

JAVAANSE VOLKSVERTONINGEN

door
Dr Th. PIGEAUD

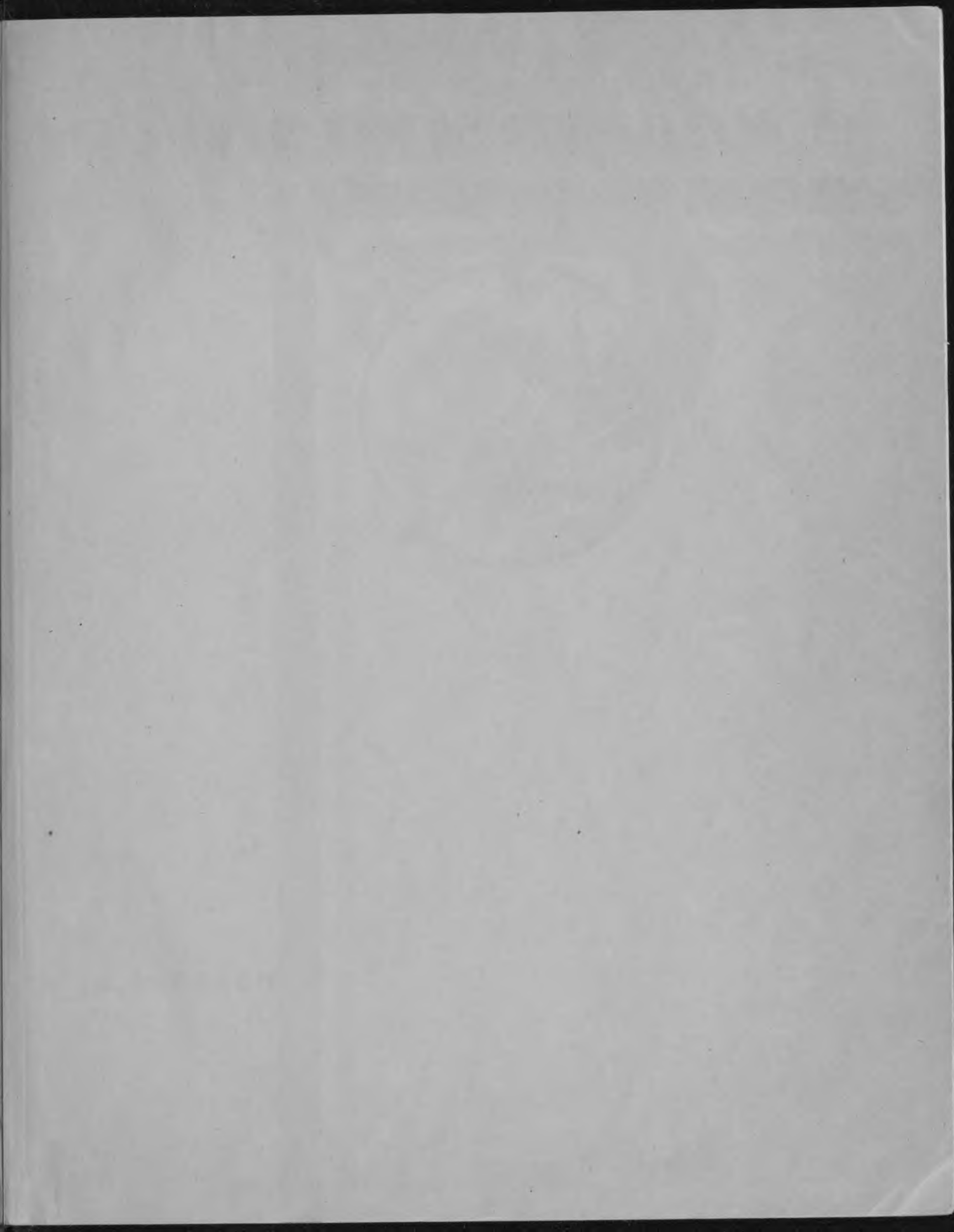


VOLKSLECTUUR
Batavia

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK



0245 8377



1363 B24.

JAVAANSE VOLKSVERTONINGEN



Dr Th. PIGEAUD



J. JAVAANSE VOLKSVERTONINGEN

VOLKSVERTONINGEN

BIJDRAGEN TOT DE KENNEDISCHAP
VAN LAND EN VOLK

DE TWEEDE DEEL

1911

Alle rechten voorbehouden. Het is niet toegestaan het geheel of gedeelte van dit boek te kopiëren of te verspreiden. Het is niet toegestaan het geheel of gedeelte van dit boek te verspreiden.

JAVANESE VOCABULARY

JAVAANSE VOLKSVERTONINGEN

BIJDRAGE TOT DE BESCHRIJVING
VAN LAND EN VOLK

DOOR

Dr Th. PIGEAUD

TE

JOGJAKARTA



MARTINUS NIJHOFF - UITGEVER - 'S-GRAVENHAGE

JAVANESE
VOLKSVERTOONINGEN
BIDRAG TOT DE BESCHRIJVING
VAN LAND EN VOLK

DR. J. H. VAN
DE
KONINKLIJKE



Voorrede.

1. Deze bijdrage tot de beschrijving van land en volk van Java was oorspronkelijk, in verband met een wens van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut, opgezet als een verhandeling over Javaanse maskerdansen. De voorraad bouwstoffen, daarvoor bijeengebracht, in den loop der tijd nog aangevuld en vermeerderd met wat eigen onderzoekingen opleverden, bleek echter zo uitgebreid te zijn, dat de volledige verwerking ervan het aanzijn gaf aan een vrij omvangrijk boek.

Daarin heb ik, ten einde er een zoveel mogelijk afgerond geheel van te maken, op elkaar laten volgen beschrijvingen van het maskerspel in de Vorstenlanden, van het maskerspel buiten de Vorstenlanden op Java en van spelen, waarbij maskers gebruikt worden of kunnen worden. Hierbij heb ik mij niet zelden uitweidingen veroorloofd, beschrijvingen gevende van zaken, die niet dan in verwijderd verband staan met de maskerspelen. Dit deed ik in de mening, dat het goed zou zijn van deze gelegenheid gebruik te maken om de aandacht te vestigen op sommige zaken, het volksleven en de volkskunst betreffende, die tot nu toe nog niet of nauwelijks in de Nederlandse letterkunde over Java vermeld werden.

Zo ben ik ertoe gekomen in deze bijdrage ook op te nemen mededelingen over mommerijen (met dierenmommen, te onderscheiden van de maskerspelen), over paarddansen (de bekende koedâ-kébang) en over vertoningen van dansjongens, groepdansen van mannen en religieuze opvoeringen. De redenen, waarom juist deze vertoningen opgenomen zijn, zullen gaandeweg blijken.

Al deze vertoningen van dans, begeleid door opvoeringen van muziek en soms door voordracht van verhalende teksten, heb ik samengevat onder de titel volksvertoningen, omdat zij in menig opzicht te onderscheiden zijn, als volkskunst, van de vertoningen, de dansen en het toneel die te rekenen zijn tot de hofkunst, de zeer gekultiveerde hogere Javaanse dans- en toneelkunst en muziek. Beschrijvingen hiervan zijn in dit boek in de minderheid.

Het is misschien niet overbodig hier te waarschuwen tegen de misvatting, als zouden in deze bijdrage nu ook *alle* Javaanse volksvertoningen een beschrijving vinden. Verre van dien. Als belangrijke groepen volksvertoningen, die hieronder *niet* of niet uitvoerig behandeld zullen worden, noem ik: het optreden van dansvrouwen en zangeressen, van vertellers en vertelsters, vechtsporten (schermen enz., verschillende soorten van vechtsport en steekspelen), hanen- en andere dierengevechten, trance-opvoeringen (nauw verbonden met de zogenaamde biologie-spelen en kinderspelen) en volkstoneel. Hiernaast is te noemen allerlei soort poppenspel (wajang) en allerlei soort muziek, zomede de kunstdansen voor mannen en vrouwen, welke kunstuitingen het allersterkst onder invloed van de hofkunst staan of hebben gestaan, of aan de hoven hun ontstaan en ontwikkeling geheel te danken hebben. Geheel buiten beschouwing bleven nog de spelen en vermaken, die niet tot de vertoningen of opvoeringen gerekend kunnen worden, zoals kinderspelen (jongensspelen en meisjesspelen) en hazardspelen. Het is ongetwijfeld nodig, dat deze zaken elk een eigen bespreking met nauwkeurige beschrijvingen vinden. Voor het heden heb ik echter gemeend mij te moeten beperken tot de bovengenoemde onderwerpen, daar die reeds vrij omvangrijk zijn.

Uit de opzet van de titel van deze bijdrage tot de volksbeschrijving blijkt reeds, dat het niet in de bedoeling lag een volkenkundige verhandeling te geven, maar slechts te beschrijven wat er aan vertoningen bestaat of bestaan heeft. Niettemin achtte ik het nuttig in de slot-hoofdstukken enige beschouwingen op te nemen over wat mogelijk oudtijds de (religieuze) betekenis is geweest

1. Voorrede.

ningen. Zo ben ik ertoe gekomen, hier en daar beschouwingen in te lassen betreffende de ontwikkeling van de Javaanse beschaving in het algemeen, de belijding van de Islam en de oudere religieuze en mythische denkbeelden inbegrepen. Van vergelijking met overeenkomstige vertoningen buiten Java heb ik moeten afzien. De in dit boek opgenomen algemene beschouwingen raken misschien wel de diepe ondergrond dezer soorten vertoningen, te vermoeden in de geest van vele volkeren, maar dit is niet hun doel. Hieraan wijdt de volkenkunde haar aandacht. Ik wilde in deze slot-hoofdstukken slechts enige opmerkingen maken over wat op Java en in de mededelingen van Javanen er op wijst, dat het gevoel voor een (of meer) religieuze betekenis(sen) dezer vertoningen nog niet geheel verdwenen is.

In het algemeen heb ik getracht te doen uitkomen, dat, wat thans als Javaanse kunst en beschaving bekend is, een ontwikkelingsgang van verscheidene eeuwen doorlopen heeft, en aan velerlei beïnvloeding blootgesteld is geweest. In sommige tijdperken is die ontwikkelingsgang sneller, in andere langzamer doorlopen; gebrek aan gegevens belet ons maar al te vaak, de ontwikkeling op de voet te volgen. Genoeg berichten zijn er echter beschikbaar, om op goede gronden te kunnen vaststellen, dat het een dwaling is, de vormen en de inhoud der hedendaagse Javaanse beschaving te beschouwen als uit zeer oude tijden trouw overgeleverd, onveranderd door invloeden van buiten of door innerlijke groei. Integendeel, er is reden om te veronderstellen, dat de hofkunst en beschaving van het binnenland van Midden-Java, die thans als de algemeen Javaanse gelden, zeer veel te danken hebben gehad aan de eerder ontwikkelde landschappen langs Java's Noordkust, de Pasisir, en in het Oosten des lands. De verwerking van dit leengoed aan de Zuid-Midden-Javaanse vorstenhoven kan men niet eerder dan omstreeks het midden van de 18e eeuw bespeuren in het eerste begin van de huidige hogere kunst en letterkunde. — (Reeds dadelijk zij hier vermeld, dat ik in deze bijdrage de benamingen West- of Westelijk Java, Midden-Java en Oost- of Oostelijk Java niet gebruik in de zin van de huidige administratieve indeling in provinciën, maar in de taalkundige en volkenkundige zin).

Wat betreft de maskers en mommen, een algemene beschouwing van deze voorwerpen op zich zelf, bezien als volkenkundige objecten, of een onderzoek naar de kunsthistorische ontwikkeling en naar de stijlen van de Javaanse maskersnijkunst, zoeke men niet in den brede in deze bijdrage. Want deze bijdrage heeft als hoofdzaak tot onderwerp de *vertoningen*, hun plaats en betekenis in het volksleven, en de maatschappelijke toestanden, waarmee zij in verband staan; ten aanzien van de maskers, mommen e.d. dus: de wijze waarop zij gebruikt worden, niet in de eerste plaats de vormgeving der voorwerpen zelf.

Om dezelfde reden heb ik afgezien van het opnemen van beschouwingen over de vermoedelijke betekenis van de dansbewegingen op zich zelf, de handhoudingen e.d. Ook dit is een onderwerp voor een afzonderlijke verhandeling. Dat ik mij niet begeven heb in uitvoerige beschrijvingen van de Javaanse muziek zal niemand verwonderen, die weet, hoe uitgestrekt dit veld van onderzoek is, en hoeveel bijzondere kennis er nodig is, om er zich een weg door te banen, laat staan om er een overzicht over te krijgen.

Geheel onthouden heb ik mij in het hierna volgende van beoordelingen, hetzij van maskers of mommen, hetzij van de bij de vertoningen behorende dansen en muziek, beschouwd uit het oogpunt van den modernen Westers minnaar van schoonheid in vorm, beweging en klank. Ongetwijfeld kunnen dergelijke beoordelingen belangwekkend en van waarde zijn, in een beschrijvend boek als dit behoren zij echter niet thuis. Daarentegen heb ik, waar dit te pas kwam, wel melding gemaakt van Javaanse waarde-oordelen, inzonderheid wanneer daaruit bleek, welke plaats de besproken vertoningen in de Javaanse gedachtenwereld innemen of ingenomen hebben, en welke betekenis zij hadden als middelen tot uiting van gevoelens van religieuze of andere aard.

In het hierna volgende zal men niet veel inhoudsopgaven vinden van verhalen of lakon's, door maskerspelers opgevoerd. Dergelijke inhoudsopgaven of geschiedenissen en geslachtslijsten der

1. Voorrede.

optredende personen zouden thuis behoren in een uitvoerige beschrijving der Javaanse mythologische letterkunde; voor de maskerspeelkunst is de inhoud der opgevoerde verhalen, zo er al een verhaal wordt opgevoerd, meestentijds van minder belang. Bij de andere vertoningen, die hieronder ter sprake zullen komen, komt slechts hoogst zelden een verhaal als tekst te pas.

Waar ik niet voortdurend in de gelegenheid ben geweest mij geheel te wijden aan dit onderzoek naar de volksvertoningen, zal ik op enkele punten moeten volstaan met weer te geven, wat vroegere onderzoekers over het onderwerp hebben geschreven. Ik heb mij overigens beijverd, zoveel mogelijk oorspronkelijk-Javaanse mededelingen te benutten; daarom heb ik ook vrij omvangrijke stukken uit Javaanse teksten, zoals uit de S. Tjabolang en de S. Tjëntini, in uittreksel medege-deeld. Het komt mij voor, dat men, bij het beschrijven van uitingen van kunst van een vreemd volk, in de eerste plaats verplicht is aandacht te schenken aan de meningen der inheemse gelet-terden. Al kost het soms moeite, zich duidelijk te maken, wat de mededelingen beduiden, de be-richten van die zijde ontvangen zijn bijna altijd van waarde, hetzij als inlichtingen omtrent on-bekende feiten, hetzij als hulpmiddelen bij het vormen van een oordeel omtrent de plaats, die de kunst in de gedachtenwereld van het vreemde volk inneemt of innam.

De oorspronkelijke teksten heb ik echter niet in dit boek opgenomen, anders zou de om-vang al te zeer vergroot zijn, zonder enig nut voor degenen, die het Javaans niet beheersen. Desgewenst kan men de teksten in een der grote handschriften-verzamelingen naslaan. Mede voor het gemak van degenen, die de op Java inheemse talen niet beheersen, heb ik de spellingen van de Javaanse, Madoerese, Soendanese en Maleise woorden en namen, ook van die, welke in aan-halingen uit andere boeken voorkomen, met elkaar in overeenstemming gebracht. Alle e's dragen tekens, hetzij é hetzij è of ë; de Javaanse ā is overal kenbaar gemaakt. De woorden en namen zijn dus niet gespeld volgens de officiële spellingen der vier talen.

De inhoud van deze bijdrage over de volksvertoningen en hunne verbreiding berust, be-halve op eigen onderzoek, vooral ook op de antwoorden, ingekomen op de rondvraag, die het Hoofdbestuur van het Java-Instituut in het begin van 1928 gericht heeft tot de Regenten van Java en Madoera, en op de antwoorden, mij op mijne vragen van andere zijden gegeven. Het is mij een aangename plicht, allen voor de bereidwilligheid, waarmede zij aan verzoeken om inlichtingen heb-ben voldaan, hierbij dank te zeggen; in het vervolg zal blijken, welke belangrijke bijzonderheden aan hunne mededelingen ontleend zijn kunnen worden.

Mijn eigen onderzoekingen op dit gebied zijn zeer bevorderd, doordat de Afdeling voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van het Koninklijk Bataviaas Genootschap van Kunsten en We-tenschappen mij reeds verscheidene jaren geleden het onderzoek naar de taal- en volkenkunde van Blambangan heeft toevertrouwd. Voor deze gelegenheid, mij vertrouwd te maken met de Javaanse Oosthoek en Oost-Java in het algemeen, ben ik de Afdeling en het Departement van Onderwijs en Eredienst, dat mij meermalen op liberale wijze in staat stelde de nodige reizen te maken, grote dank verschuldigd.

De Directie van het Koninklijk Bataviaas Genootschap heeft mij buitendien toegestaan, aan hare verzameling platenalbums, betrekking hebbende op Jogja'se zeden en gewoonten en op het volksleven en de volkskunst, afbeeldingen te ontleen voor dit boek. Voor deze hulpvaardigheid ben ik de Directie zeer dankbaar. Hierbij past het tevens, hulde te brengen aan de speurzin, de onvermoeibare ijver en de behulpzaamheid van Ir. J. L. Moens te Jogjakarta, aan wiens bemiddeling het Genootschap deze zeer belangrijke verzameling albums te danken heeft.

Dank ben ik ook verschuldigd aan het Hoofdbestuur van het Java-Instituut, voor de toestemming, gebruik te maken van de antwoorden op de bovengenoemde rondvraag en van fotogra-fieën en cliché's, in het bezit van het Instituut, en voorts aan de leiding van het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia, die het heeft aangedurfd dit boek uit te geven, en die het verfraaid heeft

Inhoud.

	Bladz.		Bladz.
1. Voorrede.	5	22. Hfd. IX, de grote maskerspelo-	
Inhoud.	8	voering in hofstijl.	46
Lijsten van in deze bijdrage		23. Hfd. X, latere ontwikkeling. . . .	48
genoemde gedrukte boeken, ver-			
handelingen en opstellen in tijd-		24. II. Aantekeningen bij de Javaanse	
schriften, en van de genoemde		verhandeling	50
seriewerken en tijdschriften. . .	17	25. Hfd. I, tēkēs, hoofdtooi	51
Lijst van afbeeldingen.	23	26. Hfd. II en III, Palar.	51
2. Verklarende lijst van enige veel		27. Oudste maskerspelers, Pasisir-	
voorkomende Javaanse woorden. .	27	beschaving.	52
3. Beknopt overzicht over de geschie-		28. Wajang gēdog.	53
denis van het Javaanse land. . .	29	29. Hfd. IV, waardering van de	
4. Inleiding, Javaanse kunst en kunst-		maskerdans.	54
beoefening	31	30. Verhalen bijzaak, gestalten hoofd-	
5. Gewestelijke verschillen.	31	zaak.	54
6. Volkskunst en hofkunst.	32	31. Muziek.	55
7. Modern volkstoneel.	33	32. Soeloek-gezing	56
8. Steedse middenstand	34	33. Spelers	57
9. Speellieden, zwervers en trekkers.	35	34. Hfd. V, Bagor.	57
10. Beroeps-toneelgezelschappen. . .	36	35. De hofdalang, patronaat. . . .	58
11. Gelegenheidsspelers.	36	36. Tjanṭang-baloeng.	59
12. Verenigingsleven.	37	37. Loerah Talèdèk	59
		38. Padjoewéjan	61
		39. O. en W. paḍalangan.	61
		40. Oudste maskers.	61
		41. Hfd. VI, Maskerspel : volkskunst.	62
		42. Repertoire : sprookjes	63
		43. Hfd. VII en VIII, Maskersnij-	
		kunst.	63
		44. Wajangstijl.	64
		45. Maskerspelers : dansers	64
		46. Hfd. IX, Maskerspel, wajang-gē-	
		dog en wajang-poerwā.	67
		47. Vaste opeenvolging der tonelen. .	67
		48. Paséban djéro.	68
		49. Kēḍatonan.	68
		50. Paséban djābā, djaranan. . . .	68
		51. Vrouwendans.	69
		52. Goenoengsari-dans	69
			8

EERSTE HOOFDSTUK.

Maskerspelen in de Vorstenlanden,
vroeger en thans.

13. I. Een Javaanse verhandeling over

maskerspel in vertaling

14. Hfd. I, het maken van maskers.

15. Hfd. II, oudste maskers.

16. Hfd. III, oudste maskerdans.

17. Hfd. IV, de oude, populaire mas-

kerspelopvoering.

18. Hfd. V, oudste uitbreiding van het

maskerspel.

19. Hfd. VI, ontwikkeling tot hof-

kunst in Kartasoeira en Soerakarta. . . .

20. Hfd. VII, maskersnijkunst.

21. Hfd. VIII, de grote maskerdansen. . . .

1. Inhoud.

	Bladz.
53. Prang gagal.	70
54. Klânâ-dansen.	70
55. Pathos en tragiek	73
56. Sinompradâpâ, Bandjaransari.	74
57. Gârâ-gârâ, banjolan.	74
58. Statiën in de lakon.	75
59. Ontwikkeling.	75
60. Pandji treedt eerst niet op de voorground	76
61. Kluchtspelen	77
62. Hfd. X, Muziekspelen.	77
63. Wajang-poerwâ-vormen klassiek geworden	78
64. Talèdèk-dans	78
65. Personen uit de wajang in het maskerspel.	78
66. Pânâkawan-figuren, Pëntoel-Tëm- bëm, Bantjak-Dojok.	79
67. Langëndrijâ.	79
68. III. Het hedendaagse maskerspel in de Vorstenlanden	79
69. Soerakarta.	80
70. Maskerdans en wajang-wong	81
71. Soerakarta'se maskers.	81
72. Klatèn, miðang-optochten.	83
73. Wânâgiri, bezetenheid.	83
74. Jogjakarta	84
75. Lakon's en sprookjes	86
76. Pélog en sléndro in Jogjakarta.	87
77. Het zeggen der rollen, het bijt- riempje	88
78. Gelegenheden, waarbij maskerspel voorkomt.	89
79. Overlevering, R. Patah als masker- danser.	89
TWEEDE HOOFDSTUK.	
Javaanse maskerspelen buiten de Vorstenlanden.	
80. I. Midden-Java ten Westen	91
81. Kêdôe en Bagëlèn.	91
82. Wajang in Kêdôe.	92
83. Maskervertoning in Klêdôeng, Parakan.	93
84. Maskerspelers in bezetenheid. Ge- zongen strofen.	94
85. Kluchtspel.	95

	Bladz.
86. Grenslijnen tussen Westelijk en Midden-Java	95
87. Kaibon, Kêboemèn	96
88. Lakon's.	96
89. Gamëlan, maskers	97
90. Overlevering omtrent Darmâkoe- soemâ's kalimâsâdâ.	97
91. Kêsoengging, Karanganjar. Lijsten namen van maskers.	98
92. Feesten bij Karangbolong, Karang- anjar.	100
93. Banjoemas.	102
94. Invloed van de Islam op Javaanse vertoningen, anggoek.	103
95. Poerbalingga	104
96. Batang, Pêkalongan.	106
97. Klêtak, Kêdôengwoeni.	106
98. Gamëlan pélog en sléndro in Mid- den-Java t. W.	107
99. Kêsèsi.	108
100. Têgal.	108
101. II. West-Java, de Soendalanden	109
102. Klein en groot maskerspel, Tjër- bon'se invloed.	109
103. Klein maskerspel, oude beschrij- vingen	110
104. Groot maskerspel, wajang-orang.	113
105. Tjërbon, Indo-Chinezen	113
106. Maskerdansers, klein maskerspel, muziek	114
107. Maskers bij klein maskerspel.	115
108. Klein maskerspel in West-Java en in Midden-Java	117
109. Verwisselbare namen van figuren.	118
110. Verhalen, Damarwoelan, Djaran- sari	118
111. Groot maskerspel. Hoftoneel in Tjërbon.	119
112. Tjërbon'se maskers.	120
113. Soemêdang.	121
114. Kostumering en optreden.	121
115. Javaanse rollen	122
116. Soemêdang'se maskers.	123
117. Voorstellingen tegen entree.	124
118. Bantën	124
119. Hofkunst in Bantën, rakët.	125

	Bladz.
120. Mensen op het toneel brengt on- geluk.	126
121. Samenvatting maskerspel West- Java	126
122. III. Midden-Java ten Oosten . . .	127
123. Madioen, Ngawi.	127
124. Beschrijving van een maskerspel uit de S. Tjēntini	128
125. Maskerspel in Trēnggalèk . . .	128
126. Afwijkingen	130
127. Bagor.	131
128. Kēdiri.	131
129. Grens tussen Midden-Java en Oost-Java	131
130. Scheiding tussen Noord en Zuid.	132
131. IV. Noord-Oostelijke Pasisir . . .	133
132. Toeban.	134
133. Blora, barongan.	134
134. Grēsik	135
135. Grote maskerstellen.	135
136. Wajang-gēdog en wajang-kroetjil.	138
137. V. Oost-Java. Mādjakērtā, Soera- baja	138
138. Sidāardjā.	140
139. Indo-Chinezen in Oost-Java. . .	141
140. Bangil, Arabische invloed. Kaoem- middenstand.	141
141. Malang.	142
142. Maskerspel in Malang.	142
143. Gamēlan-verspreiding in Oost-Java.	143
144. Lakon's. Optredende personen. Vrije orde	144
145. Pānākawan-figuren.	144
146. Maskers. Kostumering. Dans. . .	145
147. Malang'se maskers.	145
148. Pasoeroehan	146
149. VI. Madoera	147
150. Javaanse invloed op taal en letter- kunde der naburige volken. . .	147
151. Javanisering gestuit.	148
152. Maskerspel op Madoera. . . .	149
153. Kostumering, opvoering.	150
154. Madoerese maskers.	150
155. Maskerdansen bij andere soorten toneel.	151

1. Inhoud.

	Bladz.
156. VII. Java's Oosthoek	152
157. Panaroekan, Bāndāwāsā	153
158. Maskerdans bij saronèn-vertoning.	154
159. Djēmbēr, Loemadjang, Prābālinggā.	154
160. Madoerees en Javaans maskerspel.	155
161. Dansen	156
162. Banjoewangi	157
163. Damarwoelan, Andē-andē-loemoet.	157

DERDE HOOFDSTUK.

Mommerijen.

164. Mommerij en maskerdans. Op- tochten	159
165. I. West-Java, de Soendalanden . .	162
166. Reuzenmommen in optochten. . .	163
167. Soendanese besnijdenisoptocht . .	164
168. Staatsiedraagstoelen, staatsiewa- gens	165
169. Straatvertoningen, Batavia. . . .	165
170. Barongan in optocht, Tjērmé. . .	166
171. Haantje, oepātjārā.	166
172. Tjērbon.	167
173. Gēndroewon's.	168
174. Wēwē.	168
175. Staatsiekoetsen.	168

II. Het Javaanse land.

176. Pangkah, Tēgal.	169
177. Zuid-Westen, Banjoemas, Bagēlèn.	169
178. Wānākrijā en Djaganalan. . . .	170
179. Banjoemas	171
180. Barongan: reuzen.	171
181. Sawo, Poering, Karanganjar. . .	172
182. Bezetenheid.	172
183. Djantoeran.	172
184. Tjēpētān.	173
185. Tītīt-toewit.	174
186. Optreden van mommespelers. . .	174
187. Jogjakarta, Goenoeng Gamping. .	175
188. Sétanan.	176
189. Apenmommerij.	176
190. Het Goenoeng-Gamping-feest. . .	177
191. Steltlopers, apen.	178
192. Mommerijen als straatvertoningen.	179
193. Dierengevechten.	179
194. Mommerij als kinderspel. . . .	181
195. Mommefiguren in bruiloftsstoeten.	181

	Bladz.		Bladz.
196.	Bruidsvaart op de Běngawan.	183	
197.	Soerakarta, Sěmboejan.	185	
198.	Pănârâgâ, Boedjang-ganong.	185	
199.	Rėjog Pănârâgâ.	186	
200.	Bruiloftsoptocht met rėjog-vertoning	187	
201.	Gevecht van twee rėjogstoeten.	189	
202.	Gevechten. Twee monstermommen.	190	
203.	Mommespel in gevarieerde straatvertoning	191	
204.	Dorpsoptocht met goenoengan's.	192	
205.	Ďampoeawang.	193	
206.	Goenoengsari-Pâtrâđjâjâ	193	
207.	Rėjog Kěđiri.	194	
208.	Dansjongens-kluchten.	195	
209.	Blora.	195	
210.	Inlijsting in een Pandji-verhaal.	196	
211.	Mondmuziek, bėto, sandoer, klucht.	196	
212.	Mommerij bij wajang-wong.	197	
213.	Toeloengagoeng, Kěđiri.	198	
214.	Djombang	198	
215.	Grėsik	199	
216.	Grote bruiloftsstoet.	200	
217.	Reuzen, gěndroewon's en apen.	200	
218.	Goenoengan's.	202	
219.	Kěmbar-majang	203	
220.	Garoeđâ.	204	
221.	Oost-Java, Măđjăkěrtă.	206	
222.	Běđawangan, Wănăkiroen, Reuzenmommen.	206	
223.	Paardenmommen.	207	
224.	Paardenspel, dansende paarden.	208	
225.	Gěndroewo-momong.	209	
226.	Banjoewangi	209	
227.	Bali en de Islam in Banjoewangi.	210	
228.	III. Madoera en de Madoerese Overwal	212	
	VIERDE HOOFDSTUK.		
	Paarddansen.		
229.	Paarddans, koedă-képang.	215	
230.	Dorpse vertoningen.	215	
	I. West-Java, de Soendalanden.		
231.	Koeda-loemping, Tjěrbon.	216	
232.	Soendanese paarddansers.	217	
233.	Tjiamis	219	
	II. Het Javaanse land.		
234.	Zuid-Westen, Poerwăkěrtă, Banjoemas.	219	
235.	Karanganjar, Kěboeměn.	221	
236.	Wlandang, kěmlandang.	222	
237.	Tjampoer, Ďanjang's.	223	
238.	Paarden.	223	
239.	Vertoning, bezetenheid.	223	
240.	Djantoeran.	225	
241.	Palang	226	
242.	Paarddans in Kěđoe.	226	
243.	Jogjakarta	228	
244.	Djaťilan, Jogjakarta.	229	
245.	Paarddans als jongensspel.	230	
246.	Vrouwelijke djaťilan.	231	
247.	Paarddans bij vorstelijke bruiloft.	231	
248.	Paarddans bij religieuze oefeningen.	233	
249.	Rėjog, paarddans in Soerakarta.	234	
250.	Djaťilan-dans in Pănârâgâ	235	
251.	Paarddans en jongens-reidans.	236	
252.	Paarddans in Pănârâgâ, rėjog-vertoning	237	
253.	Kěđiri, Toeloengagoeng.	238	
254.	Noord-Oostelijke Pasisir	239	
255.	Paarddans van veehoeders.	240	
256.	Koedă-képang met rėjog in Oost-Java	241	
257.	III. Madoera	242	
	VIJFDE HOOFDSTUK.		
	Reidansen en zangen van jongens of mannen, opvoeringen met Moslims-godsdienstige achtergrond, en vertoningen, daarmee verband houdende.		
258.	Dansen van jongens of mannen.	245	
259.	Onderling verband.	246	
	I. West-Java, de Soendalanden.		
260.	Soendanese angkloeng-dansers.	247	
261.	Soendanese rėog-vertoning	251	
262.	Ogėl, Doblang.	252	
263.	Sėgėng	254	
264.	Oude dorpsinstellingen, djogėd, ngėsrėk.	255	
265.	Godsdienstige muziek.	259	
266.	Goochel-vertoningen en biologiespelen.	260	

	Bladz.
267. Daboesan, Gēdēboes.	261
268. Laïs, Dēdēwan.	264
269. Bantji, Batavia.	265
270. Baksa in Tjērbon.	266
271. Biraï en gēndjringan in Tjērbon.	266
272. Manlijke ronggēng in Tjērbon. .	268

II. Het Javaanse land.

273. Réjog in de N.W. Pasisir. . . .	269
274. Gewijde muziek in de volksgebruiken in de N.W. Pasisir, kontoelan.	269
275. Laïs en sintrèn in N.W. Pasisir. .	271
276. Anggoek in Banjoemas.	272
277. Bēdajan en laran-laran, in Banjoemas.	273
278. Lēnggēr in Banjoemas.	275
279. Réjog en wirēng in Bagēlèn. . .	277
280. Pērdjandjēn, Barzandji.	278
281. Lēnggēr in Kēdoe, sanđoel en sranđoel.	279
282. Réjog Jogjakarta, vechtspel. . .	280
283. Troenādjàjà-dansen in Jogjakarta, vechtspele in de dorpen.	281
284. Slawatan-opvoeringen	282
285. Verschillende godsdienstige uitvoeringen	283
286. Rechtzinnigheid, srokal.	286
287. Sajid's	287
288. Rodad	287
289. Êmprak.	289
290. Arabische teksten der slawatan-uitvoeringen, Madjēmoek.	290
291. Sarpoel-anam.	291
292. Srokal.	291
293. Barzandji, al-Boerda, Aqidatoel-'Awam.	292
294. Moeloedan volgens de S. Tjēntini.	292
295. Javaanse teksten voor opvoeringen van gewijde muziek.	293
296. Slawatan Djāwā.	293
297. Santiswārā te Soerakarta. . . .	295
298. Parikan's, singir Djāwā in de S. Tjēntini.	296
299. Religieuze kunst van de ouderwetse Javanistische Islam.	298
300. Jogjakata, talēdēk lanang. . . .	299
301. Soerakarta, hofkunst.	299
302. Pānārāgā, gēmlakan.	300

1. Inhoud.

	Bladz.
303. Warok's, djaṭil's.	302
304. Rodad-Dēmak en -Mataram. . .	305
305. Êmprak Blora, kunstenmakers. .	306
306. Êmprak-opvoering volgens de S. Tjēntini.	309
307. Fakier-kunsten, odjrat, volgens de S. Tjēntini.	311
308. Dansjongens, overgang tot gamēlan, volgens de S. Tjēntini. . .	312
309. Daboesan, volgens de S. Tjēntini.	314
310. Wong pasēk, santri biraï, odjrat-Ripangi.	314
311. Agāmā-Doel, Paré.	315
312. Réjog in Oost-Java.	318
313. Gamboeh in Oost-Java.	319
314. Silat in de Pasisir-landen, Pēntjak.	320
315. Tērbangan kidoeng in Oost-Java.	320
316. Singir's als populaire letterkunde, djēmbloeng, kēntroeng.	321
317. Lēnggēr in Oost-Java.	321
318. Loedroeg Soerabaja, Lèrok . . .	322
319. Goocheltoeren en kinderspele. .	323
320. Sintrèn, vertoning en kinderspel. .	323
321. Gēmlak als volkstoneel	324
322. Tēnggērees Karo-feest.	325
323. Gandroeng Banjoewangi.	327
324. Sēblang, Sangjang van Bali. . .	329
325. Dans en zang, parikan's in de Oosthoek.	330
326. Adrah, santri-vertoningen in Banjoewangi	331

III. Madoera en de Madoerese Overwal.

327. West-Madoera, sanđoer.	332
328. Slawatan, salabadhan, haddra. .	334
329. Sramaän.	337
330. Ronang, rēnang.	338
331. Angkloeng, roēnding.	340
332. Oost-Madoera, sronèn.	341
333. Uitvoeringen met godsdienstige achtergrond.	343

ZESDE HOOFDSTUK.

Algemene beschouwingen betreffende de Javaanse maskerspelen.

334. Javaanse kunst en Javaanse maatschappelijke ontwikkeling. . . .	345
--	-----

	Bladz.
I. Oude vermeldingen en oude benamingen van maskervertoningen.	
335. Voor-Moslimse letterkunde.	346
336. Verval der Mâdjâpaît'se en Pasisir-beschaving.	347
337. Oplossing der oude kunst in mengsels	348
338. Tapël.	349
339. Amèn.	349
340. Tapoek.	349
341. Rakët.	350
342. Đalang	351
343. Đoengké.	352
344. Bandjët.	353
345. Bađot.	353
II. Beschouwingen over vorm, betekenis en geschiedenis van het wajang-toneel.	
346. Masker en wajangpop.	354
347. Vormgeving der wajangpoppen.	355
348. Oospronkelijke aard en latere waardering der figuren van het Javaanse toneel.	356
349. Geleidelijke uitbreiding van het aantal vormen en het aantal figuren.	357
350. Groepering van de maskers en wajangfiguren naar typen.	359
351. Demonen.	360
352. Pânâkawan-figuren.	360
353. Kleuren.	363
354. Ontwikkelingsgeschiedenis van het wajang-toneel.	365
355. Vorming op Java.	367
III. Beschouwingen over de oude geschiedenis van de maskerdansen.	
356. Oudste maskers.	369
357. Oudste maskerdansen.	371
358. Oudste door maskers voorgestelde personen.	371
359. De personen in het ouderwetse, kleine maskerspel.	372
360. Betekenis van de oude maskers.	374
361. Klassifikatie der oude maskers.	375
362. Verband der oude maskers met de wereldbeschouwing en de ordening der mensenmaatschappij.	377

	Bladz.
363. Betekenis van de oude vertoning der maskerdansen.	380
364. Maskers bij geestendansen.	382
IV. Ontwikkeling van de maskerdansen tot het maskertoneelspel. Overlevering en geschiedenis.	
365. Javaanse geschiedbeschouwing. Heren van de Tijd.	385
366. Soenan Kalidjâgâ.	387
367. Jaartallen, datering.	389
368. Waarde der overgeleverde jaartallen.	390
369. Gewestelijk verschillende ontwikkeling. Zuid-Midden-Java. Het opvoeren van verhalen.	391
370. Het begin van het optreden van speellieden, maskerspel vertonende.	393
371. Opkomst van de Islam, een nieuwe maatschappelijke orde.	395
372. De Islam in het binnenland.	397
373. Ontwikkeling van toneel in verband met nieuwe orde. Volksverhalen als repertoire.	398
374. Maskerdansen. Volksverhalen en Radèn Pandji.	403
375. Maskerspel en gëđog-lakon's.	404
376. Ontwikkeling in het Westen van het Javaanse land.	405
377. Het Oosten van Midden-Java.	407
378. Ontwikkeling in Oost-Java.	407
379. Verband met de voor-Moslimse kunst.	408
380. Verschillen tussen Oost-Java en Midden-Java.	411
381. Ontwikkeling op Madoera.	412
382. Verloop der ontwikkeling.	413
ZEVENDE HOOFDSTUK.	
Algemene beschouwingen betreffende de Javaanse mommerijen.	
383. Maskers, mommen en symbolische voorstellingen. Optochtsvertoningen	415
384. Mommerij in de letterkunde.	417
385. Overzicht over de Javaanse mommen	420
386. Mommerijen in optochten. Omme- gangen	422

1. Inhoud.

	Bladz.
387. Het gevecht tegen de monstermom.	424
388. Rampogan	424
389. Diwoet	425
390. De monstermom.	427
391. De bestrijders van de monstermom.	428
392. Pânâkawan-figuren en dieren. .	428
393. De overwinnaar van het monster.	430
394. Weertijgers.	432
395. Betekenis van het monster. . .	434
396. Betekenis van de vertoning. . .	435
397. Onderlinge verhouding van de bestrijders van het monster. . .	436

ACHTSTE HOOFDSTUK.

Algemene beschouwingen betreffende de Javaanse paarddansen.

398. Het kenmerkende van de paarddansen.	437
399. Abnormale bewustzijnstoestanden, bezetenheid, uitzinnigheid. . . .	437
400. Betekenis van het paard. . . .	438
401. Sangjang-djaran op Bali. . . .	439
402. Bezieling.	440
403. Paarddansen, mommen en klassifikatie.	441
404. Zinsverrukkings.	443
405. Het optreden der paarddansen in paren.	445
406. Tweegevechten	447
407. Heilzame invloed van hanengevechten	448
408. Versterking bij overgang in een nieuwe staat.	449
409. Prijskamp, sajëmbârâ.	451
410. Proef voor het bereiken van bezetenheid.	452
411. Geen eenheid van gedachten. . .	453

NEGENDE HOOFDSTUK.

Algemene beschouwingen betreffende reidansen, zangen van jongens of mannen en vertoningen, daarmede verband houdende.

412. Onderling verband.	455
---------------------------------	-----

I. Beschouwingen over reidansen en -zangen van jongens of mannen.

413. Reidans en wapendans. Oude vermeldingen	456
--	-----

	Bladz.
414. Srama.	456
415. Réjog.	457
416. Gamboeh.	457
417. Èndjèr, kandjar.	458
418. Rërangin-, ðaðap-, djëbëng-dans.	458
419. Gevechtsdans en wapenproef. . .	459
420. Wijding.	460
421. Leeftijdsgroepen, sinoman. . . .	461
422. Het Tënggërese Karo-feest. . . .	461
423. Raadsels, wangsalan's.	462
424. Klassifikatie.	463
425. Viertallen-dans.	464
426. Groepsdans, optocht.	465
427. Tajoengan, pënjoetrâ, gamboeh. .	465
428. Rondedans, Soendanese angkloengdansen.	466
429. Réjog en Diwoet, monstermom. .	467
430. Réjog en paarddans.	467
431. Dansjongen met geleider, warok.	467
432. Dansjongen in travestie.	468

II. Beschouwingen betreffende de opvoeringen met Moslims-godsdiens-achtergrond.

433. Islam en Javaanse beschaving. . .	470
434. Islam als geloof en als gemeenschap van beschaving.	470
435. Santri, tjantrik, pësantrën. . . .	471
436. Populaire mystiek, wijding	474
437. Groepsdansen, rodad.	475
438. Gemeenschappelijke geestvervoering	477
439. Internationale Pasisir-beschaving.	477

III. Beschouwingen over het optreden van mannen, als vrouwen verkleed, en over kunstenmakerijen.

440. Reidans, santri-vertoning en kunstenmakerij.	478
441. Oude vermelding.	479
442. Travestie in vertoningen.	480
443. Dubbelgeslachtelijkheid.	480
444. Travestie in ouderwets volkstoneel.	481
445. Travestie en kunstenmakerij. . . .	481
446. Kunstenmakerijen, toverkunsten en onkwetsbaarheids-vertoningen der santri's	482

	Bladz.
447. Volksvertoningen en sakrale opvoeringen	483

BIJLAGEN.

448. Eerste bijlage, de verhalen van het oude populaire masker-toneel in Zuid-Midden-Java: Djâkâ Sēmawoeng, Djâkâ Bloewo, Djâkâ Pëndjaring en Koedânârâwangsâ . . .	485
449. Inhoudsopgave van de lakon Djâkâ Sēmawoeng.	485
450. Inhoudsopgave van de lakon Djâkâ Bloewo.	487
451. Inhoudsopgave van de lakon Djâkâ Pëndjaring.	489
452. Inhoudsopgave van de lakon Koedânârâwangsâ.	491
453. Tweede bijlage, bespreking van enige stukken uit oude Javaanse teksten, die betrekking hebben op toneel en dans	493
454. Praboe Ajamwoeroek's namen volgens de Pararaton	493
455. Dalang Tritaradjoe	493
456. Pagër-antimoen.	495
457. Gagak-kětawang.	495
458. Mërdah, Bradah.	496
459. Wajang-banjol.	496
460. Ēmpoe Djanéswara.	497
461. Klassifikatie van Praboe Ajamwoeroek's namen volgens de Pararaton.	498
462. Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp.	499
463. Betekenis van de vermelding van Praboe Ajamwoeroek's namen in de Pararaton.	499
464. De rakèt- of sori-tèkës-uitvoering in Mâdjâpaït volgens de Nagarakërtagama	501

	Bladz.
465. Het paar ceremoniemeesters of herauten.	502
466. Pandjak.	503
467. De opvoeringen van Sri Kértawardana en Praboe Ajamwoeroek achter elkaar.	503
468. Praboe Ajamwoeroek's sori-tèkës-vertoning.	504
469. De voetkus, einde van de feesten.	505
470. Vergelijking met een Maleise beschrijving van een sori-tèkës-vertoning	506
471. Vergelijking met de beschrijving van de Tantoe-Panggëlaran van een sori-tèkës-vertoning.	509
472. Vergelijking met het Tjalon-arang-verhaal	510
473. De oude zin van het Tjalon-arang-verhaal en de sori-tèkës-vertoning.	511
474. Bědâjâ-kětawang.	513
475. Het Bandjaransari-verhaal.	515
476. Paljat, Palèt, pèrèt.	516
477. De sori-tèkës-vertoning en het ouderwetse volkstoneel.	517
478. Het paar pânâkawan's.	517
479. Derde bijlage, Tabellarisch overzicht over de samenstelling van het eerste gedeelte van de lakon, zoals de Soerakarta'se hofkunst die wenste te zien bij opvoeringen van het wajangpoerwâ-, het wajang-gëdog- en het grote maskertoneel	518
480. Vierde bijlage, klapper op de in dit boek voorkomende namen van personen, zaken en plaatsen, en op de voornaamste der besproken onderwerpen, met verwijzing naar de paragrafen, waarin enigermate uitvoerig over hen gehandeld wordt.	524
Erratum	545

Year	Value
1950	100
1951	105
1952	110
1953	115
1954	120
1955	125
1956	130
1957	135
1958	140
1959	145
1960	150
1961	155
1962	160
1963	165
1964	170
1965	175
1966	180
1967	185
1968	190
1969	195
1970	200
1971	205
1972	210
1973	215
1974	220
1975	225
1976	230
1977	235
1978	240
1979	245
1980	250
1981	255
1982	260
1983	265
1984	270
1985	275
1986	280
1987	285
1988	290
1989	295
1990	300
1991	305
1992	310
1993	315
1994	320
1995	325
1996	330
1997	335
1998	340
1999	345
2000	350
2001	355
2002	360
2003	365
2004	370
2005	375
2006	380
2007	385
2008	390
2009	395
2010	400
2011	405
2012	410
2013	415
2014	420
2015	425
2016	430
2017	435
2018	440
2019	445
2020	450

Year	Value
1950	100
1951	105
1952	110
1953	115
1954	120
1955	125
1956	130
1957	135
1958	140
1959	145
1960	150
1961	155
1962	160
1963	165
1964	170
1965	175
1966	180
1967	185
1968	190
1969	195
1970	200
1971	205
1972	210
1973	215
1974	220
1975	225
1976	230
1977	235
1978	240
1979	245
1980	250
1981	255
1982	260
1983	265
1984	270
1985	275
1986	280
1987	285
1988	290
1989	295
1990	300
1991	305
1992	310
1993	315
1994	320
1995	325
1996	330
1997	335
1998	340
1999	345
2000	350
2001	355
2002	360
2003	365
2004	370
2005	375
2006	380
2007	385
2008	390
2009	395
2010	400
2011	405
2012	410
2013	415
2014	420
2015	425
2016	430
2017	435
2018	440
2019	445
2020	450

Lijst van in deze bijdrage genoemde gedrukte boeken, verhandelingen en opstellen in tijdschriften.

- Dr. L. Adam, Woordenlijst van Jogjasche Adatrechtstermen. Adatrechtbundel 34, 1931, blz. 194.
- P. A. Adiwidjaja, de Bédajä Kētawang. Handelingen van het eerste congres voor de taal-, land- en volkenkunde van Java, Soerakarta 1919, blz. 87.
- Abs. Ardjasoemartā, Warok lan Gēmlak, Poesākā Djawi I, blz. 131.
- J. van Baal, Godsdienst en samenleving in Zuid-Nieuw-Guinea. Proefschrift. Amsterdam 1934.
- Prof. Dr. C. C. Berg, Kidung Sunda, Inleiding, tekst, vertaling en aantekeningen. B.K.I. 83.
- Prof. Dr. C. C. Berg, Prānātjitra, een Javaansche liefde, uit het Javaansch vertaald, met medewerking van M. Prawi-rāatmādja. Mees, Santpoort, 1930.
- Prof. Dr. C. C. Berg, Wat beteekent het woord Kabayan. B.K.I. 85, 1929, blz. 469. Nog een paar opmerkingen over het woord Kabayan. B.K.I. 90, 1933, blz. 603.
- Boedihardja, Grepn uit de wajang. Djāwā II, 1922, blz. 22.
- Dr. F. D. K. Bosch, de God met de Paardekop. T.B.G. 67, 1927, blz. 124.
- Dr. J. Brandes, Iets over een ouden Dipanegara in verband met een prototype van de voorspellingen van Jayabaya. T.B.G. 32, 1889, blz. 368.
- Dr. J. Brandes, Mededeeling over een kropak, inhoudende de Sērat Djaransari-Djaranpoernama. Notulen van de Algemeene en Bestuursvergaderingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., 31, 1893, blz. 43.
- Dr. J. Brandes, de Maandnaam Hapit. T.B.G. 41, 1899, blz. 19.
- Dr. J. Brandes, Beschrijving der Javaansche, Balineesche en Sasaksche handschriften aangetroffen in de nalatenschap van Dr. H. N. van der Tuuk. Landsdrukkerij, Batavia, 1901.
- J. S. en A. Brandts Buys-van Zijp, Oude Klanken. Djāwā V, blz. 16.
- J. S. en A. Brandts Buys-van Zijp, de Toonkunst bij de Madoerezen. Djāwā VIII.
- J. S. en A. Brandts Buys-van Zijp, Over muziek in het Banjoewangische. Djāwā VI, blz. 205.
- J. S. en A. Brandts Buys-van Zijp, Omtrent Tamboerijnen. Djāwā XIII, blz. 205.
- J. S. Brandts Buys, de Tjantang-baloeng's. Uit de pers, opgenomen in Djāwā XIII, blz. 258.
- Dr. S. A. Buddingh, Spelen en volksvermaken der Javanen, Javaansche komedie. T.N.I. IV, 1842.
- H. Colijn, Neerlands Indië; land en volk, geschiedenis en bestuur, bedrijf en samenleving; onder leiding van ..., door deskundigen; met een voorwoord van J. B. van Heutsz. I en II. Amsterdam, 1913.
- Soendaneesch-Hollandsch Woordenboek door S. Coolsma. Tweede druk, Sijthoff, Leiden, 1913.
- Jhr. A. D. Cornets de Groot Sr., Statistiek van de Residentie Grissez, Anno 1822, (gedeeltelijk) medegedeeld door F. G. Valck, Bijdrage tot de kennis van de zeden en gewoonten der Javanen. Tijdschrift voor Nederland's Indië, XIV en XV.
- J. W. van Dapperen, Volkskunde van Java. Djāwā, van jaargang XII, 1932 af.
- J. W. van Dapperen, Moeloeddagen te Cheribon. Djāwā XII, blz. 140.
- J. W. van Dapperen, Tegalsche Edelsmeden. Nederlandsch-Indië, Oud en Nieuw, XVIII, 1933, blz. 137.
- Eene Javaansche plegtigheid, het verlaten van den ouden Dalm der Regenten van Pasoeroean en het overgaan naar een tijdelijke woning, op den 19den Maart 1868, beschreven door den Resident van Pasoeroean S. van Deventer JSz. Soerabaja, 1868.
- P. A. Achmad Djajadiningrat, Herinneringen. Kolff, Batavia, 1936.
- Hoesein Djajadiningrat, Critische beschouwing van de Sadjarah Banten. Bijdrage ter kenschetsing van de Javaansche geschiedschrijving. Proefschrift. Haarlem, 1913.
- Prof. Dr. R. A. Hoesein Djajadiningrat, de Magische Achtergrond van de Maleische Pantoen. Rede, uitgesproken op den negenden herdenkingsdag van de stichting der Rechtshoogeschool te Batavia. Kolff, Batavia, 1933.
- M. Ng. Askaboel Djāpranātā, Loedroek. Pandji Poestaka, VIII, 1930, blz. 133.
- R. M. A. Djajengwinātā, Topèng. Kadjawèn V, 1930, blz. 134.
- G. W. J. Drewes, Drie Javaansche Goeroe's, hun leven, onderricht en Messiasprediking. Proefschrift. Leiden, 1925.
- J. Ph. Duyvendak, het Kakéan-genootschap van Sérān. Proefschrift, Leiden, 1926.

