beminnelijke maar lelijke heksen.

Maar dat wordt anders, wanneer zo'n sprookje voor een filmcamera wordt gebracht, die geenszins een half schemerige en verre van duidelijk vertelde atmosfeer schept. De filmcamera is eigenlijk het tegengestelde van de sprookjesverteller: zij laat niets aan de verbeelding over en levert alle monsters en onwezens, alle deugden en ondeugden volkomen plastisch en haarscherp op. Zelfs bij de tekenfilm, die veel minder realistisch behoeft te zijn, is dit nog als een bezwaar aangevoerd, wanneer zij in de sprookjeswereld binnendringt.

Dit is de zwakheid, waaraan de Indonesische sprookjesfilm *Si Melati* ook lijdt. Zodra een sprookjeswezen volkomen plastisch is geworden, leent het zich voor een scherpe en critische beschouwing en dan is het onvermijdelijk dat een tovenares er wat minder indrukwekkend uitziet en dat een verongelijkt meisje soms een meer domme dan ongelukkige indruk maakt. Het is een onvermijdelijke zwakte, maar zij heeft even onvermijdelijk invloed op de vorming van een oordeel over een dergelijke film.

Zo is het ook met *Si Melati*, een soort Assepoester-verhaal, dat voor het grootste gedeelte op Bali is opgenomen. Het vertelt van een moeder en twee meisjes, waarvan het ene — gelijk in het Westerse sprookje ook gebeurt — hard moet werken en bovendien onverdiend slaag en weinig eten krijgt, terwijl het andere even onverdiende weelde en luiheid geniet. En natuurlijk heeft het verongelijkte meisje een lief karakter en is het andere een zelfzuchtig mirakel. Dat spreekt vanzelf en daar laat de film van Basuki Effendy dan ook geen twijfel over bestaan.

Dan komt het wonder: door angst om een kleine fout komt Si Melati — de Assepoes — in het toverbos terecht en ten slotte bij de tovenares die haar een onverwachte beloning geeft. En die zelfde wonderdoenster straft het andere zusje, wanneer dat probeert ook een beloning te krijgen. Natuurlijk. En dan heeft de film niet alleen een gruwelijke ervaring voor de zelfzuchtigheid — met groot realisme voorzien van een hoeveelheid monsters —, maar ook nog een reeks scènes, waarin Si Melati bewijst, dat zij sans rancune en later vol goedertierenheid staat tegenover haar eens zo wrede familie.

De bekoring, die dit simpele verhaal heeft, is sterker dan de zwakheden. Dat komt voor een belangrijk deel door de atmosfeer die geschapen is door de vele Balische opnamen. De filmers hebben de mogelijkheden die in deze atmosfeer lagen, goed gezien en misschien is een uitvoerige weergave van een Balische dans wat erg nadrukkelijk geworden, het is aan de andere kant opvallend, hoe voortreffelijk deze rhythmische pantomime past in het onwezenlijke karakter van het verhaal.

Basuki Effendy, wie op deze manier de eer toekomt dat hij de eerste is die een dergelijke Indonesische kinderfilm heeft gemaakt, heeft echter geenszins uitsluitend naar onwerkelijkheid gestreefd. Dat bewijst hij met zijn raamvertelling, die in de tegenwoordige tijd speelt en die een soort parallel op de eigenlijke inhoud geeft, waardoor — voor wie dit nog niet gezien mocht hebben — de betrekkelijkheid ervan in het dagelijks leven nog eens wordt geaccentueerd. Nu is de waarde van een raamvertelling veelal zeer betrekkelijk, maar als men *Si Melati* als een film beschouwt voor kinderen, die er sterk in meeleven, dan is zij ditmaal volkomen op haar plaats.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 1 Nov. 1954

vG.

Bij het zoeken naar een eigen stijl blijken de Indonesische filmers het simpele realisme, dat aan het spel voor de camera inhaerent hoort te zijn, over het algemeen gemakkelijker te vinden dan in hun ernstiger producten, waarin zij vaak de neiging vertonen te nadrukkelijk en daardoor te teatraal te worden. Een blijk hiervan is de nieuwe film van D. Djajakusuma, *Puteri dari Medan* (Meisje van Medan) een product van de eigen productiemaatschappij van de actrice Titien Sumarni. In sommige opzichten doen de luchtigheid en de gezapige humor van deze film denken aan de stijl, waarin een van de tot dusver beste voorbeelden van dit genre, *Krisis*, was gemaakt. Het is weer een uitermate huiselijk onderwerp dat zich nergens verwijdt van de alledaagseheid en dat braaf de draak steekt met 's mensen zwakke kanten.

Het satirieke element, dat in *Krisis* hier en daar tevoorschijn kwam, ontbreekt in deze nieuwe film echter geheel en de situaties zijn hier en daar zo kunstmatig, dat wel duidelijk is dat van het begin af de bedoeling van de filmers is geweest een maximum aan lachwekkende situaties te scheppen, met het gevolg dat zij een enkele keer juist daardoor hun doel niet bereiken.

Puteri dari Medan beschrijft wat er gebeurt, wanneer een jong meisje terecht komt in het huishouden van drie verstokte vrijgezellen. In de eerste plaats is de fout van deze zeurige lieden dat zij menen dat er een baby op visite komt waarna de verschijning van Titien Sumarni, die zelf de hoofdrol speelt, hen plaatst voor wat, op zijn eenvoudigst uitgedrukt, een onverwachte situatie is.

Deze lieden zijn echter niet alleen zo maar vrijgezellen, zij zijn dit met grimmige verbetenheid, want zij leiden een soort liga tot bestrijding van vrouwen. Het meisje had dus moeilijker in onaangenamer gezelschap terecht kunnen komen. Maar het blijkt, dat deze vrijgezellen in hun verstoktheid juist het minst tegen vrouwelijke intriges bestand zijn en zij — dat zij tot troost erbij verteld — capituleren aan het einde collectief en volkomen.

In deze vrijgezellenclub onderscheidt deze film zich van *Krisis* waarin het verhaal voortdurend min of meer contact met de werkelijkheid bleef houden, waartegenover deze verzameling van vrouwenhaters een

nogal gewild effect is, waarmee de spelers dan ook niet altijd zo goed raad weten, ondanks het feit dat Rd. Ismail, I. Dubono en Wahid Chan geenszins onervaren acteurs zijn. De enige, die nergens krampachtige pogingen behoeft te doen om emoties uit te drukken die niet uit te drukken zijn, is Bus Bustami, de djongos (huisbediende), die een goede komiek is en zo terloops allerlei sappige opmerkingen maakt. De betrekkelijke zwakte van dit verhaal ligt zeker niet aan de spelers en ook niet aan de regisseur, die aan een paar tamelijk „lege” scènes in een „vrijgezellenwinkel” toch nog fleur heeft weten te geven, maar eerder aan de schrijvers van het draaiboek, die wèl een dialoog vol dwaasheden schiepen, maar er niet altijd in slaagden die gesprekken in te passen in scènes, die voldoende filmische levensvatbaarheid hebben. Er wordt hier en daar te veel overgelaten aan het improvisatievermogen van de spelers. Het is ook de vraag, of het goed geweest is de drie vrijgezellen zo weinig individualiteit te geven. Zij reageren wat vaak als een drie-eenheid, terwijl men juist in een verhaal als dit geneigd zou zijn te zoeken naar de verscheidenheid van hun reacties op de onverwachte verschijning van de schone, en geenszins verlegen, Medanse.

Het schijnt dat elke filmstijl dergelijke moeilijkheden moet overwinnen. Wanneer men Amerikaanse of Europese films van 25 of 30 jaar terug ziet, komen daar soms ook scènes in voor, die dramatisch weinig betekenis hebben en waarin de acteurs vruchteloos proberen de leegte met hun spel te vullen. Nu is het geenszins zo, dat *Puteri dari Medan* ergens de indruk maakt van primitiviteit. Integendeel, zij is technisch uitstekend verzorgd: zowel regie als spel laten de ervaring van de medewerkers duidelijk blijken. Het is een film, die gezien kan worden, zonder dat zij ergens een verontschuldiging behoeft en zij kan gerust gezien worden naast de producten van buitenlandse studio's, die zoveel meer ervaring hebben. Maar juist omdat dit zo is, springt de gewildheid van sommige scènes te meer in het oog.

Titien Sumarni beweegt zich voor de camera met het gemak van de ervaren actrice. Zij is omgeven door een groep kwieke jonge actrices in nevenrollen en de regisseur heeft haar bewaard voor een al te nadrukkelijke speltrant, waartoe zij in enkele passages de neiging vertoont. Met dezelfde beheersing heeft hij verkregen wat uit een opzet als deze verkregen kon worden: een vriendelijke komedie.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 25 Nov. 1954 vC.

Er werken in de Indonesische filmproductie verschillende en tegengestelde factoren, die — en dat kan alleen maar een gelukkig verschijnsel worden genoemd — zeer uiteenlopende soorten films doen ontstaan. Na de zeer ideëel ingestelde films, die kort na 1950 zijn vervaardigd en die zich met de strijd om de vrijheid bezighielden, was er een algemene toename te zien van films, die men meer romantisch zou kunnen noemen en die weinig of geen verband hielden met de actualiteit. Het was, alsof de Indonesische filmers alle genres wilden proberen, tot de showfilm toe. Nu is er de laatste maanden een nieuw genre aan het groeien, dat weer wel een basis in de actuele werkelijkheid heeft, maar dat zijn moraal — want een dergelijke film moet een onmiskenbare moraal hebben — op een amusemanier voordraagt.

De voorbeelden van dit genre zijn beperkt. Het zijn er nog niet meer dan twee: *Krisis* en *Pegawai Tinggi* (Hoofdamttenaar) waarin de kenmerken duidelijk te vinden zijn, en in de laatste film, die juist gereed is gekomen, het duidelijkst.

Het gegeven van *Pegawai Tinggi* is zo oud als de wereld: het verlangen naar een beter leven, naar rijkdom en aanzien, verkregen op een gemakkelijke, snelle manier. Hoeveel films er aan deze wensdroom gewijd zijn, is bij geen benadering te schatten en *Pegawai Tinggi* zou een snel vergeten naam in een lange serie zijn geworden, wanneer de makers niet heel duidelijk hun stimulans hadden geput uit de huidige maatschappelijke ontwikkeling.