1. Lijst van verhandelingen.

- De reis over Java in 1838 van den **G. G. de Eerens** (Journaal dezer inspectiereis). T. N. I. XXI, 1859.
- Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië**, samengesteld door P. A. van Lith. Nijhoff-Brill, Den Haag — Leiden, 1905.
- Encyclopaedie van Nederlandsch-Oost-Indië**, samengesteld door Mr. Dr. J. Paulus. Nijhoff-Brill, Den Haag — Leiden, sinds 1917.
- F. Esser**, de Feestelijkheden van den Oost-Javaan. Ned.-Indië, Oud en Nieuw, 1926-1927, blz. 179 enz.
- J. L. J. F. Ezerman**, Beschrijving van den Koan-Iem-tempel Tiao-Kak-Sie te Cheribon. Populair-wetenschappelijke serie, uitgegeven door het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W. 1919.
- F. Fokkens**, Eindresumé van het bij besluit van den Gouverneur-Generaal van Ned. Indië van 24 Juli 1888 No. 8. bevolen Onderzoek naar de Verplichte Diensten der Inlandsche bevolking op Java en Madoera, (Gouvernementslanden). I: Heerendiensten. II: Gemeentelijke diensten. III: Voorstellen en resultaat. Batavia, 1901 en 1902. 's Gravenhage, 1903.
- A. Gandaprawira**, Ngèsrèk. Poesaka Soenda II, 1923-'24, blz. 188.
- A. Gandaprawira**, Njalawat Tjandrawati. Poesaka Soenda IV, 1926, blz. 28.
- Javaansch-Nederduitsch Woordenboek, op last en in dienst van het Nederlandsch Bijbelgenootschap zamengesteld door **J. F. C. Gericke**, uitgegeven op uitnoodiging van het Nederlandsch Gouvernement. Amsterdam, 1847.
- Javaansch-Nederduitsch Handwoordenboek van **J. F. C. Gericke** en **T. Roorda**, vermeerderd en verbeterd door Dr. A. C. Vreede, met medewerking van Dr. J. G. H. Gunning. Brill, Leiden, 1901.
- Prof. Dr. J. Gonda**, Varia. B.K.I. 88, blz. 461.
- Dr. R. Goris**, Tooneel, dans en muziek op Bali. Djâwâ XIII, 1933. Zie ook: Spies.
- H. J. de Graaf**, de Moord op Kapitein François Tack. Proefschrift. Amsterdam, 1935.
- G. P. Groenhof**, Enkele geschiedkundige plaatsen in Bantam. Jaarboek van den Topographischen Dienst in N.I., 1919.
- J. Groneman**, In den Kedaton van Jogjakarta, oepatjara, ampilan en tooneeldansen. Met fotogrammen van Cephas. Brill, Leiden, 1888.
- J. Groneman**, de Garèbèg's te Ngayogyâkartâ, met photogrammen van Cephas. Uitgegeven door het K. Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië. Den Haag, 1895.
- Dr. F. de Haan**, Priangan, de Preanger-Regentschappen onder het Nederlandsch Bestuur tot 1811. Uitgegeven door het K. Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, 1910-1912.
- Mr. B. ter Haar Bzn.**, Twee Bezweringsfeesten te Jogjakarta. Djâwâ II, blz. 29.
- W. L. Ritter**, Tooneelen uit het leven, karakterschetsen en kleederdrachten van Java's bewoners. In afbeeldingen naar de natuur geteekend door **E. Hardouin**, met tekst van ... en een voorwoord van M. T. H. Perelaer. Leiden, 1872.
- S. E. Harthoorn**, de Zending op Java, en meer bepaald die van Malang. M.N.Z.G. IV, 1860, blz. 105.
- G. A. J. Hazeu**, Bijdrage tot de kennis van het Javaansche tooneel. Proefschrift. Leiden, 1897.
- G. J. Held**, the Mahabharata, an ethnological study. Proefschrift, Amsterdam, 1935.
- B. van Helsdingen-Schoevers**, Sêrat Bêdâjâ-Srimpi. Balé Poestaka 1925.
- Dr. K. A. H. Hidding**, Gebruiken en Godsdienst der Soendaneezen. Kolff, Batavia, 1935.
- W. Hoozee**, Zamenkomst van de medehelpers te Mâdjâwarnâ, van 2 tot 9 July 1861. M.N.Z.G. VI, 1862, blz. 150.
- Dr. W. R. Baron van Hoëvell**, Reis over Java, Madoera en Bali in 1847. I, II, III. Amsterdam, 1849, 1851, 1854.
- Edw. Jacobson** en **Mr. J. H. van Hasselt**, de Gong-fabricatie te Semarang. Publicatie uit 's Rijks Ethnographisch Museum. Brill, Leiden, 1907.
- P. Jansz**, Supplement op het Javaansch-Nederduitsch Handwoordenboek van Gericke-Roorda. Van Dorp, Semarang, 1883.
- J. E. Jasper**, Verslag van de eerste tentoonstelling-jaarmarkt te Soerabaja, 1905.
- J. E. Jasper**, Tengger en de Tenggerezen, Djâwâ VI, VII en VIII, 1926-'28.
- J. E. Jasper**, Verslag van de tweede Jogjasche jaarmarkt-tentoonstelling van Inlandsche nijverheid en kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië. Bob, Jogja, 1928.
- Prof. Dr. J. P. B. de Josselin de Jong**, de Oorsprong van den Goddelijken Bedrieger. Mededeelingen der K. Akademie van Wetenschappen, afdeling letterkunde, deel 68, no. 1, Amsterdam 1929.
- Dr. H. H. Juynboll**, das Javanische Maskenspiel (Topèng). Internationales Archiv für Ethnographie, Leiden, XIV, 1901.
- Pa' Kamar**, Geschiedenis van Madoera. Djâwâ VI, blz. 231.
- Radèn Kamandâkâ** (Babad Pasir). Kantoor voor de Volkslectuur, Batavia 1931.
- R. Kartawinata**, Formulieren in gebruik bij het afsterven en het begraven in de désa Bèngang, afdeling Soemëdang. T.B.G. 32, blz. 211.
- J. Kats**, Barong op Bali. Djâwâ IV, blz. 140.
- H. N. Kiliaan**, Madoereesch-Nederlandsch Woordenboek. Uitgegeven met ondersteuning van het Ministerie van Koloniën. Brill, Leiden, 1904.
- J. Knebel**, de Babad Pasir, volgens een Banjoemaasch handschrift, met vertaling. Verhandelingen van het K. Bataviaasch Genootschap, deel 51, I, 1898.
- K. P. A. Koesoemâdilâgâ**, Sêrat Sastrâmiroedâ. De Bliksem, Soerakarta, 1930.

1. Lijst van verhandelingen.

- K. P. A. Koesoemadiningrat, *Sĕrat Rarywā Sarājā*, „Van kleine Vriendjes”, Javaansche kinderliedjes, met eene aanwijzing van de zangwijzen door D. van Hinloopen Labberton. Uitgave van Widya Poestaka, Buitenzorg, 1913.
- R. M. P. Koesoemawardājā, en R. Ng. Rĕksāprādājā, *Kawroeh Topĕng. Sāsādārā III*, 1902.
- Dr. V. E. Korn, de Dorpsrepubliek Tnganan-Pagringsingan. Uitgave van de Kirtya Lieftrinck-v.d. Tuuk te Singaradja. Mees, Santpoort, 1933.
- H. Kraemer, een Javaansche Primbon uit de zestiende eeuw, inleiding, vertaling en aantekeningen. Proefschrift, Leiden, 1921.
- Dr. H. Kraemer, een Wajang-Topĕng. *Djāwā III*, blz. 189.
- Prof. Dr. W. B. Kristensen, de Goddelijke Bedrieger. Mededeelingen der K. Akademie van Wetenschappen, afdeling letterkunde, deel 66, no. 3, Amsterdam 1928.
- Prof. Dr. N. J. Krom, Hindoe-Javaansche geschiedenis, 2de druk, uitgegeven door het K. Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van N.I. Den Haag, 1931.
- Mr. J. Kunst, en R. A. A. Wiranatakoesoema, Een en ander over Soendaneesche muziek, *Djāwā I*, blz. 235.
- Mr. J. Kunst, de Toonkunst van Java. Nijhoff, Den Haag, 1934.
- Th. B. van Lelyveld, de Javaansche danskunst. Holkema en Warendorf, Amsterdam, 1931.
- Th. B. van Lelyveld, Dansen, de Javaansche dans en danskunst. Encyclopaedie van Nederlandsch-Oost-Indië, tweede druk, zevende deel, blz. 1105.
- J. C. van Leur, Eenige beschouwingen betreffende den ouden Aziatischen handel. Proefschrift, Middelburg, 1934.
- A. A. C. Linck, een Overblijfsel in Cheribon van ouderwetsche kettersche mystiek: de Birahi's, met inleiding van P. de Roo de la Faille. Notulen van de Algemeene en Directie-vergaderingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., 59, 1921, blz. 163.
- G. W. Locher, the Serpent in Kwakiutl Religion, a study in primitive culture. Proefschrift, Leiden, 1932.
- P. A. A. Mangkoenagara VII, Over de wajang-koelit (poerwā) in het algemeen en over de daarin voorkomende symbolische en mystieke elementen. *Djāwā XIII*, 1933, blz. 79.
- M. Martāastānā, Tātātjārā mantoe ing Kitā Agĕng. Kadjawĕn 1934, blz. 640, 654.
- Soejitnā Martāatmādājā, Tĕtingalan bakoe gaḡahanipoen tijang Djawi, Djaranan Pānārāgā. Poesākā Djawi V, 1926, blz. 38 enz.
- L. Th. Mayer, een Blik in het Javaansche Volksleven. Brill, Leiden, 1897.
- Manik Mājā, een Javaansch gedicht, uitgegeven door Dr. J. J. de Hollander. Verhandelingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., deel 24, 1852.
- Ch. te Mechelen, Een en ander over de wajang. T.B.G. 25, 1879, blz. 72.
- Ch. te Mechelen, Drie teksten van Tooneelstukken uit de Wayang Poerwa, 1ste deel, met een voorrede van Professor H. Kern. Verh. K.B.G. 43, Brill, Leiden, 1882.
- C. A. Mees, de Kroniek van Koetai, tekstuitgave met toelichting. Proefschrift, Santpoort 1935.
- Ir. J. L. Moens, het Buddhisme op Java en Sumatra in zijn laatste bloeiperiode. T.B.G. 64, blz. 521.
- J. Moerman Jz., In en om de Chineesche Kamp. Landsdrukkerij, Weltevreden, 1929.
- Moesa, Onuitwischbare sporen uit den voor-Mohammedaanschen tijd. *Djāwā III*, 1923.
- Het oud-Javaansche lofdicht *Nāgarakṛtāgama* van Prapañca (1365 A.D.), tekst, vertaling en bespreking, overgedrukt uit de Verspreide Geschriften, Dl. VII-VIII, van Prof. Dr. H. Kern. Met aantekeningen van Dr. N. J. Krom. Uitgegeven door het K. Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenkunde v. N.I., Den Haag, 1919.
- Natajoeda, Salabadhan. Posaka Madhoera, 1924.
- G. J. Nieuwenhuis, Ueber den Tanz in Niederländisch-Indien (Beiträge zur Ethnologie des Malaiischen Archipels). Proefschrift. Internat. Archiv für Ethnographie, 23, Leiden 1916.
- H. H. Noosten en Dr. G. H. R. von Koenigswald, Maskers en ziekten op Java en Bali. *Djāwā XVII*, 1937, blz. 311.
- R. M. Oetājā, Beantwoording der vragen, gesteld door Mr. L. Serrurier, over de verschillende soorten wajangs, in de afdeling Batang, Res. Pekalongan. Tijdschrift voor het Binnenlandsch Bestuur X, 1894.
- Mr. F. D. E. van Ossenbruggen, het Primitieve Denken, zooals dit zich uit voornamelijk in pokkengebruiken op Java en elders. Bijdrage tot de prae-animistische theorie. B.K.I. 71, 1916, blz. 1.
- H. Overbeck, Pantoen in het Javaansch. *Djāwā X*, blz. 208.
- H. Overbeck, Eenige opmerkingen naar aanleiding van „Over den oorsprong van het Javaansche tooneel” door Dr. W. H. Rassers. *Djāwā XII*, 1932, blz. 11.
- H. Overbeck, Java in de Maleische literatuur, Hikajat Galoeh digantoeng. *Djāwā XII*, 1932, blz. 209, XIII, 1933, blz. 98.
- H. Overbeck, Wajang sĕtanān. *Djāwā XIV*, blz. 231, 250.
- Ki Padmāsoesastrā, *Sĕrat Oerapsari*. Kolff, Batavia, 1895.
- Pararaton (Kĕn Angrok) of het Boek der Koningen van Tumapĕl en van Majapahit, uitgegeven en toegelicht door Dr. J. L. A. Brandes. Tweede druk bewerkt door Dr. N. J. Krom. Verhandelingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., 62, 1920.

1. Lijst van verhandelingen.

- Th. Pigeaud, de Tantu Panggëlaran, een oud-Javaansch prozageschrift, uitgegeven, vertaald en toegelicht. Proefschrift. Den Haag, 1924.
- Dr. Th. Pigeaud, Praboe Ménak Djinggâ Lénâ, Langëndrijâ-uitvoering, aangeboden door K. G. P. A. A. Mangkoe-nagârâ VII. Programma van het derde congres van het Java-Instituut, gehouden te Soerabaja, September 1926.
- Dr. Th. Pigeaud, Boekbespreking van Dr. Jan de Vries, Volksverhalen uit Oost-Indië (Sprookjes en Fabels). Djâwâ VII, blz. 38 en IX, blz. 34.
- Dr. W. F. Stutterheim en Dr. Th. Pigeaud, een Javaansche oorkonde uit de bloeitijd van Mâdjâpâit. Djâwâ VII, blz. 195.
- Dr. Th. Pigeaud, Alexander, Sakëndèr en Sênapati. Djâwâ VII, blz. 321.
- Dr. Th. Pigeaud, Bezoek aan den kraton van Z. H. den Soesoehoenan van Soerakarta. Djâwâ X, 1930, blz. 49.
- Dr. Th. Pigeaud, Vorstenlandsche Garëbëg's. Djâwâ XII, 1932, blz. 24.
- Dr. Th. Pigeaud, Over den huidige stand van de Tooneel- en Danskunst en de Muziekbeoefening op Java. Djâwâ XII, blz. 155.
- Dr. Th. Pigeaud, Bangsatjara en Ragapadmi, een verhaal van Madoera, vertaald. Djâwâ XII, 1932, blz. 186.
- Dr. Th. Pigeaud, Javaansche wichelarij en klassifikatie. Feestbundel, uitgegeven door het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., 1778-1928, deel II, blz. 273.
- Dr. Th. Pigeaud, Aanteekeningen betreffende den Javaanschen Oosthoek. T.B.G. 72, 1932, blz. 215.
- Dr. Th. Pigeaud, de Sêrat Tjabolang en de Sêrat Tjëntini, inhoudsopgaven. Verhandeling van het K.B.G. 72, II, 1933.
- Dr. Th. Pigeaud, Verslag over nieuwe aankopen, voor rekening van het Genootschap tot 1 Januari 1933 gedaan door Ir. J. L. Moens te Jogjakarta (Jogja'se platenalbum's). Jaarboek van het K. Bataviaasch Genootschap, I, 1933, blz. 264.
- Beschrijving van een verzameling Javaansche handschriften onder berusting van Dr. Th. Pigeaud te Jogjakarta (Jogja'se platenalbum's). Jaarboek van het K. Bataviaasch Genootschap, III, 1936, blz. 341.
- Dr. G. F. Pijper, Fragmenta Islamica, studiën over het Islamisme in Nederlandsch-Indië. Brill, Leiden. 1934.
- C. M. Pleyte, Verslag nopens de Pasar Gambir, 1906. Batavia, 1906.
- C. Poensen, Bijdragen tot de kennis van den godsdienstigen en zedelijken toestand der Javanen. M. N. Z. G. VIII, IX en X, 1864 — 1866.
- C. Poensen, de Wajang. M. N. Z. G. XVI, 1872, blz. 59 enz.
- R. Ng. Dr. Poerbatjaraka, Aanteekeningen op de Nâgarakrêtâgama. B.K.I. 80, blz. 219.
- R. Ng. Dr. Poerbatjaraka, de Calon-Arang. B.K.I. 82, 1926, blz. 110.
- R. Ng. Dr. Poerbatjaraka, Arjuna-Wiwâha, tekst en vertaling. B.K.I. 82, 1926, blz. 181.
- R. Ng. Dr. Poerbatjaraka, het Oud-Javaansche Râmâyana. T.B.G. 72, 1932, blz. 151.
- R. Prawâtâ, Dievenbijgeloof op Midden-Java. T.B.G. 58, 1919, blz. 169.
- R. Prawâtâ, Kapërtjajaan maling di Djawa têngah. Weltevreden, 1923.
- Prijâhoetâmâ, Nawaruci, inleiding, middel-Javaansche prozatekst, vertaling, vergeleken met de Bimâsoetji in oud-Javaansch metrum. Proefschrift, Groningen 1934.
- Sir Thomas Stamford Raffles, the History of Java. Londen, 1817.
- R. Ng. Rânggâwarsitâ, Sêrat Poestâkâ Râdjâ Poerwâ. H. Buning, Jogjakarta, derde druk, 1912.
- R. Ng. Rânggâwarsitâ, Sêrat Adji Pamâsâ. Rusche, Soerakarta, 1919.
- R. Ng. Rânggâwarsitâ, Sêrat Pârâmâjogâ. Vierde druk, Buning, Jogjakarta, 1922.
- Sêrat babad tjarijos lèlampahanipoen soewargi R. Ng. Rânggâwarsitâ. Kawêdalakên déning Komité Rânggâwarsitan. Mars, Soerakarta, 1931 — 1933.
- W. H. Rassers, de Pandji-roman. Proefschrift. Antwerpen, 1922.
- Dr. W. H. Rassers, Over den oorsprong van het Javaansche tooneel. B.K.I. 88, 1931, blz. 317.
- Dr. W. H. Rassers, Tooneel. Encyclopaedie van Nederlandsch-Oost-Indië, tweede druk, achtste deel, blz. 1630.
- W. A. van Rees, Novellen, levensschetsen en krijgstaferelen.
- R. M. P. Koesoemâwardâjâ en R. Ng. Rêksâprâdjâ, Kawroeh Topèng. Sâsâdârâ III, 1902.
- Dr. D. A. Rinkes, de Heiligen van Java. T.B.G. 52-55.
- W. L. Ritter, Tooneelen uit het leven, karakterschetsen en kleederdrachten van Java's bewoners. In afbeeldingen naar de natuur geteekend door E. Hardouin, met tekst van en een voorwoord van M. T. H. Perelaer. Leiden, 1872.
- Prof. Dr. Ph. S. van Ronkel, Catalogus der Maleische handschriften in het Museum van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W. Verhandelingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W. 57, 1909.
- A. A. C. Linck, een Overblijfsel in Cheribon van ouderwetsche kettersche mystiek, de Birahi's, met inleiding van P. de Roo de la Faille. Notulen van de Algemeene en Directie-vergaderingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., 59, 1921, blz. 163.
- C. Sachs, Weltgeschichte des Tanzes. Berlin 1931.
- Samsi, Sêlat. Kadjawên. 1931, blz. 135.
- S. Sastrâsoewignjâ, het Wondergraf van Kjai Tjakarmâ. Djâwâ XII, blz. 313.
- Joh. Scholte, Gandroeng van Banjoewangi. Djâwâ VII, blz. 237.

1. Lijst van verhandelingen.

- Prof. Dr. B. Schrieke, Allerlei over de besnijdenis in den Indischen Archipel, met medewerking van velen. T.B.G. 60 en 61. 1921 en 1922.
- Prof. Dr. B. Schrieke, Prolegomena tot eene sociologische studie over de volken van Sumatra, deel I, historisch gedeelte. T.B.G. 65. 1925, blz. 90.
- Prof. Dr. B. Schrieke, de Zee in ethnografie en volkskunde. In: het Indische boek der Zee, Kantoor voor de Volkslectuur, Batavia 1927.
- V. de Serière, Javasche Volksspelen en Vermaken. T.N.I. 1873 en 1874.
- Mr. L. Serrurier, de Wajang Poerwā, eene ethnologische studie. Uitgegeven op last van Z. Exc. den Minister van Binnenlandsche Zaken. Brill, Leiden, 1896.
- W. W. Skeat, Malay Magic, being an introduction to the folklore and popular religion of the Malay Peninsula. London, 1900.
- R. Ng. Sindoesastrā, Sērat Ardjoenā Sāsraḥbae. Herdruk Balé Poestākā, 1930.
- Prof. Dr. C. Snouck Hurgronje, Mekka, herausgegeben von „het K. Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van N.I.“ Den Haag, 1888.
- Prof. Dr. C. Snouck Hurgronje, Mededeeling over Komēdi Djawa in Bantēn. Notulen van de Algemeene en Bestuursvergaderingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., 31, 1893, blz. 46.
- Prof. Dr. C. Snouck Hurgronje, the Achehnese, translated bij the late S. O'Sullivan. Brill, Leiden, 1906.
- Prof. Dr. C. Snouck Hurgronje, Brieven van een wedono-pensioen, 1891-1892. Verspreide geschriften, deel IV, 1924.
- R. Soedjānā Tirtākoesoemā, de Garēbēg's in het Sultanaat Jogjakarta. Buning, Jogjakarta, 1931.
- Tjokorda Gédé Raka Soekawati, de Sangjang op Bali. Djāwā V, blz. 320.
- Tjokorda Gédé Raka Soekawati, Lezing over land en volk van Bali. Djāwā X, blz. 40.
- R. Soemadi, Lais toewin sintren. Kadjawēn VIII, 1933, blz. 703.
- R. T. Soemānagārā, Tātātjaranipoen tijang mantoe ing tanah Soekawati. Poesākā Djawi V, 1926, blz. 146 enz.
- R. Ng. Soerādipoerā, Dongēng warni-warni, Balé Poestākā, Batavia, 1921.
- R. S. Soerāwidjājā, Gandroeng lan Gamboeh. Landsdrukkerij, Batavia, 1907.
- W. Spies en Dr. R. Goris, Overzicht van dans en tooneel in Bali. Djāwā XVII, 1937, blz. 311.
- W. Staugaard, Koedā-képang. Handelingen van het eerste congres voor de taal-, land- en volkenkunde van Java (December 1919 in Soerakarta), blz. 421.
- P. V. van Stein Callenfels, de Sudamala in de Hindu-Javaansche kunst. Proefschrift. Verhandelingen van het K. Bataviaasch Genootschap v. K. en W., 66, I, 1925.
- Dr. W. F. Stutterheim en Dr. Th. Pigeaud, een Javaansche oorkonde uit de bloeitijd van Mādjāpait. Djāwā VI, blz. 195.
- Dr. W. F. Stutterheim, a Javanese period in Sumatran history. Surakarta 1930.
- Dr. W. F. Stutterheim, een Oorkonde op koper uit het Singasarische. T.B.G. 65, blz. 208.
- Dr. W. F. Stutterheim, Oudheidkundige Aanteekeningen, B.K.I. van deel 85 af.
- Dr. W. F. Stutterheim, de Kalangs op het Spoor? Koloniaal tijdschrift, uitgegeven door de vereeniging van ambtenaren bij het Binnenlandsch Bestuur in Nederlandsch-Indië, 24, 1935, blz. 97.
- J. L. Swellengrebel, Korawāçrama, een oud-Javaansch proza-geschrift, uitgegeven, vertaald en toegelicht. Proefschrift. Santpoort, 1936.
- Sērat Tjabolang en Sērat Tjēntini, in afschrift aangeboden aan den Interpres van het Legatum Warnerianum, om te plaatsen in de boekerij van de Rijksuniversiteit te Leiden, aan de Directie van het K. Bataviaas Genootschap v. K. en W. en aan het Bestuur van de Stichting Panti Boedājā te Soerakarta/Jogjakarta. Zie ook: Pigeaud.
- Tjantrik ing Giri, Bab tētingalan (tontonan). Poesākā Djawi, XII, 1933, blz. 33.
- S. Tjēntini, babon asli saking kiṭa Leiden ing negari Nederland, kawedalaken kalijan wragadipoen Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. Batavia 1912. zie ook: Tjabolang, Pigeaud.
- R. Tjintaka, Eigenaardige verlovingsgebruiken in Tjidjoelang. Djāwā VII, blz. 19.
- Empoe H. O. Tomo, Adat-adat oerang Tjidjoelang. Poesaka Soenda II, 1923-'24, blz. 164.
- R. Trēsna, Een eigenaardige instelling. Djāwā V, blz. 131.
- Dr. H. N. van der Tuuk, Kawi-Balineesch-Nederlandsch Woordenboek, uitgegeven ingevolge Gouvernements-Besluit van 14 Februari 1893. Landsdrukkerij, Batavia, 1897 — 1912.
- Jhr. A. D. Cornets de Groot Sr., Statistiek van de Residentie Grisee, Anno 1822, (gedeeltelijk) medegedeeld door F. G. Valck, Bijdrage tot de kennis van de zeden en gewoonten der Javanen. Tijdschrift voor Nederland's Indië, XIV en XV.
- W. G. Vergouw, Animisme in de Javaanse dievenwereld, Koloniale Studiën, 1929.
- Prof. Dr. A. C. Vreede, Handleiding tot de beoefening der Madoeresche taal. Tweede druk, Brill, Leiden, 1882—1890.
- Prof. Dr. A. C. Vreede, Drie teksten van Tooneelstukken uit de Wayang Poerwā, 2de deel, Verh. K.B.G. 44, 1884.
- Dr. Ir. E. de Vries, Landbouw en Welvaart in het regentschap Pasoeroean. Mededeeling van de afdeeling Landbouw van het Departement van Landbouw, Nijverheid en Handel, no. 16. Wageningen, 1931.

1. Lijst van verhandelingen.

- H. von de Wall, Maleisch-Nederlandsch Woordenboek, op last van het Gouvernement samengesteld door H. von de Wall, en uitgegeven door H. N. van der Tuuk. Landsdrukkerij, Batavia, 1877.
- R. Ahmad Wāngsāséwājā, Loedroek. Djāwā X, blz. 204.
- Prof. Dr. G. A. Wilken, het Shamanisme bij de volken van den Indischen Archipel (1887). Verspreide Geschriften III, blz. 323.
- R. J. Wilkinson, Papers on Malay subjects, Life and customs, part III, Malay amusements. Kuala Lumpur 1910.
- J. W. Winter, Beknopte beschrijving van het hof Soerakarta in 1824, met een voorwoord en eenige noten van G. F. Rouffaer. B.K.I. 54, 1901, blz. 15.
- Ng. Wirāpoestākā (Ki Padmāsoesastrā), Lajang Baoewarnā, Boedi Oetāmā, Soerakarta, 1841/1911.
- Augusta de Wit, Java, Feiten en Fantasieën, in het Nederlandsch overgezet onder toezicht van de schrijfster door Cornelia van Oosterzee. Van Stockum, Den Haag, 1905.
- M. C. Wormser, het Graf op de Soembing, Kampen, 1920.

Lijst van de voornaamste der in deze bijdrage genoemde seriewerken en tijdschriften.

- Adatrechtbundels*, bezorgd door de commissie voor het adatrecht en uitgegeven door het K. Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië.
- Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië*, uitgegeven door het K. Instituut voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië (afgekort: B.K.I.).
- Djāwā*, tijdschrift van het Java-Instituut.
- Kadjawèn* (Javaans weekblad, uitgegeven door het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia).
- Mededeelingen* van wege het Nederlandsche Zendelinggenootschap, uitgegeven door de Bestuurders van dat Genootschap (afgekort: M.N.Z.G.).
- Nederlandsch-Indië*, Oud en Nieuw.
- Pandji Poestaka* (Maleis weekblad, uitgegeven door het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia).
- Poesākā Djawi* (Javaans maandblad, uitgegeven door het Java-Instituut).
- Posaka Madhoera* (Madoerees maandblad, uitgegeven door het Java-Instituut).
- Tijdschrift voor de Indische Taal-, Land- en Volkenkunde*, uitgegeven door het K. Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen (afgekort: T.B.G.).
- Tijdschrift voor Nederland's Indië* (afgekort: T. N. I.).
- Verhandelingen* van het K. Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.

PLAATSING DER PLATEN.

Aangezien in de Lijst der Afbeeldingen op bl. 23 — 26 alleen de nummers der afbeeldingen zijn opgenomen en ook in de tekst slechts daarnaar wordt verwezen, gebruike men ter vergemakkelijking van het naslaan onderstaand overzicht van de plaatsing der platen.

Afbeelding :	Plaat :	Tegenover bladz. :	Afbeelding :	Plaat :	Tegenover bladz. :
1	I	36	88-89	XXVI	293
2-7	III	44	90	XXVII	300
8-13	IV	45	91	XXVIII	301
14-19	V	84	92	XXIX	340
20-24	VI	85	93-94	XXX	341
25	VII	92	95	XXXI	348
26-31	VIII	93	96	XXXII	349
32-36	IX	112	97-98	XXXIII	356
37-41	X	113	99-100	XXXIV	357
42-46	XI	128	101	XXXV	376
47-51	XII	129	102	XXXVII	388
52-55	XIII	160	103	XXXIX	404
56-61	XIV	161	104	XLI	436
62-66	XV	176	105-106	XLIII	452
67-72	XVI	177	107-108	XLIV	453
73	XVII	208	109-110	XLV	468
74-75	XIX	224	111-112	XLVI	469
76	XX	225	113-114	XLVII	476
77	XXI	260	115-116	XLVIII	477
78	XXII	261	117-121	XLIX	484
79-84	XXIII	268	122-123	LI	500
85	XXIV	269	124-125	LII	501
86-87	XXV	292			



Lijst van afbeeldingen.

Bij het uitkiezen van de aan dit boek toe te voegen afbeeldingen heb ik gepoogd vooral ook enige van de kenmerkende eigenaardigheden van de besproken vertoningen zelf te laten zien. Het leek mij van veel belang, als het kon, een indruk te geven van de vertoning zelf en de mensen, die erin optreden. Daarom heb ik verscheidene tekeningen, door Javanen gemaakt, opgenomen, grotendeels uit de Jogja'se platenalbums, eigendom van het K. Bataviaas Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. Al zijn deze tekeningen in technisch opzicht vaak verre van volmaakt, en al heeft de tekenaar niet naar de natuur maar volgens zijn voorstelling van de zaak gewerkt, en daardoor de werkelijkheid wel eens wat verfraaid, zij hebben daartegenover het grote voordeel, te laten zien hoe Javanen van de oude stempel de vertoningen zagen, en wat hun daarbij belangrijk voorkwam. Van verscheidene der in dit boek besproken vertoningen is of was het zeer moeilijk, goede fotografieën te vervaardigen, ten gevolge van de bekrompen omstandigheden waarin en het slechte licht waarbij zij worden of werden vertoond.

1. *Praboe Klânâ* met *Sēmboenglangoe*, vóór de *kiprah*-dans (zie § 54). Deze fotografie is gemaakt voor de uitvoering van de *Klânâ*-dans, volgens de oude Soerakarta'se overlevering, onder leiding van den ouden *ḍalang-topèng* R. *Ardjābasāntā*, bij gelegenheid van het congres van het Java-Instituut in Soerakarta in 1929. Zij is ook reeds opgenomen in het Programmaboekje voor dat congres. Men ziet *Praboe Klânâ* hier nog de oude *tēkēs* (hoofdtooi) van de maskerspelers dragen.

2 t/m 22. *Soerakarta'se maskers*, uit de *kraton* (2: oude *Pandji*, *Tjākrānagārā*; 3: *Pandji Inoe Kērtāpati*; 4: *Goenoengsari*; 5: oude *Klânâ*; 6: jonge *Klânâ*; 7: *Andāgā*; 8: *Praboe Lēmboeamidjājā*; 9: *Kartālā*; 10: *Patih Koedānawarsā*; 11: *Ragilkoening*; 12: *Koedānārāwangsa*; 13: *Pēntoel*; 14: *Tēmbeḿ*; 15: *Djākā Bloewo*; 16: *Togog*; 17: *Sēmboenglangoe*; 18: *Danāwā Tjakil*; 19: *Wiroen*; 20: *Djākā Sēmawoeng*; 21: *Koemoedaningrat*; 22: *Sarag*). Zie § 71.

23 en 24. *Oude Pandji*, Jogjakarta'se hofkunst, in het bezit van Ir. Moens (zie § 74). Donkergroen. Foto's van den Heer H. Overbeck. Hoogte 18 cm, breedte 14½ cm.

25. *Barangan topèng*. Maskerdans als straatvertoning. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. *Djāgaradānā*, zie § 74). *Klânâ*- (rood masker, links) en *Pandji*- (groen masker, rechts) danser, met klein *gamēlan*-orkest, van rechts naar links: *saron*, *kēḍang*, *kēṭoek-kēnong* en *gong*. De maskerdansers dragen geen *tēkēs* meer, maar diademen van leer.

26. *Wèroen*, *Wiroen*, uit *Tjërbon*, in het bezit van het Museum *Sānāboedājā* te Jogjakarta (M. N. 4 no. 41, zie § 112). Vuilwit. Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 17 cm, breedte 14 cm.

27. *Ragilkoening* (*Dēwi Onēngan*), uit *Tjërbon*, in het bezit van het Museum *Sānāboedājā* te Jogjakarta (F. 1 no. 8, zie § 112). Goud (afgebladderd). Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 17 cm, breedte 14 cm.

1. Lijst van afbeeldingen.

28 t/m 41. *Tjërbonse maskers*, verzameling van wijlen Majoor Tan Tjin Kie (28: Ardjoena; 29: Srikanđi; 30: Soejoedana; 31: Karnadéwa; 32: Salja; 33: Përmoni; 34: Doewarawati; 35: Droepada; 36: Samba; 37: Baladéwa; 38: Sëmar; 39: Pënŋoel; 40: Anoman; 41: Sampati). Zie § 112.

42 t/m 51. *Soemëdangse maskers*, verzameling van wijlen R. Rangga Soeradihardja (42: Soejoedana (Droejodana, Koeroepati); 43: Bima; 44: Sasrawana (Kalana); 45: Dëtia Wadasngampal; 46: Sëmar (Loerah Koedapawana); 47: Togog (Widjamantri); 48: Baladéwa (Aladara); 49: Oedawala (Pitroek); 50: Angkawidjaja (Bimanjoe); 51: Krësna (Drawati). Zie § 116.

52. *Klânâ*, uit Malang, in het bezit van het Museum Sânaŋboedâjâ te Jogjakarta (Malang 2, no. 16, zie § 147). Rood gelaat met gouden versierselen. Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 21 cm, breedte 17 cm.

53 t/m 63. *Malangse maskers*, verzameling van de Mangkoenagaran, Soerakarta (53: Bapang; 54: Sindjanglâgâ; 55: Sabrangan; 56: Klânâ Praboe Djâkâ; 57: Ratoe Djënggâlâ; 58: Klânâ Séwandânâ; 59: oude Pandji; 60: Ragilkoening; 61: Ménak Agoeng; 62: Pâtrâdjâjâ; 63: Sëmboenglangoe). Zie § 147.

64 t/m 70. *Madoerese maskers*, verzameling van de Mangkoenagaran, Soerakarta (64: Sëmar; 65: Panditâ Doernâ (Sokâlimâ); 66: Bagong; 67: Wërkoedârâ; 68: Dëwi Soembâdrâ; 69: Drogok (Dogog, Togok?); 70: Pârânjai). Zie § 154.

71. *Barongan*, monstermom, uit Tjërbon, in het bezit van het Museum Sânaŋboedâjâ te Jogjakarta (zie § 172). Donkerrood met zwarte strepen. Foto van den Heer H. Overbeck. Lengte 32 cm, hoogte 22 cm, breedte 23 cm.

72. *Wëwë*, mombakkes van een spook, uit Tjërbon, in het bezit van het Museum Sânaŋboedâjâ te Jogjakarta (Cher. S. B. 6 no. 55, zie § 174). Vuilwit, met rode en zwarte strepen. Dik hout. Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 38 cm, breedte 26 cm.

73. *Staatsiekoets uit Tjërbon* (cliché van het Java-Instituut, zie § 175).

74. *Kapidoŋdong* (Tjët-toewit), straatvertoning. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgaradânâ, zie § 192).

75. *Rëjog Pânârâgâ*, het monster en zijn bestrijder, vóór het gevecht, rechts de paarddansers, werkeloos toeziende (zie § 199). Foto van den Heer H. Overbeck.

76. *Reus en reuzin*. Tekening uit de Statistiek van Grisee, anno 1822, van Jhr. A. D. Cornets de Groot, Ned. HS. van het K. Bataviaas Genootschap, no. XXXI (zie § 217).

77. *Garoeda-staatsiedraagkoets*, këmbar-majang en pauwevederen waiers. Tekening uit de Statistiek van Grisee, anno 1822, van Jhr. A. D. Cornets de Groot, Ned. HS. van het K. Bataviaas Genootschap no. XXXI (zie § 219 en 220).

78. *Dansende paarden*, Bangkalan. De geleiders, in de op Madoera geliefde gestreepte truien, voeren een rondedans uit om hun paarden (zie § 224). Foto van den Heer H. Overbeck.

79 t/m 82. *Oude Banjoewangi'sche mommen* (zie § 227).

83 en 84. *Dierenkoppen uit Banjoewangi* (zie § 227).

85. *Pantjër* (bok op een prauw) uit Banjoewangi (zie § 227).

86. *Èbëg*, paarddans, in Kalibëning (Bandjarnagara). De paarddanser heeft een gekleurde bril op (zie § 234). Foto van Mevr. A. Brandts Buys-van Zijp.

87. *Èmblëg*, paarddans, in Klëdoeng (Parakan). De paarddansers voeren hun rondedans uit (zie § 242). Foto van Mevr. A. Brandts Buys-van Zijp.

88 en 89. *Djaŋilan* (paarddans) van Jogjakarta. Tekeningen uit het Jogja'se platenalbum (zie § 244). Boven de optocht van de paarddansers, gedeeltelijk gewapend met sabels, gedeeltelijk

1. Lijst van afbeeldingen.

met plumeau's, in de plaats van zwepen of speren, met mommespelers, een wildeman en een tijger, voorop. Beneden de muziek met de angkloeng's. Eén danser is bezeten geraakt en wordt door de anderen weer tot bezinning gebracht.

90. *Paarddans*, behorende bij réjog Pânâragâ, slechts aanduiding van een gevecht (§ 252). Foto van den Heer H. Overbeck.

91. *Laïs*, kunstenmakerij. De kunstenmaker ligt gebonden onder een rijstblok, waar twee anderen in staan te stampen. Straks zal hij er bevrijd onder uitkomen. De muziek erbij wordt gemaakt op een paar kleine angkloeng's en een pot, op de opening waarvan met een vuurwaaier wordt geslagen. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgâradânâ, zie § 275).

92. *Sintrèn*, kunstmakerij. Een meisje zit gebonden onder een kippenkooi (koeroengan), bedekt met een doek. Straks zal zij daar bevrijd onder uitkomen, nadat er wierook bij gebrand en muziek bij gemaakt is. Tekening uit een Jogja's album over meisjesspelen (zie § 275).

93. *Vechtspel* van leerlingen van een godsdienstleraar (slawatan, Kalibëning, Bandjarnagara, zie § 274). Foto van Mevr. A. Brandts Buys-van Zijp.

94. *Réjog Jogjakarta*, gevechtsdans met sabels. Achter ieder der dansers een pânâkawan-figuur, met een half masker, als secondant, rechts Pëntoel, links Tëmbëm. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgâradânâ, zie § 282).

95. *Troenâdjâjâ-dans van Jogjakarta*. Tekening uit een Jogja's platenalbum (zie § 283). Elke partij heeft twee dansers met speren zonder punten, een botoh, die optreedt als manager of geleider, zoals bij een hanengevecht, met een stok, en een bediende, die potsen maakt.

96. *Madjëmoekean*, përdjandjèn, huiselijke voordracht van Moslims-godsdienstige gezangen, de thee met versnaperingen in het midden (zie § 284). Tekening uit Soerakarta.

97. *Slawatan* (moeloedan); de zangers zijn opgestaan, daar zij gekomen zijn tot de srokak, het gedeelte van de Arabische tekst, dat de geboorte van Moehammed verhaalt. In het midden de man met het kind in de armen. Op de voorgrond het wierookvat en de kwispedoors. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgâradânâ, zie § 285 en § 304).

98. *Êmprak*, slawatan-opvoering, Moslims-godsdienstige zang met reidans van jongens of jonge mannen. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgâradânâ, zie § 289).

99 en 100. *Angkloeng-dansers*, Prëndoean, Soemënëp. Reidans van vier jongens of mannen met versierde angkloeng's en rinkelbellen aan de voeten, verschillende figuren uitvoerende (zie § 331). Foto van Mevr. A. Brandts Buys-van Zijp.

101 t/m 104. *De vijf Panđawâ's*, wajang-koelit poppen, gekleurd, afbeeldingen uit „Het Javaansche Tooneel, I, Wajang Poerwâ” door J. Kats, Batavia, 1923 (101: Praboe Ngamartâ, Poentâdêwâ, Joedistîrâ; 102: Wërkoedârâ, Brâtâsênâ, Sênâ, Bimâ; 103: Djanâkâ, Përmadi, Ardjoenâ; 104: Nangkoelâ en Sadêwâ, Pintèn en Tangsèn). Zie zesde hoofdstuk, II.

105 t/m 108. *Vier pânâkawan's*, dienende geleiders, behorende bij de wajang-poerwâ helden. Javaanse tekeningen naar wajang-koelit poppen, afbeeldingen uit Javaanse uitgaven van het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia (105: Loerah Sëmar; 106: Nâlâ Garèng; 107: Pétroek; 108: Bagong). Zie zesde hoofdstuk, II.

1. Lijst van afbeeldingen.

tekeningen naar wajang-gědog poppen, afbeeldingen uit Javaanse uitgaven van het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia (109: Pandji (Tjarangwaspå); 110: Praboe Klånå (Bråmådî-rådå); 111: Goenoengsari; 112: Boetå Idjo (Danåwå)).

113 t/m 116. *Vier hoofdpersonen* van oude Pandji-verhalen (zie § 362). Javaanse tekeningen naar wajang-gědog poppen, afbeeldingen uit Javaanse uitgaven van het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia (113: Pandji Inoe Kěrtåpati; 114: Kartålå, Kalang; 115: Wiroen; 116: Andågå).

117 t/m 121. *Stenen koppen*, afkomstig uit Goenoeng Kidoel, verzameling van Ir. Moens te Jogjakarta (zie § 386). Foto's van den Heer H. Overbeck (117: Klånå; 118: Klånå; 119: Kålå Bisånå; 120: Kjai Golong; 121: Anilå).

122 en 123. *Bantjak en Dojok*, de pånåkawan's, dienende geleiders van Radèn Pandji in de verhalen van de wajang-gědog cyclus. Javaanse tekeningen naar wajang-gědog poppen, afbeeldingen uit Javaanse uitgaven van het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia. Zie § 478.

124 en 125. *Sěboel en Palèt*, de pånåkawan's, dienende geleiders van R. Pratinggi Bاندjaransari, Sinompradåpå, den jongen Pandji, in de vaste tonelen in de wajang-gědog lakon's. Javaanse tekeningen naar wajang-gědog poppen, afbeeldingen uit Javaanse uitgaven van het Kantoor voor de Volkslectuur te Batavia. Zie § 478.

Verklarende lijst van enige in dit boek veel voorkomende Javaanse woorden en van enige afkortingen van Javaanse titels.

2. Van de woorden, die men niet in deze lijst vindt, zoeken men door middel van de klapper de verklaring in de tekst.

bambang: jonge, strijdende hoofdpersoon van het toneelstuk.

barang: zie *laras*.

dalang: vertoner van het poppentoneel, vertoner en regisseur van maskerdansvertoningen.

G.: Goesti (hoge eretitel).

gamēlan: samenstel, orkest, van Javaanse muziek-instrumenten, bijna allemaal slaginstrumenten.

gamēlan pélog: een van de Javaanse toongeslachten, zeven-tonig.

gamēlan sléndro: een van de Javaanse toongeslachten, vijf-tonig.

gēnding: muziekstuk.

gēdog: zie wajang *gēdog*.

golèk: zie wajang *golèk*.

K.: Kangdjēng (hoge eretitel).

Ki of *Kjai*: Meester, eretitel, gebruikt inzonderheid in verband met het bezit van kennis of (geestelijke) macht.

klit̃ik: zie wajang *klit̃ik*.

kraton: I vorstenverblijf, versterkte paleisstad; II vorstelijke waardigheid; III vorstenhuis, dynastie, tijdperk in de Javaanse geschiedenis.

kroetjil: zie wajang *kroetjil*.

lakon: toneelstuk.

laras: (of *paṭēt*) lima (= 5), *nēm* (= 6) en *barang*: groeperingen van muziekstukken van de *gamēlan pélog*, naar de ligging (toonhoogte); zie ook *paṭēt*.

M.: Mas (laagste adellijke titel).

Mangkoenagârâ: zie P. A. A.

manjoerâ: zie *paṭēt*.

Ménak: zie wajang *golèk*.

Ni of *Njai*: Vrouwe, eretitel, overeenstemmende met *Ki*.

nijâgâ: *gamēlan*speler.

P., *P. A.*: Pangéran, Pangéran Arjâ (hoogadellijke titels van leden van de vorstengeslachten of van regenten).

P. A. A.: Pangéran Adipati Arjâ (titel der Hoofden van onafhankelijk verklaarde takken der vorstengeslachten. In Soerakarta: P. A. A. Mangkoenagârâ, in Jogjakarta: P. A. A. Pakoe-alam).

Pakoealam: zie P. A. A.

pânâkawan: helpende dienaar, gediensstige leidsman van een hoofdpersoon van het toneelstuk.

27 *Pandâwâ*: zie wajang *poerwâ*.

2. Verklarende lijst.

Pandji: zie *wajang gĕḍog*.

pélog: zie *gamĕlan*.

poerwā: zie *wajang*.

paṭĕt (of *laras*) *nĕm* (= 6), *sāngā* (= 9) en *manjoerā*: groeperingen van muziekstukken van de *gamĕlan-sléndro*, naar de ligging (toonhoogte); zie ook *laras*.

Praboe: vorst (in de oude tijd).

R.: *Radèn* (adellijke titel).

R. A. A.: *Radèn Adipati Arjā* (hoge ambtstitel, buiten de Vorstenlanden, van een regent, hoofd der Javaanse magistratuur van een regentschap, landschap, arrondissement).

R. Ad.: *Radèn Adipati* (oude titel van den Rijksbestuurder, den Kanselier, in de Vorstenlanden).

Rāmā: zie *wajang poerwā*.

R. M., *R. M. A.*, *R. M. P.*: *Radèn Mas*, *Radèn Mas Arjā*, *Radèn Mas Pandji* (adellijke titels).

R. Ng.: *Radèn Ngabĕhi* (adellijke en ambtstitel).

R. T.: *Radèn Toemĕnggoeng* (lagere ambtstitel van een regent).

S.: *Sĕrat*, boek (vóór de Javaanse titels van boeken).

sléndro: zie *gamĕlan*.

Soenan: I titel van de (meeste der) Zuid-Midden-Javaanse vorsten uit het Mataram'se huis, sinds $\pm$ 1600, thans inzonderheid die van den vorst van Soerakarta, Soenan of Soesoehoe-nan Pakoeboewānā; II titel van de Wali's, de Heiligen of Apostelen, die volgens de overlevering de Islam op Java brachten (Soenan Kalidjāgā).

tĕmbang: dichtmaat.

topĕng: I masker; II maskertoneel.

wajang: I pop, gebruikt bij het poppentoneel; II poppentoneel, in verschillende soorten, inzonderheid het platte-leren-poppentoneel, de *wajang poerwā* of *wajang koelit*, in den regel begeleid door de muziek van de *gamĕlan sléndro*. Dit toneelgenre ontleend de onderwerpen van zijn stukken aan de, volgens de Javaanse opvatting, oudste groep van mythologische verhalen: oud-inheemse en ontleende oorsprongsmythen, *Rāmā*- en *Pandāwā*-verhalen, en wat daarmee in verband wordt gebracht.

wajang gĕḍog: het toneelgenre, met platte leren poppen, in den regel begeleid door de muziek van de *gamĕlan pélog*, dat de onderwerpen van zijn stukken ontleent aan de sagen-cyclus van *Radèn Pandji*.

wajang golĕk: het toneelgenre, met ronde houten poppen, dat de onderwerpen van zijn stukken in hoofdzaak ontleend aan de van oorsprong Voor-Indisch-Perzisch-Moslimse verhalen-cyclus van Wong Agoeng Ménak Djajĕngrānā (d.i. Amir Hamza, den oom van Moehammed, den Gezant Gods).

wajang klĭtik of *-kroetjil*: het toneelgenre, met platte houten of leren poppen, dat de onderwerpen van zijn stukken ontleent aan de sagen-cyclus van *Radèn Damarwoelan*.

wajang wong: het toneelgenre, waarin (in Midden-Java) mensen de plaats van poppen innemen.