De vele nieuwe ontwikkelingen die zich in de Indonesische samenleving voordoen, de snelheid waarmee deze zich in sommige gevallen voltrekken en de grote mogelijkheden die zij voor bepaalde categorieën van personen openen, moeten voor menigeen die daar onvoorbereid tegenover of middenin wordt geplaatst, verwarrend werken en het is niet onbegrijpelijk, wanneer er mensen zijn, die menen dat er ergens in dit leven een soort toverland is en dat, als men maar eenmaal de poort daarvan door is, de zaligheid op aarde is bereikt.

Rempo Urips nieuwe film theoretiseert daar helemaal niet over, maar de vrouwelijke hoofdpersoon die hij heeft geschapen, legt er naar alle kanten getuigenis van af, dat hij en de schrijvers van het draaiboek zich zeer wel van dit tijdsverschijnsel bewust zijn geweest. Deze Rusli leest graag goedkope romannetjes en hoopt nu maar dat zij zal trou-

wen met een knappe en welgestelde man, die al de idealen, waarover die romannetjes vertellen, waar zal maken. De jongen, waarmee ze kennismaat, voldoet uiterlijk aan haar verlangens en ze maakt van het baantje, dat hij ergens op een ministerie bekleedt, in haar gedachten een heel hoge functie waardoor hij een machtig belangrijk man wordt. De werkelijkheid is anders: de man, Husni (gespeeld door Raden Mochtar), is in de eerste plaats een eerzaam commies en geen „pegawai tinggi” en verder ook helemaal niet romantisch, maar een naarstige ploeteraar die na kantoortijd studeert om verder te komen, en heel best weet dat er maar weinig wonderen in de wereld zijn, waardoor men ineens een grote piet wordt. De tegenstelling tussen deze twee jonge mensen is uitgewerkt in de trant van een komedie, waarin Rusli een nukkige en hebbelijke huisvrouw is en Husni een beetje de goedmoedige die zich op zijn kop laat zitten en hoe langer hoe verder in de beklemming raakt, als zijn allerliefste meer belangstelling toont voor receptiejurken dan voor de spaarpot voor een bromfiets.

De moraal van het geval zit in de verwikkeling, die ontstaat als de vrouw een kostbaar geleend sieraad kwijtraakt en om een nieuw te kopen aan alle kanten moet bezuinigen en zelf de handen uit de mouw moet steken. Zij knapt daar merkbaar van op en de enige zwakte in dit verhaal is, dat er toch nog een „deus ex machina” optreedt om een bevredigend slot te bereiken, in de vorm van de overigens erg vermakelijke onthulling dat het verloren sieraad een waardeloos prul uit de bazaar was. Dat is een zwakte, niet omdat het geen verbluffend effect is, maar omdat het de aandacht van de regisseur heeft afgeleid van de eigenlijke clou: dat mevrouw „Rus” intussen een goed echtgenote is geworden.

E. Zainah en R. A. Satijati spelen bijrollen, en de film is op een bescheiden manier met wat muziek en een enkele show-scène aangevuld, maar zó dat de continuïteit van het verhaal er niet noemenswaard door wordt geschonden. De hantering van de camera is conventioneel en hier en daar wat vlak, zoals bijvoorbeeld in de slotscène, die tamelijk ongeanimeerd verloopt, hoewel er veel meer mogelijkheden in zaten. Beeld en geluid zijn helder, maar de begeleidende muziek is te zeer voor de afzonderlijke scènes gemaakt. Wanneer een scène afloopt, wordt ook het geluid abrupt beëindigd, terwijl de waarde van de muziek er soms in kan schuilen dat zij in een volgende scène wordt voortgezet, waardoor de emotionele „lading” van de ene passage nadruk-

kelijker wordt overgedragen op een volgende, die daar voor in aanmerking komt.

Het spel van Awaludin is hier en daar wat geforceerd in vergelijking met de vrij realistische trant van de verfilming, maar over het algemeen verloopt de handeling vlot, met iets minder hilariteit dan in *Puteri dari Medan*, maar met een duidelijker toespeling op de actualiteit dan in *Krisis*.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 4 Jan. 1955

v. G.



LEWAT DJAM MALAM

Het eerste Indonesische filmfestival is 31 Maart geopend met een feestelijke voorstelling in Metropole. Vandaag en volgende dagen zal het worden voortgezet, zowel in Metropole als in Cathay. Het is een bescheiden festival, geheel gewijd aan het nationale product. Het is bedoeld als een stimulans voor de filmrij en als aanloop voor de Indonesische deelneming aan een internationaal filmfestival. Een gebeurtenis als deze dient voor de filmers een aansporing te zijn om zich te concentreren op de kwaliteiten van hun werk en daarom is de film, waarmee de vertoningen werden ingezet, misschien min of meer symbolisch, want het is een gezamenlijke prestatie geworden van twee nationale filmmaatschappijen, Persari en Perfini.

Lewat djam malam (Na de avondklok) is een geschiedenis, waarvoor Asrul Sani het scenario schreef en die teruggaat naar problemen die aan de revolutie gepaard zijn gegaan, en voor een deel nog zijn gepaard. De film beschrijft hoe een gedemobiliseerd guerillastrijder moeite heeft zijn weg terug te vinden naar de maatschappij. Hij heeft om te beginnen wat moeite om aan een geregeld leven te wennen en komt in aanraking met verscheidene mensen die hem op een goed bedoelde manier adviezen geven over de wijze, waarop hij weer aan het werk moet gaan, maar die geen idee hebben van de afstand, die deze man nog scheidt van zijn gespannen en bewogen periode tijdens de vrijheidsstrijd en een geordende werkkring in een maatschappij, waar natuurlijk ook mensen zijn die een minder ideële opvatting van hun taak hebben. Vooral aan de laatste groep stoot de hoofdpersoon

zich herhaaldelijk en hevig. Hem hebben hoogstaande idealen voor de geest gestaan, maar hij komt in aanraking met benepen en zelfs pertinent oneerlijke lieden. De film is wat dat betreft uitermate openhartig, beeldt enkele onsympathieke lieden zonder erbarmen uit en legt geen valse schaamte aan de dag om een paar dingen duidelijk bij hun naam te noemen.

Het verhaal is wat men zou kunnen noemen een moderne tragedie, want de held gaat ten onder aan het conflict dat in hem ontstaat en waarin hij geen concessies doet aan zijn idealisme, maar waarin hij ook onmachtig blijkt tot een snel aanpassingsproces. Dank zij het feit dat het verhaal gespeeld wordt door een groep van goede, jonge, Indonesische filmspelers, is het tempo niet ontaard in een melodrama, hoewel de kwade kansen daarvan onmiskenbaar om de hoek loeren. Spelers als Dahlia, Netty Herawaty, Titien Sumarni, Bambang Hermanto, Aedy Moward, Raden Ismail, Awaluddin, Astaman, Abdul Hadi en Wahid Chan zijn voor het merendeel niet besmet met de neiging tot pathos, die in een aantal hier te lande gemaakte films de vormgeving heeft bedorven. Zij begrijpen de camera. De camera heeft in deze film over het algemeen ook hen begrepen. Onder de regie van de ervaren Usmar Ismail is een spel-, maar vooral een cameratempo mogelijk gebleken dat mag gelden als een symptoom van een geleidelijke ontwikkeling van de Indonesische filmkunst, van een voorkeur voor statische spreektaferelen naar dynamische uitbeeldingen met een overeenkomstig verminderde nadruk op de dialoog.

Een scène als bijvoorbeeld die, waarin de hoofdpersoon onprettige ervaringen opdoet op een Regeringskantoor, is vrijwel helemaal in filmtaal verteld, zonder een woord overbodige dialoog. Dit is niet in alle passages zo goed geslaagd. Er zijn ook langdurige spreekbeurten voor de hoofdrolspelers zonder noemenswaardige actie of met weinige, trage gebaren. In deze taferelen zou echter als gering winstpunt kunnen worden geboekt, dat de camerabehandeling zo levendig mogelijk is gehouden en dat de toeschouwer in elk geval niet wordt onthaald op sprekende kijk-prenten, maar op een voortdurend spel van camera-instellingen.

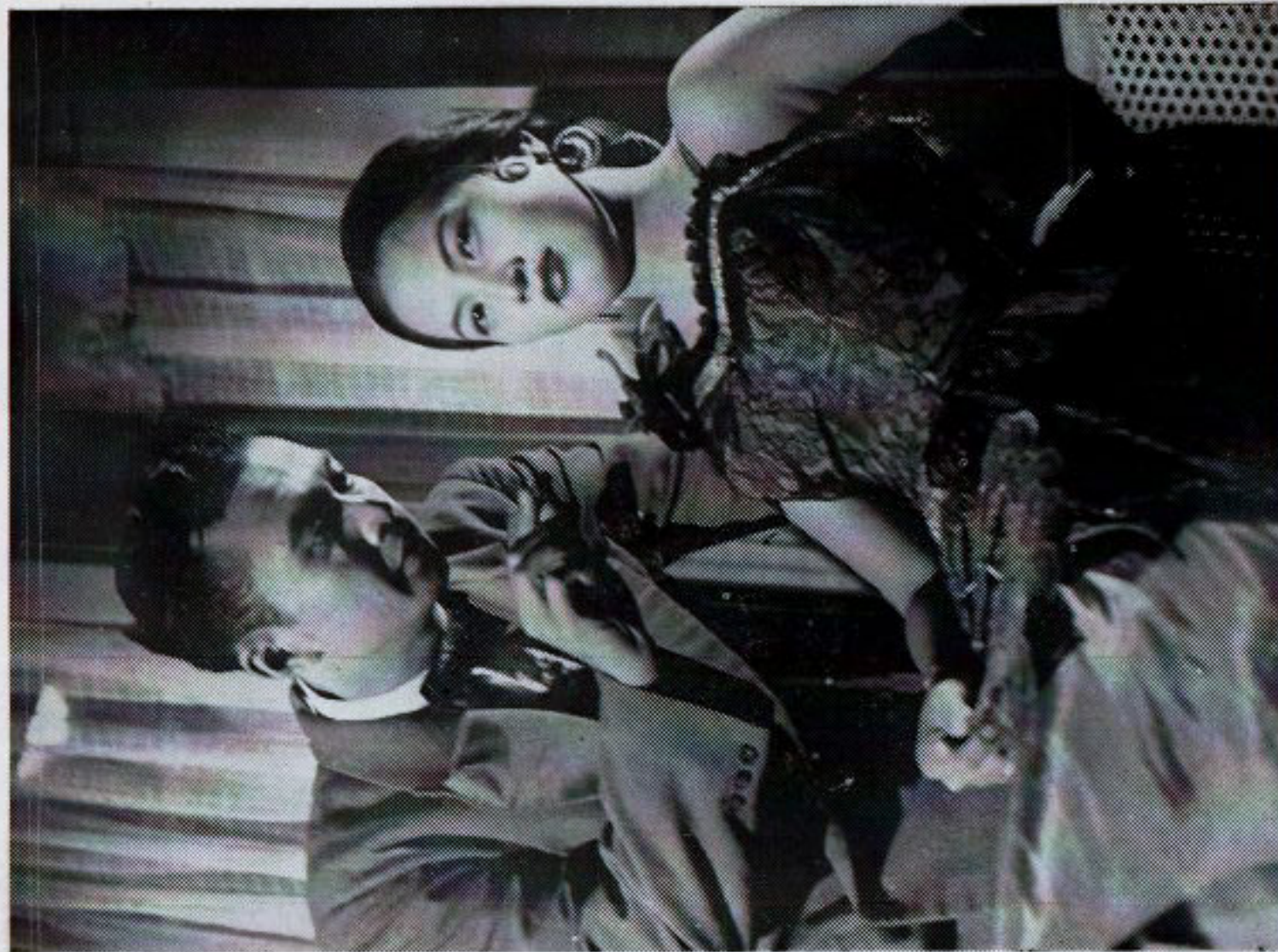
Het is jammer dat de technische kwaliteit van de beelden hier en daar wat heeft geleden, want het camerawerk is over het algemeen goed, alleen enkele scènes met veel beweging, een achtervolging en een danspartij, zijn wat lang aangehouden om geheel natuurlijk te kunnen



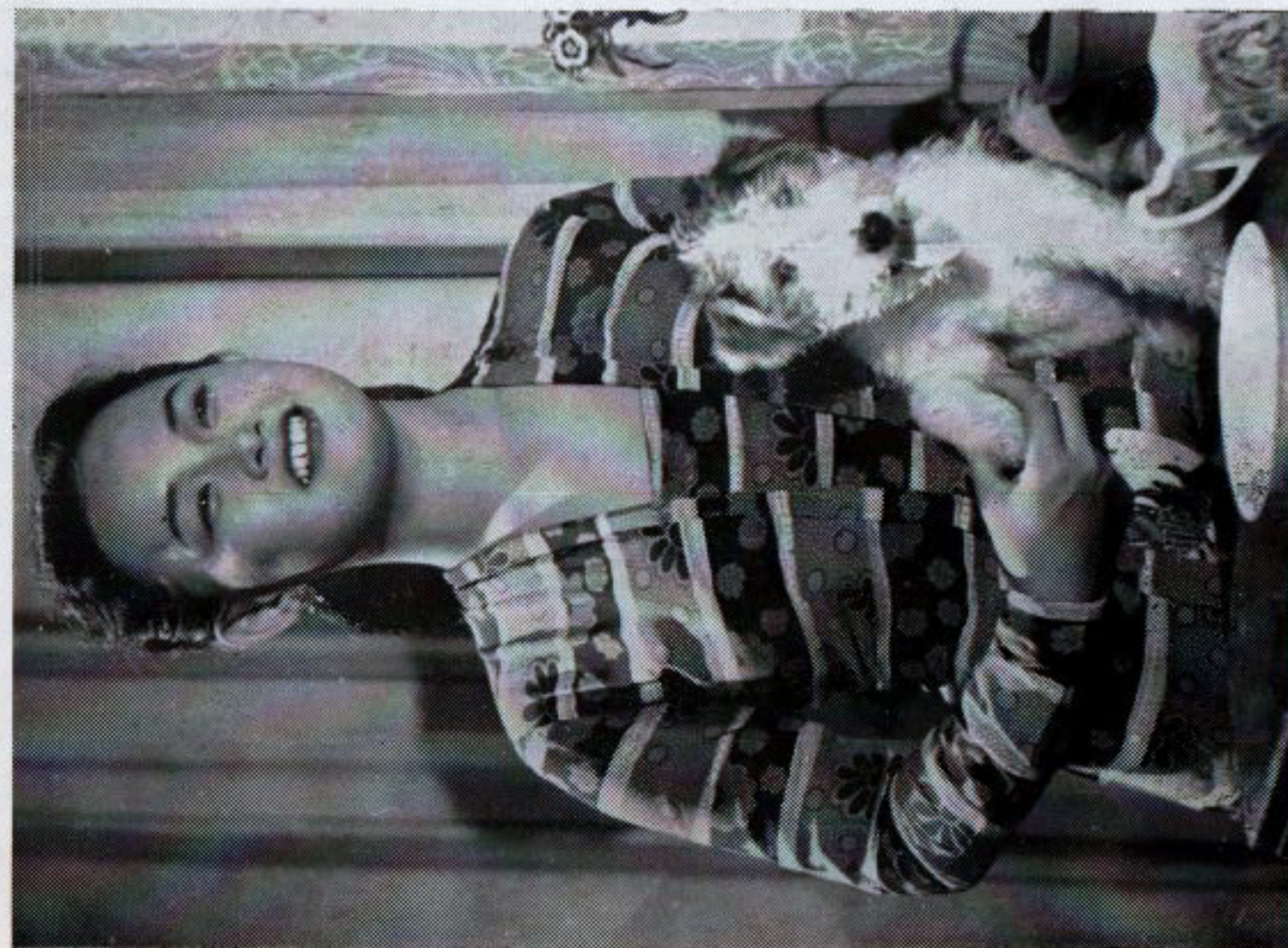
Regisseur Djajakusuma, Nurul'ain en cameraman Kasdullah tijdens een opname van *Arni* (Perfini '55)



R. Sukarno en Nurul'ain in *Arni* (Perfini '55)



Aedy Moward en Titien Sumarni in *Lewat djam malam*
(Persari-Perfini '55)



Netty Herawaty in *Lewat djam malam*
(Persari-Perfini '55)

zijn. Het gebruik dat daarentegen is gemaakt van opnamen temidden van het stadsleven van Bandung is een verrijking. In sommige opnamen heeft de stabiliteit van de camera wat geleden. In andere echter verrast de raakheid, waarmee de emoties van de personages wordt gepeild.

Enkele van de zeer goede scènes zijn verwezenlijkt in de passage, waarin de hoofdpersoon terechtkomt bij een jonge weduwe, wier geest gestoord is door de emoties, die zij in de afgelopen periode heeft ondergaan. De gedachte om hiervoor een moreel ontspoorde vrouw te nemen is misschien een wat erg nadrukkelijk accent, maar de scènes, waarin deze verschijning wat wezenloos met haar stapel knipsels zit te spelen, hebben toch onmiskenbaar een dramatische geladenheid, die een paar gladde, conventioneel gespeelde scènes tussen de eigenlijke hoofdpersonen missen.

Afgezien van enkele „schoonheidsvlekken”, die waarschijnlijk bij de technische afwerking zijn ontstaan, is deze film een bewijs, dat de Indonesische filmer naarmate hij meer ervaring opdoet — en van het filmen en van de reacties, die zijn werk opwekken — zich voortdurend, zij het geleidelijk, ontwikkelt. Als een film als deze zich op een internationaal niveau met producten uit andere landen zou moeten meten, en dat is de gedachte waarvan men moet aannemen dat zij bij deze productie ook heeft voorgestaan, dan zal de overmaat aan dialogen die haar nog steeds hindert, wellicht nog in overweging genomen moeten worden.

De openingsavond van het filmfestival werd bijgewoond door mevrouw Soekarno en mevrouw Hatta, door vice-premier Zainul Arifin en de minister van Voorlichting, dr Tobing, benevens door vele andere hoge autoriteiten en opvallend veel leden van het corps diplomatique. Djamaludin Malik, die een der geestelijke vaders is van het festival, hield een inleidende toespraak en minister Tobing hield van zijn zitplaats af, dank zij een ingewikkeld microfoon- en luidsprekerstelsel, de toeschouwers de belangen en waarden van de Indonesische filmproductie voor. Het orkest van Studio Djakarta zorgde voor de muzikale omlijsting van het programma en tientallen bekende en onbekende Indonesische filmsterren zorgden voor een kleurig défilé langs het lege witte doek. De vele nationale klederdrachten die zij tentoonspreidden verwekten een voortdurend applaus.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 1 April 1955 vG.

Het afgelopen weekeinde met zijn feestelijk verlengstuk is een hoogtijperiode geweest van de Indonesische film. Twee recente speelfilms hebben in een aanzienlijke groep bioscopen een groot publiek getrokken en tot waardering gestemd.

Beide films *Tarmina* en *Lewat djam malam* hadden bovendien reeds eerder de aandacht getrokken, doordat zij eerste prijzen behaalden op het eerste Indonesische filmfestival.

Zij hebben — en dat is het belangrijkste — echter niet alleen in een festival aandacht getrokken, maar zijn vervolgens op eenzelfde manier „uitgebracht”, zoals dat in de taal van de filmwereld heet, als bekende buitenlandse films. De constatering dat iets dergelijks een paar jaar geleden nog ondenkbaar was, is daarom geen gemeenplaats, maar duidt een voortdurende ontwikkeling aan van de Indonesische speelfilm. Zij begint de stijl en de opvatting te vormen, waarmee het mogelijk is een product van eigen bodem voort te brengen, dat geen vruchteloze poging is om buitenlandse films na te bootsen met effecten, die alleen een uitermate krachtige en ervaren filmnijverheid kan voortbrengen, maar dat uit de rijkdom aan verhalen en feiten die in het eigen leven zijn te vinden, datgene heeft opgenomen dat in de gedachten van het publiek kan leven en dat een karakteristieke uitbeelding kan krijgen met de middelen, waarover Indonesië beschikt.