Wali: zie *Soenan*.

Beknopt overzicht over de geschiedenis van het Javaanse land.

3. In dit overzicht is zowel het oudste als het jongste tijdperk van de geschiedenis van Java buiten beschouwing gelaten, omdat die van weinig belang zijn voor dit boek. De gegevens betreffende de voor-Moslimse tijd zijn ontleend aan Prof. Krom's Hindoe-Javaansche geschiedenis.

Praboe Kĕrtanagara van Singāsari (Malang) :	1268 — 1292.
Praboe Ajamwoeroek van Mādĵapaĳt :	1350 — 1389.
Geleidelijke verspreiding van de Islam langs Java's Noordkust en verval van het gezag van Mādĵapaĳt :	15de eeuw.
Ontwikkeling en bloei van de (spoedig Moslimse) Pasisir-beschaving in de epigoon-vorstendommen langs Java's Noordkust, vooral Grĕsik en Dĕmak. Kolonisatie van de Noordkust van de Soendalanden door Javanen (Tjĕrbon, Djakarta, Bantĕn) :	15de en 16de eeuw.
Verspreiding van de Islam in het binnenland en begin van statenvorming in Zuid-Midden-Java en het Zuid-Westen van het Javaanse land (Soenan Kalidĵagā, Padjang, Pasir, Mataram) :	16de eeuw.
Stichting van Batavia :	1619.
Opkomst en krachtsontplooiing van Mataram (Soeltan Agoeng Anĵakrākoesoemā), verovering van bijna geheel Midden- en Oost-Java en Madoera en onderwerping of vernietiging van de vorstendommen langs Java's Noordkust met de Pasisir-beschaving (verovering van Grĕsik) :	eerste helft van de 17de eeuw.
Soenan Mangkoerat I (Sĕda Tĕgalaroem) van Mataram. Invalen van en verwoestingen door Madoerezen (R. Troenādĵajā) en anderen tot in Zuid-Midden-Java :	1646 — 1677.
Verdrag van Djapara van Soenan Mangkoerat II met Admiraal Speelman. De V. O. Compagnie bevestigt en beschermt voortaan de Mataramse vorsten, en krijgt Sĕmarang in bezit :	1677.
Soeltan Agoeng Tirtajasa van Bantĕn (sterft in 1692 te Batavia in gevangenschap). De invloed der V. O. Compagnie in Bantĕn gevestigd :	1651 — 1682.
Verplaatsing van de kraton van Mataram naar Kartasoera :	1681.
Verdrag van Kartasoera, de Preanger regentschappen en Tjĕrbon komen geheel onder het gezag van de V. O. Compagnie :	1705.
Soenan Pakoeboewānā II (Sĕda Nglawijan) van Kartasoera. Eerste begin van de Zuid-Midden-Javaanse hofletterkunde en hofkunst :	1726 — 1749.
Tweede verdrag van Kartasoera, de landschappen langs Java's Noordkust en Madoera komen geheel onder het gezag van de V. O. Compagnie :	1743.

3. Beknopte geschiedenis.

Verplaatsing van de kraton van Kartasoera naar Soerakarta :	1744.
Soenan Pakoeboewānā III (Swargā) van Soerakarta :	1749 — 1788.
Verdrag van Gijanti, scheiding van Soerakarta en Jogjakarta.	
Begin van de pacifikatie van Midden-Java :	1755.
Soeltan Amēngkoeboewānā I (Mangkoeboemi, Swargā) van Jogjakarta :	1755 — 1792.
Verdrag van Sālātīgā, afscheiding van het prinsdom Mangkoe-nagaran van Soerakarta :	1757.
Verovering door de V. O. C. van de Oosthoek (Blambangan) en Malang, bevestiging van het gezag van de V. O. Compagnie en van de Islam over geheel Java. Begin van de bezetting van de Oosthoek door de Madoerezen :	1767 — 1772.
Soenan Pakoeboewānā IV (Bagoes) van Soerakarta. Opbloei van de Soerakarta'se hofkunst en poedjānggā-letterkunde :	1788 — 1820.
Sir St. Raffles brengt Bantēn en Tjērbon geheel onder gezag van het Gouvernement. De kraton van Jogjakarta ingenomen, afscheiding van het prinsdom Pakoealaman van Jogjakarta. Kēḍoe onder onmiddellijk gezag van het Gouvernement gebracht :	1812 — 1813.
Eerste tijdperk van landverhuur van apanagehouders aan Europeanen en Chinezen in de Vorstenlanden ten dienste van het kweken van handelsgewassen :	± 1820.
Java-oorlog (Dipānagaran) :	1825 — 1830.
Eind van de Java-oorlog. Bagēlēn, Banjoemas, Madioen en Kēḍiri onder onmiddellijk gezag van het Gouvernement gebracht. De oppermacht van het Gouvernement over geheel Java bevestigd :	1830.
Cultuurstelsel op Java. Ingrijpen van het Gouvernement in de dorpsuishouding en de grondrechten. Grote ontginningen, volksverplantingen en ontbossingen in de bergstreken :	1830 — ± 1865.
Soenan Pakoeboewānā VII (Poerbājā) van Soerakarta. Bloei van de Soerakarta'se hofkunst en poedjānggā-letterkunde :	1830 — 1858.
P. A. A. Mangkoenagārā IV te Soerakarta. Nabloei van de Soerakarta'se hofkunst en poedjānggā-letterkunde. Eerste begin van de moderne tijd in Zuid-Midden-Java :	1853 — 1881.

Inleiding.

Javaanse kunst en kunstbeoefening.

4. Waar er in deze bijdrage gesproken wordt van Javaanse kunst, Javaans maskerspel, enz. begripte men dat *niet* in de aardrijkskundige maar in de volkenkundige zin. Met Javaanse kunst, Javaans maskerspel wordt dus bedoeld de kunst, het maskerspel der Javanen, in tegenstelling tot die der andere volksgroepen, die delen van Java bewonen, zoals Soendanezen en Madoerezen. De kunst van deze andere groepen is niet in de eerste plaats het onderwerp van deze bijdrage; ofschoon ik de gelegenheid, er enige, al zij het onvolledige, mededelingen over te doen, niet heb laten voorbijgaan. Maskerspel van Bali, ofschoon waarschijnlijk aan het Javaanse verwant, heb ik buiten beschouwing gelaten, omdat daarover nog te weinig nauwkeurige gegevens ten dienste staan. Met te meer reden nog zwijg ik over het maskerspel van verder gelegen eilanden, zoals Borneo en het Oosten van de Archipel. Ongetwijfeld zou het zeer belangwekkend zijn, de maskerdansen uit die streken te stellen naast de Javaanse; dit behoort echter tot de vergelijkende volkenkunde van de Archipel, minder tot de volksbeschrijving van Java.

Als begin zal het niet ondienstig zijn ter oriëntatie iets te zeggen over de wijze, waarop de beoefening en de ontwikkeling van het maskerspel en andere soorten Javaanse vertoningen in de nieuwere tijd op Java plaats hebben gehad, en over de verhouding op het gebied van de kunst tussen de Vorstenlanden en de overige gewesten van Java en Madoera.

5. **Gewestelijke verschillen.** Bij de beschouwing van de Javaanse kunst in het algemeen moet men vooral niet nalaten acht te slaan op gewestelijke verschillen. Helaas is dit tot nu toe niet zelden geschied, in het bijzonder ook op het gebied van het toneel en de muziek. Men mag zich niet bepalen tot het maken van onderscheid tussen de eigen kunst van Soendanezen, Javanen in eigenlijke zin, Madoerezen en Balinezen, die verschillende talen spreken, al vormen zij, wat betreft hun beschaving, tezamen een nauw verbonden groep. Ook de gewesten van het eigenlijke Javaanse land onderscheiden zich, behalve naar dialect, ook naar inheemse kunst.

Dadelijk valt dit op, wanneer men produkten van de kunstnijverheid, zoals batikwerk en weefwerk, uit verschillende streken van het Javaanse land herkomstig, vergelijkt. Op deze verschillen in de kunstnijverheid is dan ook herhaaldelijk gewezen in de grote werken, die dit deel van de Javaanse kunst behandelen. Maar ook op het gebied van toneel en muziek, zelfs in zekere mate op dat van de letterkunde, zijn er onderscheiden te maken tussen wat verschillende gewesten als eigene, lokale en daardoor kenmerkende kunst bezitten. Mr. Serrurier heeft daarover in zijn boek over de wajang-poerwå reeds heel wat belangrijke gegevens bekend gemaakt. Minstens evenzeer, zo niet nog meer, treden deze verschillen aan den dag, wanneer men zich bezig houdt met Javaanse maskers en maskerspelen, het allermeeest, wanneer men zijn aandacht wijdt aan de voorstellingen van straatmuzikanten, vertellers, potsenmakers en dergelijken. Dan hebben of hadden de meeste gewesten van Java hun kenmerkende eigenaardigheden, waardoor zij zich onderscheiden van naburige streken.

Ik meen dit hieruit te mogen verklaren, dat deze vermakelijkheden, die in het bijzonder de belangstelling hebben van de minder ontwikkelden, niet of minder blootgesteld zijn aan de nivellerende invloed van de hogere, meer algemeen-Javaanse kunst, die gedragen wordt door de meer ontwikkelden.

6. Kunstbeoefening

6. **Volkskunst en hofkunst.** Een scherpe lijn is er echter niet te trekken tussen hogere kunst en volkskunst. Men heeft het wel eens voorgesteld, als zou in de Javaanse beschaving, zoals die in de laatste eeuwen gegroeid is, nog een scheur zijn te bemerken tussen „Hindoe-Javaanse” en „werkelijk” Javaanse bestanddelen. Dit is m.i. ten onrechte geschied. Afgezien van de moderne Westers-intellektualistische en de moderne orthodoxe of liberale Moslims-gods-dienstige stromingen, die van buiten Java komen, en wier invloed, ruim genomen, misschien pas sinds een drie kwart eeuw duidelijk merkbaar wordt, moet men de beschaving en kunst van het Javaanse land in de laatste eeuwen, ondanks gewestelijke verschillen, als een groot natuurlijk gegroeid geheel beschouwen. Het leidt tot misverstand van de, sinds vier eeuwen Moslimse, Javaanse beschaving en kunst, wanneer men telkens en overal „Hindoe-Javanisme” als een nog klaar te onderkennen, werkzaam, vreemd bestanddeel erin wil trachten te onderscheiden. Het onderscheid tussen volkskunst en hogere kunst is niets anders, dan wat men vindt in elke samenleving, waarin zich, zoals in de Javaanse, gedurende lange eeuwen van geschiedenis enige maatschappelijke standen hebben ontwikkeld.¹⁾

In de geschiedenis van de Javaanse kunst zijn er gevallen aan te wijzen van opname en veredeling van uitingen van volkskunst in de hogere kunst, zowel als van verspreiding van de hogere kunst over grote gebieden en in brede lagen des volks, waardoor zij een nivellerende invloed op volkskunst en gewestelijke kunst heeft uitgeoefend.

De nivellerende invloed van deze hogere Javaanse kunst heeft in vroeger en later tijd zijn oorsprong genomen in het centrum van die kunst, en dit centrum was de hofstad, in de tijden, waarover wij nauwkeuriger ingelicht zijn: Soerakarta en Jogjakarta. Van daar uit heeft veel, van wat tot de hogere kunst te rekenen is, zich verspreid niet alleen over het eigenlijke Javaanse land, maar ook daarbuiten, over de Pasoendan en Madoera, om alleen die twee te noemen. De dragers van die kultuurinvloed waren vroeger in het bijzonder de regerende standen. Een voorbeeld hiervan is de verspreiding van de wajang-poerwå op Madoera, in Soemënep. Naar verteld wordt kwam de wajang-poerwå in Soemënep in zwang, vooral door toedoen van de Madoerese vorsten en hun edelen, die aan de zijde van het Gouvernement medestreden in de Java-oorlog (1825—1830). In het midden latende, of de wajang-poerwå niet reeds vroeger op Madoera is verschenen, opmerkelijk is het wel, dat tot nu toe die wajang daar niet werkelijk populair is, ja zelfs schijnt dat spel daar thans snel in populariteit af te nemen. De taal, die de *dalang* gebruikt, is ook nu nog grotendeels Javaans.

Ook ten aanzien van andere streken van Java, zoals in het Westen, waar men thans wajang-spel en gamelan-muziek vindt, is het vermoeden gewettigd, dat die daar ingevoerd zijn. Zij zijn te beschouwen als kenmerken van de Javanisering, die zich heeft willen voltrekken of die zich voltrokken heeft aan verscheidene naar taal en zeden verwante volkjes of volksstammen, niet alleen op Java, maar ook op de omliggende eilanden. Wat men thans het Javaanse volk noemt, is vermoedelijk zelf het product van versmelting in de oude tijd van enige verwante volksstammen.

¹⁾ Intussen, wanneer men over de Javaanse kunst in het algemeen schrijft, past het niet de volkskunst en de gewestelijke kunst te verwaarlozen. Dit gedaan te hebben, is een der voornaamste fouten van den Heer van Lelyveld, den schrijver van „de Javaansche danskunst” (Amsterdam 1931). Dit boek geeft den lezer, die niet beter weet, de indruk, dat er op Java bijna geen andere dansen worden of werden uitgevoerd dan enige kunstdansen, gecultiveerd aan de Vorstenlandse hoven. De inhoud van deze bijdrage tot de kennis der Javaanse volksvertoningen zal, hoop ik, anders leren. Men kan niet verwachten, dat de mededelingen van aanzienlijke Javaanse kunstminnaars uit Vorstenlandse kratonkringen over wat zij de Javaanse dans noemen, betrekking hebben op veel anders dan de gecultiveerde kunstdansen in hun eigen omgeving. Daarom moet de wetenschappelijke onderzoeker van de Javaanse kunst niet in en bij de Vorstenlandse kraton's blijven, maar heel Java en Madoera of, wanneer hij vergelijkingen wil trekken, heel de Archipel rondkijken. Ook in andere opzichten stelt dit boek en ook het opstel van denzelfden schrijver in de Aanvullingen van de Encyclopaedie van N.O.I., blz. 1105 (Dansen) zeer te leur: ten aanzien van het gebruik van bronnen (er zijn wel meer, en ook,

In de moderne tijd is, zoals te verwachten, de nivellerende invloed, die van de Zuid-Midden-Javaanse, de Vorstenlandse hofkunst uitgaat, versterkt door de vermeerdering en de snelheid van het verkeer. De kunstnijverheid, vooral de batikkerij, levert sprekende voorbeelden van nivellering, niet zelden gepaard met achteruitgang in kunstwaarde. Maar ook op het gebied van toneel en muziek (de echt Javaanse, van stamboel en krontjong wordt hier niet gesproken), is een grote verspreiding van Vorstenlandse kunst over Java vast te stellen. Men denke slechts aan de moderne wajang-wong, die vooral van uit Sâlâ verspreid is, en aan de kētoprak, thans wel eens in zijn nieuwste ontwikkeling Javaanse stamboel genoemd, waarvan het middelpunt van verbreiding Jogja schijnt te zijn. Op het gebied van de muziek worden, naar ik vernam, in sommige streken van Oost-Java, waar men vroeger eigen gamēlan-gēnding's (muziekstukken) had, deze thans verdrongen door muziekstukken uit Midden-Java. Met name schijnt dit te geschieden in Mādjakērtā, Sidāardjā, Malang enz. In deze verwisseling mag men wel een opdringen zien van Midden-Javaanse kunst naar het Oosten.

Evenwel, men moet zich niet voorstellen, dat de Vorstenlanden en de hofsteden alleen de gevers zijn geweest, en het overige van het Javaanse land de ontvanger. De Javaanse overlevering vermeldt, en de tot nu toe in menig opzicht nog gevolgde traditie van kunstbescherming der Javaanse vorsten maakt het waarschijnlijk, dat in vroeger tijd Javaanse kunst, die ergens buiten de hofstad, zelfs buiten de huidige grenzen van de Vorstenlanden, tot enige bloei was geraakt, daarheen werd overgebracht en, viel zij in de smaak, werd gecultiveerd. Enige bekende muziekstukken (gēnding's) dragen namen, die er op wijzen, dat zij herkomstig zijn van plaatsen in de Pasisir-landen, de gewesten langs Java's Noordkust.

7. Modern volkstoneel. Een voorbeeld van het opnemen en veredelen van volksvermakelijkheden in de kring van de hogere kunst is, wat er geschied is met de kētoprak. Dit moet reeds zeer lang een boers muziekje geweest zijn, gemaakt door vrouwen, door gezamenlijk te stampen in het rijstblok, hetzij gevuld, dus als muziek-bij-de-arbeid, hetzij leeg, dus als zelfstandige opvoering, in den beginne wellicht met een magisch-religieuze bedoeling. In vele streken van Java is dat gebruikelijk en onder verschillende namen bekend (zie: Oude klanken en Muziek van Madoera door den Heer en Mevr. Brandts Buys-van Zijp in Djāwā V en VIII). Niet lang geleden is het getrokken in de kring van de hoofse kunst, en hoewel het daar niet lang in is gebleven, heeft het toch door die introductie gelegenheid gekregen zich te ontwikkelen tot de thans in verschillende streken zo geliefde kētoprak-voorstellingen. Daaruit is het rijst-stampblok soms geheel verdwenen: de kētoprak is geworden tot een modern Javaans kluchtentoneel. Mr. Kunst heeft in zijn Toonkunst van Java (I, blz. 222) enige mededelingen uit Sâlâ over het begin van de kētoprak opgenomen. Dit soort volkstoneel, inderdaad niet ten onrechte wel stamboel Djāwā genoemd, is thans over geheel Midden-Java verspreid; aan de populariteit ervan kan niemand twifelen.

Men mag wel aannemen, dat deze ontwikkeling zich meester heeft gemaakt van de oude stampblok-muziek, als het ware haars ondanks. Immers in andere streken van Java heeft zich een

wat belangrijk is, Sâlâ'se boekjes, in het Javaans, over de kunstdansen, dan enige uitgaven van de vrij moderne Jogja'se dansvereniging Kriḍā-Bēksā-Wirāmā), en ten aanzien van de bewijsvoering voor de stelling, dat veel van de Javaanse kunstdansen afstamt van Voor-Indische dansen (langs welke weg? en waarom niet ook eens dansen van andere Indonesische volken, zoals op Soematra, Bornéo, Selebes, in de grote Oost, nauwkeurig vergeleken, wat betreft de standen en de houdingen van hoofd, armen en handen?). Dr. G. J. Nieuwenhuis heeft in zijn proefschrift, Ueber den Tanz in Niederländisch-Indien (Internat. Archiv für Ethnographie 23, Leiden 1916), althans getracht gegevens over de dans van zoveel mogelijk volken en volksstammen van de Archipel bijeen te brengen en enigermate te vergelijken. Met een passende beperking in de doelstelling zou zulk een werkwijze, toegepast door een onderzoeker, die goed op de hoogte is van de aard en de taal van althans één der te vergelijken volken, waarschijnlijk wel tot een bevredigend einde leiden. Wil men een kunstuiting als de Javaanse kunstdans van de Vorstenlandse hoven zo nauwkeurig beschrijven, als de Heer van Lelyveld het zich blijkbaar voorgenomen heeft, dan is zeker een vereiste meer en nauwkeuriger kennis van het Javaans, dan blijkt uit het ook in dit opzicht door vele fouten ontsierde boek.

7 — 8. Kunstbeoefening

dergelijk modern kluchten-toneelspel ontwikkeld, of is dit nog bezig zich te ontwikkelen, uit andere oude volksvermakelijkheden. Men denke aan de saronèn in het Madoerese Oost-Java, de gëmbak in Pasoeroehan en Prâbalinggâ, de loedroeg in Soerabaja. Zij allen hebben gemeen, dat het repertoire bestaat uit eenvoudige, meest kluchtige verhalen, soms bekende sprookjes of episoden uit de onuitputtelijke door de Islam bekend geworden cycli (Ménak Djajëngrânâ), soms adhoc gemaakt, maar altijd in de volkstaal door de spelers voorgedragen en liefst doorregen met toespelingen op toestanden uit het dagelijks leven van de toeschouwers. De ontwikkeling van oude volksvertellingen tot een meer modern populair toneel of kluchtspel ligt, zo mag men het waarschijnlijk wel zien, in de geest van de moderne tijd op Java.

8. **Steedse middenstand.** Zou men in deze ontwikkeling van een modern kluchtentoneel niet mogen zien de invloed van de opkomende steedse of half-steedse arbeiders- en kleine middenstand? Deze is, wanneer men afziet van de Europees gevormde moderne intellectuelen, meer dan de oudere standen, de boeren, de hogere en lagere prija's (van oorsprong hof- en ambtsadel, voor een zeer klein gedeelte oude landadel) en de Javanistisch-Moslimse kaoemstand met de handelaren, losgeraakt van de oude Javaanse vorm in levens-inrichting en kunst. Het is begrijpelijk dat bij hem ruimte is naast, zo al niet in de plaats van het oude wajangspel, voor een meer modern toneel, dat gemakkelijker te begrijpen is en verstrooïng geeft, en welks repertoire gemakkelijker in verband gebracht kan worden met moderne levensomstandigheden.

Beweeglijker dan de oude standen het grote maatschappelijke leven medelevende, schijnt de nieuwe steedse kleine midden- en arbeidersstand niet gemakkelijk meer te kunnen meevoelen met de oude Javaanse kunst, die in hoge mate statisch was, zonder veel handeling. Om die te kunnen meevoelen moet men deelhebben aan of ten minste begrijpend staan tegenover de wereldbeschouwing, waarvan die kunst een der uitingen, en een artistiek zeer hoogstaande uiting, was. Juist het navoelen van of het begrip voor deze oude Javaanse wereldbeschouwing, die wortelde in wat men kan noemen kosmisch gemeenschapsgevoel, schijnt echter in de nieuwere tijd, en het meest bij de nieuwe stand, te verminderen.

Een eigen nieuwe, in de Westerse zin gevestigd burgerlijke, levensinrichting en kunst, bezit de Javaanse steedse middenstand evenwel nog niet. In de middenstand ontwikkelt zich niet dan langzaam, en hier en daar, meestal met als middelpunt een ietwat gemoderniseerde kaoemgroep, een bescheiden kern van een gevestigde burgerstand met eigen groepsbesef.

Waar de nieuwe middenstand en de lagere klassen, die van hem afhangen, vooralsnog in een vroeg tijdperk van groei staan, zoeken zij blijkbaar bevrediging in de modernisatie, min of meer, van die soorten van het oude toneel, die meer dynamisch zijn. Zo ontwikkelt zich het moderne kluchtspel of het volkstoneel, waar handeling in zit, welks onderwerpen aan het dagelijks leven van de toeschouwers herinneren, en welks taal volkstaal is, alles althans in hogere mate dan dat het geval is bij het zuivere, klassieke oude toneel, in de eerste plaats bij de wajang.

Met het zoeken naar bevrediging in deze moderne richting, in de richting van het dynamische, is ten slotte ook in verband te brengen de opgang, gemaakt door sommige niet-Javaanse muziek, zoals de krontjong en ook wel de gewone Europese, en door sommige soorten niet-Javaans toneel, zoals de stamboel en de bioskoop. Vooral de hogere klassen van de moderne middenstand scheppen genoeg in deze soorten van muziek en toneelkunst, en wel, hoe meer ver-Europeaniiseerd zij zijn, des te meer in de zuiverder Europese vormen ervan.

De geboorte van een nieuw burgerlijk toneel, dat zonder, zoals het zich moderniserende volkstoneel, al te duidelijk te herinneren aan de oudere soorten toneel en de wajang, toch echt en oorspronkelijk Javaans is, laat intussen nog op zich wachten. De grote invloed van de Westerse beschaving, vooral waar het gaat om modernisatie van levensvormen en kunst, heeft ertoe geleid en zal er vermoedelijk nog lang toe dwingen, het moderne, dynamische zonder veel kritiek of vorming over te nemen van het Westen. Onder deze omstandigheden is er weinig kans op, dat

de langzaam toenemende dynamisering van het Javaanse gedachtenleven zich spoedig zal uiten in een oorspronkelijke, niet minder of meer gemoderniseerde, maar geheel verjongde hogere kunst.

9. Speellieden, zwervers en trekkers. In de volgende hoofdstukken zal er herhaaldelijk sprake zijn van rondtrekkende lieden (wong ambëbarang). Het blijkt, dat men zich bijv. het populaire maskerspel, zoals dat in den beginne was, moet voorstellen als een schouwspel voor kleine luiden, gespeeld voornamelijk door rondtrekkende spelers. Vandaar ook de mededelingen over de bagage, die zulke lieden bij zich plachten te hebben.

Ongetwijfeld zijn deze rondreizende spelers een onderdeel van de grote groep der zwervers en trekkers, die op Java in vroeger tijd een belangrijke faktor moet zijn geweest in het maatschappelijk verkeer. Ook invloed op de verspreiding en unificering van kunst en letterkunde kan hun niet ontzegd worden. Naast spelers bestond die groep nog uit andere lieden: kooplieden of marskramers, santri's (knechts of leerlingen, die een meester zochten om, voor hem werkende, onderricht te krijgen in de heilige wetenschappen, of, wat daarvan niet veel verschilt, in een van de edele ambachten, zoals de wapensmederij) en soms ook dolende edelen (satrijā lēlānā) met hun aanhang, vogelvrij verklaarden en bannelingen, of op avontuur belusten, moeilijk te onderscheiden van rovers of van legerbenden. Verscheidene feiten en toestanden in de Javaanse geschiedenis, verschillende verhalen van de Javaanse letterkunde zijn pas volkomen te begrijpen, wanneer men zich herinnert het bestaan van deze groep der zwervers en trekkers door aller heren landen, die, niet aan de grond gebonden, en niet levende in het verband van het dorp of het geslacht, er gemakkelijk toe konden komen geen gezag van landsheren of regenten te erkennen, zich buigende alleen voor de maar al te vaak machteloze majesteit van den vorst in de hofstad, en zelfs daarvoor nog niet eens altijd. Men weet, dat ook in andere landen, tot in Europa, in vroeger tijd, deze groep van de zwervers en trekkers, de „fahrende Leute", een belangrijke rol heeft gespeeld, vooral waar het handelsverkeer nog niet in geregelde banen geleid, het schriftelijk verkeer nog weinig ontwikkeld was.

Als voorbeeld van een feit uit de Javaanse geschiedenis, dat ons het bestaan van zulk een groep zwervers en trekkers duidelijk voor ogen stelt, is te noemen de bekende geschiedenis van Ki Oentoeng, een uit Batavia weggelopen Balinesen slaaf, die in de Ommelanden van Batavia een bende wist te vormen, daarmede sinds 1685 het land doortrok naar het Oosten, als bendevoofd of condottiere onder de naam Soerāpati in dienst trad van den vorst van Kartāsoerā, om ten slotte als Adipati Wirānēgārā in Pasoeroehan zelf een vorstendom te stichten. Hij sneuvelde in 1706. Een gedeelte van zijn geschiedenis is behandeld door Dr. de Graaf, de Moord op kapitein François Tack (A'dam 1935). Ook het overslaan van de Chinese troebelen van Batavia naar Mid-den-Java in 1740 en '41, wat leidde tot de val van de kraton van Kartāsoerā, is te begrijpen wanneer men bedenkt, dat de zwervers en trekkers over geheel Java verspreid waren, en dat daaronder toen reeds blijkbaar vele Indo-Chinezen voorkwamen, zoals ook andere lieden van buiten Java herkomstig: Madoerezen, Balinezen en Ēntjik's.

In de Javaanse letterkunde zijn er niet weinig verhalen aan te wijzen, die van den lezer verlangen zich te verplaatsen in het milieu van de zwervers en trekkers. Te noemen zijn allereerst vele der zogenaamde Heiligenlegenden, de verhalen over de Wali's, de mannen die in de 14de, 15de en 16de eeuw de Islam op Java hebben verspreid. (Zie Dr. Rinkes' opstellen over de Heiligen van Java, T.B.G. deel 52—55). Verscheidene hunner blijken, volgens die verhalen, steeds heen en weer getrokken, en pas naderhand een vaste woonplaats uitgekozen te hebben. Men zou deze legenden kunnen leggen naast de Tantoe Panggëlaran, ook een verzameling overleveringen, maar nu over de heilige mannen van vóór de Islam, en de heilige plaatsen, die zij op Java gesticht hebben. Ook de S. Tjēntini met zijn aanhangsels, in sommige opzichten te beschouwen als een vervolg op de Heiligenlegenden, heeft tot voornaamste onderwerp eigenlijk niet anders dan de beschrijving van het reizen en trekken van enige zwervende santri's, bannelingen en vogelvrij ver-

klaarden uit Giri (Grěsik), nadat dat gebied in het eerste kwart van de 17de eeuw door de Mataram'se krijgsbenden was veroverd en verwoest.

Dr. de Haan heeft in zijn geschiedenis van de Preanger Regentschappen vele plaatsen aangehaald uit de berichten van Nederlandse tijdgenoten over zwervende santri's, vaak Javaanse papen of landlopers genoemd. Tot in de nieuwere tijd heeft men de zwervende santri's op Java gekend; de ontwikkeling van de moderne tijd, met snel en veel schriftelijk verkeer, is echter niet gunstig voor het voortbestaan als duidelijk te onderscheiden maatschappelijke groep van zulk een gemeenschap, die herkomstig is uit tijden met andere maatschappelijke toestanden.

Om terug te komen op de rondreizende spelers, ook van den beroemden wajang-poerwā dalang Andjangmas verhaalt de Javaanse overlevering, dat hij geruime tijd rondgezworven heeft. Andjangmas (of Pandjangmas), op wien de beroepsoverlevering van een groot gedeelte der wajang-poerwā-dalang's in Zuid-Midden-Java teruggaat (zie § 39), moet geleefd hebben in de tweede helft van de 17de eeuw. Vooral na de plundering en verwoesting van de Mataram'se kraton (Koetā-Gědē en Kartā) door de Madoerezen van Troenādjājā in 1677 zouden hij en zijn vrouw een zwervend leven hebben geleid. Voor de maskerspelers is dat dus voor die tijd zeker niet uitzonderlijk te achten. Ook tot in de nieuwere en nieuwste tijd hebben deze rondreizende spelers zich op Java weten te handhaven.

10. Beroeps-toneelgezelschappen. Ja zelfs, terwijl zij vroeger, in kleinere groepen of alleen, ieder slechts een beperkt gebied hadden, namelijk die streek waar hun genre van kunst in het bijzonder waardering vond, heeft de moderne ontwikkeling van het verkeer en de verspreiding van de Vorstenlandse kunst het bestaan mogelijk gemaakt van grotere troepen spelers, die over heel Java, en zelfs daarbuiten, rondreizen. Men denke aan de troepen wajang-wong-, stamboel- en kě-toprak-spelers, die, geheel uit beroepsspelers en actrices van het nieuwere of zich moderniserende volkstoneel bestaande, met hun eigen muziek en een soms kostbare uitrusting aan kostuums en decors, de kermissen en jaarmarkten, de sěkatèn's en pasar-malēm's van Java afreizen, telkens voor enige weken een tijdelijk gebouw van bamboe opzettende. Daar de bedrijfskosten soms vrij hoog zijn, staan enkele van de grootste dezer troepen onder Indo-Chinees beheer. Onder de spelers en actrices vindt men, vooral bij de stamboel-troepen, behalve Javanen allerlei landaarden, ook wel Indo-Chinezen en Indo-Europeanen. Naast deze grote troepen bestaan er echter nog tal van kleinere. Zij zijn in den regel samengesteld in, en keren van hun reizen steeds terug naar een der grote Javaanse steden.

11. Gelegenheidsspelers. Minder duidelijk dan de aanwezigheid in vroegere tijd van deze reizende beroepsspelers is uit de oudere Javaanse berichten op te maken het bestaan van een andere groep spelers, die men gelegenheidsspelers zou kunnen noemen. Dat zijn lieden, die hun levensonderhoud vinden in hun beroep, ambacht of bedrijf, in de dorpen vaak eenvoudige landbouwers of boerenknechts of hunne vrouwen, maar die daarnevens, gedeeltelijk om wat bij te verdienen, gedeeltelijk voor eigen genoegen of uit traditie, een troep spelers vormen. Dit sluit op het platteland in sommige streken waarschijnlijk aan bij oude gemeenschapsgebruiken, jongelingen-verenigingen, kasinoman e.d. Meestal, zo niet overal, waar in de beschrijvingen van de tegenwoordige staat van het maskerspel op Java van troepen uit de dorpen sprake zal wezen, moet men begrijpen, dat het zulke troepen gelegenheidsspelers zijn. Ook andere genre's Javaanse toneelvoorstellingen en dansen worden niet zelden door gelegenheidsspelers uitgevoerd: zelfs de dalang's van de wajang-poerwā zijn in de désa's wel tevens landbouwer. Een zeer groot gedeelte van de volksvertoningen, die in de volgende hoofdstukken beschreven zullen worden, moet men zich voorstellen als opgevoerd door gelegenheidsspelers.

Ook de troepen dansers aan de Vorstenlandse hoven en die welke, vooral in vroegere tijd, door sommige regenten in de Gouvernementslanden gehouden werden, bestaan (bestonden) eigenlijk grotendeels uit gelegenheidsspelers: dienaren en lagere ambtenaren, in de Vorstenlanden ook



Afb 1. Praboe Klânâ met Sêmboenglangoe, vóór de kiprah-dans (zie § 54).

Deze fotografie is gemaakt voor de uitvoering van de Klânâ-dans, volgens de oude Soerakarta'se overlevering, onder leiding van den ouden dalang-topèng R. Ardjabasântâ, bij gelegenheid van het congres van het Java-Instituut in Soerakarta in 1929. Zij is ook reeds opgenomen in het Programmaboekje voor dat congres. Men ziet Praboe Klânâ hier nog de oude tēkēs (hoofdtooi) van de maskerspelers dragen.



verwanten van den vorst. Het verschil van dergelijke troepen gelegenheidsspelers met wat men amateurs zou kunnen noemen is, vooral wanneer men geen winst meer beoogt te maken, maar slechts vergoeding van kosten verlangt, niet groot.

Daarnaast zijn er aan de vorstenhoven, ook in vroeger tijd waarschijnlijk wel steeds vaste beroepsspelers geweest: hofḍalang's en hofnijaḡa's (gamēlanspelers), behorende tot de grote groep der abdi Dalēm, Vorstendienaren, en als zodanig in het genot van vaste inkomsten. Over de positie van den hofḍalang zal in het hierna volgende (§ 35) nog iets medegedeeld worden.

12. Verenigingsleven. In de nieuwste tijd zijn er, een moderne ontwikkeling, in tal van grotere en kleinere steden in de kringen van lagere ambtenaren, onderwijzers enz. Javaanse toneel- en dansverenigingen ontstaan, waarvan de leden zich, soms onder leiding van een beroepsdansmeester, oefenen in het dansen van wirèng-dansen en het opvoeren van wajang-wong-stukken. Bij plaatselijke feestelijkheden, een jubileum bijvoorbeeld, of als dērmā (voor een liefdadig of maatschappelijk-nuttig doel), geeft men dan een uitvoering.

Aan de andere kant kunnen troepen gelegenheidsspelers uit de dorpen, wanneer hun kunst waardering vindt en in wijder kring bekend geraakt, tot ver buiten hun woonplaats gaan spelen, en tenslotte in een enkel geval in hun spel geheel hun levensonderhoud gaan zoeken. Gelukt hun dit, dan worden zij beroepsspelers, hetzij blijvend op een plaats gevestigd en slechts daar spelende, hetzij rondreizende, voortdurend of periodiek, bijvoorbeeld in de tijd na de oogst, wanneer er geld in het land is, of in de maanden dat er veel feesten voor bruiloft of besnijdenis gegeven worden, zoals in Bēsar. Dan gaan zij, als reizende spelers, deel uitmaken van de groep der zwervers en trekkers.¹⁾

Het bovenstaande zal voldoende zijn om een indruk te geven van de overwegingen, die zich voordoen bij de beschouwing van wat in het hedendaagse Java aan muziek en toneelkunst leeft, en van de veelvormigheid dier kunsten. Ook zal gebleken zijn, dat vals is de oude voorstelling van zaken, als zou alles wat buiten de Vorstenlanden aan Javaanse kultuur gevonden wordt, afwijkend van de Vorstenlandse beschaving, verbastering daarvan zijn. Integendeel, op sommige gebieden is er buiten de Vorstenlanden veel ouds bewaard, wat daarbinnen door verschillende omstandigheden afstierf of wellicht nooit recht leefde.

Bij de beschrijving van het Javaanse maskerspel, die thans volgt, zal ik ter wille van de duidelijkheid echter toch vooraf doen gaan de beschouwing van het spel, zoals dat in de Vorstenlanden wordt of werd gespeeld, ook al is dit misschien niet de oudste vorm van het spel, noch bevat het de meeste oude religieuze elementen van het gebruik van maskers. Maar dit Vorstenlandse spel is het meest gekultiveerd, en bovendien is het uitvoerig door Javanen beschreven, welke beschrijving als leidraad kan dienen bij de beschouwing van de spelen elders.

EERSTE HOOFDSTUK.

Maskerspelen in de Vorstenlanden, vroeger en thans.

I.

Een Javaanse verhandeling over maskerspel, vertaling.

13. Om het Vorstenlandse maskerspel te beschrijven, kan ik niet beter doen dan eerst een volledige vertaling te geven van een Javaanse verhandeling over dit onderwerp, Kawroeh Topèng geheten, en die daarna van aantekeningen te voorzien. Deze verhandeling is weliswaar ook reeds vertaald en van aantekeningen voorzien door Dr. Juynboll in zijn opstel over „Das Javanische Maskenspiel (topèng)”, verschenen in Internationales Archiv für Ethnographie, XIV, 1901. Aangezien dit opstel echter in het Duits is, en met het oog op de aanvullingen uit verschillende bronnen, waarmee ik het hoop te vermeerderen en hier en daar te verbeteren, is het niet overbodig te achten de Javaanse verhandeling hier opnieuw te vertalen.

Deze Javaanse verhandeling is, volgens mededeling van Dr. Juynboll in zijn boven vermeld opstel (blz. 44), het werk van R. M. P. Koesoemawardâjâ, een kleinzoon van Soesoehoenan Pakoeboewânâ IV, tezamen met R. Ng. Rêksâprâdjâ, panêwoe Wisâmartâ, kêparak têngên, en opgesteld in de Kapatihan van Soerakarta in of voor 1882, ten geleide van de inzending Javaanse maskers van R. Ad. Sâsrânêgârâ, den toenmaligen Rijksbestuurder van Soerakarta, naar de koloniale tentoonstelling te Amsterdam in 1883. Deze opgave stemt overeen met wat mij ter ore is gekomen. R. M. P. Koesoemawardâjâ zou ook de schrijver of althans mede-auteur zijn geweest van de S. Sastrâmiroedâ, een boek dat in hoofdzaak handelt over de wajang-poerwâ en zijn geschiedenis, en waaraan de naam verbonden is van P. A. Koesoemâdilâgâ. Deze S. Sastrâmiroedâ of een uittreksel eruit is ook door R. Ad. Sâsrânêgârâ naar Nederland gestuurd. Mr. Serrurier heeft er doorlopend gebruik van gemaakt bij de samenstelling van zijn grote werk over de wajang-poerwâ. Het eerste gedeelte is in 1930 uitgegeven door de drukkerij de Bliksem te Soerakarta.

Van de hieronder vertaalde Kawroeh Topèng zijn mij verscheidene teksten bekend. De ene ontving ik van P. A. Koesoemâjoedâ te Soerakarta, waarvoor hem hier nogmaals dank wordt gezegd. De tweede is te vinden in een S. Kawroeh Paḍalangan, als Javaans handschrift no. 610 opgenomen in de handschriften-verzameling van het K. Bataviaas Genootschap, volgens de notulen K.B.G. 1919, 17 Juni, X, afkomstig van R. Soetâprawirâ, eertijds Patih van Têgal, en aangeboden door Mr. ten Bockel door tussenkomst van Dr. Schrieke. Ten derde is de verhandeling ook gedrukt in het eertijds te Sâlâ uitgegeven tijdschrift Sâsâdârâ, jaargang III, 1832/1902.

Alvorens te beginnen met de vertaling, worde nog het volgende opgemerkt over deze Javaanse verhandeling. Bij het lezen ervan moet men steeds in de gedachten houden, dat de schrijver, toen hij het stuk schreef, alleen voor ogen had de maskers en het maskerspel, zoals die in zijn eigen omgeving te zien waren. Dat wil zeggen, dat het stuk alleen betrekking heeft op Sâlâ'se maskers en op Sâlâ's maskerspel (dus niet Jogja's, nog minder van buiten de Vorstenlanden), en nog meer in het bijzonder op die kunst, zoals zij gekultiveerd is in de kringen van de Sâlâ'se adel. Het volksspel vermeldt hij slechts terloops, om de ontwikkeling van de gekultiveerde kunst te verklaren. Gemaskerde volksspelen van buiten Soerakarta noemt hij niet.

13 — 14. Jav. Verhandeling

Men moet dit Javaanse opstel dus niet beschouwen als een wetenschappelijke verhandeling over de oorsprong en de ontwikkeling van het maskerspel op Java in het algemeen, al schijnt het zich wel als zodanig te willen voordoen. Het geeft slechts de Sâlâ'se plaatselijke en hof-overleveringen weer. In zoverre is het dus op één lijn te stellen met de oude Javaanse geschiedschrijving, de Babad. Ook daarin is steeds maar één middelpunt van de belangstelling: de Kraton, de dynastie. Vergeet men dit niet, dan zijn er uit dergelijke Javaanse verhandelingen zowel als uit de Babad vele belangwekkende en voldoende betrouwbare mededelingen te putten. Slechts met voorzichtigheid en zo mogelijk na voorafgaand onderzoek mag men die echter betrekken op het Java buiten dat middelpunt.

Voorheen is misschien, bij het gebruik maken van Javaanse mededelingen over letterkunde, kunst en geschiedenis met dit plaatselijk karakter van de informaties niet voldoende rekening gehouden. Europese schrijvers over Javaanse gebruiken, volkskunst en dergelijke hebben het wel, vooral in vroeger tijd, te goeder trouw doen voorkomen, alsof voor heel het Javaanse land gold, wat zij in één streek hadden vernomen en gezien. Nauwkeuriger waarneming leert, zoals reeds is opgemerkt, dat vooral op het gebied van de volkskunst bijkans elke streek van Java iets bijzonders heeft.

Volgens Dr. Juynboll ging aan de eigenlijke verhandeling vooraf de opgave van de 9 maskers, die de inzending vormden van R. Ad. Sâsrânġgârâ. Deze opgave vindt men niet in de mij bekende teksten van de verhandeling. Die maskers waren:

- | | |
|--|--|
| 1. Klânâ Praboe Djâkâ in de vorm van (de wajangpop) Bomâ goesèn (die de tanden laat zien). ¹⁾ | 5. Goenoengsari in de vorm van (de wajangpop) Sâmbâ. |
| 2. Klânâ aloes (zachtzinnig), ook geheten Klânâ Tridjâjâ in de vorm van (de wajangpop) Bâlâdêwâ. | 6. Tjândrâkirânâ in de vorm van (de wajangpop) Sêmbâdrâ. |
| 3. Pandji Kasatrijan in de vorm van (de wajangpop) Ardjoenâ. | 7. Koemoedaningrat in de vorm van (de wajangpop) Srikandî. |
| 4. Kartâlâ in de vorm van (de wajangpop) Bimâ. | 8. Têmbêm in de vorm van (de wajangpop) Sêmar. |
| | 9. Pêntoel in de vorm van (de wajangpop) Bantjak. |

Hierna volgt de vertaling van de Javaanse verhandeling volgens de bovengenoemde teksten. ²⁾

14. Hoofdstuk I van de Javaanse verhandeling in vertaling, het maken van maskers. ³⁾ De maskers waren oorspronkelijk, in het begin, slechts negen in getal, en gemaakt van mēntaos-hout. Anders worden maskers gewoonlijk ook wel gemaakt van ander hout, dat ongeveer even licht is als mēntaos-hout, zoals kwēni, pēlēm, gajam, sēntoel of kēmīri. Maar de voorkeur verdient mēntaos-hout, omdat het licht, fijn van vezel en aangenaam te bewerken is, vooral wanneer men oud hout heeft, dat gerookt is, daar dit nog lichter en vaster van samenhang is. De (uitgeholde) binnenzijde van het masker zal dan niet uiteenwijken, het is goed te beschilderen en te vergulden en duurzaam.

De bewerking van een masker geschiedt aldus. Nadat men een stuk hout heeft genomen van de grootte van het gelaat, bewerkt men dit eerst met een holle beitel, omdat men daarmee de buiging van de binnenzijde van het masker kan volgen. Daarna maakt men de schets voor het gelaat, opdat de lijnen van de mond en de neus tot de neuswortel en de ogen scherp aangegeven zijn. Wanneer de maten hiervan in orde zijn, snijdt men het hout uit om er het gewenste fatsoen aan te geven, volgens de maten en de vorm van het masker, dat men ervan denkt te maken. Wanneer men een masker van een klânâ wenst te maken, of een ander masker met een bakke-

¹⁾ Beneden zal van zelf blijken, wat men er zich bij moet voorstellen, wanneer vermeld wordt dat een masker, dat de ene persoon voorstelt, gemaakt is in de vorm van een wajangpop, die een andere persoon verbeeldt. ²⁾ De verdeling in hoofdstukken en alinea's is van mij. Th. P. ³⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 24 en 25.

baard en met haar, dan geeft men het hout alreeds dit fatsoen. Vervolgens werkt men het gelaat af, en geeft het de vorm in overeenstemming met de vormen van de poppen van de wajang-poerwā. Daarna slaat men de kroon uit, en snijdt de haren en de bakkebaarden in, dan maakt men de holle binnenzijde zo breed en diep als zij wezen moet, vervolgens opent men de mond, de neusgaten en de ogen, snijdt de tanden in, en geeft de ronding aan de plek links en rechts waar de lippen samenkomen. Dan schuurt men het masker met bamboe woeloh en met rēmpēlas-bladeren, opdat het glad en gelijk van oppervlakte wordt, en vervolgens gaat men het schilderen en vergulden. Wanneer men hiermede gereed is voorziet men de maskers, die een snor moeten hebben, van een snor van zwart geitenvel. Wanneer de bewerking van de maskers zo geschied is, zegt men dat zij afgewerkt zijn (babar), daarna kunnen zij gebruikt worden voor het maskerspel.

Wanneer de maskers nu worden medegenomen door rondreizende spelers, of wanneer spelers ergens buiten hun woonplaats ontboden worden, dan doet men de maskers in een manden koffer, die men kēpēk noemt. Deze is niet voorzien van gribig-vlechtwerk, maar in plaats daarvan van een overtrek van geitenleer. Dit heeft het voordeel, dat de koffer goed sluit en geen regen doorlaat, zodat de maskers niet aangetast worden door schimmel, en de kleur goed blijft. Wanneer de spelers ontboden worden of rondreizen dragen zij de maskers in de kēpēk, gehangen aan het juk van de gong, samen met de andere muziekinstrumenten en de tēkēs (hoofdtooi).

Gewoonlijk gebruiken de ḍalang's, wanneer hun stel volledig is, op zijn minst 32 maskers, of op zijn meest 39. Dit zijn de volgende:

- | | |
|---|---|
| 1. raton (een vorst), ¹⁾ | 23. Sindjanglāgā (een zwager van den Pandji), |
| 2. patihan (een rijksbestuurder van den vorst), | 24/25. ěmban's (gouverneurs van Sindjanglāgā), 2 stuks, |
| 3/4. poenggawan's (krijgsoversten van den vorst), 2 stuks, | 26. Kilisoetji (een oude tante van den Pandji), |
| 5. parēkan (een vrouwelijke hofbediende), | 27. Tēmbēm (een pānākawan), |
| 6. Togog (een pānākawan), | 28. Pēnṭoel (een pānākawan), |
| 7. Pētroek (een pānākawan), | 29. Brādjanātā (een ouder familielid van den Pandji), |
| 8. Goenoengsari (een zwager van den Pandji), | 30. de oude Pandji, |
| 9/10. ěmban's (gouverneurs, leermeesters van Goenoengsari), 2 stuks, | 31. de jonge(re broeder) Pandji (Sinom-pradāpā). |
| 11. de oude Klānā, tegenstander van den Pandji, | 32. Wiroen } (familieleden en vol- |
| 12. de jonge(re broeder) Klānā, | 33. Andāgā } gelingen van den |
| 13. Sēmboenglangoe (een pānākawan), | 34. Kartālā } Pandji), |
| 14. patihan (een rijksbestuurder van den Klānā), | 35. Sarag (jaloerse vrouw), |
| 15/16. poenggawan's (krijgsoversten van den Klānā), 2 stuks, | 36. Kirānā (geliefde echtgenote van den Pandji), |
| 17/22. danāwā's (demonen of reuzen, onderdanen van den Klānā), 6 stuks, | 37. Blantjir (een pānākawan), |
| | 38. kaoeman (een Moslims „geestelijke”), |
| | 39. Sēmbadil (een oud vrouwtje). ²⁾ |

15. Hoofdstuk II van de Javaanse verhandeling in vertaling, de oudste maskers. ²⁾ De maskers zijn oorspronkelijk uitgedacht door Soenan Kalidjāgā. Hij volgde de vorm van de wajang-gēdog-poppen, maar alsof zij en face gezien waren, en alleen het gelaat, er de gelijkenis van

¹⁾ De korte verklaringen tussen haakjes in de tekst, hier en in het hierna volgende, zijn van mij. Th. P. ²⁾ Van de meeste dezer maskers kan men, door middel van de klapper, in het hierna volgende nadere besprekingen en afbeeldingen vinden. ³⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 26—28.

15 — 16 — 17. Jav. Verhandeling

een menselijk aangezicht aan gevende. Hij heeft er toen ter tijd slechts slechts 9 gemaakt n.m.:

Pandji Kasatrijan.	Klânâ.
Tjândrâkirânâ.	danâwâ (een demon).
Goenoengsari.	Bëntjo, nu genaamd Tëmbëm.
Andâgâ.	Toeras, nu genaamd Pëntoel. ¹⁾
raton (een vorst).	

Het kostuum van de mannelijke maskers bestond uit: tēkēs (waaivormig uitstaande zwarte hoofdtooi van haar), soemping's (oorsieraden), een lange broek, een rapèk (een dodot, tot boven de knieën opgeslagen gedragen), een sonḍer (soort sjerp), en een kris. Het kostuum van de vrouwelijke maskers bestond slechts uit een gewone kain, een borstkleed (këmbën), een sonḍer, soemping's en een tēkēs. Elk masker kwam, wanneer het zijn beurt was, dansende op. De aard en de lichaamsbewegingen van de dans waren echter verschillend, de danser moest dansen in overeenstemming met het masker, dat hij droeg. Als muziek koos men de gamēlan sléndro, die gebruikt wordt bij wajang-koelit opvoeringen. Wanneer men rondreisde, bestond de muziek slechts uit een saron, een këtoek, kënong, këḍang, këmpoel en këprak.

16. Hoofdstuk III van de Javaanse verhandeling in vertaling, de oudste maskerdans. ²⁾

De maskerdans werd toen ter tijde beoefend door twee mannen, oorspronkelijk ḍalang's afkomstig van het landschap Sêlâ, en woonachtig in de dêsâ Palar. Zij kregen onderricht van Soenan Kalidjâgâ, en hij gaf hun daarna de namen Widigoenâ en Widijânâ. Toen zij alle verschillende maskerdansen geleerd hadden, en toen zij ook de draad van de verhalen betreffende de rijken Djanggâlâ, Kaḍiri, Ngoerawan en Singâsari, betreffende den Klânâ van Bali en verder de wajang-gēḍog verhalen kenden, bezaten deze twee mannen de hoogste kennis omtrent de maskerdans. Ofschoon er nog geen tekst was bij de opvoering, lieten de kleine luiden hen toch voorstellingen geven. Dan voerden zij, elkaar afwisselende, hun dansen uit. Daar de dansfiguren en de bewegingen van handen, voeten en lichaam van den danser fraai waren, en omdat men genoot van de wel-sprekendheid van den ḍalang, schepten velen er behagen in maskerdansen te laten opvoeren. Dit betekende geluk voor de spelers, en bracht hen tot welstand, want in de hoofdstad en in de dorpen zagen de mensen toen voor het eerst maskerdansen. De samenstelling van de maskers was voltooid in het jaar 1508 A.J. (1586 A.D.).

17. Hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling in vertaling, de oude, populaire maskerspeler-toning. ³⁾ De voorstellingen van de maskerdans geschieden slechts overdag, en slechts als schouwspel voor kleine luiden, handelaren en kooplieden, pangiḍoeng's ⁴⁾ en dergelijken. Wanneer de spelers rondreisden, moesten er minstens vier of vijf zijn, die de maskerdansen uitvoerden, en vijf die de gamelan bespeelden. De dansen werden geregeld in overeenstemming met het geld dat betaald werd. Voor een soekoe of een djampël danste men slechts 5 dansen, daarmee uit. Voor een këton liet men alle negen de maskers te voorschijn komen. ⁵⁾ Er werden dan ook negen dansen opgevoerd, maar in zeven tonelen. Dit deelde men aldus in.

Wanneer iemand een maskerdans liet opvoeren, werd er geen taloe gespeeld. Men sloeg slechts dadelijk de kërëpan (een wijze) op de gamēlan, en na afloop daarvan de gēḍing (muziekstuk) liwoeng. De eerste dien men liet dansen was de danser met het raton- (vorsten-)masker. Daarna verwisselde men dit masker voor dat van Goenoengsari, waarmede ook de aard van de dans veranderde. In het spraakgebruik van de ḍalang's noemt men het dansen van het eerste masker voorgaan (nëmbé). Wanneer de danser aan het eind van de maskerdans van het tweede

¹⁾ Van de meeste dezer maskers kan men, door middel van de klapper, in het hierna volgende nadere besprekingen en afbeeldingen vinden. ²⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 26—28. ³⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 29—33. ⁴⁾ Pangiḍoeng's zijn lieden, die, geen eigen erf bezittende, op het erf van een ander een huis bewonen. ⁵⁾ Onder soekoe verstond men vroeger, en ook nu nog wel hier en daar, de waarde van een halve, onder djampël die van een hele gulden zilver, onder këton (ducaton) die van een rijksdaalder.

toneel gekomen was, ging de gamelan over tot de gënding érang-érang, en de danser nam het Andâgâ-masker. De aard van de dans veranderde ook. Wanneer de maskerdans van dit derde toneel ten einde liep, werd de gënding sneller gespeeld. Daarna kwam het danâwâ-masker, ook de danser werd afgelost. Na het versnellen speelde men de gënding gëdroeg. Na afloop van de danâwâ-dans, en nadat de danser afgelost was, zweeg de gamelan. De dalang zong dan zijn soeloek (soort gezang), en alle maskerspelers zongen tezamen mede. Nadat de soeloek uit was, deed de dalang een verhaal over de maskers, die opgekomen waren; daarbij was echter geen vaste opzet als van een lakon. Vervolgens begon de gënding loro-loro, en Bëntjo en Toeras kwamen op. Nadat zij gedanst en gezongen hadden en grappen verkocht hadden, spraken zij er over dat zij bij hun heer moesten komen.

Pas hier vond men de opzet van een verhaal, en dit heeft zo voortgeduurd tot in de tegenwoordige tijd. Bij het optreden van het maskerspel zette de dalang het toneelspel in elkaar, wanneer Pëntoel en Tëmbëm opkwamen, dat wil zeggen: uit de gesprekken van Pëntoel en Tëmbëm ontwikkelde zich de draad van het verhaal van het maskertoneelspel.

Toen ter tijde waren de maskers nog niet gesneden in het hout, en nog niet met verschillende kleuren beschilderd. Men gaf er slechts met rood of zwart de gelaatstreken op aan.

Na verloop van enige jaren vermeerde men deze maskers nog met 20 nieuwe, n.m.:

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1. de jonge Pandji. | 13. ěmban Wilâdjâmbâ. (dit zijn de ěmban's |
| 2. de oude Pandji. | 14. ěmban Wilâtjârmâ. van Sindjanglâgâ). |
| 3. Kartâlâ. | 15. Sarag. |
| 4. Wiroen. | 16. ěmban Tatag. (dit zijn de ěmban's |
| 5/6. twee maskers voor patih's. | 17. ěmban Gimëng. van Goenoengsari). |
| 7. de jonge Klânâ. | 18. Brâdjânâtâ. |
| 8/9. twee maskers voor danâwâ's. | 19. Ragilkoening (zuster van den Pandji, de |
| 10. Sëmboenglangoe. | geliefde van Goenoengsari). |
| 11. Togog. | 20. een vrouwelijke bediende. |
| 12. Sindjanglâgâ. | |

Deze vermeerdering van 20 maskers maakt tezamen met de maskers van Soenan Kalidjâgâ in het geheel 29 maskers.

In die tijd maakte men ook voor het eerst een lakon voor het topèngspel, geheten Djâkâ Sëmawoeng. De draad van het verhaal daarvan is de geschiedenis na het huwelijk van Goenoengsari met Rëtnâ Onëngan, d.i. Ragilkoening. Hierdoor gevoelde R. Sindjanglâgâ, die liefde had opgevat voor Rëtnâ Onëngan, zich verongelijkt. En in die tijd ordende men ook voor het eerst de gënding's, die behoren bij elk masker, en ook de soeloek grëgët-saoet en zo voort, evenals bij de wajang-poerwâ.

Ofschoon er toen dus een vaste opzet van de maskerspelvertoningen bestond, veranderden de rondreizende maskerspelers hun wijze van doen toch niet. Alleen verwisselde men de nëmbë-dans (die voorgaat): eerst danste het vorstenmasker, daarna de patih, dan Andâgâ, dan de danâwâ, vervolgens Tëmbëm en Pëntoel, daarmee uit. Het verschil met vroeger was slechts, dat men van den patih vertelde, dat hij vertrekken zou naar Bantarangin om een brief te brengen aan Praboe Klânâ.

18. Hoofdstuk V van de Javaanse verhandeling in vertaling, oudste uitbreiding van het maskerspel. ¹⁾ Ten tijde van de kraton van Mataram was het maskerspel verbreid over de gehele Pasisir en Mântjânagârâ. ²⁾ Overal waren er daar dalang's die maskers lieten optreden. Omstreeks de tijd van de komst van den dalang Andjangmas in Mataram, begon men de maskers

¹⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 34—40. ²⁾ De gewesten langs de Noordkust en in het Westen en het Oosten van het Javaanse land buiten de Vorstenlanden. Het tijdperk van de kraton van Mataram (met als middelpunt Koetâ-Gëdê) kan men rekenen als te hebben geduurd van het einde van de 16de eeuw tot 1677.

18 — 19. Verhandeling

te vergulden, bijv. de tanden en de kroon, maar zij waren toen nog niet uitgesneden. Het aantal maskers werd op 39 voor een volledig stel gebracht, zoals boven reeds is opgesomd. Om volledig te zijn moet een stel eigenlijk uit 40 bestaan, met inbegrip van den loedroeg, dat is Régol. Régol is een dienaar van Goenoengsari. Maar degeen die voor Régol speelt draagt geen masker, hij dient slechts om grappen er bij te maken.

Toen ter tijd voegden de *dalang's* van rondreizende maskerspelers aan hun muziek een *gëndèr* toe. Er moesten op zijn minst 6 of 8 maskerspelers zijn, op zijn meest 12. Daar de rondreizende spelers met hun zovelen waren, moest ieder, die hen ontbood om te spelen, zorgen voor *sondèr's*, lange broeken en *kain's*. De *dalang* zelf bracht slechts de *tèkès'* en de *soemping's* mede. Daarom kregen zij toen den naam: rondreizende bagor-lieden.

In die tijd kwam er ook een tweede lakon voor het maskerspel, n.m.: Djåkå Bloewo. De beste *dalang* van het maskerspel in dien tijd was, naar men zegt, de zoon van Njaï Nájåwångså van Palar, geheten Goenålèsånå.

Ten tijde van het rijk van Kartasoera kwam er, vertelt men, een maskermaker genaamd Robjong, afkomstig uit Djapara, naar de hoofdstad. ¹⁾ Hij kon zeer fraai maskers maken en hout snijden; vele *dalang's* gaven de voorkeur aan de maskers gemaakt door Robjong. Behalve dat zij fraai van vorm waren, waren zij ook fraai bewerkt, met haar, kroon en bakkebaarden, alles nagemaakt in het hout. Vóór dezen maskermaker Robjong werden het haar en de bakkebaarden van de maskers, alles, slechts geschilderd. De maskers, waarvan de kroon nog niet uitgesneden, en het haar en de bakkebaarden nog niet ingesneden zijn, noemt men *gajaman-maskers*. De *dalang* voor maskerspelen in die tijd in Kartasoera was de reeds genoemde Goenålèsånå.

19. Hoofdstuk VI van de Javaanse verhandeling in vertaling, ontwikkeling tot hofkunst in Kartasoera en Soerakarta. ²⁾ Tijdens de regering van Soenan Pakoeboewånå II (1727 — 1749) waren er in Kartasoera zeer veel verschillende soorten schouwspelen, afkomstig van buiten de hofstad. Wanneer de mensen van de hofstad een maskerspel-voorstelling wilden laten houden, gingen zij echter toch naar Goenålèsånå. Hij maakte ook fraaie maskers. Soms werd hij wel ontboden door hooggeplaatsten om een maskerspel-voorstelling te geven.

In die tijd zag men ook voor het eerst het toneelstuk voor het maskerspel dat geheten is Djåkå Pëndjaring, zodat men toen drie volgens de regels opgezette maskerspelen had: Djåkå Sēmawoeng, Djåkå Bloewo en Djåkå Pëndjaring. Deze toneelspelen werden slechts opgevoerd, wanneer er een gehele dag lang een maskerspel-voorstelling werd gegeven. Wanneer het slechts rondreizende spelers waren, die een korte tijd een voorstelling gaven, was het naar vrije verkiezing, mits er maar gedanst werd en grappen gemaakt werden.

Tijdens de regering van Soenan Pakoeboewånå III (1749—1787) was er in Soerakarta een *dalang* voor het maskerspel, die Moçi heette. Hij maakte, maar men zegt, fraaie maskers, en bezat veel kundigheid in het variëren van de dansen, voor ieder masker anders. Aangezien er in die tijd velen waren, die maskerdansen konden uitvoeren, waren er wel, die, na van den *dalang* onderrecht te hebben gekregen, de dansen van twee of drie verschillende maskers konden uitvoeren. Slechts van de dansen van den ouden en den jongen Klånå (het verschil tussen deze twee is alleen, dat de oude Klånå zingt en de jonge niet) en van Goenoengsari kan men zeggen, dat zij elk veel verschillende figuren hebben. In het spraakgebruik van den *dalang* zegt men, dat Klånå en Goenoengsari dansen met *kiprah*, dat wil zeggen dat de dans, reeds voordat de *gënding* „gestegen” of „gevallen” is, ³⁾ tot een andere dansfiguur overgaat.

¹⁾ Het tijdperk van de kraton van Kartasoera moet men rekenen als te hebben geduurd van 1677 tot 1743. ²⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 41 en 42. ³⁾ Onder „stijgen” of „vallen” van een muziekstuk wordt verstaan in hoofdzaak het overgaan tot, omslaan in een volgend (meer uitgewerkt) gedeelte, waardoor afdelingen in het stuk kenbaar worden. Een duidelijke uiteenzetting hiervan vindt men in de verhandeling over tamboerijnen van den Heer Brandts Buys in Djåwå XIII, 1933 (blz. 221—223).



Afb. 2. Oude Pandji, Tjâkrânagârâ.



Afb. 3. Pandji Inoe Kêrtâpati.



Afb. 4. Goenoengsari.



Afb. 5. Oude Klânâ.



Afb. 6. Jonge Klânâ.



Afb. 7. Andâgâ.

Afb. 2 t/m 7.

Soerakarta'se maskers, uit de verzameling van de kraton.
(zie § 71).



Afb. 8. Praboe Lēmboeamidjājā.



Afb. 9. Kartālā, Kērtālā.



Afb. 10. Patih Koedānawarsā.



Afb. 11. Ragilkoening.



Afb. 12. Koedānārā wāngsā.



Afb. 13. Pēnŋoel.

Afb. 8 t/m 13.

Soerakarta'se maskers, uit de verzameling van de kraton.
(zie § 71).

De beste maskers van Soerakarta in dien tijd waren die, gemaakt door Moṭi en Tjāwidjā. Zij ontleenden de vorm voor den ouden Klānā aan die van de wajangpop Dāsāmoekā bēlis (satanisch) en voor den jongen Klānā aan die van de wajangpop Bomā goesèn (die de tanden laat zien). Bij de andere maskers volgden zij ook de vormen van wajangpoppen na, zoals boven reeds vermeld is.

In de tijd van den ḍalang Moṭi zag men voor het eerst het toneelstuk voor het maskerspel Koedānārwāngsā, wat betreft de draad van het verhaal ontleend aan de wajang-gēdog.

20. Hoofdstuk VII van de Javaanse verhandeling in vertaling, maskersnijkunst. ¹⁾ Tijdens de regering van Soenan Pakoeboewānā IV van Soerakarta (1787—1820) maakte zijn jongere broeder P. A. Singāsari maskers. Aan het masker van den ouden Klānā gaf hij een gelijkenis met de wajangpop Bomā goesèn. In die tijd voor het eerst had men in Soerakarta stellen maskers van 80 stuks, en toen voor het eerst had men maskers, waarvan het haar en de bakkebaarden fijn getekend waren. Maar de maskers, die bij de beroepsḍalang's in gebruik waren, bleven wat betreft aantal en vorm zoals vroeger.

In die tijd werd de Klānā-dans, naar men verhaalt, het best gedanst door Tjālā en Goenā, beiden kleinzoons van Sadāngsā, den ḍalang van Palar, van wien verteld wordt in de Lijst der Wajangpoppen, dat hij de wajangpop Baṭārā Goeroe gemaakt heeft. Na de dood van den ḍalang en maskermaker Moṭi kwam Djālā maskers maken in de Singāsarèn. Toen hij oud was, kreeg hij den bijnaam Ki Obroes (de Overste). In de Singāsarèn werden er drie Klānā's gemaakt, die de namen kregen: Klānā gègèr (in opschudding), Klānā gilap (schichtig) en Klānā gēblag (neerstortend). Behalve deze zijn er nog veel andere dergelijke, maar die behoeven hier niet vermeld te worden. De beroepsḍalang's gaven de voorkeur aan de maskers gemaakt door Obroes. In die tijd waren er in Soerakarta vele hooggeplaatsten, die maskers maakten.

21. Hoofdstuk VIII van de Javaanse verhandeling in vertaling, de grote maskerdansen. ¹⁾ Tijdens de regering van Soenan Pakoeboewānā VI (1823—1830) woonden in de stad de ḍalang Bérok en ook twee kleinzoons van den ḍalang Sadāngsā, Tambi en Patēr, beroemd om hun Goenoengsari- en Klānā-dansen. Hoeveel maskerspelers er ook zijn geweest tot op de tegenwoordige tijd, van wie men vertelt, dat zij goed konden dansen, toch noemt men deze Patēr en Tambi nog steeds als voorbeelden.

Tijdens de regering van Soenan Pakoeboewānā VII (1830—1858) was er nog slechts één ḍalang voor het maskerspel in Soerakarta: Bérok. Patēr en Tambi hadden zich buiten de stad gevestigd. Maar telkens wanneer iemand een maskerspel-voorstelling wilde geven, waarbij een acht of tien ḍalang's optraden, vroeg de ḍalang van de stad hulp aan de ḍalang's van buiten, die fraai konden dansen en vlot grappen konden maken. Want bij de dansen van de maskers Klānā, Goenoengsari, de prinsessen, Sarag en Pēntoel moet men goed elke pericope kunnen onderscheiden, en die dansen hebben vele verschillende figuren en bewegingen.

In die tijd begonnen vele hooggeplaatsten maskerspel-voorstellingen te laten houden. De maskers waren nog die, gemaakt in de Singāsarèn. Wanneer men een gehele dag lang een maskerspel-voorstelling liet geven, noemde men dit in Soerakarta een maskerspel van de groten. Immers alleen rijken konden zulk een groot maskerspel laten opvoeren, want de kleding van de maskerspelers, de krissen, de gespen, de kain's, de broeken en de sjerpen moesten alle in voldoende hoeveelheid verschaft worden door dengene, die de voorstelling liet geven. De ḍalang bracht alleen mede wat bij de maskers behoort, oorsieraden en tēkēs'. En de maskerspelers waren met niet minder dan 8 of 12. De muziek was dezelfde als de bij een wajang-koelit opvoering gebruikte gamēlan, met niet minder dan 10 spelers.

Uit de volgorde, waarin de verschillende maskers opkwamen, kon men, voordat Pēntoel en

Těmběm waren opgetreden, nog niet opmaken, welke lakon er opgezet zou worden. Wel bestond er een richtsnoer voor maskerspel-toneel, n.m. men nam de tekst van een van de vier toneelstukken Djākā Sēmawoeng, Djākā Bloewo, Djākā Pěndjaring en Koedānārāwāngsā. Die moesten eigenlijk wel verschillen in de loop van het verhaal. Maar toch kan men het opkomen van de maskers, zoals dat hieronder beschreven staat, als onveranderlijk beschouwen.

22. Hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling in vertaling, de grote maskerspelopvoering in hofstijl. ¹⁾ (a). Na het gamēlan-voorspel (taloe) speelt men de gēṇḍing krawitan. Daarbij dansen twee krijgsoversten. De tweede pangkat (afdeling) danst de patih. Wanneer deze dans ten einde loopt wordt het tempo van de gēṇḍing versneld, en de patih en de twee krijgsoversten gaan zitten, met het gezicht naar de plek, waar straks de vorst zich zal neerzetten. Dan wordt de gamēlan zachtjes bespeeld, en de ḍalang zegt de djantoeran ²⁾, vertellende van het rijk, waarin de handeling speelt, en de welvaart daarvan, evenals de djantoeran van de wajang-gēḍog.

Na dit verhalende gedeelte, met zijn beschrijvingen en alles wat daarbij behoort, wordt de gēṇḍing, wanneer de gamēlan juist in de toon goeloe is gekomen, „opgeheven”. Dan dansen de dienaressen, zonder maskers, gevierden of met meerderen tezamen. Daarna komt de vorst op om te dansen. Wanneer hij zijn dansfiguren bijna ten einde heeft gebracht, wordt de gamēlan versneld. De vorst zet zich neder. Daarna zwijgt de gamēlan, en de ḍalang zingt een soeloek. De andere maskerspelers zingen tezamen de soeloek mee. Vervolgens zingt men de soeloek ādā-ādā, evenals de ādā-ādā bij de wajang-poerwā.

Wanneer de ādā-ādā ten einde is gebracht, komt er een gesprek (tussen den vorst, den patih en de krijgsoversten). Is dit gesprek afgelopen, dan trekt de vorst zich terug in de kaḍaton, het vorstenverblijf. Op de gamēlan wordt de ajak-ajakan Lasēm geslagen. Wanneer de vorst de binnenvertrekken van de kraton bereikt, wordt de gamēlan sneller geslagen. Vervolgens komt er een vrouwelijke bediende op. De gamēlan speelt zacht. Die parēkan geeft aan den patih de order over, om als gezant een brief te gaan brengen naar Bantarangin. De patih neemt het bevel aan, en de parēkan keert terug naar de kaḍaton.

(b). De gamēlan wordt weer gewoon bespeeld, de gēṇḍing plajon-nēm. De patih en de krijgsoversten voeren weer een dans uit, en begeven zich van de audiëntiehal op de sitinggil naar de buiten-paséban. Daarna zwijgt de gamēlan.

Daarna wordt de gēṇḍing grēḡēt-saoet-nēm gespeeld, terwijl de patih en de krijgsoversten staan. Ontboden wordt de kēbajan Anggotmēdali, dat is Sětjaoekārā. Dit is dezelfde als Togog bij de wajang-koelit. Hij krijgt bevel om af te kondigen, dat het krijgsvolk zich gereed moet maken. Daarbij zingt de ḍalang de soeloek grēḡēt-saoet-astākosālā. Wanneer de afkondiging afgelopen is, wordt de gēṇḍing kēbogiro gespeeld, welke weergeeft de tocht te paard van den patih met de krijgsoversten en Togog, die vertrekken. Wanneer dit afgelopen is, zwijgt de gamēlan.

Daarna wordt de soeloek Lasēm gezongen, gezamenlijk door den ḍalang en de maskerspelers. Daarna verhaalt de ḍalang wat bij de situatie past. Wanneer dit verhalende gedeelte uit is, zingt hij een soeloek in de paṭēt-sāngā.

(c). Na het einde daarvan komt er weer een verhalend gedeelte. Vervolgens speelt de gamēlan de gēṇḍing gambirsawit, die aanduidt dat nu komt het kraton-toneel met ongemaskerde dans. Terwijl de gēṇḍing versneld wordt, komen de prinsessen op, dansen eerst wat, en houden dan stil.

Op de gamēlan wordt nu een djantoeran gespeeld; daarbij verhaalt de ḍalang het nodige. Na afloop van de beschrijvingen van de kraton en de verheerlijking van de schoonheid van de prinsessen „stijgt” de gēṇḍing.

¹⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 46—61, en de derde bijlage. ²⁾ Onder djantoeran verstaat men een in hoofdzaak stereotype beschrijving, voorgedragen door den ḍalang met begeleiding van zacht gamēlanspel.

22. Jav. Verhandeling

De prinsessen voeren nu een dans uit met de dansfiguren van de sërimpi's. Wanneer dit afgelopen is, zwijgt de gamēlan; dan komt de soeloek paṭēt-sāngā. De prinsessen spreken er over dat zij hun opwachting zullen gaan maken bij den vorst, en gaan heen. De gamēlan speelt de ajak-ajakan-nēm.

(d). Wanneer die geëindigd is, zingt de ḍalang de soeloek kloloran. Na afloop daarvan verhaalt de ḍalang wat past bij de situatie, vervolgens zingt hij de soeloek paṭēt-sāngā. Daarna speelt de gamēlan de gēṇḍing bonḍèt, tot teken dat Goenoengsari zal opkomen.

Eerst dansen ěmban Tatag en ěmban Gimēng. Nadat zij hun dansfiguren beëindigd hebben, gaan zij zitten met het gezicht naar de plek, waar Goenoengsari zich zal neerzetten. De gēṇḍing wordt nu sneller gespeeld, en dan komt de dans van Régol, ongemaskerd.

Wanneer die afgelopen is, wordt het tempo van de gēṇḍing vertraagd, en Goenoengsari komt dansende op. Wanneer hij enige dansfiguren heeft uitgevoerd, wordt de gēṇḍing djantoeran (pianissimo), de dans eindigt, maar Goenoengsari blijft nog staan, en de ḍalang geeft de beschrijving van den ridder van de Kadipatèn Kaḍiri, d.i. Goenoengsari, met alles wat daarbij behoort.

Daarna spreekt Goenoengsari met ěmban Tatag en ěmban Gimēng, en vervolgens met Régol, dat is Pâtrâdjâjâ. Na afloop van de grappen „rijst” de gēṇḍing en Goenoengsari voert weer een dans uit met vele variaties, verschillende dansfiguren en bewegingen.

(e). Wanneer deze dans is afgelopen gaat Goenoengsari zitten. De gamēlan zwijgt, de ḍalang zingt de soeloek paṭēt-sāngā. Dan is er een verhalend gedeelte. De ḍalang verhaalt, dat er gezanten zijn gekomen uit Bantarangin, n.m. de patih Oedjoeng-Sabâtâ en de krijgsoversten Bâtâoerâ en Djoerang-Grawah, met een brief om aanzoek te doen naar de hand van Rētnâ Sēkar-tadji.

Vervolgens is er een prang gagal (schermutseling) met de vreemde krijgslieden. Zij wijken, Goenoengsari gaat vervolgens heen om zijn opwachting te gaan maken in de Kadipatèn.

Dit geschiedt zo, indien men een van de toneelstukken Djâkâ Bloewo of Djâkâ Pēndjaring wil opvoeren. Maar bij het toneelstuk Djâkâ Sēmawoeng komt na de dans van de prinsessen de patih van Bantarangin met zijn krijgslieden op. Vervolgens komt de patih Ngoerawan met een brief, het antwoord voor Praboe Klânâ. Dit wordt de prang gagal. Na afloop daarvan treedt Goenoengsari op.

(f). Is dit afgelopen dan komen de danâwâ's, het volk van Praboe Klânâ, op; de gēṇḍing is djangkrik-gēnggong. Eerst dansen de danâwâ-krijgslieden, vervolgens de menselijke krijgslieden en de patih, dan Sēmboenglangoe. Is deze dans afgelopen, dan gaan zij allen zitten, met het gelaat gewend naar de plek, waar Praboe Klânâ zich zal nederzetten.

De gēṇḍing wordt nu djantoeran, en de ḍalang vertelt hoe Praboe Klânâ hof houdt in het kamp. Zijn krijgsvolk van velerlei stam en afkomst houdt zich gereed.

Na deze beschrijvingen „valt” de gēṇḍing en gaat over in ladrangan gandroeng-manis. In het spraakgebruik van de ḍalang's wordt deze genoemd talakbodin of bēndrong. Eerst danst de jonge Klânâ, d.i. Tridjâjâ. Na afloop van zijn dans gaat hij zitten vóór de krijgslieden.

De gēṇḍing wordt nu weer djantoeran en Praboe Klânâ komt op, staande voor zijn hofstoet. Hij is overweldigd door hartstocht. De ḍalang verhaalt dit, en tegelijkertijd maakt Sēmboenglangoe grappen.

Na afloop van de beschrijvingen wordt de gēṇḍing vlugger gespeeld, en Praboe Klânâ danst de volledige kiprah-dans. De gēṇḍing gaat over in gēndjong en wordt dan djantoeran. Praboe Klânâ zingt dan van zijn hartstochtelijke liefde. Na afloop daarvan „rijst” de gēṇḍing, en Praboe Klânâ verandert het figuur van zijn dans en ook zijn zang. Na afloop van die dansfiguur „valt” de gēṇḍing tot éling-éling, en Praboe Klânâ verandert weer van dans en zang. Dan „valt” de gēṇḍing tot logonḍang, en Praboe Klânâ voert weer een andere dans uit.

47 (g). Na afloop van die dans houdt hij stil en wenkt zijn krijgslieden en verwanten om

22 — 23. Jav. Verhandeling

nader te komen. De gēṇḍing „valt” tot bēdroeg-sēsēgan. De jonge Klānā komt naar voren, begroet zijn ouderen broeder, en gaat iets terzijde aan de linker kant voor hem staan. Dan komen ook de krijgslieden naar voren en brengen hun groet elk op zijn beurt.

Is dit geëindigd, dan komt de jonge Klānā naar voren. Hij voert de kiprah-dans uit tegenover den ouden Klānā. De dansfiguren en bewegingen van den ouden en den jongen Klānā moeten dezelfde zijn.

Na beëindiging van de kiprah-dans en wat daarbij behoort, zwijgt de gamēlan. De twee Klānā's gaan tegenover elkaar zitten. De ḍalang zingt de soeloek sastrā-datan, de maskerspellers zingen tezamen mede.

Na afloop van dit gezang (sēṇḍon) is er een passend gesprek. Daarna wordt afgeroepen dat men opbreekt. De gamēlan speelt plajon-srēpēgan-tanggoeng. Is dit stuk uit, dat zijn de Klānā en zijn hofstoet uiteen gegaan.

(h). De ḍalang verhaalt wat past bij de situatie. Daarna zingt hij de soeloek paṭēt-manjoerā. Vervolgens wordt de gēṇḍing loro-loro geslagen, die behoort bij de dans van Pēṇṭoel. Pēṇṭoel's dans heeft verscheidene figuren, en hij zingt er bij.

Nadat de dans en de grappen van Pēṇṭoel geëindigd zijn, speelt de gamēlan djantoeran, en Tēmbēm komt op. Nadat zij samen grappen hebben gemaakt, gaan zij beiden zitten. De gamēlan zwijgt, de ḍalang zingt weer de soeloek paṭēt-manjoerā.

Dan komt het gesprek van Tēmbēm en Pēṇṭoel, dat het teken is, waaruit men kan opmaken, welke lakon opgevoerd wordt. Indien het de lakon Djākā Sēmawoeng is, zijn Pēṇṭoel en Tēmbēm in Tambakbājā en spreken er over, dat Pandji pas Rētnā Ragilkoening uitgethuwelijkt heeft aan Djākā Sēmawoeng, en dat, naar men zegt, de ridder van de Kadipatèn R. Sindjanglāgā ziek is.

Indien het de lakon Djākā Bloewo is, spreken Tēmbēm en Pēṇṭoel over het verdwijnen van den ouden Pandji, met achterlating van zijn zoon R. Lalējan.

Indien het de lakon Djākā Pēṇḍjaring is, spreken Tēmbēm en Pēṇṭoel over het verdwijnen van den ouden Pandji en Kartālā.

Indien het de lakon Koedānārāwāṅsā is, spreken Tēmbēm en Pēṇṭoel over het aanstaande huwelijk van Pandji met Rētnā Tjindāgā, d.i. Sarag, waarvoor een patah (bruidsjonker) geëist is. Tēmbēm en Pēṇṭoel gaan dien patah zoeken.

De tonelen vóór dit gesprek van Tēmbēm en Pēṇṭoel zijn echter bij alle vier de lakons hetzelfde.

23. Hoofdstuk X van de Javaanse verhandeling in vertaling, latere ontwikkeling. ¹⁾ Na de dood van P. A. Singāsari I nam Soenan Pakoeboewānā VII (1830—1858), toen nog K. G. P. Adipati Angabēhi, de maskers tot zich. In die tijd gaf hij onderricht in de maskerdansen aan R. M. A. Tāṇḍākoesoemā en aan P. A. Adiwidjājā III, toen die beiden nog jong waren. En ook vele andere edelknapen, verre verwanten en niet-adellijken, kregen onderricht in het uitvoeren van maskerdansen, die voor hen uitgezocht werden, zodat ze bij hen pasten. De meester van dit onderricht was, volgens de wens van den Pangéran, Bérok, die ook genoemd werd Dājā-lēksānā.

In die tijd voor het eerst zag men het volk van Praboe Klānā, danāwā's en mensen, allen tulbanden dragen. De rapèk droegen zij op verschillende manieren. En daar er zoveel maskerspellers speelden, werden de toneelspelen van het maskerspel steeds meer gelijk gemaakt aan de lakon's van de wajang-gēḍog, die de Pangéran kreeg van den ḍalang Lēbdādjiwā.

In diezelfde tijd stelde R. T. Mangkoeprādjà, Boepati Goenoeng te Soerakarta, een maskerspel samen. Hij deed zijn keuze zó, dat het een fraai effect zou geven, en koos daartoe voor

¹⁾ Zie de aantekeningen, paragraaf 62—67.

23. Jav. Verhandeling

maskerspelers over het geheel mensen, die klein van lichaamsbouw waren, omdat bij de maskers een tēkēs gedragen werd; wanneer de spelers te groot waren, zou dit niet goed staan.

De maskers van R. T. Mangkoepradjā werden gemaakt door den ḍalang Tjermālēsānā van Pédan en den ḍalang Gāndāsari van Wēdi. De vormen van de maskers waren nagevolgd naar die van de Singāsarēn. Als meesters van het onderricht in de maskerdansen werden bijeen gebracht de ḍalang's van buiten de stad, die naam hadden gemaakt met hun maskerdansen. Zo gaf Tjermālēsānā onderricht in de dans van den ouden Pandji, Gāndālēsānā van Masaran, dat is Patēr, gaf onderricht in de dans van Goenoengsari en van den jongen Pandji, Tjermākarjā in die van Tēmbēm, Rēdjāwidjājā in die van Kalang (Kartālā), Gāndākarsā in die van de vrouwen-maskers, Gāndākarjā in die van Klānā en Pēntoel, Bérok in die van Sarag en Blantjir. Gāndāsari danste voor Sēmboenglangoe en Régol. Als ḍalang, die de verhalen vertelde, trad op Kartālēsānā, ook wel bijgenaamd Pak Rāwā, van afkomst een ḍalang van Palar.

Ofschoon het maskerspel van R. T. Mangkoepradjā een volledig stel werd, en ook goed van uitvoering, kon het toch niet op tegen dat van de Singāsarēn. Voor het onderricht in het dansen aan de maskerspelers bracht hij wel ḍalang's, die een goede naam hadden, bijeen van buiten de stad, maar het had geen duurzaam resultaat. Het onderricht in de Ngabéjan daarentegen had bij enkelen wel resultaat, zoals b.v. bij R. M. A. Tāndākoesoemā. Zijn Klānā- en Goenoengsari-dansen werden beroemd, en de voorbeelden voor liefhebbers van maskerdansen.

In die tijd woonden er in de stad Soerakarta de drie ḍalang's voor het maskerspel Gāndā-tirtā, bijgenaamd Koetjing, Djarot en Bēndot. Kloemoer uit Wēdi was ook beroemd om zijn maskerdansen.

Toen P. A. A. Mangkoenagārā IV (1853—1881) dansmeisjes tot maskerspeelsters wilde laten opleiden (maar niet een volledig stel, slechts Klānā, Goenoengsari, de prinsessen-dans en Pēntoel) liet hij het onderricht in die vier maskerdansen geven door R. M. A. Tāndākoesoemā.

Nadat P. Adipati Angabèhi aan de regering was gekomen als Soenan Pakoeboewānā VII (1830—1858), liet hij een stel maskers maken door R. Ng. Soemādigdā en R. T. Poerwādingrat II, Boepati Kēparak-tēngēn. De verschillende vormen (wāndā) van die maskers waren nagevolgd naar die van de wajang-poerwā. De Soenan wenste, dat die maskers de indruk zouden geven, van wat in de lakons van de wajang-gēdog verhaald wordt. Alleen had Klānā nog danāwā-krijgsvolk, daar werden nu bijgevoegd Boegis-krijgslieden. Tēmbēm en Pēntoel werden vervangen door Bantjak en Dojok, en aan hen werden toegevoegd Sēboel en Palèt. R. T. Poerwādingrat kreeg de opdracht die te maken. Zij werden uitermate fraai bewerkt, en ook de vormen van de mindere maskers (bijpersonen) maakten geheel dezelfde indruk als de wajang-gēdog poppen.

De Soenan liet van deze maskers een volledig stel vervaardigen, met al de verschillende zaken die er bij behoren. Toen alles gereed was, liet hij ḍalang's van het maskerspel ontbieden; hij liet hen voorstellingen geven in de kraton, op het binnenhof dicht bij de Panēpēn (een der gebouwen). Enige tijd daarna begaf de Soenan zich naar het buitenverblijf Poerwāgāndā, d.i. Kalitan. Daar liet hij ook alle ḍalang's, die goed maskerdansen konden uitvoeren, ontbieden; hij liet hen elk op zijn beurt voor Klānā dansen. Degeen, in wiens dans hij het meest behagen schepte, was een ḍalang uit Loemboeng-Kērēp. Die ḍalang, Goenākarjā, vroeger geheten Gāndākarsā of Rāwā, was van afkomst een man van Palar.

Op bevel van den Soenan moesten alle edelknapen, nog klein, voordat zij lang haar droegen, onderricht krijgen in de maskerdansen. Dit onderricht liet hij in de stad geven door Djarot, Bēndot en Rēdiwāngsā, elke Woensdag en Zaterdag.

Van de maskers, gemaakt door R. Ng. Soemādigdā en R. T. Poerwādingrat, vond de Soenan den Klānā en den Goenoengsari nog niet fraai genoeg. Hij liet daarom P. A. Koesoemā-dilāgā Klānā- en Goenoengsari-maskers maken, de eerste nagevolgd naar de vorm van de wajang-

23 — 24. Jav. Verhandeling.

poppen Bălădewă gègèr (in opschudding), kagèt (verschrikt) en paripëksâ (gewelddadig). Voor den Goenoengsari volgde hij de vorm van de wajangpop Sâmbâ bandjët (als een bandjët-danser) en bontit (met krullend haar). Dan maakte hij ook vrouwenmaskers met kronen, in navolging van de vorm van de wajangpop Srikandi. In die tijd werd voor het eerst het houtsnijwerk van de kronen van de maskers gëmpoer (diep ingesneden) gemaakt. Er waren er ook, waarbij het houtsnijwerk geheel doorgesneden was. Verder maakte hij een Klânâ-masker in de vorm van de wajangpop Dâsâmoekâ, met een kroon van ineengedraaide slangen. Dat masker kreeg de naam Ardâwalikâ.

Van de maskers van Klânâ, Goenoengsari en de vrouwenmaskers, gemaakt door P. A. Koesoemâdilâgâ, zijn er sommige met diademen in de vorm bațoek goenoengan¹⁾. Boven de bakkebaarden, juist bij het koordje van het diadeem, is een garoedâ-moengkoer (naar achter gewende griffioen) gemaakt. In de uitgeholde binnenkant staat de naam van ieder masker, de naam van P. A. Koesoemâdilâgâ, en het jaar dat het gemaakt is.

Wel maakte P. A. Koesoemâdilâgâ vele maskers, maar het werd nooit een volledig stel, omdat hij alleen maskers van Klânâ en Goenoengsari en vrouwen-maskers maakte met half dichte ogen of ogen als spleten, alle in verscheidene exemplaren. Hij werd geholpen bij zijn arbeid door zijn neef R. M. P. Séwâmardjâjâ, een kleinzoon van P. A. Mangkoeboemi I, en door Pak Sëmitâ, een van zijn dienaren. Telkens wanneer er een masker afgewerkt was, bood hij het den Soenan aan. Maar de Soenan schepte alleen behagen in de maskers Klânâ pamoek (aanstormend), Goenoengsari bandjir (als overstromend), Ragilkoening golèk (als een pop) en Koemoedaningrat sèdèt (slank en bevallig).

Na de dood van Soenan Pakoeboewânâ VII (in 1858) vroeg en verkreeg P. A. Tjâkrâ-nagârâ de maskers en wat daarbij behoorde. P. A. Koesoemâdilâgâ zette het vervaardigen van maskers van die vier soorten nog voort.

De stof van dit opstel over de maskers en wat daarmee in verband staat is ontleend aan de Oegër Paḍalangan, en berust verder op het zien van de maskers, gemaakt door Moṭi en zijn navolgers, die er nu nog voor een gedeelte zijn. Thans (omstreeks 1880) worden goede maskers in Soerakarta nog slechts gemaakt door de drie boven genoemde mannen.

II.

Aantekeningen bij de Javaanse verhandeling.

Aan deze verhandeling over het Vorstenlandse maskerspel in vroeger tijd kan ik enkele mededelingen toevoegen, die mij van verschillende zijden gedaan zijn. Beschouwingen over de oorsprong en de religieuze betekenis van het maskerspel, die aan de boven weergegeven tekst vastgeknoopt kunnen worden, zoek men echter niet hier; die kunnen later volgen, in het zesde hoofdstuk. Door middel van de klapper kan men daar en in de eerste bijlage vinden, wat de oude betekenissen en de rollen zijn van de personen uit het maskerspelrepertoire, die in het voorafgaande genoemd zijn. De klapper helpt ook, om afbeeldingen van de maskers te vinden.

Aantekeningen bij hoofdstuk I van de Javaanse verhandeling (§ 14).

24. Dr. Juynboll heeft in zijn meermalen genoemd opstel reeds enige aanvullingen gegeven bij zijn vertaling van de Javaanse verhandeling. Ik zal die hier niet alle overnemen; slechts een enkele ervan worde vermeld. Indien niet anders blijkt, stemmen deze aanvullingen overeen

¹⁾ Onder bațoek (voorhoofd) goenoengan (als bergen) verstaat men het met een geschilderde lijn langs de haarrand versierde voorhoofd, zoals dit behoort bij de bruidstooi.

met wat mij uit Sălă bekend is. Vooreerst, dat de maskers van binnen een stukje leer of iets anders hebben, dat de speler tussen de tanden klemt, om zo het masker voor het gezicht te houden. Daar dit bij de Vorstenlandse maskers algemeen is (behalve bij de enkele halve maskers), heeft de schrijver van de verhandeling het niet vermeld. Beneden zal echter blijken, dat in andere strekken van Java alle maskers met een touwtje om het hoofd voor het gezicht worden bevestigd. Men zie ook beneden, § 77.

25. **Tĕkĕs, hoofdtooi.** Behalve de tĕkĕs vermeldt Dr. Juynboll nog als bij de maskerspelers gebruikelijke hoofdtooi: de kĕtōe (muts) voor de poenggāwā's (krijgsoversten) en de dĕstar boelĕt (een tulband van stijf ineengedraaid goed, veelkleurig, die de kruin onbedekt laat), tegenwoordig vaak oedĕng gilig genoemd, voor sabrangan (krijgslieden van overzee, ook wel Boegis genoemd). Men zou ook nog moeten noemen de kronen en diademen van uitgeslagen, verguld en beschilderd leer, zoals zij ook door de wajang-wong spelers gedragen worden. Dit alles geldt echter slechts voor het laatste tijdperk van het maskerspel. De oude tĕkĕs, die thans in vele strekken geheel verdwenen is, of nog slechts zelden gezien wordt, moet vroeger wel degelijk door alle maskerspelers gedragen zijn, ook door de vrouwelijke, zoals ten overvloede blijkt uit het tweede stuk van hoofdstuk II van de Javaanse verhandeling, volstrekt niet alleen door R. Pandji. Alleen de pānākawan's (Pĕntōel-Tĕmbĕm) schijnen reeds lang geen tĕkĕs gedragen te hebben.

De rijk versierde, maar dan ook vaak zeer kostbare hoofdtooi van de wajang-wong spelers is, naar men zegt, nog niet zeer oud. Hij zou, in Sălă, stammen uit de tijd van P. A. A. Mangkoenagārā V (1881—'96), toen de wajang-wong, zoals wij die thans kennen, in Sălă begon te bloeien. Vóór die tijd moeten de dansers in wajang-wong- en dergelijke opvoeringen in hoofdzak slechts op verschillende wijzen gevouwen hoofddoeken of bij het ouderwetse pradjoerit-, krijgstenue behorende steken gedragen hebben. In Jogja moet dit tot onder den vorigen Soeltan zo gebleven zijn. Er is iets van te zien op de platen, behorende bij Dr. Groneman's boek: In den Kaḍaton van Jogjakarta (1888). P. A. A. Mangkoenagārā V liet zich, naar men zegt, bij het maken van de nieuwe hoofdtooi voor de wajang-wong spelers, inspireren door reliëfs en een Bimā-beeld van Tjandi Soekoeh op de Lawoe. Ook het uiterlijk van het platte-leren-poppenspel, de wajang-koe-lit, zal echter wel invloed hebben uitgeoefend.

Aantekeningen bij hoofdstuk II en III van de Javaanse verhandeling (§ 15 en 16).

26. **Palar.** De dĕsa Palar (thans onderdistrikt Troetjoek, distrikt Bĕdji, regentschap Klātĕn), die hier en ook in het Ve en het Xe hoofdstuk genoemd wordt, is ook van elders bekend. In de Babad Tanah Djāwā vindt men een verhaal, dat op het volgende neerkomt. Toen Panĕmbahan Poerbājā en Soeltan Blitar, zoons van Soenan Pakoeboewānā I van Kartasoera en jongere broeders van Soenan Mangkoerat Djāwā (IV), tijdens de regering van dezen laatsten vorst (1719—'27) zich tegen hem verbonden hadden, en in het Mataramse legerden, werd aan Panĕmbahan Poerbājā voorspeld, dat hij geen vorst zou worden. Daar hij deze voorspelling nog niet vertrouwde, liet hij zich opnieuw de toekomst voorspellen. Dit geschiedde door den Pratinggi, het hoofd, landschapshoofd, van Palar, die hem als kundig noedjoem ramal (waarzegger) werd voorgesteld. Deze voorspelde hetzelfde uit zijn kitab, geheten Soeratoel Noedjoem.¹⁾ Tevens

¹⁾ Het is moeilijk vast te stellen, of deze naam duidt op een bekende tekst, en op welke. Misschien is het slechts de naam van een hoofdstuk uit een verzamelwerk van Arabische oorsprong: soeratoel vindt men wel eens gebruikt in de zin van hoofdstuk in dergelijke geschriften. Te betwijfelen is, of men aan sterrenwielarij mag denken bij het Javaanse woord noedjoem, ofschoon het Arabische woord noedjōem hierop duidt. Van het voorkomen van de eigenlijke sterrenwielarij, met opstelling van horoscopen en de daarbij nodige nauwkeurige waarneming van tijdstippen en van de loop van de hemellichamen, is moeilijk een voorbeeld te noemen in de Javaanse letterkunde en geschiedenis van het Moslimse tijdperk. Waarzeggen geschiedt door middel van wichelen met wicheltableten, getallen en letters van namen met hun cijferwaarden.

wist de Pratinggi echter te zeggen, dat de kleinzoon van Panĕmbahan Poerbâjâ wel vorst zou worden, en wel in Sâlâ of in Ngadipâlâ (Kadipâlâ, thans een kampoeng van de stad Soerakarta), ten Westen van de Bĕnawi (de Sâlâ-rivier). Zijn kraton zou 80 jaar duren. Deze voorspelling doelde op Soenan Pakoeboewânâ III van Soerakarta (1749—'87), die de zoon was van Soenan Pakoeboewânâ II en de Ratoe Mas, welke laatste de dochter was van Panĕmbahan Poerbâjâ.

Nog een vermelding vond ik van de dĕsa Palar. Van daar zou n.m. volgens de S. Sastrā-miroedâ, de in deze bijdrage vaak aangehaalde Javaanse geschiedenis van het wajang-toneel, afkomstig zijn geweest de ḍalang-topĕng Sadāngsâ, die voor Soenan Pakoeboewânâ IV (1787—1820) voor het eerst in Soerakarta een wajangpop maakte, die Baṭârâ Goeroe voorstelde. Voordien had niemand dit gewaagd. Hij deed dit naar de vorm van de wajangpop Krĕsnâ.

Dit wordt ook vermeld in het VIIe hoofdstuk van de boven vertaalde S. Kawroeh Topĕng (§ 20). De daar genoemde Lijst der Wajangpoppen is blijkbaar een inventaris-lijst van de oude wajangpoppen van de kraton van Soerakarta.

Dan geniet de dĕsa Palar ook nu nog verering, omdat daar in 1872 begraven is R. Ng. Rānggāwarsitâ, de bekende Sâlâ'se poedjānggâ.

27. Oudste maskerspelers, Pasisir-beschaving. Uit deze vermeldingen blijkt voldoende, dat de dĕsa Palar een zekere reputatie genoot als woonplaats van lieden, die in nauwere verbinding met het onzichtbare stonden dan gewone mensen. Sĕlâ (thans onderdistrikt Tawangardjâ, distrikt en regentschap Grobogan, Poerwādadi) is genoeg bekend uit de Javaanse legendarische geschiedenis; naar die plaats is genoemd de Ki Gĕḍĕ Sĕlâ, die de overgrootvader in rechte lijn geweest zou zijn van Panĕmbahan Sĕnapati, en dus een der voorouders van de dynastie van Mataram.

Soenan Kalidjāgâ wordt meer dan een der andere Wali's van Java genoemd in de overleveringen, die betrekking hebben op de opkomst van deze dynastie; zijn nakomelingen, de Pangĕran's van Kadilangoe (dicht bij Dĕmak) hebben ook in de volgende eeuwen nog een belangrijke rol gespeeld. Volgens de Javaanse overlevering zou Soenan Kalidjāgâ, vroeger Djākâ Saïd geheten, een zoon zijn geweest van Ki Gĕḍĕ Manilâ, een regent onder Mādjāpāit (zie ook § 366).

Het is niet van belang ontbloot hier op te merken, dat volgens deze Javaanse overlevering de eerste maskerspelers (van Palar) Widigoenâ en Widijânâ niet van ouder op ouder thuis behoord zouden hebben in Zuid-Midden-Java, maar afkomstig zouden zijn geweest uit een der gewesten, die tot de Pasisir-landschappen gerekend worden. Hierin en in het optreden van Soenan Kalidjāgâ, die volgens de overlevering eveneens thuis behoorde in een der oude vorstendommen langs Java's Noordkust, moet men zien een aanwijzing voor het bestaan van oude beschavingsinvloeden, van de kust naar het binnenland zich uitstrekkende, in de tijd van de godsdienstovergang. Op die beschavingsinvloeden en de latere ontleningen aan de destijds rijkere en meer ontwikkelde Pasisir-kultuur (Soerabaja, Giri, Paṭi) in de tijd van Mataram's veroverings- en rooftochten en Kartasoera's opperheerschappij berust, naar ik meen te mogen aannemen, voor een gedeelte de ontwikkeling der Zuid-Midden-Javaanse beschaving sinds de eerste helft der 18e eeuw, welke beschaving, sindsdien, uitstralende van de hofsteden Soerakarta en Jogjakarta, als algemeen Javaans zich erkenning heeft weten te verschaffen in geheel het Javaanse land. Men zie verder hierover het zesde hoofdstuk van deze bijdrage, IV.