Beide films zijn daarvan goede voorbeelden. Het zijn om zo te zeggen bescheiden films. Er worden tal van films in de wereld gemaakt die grootscheepser zijn uitgedost en die meer uiterlijke effecten bevatten. Maar het is nog steeds waar, dat een aanzienlijk deel van de beste films in de wereld met zeer bescheiden middelen zijn gemaakt en toch alle waardering wegdragen.

Niemand pretendeert dat de Indonesische films, die op het ogenblik lopen, tot de meest uitgelezen categorie van de wereld behoren. Maar zij vertonen de goede eigenschappen van zelfbeheersing en zij streven er naar goede vertelkunst te zijn, en dat is een karakteristiek die altijd en overal in films wordt gewaardeerd.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 25 Mei 1955

vG.

Het jongste product van Persari, dat tijdens de afgelopen feestdagen zijn première heeft beleefd, kan er op bogen dat het een onderwerp heeft, waaraan nog nooit een Indonesische filmer zijn aandacht heeft gewijd: de filmstudio. Het verhaal gaat over een jongeman, die zich geroepen voelt om filmster te worden en die er ook wel de aanleg voor heeft, maar die moet ervaren dat het pad van een nog niet ontdekte ster over alles behalve rozen gaat. De zaak wordt van de kluchtige kant beschouwd en er worden braaf grapjes gemaakt over de geldnood, waarin de knaap en zijn niet al te handige leidsman bekneeld raken, met de onervarenheid van krachten die nog nooit voor de camera hebben gestaan en met de bedilzucht die een filmregisseur blijkbaar heeft en met het dwaze figuur dat de gewaande ster tegenover zijn familie slaat, wanneer deze komt kijken tot welke ontzaglijke hoogte hij al aan de filmhemel is gestegen en als blijkt dat hij nog niet eens de deur van de studio binnen is geweest.

Deze onder productieleiding van Djamaludin Malik gemaakte film neemt geen van al die moeilijkheden erg serieus en dartaelt er met grote luchthartigheid tussen door. Het is merkbaar een plezier geweest voor de spelers om een beetje de draak te steken met hun eigen wereldje. De filmregisseur (gespeeld door M. Budhrasa) is zodoende bijvoorbeeld tot een pracht van een persiflage uitgegroeid en de manier waarop een verfilmde filmopname begeleid wordt door een tot in den treure herhaald geroep om stilte, is een heel grappig effect.

Dat de film in het studiomilieu speelt — het is niet moeilijk allerlei bekende stukjes werkelijkheid terug te vinden — gaf de makers uitvoerig gelegenheid en een excuus om dingen in te lassen die een minder rechtstreeks verband met het verhaal hebben: zang en dansnummers, die „toevallig” juist in de studio worden opgenomen als de hoofdpersonen er zijn. Bij de uitwerking daarvan valt het op, dat de vrijmoedigheid, waarmee de Indonesische filmers hun camera hanteren, steeds groeit. Ook is te zien dat het opnemen van dialogen niet altijd meer de camera biologeert. Er is een groeiende variatie van camera-instelling en van behandeling, waardoor het gevaar dat tot nu toe vele Indonesische films heeft bedreigd — dat het tempo verloren gaat — minder groot wordt.

Bintang Baru (Nieuwe Ster) is geregisseerd door Rempo Urip en heeft als voornaamste spelers I. Subono, E. Zainah, Astaman, M. Budh-rasa Awaluddin, Djauhari Effendi, Ruminah en Roos Itjang. Het is een amusementsfilm die niet pretendeert meer te zijn dan dat. Jammer is dat ze gebukt gaat onder een technische onvolkomenheid bij het afdrukken, waardoor de lichtsterkte van de beelden nogal wisselt. Zij is vrolijk en kan behalve op een oorspronkelijke opzet ook bogen op een origineel slot. Er is althans nog nooit een film vertoond, waarin de aankondiging van het einde weer even ongedaan gemaakt werd, omdat iemand vergeten had... zijn poes mee te nemen. vG.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 5 Juni 1955

RUSSEN ZIEN INDONESIË

Een groep Russische filmers is kort geleden in Indonesië geweest om een documentaire kleurenfilm van dit land te maken. De technische afwerking daarvan is geschied in de laboratoria van het Russische Staatsfilmbedrijf in Moskou en het resultaat van hun arbeid is 8 Juni jl. voor een gezelschap genodigden vertoond in „Podium”. De eerste van deze twee voorstellingen werd bijgewoond door de Russische ambassadeur, Zhukov, en een vertegenwoordiger van Sovexportfilm, een instelling waarvan de naam geen toelichting behoeft.

De film, die ongeveer een uur duurt, geeft een reeks indrukken van Indonesië, die men toeristisch zou kunnen noemen. Er overheersen drie elementen in: de schoonheid van het landschap, stadsbeelden — vooral van Djakarta — en enkele culturele bijzonderheden. De camera-lieden hebben naar fraaie beeldinstellingen gezocht. Zij zijn wat statisch, maar deze rust heeft boven andere soorten documentaires die met snelle beeldwisselingen werken, het voordeel dat men een opname tenminste rustig kan bekijken. Opnamen van de bevolking aan de arbeid maken over het algemeen een geposeerde indruk en hebben weinig spontaans. Dat is een trek die deze film, die *Di Indonesia* is genaamd, gemeen heeft met een documentaire film, die als inleiding werd ver-toond en die betrekking heeft op een Russische landbouwtentoon-stelling.

Er is goed fotografisch werk bij, doch het treft niet altijd de meest karakteristieke dingen, maar de film is uiteraard door buitenlanders gemaakt, en zal naar verwacht kan worden meer aan buitenlanders dan aan Indonesiërs worden vertoond, voor wie de meeste algemene indruk-ken van een land nu eenmaal anders zijn dan voor wie er niet woont.

Het Russische kleurenprocédé is — dat is al meer opgemerkt over Russische films — niet in staat om grote contrasten te verwerken. Het maakt over het algemeen een bruin-gele indruk, waardoor de heldere vergezichten die Java's berglandschap kan bieden veel kleurlozer zijn dan ze in werkelijkheid er uit zien. Groen is in dit procédé blijkbaar moeilijk te verwezenlijken.

De film bevat goede opnamen van Balische en Javaanse dansen, de laatste opgenomen in de kraton in Jogjakarta. Stadsbeelden uit Dja-karta en Bandung laten verscheidene bekende plekjes zien.

Dat de cameralieden in de korte periode dat ze hier te lande hebben vertoefd, niet alle aspecten van het Indonesische leven konden waar-nemen en vastleggen, zal niemand hun kwalijk nemen. Van handel en bedrijf bijvoorbeeld is practisch geen enkel beeld te bekennen. Maar dat niet al hun indrukken juist zijn, leidt onder andere tot het wonder-lijke resultaat dat zij voor beelden van nieuwe woningen, die voor ambtenaren worden gebouwd, een aantal opnamen geven van weelde-rige villa's in brede tuinen met wijde gazons. Dat is iets wat de ingewijde een glimlach moet ontlokken.

De film is voorzien van een Indonesische gesproken tekst en wordt begeleid door muziek, waarin Indonesische motieven voorkomen.

Ter inleiding werd ook nog een Russische tekenfilm vertoond, „De gouden antilope” getiteld die, gebaseerd op Indiase motieven, in beeld brengt dat goud geen geluk brengt in de wereld. De bewegingen en figuren in deze film zijn over het algemeen primitiever dan in de bekende Amerikaanse tekenfilms en ook hier doet het bezwaar van de monotone en niet heldere kleuren zich voelen.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 9 Juni 1955

vG.



De nieuwe film van Perfini, *Lagi-lagi Krisis* (Nogmaals crisis), maakt er geen geheim van dat zij een herhaling en verdere uitwerking is van een van de thema's die in de vorige film *Krisis* zijn gewaardeerd. Was de eerste film hier en daar verrijkt met een stekelige toespeling op actuele verschijnselen, deze film is er van begin tot einde mee vol en ze zijn raak ook, over het algemeen.

Het verhaal — voorzover de dunne handeling, die door de opeenvolgende scènes loopt, die naam verdient — gaat over een „dukun” (wonderdoener), die behalve onschuldige medicijntjes voor denkbeeldige kwaaltjes ook „morele” medicijn verkoopt en met een innemend praatje een soort tulpenhandel in welvaart en schone vooruitzichten drijft, waar Jan-en-alleman door worden aangetrokken. Onder andere, wat heel aardig is uitgebeeld, de man met de opgeslagen kraag en het gezicht dat niemand te zien krijgt, maar die in een heel dure auto naar de kampong van de wonderlijke dukun, Mang Husin, toe komt. Hij is, om in de trant van de dialoog te blijven, een grote „Bram” die zich aangetrokken voelt tot de minder goed geplaveide en door veel schaduwen en duistere paden van het leven, dat het leven van de grote stad „ergens” in Indonesië is.

Een baantje bij een ambassade in een mooie stad in het buitenland, een secretaresse waar de echtgenoot wat erg veel naar kijkt, kapitaal voor een nieuwe film, bijzondere licenties, een ministerzetel, Husin weet er wel raad mee, althans een praatje op.

Regisseur Usmar Ismail en de journalist Rosihan Anwar lijken de twee figuren, die elkaar in dit moderne zedenblijspel hebben gevonden, want men zou de trant van het spel kunnen vergelijken met de komedies van Molière, waarvoor Usmar Ismail zeer grote belangstelling heeft, en de stijl van de dialoog met de vinnige hoekrubriekjes die een van de typische kenmerken zijn van het Indonesische dagblad van tegenwoordig. Beide elementen blijken elkaar voortreffelijk te stimuleren.

Het resultaat, dat raak, maar goedmoedig de spot drijft met sommige tijdsverschijnselen, heeft de Indonesische filmkunst niet verrijkt met een voorbeeldige film, in die zin dat *Lagi-lagi Krisis* een goed voorbeeld

zou zijn van autonome filmische expressie. De camera, hoewel levendig gehanteerd, krijgt geen kans om haar eigen wegen te zoeken: zij blijft geconcentreerd op het vastleggen van de opeenvolgende speelscènes. De dramatische kwaliteiten van het gegeven verlenen haar daarbij ook weinig steun: het hele spel is eigenlijk nauwelijks meer dan een reeks taferelen, die een bepaalde climax hebben, maar de eigenlijke ontwikkeling van de handeling heeft bij wijze van spreken in de pauze plaats en daarvan levert het einde dan het resultaat op.