Dr. Stutterheim is van mening, dat er verband gelegd moet worden tussen de zeer oude Zuid-Midden-Javaanse geschiedenis van het vors en huis der Sjailĕndra's, het landschap Sĕlâ en de vermelde afstamming van de huidige Mataram'se dynastie van Ki Gĕḍĕ Sĕsĕlâ (Javanese Period in Sumatran History, Soerakarta 1929, blz. 19, en Oudheidkundige aantekeningen, XXVI, B.K.I. 89, blz. 278). Dit is niet ondenkbaar. Op de veronderstellingen, die Dr. Stutterheim hieraan vast knoopt met betrekking op de zeer oude Javaanse geschiedenis kan ik hier niet ingaan.

De mededeling van de Kawroeh Topĕng, dat de eerste beroepsmaskerdansers in Palar

stamden uit Sélâ, kan, neemt men de door Dr. Stutterheim voorgestelde gelijkstelling van Ki Gědê Sēsélâ met den ouden Sjailendra-vorst aan, slechts betekenen, dat de band, die het huidige Mataram'se vorstenhuis zowel als de ḍalang's van Palar verbindt met Sélâ eigenlijk een herinnering is aan een geschiedkundige verhouding uit het zeer verre verleden, van lang voor het jaar 1000. De beschavingsinvloeden, die van de Noord-Westelijke-Pasisir naar het binnenland van Zuid-Midden-Java zich uitstrekten, zouden dus niet pas dateren uit de vroeg-Moslimse tijd, maar zouden reeds lang daarvoor bestaan hebben, wellicht reeds vijf eeuwen vroeger. Dit is niet onmogelijk. De geschiedenis, vooral de beschavingsgeschiedenis en de bevolkingstoestanden, waar het eigenlijk op aan komt, van die zeer oude tijden zijn echter zo duister, dat er weinig of niets met voldoende zekerheid te zeggen is. Ten aanzien van de persoonlijkheid van Ki Gědê Sēsélâ en van de verering voor het landschap Sélâ moet men terdege rekening houden met de mogelijkheid, ja waarschijnlijkheid, dat de Ki Gědê van de huidige Javaanse verhalen en de volksoverlevering eigenlijk een god of een mythische voorvader is geweest (hij houdt de bliksem in de hand, en wordt ook nu nog aangeroepen, wanneer het onweert), en dat Sélâ zijn verering dankt aan de daar in de buurt voorkomende verschijnselen van vulkanische aard (hete zoutwaterwellen enz.), die vermoedelijk ook de aanleiding zijn geweest tot het ontstaan van enige andere plaatselijke verhalen (zie S. Tjabolang, zang 24 tot 30). Dit alles in verband te brengen met het oude vorstenhuis der Sjailendra's, waarvan eigenlijk zo bitter weinig bekend is, zou aanleiding worden tot al te veel veronderstellingen, niet passende in dit boek over volksvertoningen.

28. **Wajang-gědog.** Opmerkelijk is in verband met het boven opgemerkte over de invloed der Pasisir-beschaving de mededeling, dat Soenan Kalidjâgâ bij het vormen van de maskers de wajang-gědog poppen zou hebben nagevolgd. Aangaande deze wajang-gědog poppen (waarmede de Pandji-verhalen worden opgevoerd) vermeldt de S. Sastrâmiroedâ of Oegěr Paḍalangan de volgende overlevering. Zij zouden voor het eerst gemaakt zijn door Soenan Ratoe Toenggoel van Giri, gevolgd naar de wajang-poerwâ, en een dienaar van Soenan Koedoes. Widijâkâ, zou het eerst als ḍalang zijn opgetreden. De wajangpop Baṭârâ Goeroe met de tjis zou (als sangkâlâ mēmēt) als het jaartal van deze wajang-gědog aangeven: 1485 A. J. (gagamaning nâgâ kinarseng dēwâ), d.i. 1563 A. D. Soenan Koedoes zou ook zelf als ḍalang zijn opgetreden bij de wajang-koelit, die Soenan Kalidjâgâ maakte in 1443 A. J. (gěni dadi soetjining djagad) d.i. 1521 A. D.

Betreffende het begin van het maskerspel zelve vindt men in de Oegěr Paḍalangan hetzelfde als wat boven uit de Kawroeh Topèng vertaald is. Trouwens deze laatste berust grotendeels op de eerste. Buitendien worden echter nog vermeld als de maskers die in die oude tijd dansende opkwamen:

Poetrèn en	Klânâ.
Sarag.	Pěpěntoel of
Pandji.	Blantjir.
Goenoengsari.	Boetâ.
Andâgâ.	raton (een vorst).

Als jaartal van de vervaardiging van de maskers wordt opgegeven 1508 A. J. (angěṭi sirnâ jakseng bawânâ), d.i. 1586 A. D. (zie ook § 16).

Men ziet dat hier ook 9 maskers genoemd worden (of misschien 10, als men Pěntoel en Blantjir niet alternatief maar beide tegelijk telt), en dat die bijna geheel overeenstemmen met de in de Kawroeh Topèng genoemde lijst van 9 (hfdstk II, § 15). Alleen ten opzichte van de „mindere” figuren: Sarag en de dienaren bestaat er verschil. Dit getal van 9 voor de oudste maskers heeft zeker wel enige betekenis. Het is hier echter nog niet de plaats om daarop in te gaan, evenmin als op de wijze, waarop men de opgave van de jaartallen in de Oegěr Paḍalangan moet begrijpen. Dit zou leiden tot een bespreking van de geschiedenis van het Javaanse maskerspel, welke later het onderwerp kan zijn van een bespreking (zie het zesde hoofdstuk).

Aantekeningen bij hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling

(§ 17).

29. **Waardering van de maskerdans.** In dit hoofdstuk vindt men een beschrijving van de oude opzet van een maskerspelopvoering. In Dr. Juynboll's vertaling is dit stuk niet hier, maar vóór hoofdstuk IX te vinden, zodat het de indruk maakt, alsof het daarbij behoort. Ongetwijfeld is echter de beschrijving van hoofdstuk IV, met de erbij behorende aantekening over een latere wijziging aan het slot van het hoofdstuk, die van een oude populaire maskerspel-opvoering; hoofdstuk IX heeft betrekking op een grote uitvoering, zoals de Sâlâ'se adel die in de vorige eeuw liet houden.

Uit de beschrijving in dit IVe hoofdstuk van een populaire maskerspel-vertoning in de oude tijd blijkt duidelijk, dat deze voor een groot gedeelte bestond uit afzonderlijke dansen van de topèng-spelers, natuurlijk met begeleiding van de bij elk behorende muziek, en uit een samenspraak van een paar kluchtige figuren. Het was blijkbaar den toeschouwer volstrekt niet in de eerste plaats te doen om een verhaal opgevoerd te zien. Uit de beschrijving van een grote uitvoering in het IXe hoofdstuk is op te maken, dat dit ook daarbij het geval was. De daar beschreven op-eenvolging van dansen, waarvan er sommige, zoals die van Klânâ en Goenoengsari, elk bij de twee uren achtereen konden duren, vulden de dag van 's morgens acht, negen uur tot 's middags vier. In de twee overblijvende uren vóór het donker moest dan het eigenlijke verhaal opgevoerd worden. Men kan begrijpen dat, terwijl de spelers vermoeid en de aandacht van de toeschouwers verslapt was, hier niet zoveel zorg en oplettendheid aan besteed placht te worden.

Ditzelfde verschijnsel kan men ook opmerken bij andere Javaanse volksspelen, en zelfs ook enigermate bij de wajang-poerwâ. Ook hierbij plegen de tonelen tot en met de alas-alasan of de prang-këmbang veel langer en meer uitgewerkt te zijn dan die daarna, ofschoon deze laatste in den regel juist de meeste handeling en de ontknoping bevatten. Bij de wajang-poerwâ is de eerste groep tonelen ook streng bepaald naar volgorde, evenals dat bij het grote maskerspel het geval was, en op min of meer overeenkomstige wijze. Men zie de aantekeningen bij hoofdstuk IX (§ 46—61) en bijlage III.

30. **Verhalen bijzaak, gestalten hoofdzaak.** Men moet bij het waarnemen van deze feiten het volgende bedenken. De Javaanse toeschouwers, voor wie de opvoering bestemd is, kennen zo goed als alle optredende figuren reeds, en weten ook wat hun aard is en hoe zij zich zullen gedragen. Het verhaal, de omstandigheden, waarin die figuren juist bij die opvoering optreden, is ook meestal bekend, en trouwens bijkomstig. Wat de aandacht heeft is het wezen van de figuren, hun aard, uitgedrukt door hun voorkomen, hun bewegingen, hun dans en hun muziek. In zoverre zou men in enkele opzichten deze Javaanse spelen kunnen vergelijken met sommige optochten met „allegorieën” of „maskerades”, die men in West-Europa gekend heeft of nog wel kent. De naam, aard, betekenis en geschiedenis van de figuren, die daarin optreden, werden ook bekend geacht bij het publiek, een verhaal werd niet of nauwelijks opgevoerd.

Het als het ware in levenden lijve voor zich zien van de gestalten uit de wereld hunner religieuze of historische voorstellingen en gedachten was op zich zelf het doel en een voldoening. Het verhaal is, kan men zeggen, bijzaak. Opdat het spel aan de toeschouwers deze voldoening kan schenken, moeten de religieuze of historische voorstellingen en gedachten echter gemeengoed zijn van de toeschouwers voor wie het spel bestemd is, er moet een gemeenschapsgevoel bestaan tussen de toeschouwers en het voorgestelde. Dit gemeenschapsgevoel is te beschouwen als een van de kenmerkende eigenaardigheden van samenlevingen, zoals de oude Javaanse er een geweest moet zijn. En ook nu nog voldoet het talloze Javanen te kijken naar de wajang-koelit en te luisteren naar de gamelan zonder den dalang te kunnen verstaan en zonder het verhaal te kunnen volgen.

Misschien is het buitendien waarschijnlijk te maken, dat de figuren (de negen) die van ouds in maskerdansen optraden, in verband stonden met een ordening, waarop die oude Javaanse gemeenschap meende te berusten. (Zie zesde hoofdstuk, III, van deze bijdrage). Is dit zo, dan is aan te nemen dat in oude tijden, toen men zich het bestaan van die ordening nog bewust was, de vertoning van de maskerdansen ook een religieuze betekenis en een religieus doel had, n.m. om de band, die de gemeenschap samenhiield, aanschouwelijk te maken en te versterken.

Wanneer het gemeenschapsgevoel vergaat, verdwijnt de religieuze betekenis van de maskerdansen, en het zien alleen van de figuren, waarvan men de zin en het onderling verband niet meer navoelt, geeft geen voldoening meer aan de toeschouwers. De opvoering van een der van oude tijden her bekende verhalen, waarin die figuren handelend optreden, misschien slechts een uitbreiding van zang of reciet, dat wellicht reeds van oudsher gebruikelijk is geweest, kan echter bij de toeschouwers een gedeelte der oude voorstellingen weer doen opleven. Hiermede begint de ontwikkeling van het eigenlijke toneelspel. Of, op een andere wijze, ontwikkelt zich uit de maskerdansen een soort kluchtspel, n.m. wanneer de samenspraak van de paar kluchtige figuren, die waarschijnlijk van ouds ook reeds hun niet onbelangrijke plaats hadden in de voorstellingswereld, uitgesponnen wordt. Dit schijnt het geval te zijn geweest bij enige Javaanse volksvertoningen.

De schrijvers van de Javaanse verhandeling over het maskerspel en van de S. Sastrâmiroedâ, die de geschiedenis van de wajang-poerwâ verhaalt, blijken van mening te zijn, dat dit maskertonelspel en dit kluchtspel, de opvoering van een verhaal door gemaskerden, niet zeer oud is. Hun mededelingen sluiten niet uit, dat er te voren wel reeds maskers en maskerdansen hebben bestaan. Men kan zich zeer goed voorstellen, dat de dans, de muziek en het masker zelf bij het topèngspel veel ouder zijn dan het ten tonele voeren van een verhaal, ja dat die drie de wezenlijke en oorspronkelijke bestanddelen van het spel uitmaken.

Ten aanzien van de aantekening aan het slot van dit IVe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling over een latere wijziging in de reeks der maskerdansen bij de ouderwetse populaire maskerspelfortoningen worde hier het volgende opgemerkt. Wanneer de volgorde Raton-Goenoengsari-Andâgâ-danâwâ verlaten wordt voor die Raton-Patih-Andâgâ-danâwâ brengt dit, naar men mag aannemen, in de betekenis van de opvoering geen verandering. In het zesde hoofdstuk van deze bijdrage hoop ik aannemelijk te maken, dat deze vier dansen als een viertal gedacht moeten worden, dat in verband stond met oude gedachten over de samenstelling van de wereld en de mensenmaatschappij. De aan verschillende mythische verhalen ontleende namen, die aan elk dezer grootheden gegeven worden, zijn van bijkomstig belang.

31. Muziek. In dit IVe hoofdstuk, zoals ook in de volgende, is herhaaldelijk sprake van de muziek die bij de maskerspel-opvoering behoort. Evenals bij het wajang-koelit-spel is de muziek te beschouwen als een der belangrijkste bestanddelen van de opvoering; zonder haar zou de vertoning voor de toeschouwers geen zin hebben. Men mag wel aannemen, dat zij ook nu nog niet zelden in veel sterker mate spreekt tot en voldoening schenkt aan het publiek, dan het volgen van het verhaal dat opgevoerd wordt. Zeker was dit wel het geval bij de oude maskerspel-opvoering, waarbij het opvoeren van het eigenlijke verhaal, zoals boven vermeld is, slechts een klein gedeelte van de tijd, die de gehele vertoning duurde, in beslag nam.

Het is hier niet beproefd uiteenzettingen te geven van de betekenissen van Javaanse muzikale technische termen, die in de beschrijvingen van de maskerspel-voorstellingen voorkomen. Zeker zal ik niet trachten de gënding's (muziekstukken), die de overlevering vast verbonden heeft aan het optreden van bepaalde figuren, zoals uit de beschrijvingen blijkt, te onderzoeken en te bespreken, al moet men wel veronderstellen, dat in deze muziekstukken ook uitgedrukt ligt, evenals in de dans en in het masker, de aard van de optredende figuur. Het onderzoek van de Javaanse muziek moet door een wetenschappelijk musicoloog geschieden, maar vooral niet zonder op de hoogte te zijn van Javaanse letterkunde, volkenkunde en volkskunst. In de vertaling van het

IVe en de volgende hoofdstukken van de Javaanse verhandeling heb ik door korte aantekeningen in de tekst enigszins duidelijk trachten te maken, wat met verschillende termen bedoeld wordt.

32. Soeloek-gezag. Hier wordt slechts even de aandacht gevestigd op de soeloek, het gezang van den *ḡalang*, dat, volgens de beschrijving in het IVe hoofdstuk, zonder dat er een maskerspeler „op het toneel” was, gezongen werd door den *ḡalang* met alle maskerspelers gezamenlijk. Men zou dit dus een koorgezag kunnen noemen. Ook in de beschrijving van de grote maskerspel-uitvoeringen in het IXe hoofdstuk wordt enige malen melding gemaakt van dit gezang. In de woorden, welke men thans pleegt te zingen (onbegrepen en vaak verbasterde strofen uit oude Javaanse, zogenaamde Kawi-gedichten in grote, d.i. Sanskriet-dichtmaten) moet men wellicht niet de oude betekenis van de soeloek zoeken. Een nader onderzoek is dit gezang, dat misschien een van de oudste bestanddelen van de wajang- en maskerspel-opvoeringen vormt, zeker waard.

Het staat waarschijnlijk wel in verband met de oude betekenis van dit gezang, dat volgens de mededeling van dit IVe hoofdstuk de enige soeloek, die bij de oude, populaire maskerspel uitvoeringen gezongen werd, zijn plaats had tussen de vier elkaar opvolgende solo-dansen (*raton*, *Goenongsari*, *Andāḡā* en *danāwā*) enerzijds en het optreden van *Bēntjo* en *Toeras* anderzijds. Dit laatste toneel komt overeen met dat van *Pēntoel-Tēmbēm*, *Bantjak-Dojok* bij het latere maskerspel en met de *ḡarāḡarā*-banjolan van de wajang-koelit-voorstellingen. En deze *ḡarāḡarā*, met de in de lakon daar dichtbij voorkomende *alas-alasan* en de onderwijzing van den *bambang*, den *initian-dus*, door een wijze, mag men opvatten als de eerste en wellicht belangrijkste statie op de „reize”, die de lakon is, als een hoogtepunt van het pad der wijding, van waar het gezicht op de rest van de af te leggen weg zich wijd opent. (Men zie ook beneden, § 58).

Terloops zij hier nog iets opgemerkt over de taalkundige afleiding van het woord soeloek. Beter dan met een Arabisch woord, zoals wel geschied is, is de term m.i. in verband te brengen met het woord *oeloek*, *moeloek*, dat betekent: zich verheffen, ook van de stem. In de Oosthoek (*Pasoeroehan* en daaromtrent) zegt men *soloek* van de stem van een voorlezer of voorzinger (daar *ḡalang-mātjā* genoemd), wanneer hij bij het einde van een strofe (in *mātjāpat*-dichtmaat) lang uithaalt. In het Soendanees schijnt *soeloek*- of *soeloekan*-gezag ook volstrekt niet alleen bij de wajangvoorstelling te behoren.

Wanneer men aanneemt, dat dit woord soeloek in den beginne slechts zang of zingende voordacht heeft betekend, is het niet moeilijk te begrijpen, hoe het de betekenissen gekregen heeft, waarin het nu gewoonlijk gebruikt wordt: gezang van den *ḡalang* bij de wajang-vertoning en gedicht van religieus bespiegelende aard. Dat alle Javaanse gedichten (en daarmee het grootste gedeelte van de Javaanse letterkunde) van oorsprong bestemd zijn geweest om voorgedragen te worden, staat vast. Dat dit in het bijzonder het geval geweest moet zijn met deze religieuze liederen, is allermint te verwonderen, wanneer men bedenkt, welk een waarde de ouderwets-Javanistische Islam-belijdenis, waar zij bij behoren, hechtte aan gemeenschappelijke „oefeningen” van mystisch-ekstatische aard, met muziek en vaak met dans. In een volgend hoofdstuk zullen hier nog voorbeelden van gegeven worden. De invloed, die deze soort religieuze liederen gehad heeft op de ontwikkeling der nieuwere Javaanse letterkunde, wat vorm zowel als wat inhoud betreft, mag men niet onderschatten.

De bespiegelingen der Javaanse geletterden, die betrekking hebben op het vertonen van het wajang-poerwā-toneel, sluiten zich nauw aan bij de ouderwetse Javanistische Islam. De veronderstelling, dat de vertoning zelf van het Javaanse poppenspel inderdaad bestanddelen bevat, aangebracht door de eerste, sterk door de mystiek gekleurde, stroming van de Islam, die deze landen bereikte, is niet zonder meer te verwerpen. Men weet, dat de Javaanse overlevering den Wali's, den bringers van de Islam in deze landen, een belangrijke rol toekent bij het ontwikkelen van het wajang-toneel tot zijn huidige vorm. In het zesde hoofdstuk zal ik deze overlevering nog nader bespreken.

33. **Spelers.** De vier of vijf maskerspelers, die in dit IVe hoofdstuk genoemd worden, hebben, blijkens de tweede alinea, de dansen in den regel aldus onder elkander verdeeld. Één speler voor de raton-, vorstendans, de dans van Goenoengsari en van Andâgâ, de tweede voor de danâwâ-dans, de derde en vierde voor Bëntjo en Toeras. Was er nog een vijfde speler, dan zal hij wel de taak van den eersten, die drie dansen uit te voeren had, verlicht hebben. De vijf gamēlan-spelers zullen wel verdeeld zijn over de instrumenten, die aan het einde van hoofdstuk II genoemd zijn: één voor de kēprak (tik- of klepperinstrument), tevens leider van de dans, één voor de kēḍang (trom), één voor kētoek en kēnong (twee verwante soorten liggende gongs), één voor de kēmpoel (een hangende gong), en één voor de saron (een aantal metalen klankstaven op een bakje gerangschikt). Men zie beneden, in het tweede hoofdstuk, § 73, de opgaven van de thans nog door maskerspelers gebruikte instrumenten.

Het aantal van zes of acht tot twaalf spelers, dat in hoofdstuk V van de Javaanse verhandeling genoemd wordt, moet in verband staan met de uitbreiding, die het aantal maskers en daarmee de opvoering zelf onderging. Bij de grote uitvoering, beschreven in het IXe hoofdstuk, vindt men tot twaalf spelers genoemd. Het aantal gamēlan-spelers was toen uitgebreid tot minstens tien, omdat men toen de gamēlan pawajangan was gaan gebruiken. (Zie beneden, § 45).

Van de vier lakon's Djâkâ Sēmawoeng, Djâkâ Bloewo, Djâkâ Pëndjaring en Koedânârâwāngsâ, die in dit en in de volgende hoofdstukken genoemd zijn, heeft Dr. Juynboll reeds de verhalen vermeld. In de §§ 448—452 vindt men die verhalen, volgens een Sâlâ'se pakēm, kort weergegeven.

Aantekeningen bij hoofdstuk V van de Javaanse verhandeling (§ 18).

34. **Bagor.** Naar aanleiding van de benaming voor de rondreizende maskerspelers: rondreizende bagor-lieden, is het volgende op te merken. Bagor is o.a., evenals kadoet, de naam van een ouderwets grof soort weefsel, gemaakt van de vezels van gēbang-bladeren of dergelijke, hetwelk thans nog slechts voor balen en zakken, vroeger, naar men zich nog herinnert, ook wel voor kleding gebruikt werd. In de Notulen der Directievergaderingen van het K.B.G. 37, 1899, bijlage XIII, komt een mededeling voor over de bevolking van Kaliwirâ (Lēḍok in Bagēlèn) die nog in bagor of in kadoet (weefsel, vervaardigd uit de vezels van bamboe-woeloeh) gekleed ging. Het woord bagor betekende eigenlijk slechts grof, ruw, naar het schijnt. In Dr. Juynboll's vertaling vindt men de verklaring, dat de maskerspelers zo genoemd zouden zijn, omdat zij, evenals bedelaars niets dan een bagor-zak, niets anders dan de soemping's en de tēkēs' bij zich hadden. In de mij bekende oudere Javaanse teksten staan echter geen woorden, die duidelijk in deze zin uitgelegd zouden moeten worden; de verklaring lijkt mij ook wat gedwongen. Bagoran is waarschijnlijk een oude term voor speellieden. In de S. Tjēntini komt hij veel voor; men zie beneden, de beschrijving van een maskerspel-opvoering, aan die tekst ontleend (§ 125). Het is niet onwaarschijnlijk, dat men vroeger bij het noemen van bagor en dergelijke ouderwetse kledingstoffen al spoedig dacht aan het optreden in vertoningen of verkleedingen, bij bepaalde gelegenheden voorgeschreven door oude gewoonte, vermoedelijk afstammende van nog oudere religieuze plechtigheden. Dat speellieden vaak met dergelijke oude religieuze vertoningen in verband gebracht mogen worden, is in het algemeen bekend genoeg; in het hierna volgende zal er nog vaak gelegenheid zijn erop te wijzen. Van het voorkomen van bagor-kleding bij gelegenheid van het voldoen aan een oud gebruik heeft de Heer Brandts Buys een voorbeeld genoemd in zijn opstel over de tjanṭang-baloengs (Djâwâ 13, 1933, blz. 262): de édan-édanan, de zotte vrouwen, die meelopen in een plechtige bruidsstoet, dragen in Soerakarta wel een bagor-rok, zo leest men daar. De tekenaar van het

bruiloft uitbeeldt, heeft zijn vrouwelijke éwah-éwahan (deftige uitdrukking voor édan-édanan) ook blijkbaar met een paar rokken van bagor of een dergelijke grove, grauwe stof gekleed gezien.

Loedroeg is, naar men weet, de naam van een populair kluchten-toneel, gegroeid uit een oude volksvermakelijkheid in Malang, Sidåardjå en Soerabaja.

In zijn vertaling in dit en het volgende hoofdstuk van de Javaanse verhandeling houdt Dr. Juynboll er geen rekening mede, dat verscheidene maskers steeds in dubbeltallen voorkomen. Daardoor is bij hem de telling van het aantal maskers anders dan in de Javaanse teksten, die mij ter beschikking staan. In de vertaling volg ik de telling dezer teksten.

35. De hofðalang. Patronaat. De ðalang Andjangmas, die in het Ve hoofdstuk genoemd wordt, vindt men ook vermeld in de Javaanse geschiedenis van de wajang-poerwå. Hij zou ten tijde van Soenan Njåkråwati séda Krapjak van Mataram, in het begin van de 17e eeuw, uit Kěðoe zijn gekomen. Op zijn voorbeeld zou in Mataram het roewatten (bezweren van onheil) met wajang-bèbèr (oprolbare platen met schilderingen) vervangen zijn door dat met wajang-koelit (moerwåkalå). Onder Soenan Mangkoerat I séda Těgal-Aroem (1655 — 1677) moest zelfs ieder, die wilde roewatten, daartoe van hem toestemming vragen.

Het is niet ongepast in dit verband melding te maken van een heffing, die tot voor kort in Jogja bestaan heeft. Ik neem daartoe een stuk over uit Adatrechtbundel 23, blz. 262, ontleend aan een bestuursrapport, uitgebracht in 1912, over de reorganisatie van de afdeling Goenoengkidoel, Jogjakarta: „Een zestal personen ter hoofdplaats Jogjakarta, achtereenvolgens uitoefenende het bedrijf van blauwverver, témpé-maakster, pottenbakker, smid, houder van tandakmeiden en ðalang, en met den titel van „loerah” aan den kraton verbonden, en sommigen hunner apanage genietend, hebben van het Rijksbestuur pijagems gekregen, waarbij hun vergunning is verleend om van alle lieden, die dezelfde bedrijven uitoefenen als zij, een heffing te doen, dus een soort van bedrijfs-belasting van enkele bedrijven, en ten voordeele van enkele personen” enz.

Men mag, dunkt mij, met recht veronderstellen, dat de vergunning, te vragen (natuurlijk onder aanbidding van een geschenk) aan den hofðalang Andjangmas, en de in het rapport vermelde heffing met elkaar in verband staan. Verder kan men vragen, of de Soenan den ðalang Andjangmas, met uitsluiting van anderen, het recht die vergunning te verlenen geschonken heeft, alleen om hem geldelijk te bevoordelen. Men bedenke dat er gesproken wordt van moerwåkalå, het bezweren van onheil, een bijzonder „magische” ceremonie, en dat de zes in het rapport genoemde beroepen en bedrijven, vooral de laatste vier, ook bijzonder „gevaarlijk” zijn. D.w.z. dat bij de uitoefening ervan, volgens de oude voorstelling, krachten in het spel zijn (men denke aan vuur, hartstocht), die gevaarlijk kunnen worden. Daarom kan men gissen dat de regeling, die alle beoefenaars van „gevaarlijke” beroepen onder hoofden stelde, welke verkeerden in de nabijheid van den vorst, in den beginne althans niet alleen bedoelde die hoofden vaste inkomsten te verzekeren. Wellicht moet men hier denken aan de oude beschouwing van den vorst als het onwrikbare middelpunt van de gemeenschap, in staat om de mogelijk voorhanden gevaarlijke krachten van alles wat buitengewoon is door vreemdheid (zoals mismaakten en blinden, de zogenaamde kalåwidjå of pålåwidjå en pětěngan, die men nu nog aan de Javaanse vorstenhoven vindt), onschadelijk te maken.

Van de zijde der ondergeschikten mag men vermoedelijk wel denken aan het oude, bekende patronaat. Loerah is zeer goed weer te geven met patroon. Dit is de man (of de bovenmenselijke macht), aan wien een groep mensen zich geestelijk, moreel, gebonden acht als haar hoofd, aan wien de leden der groep menen bij voorkomende gelegenheden kracht en bescherming te kunnen ontfangen, van wien zij zegen gaan vragen. Er zijn op Java verscheidene „graven van heiligen”, die als heilige plekken bezocht en vereerd worden door lieden van een bepaald vak of ambacht. Men zie de mededeling van den Heer Sastråsoewignjå in Djåwå XII, 1932, over het graf van Kjaï Tjakarmå onder Soekåardjå bij Soerakarta, dat vereerd wordt door gamělan-

spelers, en de vermelding van het graf van den Wali Idjo, den Groenen Heilige, waarschijnlijk dezelfde als Nabi Kilir, vereerd door de Tëgalse zilversmeden, op de bekende begraafplaats Tëgalaroem, in een opstel van den Heer van Dapperen in Nederlandsch-Indië, Oud en Nieuw, April 1933.

De patronaatsverhouding onder de levenden is bekend genoeg; in vele gevallen berust de, voor vreemdelingen vaak onbegrijpelijke, want volkomen eenzijdige, trouw en aanhankelijkheid jegens groten en voornamen, die men soms kan opmerken, op dit gevoel voor de patronaatsverhouding bij de nederigen en ondergeschikten, dienaren van het Huis. Deze patronaatsverhouding is te beschouwen als een uitvloeisel van diepgevoelde innerlijke afhankelijkheid, onzelfstandigheid, van de behoefte aan (morele, geestelijke) steun van buiten, die zo vaak is op te merken in menselijke samenlevingen, zoals de Javaanse. Het welbekende gildewezen staat ongetwijfeld ook nauw in verband met dit gevoel voor de patronaatsverhouding; van eigenlijke vast omsloten gilden kan men op Java echter nauwelijks spreken. Wel zijn er, zoals men weet, op Bali groepen aan te wijzen, elk gegroepeerd om een middelpunt van verering, die men met gilden zou kunnen vergelijken.

Sommige uitdrukkingen in Javaanse oorkonden uit de voor-Moslimse tijd zijn misschien in verband te brengen met het boven opgemerkte over het patronaat, als beheersende de verhouding van onderhorigheid van sommige groepen jegens groten en edelen. In deze zin is waarschijnlijk op te vatten het instituut van de mangilala dërwa hadji, waarover Dr. Stutterheim heeft geschreven in zijn verhandeling over een oorkonde op koper uit het Singāsari'se (T.B.G. 65, 1925, blz. 287 en v.). Voor het bewustzijn van de leden dier onderhorige groepen was het blijkbaar niet nodig, dat de patroon hetzelfde was, hetzelfde beroep uitoefende, als zij zelf.

36. **Tjanṭang-baloeng.** Waar vermeld wordt de „houder van tanḍakmeiden“, mag men misschien denken aan de tjanṭang-baloeng's, Goenāléléwā (links) en Soekāléléwā (rechts) van de kraton van Soerakarta, die nu slechts tot taak hebben om, in hun eigenaardig kostuum, met lange baarden aan, en een bijzonder hoge koeloek op, een dans uit te voeren op de sitinggil en de aloen-aloen. Bij gelegenheid van de garëbëg-Moeloed dansen zij tot voor de moskeevoort, bij Bakdā Sijam slechts tot de Pagëlaran, bij Bësar dansen hun ondergeschikten Goenāhastāmā en Soekāhastāmā. Maar, naar verluidt, hadden zij vroeger de positie van hoofden van de dansvrouwen, dus iets dergelijks als het Jogja'se rapport vermeldt. Volgens mij verstrekke inlichtingen uit Sālā hadden zij het recht vrouwen of meisjes, die openlijk aanstoot gaven door onzedelijk gedrag, en die niet getrouwd of ondergeschikt aan een meester of heer waren, zonder meer als hun onderhorigen te beschouwen. Wanneer zich een man voordeed, die een dier vrouwen wilde trouwen of als dienaar in huis wilde nemen, moest hij haar loskopen. In verband met deze min of meer ambtelijke bemoeienissen bezaten deze hoofden van de dansvrouwen ambtszegels.

Onder Soekāléléwā stonden de dansvrouwen van Tjanṭangbaloengan (Këmlajan), onder Goenāléléwā die van Ringin Pangantèn. De heffing van hun onderhorigen die hun toekwam, heette padjoewéjan. Zij hebben ook een plaats onder de gamëlan-spelers wanneer er bēḍājā- en srimpi-dansen worden uitgevoerd in de kraton. Dan vervullen zij de rol van baḍoed's (narren), en laten het senggak-geroep tussen het gamëlan-spel door horen. Men vertelt dat, wanneer zij erin slaagden bij hun dans door de Pagëlaran bij gelegenheid van de garëbëg's den Rijksbestuurder te doen lachen, deze een boete verbeurde (kěnā ḍëndā); hij gaf hun dan geld of kleren. Hun eigenaardige dans (zij drinken sterke drank en doen alsof zij beschonken zijn) en tooi (het naakte bovenlichaam is beschilderd) doen wel sterk vermoeden, dat hun optreden bij de garëbëg een overblijfsel is van of een herinnering aan een oude bacchantische celebratie.

37. **Loerah talèḍèk.** Ook in Jogjakarta is dit soort dignitarissen aan te wijzen, al treden zij thans niet meer dansende bij gelegenheid van de garëbëg's op, zoals dat vroeger het geval was. In „de Garëbëg's te Ngajogyākartā“ van Dr. J. Groneman leest men (blz. 33 en 34):

„Wanneer nu al deze offerspijzen op den aloen-aloen aangekomen zijn, dan ratelen de

37. Aantekeningen Jav. Verh.

salvo's der geweerdragende pradjoerit's en vallen negentien saluutschoten van de wallen van 't verwijderde fort Vredeburg. En als de laatste boḍagan onder de tratag Pagĕlaran verdwenen is, brengt een wenk van den Sultan den kjahi Kĕbo-ganggang weder tot zwijgen en wordt de kjahi Nāgā opgenomen en, door dien gamĕlan gevolgd en door de gĕnḍing sĕkati, 't ons bekende treurmotief, gesteund, schrijden de loerah's der beide kampoeng's talĕḍĕk in half ernstigen, half komischen danspas om de oost- en noordoostzijden van de tratag Rambat tot aan de tratag Taroebagoeng voort, om dáár vooral de menigte, eenigszins in tegenspraak met den ernstigen treurzang, door een vroolijken strijddans te verlustigen".

„Zij voeren den ambtelijken titel van mas ngabĕhi en de namen van Pralâtā en Tjitrâlâtā; en zijn gekleed in een (lichtrooden) dodot djinggā, door een gewonen saboek omgord, en dragen soemping's en ontjĕn's om de ooren, een witten koeloek en een bebloemden kĕris. Overigens zijn zij naakt, met gele borĕh besmeerd en met bloemensnoeren omkranst. Zij steunen onder 't gaan op lange zilvergeknopte tĕkĕn's en kruisen die in len strijd, nadat ze elkander door houding en hoongelach behoorlijk hebben uitgedaagd".

„Maar de strijd is spoedig ten nadeele van een van beiden beslist, en dan wenden ze zich naar de sitinggiltrap, om in vrede naast elkander naar den aloen-aloen af te dalen".

„Eenige pĕsindĕn's talĕḍĕk — aan den kraton verbonden publieke danseressen, die bij andere gamĕlan's hun zang verheffen, of de najoeban's of danspartijen der mannen, met hun passen en solozangen opluisteren — volgen hun ambtelijke gebieders".

In de Encyclopaedie van Nederlands-Indië, eerste en tweede druk, onder Dansen, vindt men van deze ordening, al zij het niet geheel juist, melding gemaakt aldus: „Ook in de Vorstenlanden, met name in Jogjakarta, worden dergelijke ronggĕng's aangetroffen, talĕḍĕk geheeten, die aan den vorst verbonden zijn, in eenen afzonderlijken kampong onder een eigen hoofd of loerah wonen, en eene vaste bezoldiging genieten. Deze kampong's zijn tevens bordeelen; desniettegenstaande genieten deze ronggĕng's eenig aanzien, en worden niet zoo geminacht als gewone publieke vrouwen. Dit is voor een deel wel het gevolg van hare hogere ontwikkeling", enz. In de S. Tjabolang (Zang 106) is er ook sprake van den loerah talĕḍĕk in Mataram (Koetĕ-Gedĕ); van een bijzondere positie van hem wordt daar echter niet gesproken.

Dat deze functionaris ook buiten het gebied van de huidige Vorstenlanden bekend is (geweest), blijkt uit een dialect-opgave uit Karanganjar (Bagĕlĕn), die zegt, dat daar een loerah ronggĕng bestond, en dat diens helper of tjarik kĕmlajan genoemd werd. Zoals men ziet hetzelfde woord als wat boven bleek in Sâlĕ bekend te wezen in dit verband. Ook in sommige dorpen van het regentschap Kĕboemĕn schijnt nog omstreeks 1870 zulk een functionaris bestaan te hebben; hij had de titel: kĕpālĕ van de dansvrouwen, genoot vrijstelling van verplichte dĕsa-diensten, maar had toch recht op een aandeel in de te verdelen dorpsakkers. In de merkwaardige „Statistiek van Grisse, 1822" van den Heer Cornets de Groot, gedeeltelijk overgedrukt in het Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië, XIV 2, vindt men (blz. 276 van de druk) een mededeling, die ook met deze instelling in verband te brengen is. Men leest daar over de dansvrouwen (tanḍak of ronggĕng genoemd): „Zij wonen op zich zelve, of worden, bij getallen van twee of meer, gehuisvest door anderen, die haar, meestal tegen twee vijfde van haar verdienste, voeden en kleeden, terwijl zij voorts nog een vijfde aan den eigenaar van het gamĕlanspel en een vijfde aan de muzikanten moeten afgeven, waardoor zij slechts een vijfde voor zich behouden." Dit maakt wel de indruk, dat er een enigermate vaste regeling bestond (zie ook § 137).

Beschouwingen om in 't algemeen deze eigenaardige instelling, waarvan ook buiten Java wel parallellen aan te wijzen zouden zijn, nader te verklaren, zouden thans te ver voeren. Ir. Moens heeft reeds de aandacht op deze merkwaardige figuren gevestigd in zijn opstel over het Boeddhisme op Java en Sumatra in zijn laatste bloeiperiode (T.B.G. 64, 1924, blz. 531). De Heer Brandts Buys heeft in een opstel, getiteld: Tjanṭang-baloeng's, een duidelijke beschrijving gegeven

van het hedendaagse optreden der Soerakarta'se Tjanṭang-baloeng's met hun castagnetten (kěprak tjālāpitā) in Djāwā XIII, 1933, blz. 258. Dr. Stutterheim heeft er een van zijn oudheidkundige aantekeningen aan gewijd (B.K.I. 92, 1935, blz. 186). Dat Javaanse talèdèk's in nauw verband zouden staan met Voor-Indische dēwadasi's, de gewijde tempeldanseressen, meen ik intussen in twijfel te mogen trekken. Dansvrouwen en vrouwendansen verdienen een afzonderlijk, volkenkundig, onderzoek.

38. Padjoewéjan. Om terug te komen op het maskerspel, in de Javaanse geschiedenis van de wajang (de S. Sastrāmiroedā) wordt ook vermeld, dat in de tijd van Soenan Mangkoerat I sēdā Tēgalaroem het begin lag van het gebruik, dat lieden die rondreisden (bēbarang) om wajang- of topèng-vertoningen te houden of om rondtrekkende dansvrouwen (talèdèk's) te begeleiden, een recognitie (prabéja) schuldig waren „aan dengeen die recht had die te ontvangen” (marang ingkang kēbēnēr anampani), onder de naam padjoewéjan d.w.z. „voor het rumoer” (van djoewèh: snap-achtig). Ofschoon niet wordt vermeld, wie dat recht hadden, mag men, dunkt mij, veronderstellen, dat bedoeld zijn de hoofden (loerah's) waarvan het rapport uit Jogja spreekt. Uit de naam padjoewéjan is op te maken, dat het geld beschouwd werd in verband met het rumoer, veroorzaakt door het optreden der spelers, misschien in den beginne ook met het oog op de mogelijkheid van „gevaar”.

Uit het feit, dat het begin van dit gebruik in de tijd van Soenan Mangkoerat I gelegd wordt, is op te maken, dat volgens de Javaanse opvatting in die tijd de verspreiding van de Zuid-Midden-Javaanse kunst over het land inzette.

39. O. en W. paḍalangan. De scheiding tussen de Oostelijke, Kanoman paḍalangan, die geen Pétroek kent, en de Westelijke, Kasēpoehan, die geen Bagong kent ¹⁾, wordt ook toegeschreven aan Kjaï en Njaï Andjangmas, na de stichting van de kraton van Kartasoera. De Bagong-lakons uit Pānārāgā zouden op rekening staan van Njaï Andjangmas, de Pétroek-lakons op die van den Kjaï. Ook nu nog is de scheiding tussen Oostelijke en Westelijke paḍalangan waar te nemen, alleen ligt thans de grenslijn veel verder naar het Oosten, blijkbaar ten gevolge van de steeds opdringende invloed van Midden-Java op dit gebied. Opmerkelijk is het intussen, dat men o.a. in Jogja vier pānākawan's kent.

De Javaanse overlevering omtrent de scheiding van de Oostelijke en Westelijke Andjangmas-paḍalangan is te vinden in de S. Baoewarnā (Javaanse Encyclopaedie) van R. Ng. Wirāpoestākā (Padmāsoesastrā), Soerakarta 1841/1911, deel I (meer is er niet uitgekomen), blz. 18. Deze mededeling noemt als de juiste verdeling in groepen: voor de Westelijke paḍalangan (die van den Kjaï, van de kraton): Sēmar, Garèng, Pétroek; voor de Oostelijke (die van de Njaï, van de kadipatèn, 's Kroonprinsen hof): Sēmar, Bagong, Tjēmoeris (Sastrālēksānā); voor de Noordelijke Pasisir de vermenging: Sēmar, Garèng, Pétroek, Bagong. De volgorde van de namen is naar de ouderdom; Sēmar wordt meestal als de vader van de anderen beschouwd. Tjēmoeris wordt wel gelijk gesteld met den in het bovenstaande reeds genoemden Toeras (zie Dr. van der Tuuk's K. B. N. Woordenboek onder Toeras). Intussen, gewestelijke paḍalangan's uit het Westen en het Oosten des lands kennen nog allerlei andere stellen pānākawan's, met vele andere namen (zie ook § 145 en § 478).

Afgezien van de scheiding der paḍalangai's is deze ḍalang-overlevering ook opmerkenwaardig, omdat zij spreekt van een vrouwelijke ḍalang in de oude tijd. Vrouwen, die als ḍalang bij het poppenspel optraden, zijn er ook in latere tijd wel geweest. Het is mij echter niet gebleken, dat men aan een vertoning met een vrouwelijke ḍalang een andere betekenis hechtte dan aan een gewone vertoning.

40. **Oudste maskers.** Niet van belang ontbloot is de mededeling in dit hoofdstuk, dat de eerste, die de maskers van houtsnijwerk voorzag, dat wil zeggen blijkbaar, hen werkelijk in het hout uitsneed, een zekere Robjong uit Djapara was. Men weet dat Djapara tot nu toe een vermaardheid heeft als woonplaats van kundige houtsnijders. Hiermede mag men ook wel in verband brengen, dat de vervaardiging van de wajang-golèk, wat immers gesneden houten poppen zijn, op rekening staat van Soenan Koedoes. Koedoes en Djapara liggen niet ver van elkaar. Men bedenke ook, wat boven opgemerkt is over den invloed der Pasisir-beschaving in Zuid-Midden-Java.

Tevens kan men echter uit dit Ve hoofdstuk lezen, dat vóór Robjong de maskers in Mataram nog niet gesneden waren, maar alleen beschilderd en soms verguld. In het IVe hoofdstuk leest men, dat er een tijd is geweest, dat de maskers ook nog niet beschilderd waren; de gelaatstreken waren er alleen met rood of zwart op aangegeven. Misschien zullen zij toen dus meer dan nu geleken hebben op de hedendaagse Soendanese maskers, waarvan de vormen ook veel ronder, de gelaatstreken veel minder scherp gesneden zijn dan bij de Midden- en Oost-Javaanse maskers.

Wellicht mag men ook naast die oude, niet of weinig gesneden, slechts beschilderde maskers (topèng gajaman) en de nog oudere, nog niet beschilderde, plaatsen de menselijke aangezichten met een paar strepen kalk en roet aangegeven op de buitenzijde van een klapperdop of een dergelijk bolrond voorwerp, welke wel gebruikt werden of worden bij een enkel der vele zogenaamde biologie-spelen, die in verschillende streken van Java door kinderen gespeeld worden of werden. In Sâlâ zijn o.a. te onderscheiden, naar men mij mededeelt, Ni Ēdok of Ni Dok, Ni Diwoet en Ni Towok, de laatste echter zonder duidelijk gelaat. Zoals men weet berusten deze kinderspelen vrij zeker op oude religieuze riten. Een verschil is echter, dat de menselijke aangezichten, welke bij die biologiespelen voorkomen, niet als masker gedragen worden door een mens, maar door een pop; het doel van het spel is dat deze pop bezielde raakt en zich gaat bewegen. ¹⁾

Aantekeningen bij hoofdstuk VI van de Javaanse verhandeling (§ 19).

41. **Maskerspel: volkskunst.** Bij dit hoofdstuk van de Javaanse verhandeling is de aandacht te vestigen op de opmerking, dat onder Soenan Pakoeboewânâ II van Kartasoera het maskerspel zelfs door de hoogstgeplaatsten op prijs werd gesteld. Hiermede is in verband te brengen een mij gedane mededeling, dat een der Soenan's er genoeg in schepte in eigen persoon maskerdansen uit te voeren. Hij danste dan met het masker Klânâ gègèr, dat thans nog als poe-sâkâ in de kraton van Soerakarta bewaard moet worden.

In het Javaanse tijdschrift van het kantoor voor de Volkslectuur Kadjawèn, 1930, vindt men op blz. 184 een afbeelding, afkomstig van R. M. A. Djajèngwinâtâ te Soerakarta, van een Klânâ-masker, geheten Kjaï Tjloentang, dat gemaakt zou zijn door (of op last van) Soenan Pakoeboewânâ III. Men zie ook beneden, § 71.

Naast deze bewijzen van belangstelling van het hof voor de maskerspelkunst is echter te leggen de mededeling in het IVe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling, dat in de eerste tijd van het bestaan van de maskers het slechts een schouwspel was voor kleine luiden, mensen uit de handelsstand en dergelijken. Op de plaatsen waar het maskerspel thans voorkomt in de Vorstenlanden en trouwens in geheel Midden-Java, komt de waardering ook nu hoofdzakelijk van de zijde van de lagere en middenklassen der samenleving. De hofgunst is niet bestendig geweest; in Soerakarta zijn de hooggeplaatsten vooral in de tweede helft van de vorige eeuw steeds meer aandacht gaan besteden aan andere soorten van dansen en toneel, aan wirèng en aan wajang-wong.

¹⁾ Men zie hierbij ook wat beneden, § 73 en 84 opgemerkt wordt over het „bezeten” worden door een maskerdans, de mededelingen over het gëndroewon-kinderspel (§ 194) en het njak-njoek-spel (§ 356).

In dit opzicht vormt het maskerspel een tegenstelling tot de wayang-koelit. De Javaanse overlevering verhaalt hiervan, dat dit spel van het begin af de belangstelling der vorsten heeft gehad. En die heeft het nog tot nu toe behouden.

42. Repertoire: sprookjes. Ten aanzien van de lakon Koedânârâwangsâ vermeldt de Javaanse verhandeling uitdrukkelijk, dat hij ontleend is aan de wayang-gêdog. Men kan zich uit de eerste bijlage, § 448 e.v., een denkbeeld vormen van de inhoud van dit oudste maskerspelrepertoire, de lakons Djâkâ Sēmawoeng, Djâkâ Bloewo, Djâkâ Pëndjaring en Koedânârâwangsâ. Met dit laatste van de vier toneelstukken nadert het maskerspel dus met zijn repertoire de wayang. Dit is ook, zoals zal blijken, op andere punten op te merken. Beneden zal men zien, dat, waar thans nog maskerspel voorkomt, men gewone gêdog-lakons opvoert. Er is echter nog wel enig onderscheid tussen de topèng- en de wayang-opvoering; bij de bespreking van hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling zal dit duidelijk worden.

Uit de mededeling aangaande de lakon Koedânârâwangsâ zou men kunnen lezen, dat de drie vroegere lakons Djâkâ Sēmawoeng, Djâkâ Bloewo en Djâkâ Pëndjaring niet ontleend zijn aan het gêdog-repertoire. Wel bestaan er thans gêdog-lakons van die namen, maar die kunnen nieuw en van het maskerspel overgenomen zijn. Men kan zich voorstellen, dat de „Djâkâ”-lakons van oorsprong sprookjes, dongèng's, waren, die vervormd zijn tot toneelstukken voor het maskerspel, evenals zovele andere volksvertellingen, sprookjes en mythologische verhalen vervormd zijn tot lakons van de wayang. Djâkâ is een bekende titel van helden van sprookjes en volksvertellingen. Bij de bespreking van het hedendaagse maskerspel-repertoire zal er gelegenheid zijn hierop terug te komen (zie § 75).

Een voorbeeld ervan, hoe een sprookje tot een toneelspel en verder zelfs tot een toneelgenre kan worden, is het Andé-Andé-Loemoet verhaal (Klëting-koening). Dit is klaarblijkelijk een sprookje, een dongèng, waarvan de held versierd is met de naam van R. Pandji. Reeds in het laatste gedeelte van de vorige eeuw schijnt dit verhaal als toneelspel opgevoerd te zijn, ongemaskerd, met eenvoudige muziek (pélog) en min of meer populair gekostumeerd. En het heeft zich verder ontwikkeld tot een dier talrijke volksvermakelijkheden (kêtoprak, loedroeg, sronèn) waarvan boven gesproken is. Dit heeft weer tot gevolg gehad, dat het eigenlijke verhaal bij de opvoering op de achtergrond is geraakt, en dat de kluchtige samenspraken het grootste deel van de vertoning vulden. Dit zelfde is geschied met het verhaal van Ketèk Oglèng; dit is ook reeds vroeg in Sâlâ op dezelfde wijze opgevoerd. Andere dongèng's, die zo als toneelstuk, men kan bijna zeggen operette, werden opgevoerd, zijn Timoën Mas, Djâkâ Këndil, Djâkâ Bođo. In de latere tijd schijnen echter andere spelen, zoals de kêtoprak, ofschoon in wezen hetzelfde, een populair toneel, deze Andé-Andé-Loemoet en Ketèk Oglèng in de schaduw gedrongen te hebben.

Aantekeningen bij hoofdstuk VII en VIII van de Javaanse verhandeling (§ 20 en 21).

43. Maskersnijkunst. Uit deze hoofdstukken blijkt, dat ook op het gebied van de maskerkunst, zoals op dat van de andere Javaanse kunsten, de regeringen van Soenan Pakoeboewânâ IV Bagoes (1787—1820) en zijn opvolgers vruchtbare zijn geweest. Men weet dat in die tijd eigenlijk pas met kracht de opleiding van de letterkunde begon, die geleid heeft tot de nieuwere Zuid-Midden-Javaanse literatuur.

De stellen maskers werden in deze tijd, zo deelt de Javaanse verhandeling mede, soms uitgebreid tot 80 stuks. Dit betekent, dat van tal van hoofdfiguren verschillende vormen werden gemaakt, zoals de Javaanse tekst er ook bij name noemt, bijvoorbeeld de Klânâ's. Ook zijn er wel figuren, elk met een eigen naam, bijgemaakt, maar dit zijn toch eigenlijk nooit anders dan variaties op of soms combinaties van enkele hoofdtypen van maskers, waarschijnlijk in oorsprong slechts de negen bovengenoemde. Iets dergelijks kan men opmerken bij de uitgebreide en kostbare

stellen wajang-koelit poppen, die in het bezit zijn van Javaanse vorsten en aanzienlijken. Niet weinig poppen van ieder stel zijn slechts variaties op enkele hoofdtypen.

Deze neiging om variaties te scheppen op bekende typen maskers en wajangpoppen, en die met grote, vaak uitermate bewonderenswaardige subtiliteit uit te werken, moet men beschouwen afgescheiden van het maskerspel en het wajangspel. De maskers en de wajangpoppen zijn op zich zelf objecten van kunstzin geworden, het zijn volstrekt niet meer alleen middelen om maskerspel en wajangspel op te voeren. In het maken van wajangpoppen en maskers heeft voor een belangrijk deel zijn nieuwere Javaanse uiting gevonden de zin voor beeldende kunst en plastiek.

44. Wajangstijl. Ofschoon het hier eigenlijk niet de plaats is, nader op dit onderwerp in te gaan, is het misschien niet overbodig er opmerkzaam op te maken, dat men in deze zin werkelijk van een nieuwere Javaanse beeldende kunst met eigen stijl kan spreken. Deze kunst heeft zich echter niet geheel los kunnen maken van het wajangspel, in zoverre dat haar onderwerpen nog bijna steeds de figuren uit de wajang-toneelspelen zijn. Men noemt haar stijl dan ook de wajangstijl. Toch zijn er wel voorbeelden van, dat men de wajangstijl ook op andere onderwerpen heeft toegepast, bijvoorbeeld bij het illustreren van handschriften. Tegenwoordig, nu een nieuwer model huizen met open, lichte voorgalerij ingang vindt, hangt men als wandversiering vaak getekende en gekleurde platen van bekende wajangfiguren of groepen wajangfiguren op. Deze platen worden thans ook fabriekmatig volgens een of ander typographisch procédé (waarschijnlijk niet op Java zelf) vervaardigd en tegen geringe prijs op de markt gebracht. Men hangt hen op in een lijstje en achter glas. Voor ditzelfde doel, wandversiering, maakt men ook gebatikte doeken met wajangfiguren of -groepen, wit of soms gekleurd en verguld op een blauwe of donkere achtergrond. De doeken zijn te stellen naast de bekende Balinese schilderijen, op katoen, wanneer men let op het gebruik waartoe zij vervaardigd worden. Het verschil in kunstwaarde is te wijten aan de verschillende omstandigheden in beide landen: op Bali schilderwerk en sinds lang beoefend, op Java batikwerk, en pas opgekomen.

Soms ziet men ook platen en illustraties van handschriften, naar het schijnt vooral in Jogja, die op Westerlingen een meer realistische indruk maken dan de wajangpoppen. De stijl daarvan wordt wel genoemd naar Djâkâ Tingkir, een populaire held uit de Javaanse geschiedenis, wiens lotgevallen blijkbaar het eerst zo afgebeeld zijn. Deze stijl staat in ontwikkeling nog ten achter bij de wajangstijl.

De vragen, door welke oorzaken deze Javaanse beeldende kunst in wajangstijl in de impasse is geraakt, waarin zij tegenwoordig verkeert, en of zij voldoende ontwikkelingsmogelijkheden gehad heeft of nog heeft om zich tot een zelfstandige teken-, schilder- en plastische kunst in moderne zin te ontwikkelen, waag ik niet te bespreken.

45. Maskerspelers: dansers. Uit het gedeelte in hoofdstuk VIII van de Javaanse verhandeling dat handelt over de regering van Soenan Pakoeboewânâ VII (1829—1858) kan men opmaken, dat toen de maskerdansen door de *dalang's* zelf werden opgevoerd. Hiermede is waarschijnlijk in verband te brengen het feit, dat in de Vorstenlanden de maskerspelers zelf hun rollen zegden. Als zij zelf *dalang's* waren, of leerling-*dalang's*, was dat natuurlijk niet te moeilijk voor hen. Elders draagt echter één *dalang*, die bij de muziek zit, en niet mee danst, al de rollen voor, zoals bij het wajangspel.

In verband met wat boven gezegd is over de ondergeschikte plaats, die het eigenlijke verhaal in de maskerspel-voorstelling inneemt, moet men aan deze verschillen, al lijken zij vanuit Westers standpunt bezien zeer groot, niet te veel waarde toekennen. Voor de toeschouwers voor wie het spel bestemd was, waren masker, dans en muziek veel belangrijker dan de enkele korte tweegesprekken, waarin zich het verhaal ontspon. Uitgezonderd natuurlijk het tweegesprek van Pěntoel en Těmběm; maar deze dragen halve maskers (die de mond vrij laten) en spreken, ook in de oude vorm van het maskerspel, die in hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling beschreven

staat, reeds ieder voor zich zelf. Dit is ook te bedenken, wanneer men opmerkt, dat de wijze, waarop van ouds in Sâlâ de maskers voor het gelaat werden gehouden (door een van binnen erin bevestigd riempje tussen de tanden te klemmen) het spreken alleen (maar onduidelijk) mogelijk maakt, wanneer de speler het masker met de hand vasthoudt.

Wat betreft de aankleding van de maskerspelers wordt in het VIIIe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling ongeveer hetzelfde gezegd voor de grote uitvoeringen, als in het IVe hoofdstuk voor de oude populaire opvoeringen vermeld werd. De kostuums van de spelers waren het eigendom van dengeen, die de uitvoering liet geven; de maskers waren ook van hem of van den *dalang*, maar deze verbond zich altijd slechts voor één uitvoering en bracht daartoe een troep spelers, bestaande uit zijn leerlingen en collega's, bijeen. Dit is n.m. dezelfde positie als die, welke de *dalang* voor het wajangspel in den regel inneemt; beiden zijn zij tot op zekere hoogte zelfstandig, onafhankelijk van dengeen die de uitvoering laat geven.

Ten aanzien van de *dalang*'s voor het wajangspel heeft zich de toestand aan de Vorstenlandse hoven nu echter zo ontwikkeld, dat men daar hof*dalang*'s heeft, die tot de *abdi Dalêm* in engere zin, 's Vorsten dienaren, behoren. Dergelijke vaste maskerspelers en *dalang*'s voor het *topèng*-spel schijnt men echter niet gehad te hebben, al is uit hoofdstuk X van de Javaanse verhandeling wel op te maken, dat in de tijd, dat het maskerspel in de kraton van Soerakarta zijn korte periode van hofgunst genoot, enige *topèng-dalang*'s de opdracht hadden geregeld onderricht te geven in het dansen aan edelknapen.

Op te merken is nog, dat er op deze plaats in de tekst geen melding wordt gemaakt van vrouwelijke maskerspelers. Inderdaad schijnen deze weinig voorgekomen te zijn, ook reeds hierom, omdat bij het grootste en belangrijkste gedeelte van de grote maskerspel-uitvoering, die in hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling beschreven wordt, en bij het oude maskerspel van hoofdstuk IV, geen gemaskerde vrouwendansen voorkomen. Het prinsessen-toneel van hoofdstuk IX is ongemaskerd; dit kon door dansvrouwen van beroep opgevoerd worden. Voor de enkele gemaskerde vrouwenrollen, die in het eigenlijke verhaal vervuld moesten worden in een grote uitvoering volgens hoofdstuk IX, schijnt men vroeger in Sâlâ ook wel mannen gebruikt te hebben. Later zal blijken dat dit buiten Sâlâ in vele streken van het Javaanse land bijna regel is, niet alleen bij de maskerspelen, maar ook bij allerlei andere oude soorten Javaans toneel. Bij de nieuwere populaire wajang-wong daarentegen, die uit Sâlâ stamt, treden in den regel wel vrouwen op.

Het is niet onmogelijk, dat dit ontbreken van vrouwentonelen door het Sâlâ'se publiek als een gemis werd gevoeld, en dat men daarom het prinsessentoneel heeft ingevoegd in de grote masker-uitvoering. Beneden zal blijken, dat dit eigenlijk buiten het verband staat. Intussen, het vrouwelijke element ontbrak toch niet in de oude maskerdansen; de dansen van Goenoengsari en van den Klânâ (op het eind) vertonen een vrouwelijk karakter.

De tien gamelan-spelers bij een grote maskerspel-opvoering zullen, evenals bij de wajangkoelit, de volgende instrumenten bespeeld hebben; de 1e de *këndang* (trom), de 2e de *rebab* (soort viool), de 3e de *gëndèr* (een stel metalen klankplaten, opgehangen boven bamboekokers, zie ook hoofdstuk V van de Javaanse verhandeling, § 18), de 4e de *dëmoeng* of *slëntëm* (iets dergelijks als de *gëndèr* maar met minder klankplaten), de 5e de *pënëroes* (een kleine *gëndèr*), de 6e de *gambang* (houten klankplaten, xylofoon), de 7e de *saron* (metalen klankplaten, gerangschikt op een bakje), de 8e de *soeling* (fluit), de 9e *kětoek* en *kěnong* (kleine liggende gong's), de 10e *kěmpoel* en *gong* (hangende gong's), waarbij nog komt hij die de *kěprak*, het tik- of klapper-instrument, hanteert, en tevens als leider optreedt. Over de oudere, kleinere gamelan, zie men boven, § 33.

Hoe de 8 of 12 maskerspelers (of 6 of 8 volgens hoofdstuk V van de Javaanse verhandeling) over de verschillende rollen verdeeld werden, is niet uit de tekst op te maken. Waarschijnlijk zijn de spelers, die er sinds de oude populaire opvoering van hoofdstuk IV bijgekomen zijn,

45. Aantekeningen Jav. Verh.

nodig geweest voor de bijfiguren, die men aan de dansen heeft toegevoegd. In de beschrijving van de grote maskerspel-uitvoering in hoofdstuk IX komen tonelen voor, waarin minstens vier of vijf personen tegelijk moesten optreden.

Het is passend hier aan te halen een stuk uit een der oudste Hollandse beschrijvingen, die zich enigszins in den brede bezig houden met Javaanse kunst, n.m. J. W. Winter's Beknopte beschrijving van het Hof Sourakarta in 1824 (uitgegeven en toegelicht door Dr. G. P. Rouffaer, Bijdr. K. Inst. 54, 1901). Deze beschrijving heeft juist betrekking op de regering van de Soesoehoenan's Pakoeboewânâ den IVden, den Vden en VIden. Men leest erin (blz. 41) :

„Gemelde Pakoeboeono de 4de heeft met mijn weeten geene andere vermaakelijkheden gehad, als nu en dan zijne srimpies (dansmeisjes) eens te laten dansen. Hij zelve danst ook zomtijds met drie der voorname Prinsen van het gezelschap, de :

Bekso Jebeng, (d.i. : bĕksa djĕbĕng, d.w.z. ðaðap, zie beneden, § 418. Th. P.) zoodanig hiet het dansspel van de Keiser ; de andere hieten

Bekso Panji toewo, } (d.i. : Pandji toewâ en Pandji nom, de oude en de jonge Pandji. Th. P.)
Bekso Panji nom, }

Bekso Lawoong Gede, } (d.i. : lawoeng gĕdĕ en lawoeng tjilik : de grote en
Bekso Lawoong tjilik, en } de kleine lans. Th. P.)

Bekso gellas. (d.i. : gĕlas : het (likeur)glas. Th. P.)

Buiten en behalven de gemelde srimpies had hij destijds ook het Prawireng en Toppenk spel, van knappe uitgezogte mannen, die zeer prachtig gekleed, en met goud en Juwelen uitgedost waren, doch aangezien de meeste van deze Toppenks verleiders waren, die de vrouwen door hun gemaakte Cocquette houding en gebaarden, op hen konden doen verlieven, en wegvoeren, zoo had hij hen allen bedankt, waarom de overige Javanen van Soerakarta om die reeden ook geen Toppenk hielden. — zijnde deze Toppenk een soort van toneel spel, waar in door Veertig personen die alle, buiten de potzemakers en musikanten, gemaskerd zijn, de oude geschiedenissen van de Panjies (edel luiden) en van de Ratoe Sabrang (overwalsche Koningin) in verscheidene bedrijven, vertoond worden. —

De andere spellen zijn marionetten gelijk waiang koelit en waiang Klittik, wordende de eerste agter een Kellir (scherm van wit Linne) en de andere om dat het houten poppen zijn, in een daar toe langwerpig, vierkant gemaakte houten raam, openbaar gespeeld ; — mitsgaders Rongings en Barongngans, beide echter gemene spellen, dog de laatste werd op Samarang m[eer] als op andere plaatsen gehoud[en] inzonderheid bij een Chineesche Nieuwe Jaar, zijnde de Barong-ngan, een maaksel van een gem[een] Tijger, uit stroo matten gewr[ocht] met tijger vellen beschooten en Pauwen veeren behangen, en die door twee mannen die binnen in zitten of staan op allerhande [wijze] bewogen worden ; — Zij verdienen zoo wel als de rongings gedure[nde] het Nieuwe Jaar van de Chinesen veel geld, kunnende ieder rong[ings] in zoo een tijd zeggen, vijftig [en] zestig Spaansche matten wel te kunnen proviteeren. — men zegd dat wanneer een meid geneigd is, Ronging te worden, zij voor af een paar vliegjes, die zij aan malkanderen heften moet vangen, en dezelve inslikken, om schamteloos te worden en zig verdraagzaam in alle de vuile behandelingen der mannen te maken."

Tot zover de Heer Winter. De zes bĕksâ's, die in het eerste gedeelte van dit stuk vermeld worden, zijn mannen-reidansen van twee paren tegenover elkaar. In het vijfde hoofdstuk van deze bijdrage (§ 301) zal ik hier nog op terugkomen. De mededeling over de wajang heeft Dr. Rouffaer uitvoerig besproken in een aantekening (blz. 102 — 104), vooral ingaande op de vraag, waar oudtijds de toeschouwers zaten bij een opvoering van het platte-lerenpoppenspel, achter den ðalang of tegenover hem, aan de andere zijde van het scherm. Het is hier niet de plaats, dit nader te gaan bespreken. De barongan, de monstermom, zal in het derde hoofdstuk van deze bijdrage beschreven worden.

Wat betreft het verhaal over de topèng's, dat hun kunst een bijzondere invloed had op de vrouwen, het is niet onwaarschijnlijk, dat men hierbij moet denken aan de mededelingen over maskers, die, zelf door een geest beziel, ook anderen, den speler en de toeschouwers, beziel of bezeten konden maken. In het vervolg zal er enige malen gelegenheid zijn melding te maken van dit geloof (Wânâgiri, § 73, Jogja, § 79, Trënggalèk, § 125). Vooral den Klânâ-danser (en dan vermoedelijk in de kiprah-dans) schreef men deze krachtige werking op het gemoed der vrouwelijke toeschouwers toe. Het hartstochtelijke optreden van den Klânâ, en zijn erotische dans, zijn ongetwijfeld in verband te brengen met de aard van de mythische figuur, waarvan zij de uitbeelding zijn (zie § 359). In dit licht bezien, is het ook niet zo verwonderlijk, dat aan maskerspelers en in het bijzonder aan het Klânâ-masker deze invloed wordt toegekend. Uit de mededeling van den Heer Winter moet men echter niet opmaken, dat er na Soenan Pakoeboewânâ IV aan het Soerakarta'se hof geen maskerspel meer beoefend werd. Het bedanken, waar hij van spreekt, duidt waarschijnlijk slechts op een enkel tijdperk in de latere regeringsjaren van dien vorst.

Aantekeningen bij hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling (§ 22).

46. Maskerspel, wajang-gědog en wajang-poerwâ. Dit hoofdstuk, dat een uitvoerige beschrijving van een grote maskerspel-opvoering in de bloeitijd van het Javaanse toneel bevat, behoeft enige nadere toelichting. Men ziet er duidelijk uit, dat ook toen nog, evenals bij het oude maskerspel, beschreven in het IVe hoofdstuk, de opvoering voor een groot gedeelte bestond uit verschillende dansen, van sommige figuren alleen, van andere gezamenlijk, welke dansen weinig of niet in verband stonden met het opgevoerde verhaal.

Het is niet zonder belang deze grote maskerspel-opvoering te vergelijken enerzijds met de oude topèng-voorstelling van hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling, anderzijds met de wajang gědog en wajang-poerwâ-voorstellingen in oude Sâlâ'se hofstijl. Daaruit zal men kunnen opmaken, in welke richting zich de ontwikkeling van het maskerspel bewogen heeft.

Voor de beschrijving van de wajang-poerwâ-uitvoering heb ik gevolgd, behalve eigen aantekeningen, de Teksten van toneelstukken uit de wajang-poerwâ, uitgegeven in de Verh. K.B.G. 43 en 44, en herdrukt door het Kantoor voor de Volkslectuur. Voor die van de wajang-gědog-voorstelling in hoofdzaak een volledige pakēm (met muziek-notatie) in handschrift, getiteld: Boekoe pakēm ringgit gědog, lampahan Djâkâ Soemilir (Pandji Laléjan), gěnding, soeloek toewin sěndonipoen đalang mawi ěnoet, karanganipoen M. Ng. Soetâsoekarjâ, abdi Dalēm mantri garap ing kantor Kapatihan, sampoen kaěsahakēn dēning M. P. Djatiswârâ, irste litnan sětapmoesik sartâ M. Ng. Lěbdâpradānggâ, mantri nijâgâ Kapatihan (Soerakarta). Met de samenstelling van dit werk heeft M. Soetâsoekarjâ ongetwijfeld nuttige arbeid verricht; van de wajang-gědog-opvoering bestond er, voor zover ik weet, nog niet zulk een uitvoerige beschrijving.

Hierbij zal het tevens de plaats zijn te vergelijken een jongere, onafhankelijke beschrijving van een grote maskerspel-uitvoering (lakon Djatipitoetoer). Ik mocht die ontvangen van R. Ardjabasântâ, een ouden đalang-topèng, die echter in jaren niet meer in de gelegenheid is geweest op te treden, wonende in Ploembon, ten O. van Sâlâ.

Uit deze beschrijvingen neem ik hier alleen over, wat betrekking heeft op de tonelen tot en met het tweegesprek van Pěntoel en Těmbēm, overeenkomende met de gârâ-gârâ in de wajang-koelit.

47. Vaste opeenvolging der tonelen. Ofschoon de vergelijking van de opzet dezer Javaanse voorstellingen weinig zeggend is voor dengeen, die dergelijke voorstellingen niet herhaaldelijk heeft meegemaakt, kan het nuttig zijn haar toch hier te plaatsen. Immers tot nu toe is nog al te weinig de aandacht gevestigd op de toneel- en muziek-technische zijde van de, vooral in deze opzichten, zo rijk gevarieerde Javaanse wajang-voorstellingen. Hierbij zal blijken dat het

eerste, zeer belangrijke, gedeelte van alle oude Javaanse toneel-voorstellingen, hetzij wajang hetzij topèng, bestaat uit een aantal scène's, akten of tonelen, welke elkaar opvolgen naar een bijkans onveranderlijk schema. Volgorde en inhoud van de tonelen daarna is in elke lakon verschillend, want dit zijn de tonelen die het eigenlijke verhaal bevatten.

Om de vergelijking te vergemakkelijken, laat ik hierachter een lijst volgen met de te vergelijken tonelen (bijlage III). Men moet natuurlijk aannemen, dat er wel eens uitzonderingen voorkomen op dit schema voor de bouw van Javaanse lakons. In den regel gaat het echter op. In de reeks van de wajang-gědog is de gamēlan pélog, anders steeds sléndro. Daardoor komen de namen van de gěnding's niet steeds overeen.

48. **Paséban djěro.** (a). In hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling had men als němbé de dans van het raton-, vorsten-masker met de gěnding liwoeng zonder taloe (voorspel van de gamēlan alleen). In hoofdstuk IX heeft men na de taloe een toneel dat te beschouwen is als een volledige djědjěr paséban djěro (bijlage III, a), het toneel dat speelt op de audiëntieplaats, de sitinggil van de kraton, hetwelk het begin vormt van iedere lakon van alle soorten Javaans toneel.¹⁾

Bij de lakon Djatipitoetoer heeft men dit ook. Alleen vindt men daar niet vermeld de djantoeran (beschrijving van de kraton). Die moet er echter toch wel geweest zijn, al kan dit stuk zeer bekort worden. Ook wordt niet vermeld, dat er een soeloek door den ḍalang met de maskerspelers tezamen gezongen wordt (sěndon); de ḍalang zingt alleen, zoals dat ook nu bij de wajang-voorstellingen in Sălă gebruikelijk is. Koorzang komt in Sălă, naar mijn weten, nauwelijks meer voor bij wajang-voorstellingen. In Jogja is het nog te horen bij de grote wajang-wong-voorstellingen in de kraton. Ook overigens komt het daar meer voor. Na het vertrek van den vorst krijgt de patih het bevel om op te rukken van een Njaï Toeměnggoeng, een vrouwelijke regent.

49. **Kěḍatonan.** Als tweede toneel van de wajang-koelit opvoering volgt dan de kěḍatonan (bijlage III, a 2), waarin men den vorst terug ziet keren van de sitinggil naar het binnenste van de kraton, waar hij de vorstin ontmoet. In het maskerspel heeft men niets wat hiermede overeenstemt. Daar heeft men alleen het naar buiten komen van de vrouwelijke bediende.

50. **Paséban djăbă, Djaranan.** (bijlage III, b en c). Het derde toneel van de wajang opvoeringen, de paséban djăbă, waarin men de prinsen of krijgslieden vóór de sitinggil, op de aloen-aloen, zich gereed ziet maken om een of andere opdracht van den vorst ten uitvoer te gaan leggen, verbonden met de djaranan of kapalan, het paardentoneel (bijlage III, c), waarin zij te paard vertrekken, vindt men weer in zijn geheel in hoofdstuk IX. In hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling is er niets van te vinden, ten minste in de beschrijving van het begin. Aan het eind van het hoofdstuk wordt echter vermeld, dat als tweede ook wel de patih danste; hierin zou men enige overeenkomst met de paséban djăbă kunnen zien (zie ook beneden, § 52 einde).

Bij de lakon Djatipitoetoer wordt vermeld, dat de patih, nadat hij het bevel, overgebracht door de Njaï Toeměnggoeng, ontvangen heeft, van plaats verandert. Dit wil zeggen: te voren zat hij als voorste van de krijgsoversten, met het gelaat naar de plaats waar de vorst stond. Nu staat hij op en gaat zelf op deze plaats staan om zijn bevelen te kunnen geven.

Bij de Djatipitoetoer-opvoering wordt voor dit toneel genoemd de âdă-âdă astăkoeswălă bij de afkondiging van Togog aan het krijgsvolk, inhoudende, dat de vorst den patih opdracht heeft gegeven om uit te rukken. Dat moet ook de bedoeling van het optreden van Anggot-mědali, volgens het IXe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling, zijn. De gěnding kěbogiro behoort bij de kapalan (cavalcade).

¹⁾ In de wajang-voorstellingen behoeft dit niet altijd de kraton van de „rechter“, de „edele“ partij te wezen. Nooit kan het echter, naar mijn weten, een tweederangs demonen-vorst zijn, die het toneelspel opent.

51. **Vrouwendans.** (d). Hierop volgt in hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling een kratonan-toneel, een ongemaskerde vrouwendans. Het is misschien wel aan te nemen, dat dit toneel enig verband houdt met de kēḍatonan van de wajang, maar dan is het van zijn plaats geraakt; het past ook veel minder in de samenhang van de tonelen dan die kēḍatonan. In hoofdstuk IV vindt men geen vrouwendans vermeld.

In de beschrijving van de Djatipitoetoer-opvoering vindt men dit prinsessen-toneel min of meer ingevoegd in het verhaal. Het heet daar dat Dēwi Tamioji van Singāsari een dans van de bēḍājā's en srimpi's in de kraton bijwoont. Er wordt ook wat bij gesproken. Overigens is het vrijwel hetzelfde als volgens de beschrijving van de Kawroeh Topèng (hfdst. IX). Het blijkt niet uit de beschrijving van de Djatipitoetoer-opvoering, dat de danseressen allen ongemaskerd waren; men moet aannemen, dat dit er van afhing of er maskers genoeg voorhanden waren. Een hoofdpersoon als Dēwi Tamioji zal in ieder geval wel een masker gedragen hebben.

52. **Goenoengsari-dans.** (bijlage III, e). Hierna komt in hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling de Goenoengsari-dans met de gēḍing boḍèt, een van de belangrijkste tonelen van de opvoering, al geschiedt er eigenlijk niets in dat met het verhaal in verband staat. Deze dans kon soms bij de twee uren aan een stuk duren. Ook in hoofdstuk IV mist men deze dans natuurlijk niet, zij volgt daar als tweede op de ratondans en, naar het schijnt, met hetzelfde muziekstuk (liwoeng). Alleen in de beschrijving aan het eind van het IVe hoofdstuk ontbreekt de Goenoengsari-dans; die is daar vervangen door de dans van den patih.

In de beschrijving van de Djatipitoetoer-opvoering is het toneel van Goenoengsari vrijwel gelijk aan dat, beschreven in de Kawroeh Topèng: alleen vindt men de bijzonderheid vermeld, dat Régol, Goenoengsari's dienaar, slaapt en met moeite wakker gemaakt moet worden door de twee ěmban's, voogden of gouverneurs van den jongen prins, Tatag en Gimèng. Dit is een van de vaste aardigheden.

Bij dit en de volgende tonelen kan ik ter vergelijking nog aanhalen het programma of tekstboekje van een topèng-uitvoering, gegeven door spelers uit de kraton-kringen, op de Sēkatèn (kermis op de aloen-aloen bij gelegenheid van garēbēg Moeloed) te Sālā in Augustus 1929. Dit fragment wilde ook zijn een gedeelte van een Djatipitoetoer-uitvoering (Malijanipoen Pēn-toel); het omvatte echter slechts de drie tonelen van Goenoengsari, Klānā en Pēn-toel-Tēmbēm. Dat men juist die uitkoos, is weer een bewijs te meer, dat deze tonelen, met hun rijke afwisseling van dansen, muziek en grappen, het publiek het meest boeien, niet de tonelen waarin het eigenlijke verhaal zich ontspint (zie ook § 206).

Hieronder volgt de volledige vertaling van het programma van het eerste toneel dier Sēkatèn-uitvoering. Men zal zien, dat de opeenvolging der onderdelen bijna geheel overeenkomt met die van de reeds beschreven uitvoeringen. Tussen haken heb ik enige verduidelijkingen aan de tekst toegevoegd.

„In de Kadipatèn van Kēḍiri. Gēḍing boḍèt, gamēlan sléndro paṭēt-sāngā. De ěmban's Tatag en Gimèng komen dansende op. Wanneer zij op de gawang (de plek in de pēḍāpā waar de dansen plaats hebben, dus ongeveer: het toneel) zijn aangekomen, voeren zij nog enige tijd een dans uit en gaan dan zitten. Dadelijk na hen komt Pātrāḍjāḍjā (Régol) op; hij legt zich spoedig te slapen. Vervolgens komt R. Goenoengsari op. De gamēlan wordt pianissimo gespeeld (kadjantoer). Na afloop van de beschrijvingen, gesprekken en grappen (die behoren bij een djan-toeran), voert Goenoengsari een dans uit als een talèḍèk (een dansvrouw bij een tajoeban). Na het beëindigen daarvan (en het zwijgen van de gamēlan) deelt Goenoengsari aan Tatag en Gimèng mede, dat hij de opdracht heeft gekregen naar Tambakbāḍjā te gaan om R. Pandji en zijn verwanten te roepen, opdat deze den indringer pakken, die een geheime minnarij is begonnen met Dēwi Tamioji. Na afloop van dit gesprek vertrekken zij te paard. Gēḍing kēbogiro.”

Het Goenoengsari-toneel is bij die Sēkatèn-opvoering dus opgevat als een djēdjēr pasēban

djâbâ, getuige de djaranan (cavalcade, verg. c). Hierdoor heeft men dit specifieke topèng-toneel geheel weten te voegen in het vaste schema van tonelen van een wajang-koelit-voorstelling, iets wat in hoofdstuk IX van de Kawroeh Topèng en bij de Djatipitoetoer-uitvoering van R. Ardjabasânta niet geheel gelukt was.

Opmerkelijk is het echter, dat volgens de Kawroeh Topèng, hoofdstuk IV einde, in de oude tijd als tweede dans in de plaats van de dans van Goenoengsari (bijlage IV, e) wel die van den patih kwam. Was dit laatste het geval, dan had men iets, dat te vergelijken was met een paséban djâbâ (bijlage III, b), zoals het schema van de wajang-poerwâ die wil. Immers de patih of een andere ondergeschikte, die een opdracht van den vorst ontvangen heeft, is de hoofdpersoon van de paséban djâbâ. Ook in de oude tijd bestond er dus reeds een verband (door verwisselbaarheid) tussen de Goenoengsari-dans en de paséban djâbâ.

53. Prang-gagal. (bijlage III, f). Bij de wajang-koelit-vertoning volgt op de paséban djâbâ vast in een of meer tonelen (g) het optreden van de „tegenpartij”, de vijanden van den vorst van het eerste toneel, mensen, demonen, reuzen, of onder welke vorm zij ook bij de verschillende soorten wajang optreden. Dit toneel gaat over in de prang-gagal (h), de eerste, niet beslissende, strijd, de schermutseling van bijfiguren van de partij van den vorst en van zijn tegenpartij, die elkaar, beiden als boden uitgezonden, op weg ontmoeten.

In hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling vindt men die prang-gagal ook vermeld (bijlage III, f), maar aansluitende aan het toneel van Goenoengsari, of, als tweede mogelijkheid, vóór de Goenoengsari-dans. In beide gevallen blijkt echter, dat men behoefte heeft gevoeld om bij de grote maskerspel-uitvoering de prang-gagal van de wajang-koelit niet over te slaan. Vermoedelijk om de gelegenheid, die dit toneel biedt, om een aantal gevechtsdansen op te voeren, wat een aangename afwisseling geeft. In hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling wordt dit toneel tevergeefs gezocht.

In de beschrijving van de Djatipitoetoer-opvoering vindt men ook de prang-gagal. Na de soeloek patêt-sângâ komt onder een ajak-ajakan-sēsēg Klânâ Djâjâpoespitâ met twee krijgsoversten op. Zij dansen eerst vóór Goenoengsari langs, hem de rug toekerende, alsof zij pas de weg afkomen; daarna komen zij vóór hem te staan. Zij gaan dan allen zitten, en na enige aardigheden van Pâtrâdjâjâ vraagt Goenoengsari wat de vreemdelingen komen doen. De Klânâ antwoordt dat zij van Proewânggâ komen, gezonden door hun vorst Klânâ Toengdjoengsétâ, met de opdracht om Kêdiri te veroveren. Deze woorden zijn de aanleiding tot een strijd, waarin Goenoengsari den Klânâ overwint. Deze verdwijnt, en Goenoengsari gaat de kraton binnen, onder het geluid van de ajak-ajakan. Daarna is er nog een overgang naar het volgende toneel. Het prang-gagal toneel is dus blijkbaar bij de Djatipitoetoer-opvoering meer uitgesponnen dan bij de voorstelling, beschreven in hoofdstuk IX van de Kawroeh Topèng.

Bij de Sêkatèn-uitvoering van 1929, die geheel geconformeerd is aan het schema van de wajang-koelit-voorstellingen, volgt de prang-gagal op het Klânâ-toneel (bijlage III, g). Men zie de vertaling hier beneden, § 54. Deze oplossing van de moeilijkheid, de typische topèng-tonelen te hebben en ook de prang-gagal, die eigenlijk alleen past in het schema van tonelen van de wajang-koelit-voorstellingen, is niet onbevredigend. Immers het Klânâ-toneel is gelijk te stellen met de djêdjêr van de tegenpartij. En daarop moet volgens het schema der wajang-koelit-voorstellingen de prang-gagal volgen.

54. Klânâ-dansen. (bijlage III, g). In de grote maskerspel-uitvoering komen, volgens hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling, na de prang-gagal de twee Klânâ-dansen.

Het optreden van de Klânâ's, de tegenpartij van den vorst, heeft, zoals reeds vermeld is, in de wajang-koelit-voorstellingen (in dit geval wajang-gêdog) plaats dadelijk na de paséban djâbâ (b en c) en vóór de prang-gagal (h), welke opgevat wordt als het gevolg van een bevel, gegeven in het Klânâ-toneel. In hoofdstuk IX mist men dus het verband tussen het toneel van de

Klânâ's en de prang-gagal. daar het eerste na het laatste komt. Opmerkenswaardig is, dat in het IVe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling, bij de beschrijving van het oude populaire maskerspel, de Klânâ-dansen in het geheel niet voorkomen. In plaats daarvan heeft men daar de dansen van Andâgâ en den danâwâ.

Er is echter een aanwijzing, dat er tussen de dans van den danâwâ en die van de twee Klânâ's verband bestaat. Dat is deze. De gënding van den danâwâ is gëdroeg, en die van den jongen Klânâ bëdroeg sësëgan. Men mag wel aannemen dat deze gënding's, wat de namen betreft, verwant zijn.

In de grote maskerspel-opvoering van hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling en in al de latere is het optreden van de twee Klânâ's tot één toneel versmolten. Zeer vaak laat men de dans van den jongen Klânâ, die eigenlijk even groot moest zijn als die van den ouden, vervallen. Uit hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling blijkt echter duidelijk genoeg, dat er twee personen moeten optreden.

In de wajang-poerwâ-vertoning kan men als gelijkstaande met Andâgâ en den danâwâ misschien beschouwen het optreden van den demonenvorst en dat van de menselijke tegenpartij. Niet in alle lakon's komen deze tonelen echter in deze volgorde voor, en vaak volgt de prang-gagal in de wajang-poerwâ-lakon op het toneel van den demonenvorst. In de IIIe bijlage heb ik deze tonelen tussen haken geplaatst, om aan te duiden, dat er allerlei andere mogelijkheden zijn ten aanzien van de volgorde. In de onderscheiding van het toneel van den demonenvorst van dat van de menselijke tegenpartij heeft de wajang-poerwâ-vertoning, zo mag men het waarschijnlijk toch wel zien, een oud bestanddeel bewaard, dat overigens alleen in het oude populaire maskerspel van hoofdstuk IV duidelijk is aan te wijzen.

Ten aanzien van de grote maskerspel-uitvoering en de wajang-gëdog-vertoning kan men twifelen, waar er een overblijfsel van het optreden van Andâgâ aan te wijzen zou zijn. Dat met de dans van den danâwâ het optreden van den Klânâ, of van een der Klânâ's, overeenkomt is duidelijk genoeg. Komt met dat van Andâgâ nu de dans van den ouden Klânâ overeen? Of het optreden van den patih van het Klânâ-rijk, voor het verschijnen der Klânâ's? Het laatste is, dunkt mij, het waarschijnlijkste, mede in verband met de rol, die Andâgâ in de Pandji-verhalen speelt. Het optreden van den ouden en den jongen Klânâ na elkaar is dan te beschouwen als een verdubbeling, en te vergelijken met het voorkomen van den ouden en den jongen Pandji naast elkaar.

In de grote maskerspel-vertoning is er echter, dat is wel duidelijk, verwarring opgetreden ten aanzien van het toneel, waarin de twee dansen van Andâgâ en den danâwâ van het oude populaire maskerspel van hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling zijn opgelost. De demonen, de danâwâ's, raken op de achtergrond en verdwijnen ten slotte geheel; de Klânâ's en de Boeginezen nemen geheel hun plaats in.

Ten aanzien van deze verwisseling, die tijdens de ontwikkeling van het grote maskertoneel uit het oude populaire maskerspel moet hebben plaats gehad, kan men veronderstellen, dat dit weer invloed van de wajang-gëdog is. Of misschien ook in het algemeen van de neiging, met het maskerspel verhalen, en wel Pandji-verhalen, op te voeren. In de Pandji-verhalen en de toneelstukken van de wajang-gëdog bestaat de „tegenpartij” uit Klânâ's. De Klânâ's worden in de jongere verhalen steeds menselijker voorgesteld, als vorsten van overzee, heersende over Boeginezen en dergelijk volk. Men zie § 23 en 65. Maar volgens een oude opvatting behoren bij Klânâ's krijgsvolk toch ook reuzen en demonen. En een oud model voor het masker van den ouden Klânâ, van den beroemden maskersnijder Moŋi, was, volgens hoofdstuk VI van de Javaanse verhandeling (§ 19), de wajangpop Dâsâmoekâ, de grote demonenvorst, de tegenstander van Sri Râmâ.

Volgens hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling eindigde het toneel van de Klânâ's bij de grote maskerspel-uitvoeringen (een der langste; het moet, met twee grote dansen, verscheidene uren geduurd hebben) slechts in een algemeen opbreken van de Klânâ's en hun hofstoet.

54. Aantekeningen Jav. Verh.

In de wajang-gēdog volgt er op de prang-gagal (h); zo ook in de wajang-poerwā (als men in de plaats van de Klānā's leest: de demonen en de „tegenpartij”).

In de beschrijving van de Djatipitoeter-opvoering (zie afbeelding 1) is het Klānā-toneel in allerlei bijzonderheden nogal afwijkend van de beschrijving in hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling. Bij het opkomen van den ouden Klānā (Ŧoendjoengsētā) wordt vermeld, dat zijn eerste „aloes” („zachtmoedige”) dans, stilstaande, voorstelt: zich gereed maken en het tellen van zijn krijgsoversten. Daarna komt een tweede „aloes” dans, waarbij de danser zich eenmaal in de rondte beweegt (zijn gang daarbij wordt ombakbanjoe, golven, genoemd) met versneld gamēlan-spel (maar steeds hetzelfde muziekstuk) en hierop volgt de reeks dansfiguren, die eigenlijk de kiprah-dans uitmaken, uitgevoerd staande vóór de hofstoet met vertraagd gamēlan-spel. Deze figuren, een achttal noemt de beschrijving van de Djatipitoeter-opvoering er, hebben elk weer een eigen Javaanse naam; die worden hier echter niet genoemd. Zij worden elk twee malen uitgevoerd, naar rechts en naar links. Daarna komt weer de sēsēg poetjoeng-roeboeh, de danser beweegt zich nog eenmaal in de rondte; tenslotte zwijgt de gamēlan en de danser gaat zitten.

Dadelijk daarop laat de gamēlan zich weer horen, nu met het muziekstuk gēndjong. Hierbij neuriet (rēngēng-rēngēng) Praboe Klānā, geheel verzonken in zijn hartstochtelijke liefde (voor de prinses, wier verovering het middelpunt is van zo goed als elk Pandji-verhaal en wajang-gēdog-toneelstuk). Daar tussen door komt Sēmboenglangoe op en maakt zijn grappen. Dit duurt drie gongan's (herhaling van het muziekstuk, elk afgesloten met een gongslag). Daarna „stijgt” de gēndjong. Praboe Klānā staat op, danst „aloes” en zingt daarbij (sindēn), ook drie of vier gongan's, vervolgens zwijgt de gamēlan en de danser gaat weer zitten. Vervolgens speelt men de gēndjong éling-éling, waarbij de Klānā-vorst weer zingt (rērēpēn). Na drie gongan's komt de „stijging”, de danser staat op om, ook weer gedurende diezelfde tijd, een „aloes” dans uit te voeren en daarbij een erotisch liedje, ėmpak-ėmpoek geheten, te zingen. Tot slot daarvan beweegt hij zich, met versnelde gamēlan, nog eenmaal in de rondte, en staat dan stil; de gamēlan zwijgt. Dan weerklinkt de ādā-ādā paṭēt-sāngā; na afloop daarvan geeft Praboe Klānā aan zijn legeroversten het bevel om op te rukken. Onder het geluid van de prēpēgan trekt hij dan met zijn gehele hofstoet af. (Om te vergelijken zie men bijlage III).

Deze beschrijving van de Djatipitoeter-opvoering verschilt in zoverre van wat men leest in het IXe hoofdstuk van de Kawroeh Topēng, dat er geen melding wordt gemaakt van de tweede grote kiprah-dans, die van den jongen Klānā, welke volgens de oudere tekst slechts een herhaling was van de eerste. Misschien heeft men dit in latere tijd overbodig gevonden.

Hier volgt de vertaling van het programma bij de topēng-uitvoering op de Sēkatēn te Sālā in 1929, het Klānā-toneel.

„In het rijk Loemadjang-tēngah. Gēndjong djangkrik-gēnggong, gamēlan slēndro paṭēt-sāngā. De danāwā-legeroversten komen op en dansen enige tijd. Na afloop daarvan en na het stilzwijgen van de gamēlan speelt men de gēndjong bēndrong. De jonge Klānā komt op. Wanneer hij op de gawang is aangekomen, komt na hem op de oude Klānā Praboe Maēsā Djalamporang. De gēndjong gaat over tot liwoeng. Wanneer hij op de gawang is aangekomen zwijgt de gamēlan, en speelt daarna poetjoeng-roeboeh. De oude Klānā danst de dans van de tooi. Wanneer hij gereed is met zich te tooien, speelt de gamēlan bēndrong, en Praboe Klānā danst de kiprah-dans. Wanneer die beëindigd is komt de gēndjong gēndjong met de dans als die van een talēdek. De gēndjong „valt” en gaat over in éling-éling, wordt pianissimo (kadjantoer) en gaat over in ritjik-ritjik. Na afloop daarvan spreekt Praboe Klānā met zijn jongeren broeder, den jongen Klānā R. Tridjājā, over de opdracht die hij hem gegeven heeft, een brief te gaan brengen naar Kēdiri, en over het antwoord van den vorst van Kēdiri. Deze deelde mede, dat Dēwi Tamioji, om wier hand Praboe Klānā had gevraagd, de echtgenote zal worden van dengeen, die den indringer, welke in de tuin

van Kēdiri een minnarij met haar is begonnen, kan vatten. Praboe Klānā geeft daarop bevel aan zijn krijgsvolk om naar Kēdiri op te trekken. De danāwā-krijgsoversten vertrekken".

„Emban Tatag en Gimēng komen op en ontmoeten de danāwā-krijgsoversten van Loemadjang-tēngah. Het loopt op een gevecht uit (prang-gagal); de danāwā's worden op de vlucht geslagen".

Boven (§ 53) is reeds de aandacht gevestigd op het plaatsnemen van de prang-gagal op deze plaats. Dit is in navolging van de wajang-koelit-uitvoeringen, waarbij de prang-gagal pleegt te volgen op de djēdjēr van de „tegenpartij".

Wat betreft de gespeelde muziekstukken op de Sēkatēn-uitvoering, bij vergelijking met hoofdstuk IV en IX van de Kawroeh Topēng blijkt, dat het nog de oude gēnding's zijn; alleen liwoeng behoort, volgens de Kawroeh Topēng, hfdst. IV, niet bij de Klānā- maar bij de ratondans (bijlage III, a). Ook ontbreekt weer de dans van den jongen Klānā. Dat Sēmboenglangoe in de beschrijving niet genoemd wordt, is klaarblijkelijk slechts te wijten aan een ommissie; hij trad wel degelijk op.

Voor een meer uitvoerige beschrijving van de Klānā-kiprah-dans, trouwens ook weer in onderdelen, wat betreft de muziek, afwijkend van het bovenstaande, moge ik verwijzen naar wat ik schreef over de uitvoering van Javaanse toneeldansen, aangeboden door Z. H. den Soesoehoenan van Soerakarta bij gelegenheid van het vijfde congres van het Java-Instituut, in 1929 in Soerakarta gehouden, in het programma van dat congres (blz. 27 tot 32). Daar vindt men ook, voor zover mogelijk, de dansfiguren afzonderlijk opgesomd, waarbij de aandacht er op gevestigd werd, dat onder die hand- en armbewegingen er vele ontleend zijn aan kinderspelen. Daar een bespreking hiervan meer thuis zou behoren in een verhandeling over Javaanse dansen en lichaamsplastiek, zal ik het in dat programma opgemerkte hier niet herhalen.

Dat de Klānā-kiprah dans een der meest geliefde en beroemde Javaanse dansen is geworden, is bekend. Een medewerker uit Soerakarta schrijft in het Javaanse tijdschrift van de Volkslectuur Kadjawèn, 1930, blz. 342 en 360, terecht dat deze dans een vertoning op zich zelf is geworden, geheel los van enig verhaal; wel vermeldt hij daarbij het optreden van Klānā-nom en de danāwā's. Hij noemt, voor het laatste kwart van de vorige eeuw, de maskerspelers van Wēdi, onder Klatēn, als de beste, en in geheel Zuid-Midden-Java beroemd. Ook in later jaren kwamen van daar nog troepjes maskerspelen naar de steden; dit zal blijken in de IIIe afdeling van dit hoofdstuk (§ 72).

Van de Jogja'se Klānā-dans, weer wat afwijkend van de Sālā'se, heeft Mevr. Resink—Wilkins een beschrijving met afbeeldingen gegeven in Djāwā IV, blz. 99. De Klānā-kiprah-dans, als op zich zelf staande vertoning beschouwd, wordt tegenwoordig bijna steeds ongemaskerd gedanst.

55. Pathos en tragiek. Hier wil ik nog opmerkzaam maken op het voorkomen bij de Klānā-dans van een eigenaardigheid, die men meermalen kan opmerken bij Javaanse toneelvoorstellingen en in de Javaanse kunst in het algemeen, n.m. dat de meest pathetische tonelen doorkruist worden door grappen van de pānākawan's, hier van Sēmboenglangoe. Bij de wajang-koelit voorstelling heeft men iets dergelijks in de gārā-gārā, welke in wezen waarschijnlijk als het hoogtepunt en het keerpunt van de lakon te beschouwen is. Men kan zich deze eigenaardigheid enigszins verklaren, door te denken aan het geringe verschil tussen het sublieme en het ridicule, en aan de wijsheid die in dwaasheid verkeert, en omgekeerd.

Misschien mag men aannemen, dat het Javaanse gevoel behoefte er aan heeft of had, dit geringe verschil tot uitdrukking te zien komen, om daardoor ontlading te vinden voor de spanning, die door het pathos of de verhevenheid van het voorgestelde te groot zou kunnen worden. Wellicht berust ook deze behoefte tenslotte op het gemeenschapsgevoel, dat zegt, dat al het bestaande beheerst wordt of behoort te worden door onderlinge, betrekkingen, vaste verhoudingen,

dat alles betrekkelijk is. Deze betrekkelijkheid wordt, zo kan men veronderstellen, op een dit Javaanse gevoel bevredigende wijze uitgedrukt door het optreden van de *pānākawan's*. Dit moet „bevrijding” brengen van de beklemming, die het tentoonspreiden van hartstocht, wanhoop en dergelijke al te sterke gevoelens ook in het gewone leven pleegt te doen ontstaan bij de toeschouwers. Immers door hun intensiteit dreigen die gevoelens het evenwicht in de betrekkingen te verstoren.

Doordat de aandacht gedeeltelijk wordt afgeleid van het aanschouwen van de hartstocht, om te luisteren naar de grappen, en om daardoor de betrekkelijkheid van het pathos te gevoelen, vermijdt de Javaanse kunst de tragiek. De tragiek, die zijn oorsprong heeft in een botsing tussen de wereldorde of een absolute Macht en een strevende menselijke wil, een evenwichtsverstoring in de innerlijke verhouding van de mens tot het bovenmenselijke, is aan het oude Javaanse gevoel bijna geheel vreemd, blijkbaar omdat dit gevoel slechts zelden een tegenstelling, een spanning kende tussen een menselijke persoonlijkheid en de wereldorde. Immers alles wordt door vaste betrekkingen beheerst.¹⁾

56. Sinompradāpā, Bandjaransari. (bijlage III, j). Hier moet gewezen worden op een verschil van de grote maskerspel-uitvoering, zoals die beschreven staat in hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling, met de opzet van de wajang-gēdog en met die van de wajang-poerwā lakons. Bij het maskerspel heeft men, zoals boven gebleken is, de Goenoengsari-dans (bijlage III, e) vóór de Klānā-dansen (g). Bij de wajang-gēdog heeft men geen Goenoengsari-toneel; het Klānā-toneel volgt dadelijk op de pasēban-djābā (b en c). Daarentegen heeft men na dit Klānā-toneel meestal twee vaste tonelen van R. Sinompradāpā, den Pratinggi van Bandjaransari, met zijn dienaaren Sēboel en Palēt, die door Dēwi Koemoedaningrat van Ngoerawan uitgenodigd wordt haar te komen bezoeken, en van de ontmoeting en de liefde van Dēwi Koemoedaningrat en R. Pratinggi in de tuin van Ngoerawan (j). Sinompradāpā is de jonge Pandji, de jongere broeder.

Dit paar tonelen bevat waarschijnlijk een oud motief; Radèn Bandjaran is een hoofdperson van sprookjes en volksverhalen. Zij staan echter in de wajang-gēdog-lakon's buiten samenhang met de rest van het verhaal. In bijlage II (§ 475) zal ik een veronderstelling opperen omtrent de oude betekenis van deze Bandjaransari-tonelen. In de wajang-poerwā-lakon's pleegt niets voor te komen, dat geheel overeenkomt met een van deze tonelen van de wajang-gēdog; de op-eenvolging is daar vast: pasēban djābā, djēdjēr van de demonen en de „tegenpartij” met prang-gagal, gārā-gārā, soms met enkele tussen-tonelen.

57. Gārā-gārā, banjolan. (bijlage III, k). Op de Klānā-dansen in hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling, de dansen van Andāgā en den danāwā in hoofdstuk IV, volgt, na een soeloek (de enige in hoofdstuk IV) de dans van Pēnṭoel en zijn gesprek met Tēmbēm en de gēnding loro-loro. Er is reeds op gewezen, dat dit waarschijnlijk een der oudste elementen van de maskerspel-vertoning is. Dit toneel mag men wel vergelijken met de gārā-gārā met banjolan, het toneel van de pānākawan's Sēmar met zijn gezellen, dat in de wajang-poerwā vast volgt, hoewel vaak niet onmiddellijk, op de prang-gagal. In verband met de gārā-gārā staat in de wajang-poerwā-lakon's vaak een toneel van een panḍitā, die wijze lessen geeft, en ook de alas-alasan, een tocht door het woud, met zware beproevingen voor den jongen held, den bambang. Ook in de wajang-gēdog heeft men een dergelijk toneel als dat van Pēnṭoel en Tēmbēm, n.m. van Bantjak en Dojok of van Djēroedēh en Prasāntā. En pas daarna begint in de wajang-gēdog, evenals in de grote maskerspel-uitvoering, zich het eigenlijke verhaal te ontwikkelen. Ook in de wajang-poerwā vallen de hoofdmomenten van de handeling pas na de gārā-gārā en alas-alasan.