Maar de Indonesische filmkunst is wel verrijkt met een voorbeeld van een uiterst vlot tempo en van een niet-haperende, flitsende dialoog en een levendige speltrant, waaraan de makers van verdere Indonesische films gerust een voorbeeld kunnen nemen.

De voornaamste spelers Ujang, Sukarno, Tina Melinda, R. Ismail, Isubono, Sulastri zijn bekende figuren, wier bedrevenheid de spel-leider vast in de hand heeft gehouden, waarbij overigens de opmerking past dat de apotheose het minst levendig is.

Dit amusante geval beleefde op 16 September zijn première in het Metropole-theater onder auspiciën van de Jajasan Akademi Theater Nasional Indonesia, welker gasten zich niet van bijval onthielden.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 16 Sept. 1955

vG.

KAY MANDER FILMT

Op 23 Mei vertrekt Kay Mander naar Jogja om daar de opnamen te beginnen voor de eerste van twee films, die zij in opdracht van het staatsfilmbedrijf P.F.N. gaat maken. Het worden, evenals haar film *Mardi and the monkey* — in het Indonesisch *Membalas budi* — speelfilms voor kinderen. De namen van de films staan nog niet geheel vast. De eerste heet voorlopig *De eerste karbouw* en de tweede zal over visserij gaan. De film die zij nu in Jogja gaat maken is gebaseerd op een oude legende. Er zal veel trucfotografie bij te pas komen.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 22 Mei 1954

De toegangsprijzen van de Indonesische bioscopen zijn ongetwijfeld de laagste in de wereld. Hoewel de kosten van het levensonderhoud vergeleken met vóór de oorlog tien keer hoger zijn geworden en de onkosten voor de filmbedrijven aanzienlijk zijn gestegen, is het voor de filmdistributeurs onbegrijpelijk waarom zowel de importeurs van de films als de bioscoopexploitanten wat hun inkomsten betreft zo aan banden zijn gelegd als op het ogenblik het geval is. Dit was een van de punten die namens de American Motion Picture Association of Indonesia naar voren werden gebracht door de heer C. E. Siegerts op een persbijeenkomst in Djakarta.

Deze association omvat de tien vertegenwoordigingen van Amerikaanse filmmaatschappijen in Indonesië, Metro Goldwyn Mayer, Paramount 20th Century Fox, Universal, Warner Brothers, United Artists, Frier, Columbia en Republic, welke maatschappijen, zoals op deze bijeenkomst naar voren werd gebracht, practisch negentig procent leveren van de buitenlandse films, die in Indonesië worden uitgebracht.

Sprekende over de toegangsprijzen der bioscopen, herinnerde de heer Siegerts eraan dat vóór de oorlog de toegangsprijzen varieerden van f 3,— tot 60 cent. Op het ogenblik kost de duurste plaats in een goede bioscoop ongeveer Rp. 3,50. Wijzende op de gestegen kosten voor theater-inrichting, censuurkosten, belastingen en heffingen en betogende, dat Regering en gemeenten hieruit aanzienlijke inkomsten moeten putten, zei de spreker dat het de Amerikaanse importeurs niet duidelijk is, waarom de inkomsten van de importeurs en bioscopen beperkt moeten blijven zoals tegenwoordig het geval is.

Hij kondigde verder aan dat een protest wordt voorbereid tegen een maatregel van de gemeente Djakarta, die een speciale toeslag van Rp. 1,— heeft gelegd op de hoogste toegangsprijzen. Dit wordt beschouwd als een inbreuk op de rechten van de filmdistributeurs. Er is, zo betoogde de heer Siegerts, nergens ter wereld een gemeente gerechtigd extra inkomsten te putten buiten haar aandeel in de amusementsbelasting. Allen, die hierbij betrokken zijn, menen, dat wanneer

de opbrengsten van de gemeentelijke amusementsbelasting onvoldoende worden geacht, de enige weg zou zijn toestemming te verlenen tot het verhogen van de toegangsprijzen voor de bioscopen, waardoor de gemeente automatisch grotere inkomsten zou verwerven, waarin de distributeurs en de bioscopen op een basis van gelijkheid zouden delen. De film, zo had de spreker aan het begin van zijn betoog gezegd, moet voor Indonesië beschouwd worden als de voornaamste en de goedkoopste vorm van amusement voor het volk. Er zijn ongeveer 600 bioscopen in dit land, op een gebied dat, wat uitgestrektheid betreft, ongeveer even groot is als de Verenigde Staten. Bij de huidige ontwikkeling van het land zou dit aantal binnen enkele jaren kunnen verdubbelen of met 1.000 kunnen toenemen.

Dit vergt een toenemende import van films en zeer zeker een toenemende productie van binnenlandse films. De Amerikaanse filmdistributeurs, zo bracht de heer Siegerts naar voren, wijzen elke suggestie beslist af, als zouden de Amerikaanse maatschappijen de markt willen monopoliseren: „Er is plaats voor allen”, zei hij.

Uit: *Java Bode* (Djakarta) van 19 Juni 1954

DOCUMENTAIRE FILM OVER INDONESIË

Graaf Bonzi die zes maanden in Indonesië heeft vertoefd om een documentaire film van Indonesië te vervaardigen, is Donderdag uit Djakarta naar Rome vertrokken. Hij is met de film gereedgekomen en heeft deze *The happy Islands* genoemd. Voor deze film, waarin de levenswijze van het volk en de schoonheid van Indonesië worden weergegeven, heeft graaf Bonzi opnamen gemaakt van Bali, Madura, de straat van Madura, Oost-Java en de duizend eilanden in de baai van Djakarta. Ook heeft hij luchtopnamen gemaakt van de Bromo en de Kelud. In de baai van Djakarta heeft hij onderwateropnamen van koralen gemaakt. De vervaardiging van de film heeft 80 à 90 miljoen lire, ongeveer 3 miljoen rupiahs gekost.

De film zal over ongeveer zes maanden voor vertoning gereed zijn.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 20 Sept. 1954

Ter gelegenheid van de vorming van een overkoepelende organisatie van 15 Indonesische filmproducenten, „The Indonesian Motion Pictures Production Association” is op 11 Augustus in Hotel der Nederlanden een receptie gehouden met het doel, de genodigden met deze nieuwe organisatie kennis te doen maken en op deze avond de redenen uiteen te zetten, welke tot samenwerken van de producenten aanleiding gaven. De vijftien producenten zijn: Persari, Tan & Wong, Ardjuna, Perfini, T.S. Motion Pictures, Tenaga Kita, Rafco, Tjandi, Garuda, Sang Sangka, Olympiad, Bintang Surabaya, Canary, Borobudur en Ratma. Er zijn in Indonesië ongeveer 20 producenten, waarvan het merendeel hun studio in Djakarta hebben. Het aantal studio's waar zij echter moeten werken, bedraagt niet meer dan zeven. Het is daarom begrijpelijk, dat het resultaat van de productie, niet bevredigend kan zijn. De Indonesische productie is ongeveer 50 films per jaar, waartegenover staat, dat de bioscopen in Indonesië zeker 500 films per jaar nodig hebben. Dit betekent dus, dat de Indonesische productie slechts een tiende kan leveren.

De president van de nieuwe organisatie, de heer Usmar Ismail, zeide in zijn openingsrede op deze avond, dat dank zij het initiatief van burgemeester Sudiro thans ook de goede bioscopen in Djakarta verplicht zijn Indonesische films te vertonen. Hij hoopte, dat het voorbeeld van de Djakartase burgemeester ook elders navolging zou vinden.

Een belangrijke stap in de richting van meer en beter produceren is nu de vorming van de nieuwe organisatie, waarin alle krachten zijn verenigd. De heer Ismail legde er echter de nadruk op, dat de filmproductie in Indonesië als een nieuwe opkomende en belangrijke industrie, die kan voorzien in de afleiding en ontwikkeling van het publiek, ook steun van de Regering nodig heeft. De voorzitter herinnerde er aan, dat zelfs in Engeland, waar de filmproductie reeds op zulk een hoog peil staat, nog steeds steun van de overheid wordt ontvangen. De nieuwe organisatie hoopt genoemd doel van meer en betere films

te bereiken door het volgende. Een betere samenwerking onderling, opdat een doelmatiger gebruik van technische apparatuur en studio's kan worden bereikt. Een uniforme politiek met betrekking tot de productie en ten aanzien van de sociale voorzieningen. Een onderzoek van de smaak van het publiek, de criteria der censuur en van de import, distributie en vertoning van films. Coöperatieve aankoop van technische, administratieve en artistieke krachten, voorlichting over de groei van de Indonesische filmproductie, samenwerking met buitenlandse filmproducenten en tenslotte het houden van een Indonesisch Filmfestival minstens eenmaal in het jaar.

Uit: *Indische Courant* (Amsterdam) van 12 Augustus 1954

SPEELFILMS IN INDONESIË

Enige tijd geleden kondigden wij aan dat een nummer van het tijdschrift *Pendidikan dan Kebudayaan* geheel was gewijd aan de productie van Indonesische speelfilms. Van dit nummer zijn nu een Engelse en een Nederlandse vertaling uitgekomen. Het is tevens het laatste nummer van deze Nederlandse editie.

Armijn Pane heeft een sociologische beschouwing geschreven over de productie van speelfilms die zich uitstrekt over het tijdvak van 1927 tot nu. Niet alleen de film, ook het toneel, de muziek en de cultureel-politieke situatie worden er in beschouwing genomen.

De Nederlandse vertaling is van de hand van W. le Fèvre, die ook het buitengewoon interessante fotomateriaal bijeenzocht, een kleine 300 foto's van filmscènes die variëren van een tedere omhelzing uit *Karina's zelfopoffering* (romantisch drama van een weesmeisje, gespeeld door Annie Krohn, dat met een vreemde diplomaat aan het hof van de sultan trouwt, een productie van Kinowerk Carli, 1932) tot een even tedere situatie uit *Pulang*, waar T. Djunaedy, teruggekeerd vrijwilliger uit het Japanse leger zijn meisje ontmoet (productie P.F.N. en G.A.F.I., 1953).