In de beschrijving van de Djatipitoetoer-opvoering vindt men na het Klānā-toneel als overgang enige soeloek's, en dan de gēnding loro-loro met de dans van Pēnṭoel. De gēnding loro-loro

¹⁾ Op enige eigenaardige uitingen van dit gevoel voor vaste betrekkingen tussen al het bestaande, het kosmisch gemeenschapsgevoel, heb ik de aandacht gevestigd in een opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie, verschenen in de Feestbundel K. Bat. Gen. 1928, deel II.

is de enige, die men in de beschrijving van alle maskerspel-vertoningen, van de oudste (van hoofdstuk IV) tot de jongste terug vindt, en steeds op dezelfde plaats. Dit stuk is ook het eerste grote in de paṭēt-manjoerā. Tēmbēm wordt in de Djatipitoetoer-beschrijving ook genoemd Soetābāgā. Ook volgens de beschrijving van de Djatipitoetoer-opvoering komen pas na het toneel van Pēnṭoel en Tēmbēm de tonelen, waarin zich het eigenlijke verhaal afspeelt.

Hier volgt weer de vertaling van het programma bij de topēng-uitvoering op de Sēkatèn te Sālā in 1929, het toneel van Pēnṭoel en Tēmbēm.

„In Klampis-irēng. Gēṇḍing loro-loro, gamēlan sléndro paṭēt-manjoerā. Pēnṭoel komt op en danst een talèḍèk-dans. Daarna maakt hij grappen. Vervolgens komt op Tēmbēm; hij maakt ook grappen. Na afloop van de grappenmakerijen zegt Tēmbēm, dat Pēnṭoel bij hun beider heer R. Pandji geroepen is. Pēnṭoel wil niet gaan; dit loopt uit op een vechtpartij. Slot”.

58. Statiën in de lakon. Het bovenstaande moge voldoende zijn om zich een denkbeeld te vormen van de onderlinge verhouding van de tonelen van het oude populaire maskerspel van hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling, de grote maskerspel-uitvoering van hoofdstuk IX, de wajang-gēḍog en de wajang-poerwā. De vaste opeenvolging van de tonelen in de eerste plaats bij het poppenspel, maar ook, in eenvoudiger vorm, bij andere schouwspelen is te beschouwen als een van de oude elementen, in verband staande met de religieuze zin van de lakon. In het zesde hoofdstuk van deze bijdrage (§ 361—363) zal ik trachten duidelijk te maken, dat, vooral ten aanzien van de vier grote maskerdansen, een duidelijk verband met de oude klassificerende kosmisch-mythologische wereldbeschouwing aan te nemen is. Ook de vaste tonelen van de wajang-vertoning, tot en met de gārā-gārā, hebben vermoedelijk wel hun betekenis ontleend aan deze zelfde gedachte. In de lakon van het wajang-toneel als geheel beschouwd, ziet men de gedachte aan wijding, aan een ingaan tot een nieuwe staat van bestaan, echter zeer op de voorgrond treden. Men kan de lakon met enig recht, ook in verband met de taalkundige afleiding, noemen een gang of een reize. In de vaste tonelen, die om en bij de gārā-gārā beginnen en ook daarna nog zijn aan te wijzen (prang-kēmbang, prang-sampak) kan men zien de stations of de statiën van deze weg. Het woord lakon, wajangtoneelspel, is taalkundig ten nauwste verwant met lakoe, gang. Dit woord lakoe wordt o.a. gebruikt om aan te duiden de regel, de weg (bijv. vasten of waken), gekozen en gevolgd door dengeen, die streeft naar zelfvervolmaking, of het verwerven van dieper inzicht, of allebei, in de zin van de Javanistisch-Moslimse mystiek.

De soeloek's markeren de overgangen van de ene statie tot de andere, zoals boven (§ 32) reeds is opgemerkt. De paṭēt's van de muziekstukken, die behoren bij de opeenvolgende vaste tonelen (zoals de paṭēt-manjoerā bij het toneel van Pēnṭoel en Tēmbēm), hebben waarschijnlijk in dit verband ook hun betekenis.

59. Ontwikkeling. Intussen, bij een beschouwing van de bouw der lakon's en van alles wat tot de wajang behoort in het algemeen, moet men zich niet laten verleiden te spoedig aan te nemen, dat enig bestanddeel zeer oud of oorspronkelijk is, ook al schijnt het ons zeer zinvol en in overeenstemming met oude gedachten te zijn. Op sommige punten is het bij nauwkeurig onderzoek moeilijk vol te houden, dat men te doen heeft met kunst, die uit zeer oude tijden, met een zeer ouderwetse maatschappelijke ordening trouw overgeleverd is. Veeleer komt men tot de slotsom, dat veel, waaronder misschien ook de zeer ontwikkelde samenstelling der lakon's en de verscheidenheid van de muziek, pas in betrekkelijk late tijd, wellicht pas in de 18e eeuw, onder invloed van de Vorstenlandse kratons zijn huidige verfijnde vorm is gaan aannemen. Ook van de vormen der wajangpoppen is dat waarschijnlijk.

Wel liggen aan dit alles, dat moet men aannemen, ten grondslag oude gedachten. De hofkunstenaars en de poedjānggā's, die de huidige verfijnde vormen van de wajangstijl en de lakon-letterkunde hebben uitgewerkt, hebben zich beijverd in hun kunstvormen die oude gedachten tot uiting te brengen. Maar daarbij hebben zij, natuurlijk, hun eigen opvatting van de oude kosmisch-

mythologische wereldbeschouwing gevolgd, en deze opvatting was zeer sterk van buiten beïnvloed, zeker door de populaire mystiek van de ouderwetse Islam, wellicht ook door enkele late en verzwakte uitlopers van Hindoeïstische religieuze bespiegeling.

Aan deze religieus-mystieke beïnvloeding heeft de Javaanse bespiegeling over de zin der lakon's en der wajang-figuren afzonderlijk, zoals die tot op deze tijd bestaat, waarschijnlijk haar ontstaan te danken. Zij is dan ook steeds vrij duidelijk religieus gericht; zij verklaart de hoofdpersonen van het wajangtoneel het liefst als vertegenwoordigers van de krachten in 's mensen ziel, in overeenstemming met wijd verbreide mystieke gedachten. Deze verklaring moet het wetenschappelijk onderzoek als laat en niet oorspronkelijk aanmerken.¹⁾ Dit neemt niet weg, dat zij voor het begrip van de huidige Javaanse gedachtenwereld veel meer waarde heeft dan de wetenschappelijk-volkenkundige verklaring van het Javaanse toneel uit de zeer oude heidense kosmisch-mythologische denkwijze, die in de hoofdpersonen van het wajang-toneel vertegenwoordigers of oertypen van een wereld- en maatschappij-omvattend klassifikatie-stelsel vermoedt.

In geen geval is als zinloos te verwerpen, wat de Javaanse overlevering zegt, dat de Wali's, de bringers van de Islam op Java, eigenlijk de scheppers van de wajang zijn. Immers zij vertegenwoordigen juist het tijdperk van de ouderwetse Islam, de eerste stroom, geheel door de mystiek gekleurde, veelal met oude populaire voor-Moslimse denkwijzen vermengde gedachten, die vermoedelijk van de kusten van Voor-Indië deze landen bereikte, en die de allergrootste invloed op de Javaanse gedachtenwereld heeft uitgeoefend.

De bespreking van deze zaken behoort echter thuis in een verhandeling over de lakon-letterkunde, niet in deze bijdrage over volksvertoningen. Enkele aantekeningen zijn hier slechts geplaatst, om te doen uitkomen, dat het wajangspel en het maskerspel hun huidige vorm pas gekregen hebben na een lange tijd van ontwikkeling. Wanneer er sprake is van de hoge ouderdom van die spelen, mag men alleen denken aan delen van oude vertoningen, die, niettegenstaande de lange ontwikkelingsgang en veel vervorming, toch nog in de huidige vorm van wajang- en topèngspel bewaard zijn gebleven. Dat de huidige vorm van de lakon's en van de opvoeringen in hun geheel een getrouw algemeen beeld geven van vertoningen uit de zeer oude heidense voortijd is echter te betwijfelen.

Genoeg zij het tenslotte, opgemerkt te hebben, dat de grote topèngspel-uitvoering, vergeleken met het oude populaire maskerspel, steeds meer gelijkenis is gaan aannemen met de lakon's van de wajang (de paséban's, de prang-gagal), maar overigens de hoofdmomenten van het oude maskerspel, al zij het gedeeltelijk onder andere namen, heeft bewaard. Aan de andere zijde heeft de wajang-gědog invloed ondergaan van het maskerspel: ook de wajangpop Praboe Klânâ laat men de kiprah-dans dansen, in navolging van een maskerdanser.

In de wajang-poerwâ-lakon's heeft men na de gârâ-gârâ nog enige vaste tonelen, zoals de meestal spoedig volgende prang-kěmbang (waarin de bambang, de jonge held een aanzienlijk tegenstander volkomen verslaat) en de prang-sampak (geheel aan het einde, de definitieve nederlaag van de „tegenpartij"). Die worden hier echter niet besproken, omdat zij in de oude topèngvoorstelling van hoofdstuk IV niet voorkomen. De latere topèngvoorstellingen kennen die tonelen wel, in navolging van de wajang-poerwâ of -gědog, doch zij nemen daarin slechts een betrekkelijk geringe plaats in.

60. Pandji treedt eerst niet op de voorgrond. Het is niet overbodig hier even de aandacht erop te vestigen, dat in de verschillende maskerspel-uitvoeringen, welke boven beschreven zijn, R. Pandji slechts een geringe rol vervult. De vorst, die de raton-dans danst, is op te vatten als een Pandji, of verwant aan Pandji. Maar zijn dans is onbetekenend in vergelijking met de grote dansen van Goenoengsari, Klânâ en Pěntoel. Verder wordt er in het eerste en belangrijkste ge-

¹⁾ Men zie het opstel van P. A. A. Mangkoenagârâ in Djâwâ XIII, 1933. over de wajang-poerwâ in het algemeen en over de daarin voorkomende symbolische en mystieke elementen.

deelte van de topèng-uitvoering, tot en met het toneel van Pěntoel-Těmběm, alleen *gesproken over* R. Pandji. Hij treedt pas meer op de voorgrond in de opeenvolging van kleinere tonelen, die het tweede gedeelte van de opvoering vormen. In de wajang-koelit-lakons is soms wel iets dergelijks op te merken, hoewel minder duidelijk. Hoe dit te verklaren is, kan hier niet besproken worden (zie ook § 363).

61. Kluchtspelen. Boven is er reeds terloops melding van gemaakt, dat het toneel van Pěntoel en Těmběm zich heeft ontwikkeld tot een kluchtspel waarin, met die beiden of een van hen in de hoofdrol, in enige taferelen een meestal zeer eenvoudige handeling zich afspeelt. De hoofdzaak voor de toeschouwers waren de grappen en de toespelingen op het dagelijks leven, alles in de volkstaal. Een voorbeeld van een dergelijke klucht is Pěntoel wajoeh (Pěntoel getrouwd met twee vrouwen, wat natuurlijk tot huiselijke twisten aanleiding geeft). Nieuwer schijnt te zijn Těmběm mantoe (Těmběm huwelijkt zijn dochter uit; voor den bruidegom, die op het beslissende ogenblik niet verschijnt, wordt inderhaast een andere jonge man in de plaats geschoven; als de eerste bruidegom dan toch nog komt, krijgt hij een andere). Voor het opvoeren van dergelijke kluchten moeten er, dat is duidelijk, nog andere figuren optreden, naast Pěntoel en Těmběm. Het is hiervoor, dat de realistische maskers, die men in sommige verzamelingen in vrij groten getale vindt, voor een deel bestemd zijn. Optreden van ongemaskerden, samen met de gemaskerden, moet ook vaak voorgekomen zijn.

Dit Pěntoel-Těmběm-toneel dijde daardoor uit; voor een gedeelte van het publiek van een grote maskerspel-uitvoering betekende het ongetwijfeld nog altijd het hoogtepunt en het slot, zoals het ook bij het oude populaire maskerspel van hoofdstuk IV van de Javaanse verhandeling was. Het eigenlijke verhaal, dat daarna kwam, had veel minder aandacht.

Dit toneel van Pěntoel en Těmběm of van Bantjak en Dojok (over deze verwisseling zie men beneden, § 66) heeft zich soms zelfs onafhankelijk weten te maken van de rest van het maskerspel. Dit was het geval met de Pěntoel-Těmběm-uitvoering (Těmběm-mantoe), gegeven bij gelegenheid van het tienjarig regeringsjubileum van P. A. A. Mangkoenagårå in 1925, en beschreven in Djåwå VI, blz. 150 door den Heer en Mevrouw Brandts Buys—van Zijp. Dit was echter een uitzondering. Gewoner is het Bantjak-Dojok-spel; dit heeft zelfs een eigen ontwikkeling doorlopen. Thans in de Mangkoenagaran en in de Koesoemåjoedan in Sålå is het een kluchtige monoloog met zang en dans van Bantjak (Pěntoel) gevolgd door een samenspraak met Dojok. Soms heeft het spel het karakter van een revue. Het wordt gespeeld door twee vrouwen of door een vrouw en een man (hierin ziet men weer de Sålå'se voorliefde voor vrouwen op het toneel), ongemaskerd, maar vrij kostbaar gekostumeerd, en met gamelan pélog. Het is niet onmogelijk, dat ook in enige van de moderne soorten van volkstoneel, die in verschillende streken van Java populair zijn, zelfstandig geworden stukken van oude vertoningen, in het bijzonder uit die tonelen, waarin kluchtige figuren optreden, te zien zijn.

Aantekeningen bij hoofdstuk X van de Javaanse verhandeling (§ 23).

62. Muziekspelen. In dit hoofdstuk wordt klaarblijkelijk de geschiedenis van het maskerspel in de tijd zelf van den schrijver van de verhandeling verhaald, tot omstreeks het jaar 1860. Verscheidene van de daar genoemde personen zijn ook van elders bekend. Slechts een enkele worde hier genoemd.

De naam van R. M. A. Tåndåkoesoemå is verbonden aan de Langëndrijan Mangkoenagaran. Men zie over het ontstaan van dit muziekspel het programmaboekje van het Congres van het Java-Instituut, in Soerabaja gehouden in 1926, lakon Praboe Ménak Djinggå Lénå. In Sålå, maar vooral in Jogja, zijn er nog wel andere dergelijke muziekspelen bekend geweest en nog bekend. Het Kantoor voor de Volkslectuur heeft de tekst in dichtmaat van de Langëndrijan Mang-

koeboemèn (Jogja) uitgegeven en zal wellicht ook de tekst van de Māndrāwanārā Kadanoerē-djan (Jogja) nog uitgeven. In een opstel over de geschiedenis en de ontwikkeling van de Javaanse dans van P. A. Soerjādiningrat, in Djāwā XV, 1935, overgenomen uit Buning's Javaanse almanak voor dat jaar, vindt men iets over die oude muziekspele in Jogja. De Pranasmārā-uitvoeringen van de Koesoemājoedan in Soerakarta, waarbij alleen of hoofdzakelijk vrouwen optreden, evenals in de Mangkoenagaran'se Langēndrijan, zouden ook te rekenen zijn tot dit soort muziekspele. In het laatst van de vorige eeuw heeft P. A. Praboewidjāā, de oudste zoon van Soenan Pakoeboewāā IX (1862—1893), eveneens een soort muziekspel onderhouden; daarbij werden Ménak-verhalen opgevoerd. Het Mangkoenagaran'se spel is echter, ook buiten Sālā, het meest populair en nagevolgd geworden (zie ook § 67).

P. A. Adiwidjāā III was een neef (oomzegger) van P. A. A. Mangkoenagārā IV, deze laatste is de bekende dichter. De naam van P. A. Koesoemādilāgā is reeds genoemd in verband met de S. Sastrāmiroedā. Hij heeft ook enige Moslims-mystieke, wijsgerige en andere geschriften nagelaten.

63. Wajang-poerwā vormen klassiek geworden. Uit dit Xe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling blijkt ook, dat in de 19e eeuw de Javaanse maskers in Soerakarta zich steeds meer hebben gevormd naar de reeds bestaande wajang-koelit poppen (poerwā). In de vormen van de wajang-koelit waren in die tijd, zoals blijkt uit de Javaanse verhandelingen daarover, reeds enige als klassiek geldende normen aangenomen, welke bewonderd en nageemaakt werden, maar waarvan men zelden of nooit afweek. Dit is in hoofdzaak tot nu toe zo gebleven. Het is geen wonder dat, waar die klassieke vormen bestonden, en men over het algemeen sterk behoudensgezind was, ook de maskers aan die normen werden onderworpen. Boven (§ 44) is in dit verband reeds van wajang-stijl gesproken.

Men zou nog kunnen verwachten, dat de maskers gevormd werden naar de wajang-gēdog poppen, zoals volgens de overlevering Soenan Kalidjāgā in het begin gedaan heeft. Immers, beide stellen figuren uit de Pandji-verhalen voor. Maar vooreerst heeft de wajang-gēdog in de Vorstenlanden eigenlijk nergens een grote populariteit bereikt. En dan werden in deze zelfde tijd juist de wajang-gēdog poppen ook gevormd naar het model van de wajang-poerwā poppen. Deze zijn het voorbeeld geworden voor alle soorten Javaans toneel. Natuurlijk koos men als voorbeeld voor een masker die wajang-koelit pop, die, volgens de Javaanse opvatting, in wezen overeen kwam met de figuur, die door het masker voorgesteld moest worden.

Opgemerkt dient nog te worden, dat de désa's Wēdi en Masaran, van waar beroemde topēngspelers zijn gekomen, liggen in het Regentschap Klātēn, dus in het Zuid-Westelijk gedeelte van Soerakarta, dat aan Jogja grenst. Ook de reeds vermelde désa Palar ligt daar.

64. Talēdèk-dans. Aan deze Javaanse verhandeling over het maskerspel voeg ik hier toe een mededeling uit de reeds meer vermelde S. Sastrāmiroedā over de dans. Men leest daar, dat de dans van de talēdèk's (dansvrouwen bij een tajoeban), voordat de gēnding van de gamēlan viel of steeg, de dans van de sērimpi's navolgde, maar dat daarna de talēdèk's een eigen dans hadden, die niet meer de dans van de bēdaja's en sērimpi's imiteerde. Ten slotte vermeldt de schrijver, dat in zijn tijd (3de kwart van de 19de eeuw) deze talēdèk-dans ook reeds verbasterde, en dat talēdèk-dans en vrouwelijke maskerdans gelijk aan elkaar werden. In het boven vertaalde programma van de maskerspel-uitvoering op de Sēkatēn te Sālā in 1929, wordt herhaaldelijk van talēdèk-dansen gesproken, waar bedoeld zijn de dansen met vrouwelijk karakter van de hoofdpersonen: Goenoengsari, Klānā en Pēntoel.

65. Personen uit de wajang in het maskerspel. Uit het Xe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling blijkt duidelijk, en het wordt er ook uitgesproken, dat de aanzienlijke beschermers van het maskerspel in Sālā dit steeds meer hebben doen naderen tot het wajang-toneel. Ten aanzien van de opeenvolging van de toneelen en van de vormen der maskers is hier reeds de aandacht

op gevestigd. Ook in de figuren, die men liet optreden, is deze aanpassing aan de wajang, hier in bijzonder aan de wajang-gědog, op te merken. Terwijl het oude maskerspel als tegenpartij van den vorst boetā's of danāwā's, demonen en reuzen kende (men zie hoofdstuk IV), traden er in de tijd van Soenan Pakoeboewānā VII daarnaast of in de plaats daarvan Boeginezen als onderdanen van den Klānā op. Trouwens deze zelf, een figuur uit de Pandji-verhalen en de gědog-lakons, kwam, volgens hoofdstuk IV, niet voor in de oude populaire maskerspel-vertoningen.

66. Pānākawan-figuren, Pěntoel-Těmbēm, Bantjak-Dojok. Ook de verwisseling van Těmbēm en Pěntoel (Běntjo en Toeras) voor Dojok en Bantjak, de pānākawan's uit de wajang-gědog, betekent een toenadering van het maskerspel tot de wajang. Opmerkenswaardig hierbij is het volgende. Pěntoel, ofschoon hij het uiterlijk van Bantjak heeft (zie de lijst in § 13), geldt bij het maskerspel als de jongere van Těmbēm. Deze had in den beginne (zie § 13) de vorm van Sěmar, die ouder is dan goden en mensen. In de wajang-gědog geldt echter Bantjak (Pěntoel) als ouder dan Dojok. In het Bantjak-Dojok spel, dat boven vermeld is (§ 61), is Bantjak (Pěntoel) jonger dan Dojok; hierbij is het maskerspel gevolgd, waar dit spel dan ook van afstamt.

Men kan zich de verhouding dezer pānākawan-figuren dus als volgt voorstellen. Daarbij ga men er echter niet te spoedig toe over, verschillende personen zonder meer als identiek te beschouwen. Over de onderlinge verhouding der pānākawan's kan nog zeer weinig met enige zekerheid gezegd worden. Waarschijnlijk is wel, dat men moet denken aan plaatselijke of gewestelijke verschillen, die ten dele naderhand in stelsels vastgelegd zijn. Men zie ook § 39 en § 478. In het hieronder volgende lijstje staat de oudere altijd een regel hoger dan de jongere.

<i>Poerwā</i>	<i>Topèng</i>	<i>Gědog</i>
Sěmar.	Běntjo, Těmbēm	
	Toeras, Pěntoel.	Bantjak
		Dojok.

Ten slotte moet men ook de toevoeging aan het stel maskers van Sěboel en Palèt als een toenadering tot de wajang-gědog opvatten. Immers, zoals boven gebleken is, zijn deze twee figuren pānākawan's van R. Pratinggi Sinompradāpā. Zij treden op in de, voor de gědog-lakon's kenmerkende, twee tonelen tussen de prang-gagal en de gārā-gārā.

67. Langëndrijā. Bij de vermelding van het maskerspel van dansmeisjes, dat P. A. A. Mangkoenagārā IV door R. M. A. Tāndākoesoemā liet samenstellen, moet men weer denken aan de Sālā'se voorliefde voor vrouwen op het toneel. Dit spel, waarbij alleen Klānā, Goenoengsari, een prinses en Pěntoel optraden, was blijkbaar al zeer ver verwijderd geraakt van het oude maskerspel met zijn vaste opeenvolging van dansen. Het moet beschouwd worden als een voorloper van de hedendaagse Mangkoenagaran'se Langëndrijā. Bij dit spel, eveneens opgezet onder leiding van R. M. A. Tāndākoesoemā, traden in het begin ook slechts drie, spoedig vijf figuren op: Měnak-Djinggā, de prinsessen Wāitā en Poejěngan (die dezelfde dans uitvoeren), Damarwoelan en Dajoen, grotendeels mannen, maar allen voorgesteld door vrouwen. De Langëndrijā is echter ongemaskerd. Deze figuren komen volgens Javaanse opvattingen naar hun aard vrijwel overeen met de bovengenoemde Klānā, prinses, Goenoengsari en Pěntoel (zie ook § 62).

Dit is weer een voorbeeld ervan, hoe in jongere tijd het oude maskerspel is uitgegroeid tot allerlei nieuwere soorten toneel.

III.

Het hedendaagse maskerspel in de Vorstenlanden.

68. Na de bespreking, aan de hand van de Javaanse verhandeling, van het Sālā'se maskerspel, zoals dat vroeger bestaan heeft, is het niet overbodig hier nog enige mededelingen te doen over de huidige toestand van dit spel in de Vorstenlanden.

De hier volgende mededelingen over het maskerspel, zoals men dat thans in de Vorstenlanden vindt, zijn, behalve aan eigen onderzoekingen, vooral ook ontleend aan de antwoorden van de bestuursregenten der Zelfbesturen op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut in 1928 en '29 gegeven. Vooral enige regenten uit Jogja, waar thans meer dan in Sâlâ het maskerspel beoefend wordt, hebben belangrijke mededelingen gedaan. De Heer Jasper, destijds Gouverneur van Jogja, heeft van die mededelingen reeds gebruik gemaakt bij het opstellen van het Verslag van de Tweede Jogja'se Jaarmarkt-tentoonstelling. Het is echter niet overbodig deze plaatselijke gegevens hier nog eens in groter verband weer te geven en toe te lichten.

69. Soerakarta. Om te beginnen met de stad Sâlâ, als eigenlijk volksvermaak is daar, kan men zeggen, het maskerspel thans verdwenen. De grote populariteit, die de wajang, en tegenwoordig vooral de wajang-wong geniet, is zeker niet vreemd aan dit verschijnsel. Vroeger schijnt men vooral in de kampoeng Baron, dicht bij Nglawéjan, goede maskerspelers gehad te hebben. Slechts in enkele kringen van hooggeplaatsten zijn er in de laatste jaren nu en dan pogingen gedaan om, aansluitende bij de overblijfselen van het oude maskerspel, dit spel weer wat te doen opleven. De topèng-opvoering (Klânâ-dans), aangeboden bij gelegenheid van het Sâlâ'se Congres van het Java-Instituut in December 1929, is een voorbeeld hiervan, zo ook die op de Sêkatèn in 1929, waarvan het programma boven vertaald is. P. A. A. Mangkoenagârâ heeft bij gelegenheid van zijn tienjarig regeringsjubileum in 1925 ook een maskerspel-opvoering laten geven (zie hierover Djâwâ VI, blz. 105). Deze opvoering berustte echter reeds niet meer op de boven beschreven maskerspel-vertoningen, waarin Radèn Pandii, zijn geslacht en zijn tegenstanders de hoofdrol vervullen, maar het was een kluchtspel, ontwikkeld uit de samenspraken van de kluchtige figuren. Op deze ontwikkeling is boven in de aantekening bij het IXe hoofdstuk van de Javaanse verhandeling (§ 61) gewezen.

Bij de huidige maskerspel-opvoering in Soerakarta worden niet de vier boven (§ 17, 18 en 19) genoemde oude lakon's opgevoerd maar gëdog-lakon's. Hierdoor heeft men veel meer variatie. De spelers spreken zelf, het masker, dat zij door middel van een tussen de tanden geklemd riempje voor het gezicht houden, telkens even met de hand oplichtende, wanneer zij hun rol moeten zeggen. Van de ontwikkeling van deze omslachtige wijze van doen vindt men beneden, nadat het Jogja'se spel besproken is (§ 77), de vermoedelijke verklaring. Men bedenke echter wat boven (§ 30) naar aanleiding van het spreken van de maskerspelers gezegd is, n.m. dat de tweegesprekken bij de topèng-opvoering slechts een zeer ondergeschikte plaats innemen.

Vermeld wordt nog, dat door de dorpen rondreizende maskertroepen, meestal ongeveer 10 spelers sterk, waarbij een jongen voor de saron en een vrouw voor de gëndër, voor een opvoering 2 tot 4 gldn kregen (in 1929). Niet zelden voeren zij in het geheel geen lakon op; zij vertonen ook maar heel weinig van de grote maskerdansen. Zij bepalen zich tot het opvoeren van een of meer tonelen met kluchtige figuren, zoals Klânâ met Sëmboenglangoe, Goenoengsari met Régol (Pâtrâdjâjâ), of Pëntoel-Tëmbëm, of het vertonen van een klucht, zoals Pëntoel wajoeh. Bekend is ook: Pëntoel-Tëmbëm ambarang oerâ-oerâ (als liedjeszangers), wat neerkomt op een bedelpartij, soms met grabbelen naar rondgestrooide centen. Aan het einde van zulk een opvoering van maskerspelers in de dorpen geeft men wel een gambjongan-dans. Dat is de dans van een dansvrouw alleen. Als dansvrouw treedt dan echter een als vrouw verklede man op, en Sëmboenglangoe maakt er potsen bij. De gënding daarbij is ginondjing.

Een medewerker in Kadjawèn (1930, blz. 360) noemt ook de klucht Pëntoel wajoeh, die het ongeluk van een man, met twee vrouwen getrouwd, schildert. Hij vereenzelvigd dit verhaal echter met dat van Djâkâ Bloewo, wat niet juist is; het verhaal van Djâkâ Bloewo is anders. Als lakon's, die maskerspelers in Soerakarta plachten op te voeren, wanneer zij een gehele dag een vertoning gaven bij een feest, noemt hij Djatipitoetoer en Angrèni.

70. Maskerdans en wajang-wong. Betreffende de dansen van het topèngspel worde hier nog wat toegevoegd aan hetgeen reeds vermeld staat in de Kawroeh Topèng. Bij het dansende voorwaarts gaan, wat, tengevolge van het telkens opkomen, herhaaldelijk gebeurt, bewegen de spelers hun bovenlichaam tegelijk met hun benen. Staat hun rechterbeen voor, dan wordt ook de rechterzijde van het bovenlichaam naar voren gebracht enz. In dit opzicht vormt de maskerdans een tegenstelling met de nieuwere (Mangkoenagaran'se) wajang-wong dans, waarbij de dansers het bovenlichaam steeds in één vlak moeten houden, onafhankelijk van de beweging van de benen. Dit is, naar men zegt, in navolging van de poppen van de wajang-koelit, die, wanneer de *dalang* hen langs het scherm laat „lopen”, natuurlijk hun bovenlichaam ook niet bewegen.

Opmerkenswaardig ten aanzien van de dansen is nog, dat de dans van Goenoengsari bijna volkomen een vrouwelijke dans is. Ook buiten de Vorstenlanden is dit het geval. In een later gedeelte van deze bijdrage zal hiervoor nog eens de aandacht gevraagd worden, ofschoon het moeilijk zal zijn er een verklaring voor te vinden.

De Klânâ-dans heeft in zijn laatste gedeelte eveneens iets vrouwelijks. Dit stemt goed overeen met wat juist medegedeeld werd over de gambjongan-dans, de dans van een dansvrouw, begeleid door Sēmboenglangoe. Men weet dat Sēmboenglangoe eigenlijk bij den Klânâ behoort. Ook in de dans van Pēntoel wordt, zoals blijkt uit het programma van de maskerspel-uitvoering op de Sēkatèn te Sâlâ in 1929, dat boven vertaald is, iets vrouwelijks gezien.

Ten slotte worde nog gewezen op de kiprah-dans, die hartstochtelijk liefdesverlangen, dat in zinneloosheid overgaat, uitdrukt. Deze dans wordt thans vrij vaak, ongemaskerd gedanst, overgenomen in de wajang-wong, en vormt, goed uitgevoerd, vaak een der fraaiste gedeelten van de voorstelling. Men zie § 54.

71. Soerakarta'se maskers. Van een uitgebreide verzameling maskers, behorende tot de verzamelingen van de kraton te Soerakarta, heb ik een lijst in deze bijdrage opgenomen. Achter sommige namen is opgegeven, welke de wândâ is van het afgebeelde masker. Uit de Javaanse verhandeling is reeds gebleken, dat men hiermede bedoelt een onderscheiding in het optreden en voorkomen, inzonderheid bij de hoofdpersonen. Ook is van elk masker de kleur en de vorm van de ogen opgegeven. De vorm van de ogen, van de oogspelen, is het allervoornaamste middel om de overweldigende massa vormen van de maskers en ook van de wajang-poppen in enige grote groepen te onderscheiden. Die oogvormen worden in het Javaans onderscheiden met enige kunsttermen, die, zoals begrijpelijk is, niet te vertalen zijn. Van de voornaamste vier groepen lijēpan, lanjapan, kēdēlèn en (pan)ṭēlengan heeft de eerste vorm de meest „dommelig”, bijna gesloten ogen, de laatste wijd-open „starende”. De andere staan daar tussen in.

De lijst van deze maskers is te danken aan de welwillendheid van B. K. P. A. Koesoemâjoe-dâ, Hoofd van het Kratonbestuur te Soerakarta.

- | | |
|---|--|
| 1. oude Pandji, Tjâkrânagârâ, groen, lijēpan (afb. 2). | 9. Praboe Lēmboeamidjâjâ, paars, kēdēlèn (afb. 8). |
| 2. oude Pandji, Inoe Kērtâpati, groen, lijēpan (afb. 3). | 10. Poenggâwâ Ngoerawan, paars, ṭēlengan. |
| 3. Goenoengsari, wândâ bandjēt, wit, lanjapan (afb. 4). | 11. Kartâlâ, zwart, ṭēlengan (afb. 9). |
| 4. oude Klânâ, wândâ sēmbâdâ, rood, ṭēlengan (afb. 5). | 12. Patih Koedânâwarsâ, rood, ṭēlengan (afb. 10). |
| 5. jonge Klânâ, wândâ paripaksâ, rood, ṭēlengan (afb. 6). | 13. Tjândrâkirânâ, wit, lijēpan. |
| 6. Kadang-kadéjan Pandji, blauw, kēdēlèn. | 14. Ragilkoening, wit, lijēpan (afb. 11). |
| 7. Poenggawan, wit, kēdēlèn. | 15. Ngrēni, wit, lijēpan. |
| 81 8. Andâgâ, lichtrood, ṭēlengan (afb. 7). | 16. Koedânârawangsâ, wit, lijēpan (afb. 12). |
| | 17. Pēntoel, wit, kēdēlèn (afb. 13). |
| | 18. Tēmbeṃ, wit (afb. 14). |
| | 19. Poenggâwâ Ngoerawan, paars, ṭēlengan. |

71. Maskerspel Vorstenlanden.

20. Djâkâ Bloewo, paars, kĕdĕlĕn (afb. 15).
21. Togog, paars, tĕlĕngan (afb. 16).
22. Sĕmboenglangoe, verguld, tĕlĕngan (afb. 17).
23. grote Danâwâ, paars, tĕlĕngan.
24. Danâwâ Tjakil, wândâ baŕang, paars (afb. 18).
25. Dĕwi Kilisoetji, wit, lijĕpan.
26. jonge Klânâ, rood, tĕlĕngan. ⁽¹⁾
27. Bagong, paars, tĕlĕngan.
28. Brâdjânâtâ, rood, tĕlĕngan.
29. Dĕmang Wirâtingal, blauw, lijĕpan.
30. Djâkâ Bloewo, wândâ oĕol, paars.
31. vrouwelijke Danâwâ, wit.
32. Dĕwi Tandĕman, wit, lijĕpan.
33. Kadang-kadĕjan Pandji, wit, lijĕpan.
34. Wiroen, geel, lijĕpan (afb. 19).
35. Pĕnŕoel, paars.
36. jonge Pandji, verguld, lijĕpan.
37. Poenggâwâ, paars, tĕlĕngan.
38. Poenggâwâ, paars, kĕdĕlĕn.
39. Plaboehan, blauw, tĕlĕngan.
40. Patih Djâjâbâdrâ, paars, kĕdĕlĕn.
41. Praboe Lĕmboemĕngarang, Ngoerawan, paars, kĕdĕlĕn.
42. Toemĕnggoeng Wirâdjâmbâ, paars, tĕlĕngan.
43. Ėmban Gimĕng, paars.
44. Radĕn Banjakwoelan, poetrâ Singâsari, paars, kĕdĕlĕn.
45. Radĕn Lĕmpoengkaras, lichtgroen, lijĕpan.
46. Katongan, Ratoe Djĕnggâlâ, paars, lijĕpan.
47. Ėmban Tatag, paars, lijĕpan.
48. Kadang-kadĕjan Pandji, paars, kĕdĕlĕn.
49. Goenoengsari, verguld, met tĕrĕk.
50. Djâkâ Sĕmawoeng (Goenoengsari), verguld, met tĕrĕk (afb. 20).
51. oude Pandji, verguld, lijĕpan.
52. Tamioji, wit, lijĕpan.
53. Dĕwi Onĕngan, wit, lijĕpan.
54. Koemoedaningrat, wit, lijĕpan (afb. 21).
55. Ragilkoening als bruid, wit, lijĕpan.
56. Dĕwi Soerĕngrânâ, wit, lijĕpan.
57. Pĕnŕoel, grijs.
58. Kadang-kadĕjan Pandji, wit, lijĕpan.
59. Poenggawan, paars, tĕlĕngan.
60. Danâwâ Tjakil, paars, ngijip.
61. Poenggâwâ Danâwâ, paars.
62. Poenggâwâ Danâwâ, paars.
63. Landjakan, Patih van Klânâ, paars, tĕlĕngan.
64. Tjakil, wândâ kĕkik, paars, ngijip.
65. Bapangan Bantarangin, paars, tĕlĕngan.
66. Poenggâwâ Danâwâ, paars.
67. Poenggâwâ Danâwâ, paars.
68. Poenggâwâ Danâwâ, paars, met strepen.
69. Poenggâwâ Danâwâ, paars, met strepen, tĕlĕngan.
70. Poenggâwâ Danâwâ, paars.
71. grote Danâwâ, paars.
72. Pandji, wit, met tĕrĕk.
73. Danâwâ, paars.
74. Danâwâ, paars.
75. Tĕmbĕm, geel.
76. Sarag, wit, kĕdĕlĕn (afb. 22).
77. Goentoersagârâ, paars, tĕlĕngan.
78. Panditâ, paars.
79. vrouwelijke ĕmban, wit, lijĕpan.
80. vrouwelijke ĕmban, wit, lijĕpan.
81. Rândâ Sĕmbadil, wit.
82. Kadang-kadĕjan Pandji, grijs, lijĕpan.
83. Sĕmboenglangoe, rood.
84. Poenggâwâ Ngoerawan, paars, lijĕpan.
85. Danâwâ, paars, plolon.
86. Danâwâ, blauw, ngijip.
87. Pĕnŕoel, wit, neus verguld.

Wie er belang in stelt te weten, wat de rollen in de verhalen zijn van de personen, waarvan hierboven de namen genoemd worden, kan in vele gevallen daarover mededelingen vinden op verschillende plaatsen in deze bijdrage, op te zoeken door middel van de klapper. Ik heb mij niet verplicht geacht, behoudens een paar uitzonderingen, inhoudsopgaven van verhalen, door maskerspelers opgevoerd, in deze bijdrage op te nemen; in de voorrede (§ 1) heb ik de reden daarvan uiteengezet.

⁽¹⁾ Dit masker draagt het Javaanse jaartal 1688 (AD 1762-'63). Het is vermoedelijk hetzelfde als waar boven (§ 41) melding van werd gemaakt, als zijnde afgebeeld in Kadjawĕn.

72. Klatèn, miḍang-optochten. Buiten de stad Sâlâ schijnt er in Soerakarta (Kasoenanan en Mangkoenagaran) in enigszins beduidende mate nog slechts maskerspel voor te komen in het Westelijke deel, de regentschappen Klatèn en Wânâgiri, die aan Jogja grenzen. Boven is reeds opgemerkt, dat in Klatèn ook de désa's liggen, van waar van ouds bekende maskerspelers kwamen, ja zelfs dat uit Palar de eerste topèng-spelers zouden zijn gekomen volgens de Javaanse overlevering. Het is dus niet te verwonderen, dat daar het maskerspel zich het langst heeft gehandhaafd.

Uit het onderdistrikt Troetjoek, distrikt Bèdji, regentschap Klatèn wordt het bestaan van maskerspelen gemeld, niet afwijkend van wat boven medegedeeld is. Alleen noemt de schrijver, behalve de (steeds zeldzamer wordende) maskerspelen nog een paar gelegenheden, waarbij gemaskerden optreden.

Vooreerst komt het voor, dat iemand op de wegen of pasar's danst met een Pěntoel-masker, eigenlijk alleen als verholten bedelarij. Dit noemt men, volgens den schrijver, kěḍok. Zoals bekend, is dit het woord, waarmede in het West-Javaans en Soendanees, en ook in Midden-Java wel, het masker wordt aangeduid. Dan komen bij optochten (die ook steeds zeldzamer worden ten gevolge van de modernisering van het verkeer) van mensen, die naar een vereerde plek of een heilig graf gaan ter bedevaart, meestal om te voldoen aan een gelofte (miḍang), of die een bruidegom geleiden naar de bruiloft, ook wel eens, behalve de réjog en de Djâkâ Rodrâ of Lodrâ (zie hierover beneden, derde en vierde hoofdstuk) twee als Pěntoel en Těmběm gemaskerden voor.

Dit miḍang bestaat meestal hieruit, dat men een gelofte doet om, indien een zieke hersteld, een reiziger behouden teruggekeerd, op een lot uit de loterij een prijs gevallen zal zijn, enz., in optocht naar een bepaalde plek te trekken en daar een slamětan te houden. De plekken, waar men voor dit doel heen gaat of ging, zijn niet alleen heilige plaatsen, vereerde graven, pěpoendèn's enz.; men gaat ook naar zekere pasar's, zoals naar de pasar Kartâsoerâ, de pasar Krěbèt in Soekâardjâ, de pasar Kěbak-kramat in Karanganjar-Mangkoenagaran, of desnoods, naar de dichtst bij gelegen pasar.

Ook uit deze mededelingen blijkt weer, dat gemaskerden volstrekt niet alleen in opvoeringen van verhalen optreden, maar ook alleen of in bepaalde groepen. Dit is goed overeen te brengen met wat de Javaanse verhandeling mededeelt. Immers het masker zelf, zijn dans en zijn muziek vormen reeds het schouwspel; het opvoeren van een verhaal daarbij was oorspronkelijk bijzaak.

Intussen, de achteruitgang van het maskerspel moet nog niet lang geleden zulk een grote omvang hebben bereikt. Uit een mededeling van den Regent van Koelon-Prâgâ (Jogja) blijkt, dat onder de maskerspelers, wier spel, in de stad Jogja op straat bij Christelijke en Chinese nieuwjaarsdagen voor de huizen van aanzienlijke ingezetenen werd vertoond, een zekere Kâtâpěrmânâ uit Wěḍi in Klatèn zeer populair was. Men herinnert zich, dat deze désa Wěḍi ook genoemd wordt in de Javaanse verhandeling. Ook thans moet daar en in de désa Ngloenggé maskerspel voorkomen.

73. Wânâgiri, bezetenheid. Uit de distrikten Woerjantârâ en Djatirânâ (Wânâgiri) vernam ik, dat daar troepen maskerspelers voorkomen in de désa's Poeloetan en Blimbing. Ook van de désa Bétal, Ngoentârânadi, wordt vermeld dat daar een ḍalang-topèng woonde; in het gebied van Pratjimantârâ moeten eveneens maskerspel-opvoeringen voorkomen. In het thans opgeheven regentschap Karanganjar (Mangkoenagaran) had men vroeger een ḍalang-topèng in Djati-poerâ (onder Djoemâpâlâ).

De lakon's die genoemd werden in Woerjantârâ zijn: Pěntoel-maling (als dief, d.i. Djatipitoetoer), Pandji-moertjâ (verdwenen, d.i. Djâkâ Bloewo), Laïré Pandji (de geboorte van Pandji), Laïré Tjândrâkirânâ, en de reeds vermelde klucht Pěntoel wajoeh. De troep maskerspelers bestaat meestal uit ongeveer tien mannen; daarbij komen, als men op reis gaat of rond trekt, een

Als muziekinstrumenten neemt men dan bijv. mede: een gëndèr, een tjënté (d.i. een kleine saron), een (gëndèr) panëroes, een dëmoeng, een kēṇḍang, een kētoek met kēnong en een gong (of kēmpoel); de kētoek en kēnong kunnen tezamen door één man bespeeld worden. Een andere mij verstrekte inlichting aangaande muziekinstrumenten, door rondreizende maskerspelers in de Vorstenlanden gebruikt, noemt: een gëndèr, een saron, een kēṇḍang, kētoek en kēnong, kēmpoel en kētjèr (vijf spelers, daaronder een vrouw voor de gëndèr en een jongen voor de saron). Men zie ook de opgaven boven (§ 15, 17 en 33), welke o.a. met het hier vermelde overeenstemmen daarin, dat rēbab, soeling en gambang niet genoemd worden.

De opvoeringen hebben meestal overdag plaats, maar het komt toch ook wel eens voor dat men 's nachts een uitvoering laat geven. Wanneer het overdag geschiedt, begint men om negen of tien uur. De prang-gagal komt dan om elf of twaalf uur, het gesprek van Pēṇṭoel en Tēmbēm omstreeks drie uur; om half vijf of vijf uur is de uitvoering afgelopen. Ook hierbij is dus op te merken hetzelfde wat boven reeds gezegd is, dat de tonelen, waarin zich het eigenlijke verhaal afspeelt, slechts een klein gedeelte van de tijd, die de gehele opvoering in beslag neemt, vullen; hier niet meer dan twee uur (na het gesprek van Pēṇṭoel en Tēmbēm tot het einde) van de zeven of acht. Het grootste gedeelte van de tijd wordt ingenomen door de dansen.

Vermeld wordt nog, dat men na de maskerspel-opvoering dan soms nog een réjog-vertoning heeft. Hieronder verstaat men in deze streek het bekende koedā-képang-spel, hier uitgevoerd door vier mannen (anderen dan de maskerspelers), met als muziek: twee bēṇḍé's, twee stellen angkloeng's en een kēṇḍang (vijf man). De réjog-spelers geraken echter lang niet altijd tot „bezetenheid” (ndadi). Men zie beneden, § 249.

Opmerkenswaardig is, wat als verhaal uit oude tijden (waarvan men echter niet zeker was) verteld werd, namelijk dat mensen toen wel topēṅ-dansen (zonder lakon) zouden hebben uitgevoerd, waarbij zij als door een geest bezeten (krandjingan, préwangan) geraakten. In die toestand konden zij uitspraken doen, bijv. over een geneesmiddel dat een zieke zou doen herstellen. Indien deze mededeling juist is, zou erbij verwezen kunnen worden naar het boven (in de aantekeningen bij hoofdstuk V van de Javaanse verhandeling, § 40) opgemerkte over de vermoedelijke gelijkenis van de oude maskers, uit de tijd van Mataram, met menselijke aangezichten, gebruikt bij de zogenaamde biologie-spelen (Ni Dok enz.). Iets dergelijks wordt gemeld uit Kěsoengging (Regentschap Karanganjar in Bagelèn), zie beneden, § 91. Ook in Klēḍoeng (Parakan) dansen de masker-dansers zich wel bezeten (§ 84). Nadere mededelingen ook uit andere streken van Java over het gebruik van maskers om zich „bezeten” te dansen zouden zeer welkom zijn. Buiten het Javaanse land, bijv. op Bali, schijnen „bezeten” masker-dansers niet onbekend te wezen. Aangaande bezeten masker-dansers zal ik in het VIe hoofdstuk (§ 364 en 379) nog een veronderstelling opperen.

Ook vereerde maskers, of liever: maskers waaraan men een bovenmenselijke kracht of invloed toekent, worden genoemd in Wānāgiri, in het bijzonder een Klānā-masker, geheten Kjaī Kanjoet of Samboeng (omdat het gevoegd is), behorende tot een thans niet meer gebruikt stel maskers in Tirtāmājā. Wie dit masker gebruikte, zou door een ongeluk getroffen worden. Een verwijzing naar de overlevering, in § 79 vermeld, dat Radèn Patah's danāwā-dans voor Praboe Brāwidjājā op de Lawoe zou hebben plaats gevonden, is hier ten slotte op haar plaats.

74. Jogjakarta. In tegenstelling tot Soerakarta blijkt in Jogjakarta het maskerspel nog bijna overal bekend te wezen, al is het op verscheidene plaatsen reeds zeldzaam geworden (zie afbeeldingen 23, 24 en 25). Hier wordt uit de mededelingen, in 1928 en '29 ingekomen als antwoorden op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut, datgene opgenomen, wat van belang kan zijn als aanvulling op of ter vergelijking met de bovenstaande beschrijving van het maskerspel in Soerakarta.



Afb. 14. Těmběm.



Afb. 15. Djākā Bloewo.



Afb. 16. Togog.



Afb. 17. Sēmboenglangoe.



Afb. 18. Danāwā Tjakil.



Afb. 19. Wiroen.

Afb. 14 t/m 19.

Soerakarta'se maskers, uit de verzameling van de kraton.
(zie § 71).



Afb. 20. Djákâ Sēmawoeng.



Afb. 21. Koemoedaningrat.



Afb. 22. Sarag.

Afb. 20 t/m 22. Soerakarta'se maskers, uit de verzameling van de kraton. (zie § 71).



Afb. 23 en 24. Oude Pandji, Jogjakarta'se hofkunst, in het bezit van Ir. Moens (zie § 74). Donkergroen. Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 18 cm, breedte 14½ cm.



74. Maskerspel Vorstenlanden.

Uit Kalasan (Prambanan) en uit de stad Jogja wordt vermeld, dat de maskers gemaakt worden of werden van sěntoel-, kěmiri, měntaos- of waroe-hout. Verder worden nog enige bijzonderheden over de bewerking van de maskers verteld, die voornamelijk van lexicologisch belang zijn, en daarom hier niet vermeld worden. Ook verscheidene plaatsen, waar topěng-spel voorkomt of waar maskers gemaakt worden, worden opgegeven. Daar het wellicht in de toekomst nut kan hebben, deze plaatsen te kennen, worden zij hieronder opgegeven.

In Prambanan, onděran Děpok, kaloerahan Kědokan, děsa Ngěntak, en in andere děsa's in dit onderdistrikt komt nog maskerspel voor. De loerah van de děsa Prambanan Děn Pringgawihardjā, bezit een 8-tal maskers, die als poesākā beschouwd worden.

In Mlaṭi, kaloerahan Boerikan, děsa Warak (ḍalang Tjěrmākarsā) en in Sějėgan, kaloerahan Gěntan, děsa Toerěn (ḍalang's Tjěrmāwarsānā en Widipawirā) vindt men nog maskerspelers. In de děsa Warak is een Goenoengsari-masker, dat als pěpoenděn wordt beschouwd.

In de děsa Koewěni woonde de, sinds dien, naar ik vernam, overleden ḍalang M. Gāndāsānā, ook genoemd in het opstel van Dr. Kraemer over de wajang-topěng (een voorstelling van de lakon Koedānārāwāngsā in 1923 in Jogja bij R. M. Soewardi Soerjaningrat, Ki Adjar Dėwantārā) in Djāwā III, blz. 189. De maskerspelers uit Goḍėjan genieten een zekere vermaardheid.