Het nummer, dat er zeer smakelijk uitziet, is te bestellen bij Balai Pustaka, Djalan Wahidin II, Djakarta. Het kost Rp. 9.—.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 3 Nov. 1954

De heer Djamaludin Malik, de directeur van het filmbedrijf Persari, verklaarde op een persconferentie in Palembang, dat het de laatste tijd zowel van technisch standpunt als wat betreft de waarde van het geproduceerde verhaal, duidelijk waarneembaar is, dat de kwaliteit van de Indonesische films, die in dit land gemaakt zijn, gestegen is. Dit werd veroorzaakt door de import van de films te verminderen en door de steun van de Regering ter bevordering van de kwaliteit, waarde en productie van de Indonesische films.

Om films van goede kwaliteit te kunnen produceren, die kunstwaarde bezitten en om de techniek te verhogen, moet de steun van de Regering langs directe wijze verstrekt worden in de vorm van protectie, aldus de heer Djamaludin.

De import van goedkope showfilms dient beperkt of geheel verboden te worden, evenals de invoer van buitenlandse showfilms, waarin als voertaal Indonesisch gebruikt wordt, zoals Indiase, Malakkase en Filipijnse films.

Men behoeft zich tegenwoordig geen zorgen te maken over de filmbedrijven, vervolgde de heer Djamaludin Malik. Wanneer wij de oppervlakte van Indonesië en de bevolking, die ruim 80 miljoen zielen telt, in aanmerking nemen, is het huidige aantal filmbedrijven nog niet voldoende, zelfs het aantal bioscopen, dat 600 bedraagt, is niet toereikend. Een land als Engeland telt op het ogenblik reeds 4.000 bioscopen, aldus de heer Djamaludin Malik.

Uit: *Het Nieuwsblad voor Sumatra* (Medan) van 12 April 1955

LUSTRUM VERENIGING FOTO- EN SMALFILMAMATEURS

Ter gelegenheid van haar vijfjarig bestaan op 24 October a.s. organiseert de vereniging voor foto- en smalfilmamateurs een fotowedstrijd, welke open is voor alle amateurs uit geheel Indonesië, waarvan de (geselecteerde) resultaten op de fototentoonstelling tijdens de lustrumviering te zien zullen zijn. De deelnemers worden verdeeld in twee categorieën, en wel een seniorenklasse (gevorderden) en een juniorenklasse (beginnelingen).

De bepalingen luiden: keuze van onderwerp is vrij; lengte minimaal 18 cm, maximaal 24 cm; papier naar vrije keuze; geheel eigen afwerking; maximaal 5 inzendingen per deelnemer; foto's te monteren op passe-partout.

De foto's moeten worden ingezonden onder opgave van motto en vermelding van klasse van deelname alsmede titels van foto's, begeleid van een gesloten enveloppe bevattende naam, motto en adres van de inzender. De foto's blijven het eigendom van de inzenders.

Voor de afdeling Seniores zijn prijzen uitgelooft van resp. Rp. 1500,—, Rp. 1000,— en Rp. 750,— en voor de Juniores resp. Rp. 500,—, Rp. 250,— en Rp. 100,—.

Inzendingen moeten uiterlijk 1 October 1955 in het bezit zijn van de Vereniging voor Foto- en Smalfilmamateurs, p.a. N.V. De Bataafse Petroleum Mij. te Pladju (Sumatra Selatan).

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 8 Juni 1955

UNESCO-FILMMAN VOOR INDONESIË

Graham Crabtree, een Canadees filmproducent, is in Indonesië aangekomen ter vervulling van zijn tweede missie voor de Unesco. Unesco heeft Crabtree aangezocht om met Indonesische functionarissen samen te werken bij de oprichting van een „audio-visual“-afdeling bij het onderwijs, verbonden aan de opleiding voor leerkrachten te Bandung. Crabtree zal R.K. Neilson Baxter vervangen, die enige tijd geleden naar Mexico is overgeplaatst.

In 1953 heeft de heer Crabtree een taak van 18 maanden voor de Unesco in Thailand volbracht, waar hij geholpen heeft een „audio-visual“-productiecentrum op te richten om de Thaise paedagogen bij de reorganisatie van het leger en middelbaar onderwijs van filmstrips, aanplakbiljetten en geïllustreerde boekjes te voorzien.

Voordat de heer Crabtree zijn missie naar Indonesië aanvaardde, was hij directeur van de Animation Unit of the Canadian National Film Board.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 3 Aug. 1955

Op een bijeenkomst die onlangs in een kampong in de hoofdstad plaatsvond en ongeveer door 200 bewoners werd bijgewoond, staken slechts 20 hun handen op toen hun gevraagd werd of zij graag naar de bioscoop gingen, aldus de burgemeester van Djakarta, de heer Soediro. Van deze 20 staken 10 hun handen op toen gevraagd werd, wie er veel naar de films gingen en van deze 10 waren er 5 die slechts gingen als er een bijzonder mooie film gedraaid werd, 3 gingen naar iedere nieuwe film kijken en 2 waren geheel verslaafd aan het bioscoopbezoek.

Deze verklaring legde de burgemeester af in verband met de hevige reactie uit het publiek op het plan van het Ministerie van Economische Zaken de bioscooptarieven gelijk te schakelen, welk plan voor uitvoering gereed ligt en gebaseerd is op de besluiten van de onlangs opgerichte „Commissie van Zeven”.¹ Hij zeide dat te Surabaja en andere steden de gemeenteraad reeds lang tot deze maatregel was overgegaan en alleen Djakarta achteraan kwam. Een groot deel van het volk wil openbaar vermaak, van welke soort dan ook, als er maar geen geld voor betaald hoeft te worden. Als voorbeeld voerde de burgemeester aan dat op de eerdergenoemde bijeenkomst van 200 lieden allen behoefte voelden aan vertier, maar dat zij hun verlangens niet aan de dagbladen kenbaar hadden gemaakt, omdat zij analfabeet waren.

Om het volksvermaak te kunnen bekostigen zocht de burgemeester naar middelen, waarvan één de gelijkschakeling van de bioscooptarieven betrof.

Uit: *Merdeka* (Djakarta) van 6 Aug. 1955

* * *

¹ Deze verhoging bestaat hierin dat een nieuwe indeling van de bioscopen is gemaakt, waarbij een „nieuwe klasse” op de plaats van de logeplaatsen komt, die naar voren zijn geschoven.

Logeplaatsen kosten Rp. 4,50 en plaatsen in de „nieuwe klasse” Rp. 8,50. Hiertegen is geprotesteerd, omdat de maatregel de vermindering van het aantal goedkope plaatsen voor de gewone man ten gevolge heeft.

Door de woningnood is thuis zitten niet meer zo genoeglijk en zoekt men vertier buitenshuis. De film is verreweg het goedkoopste vermaak, aangezien plaatsen voor volkstoneel-voorstellingen Rp. 5,— tot Rp. 20,— kosten.

Uit: *Siasat* (Djakarta) van 7 Aug. 1955



GEEN AMERIKAANSE FILMS MEER?

Volgens *Variety*, een film- en theaterkrant, houden de Amerikaanse filmmaatschappijen zich bezig met de kwestie of de Amerikaanse films uit Indonesië teruggetrokken moeten worden. Dit blad zegt dat de Motion Picture Export Association het probleem bespreekt over de Indonesische eisen wat de zware nieuwe heffingen betreft.

Sommige filmmaatschappijen die in Indonesië werken, zijn volgens *Variety* van mening, dat een punt is bereikt waarop verder werken in Indonesië niet langer winstgevend zou zijn. Het tijdschrift zegt dat de situatie geen precedent is. Het wijst op Denemarken, waar op het ogenblik geen Amerikaanse films vertoond worden en op Griekenland, waar de heffingen zo hoog zijn, dat de filmverhuurkantoren klagen dat zij niet langer kunnen voldoen aan hun verplichtingen tegenover Amerikaanse maatschappijen.

Volgens *Variety* is Eric Johnston, president van de M.P.E.A., van mening, dat nu de economische toestand in de meeste landen sterk verbeterd is, de restricties die zij opleggen niet langer gemotiveerd zijn en dat zij met grotere felheid dan tot dusver bestreden moeten worden. Johnston gelooft dat het grootste obstakel voor de Amerikaanse filmindustrie in het buitenland niet langer een gebrek aan dollars, maar een door nationalisme ingegeven protectionisme is.

Uit: *Haarlems Dagblad* van 13 Aug. 1955

Zoals wij reeds meldden, wordt de mogelijkheid besproken om binnen afzienbare tijd een Indonesische film te maken volgens het zogenaamde cinemascope-systeem. Naar *P.I.A.* uit Indonesische filmkringen verneemt, zou een dergelijke film gemaakt kunnen worden door twee nationale filmbedrijven, Persari en Perfini, samen. De technische hulpmiddelen en technische assistentie zou het buitenland beschikbaar stellen.

Deze mogelijkheid is nader onder het oog gezien, nu de heer Spyros P. Skouras, president van de 20th Century Fox Film Corporation, hier is. Zij berust op een aanbod dat deze Amerikaanse filmmagnaat drie jaar geleden heeft gedaan bij een bezoek aan Indonesië.

Cinemascope is een nieuwe techniek van film opnemen en vertonen, waarvan het kenmerk is dat een beeld ontstaat dat aanzienlijk breder is dan bij de tot dusver gebruikelijke films. Dit effect wordt verkregen door gebruik te maken van een Franse uitvinding, de anamorphische lens, waarvan de belangrijkste eigenschap is dat zij opnamen van een wijde scène versmalt tot een normaal filmbeeld en omgekeerd bij de projectie dit „samengedrukte” beeld weer uitspreidt tot een wijde projectie.

Men dient in Indonesië eerst de beschikking te hebben over dergelijke speciale lenzen, alvorens deze soort films kunnen worden vertoond.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 27 Aug. 1955



R. M. Jodjana

Foto: J. M. Arsath Ro'is



Studio-opname in Duivendrecht

Foto : Th. Scheffer



R. M. Jodjana in *God Shiva*

Foto : Th. Scheffer



R. M. Jodjana in *God Shiva*

Foto: Th. Scheffer

DANSFILM VAN R. M. JODJANA

Onder auspiciën van de Sticusa heeft Bert Haanstra een film vervaardigd van Raden Mas Jodjana's befaamde dans *God Shiva*, die, op de top van de Himalaya gezeten, de ellende der mensen gadeslaat, zich over hen ontfermt, de duisternissen verdrijft en het licht herschept om de mensen te redden, waarna hij weer in zijn eeuwige rust terugkeert.

Bedoeling van de opdracht is veeleer geweest een document tot stand te brengen, dat de beroemde dans voor de komende tijden vast zou leggen, voor Jodjana aan het voornemen gevolg zou geven zijn danscarrière te beëindigen. Het is dus niet te verwonderen, dat de film voor een goed deel meer een fotografische weergave is geworden van de dans dan een filmische herschepping. In dit geval is die opmerking geen verwijt of hoogstens een klein verwijt, want het is van belang de dans op celluloid te vereeuwigen om er een blijvende nauwkeurige indruk van te kunnen bewaren. Destijds heeft men ook „De Stervende Zwaan” van Pawlowa verfilmd, dat wil zeggen, getrouw met de camera opgenomen. De eerste de beste cameraman had het kunnen doen. Er komt geen talent aan te pas.

Wanneer men echter beide films met elkaar vergelijkt, dan zal men toch willen erkennen, dat juist die fragmenten, waarin Haanstra zijn eigen interpretatie geeft, zijn film ver verheffen boven die van Pawlowa. Zijn verdienste bestaat hierin, dat hij belangrijke stukken van de dans intact heeft gelaten, maar deze stukken aan elkaar heeft verbonden door korte persoonlijke vormen, die het geheel toch behalve een dans- ook een filmrhythme verlenen.

In grote lijn heeft Haanstra dan toch in de orde van de film gewerkt: iets minder wellicht dan hij en wij het graag hadden gezien, maar toch voldoende om ons in de gelegenheid te stellen in zijn film iets meer te zien dan een fotografische weergave, nl. een persoonlijk werkstuk, dat zowel de dans als de film respecteert. Een soort compromis, het zij toegegeven, maar een intelligent compromis.

A. van Domburg

Uit: *De Tijd* (Amsterdam) van 3 Sept. 1955

* * *

Een beroemd Javaans danser brengt zijn levensavond door in Nederland. Maar de faam van Raden Mas Jodjana is in het nieuwe Indonesië niet vergeten. En dit was de reden dat het Indonesisch Ministerie van Voorlichting aan de Sticusa verzocht om een documentaire te doen maken van één van Jodjana's dansen, de cyclus *God Shiva*.

Die documentaire is nu gereed, en cineast Bert Haanstra heeft er een moeilijke opgave aan gehad. Want als alle dans al lastig in filmbeelden is te vertalen (Horneggers filmpje over het Nederlands Ballet bewees het onlangs weer), dan is de statische Javaanse dans voor Europese camera's extra ontoegankelijk.

Het siert Haanstra, dat hij in geen enkel opzicht getracht heeft door artistieke instellingen of montage zijn onderwerp geweld aan te doen. Integendeel, merendeels heeft hij volstaan met in een beeldende belichting en tegen een rustig wolkendecor de dans van Jodjana zonder meer te „noteren”. En de enkele malen dat hij door focus-verandering, door montage of door dubbelbeelden als cineast iets toevoegt aan de notitie, doet hij dit effectief, niet opdringend, en perfect aangepast aan het ritme van de dans.

Zo is dan een documentaire ontstaan, die de cineast Haanstra (en het Europees publiek) filmisch misschien niet geheel bevredigt, maar die aan Indonesië geeft wat het bedoelde: een onopgesmukte herinnering aan de kunst van de grijze Jodjana, die in choreografie en bij teksten van zijn echtgenote nog éénmaal, en schijnbaar moeiteloos, het scheppingsverhaal van God Shiva verbeeldt in zijn hoofse en ingetogen dansstijl.

C. Nicolai

Uit: *Het Parool* (Amsterdam) van 10 Sept. 1955



Iedere grote stad heeft enkele bekende wijken of trefpunten, die in het leven van haar bewoners een belangrijke rol spelen. Deze populariteit heeft twee kanten, en wel een kant die invloed heeft op het plaatselijke patriotisme en een andere kant die de afkeer opwekt van mensen, die zeer gesteld zijn op hun reputatie van brave burgers.

De lezer zal, indien hij voor een „toffe jongen van Senèn” wordt uitgescholden, ongetwijfeld rood aanlopen en iets zoeken om mee te gooien! Toch is Senèn de meest representatieve wijk van Djakarta, een oord waar alle categorieën van het Djakartaanse leven vertegenwoordigd zijn.

Het bedrijvige gedoe op Senèn is onmogelijk van alle zijden te belichten: het is een stadsdeel, dat geheel op zichzelf staat en het zou een prachtig studieobject zijn voor sociologen. In ieder geval staat het voor mij vast, dat Djakarta dood en zinloos zou zijn zonder Senèn.

Na het vallen van de avond werpen autolampen en flakkerende betjak-lantarens hun licht op de menigte die haar gevoel van eenzaamheid tracht te vergeten in het allesverslindende hart van Senèn.

Een van de laatste groepen, die zich door Senèn heeft laten opslokken, zijn de zich kunstenaars noemenden of die als zodanig door het publiek worden aangeduid.

Het is bekend, dat wereldsteden als Parijs en New York hun ontmoetingsplaatsen hebben voor kunstenaars, in Parijs „café d'art” genoemd, waar kunstenaars en kunstcritici van de vroege morgen tot diep in de nacht zitten te bomen.

Een dergelijk rendez-vous is ontstaan op een straathoek van Senèn. Wij brengen u daarheen. Het is daar waar deze wijk begint, op de weg die naar het station leidt. Aan beide kanten van de straat zijn de kiosken van de tijdschriften-verkopers, de inmiddels gesloten deuren zijn behangen met foto's van Amerikaanse en Djakartaanse filmsterren. Rechts van de straat staat op een zeer strategisch punt een restaurant, waar men Padangs kan eten, daarnaast is een klein café-restaurant. In deze omgeving beweegt zich de door ons bedoelde kunstenaarsgroep.

Indien u er van uitgaat dat kunstenaars er zonderling en onverzorgd gekleed bij lopen, dan hoeft u hier niet ver te zoeken. Hier ziet men jongelui in gekreukte broeken en sporthemden, die sinds lang niet meer met het strijkijzer in aanraking zijn geweest, terwijl de oren onder het lange haar schuilgaan en baard en snor het artistieke van het voorkomen verhogen.

Laat ik u eens voorstellen aan de heer D. L., iemand van wie zonder overdrijving gezegd kan worden, dat hij als bohémien leeft. Een vaste woonplaats heeft hij niet, maar hij heeft vele logeeraadressen, waarvan hij afwisselend gebruik maakt. Wanneer Senèn leeg begint te worden wacht hij af, wie van zijn makkers het belieft hem voor de nacht onderdak te verschaffen. „Waarvan leeft hij?” zult u ongetwijfeld vragen. Zoals de meesten van zijn lotgenoten, beweegt hij zich van studio tot studio in Djakarta, nu eens invallend als filmfigurant, dan weer als er een toneelgroep doortrekt, optredend bij een voorstelling. Zijn inkomen is behoorlijk, althans voldoende om geen honger te hoeven te lijden.

Niet velen weten wat de reden is dat deze omgeving zo bekend is geworden en steeds meer als ontmoetingsplaats gebruikt wordt: het is ook moeilijk te onderscheiden, wie de kunstenaars zijn die er rondlopen en wie niet. Zij die zich tot een of andere kunstrichting agetrokken voelen, komen hierheen en vanzelf ontstaat er een kameraadschappelijke band. Wilt u filmster worden, komt dan hierheen, want er is altijd wel iemand, die u naar een of andere studio brengt, al zult u wel niet dadelijk een hoofdrol krijgen.

De restaurants en café's hebben in deze wijk geen aparte stoelen voor hun bezoekers en men kan slechts blijven zitten zo lang men er iets gebruikt. Als het kopje leeg of de pisang gorèng (gebakken banaan) op is, moet men de zetel afstaan aan de volgende klant en noodgedwongen zoekt men dan een andere plaats op om het gesprek voort te zetten, dat wil zeggen, dat als het geld op is, er op de hoek van de straat verder wordt gepraat.

Indien u van mening bent dat artisten zich bizar gedragen en dat doet u natuurlijk, dan zult u ook hierin gesterkt kunnen worden, want u kunt hier veel mensen ontmoeten die „vreemd” doen.

Indien u hier bent met vrouw of verloofde, dan zult u al gauw het gevoel krijgen, dat u beter niet kunt blijven om de gesprekken aan te horen. Hier voert men gesprekken van „kunstenaar tot kunstenaar”

en wie geen kunstenaar is, hoeft er zich niet in te mengen, te meer als er over vrouwen wordt gepraat. Vooral als het gesprek gevoerd wordt door jongelieden, die juist terug zijn van opnamen „buiten de stad”, is de vrolijkheid groot en wordt het gesprek soms onderbroken door een daverend gelach.

Het praten, grappenmaken en elkaar voor de gek houden gaat tot diep in de nacht voort en gewoonlijk gaat dit gepaard met de mimiek en gebaren van de filmspeler voor de camera. De gesprekken zijn gewoonlijk het levendigst, indien Wahid Chan (Biran in de film *Harimau Tjampa*), wiens roepnaam Bang Wahid is, zich in hun midden bevindt. Bang Wahid maakt de indruk of hij in deze omgeving groot gebracht is: als hij een ernstig gezicht trekt is dat voldoende om aan alle geredekavel een eind te maken.

Het Indonesisch van de buurt wordt gevormd door het dialect van Medan vermengd met dat van Djakarta: hier verzamelt zich de jeugd uit de meest uiteenlopende landstreken.

Behalve degenen, die wij serieuze kunstenaars zouden kunnen noemen, ontmoet u velen, die hopen door aansluiting bij de groep tot kunstenaar te worden verheven. Deze aanhang gedraagt zich aanstellerig: zij spreken in de trant van Amerikaanse filmsterren, de een gedraagt zich als Humphrey Bogart, een ander als Gregory Peck en een volgende als de verwijfde Tony Curtis, met wie hij ook zijn haardos in overstemming heeft gebracht. Soms, als er zich weer een nieuwe kameraad bij de groep voegt, stijgt de vrolijkheid en niet zelden wordt de nieuw-aangekomene met omhelzingen begroet, die het passerende publiek verwonderd doet opkijken.

Vermeldenswaard is dat dit rendez-vous vroeger vaak werd bezocht door de schrijver Pramoedya Ananta Toer, voordat hij in Europa was geweest, en door Rivai Apin. Zij vinden blijkbaar dat de fleur er af is gegaan, dat men hen er nu niet meer ziet. Vaste bezoekers en hoofdpersonen zijn de film- en toneelspelers Wahid Chan en Sukarno M. Noor, de scenarioschrijver Zen Rosdy, de toneelschrijver A. U. Muscar, de dichter Sobron Aidit, geliefd door zijn korte verhaal *Buaja Senèn* (Toffe jongen van Senèn), de filmjournalist Harlen Lukman en ten slotte Sam Intama van de Stichting voor Culturele Samenwerking.

Er ontstaan vele plannen onder de late gesprekken, voornamelijk over toneelvoorstellingen, vooral als hieraan iemand deelneemt, die als de „Djamaludin Malik van Senèn” wordt aangeduid en optreedt als

producer, en wel A. S. Djohan, een student van de economische faculteit. Veel van deze plannen wordt nooit verwezenlijkt, zodat een schrijver ze eens genoemd heeft: de lege flessen en glazen, die overblijven, zoals men de kunstenaars de groep Senèn noemt. Hiertegen is geprotesteerd: men wil geen Senèn-kunstenaar genoemd worden. Wordt Senèn niet in verband gebracht met alles wat geen geluk brengt?

Zoals ik hierboven heb uiteengezet, staat alles wat zich hier beweegt in verband met toneel en film en men zou niet vermoeden dat de hele toneelbedrijvigheid van de Stadsschouwburg, al staat deze bedrijvigheid nog niet op hoog niveau, voornamelijk haar oorsprong vindt in deze groep.

Terwijl de film *Moulin Rouge*, waarin de levensgeschiedenis van de schilder Toulouse Lautrec wordt uitgebeeld, in Djakarta draaide, ontstond het idee onder degenen die op Senèn samenkomen om hun buurt Moulin Rouge te noemen. Vormt deze plaats niet bij uitstek een ontmoetingscentrum van kunstenaars en is er één oord als Senèn, het Moulin Rouge van Djakarta? Alleen hebben wij geen Toulouse Lautrec en geen can-can.

Op Moulin-Rouge-Senèn wordt veel in groepjes gepraat: de groepjes van de „echten” en van hen, die alleen maar komen om lawaai te maken, maar behalve dat is er iets dat u als Indonesiër eigenaardig zult vinden. Drinken is onder kunstenaars een gewone zaak, maar wat hier gedronken wordt, is geen champagne: men is hier al vrolijk bij een glas bier.

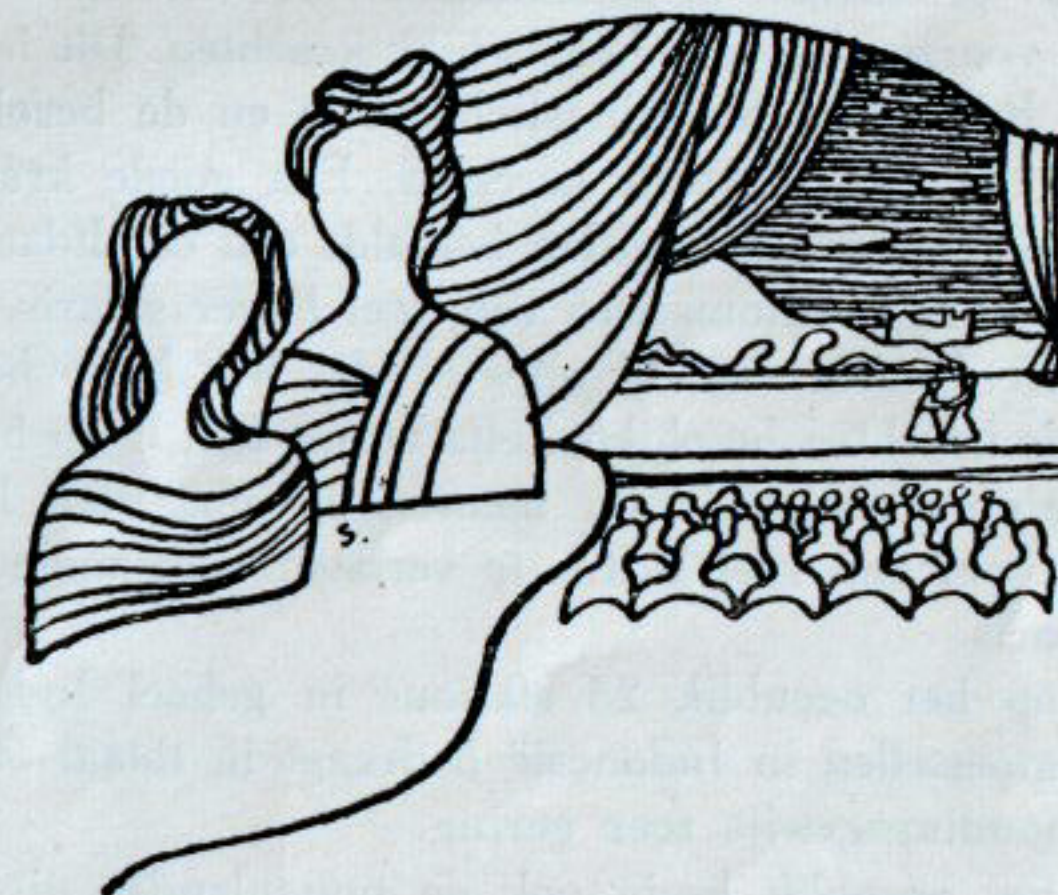
Het drinken gebeurt hier gemeenschappelijk, men geeft er rondjes weg en de waronghouder kan dan lachen, want op zo'n avond komt er veel geld binnen. Zodra het bier enigszins naar de hoofden is gestegen, komt men vele bekende filmrollen tegen: daar is er een die zich op de borst slaat als Marlon Brando in de film *Julius Caesar* en daar een ander, die zijn glas op de grond gooit en in zingen uitbarst, terwijl hij zich de allures geeft van een bekende tenor. Deze tractaties komen meestal los, als iemand zojuist een contract heeft getekend met een studio of na een voorstelling in de Stadsschouwburg. Men smijt dan met geld onder de uitroep dat het het best aan zijn vrienden kan worden besteed. Een kunstenaar heeft immers geen behoefte aan geld...

De avondwind strijkt verkillend over Senèn, op straat ziet men nog

slechts een enkele betjak-man voorbijrijden, op de hoek van Moulin-Rouge staan nog groepjes kunstenaars die tot diep in de nacht praten: de niet-kunstenaars hebben het niet zolang kunnen uithouden.

Eén ding staat vast: het ontstaan van deze nieuwe groep op de hoek van Senèn heeft het leven van Djakarta, dat zij zozeer vertegenwoordigt, vollediger gemaakt.

Uit: *Merdeka* (Djakarta) van 24 Juli 1955



OPVOERING VAN YERMA

Ter gelegenheid van Moederdag is het Coördinerend Lichaam van de Vrouwenorganisaties in Djakarta van plan het toneelstuk *Yerma* van de Spaanse dichter Federico Garcia Lorca, dat in het Indonesisch is vertaald door Ramadhan K. H., ten tonele te brengen. Men hoopt de eerste voorstellingen in de Stadsschouwburg te Djakarta te geven op 29 en 30 December 1955, onder regie van Gajus Siagian, met medewerking van de vertaler.

Uit: *Siasat* (Djakarta) van 12 Oct. 1955

REORGANISATIE VAN R.R.I.

Het hoofd van studio Djakarta van Radio Republik Indonesia, Jusuf Ronodipuro, zeide in een interview met *P.I.A.*, dat sinds enige tijd het voornemen bestaat om R.R.I. in een stichting om te zetten. Dit zal echter niet gebeuren vóór de algemene verkiezingen achter de rug zijn. Tot dien zal R.R.I. een onderdeel blijven van het Ministerie van Voorlichting, zodat de Regering het gewenste toezicht op de uitzendingen kan oefenen.

Jusuf Ronodipuro verklaarde, dat het inderdaad de beste weg is indien de R.R.I. een stichting wordt. Zij wordt als regeringslichaam met een aantal problemen geconfronteerd. Het moeilijkste probleem is dat van de voorziening met behoorlijke krachten. Dit is niet op te lossen zolang R.R.I. een Regeringslichaam is en de bezoldiging der krachten door de P.G.P. wordt geregeld. Een goede kracht zonder diploma kan niet behoorlijk worden betaald: een kandidaat met bijv. diploma S.M.A. krijgt automatisch een veel hoger salaris, al kan hij (nog) niets. Het gevolg van dit alles is, dat R.R.I. op het ogenblik niet over goede krachten beschikt. Zelfs vormt R.R.I. op het ogenblik een soort „training centre”, waar mensen die nog niets kunnen, ervaring opdoen om dan snel R.R.I. te verlaten voor ander werk met een hoger salaris.

R.R.I. heeft op het ogenblik 23 stations in geheel Indonesië. Het aantal ontvangtoestellen in Indonesië bedraagt in totaal 600.000. Dit aantal is verhoudingsgewijs zeer gering.

R.R.I. is op het ogenblik bezig ook de buitenlandse uitzending uit te breiden. Elke dag worden er negen uren ter beschikking gesteld voor de buitenlandse uitzendingen en wel tussen 18.30 uur en 03.30 uur. Deze buitenlandse uitzendingen geschieden in de volgende talen: Arabisch, Engels, Frans, Hindus, Urdu, Chinees en Indonesisch (voor Indonesiërs in het buitenland). Op het ogenblik worden voorbereidingen getroffen voor uitzendingen in het Duits en het Spaans. De uitzending in het Duits wordt van belang geacht in verband met het belangrijker worden van de rol van Duitsland in de internationale politiek en met het toenemen van de betrekkingen tussen Indonesië en Duitsland. De uitzending in het Spaans is bedoeld voor de Zuid-amerikaanse landen, aldus het hoofd van de studio-Djakarta van de R.R.I., Jusuf Ronodipuro.

Uit: *Nieuwsgier* (Djakarta) van 20 Mei 1955