In het regentschap Goenoeng-Kidoel komen vrij veel maskerspelen voor. Dit vrij onvruchtbare, minder aan het grote verkeer deelhebbende gebied is ook in andere opzichten behoudend. Genoemd worden als de woonplaatsen van maskerspelers: děsa Gari onder Wānāsari; děsa Těpoes onderan Těpoes; děsa Bědji onderan Paṭoek, de děsa's Loganděng, Gaḍing, Gėtas en Těgoehan onderan Plajěn; de děsa's Ngěbrak, Panggoel en Sěmpon onderan Sěmanoe. In Bědji en in Ngěbrak, en voorts nog in de děsa Měrak onderan Palijan worden zelfs maskers gemaakt. In de ḍoekoeh Gěloeng van Wānāsari zijn er een 5-tal maskers (Klānā, Pandji, Blantjir, Pěntoel en Těmběm) in het bezit van Gāndākārjā, die als pěpoenděn worden beschouwd, zoo ook een Djājakartālā-masker in het bezit van Krāmāsětikā in Ngěbrak.

In de stad Jogja zelf en haar omgeving worden genoemd als plaatsen waar of als personen door wie maskerspelen vertoond worden of werden, omstreeks 1928: bij R. P. Djājāpragolā (Poegěran, Jogja), de ḍalang M. Djajěngtarjānā (Pakoealaman, Jogja), de ḍalang M. Tjěrmāsěnoe (Kěmasan, Koetāgěḍé) en de bekende vereniging Kriḍā-Běksā-Wirāmā. In 1936 heeft deze vereniging, onder leiding van P. A. Tědjākoesoemā en P. A. Soerjādiningrat een maskerspel-opvoering gegeven in het museum van het Java-Instituut. Er werd echter geen oude lakon opgevoerd maar een uit de Pararaton getrokken geschiedkundig verhaal, de geschiedenis van Kěn Angrok. Van de oude opzet van een maskerspel-opvoering was dan ook niet veel meer over. Het was een poging tot vernieuwing van de kunst. Maskers worden of werden er in Jogja gemaakt in kampoeng Joedanagaran en door R. M. T. Djājādipoerā. Omstreeks 1910 waren er, volgens mededeling van den Regent van Koelon-Prāgā, geregeld oefeningen van Langěnwirāgā in de Kapatijan van Jogja. Hiervan bestond ook een pakěm.

In het regentschap Adikartā (Pakoealaman) worden genoemd als plaatsen waar maskerspel voorkomt de děsa's Gaḍingan (ḍalang Tjěrmādisānā) en Kěmplěng.

In het regentschap Koelon-Prāgā worden maskerspelen vermeld in de děsa Pěnděm, distrikt Nanggoelan, en in Pěngasih zelf, door de vereniging Among-Kriḍā, welke de belangstelling en steun van den Regent geniet. Onder leiding van deze vereniging worden enige jongelieden onderwezen in het snijden van maskers en van poppen van de wajang-golěk, welke ook gebruikt kunnen worden om er poerwā-lakon's mede op te voeren.

Aangaande bijzonder vereerde maskers, deelt de Regent van Koelon-Prāgā mede, dat bij enkele gezelschappen maskerspelers Klānā-maskers enige verering plachten te genieten. Men kende aan zulk een masker dan ook wel bijzondere krachten toe, als het gebruikt werd, bijv. twist te veroorzaken onder de toeschouwers, regenwolken te doen komen, of ook de sympathie der toe-

74 — 75. Maskerspel Vorstenlanden.

schouwers voor den speler op te wekken. Ook Pěntoel-maskers waren er met een eigen kracht, n.m. dat de vrouwen zot werden van verliefheid op den speler. Maar tegenwoordig schijnt dit niet meer zo voor te komen.

75. Lakon's en sprookjes. Zoals boven reeds voor Soerakarta is opgemerkt, worden ook in Jogja thans naast en zelfs in plaats van de oude lakon's, genoemd in de Javaanse verhandeling, opgevoerd lakon's ontleend aan de wajang-gědog. Wanneer men prijs stelt op het opvoeren van een verhaal door de maskerspelers, is het niet anders te verwachten, dan dat men in de opgevoerde verhalen variatie zoekt te brengen. Deze is het gemakkelijkst te vinden in de lakon's van de wajang-gědog, die tot onderwerp hebben verhalen over Radèn Pandji. Immers deze figuur was, naar Javaanse opvatting, ook eigenlijk de held van de vier in de Javaanse verhandeling genoemde lakon's.

Wel zijn deze vier lakon's, Djâkâ Sēmawoeng, Djâkâ Bloewo, Djâkâ Pěndjaring en Koe-dânârâwāngsâ, naar men mag aannemen, ook op grond van de eigenaardige naam van drie hunner (met de oude titel Djâkâ), van oorsprong volksverhalen, sprookjes geweest.¹⁾ Maar men weet, dat in de Javaanse letterkunde zeer vele volksverhalen, kluchten, sprookjes en dergelijke, die in de verwante literaturen een zelfstandig leven plegen te leiden, ingelijfd zijn bij de cycli verhalen over de grote wajang-helden, vooral Djanâkâ (Ardjoenâ) en Radèn Pandji.²⁾ De held of heldin van het volksverhaal of sprookje werd dan voorgesteld als eigenlijk Djanâkâ of R. Pandji of een hunner geliefden, slechts in veranderde gedaante. De overgang van het volksverhaal of sprookje, waarvan de held als R. Pandji werd beschouwd, tot de gědog-lakon, die vaak van oorsprong een sprookje was, later tot een lakon gestyleerd, is dus niet zeer groot.

Op deze, men kan zeggen hypertrophische ontwikkeling van de Javaanse lakon-literatuur heb ik reeds vroeger gewezen (Djâwâ IX, blz. 34). Men mag aannemen, dat als een minder gunstig gevolg o.a. aan deze bloei van de lakon-literatuur te wijten is, dat de groei van de gewone proza vertelkunst en van het verhaal in proza, zoals zich dat in de Maleise letterkunde heeft ontwikkeld, in de Javaanse literatuur achter bleef. Mede daardoor staat de Javaanse letterkunde thans bij de Maleise en ook bij de Soendanese ten achter in aanpassingsvermogen bij het overheersende literatuur-genre van de nieuwere tijd, de roman, het verhaal in proza.

Uit Jogja worden vermeld als de meest gespeelde lakon's van het maskerspel: Djatipi-toetoe (een gedaanteverwisseling van Pěntoel), Pandji Asmârâbangoen of Pandji-rabi (huwelijk van R. Pandji met Dèwi Tjândrâkirânâ), Pandji-Angrèni (de geschiedenis van de liefde van R. Pandji voor Dèwi Angrèni), Ratoe Bali (Dèwi Tjândrâkirânâ verwisselt van gedaante en wordt vorst van Bali), Koedâ-Laléjan (de geschiedenis van R. Pandji's zoon), R. Sinomběrdâpâ-rabi (huwelijk van R. Sinompradâpâ, ook Pratinggi genoemd, met Dèwi Koemoedaningrat of Kroe-moedâ), Praboe Klânâ-rabi (huwelijk van Praboe Klânâ met Dèwi Tamioji), Goenoengsari-rabi.

¹⁾ Men zie hierover de aantekeningen bij hoofdstuk VI van de Javaanse verhandeling, § 42, en bijlage I.

²⁾ Prof. Kern heeft reeds gewezen (Verspreide geschriften X, blz. 199) op de verwantschap van de woorden djâkâ (jongeling) en Djanâkâ (djēnâkâ, djinâkâ). Hierbij is, dunkt mij, ook te denken aan het Maleise Pělandoek Djinaka, het dwergheert. Het knooppunt van de betekenissen zal dan zijn: de avontuurlijke zwerftocht, beproevingstocht, van den jongeling, die er naar streeft, de volledige wijding tot man te erlangen. Door te denken aan de beproevingen, bij een wijding behorende, komt men misschien wel nader tot het wezen van de dieren- (dwergheert- enz.) verhalen in het algemeen. Dr. W. Kern heeft gewezen (in T.B.G. 77, 1937, blz. 302) op de betekenis liegen, die het woord bēdjēnakak in Koetai kan hebben, en op de ook door anderen reeds meermalen genoemde naam van den Bataksen aartsbedrieger Djinaka, Djonaha of Djonako. Wanneer men denkt aan wat door Prof. Kristensen en Prof. de Josselin de Jong in het midden is gebracht over de figuur van den goddelijken bedrieger is het, dunkt mij, wel mogelijk dit alles met elkaar in verband te brengen, met als uitgangspunt van de gedachten: de jongelingswijding. Dr. Mees' poging om het djinaka van Pělandoek Djinaka te verklaren met behulp van het zelf moeilijk te verklaren zeldzame woord djēntaka (Hikajat Pelandoek Djinaka, Santpoort 1929, blz. XXII e.v., en proefschrift, stelling IV) is, dunkt mij, als overbodig te beschouwen. Intussen wijst Dr. Mees' vertaling van Pělandoek Djinaka met: het gewijde dwergheert, wel in dezelfde richting als die, in het bovenstaande aangegeven.

Ook worden nog genoemd de reeds in de Javaanse verhandeling vermelde lakons Djâkâ Bloewo, Djâkâ Sēmawoeng en Koedânârâwangsâ (ook geheten ḍalang Koedânârâwangsâ of Tjandrâkirânâ-moertjâ, aansluitende bij Ratoe Bali), en ten slotte de weinig bekende Banjak-Woelan, Koedâ-Rëditâ, Banjak-rabi (t.r. Bantjak rabi?; dat is dan Djatipitoetoer), alle drie uit Mlaṭi, onder Sléman, en Ḍalang Grëntēng (uit Koelon-Prâgâ), waarvan er enige waarschijnlijk geheel of gedeeltelijk overeenkomen met de te voren opgesomde. Ḍalang Grëntēng staat misschien in verband met het verhaal van Djaransari en Djaranpoernâmâ, dat, in Sâlâ bijkans geheel onbekend, in het Westen van het Javaanse land, vooral in Tjërbon, zeer populair is, een voorbeeld ervan, hoe sommige Javaanse literatuur-produkten slechts in bepaalde gewesten bekend zijn. In Not. K.B.G. 31, 1893, blz. 43, heeft Dr. Brandes op dit verhaal opmerkzaam gemaakt. Djâkâ Grëntēng is een naam van Djaransari. Ir. Moens te Jogjakarta deelt mij evenwel mede, dat in Koelon-Prâgâ Grëntēng bekend is als de naam van den stamvader van een geslacht van wajang-poerwâ-ḍalang's, wier overlevering naar hem genoemd wordt. De meest populaire lakon voor het maskerspel is volgens alle informanten in Jogja Djatipitoetoer, omdat hier het meest kluchtige episoden bij te pas komen. Een beschrijving van de inhoud van al deze lakons zal hier niet beproefd worden; die zou thuis behoren in een literair-historische verhandeling over gēḍog-lakons en Pandji-verhalen, meer dan in deze bijdrage over maskerspelen.

Vermelding verdient nog, dat men in Jogja het toneel van Pēntoel en Tēmbēm wel vervangt door een toneel, waarin Blantjir optreedt. Dit is, natuurlijk, ook een pânâkawan-figuur. Zijn masker gelijkt min of meer op dat van Djâkâ Bloewo. De vaste klucht, die men Blantjir laat opvoeren, is die van Djoeragan Ḍampoeawang, die, met 2 of meer vrouwen getrouwd zijnde, voortdurend te lijden heeft onder huiselijke twisten. Een dergelijke klucht wordt opgevoerd met Pēntoel als hoofdpersoon: Pēntoel-wajoeh. Dit vrouwen-kluchtspel wordt ook graag opgevoerd door de sranḍoel-spelers, vertoners van een zich moderniserend oud volkstoneel in het Wânâgiri'se en het Klatèn'se, in Jogjakarta en Kēḍoe. Zie beneden, § 281. De naam Ḍampoeawang is een zeer oude, thuis behorende in de mythologie (zie beneden, § 81, en T. B. G. 72, 1932, blz. 279). Of dit erop wijst, dat dit kluchtspel ook afstamt van een oud mythisch verhaal? Ondenkbaar is het zeker niet.

76. Pélog en sléndro in Jogjakarta. Over de gamēlan, die in Jogja bij de maskerspelen gebruikt wordt, verneemt men ook enige belangwekkende bijzonderheden. Uit de Javaanse verhandeling, die in het voorafgaande vertaald is, moet men opmaken, dat oudtijds de gebruikelijke gamēlan sléndro was. Ook thans nog vat men in Sâlâ het gebruik van deze gamēlan als verplicht op bij maskerspelen. Uit Jogja bericht men nu echter, uit Bantoel en Koelon-Prâgâ, dat daar sléndro of pélog wordt gebruikt bij de maskerspelen, uit de andere regentschappen sléndro. Nu schijnt men in Jogja, en trouwens in het algemeen buiten Soerakarta, wel wat vrijheid te hebben in de keuze van de gamēlan bij de voorstelling. Men weet dat bij de grote wajang-wong opvoeringen (poerwâ-lakon's) in de kraton van Jogja ook wel bij sommige episoden pélog gēḍing's worden gebruikt, al is dit, naar het schijnt, pas door den thans regerenden Soeltan ingevoerd. Misschien is dit zelfs wel in verband te brengen met het gebruik van gamēlan pélog bij de maskerspelen, waaraan de wajang-wong immers zoveel ontleend heeft. Dat men bij de maskerspelen ook wel gamēlan pélog gebruikt, zal mede te wijten zijn aan de nauwe verbinding, die er is ontstaan tussen het maskerspel en de wajang-gēḍog. Immers bij een opvoering van deze laatste wordt allereerst de gamēlan pélog gebruikt. Over de verhouding van de twee gamēlan-soorten zie men ook beneden, § 98. Gebruik van gamēlan-pélog in plaats van sléndro zal in de beschrijving van het maskerspel buiten de Vorstenlanden nog zeer vaak vermeld moeten worden. Of men daar altijd aan een latere vervanging moet denken, is te betwijfelen.

Een andere bijzonderheid ten aanzien van de muziek is, dat, zoals uit Goenoeng-Kidoel en
 87 uit Koelon-Prâgâ gemeld wordt, bij de maskerspelen vaak gebruikt wordt de gamēlan baroet.

76 — 77. Maskerspel Vorstenlanden.

Hiermede is bedoeld de (goedkope) gamēlan van ijzer in plaats van brons, welke tegenwoordig ook in Soerakarta vaak gebruikt wordt. De naam gamēlan baroet hiervoor is echter in Sālā weinig bekend; wel in Wānāgiri.

77. Het zeggen der rollen, het bijtriempje. Wat betreft het toneelspel, het is thans in Jogja, zoals ook in Soerakarta, gewoon dat de spelers zelf hun rollen zeggen. Er is bij de voorstelling echter ook steeds een ḍalang, die ongeveer dezelfde rol vervult als de ḍalang bij een wajang-wong voorstelling. Behalve de leiding van de gamēlan en daardoor van de dans, heeft hij ook nog te reciteren en te zingen, op dezelfde wijze, welke hier niet uiteengezet behoeft te worden, als dat bij de wajang-koelit pleegt te geschieden.

Wanneer, zoals dat bij de meeste, en zeker de oudste, Vorstenlandse maskers het geval is, de spelers de maskers voor het gelaat moeten houden door middel van een riempje of iets anders, binnen in het masker bevestigd, dat zij tussen de tanden klemmen, moeten zij, als zij hun rol gaan zeggen, het masker met de hand voor het gelaat vasthouden. Alleen de halve maskers, van de pānākawan's, hebben altijd touwtjes ter bevestiging om het hoofd. De pānākawan's hebben ook in het oude maskerspel reeds moeten spreken. Uit de stad Jogja wordt nu gemeld, dat in latere tijd deze ongemakkelijke en onsmakelijke wijze van de maskers te dragen voor allen vervangen is door een bevestiging met een touwtje om het hoofd.

Dr. Juynboll heeft er in zijn verhandeling over het maskerspel (Arch. Ethnogr. 14, blz. 45, zie boven, § 24) opmerkzaam op gemaakt, dat ook bij maskers van buiten Java deze wijze van het masker te dragen, door een riempje of iets anders tussen de tanden te houden, voorkomt. Waarschijnlijk is dit gebruik wel oud. Men kan zich ook moeilijk voorstellen, dat men in de Vorstenlanden later tot dit ongemakkelijke gebruik zou zijn overgaan, daarvoor de bevestiging met een touwtje verlatende. Blijkbaar is het, zoals de Jogja'se mededeling wil, omgekeerd gegaan.

Uit deze feiten: het oude vasthouden met het riempje met desnietteenstaande het moeten spreken der spelers, en de latere bevestiging met een touwtje, zou men het volgende opmaken. In den beginne waren de maskers niet bestemd voor spelers, die moesten spreken; zij behoefden alleen te dansen. Dit kan men ook opmaken uit de Javaanse verhandeling (hoofdstuk IV). Daarbij is het tussen de tanden houden van het riempje geen belemmering, integendeel, allicht houdt men het masker daarmee beter voor het gezicht bij de heftige bewegingen met het hoofd, die de dans soms vereist, dan een touwtje doen zou, dat kan verschuiven of losraken.

Daarna is men, zoals de Javaanse verhandeling ook zegt, er toe overgegaan om met de maskerdansen een verhaal op te voeren. Wellicht heeft daarbij in den beginne slechts de ḍalang gesproken, evenals bij de wajang-koelit, zodat de maskerspelers enigszins als zijn poppen te beschouwen waren. Zoals later zal blijken, is het ook nu nog in verschillende streken van Java buiten de Vorstenlanden gebruikelijk, dat de ḍalang spreekt, de spelers alleen dansen. Daarna pas zal men er in de Vorstenlanden toe overgegaan zijn de spelers zelf hun rollen te laten zeggen. Hiermede kwam men een grote stap nader tot wat men in Westerse zin toneel noemt. Maar hierbij werd tevens het vasthouden van het masker door middel van het riempje steeds lastiger.

Of deze vervanging in Jogja van het bijtriempje door het touwtje geschied is om beter te kunnen spreken is echter de vraag. Het kan ook wel in hoofdzaak geschied zijn voor het gemak van de spelers. Immers doordat het touwtje het masker vlak voor het gelaat houdt, en doordat zeer vele maskers de mond niet of slechts zeer weinig geopend hebben, klinkt het spreken toch zeer onduidelijk.

Ook in sommige streken van Java buiten de Vorstenlanden, waar het maskerspel voorkomt, worden de maskers om het hoofd bevestigd met een touwtje, ook al is het daar niet gebruikelijk, dat de spelers zelf spreken. Indien er daar ook vervanging plaats heeft gehad, en dit is wel waarschijnlijk, zou dit dus zeker alleen zijn geschied ter wille van het gemak der spelers.

Uit de mededelingen uit Jogja blijkt ook, dat er veranderingen in het uiterlijk der masker-

spelers zijn aangebracht. De oude tēkēs n.m., een grote waaierachtig uitstaande hoofdtooi van zwart haar, die van ouds door de maskerspelers gedragen werd (zie boven, § 25), blijkt thans veelal in onbruik te zijn geraakt. Men gebruikt thans slechts de gewone uit leer geslagen en vergulde hoofdversierselen, zoals ze bij de wajang-wong in gebruik zijn. Dit verdwijnen van de tēkēs kan men ook opmaken uit het opstel van Dr. Kraemer in Djāwā III en de daarbij gevoegde illustraties. Ook buiten de Vorstenlanden is de tēkēs veelal in onbruik geraakt.

78. Gelegenheden, waarbij maskerspel voorkomt. Van een oude religieuze betekenis van het maskerspel blijkt niet veel uit de mededelingen uit Jogja. Wel blijkt dat het, evenals de wajang-koelit, verbonden is aan min of meer religieuze feesten en gebruiken. Men verneemt dat maskerspel-opvoeringen gegeven worden bij de gewone familie- of désa-feesten: huwelijk, besnijdenis, gelofte wegens het een of ander en bērsih-désa, dus om dezelfde redenen als waarom men een wajang-koelit voorstelling laat houden. Ook deze worden, zoals men weet, zo goed als nooit gehouden zonder dat een gebeurtenis in de familie of in de gemeenschap er aanleiding toe geeft. Evenmin als bij een wajang-koelit voorstelling, worden dan bij een maskerspel de sēsadjèn's (offers) vergeten. En men kiest bij voorkeur een lakon die min of meer past bij de gelegenheid, bij huwelijken bijv. het huwelijk van Pandji Asmārābangoen of van Praboe Klānā.

Het eigenaardige „magische” gebruik van de wajang-poerwā, n.m., om te roewatten (onheil te bezweren) wordt van het maskerspel slechts gemeld uit Goenoeng-Kidoel. Of het in Koelon-Prāgā ook voorkomt, is onzeker; uit Bantoel wordt medegedeeld, dat het daar zeker geen gebruik is. Ook in Wānāgiri is dit het geval. In Goenoeng-Kidoel wordt, bij roewatan en bērsih-désa de lakon Djatipitoetoer gebruikt.

Wat betreft het roewatten, het is de vraag of men hier overal en steeds wel uitsluitend onder verstaat het bezweren van onheil door het opvoeren van een bepaald wajang-verhaal 's morgens, nadat er 's nachts reeds een gewone voorstelling is geweest, zoals dat geschiedt met moerwākālā. Men schijnt er in het algemeen wel onder te zijn gaan verstaan allerlei handelingen, gedaan met het doel om onheil te bezweren of af te wenden, ook zonder of bijna zonder bijzondere ceremoniën. Het is niet anders te verwachten, dan dat in de moderne tijd begrippen als ngroewat en sarat vervagen en ten slotte in het vergeetboek geraken. Verstaat men het zo, dan kan roewatan zeer veel omvatten, bijv. ook de opvoering, die in de nacht aan de eigenlijke bezwerings-ceremonie vooraf moet gaan, vooral wanneer deze ceremonie zelf tot onherkenbaar wordens toe verschrompeld is.

Men zou de vraag kunnen stellen, of het opvoeren van het maskerspel bij deze gelegenheden wel berust op de oude religieuze zin van dit spel. Of zou, zoals in zoveel, ook hierin niet de invloed van de wajang-koelit te zien zijn, die er toe leidde, dat men maskerspel verwisselbaar met en bij dezelfde gelegenheden passend ging achten als een wajang-koelit-opvoering? Hierbij is te bedenken, wat boven waarschijnlijk is gemaakt, dat de maskers in den beginne slechts dienden om er mede te dansen, niet om er een verhaal mede op te voeren. Dit tweede moet beschouwd worden als een latere ontwikkeling van het topèngspel.

79. Overlevering: R. Patah als maskerdanser. Ten slotte worde hier melding gemaakt van een overlevering, die de Regent van Koelon-Prāgā mededeelt. Ook elders is zij niet onbekend. Het stuk heb ik in zijn geheel uit het Javaans vertaald. Deze overlevering is in haar eenvoud merkwaardig genoeg. Klaarblijkelijk moet men haar rangschikken onder die verhalen, welke de strekking hebben het, volgens oude Javaanse opvattingen, legitieme verband tussen het tijdperk van de Islam met het daaraan voorafgaande op Java uit te doen komen. Door de mededeling, dat R. Patah als danāwā optrad, draagt zij echter ook bij tot de verklaring van de oude religieuze zin der maskers.

Toen Radèn Patah tot vorst van Dēmak zou worden uitgeroepen, bleek hij, gekleed als een hadji, niet in staat te zijn plaats te nemen op de dāmpar (staatsiezitplaats). Telkens, wanneer hij

79. Maskerspel Vorstenlanden.

het besluit daartoe nam, werd hij ziek of verloor hij het bewustzijn. Soenan Kalidjagā gaf hem toen in overweging, daartoe de vergunning te gaan vragen aan zijn vader Praboe Brāwidjājā¹⁾. Men wist niet waar Praboe Brāwidjājā zich gevestigd had, zodat de verblijfplaats eerst opgespoord diende te worden. Ter voorkoming van ruchtbaarheid en ten einde het doel gemakkelijker te kunnen bereiken, werd ook de raad gegeven, de reis vermond te aanvaarden en topèng-voorstellingen te geven.

Volgens berichten zou Praboe Brāwidjājā zich gevestigd hebben in de nabijheid van de berg Lawoe; daarom trok Radèn Patah ook in die richting. Daar aangekomen, werd hij ontboden bij Praboe Brāwidjājā om een topèng-voorstelling te geven. Toen Radèn Patah zijn vader zag, verwisselde hij zijn masker met dat van een reus (danāwā) en danste gelijk een reus met uitvallen naar links en naar rechts. In de nabijheid van Praboe Brāwidjājā gekomen, gaf Radèn Patah zijn vader de voetkus en vroeg zijn vergunning om vorst te mogen worden.

Praboe Brāwidjājā gaf de gevraagde vergunning, maar Radèn Patah mocht zich niet meer kleden als een hadji. Hij moest zich voortaan als een vorst kleden, d.i. met een vorstelijk hoofdeksel en oorversierselen e.d., de aloude vorstelijke gebruiken moest hij steeds in acht nemen en die nooit afschaffen. Wat betreft de godsdienst, de Mohammedaanse godsdienst mocht hij belijden, mits hij de vorstelijke gebruiken handhaafde.

Van de reis naar de berg Lawoe teruggekeerd, ontwierp Radèn Patah een topèng-toneelstuk n.l. het maskerspel van Praboe Klānā van Bantarangin, een zwervenden ridder (lālānā) van overzee, die liefde heeft opgevat voor Dēwi Koemoedaningrat. (Wellicht een toespeling, een edelman van buiten Java, die vorst wil worden). De dans daarbij was de Klānā-dans. Een van de figuren van die dans is nog altijd het uitkijken, en ook het uitvallen naar links en naar rechts.

Tot zover de Javaanse overlevering. Dit zelfde verhaal wordt ook wel verteld, gelokaliseerd op andere bergen, zoals de goenoeng Pandan. In de naam Kēmoedaningrat ziet men een toespeling op de vorstelijke heerschappij (kēmoedining rat, het roer van de wereld). Dit is te beschouwen als een van die vernuftig-zinnebeeldige uitleggingen, waarin, naar het schijnt vooral in latere tijd, toen men behoefte gevoelde aan verklaringen van oude, niet meer begrepen verhalen, de Javaanse letterlievenden een zeer groot behagen zijn gaan scheppen.

De Regent van Koelon-Prāgā laat hierop volgen de mededeling, dat ten tijde van de Soeltans Amēngkoeboewānā de IVe (1814—1822) en de Ve (1822—1855) bij de grote wajang-wong in de kraton in Jogja nog maskers gedragen werden door den Klānā en de danāwā's. D.w.z.: door de dansers van de Klānā- en danāwā-dansen. De namen van de personen, die men deze dansen liet opvoeren, hingen natuurlijk af van de opgevoerde verhalen; dit zijn meestal poerwā-verhalen, zodat de naam of titel Klānā er niet in voorkomt. Dit gebruik van maskers in de wajang-wong-voorstellingen moet men blijkbaar weer zien als een teken van het verband, dat er bestaat tussen wajang-wong en maskerspel. Ook bij de grote wajang-wong-opvoeringen, die de laatste jaren (1926, 1928, 1929, 1932, 1933, 1934, 1937) in de kraton van Jogjakarta gehouden zijn, droegen verscheidene boetā's en ook de danser van een kiprah-dans maskers. In de allerlaatste tijd maakt men in de kraton van Jogjakarta wel dansmaskers voor de wajang-wong-opvoeringen volgens een of ander procédé van karton of papier, dik beschilderd.

¹⁾ Brāwidjājā was de laatste vorst van Mādjapaīit; volgens de Javaanse overlevering beroorfde Radèn Patah hem van zijn rijk en heerschappij om de Islam tot de heersende godsdienst van Java te kunnen maken. Over Soenan Kalidjagā zie men beneden, § 366.

TWEEDE HOOFDSTUK.

Javaanse maskerspelen buiten de Vorstenlanden.

I.

Midden-Java ten Westen.

80. Thans volgt een samenvatting geordend naar de gewesten, van wat mij bekend is geworden over maskerspelen op Java buiten de Vorstenlanden. Daarbij zal aan het Javaanse taalgebied in de eerste plaats aandacht geschonken worden; enkele mededelingen en aantekeningen van daarbuiten, dus betreffende het Soendanees, West-Javaanse en het Madoerese land, heb ik echter ook opgenomen.

De mededelingen zijn voor het grootste gedeelte ontleend aan de antwoorden van de Regenten en hunne ondergeschikten op de in het bovenstaande reeds genoemde rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut.

Over Balinese maskers en maskerspelen heb ik niet genoeg nauwkeurige gegevens kunnen verzamelen. Daarom zijn die hier buiten bespreking gelaten, ofschoon toegegeven moet worden, dat zij in verscheidene opzichten zeer belangwekkend zijn. Juist daarom, en omdat zij, naar het mij voorkomt, op vele punten sterk afwijken van wat men op Java kent, is het echter beter dat aan de Balinese maskerspelen, evenals aan de andere soorten van Balinees toneel, door een daartoe bevoegd onderzoeker een afzonderlijke verhandeling gewijd wordt.

Hier worden eerst, van Jogja uitgaande, de gewesten in de Westelijke helft van het Javaanse land behandeld. Al zij het ten overvloede, zij hier nogmaals vermeld, dat in deze bijdrage de benamingen West-, Midden- en Oost-Java niet gebruikt worden in de zin van de huidige administratieve verdeling in provinciën, maar in de taalkundige en volkenkundige zin. Onder West-Java versta ik in het algemeen de gewesten van de Soendalanden en Tjërbon Westwaarts, onder het Westen van het Javaanse land, de landschappen van de Vorstenlanden Westwaarts, onder het Zuid-Westen van het Javaanse land de Banjoemas'se regentschappen en de streken die zich daarbij aansluiten. De volkenkundige grenzen tussen Westelijk en Midden-Java en tussen Midden- en Oost-Java zullen in het hierna volgende afzonderlijk besproken worden (§ 86 en 129). In het algemeen heb ik echter zoveel mogelijk vermeden, deze samenvattende benamingen te gebruiken, die vaag en tot misverstand aanleiding kunnen zijn. Liever gebruik ik de namen van de regentschappen of van de (oude) residenties.

81. **Kēḍoe en Bagēlèn.** Deze landschappen behoren, naast de Vorstenlanden, tot degene, die het meest genoemd worden in de geschiedenis van Midden-Java. Kēḍoe, eigenlijk het bergland dat omsloten wordt door de Oengaran, de Télamājā, de Mērbaboe de Mērapi, de Soembing, de Sēndārā en de Praoe, de hedendaagse regentschappen Tēmanggoeng en Magēlang omvattende, heet waarschijnlijk naar de désa Kēḍoe, onder Parakan. Daar wordt nog vereerd het graf van Makoeoewan, die, volgens de Javaanse mythologie, een der alleroudste bringers van kultuurgoederen geweest is. Daar kent men ook de overlevering van zijn strijd met Dampoeawang, in verband gebracht met de Praoe.

De Indo-Chinezen in Midden-Java menen, dat Dampoewang eigenlijk Sam Po Toa Lang is, een beroemd Chinees reiziger en gezant, een eunuch van den Chinesen keizer, die in de 15de eeuw ook op Java geweest zou zijn. Het is te betwijfelen, of dit juist is. Dampoewang heeft alle trekken van een inheems Javaanse mythische figuur. Misschien zijn de naam en het reizen (Dampoewang is een koopvaarder) oorzaak, dat er contaminatie is ontstaan.

Op de Soembing-top is een heilige plek, die ook met Makoekeowan in verband wordt gebracht.

Onder Bagèlèn heeft men in hoofdzaak te verstaan de landschappen langs de Zuidkust, tussen de rivieren de Bâgâwântâ en de Idjo in het Oosten en het Westen. Dit land, dat in de tijd van het Javaanse vorstenbestuur, waarschijnlijk met recht, als van ouds nauw verbonden aan het Mataram'se vorstenhuis beschouwd werd, is steeds verdeeld geweest in talrijke kleine gebieden. Enige daarvan dragen oude namen, die ook in de Zuid-Midden-Javaanse letterkunde, vooral in volksverhalen, sprookjes (met „Djâkâ's” als hoofdpersonen, men zie boven, § 42) en daarop berustende lakon's van het poppentoneel voorkomen.

Sinds de Java-oorlog zijn er echter vele oude namen veranderd en verdwenen door nieuwe bestuursindelingen. In het huidige regentschap Poerwârdjâ (de hoofdplaats heette oudtijds Kêdoeng-kêbo) kende men vooral het landschap Brèngkèlan („Brinkelaan”). Het sinds enige jaren bij Poerwârdjâ gevoegde regentschap Koetâardjâ omvatte o.a. Sêmawoeng en Pitoeroeh (nu nog een bestuursdistrikt); in het huidige regentschap Kêboemèn zijn o.a. de namen Gêbang, Oengaran, Lêsong (in het stroomgebied van de kali Gêbang of Pađégolan), Ambal (vroeger de hoofdplaats van een regentschap) en Pandjër thuis. In het sinds enige jaren bij Kêboemèn gevoegde regentschap Karanganjar vindt men o.a. de oude namen Karangdoewoer, Poering (in het Zuiden) en Româ (Djatinêgârâ, bij Gombong).

Tot Bagèlèn heeft men ook gerekend het huidige regentschap Wânâsâbâ (vroeger Lêdok); in het Zuidelijk gedeelte daarvan, Kaliwirâ, Sêlâmanik en Sapoeran ontspringen de voornaamste Bagèlèn'se rivieren. Maar het Noordelijke gedeelte, waarin Lêdok ligt, behoort tot het stroomgebied van de Sêrajoe, het Banjoemas'se gebied.

Uit Kêdoe en Bagèlèn wordt het voorkomen van maskerspel alleen vermeld van onder Parakan, de hoogste en Noordelijkste streek van Kêdoe, en uit Kêboemèn en Karanganjar, de Westelijke regentschappen van Bagèlèn. In de meer Oostelijk gelegen regentschappen van de kuststreek, zowel als in het grootste gedeelte van het bergland, schijnt het topèng-spel niet meer voor te komen of onbeduidend te zijn. Intussen, naar men mij van andere zijde mede weet te delen, in Magêlang zag men enige tientallen jaren geleden nog vaak genoeg maskerspelers. In een streek, die zo dicht bij Jogja gelegen is, waar het maskerspel steeds vrij populair is geweest, kan men ook moeilijk anders verwachten. Wat betreft Oost-Bagèlèn is, naar men mij zeide, het verdwijnen van het maskerspel misschien in verband te brengen met het feit, dat die streek een der eerste van Midden-Java zou zijn geweest, waar op ruimere schaal naar Europees voorbeeld ingericht lager onderwijs werd verstrekt.

82. Wajang in Kêdoe. Hier moge ik, met betrekking tot het oude Kêdoe, nog even herinneren aan de mededeling van de Javaanse geschiedenis van de wajang, de S. Sastrâmiroedâ (§ 18 en 39), dat uit Kêdoe naar Mataram kwam de ðalang Andjangmas, die in de tijd van Soenan Anjakrawati sêda Krapjak begon in de plaats van met wajang-bèbèr met wajang-koelit te roewatten (moerwâkâlâ). Ook de scheiding in Oostelijke (Bagong-) en Westelijke (Pêtroek-) pađalangan wordt van hem afgeleid. Wat betreft Kêdoe, kan men dus aannemen, dat reeds in vroege tijden de wajang-kunst er op een hoog peil heeft gestaan. Opmerkenswaardig is wel in dit verband, behalve de boven reeds vermelde overlevering over het graf van Makoekeowan bij de dêsâ Kêdoe, dat volgens Javaanse opvatting de verhalen van de Pandâwâ's en de Koerâwâ's en hun grote strijd, die een van de voornaamste onderwerpen uitmaken van de wajang-



Afb. 25. Barangan topèng. Maskerdans als straatvertoning.

Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volks-
 vertoningen (door M. Ng. Djägărădānā, zie § 47).
 Klānā- (rood masker, links) en Pandji- (groen masker,
 rechts) danser, met klein gamēlan orkest, van rechts
 naar links: saron, kēndang, kētoek-kēnong en gong.
 De maskerdansers dragen geen tēkēs meer, maar
 diademen van leer.



Afb. 26. Wèroen, Wiroen, uit Tjërbon, in het bezit van het Museum Sānāboedājā te Jogjakarta (M. N. 4 no. 41, zie § 112). Vuilwit. Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 17 cm, breedte 14 cm.



Afb. 27. Ragilkoening (Tjāndrākirānā), uit Tjërbon, in het bezit van het Museum Sānāboedājā te Jogjakarta (F 1 no. 8, zie § 112). Goud (afgebladderd). Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 17 cm, breedte 14 cm.



Afb. 28. Ardjoena.



Afb. 29. Srikanḍi.



Afb. 30. Soejoedana.



Afb. 31. Karnadéwa.

Afb. 28 t/m 31.

Tjërbonse maskers, uit de verzameling van wijlen Majoor Tan Tjin Kie. (zie § 112).

poerwā-lakon's, te lokaliseren zijn in de omstreken van het Dièng-gebergte en in de vlakten ten Noorden daarvan. In oude, voor-Moslimse Javaanse oorkonden schijnt de naam Kaḍoe ook reeds een zekere plaats in te nemen.

83. Maskervertoning in Klèḍoeng, Parakan. De kennismaking met deze boerse maskerspel-opvoering dank ik aan de welwillenheid van den Heer en Mevrouw Brandts Buys. Zij had plaats in Klèḍoeng, het dorp in de pas tussen de Soembing en de Sëndârâ, dus op de grens tussen Kèḍoe (Tēmanggoeng) en Wânâsâbâ. De maskers waren een 14 in getal. De muziek bestond uit 3 schud-angkloeng's, 1 kēḍang en 1 blaasgong (gong-boemboeng). Een vertoning van paard-dansen en mommerij ging eraan vooraf.

De vertoning bestond uit een opeenvolging van tonelen met dans, gevolgd door een stukje toneelspel. De danstonelen verbeeldde klaarblijkelijk geen verhaal, en er werd ook niet bij gesproken. In die tonelen zag men optreden: in het eerste vooreerst twee dansers met witte maskers, Babadi of Bèbèti, man en vrouw, genoemd, spoedig gevolgd door een derden danser met een blauwgrijs masker, Manis geheten. De muzikwijze bij dit eerste stuk heette ook kēmbang-Babadi. Na enige tijd gedanst te hebben, trokken de dansers zich een voor een terug.

Het opkomen van de dansers geschiedde (als 't goed ging) zo, dat het masker met het gelaat naar boven, maar bedekt met 'n doekje, voor den danser werd klaargelegd. De danser stond, wanneer de muziek begonnen was, langzaam op, maakte enige danspassen, greep dan snel het masker met 't doekje, en bracht dit voor het gezicht. Pas wanneer hij 't riempje stevig tussen de tanden had, wierp hij 't doekje weg; dan pas konden de toeschouwers het masker van de nu volgende maskerdans zien. Dit is vermoedelijk wel een oud gebruik; ook elders wordt het vermeld (zie beneden, § 104). De maskerspeler krijgt (kwasi) het masker, waar hij mee danst, in 't geheel niet te zien (eigenlijk weet hij natuurlijk best, welke dans hij moet uitvoeren). Men zou kunnen vermoeden, dat dit gebruik berust op oude voorstellingen omtrent bezielde en hun dragers of de toeschouwers ook bezielende (bezeten makende) maskers, zoals wij er reeds ontmoet hebben (§ 73) en nog meer zullen ontmoeten. De danser zou zich, de identiteit van het masker niet kunnende vaststellen door 't doekje, in zijn dans geheel laten leiden door de geest van het masker, die hem bezielt en bezeten maakt. Daar duidelijke mededelingen over de betekenis van het gebruik mij echter helaas niet ten dienste staan, moet aan het boven staande niet meer waarde dan aan een gissing toegekend worden.

In een tweede toneel ziet men een Klânâ-dans; het masker is bruin. Daar tussen door treden een paar pânâkawan-figuren op met hun potsen en kwinkslagen: Pēṅtoel (vuilwit) en Katjoeng (rood, met een vooruitstekende neus, misschien dezelfde als die elders wel Tjèpètan genoemd wordt). Zij dragen halve maskers. De muziek bij dit toneel is êlâ-élo.

Wanneer na enige tijd de Klânâ-danser zich terugtrekt, ziet men een derde toneel, een samenspraak met grappen van Pēṅtoel en Katjoeng, met de muzikwijze Bâpâ Radèn Sonjar. Pēṅtoel treedt ten slotte ook af; Katjoeng voert daarna alleen een dans uit, en geraakt daarbij in bezetenheid. Nadat men hem zo enige tijd heeft laten ronddansen, speelt de muziek de wijze ilir-ilir, om hem weer bij te doen komen. Men neemt hem het masker af, blaast hem op het hoofd en in de oren, wast hem het gezicht met bloemenwater, en geeft hem dat ook te drinken. Hij komt pas geheel bij, wanneer de muziek ophoudt.

In een vierde toneel ziet men een danser met een zwart demonisch masker optreden. De muzikwijze daarbij is sonto-lojo. Na enige tijd komt de Klânâ-danser op; van te voren heeft hij zijn masker bewierookt en gewassen met bloemenwater. Deze twee dansen achter elkaar aan en om elkaar heen; wanneer de Klânâ-danser, vrij plotseling, ophoudt, danst de ander door, om ten slotte ook in bezetenheid te geraken. Men behandelt hem op dezelfde wijze, ook met het spelen van de muzikwijze ilir-ilir, om hem weer bij brengen.

Deze afwisseling van danstonelen was in hoge mate voor uitbreiding en herhaling vatbaar. Desgewenst kon men er een ganse dag mee vullen.

Hierna komt het stuk toneelspel, dat op zichzelf ook zeer merkwaardig is. Men noemde het: Kaki Noeridin loengå ngadji; en vertelde, dat hij op weg was naar Mekka. De optredende personen zijn: Kaki Noeridin (met een verguld masker), met Pẽntoel en Katjoeng, Nini Noeridin (met een groen masker) en haar kleinzoon Tjẽtil (zwart, als Tẽmbẽm). De twee laatsten doen Kaki Noeridin uitgeleide; muziekwijze: lambangsari.

De komst van een paar monsterdieren (tijgers), beide ook gemaskerd, maakt hen echter allen even bang. De dieren schijnen het vooral op Kaki Noeridin voorzien te hebben. Ten slotte weet men de dieren af te slaan. Muziekwijze: sorang-larẽng.

Een volgend tafreel laat zien, hoe Kaki Noeridin een sẽmbahjang gaat verrichten; hierbij ontbreken de plagerijen en potsenmakerijen van Pẽntoel en Katjoeng niet.

Tenslotte ontmoet het gezelschap een straatdanseres, in dit geval een lènggẽr, een jongen man die als vrouw optreedt. Muziekwijze: sirih-madon. Het dansen met dezen lènggẽr neemt Kaki-Noeridin zozeer in beslag, dat hij alles ervoor vergeet. Muziekwijze: bribil. Ten slotte geraakt hij zelfs in bezetenheid; men vertelt dat hij sterft in de lènggẽran. Hij moet, evenals de andere figuren, wie dit overkomen is, door de anderen weer bijgebracht worden. Muziekwijze: mandoeng-mandoeng.

Deze maskerspel-uitvoering is in meer dan een opzicht merkwaardig. Vooreerst ziet men erin, duidelijker en uitgebreider dan in de andere tot nu toe vermelde nog bestaande vertoningen, de samenstelling van het oude populaire maskerspel van de Javaanse verhandeling, in hoofdzaak danstonelen, zonder verhaal. De tonelen komen wel niet duidelijk overeen met de ginds genoemde; men moet daarbij echter in aanmerking nemen, dat de namen van de figuren, die de maskers voorstellen, niet geheel duidelijk zijn. Daar komt nog bij, dat de spelers boerenjongens waren, die zich slechts vrij oppervlakkig op de hoogte hadden gesteld van de eisen, aan maskerspelers te stellen.

84. Maskerspelers in bezetenheid. Gezongen strofen. Een eigenaardigheid van deze maskerspelvertoning is, dat verscheidene der spelers in bezetenheid geraakten. En bovendien, dat zij daaruit opgewekt werden met de muziekwijze ilir-ilir. Dit is, zoals men weet, een der wijzen, die altijd voorkomen bij de zogenaamde biologie-spelen van meisjes: Ni Towok e.d. Ook bij andere gelegenheden wordt haar wel de kracht toegekend, het geweken bewustzijn terug te doen keren. Zo wordt zij te pas gebracht zelfs in de wajang-golèk opvoering, wanneer de Ménak in de soemoer oepas, de vergif-put, terecht is gekomen. Met de bezetenheid en het gebruik van deze wijze, die vermoedelijk afstamt van oude bezweringsliederen, komt de ouderwetse aard van deze vertoning duidelijk uit.

Bovendien is ook nog als opmerkenswaardig te vermelden, dat bijna bij alle muziekwijzen, boven genoemd bij de elkaar opvolgende tonelen, ook gezongen werd. De bij iedere muziekwijze gezongen strofen hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys met de grootste zorgvuldigheid opgetekend. Het blijkt dat deze gezongen strofen, die, met de muziek, hopelijk spoedig afzonderlijk besproken zullen worden, zonder uitzondering de vrije, vaak rijmende of allitererende dichtmaat vertonen, die ook in de Javaanse kinderliedjes gevonden wordt. De inhoud van de strofen uit Klẽdoeng heeft soms ook duidelijke gelijkenis met dergelijke kinderliedjes; soms echter vindt men er Moslims godsdienstige spreuken of uitspraken, maar vrij primitief van gedachten-inhoud, tussen. Ook het repertoire van dansvrouwen en straatzangeressen bevat in sommige streken van Java wel dergelijke strofen.

Blijkbaar heeft men hier te doen met een klein overblijfsel van een oude populaire dichtkunst. Tot deze dichtkunst behoren o.a. de mystiek-gekleurde Moslimse spreuken, vaak met wangsalan's, die in de eerste tijd van de Islam op Java zich moeten hebben verspreid. In som-

mige afgelegen of ouderwetse streken, en bij enkele min of meer afgesloten religieuze gemeenschappen, zoals de santri-doel in het Kēdiri'se, vindt men de voortbrengselen van dit soort dichtkunst nog wel eens terug.

Het is niet onwaarschijnlijk, dat de thans gebruikelijke soeloek's bij de wajang-opvoering eigenlijk de plaats van dergelijke gezongen strofen, behorende tot een oude, inheems-Javaanse dichtkunst, hebben ingenomen. Ook de Javaanse verhandeling, in haar IVe hoofdstuk, spreekt immers van een soeloek, terwijl de Klēdoeng'se vertoning, die met het daar beschrevene waarschijnlijk zeer goed te vergelijken is, die ouderwetse gezongen strofen heeft. Op de betekenis van soeloek-gezag juist in verband met de oude populair-Moslimse dichtkunst, is vroeger reeds gewezen (§ 32). De thans gebruikelijke soeloek's, strofen uit oud-Javaanse kunstgedichten in Sanskriet-dichtmaten, zouden de ouderwetse zangen in vrije dichtmaat vervangen hebben onder invloed van de geletterde kunstminnaars, de poedjānggā's aan de hoven.

85. Kluchtspel. Opmerkenswaard is tenslotte ook het kluchtspel, dat het slot uitmaakte van de Klēdoeng'se voorstelling. Zoals bij verscheidene dezer kluchtspelen (in het hierna volgende zullen er nog enige genoemd worden), dringt zich ook hier de vraag op, of het opgevoerde stuk, al doet zich dit thans aan ons voor in een populair en zelfs modern gewaad, niet eigenlijk een overblijfsel is van een oud mythisch verhaal of een gewijde handeling, in verband staande met oude religieuze gedachten. Voor de huidige spelers en toeschouwers moet deze oude betekenis dan echter reeds lang verloren zijn gegaan.

Ook bij andere teksten van volkstoneelopvoeringen, zoals de sranđoel in Wānāgiri, Klatèn, Jogja en Kēdoe, de loedroeg en lērok in Soerabaja en Sidāardjā, komt men voor dezelfde vraag te staan. Bij sommige is een oude religieuze inhoud nog vrij duidelijk, bij andere is deze geheel vervaagd of vervangen door populaire grappenmakerij of spot. Het is hier echter niet de plaats om op dit alles in te gaan; dit soort ouderwets volkstoneel mag aanspraak maken op afzonderlijke beschrijvingen en besprekingen. Of de maskerdansen en dit soort volkstoneel inderdaad van ouds bij elkaar behoren, is moeilijk vast te stellen. In ieder geval is het een reeds lang bestaande combinatie, die men ook vindt bij het kleine maskerspel in West-Java, dat eveneens veel ouderwets' heeft bewaard.

86. Grenslijnen tussen Westelijk en Midden-Java. De bergen de Soembing en de Sēndārā, die de Westgrens vormen van het oude Kēdoe, worden in de Babad Pasir ¹⁾ genoemd de toegoe mēngangkang (de uiteenstaande zuilen). Voorwaar een treffende benaming voor een van de meest trotse berglandschappen van Midden-Java. Zij vormden de Oostgrens van het gebied, de 8000 dōmas', dat de Soeltan van Dēmak stelde onder bestuur van den Pangéran Sēnapati Mangkoeboemi, den eersten Dipati van Pasir (Poerwākērtā in Banjoemas), die de Islam aangenomen, en vele landschappen voor den Soeltan en het nieuwe geloof, de Islam, gewonnen had. In het Westen grensde, volgens de Babad Pasir, het gebied, de invloedssfeer, van den Pangéran Sēnapati bij Oedoe-g-oedoe-g Krawang of de Tjitaroem aan dat van den Soeltan van Bantēn. Dit waren de twee Westelijk-Javaanse gebieden. Hieruit zou men opmaken, dat het oude Kēdoe meer onmiddellijk onder Dēmak behoorde, en in de meest eigenlijke zin tot de Midden-Javaanse landschappen gerekend werd.

Deze grenslijn, over de Sēndārā en de Soembing lopende, is misschien naar het Zuiden te verlengen met de Bāgāwāntā, ook nu nog voor een gedeelte de Westgrens van de Vorstenlanden. Deze rivier neemt in de Javaanse overlevering een eigenaardige plaats in; een verbod om haar over te trekken schijnt nog door Pangéran Dipānāgārā op zijn krijgstochten zoveel mogelijk geëerbiedigd te zijn. In hoeverre deze oude grenslijn over Soembing, Sēndārā en Bāgāwāntā tussen Westelijk en Midden-Java op volkenkundige of taalkundige verschillen berust, kan thans

¹⁾ Babad Pasir, uitgegeven met vertaling door J. Knebel, Verh. K.B.G. 51, 1898, gedeeltelijk herdrukt door het Kantoor voor de Volkslectuur (R. Kamandaka).

niet besproken worden. De huidige grenslijn tussen de uitspraak van het Javaans met *â* (Javaanse term: *djêdjêg*, rechtop) en met *a* (*miring*, overhellend) ligt Westelijker, in het Noorden ongeveer tussen *Pēkalongan* en *Pēmalang*, in het Zuiden tussen *Kēboemèn* en *Koetāardjā* (over de rivier de *Loekoelā*, bij *Kēboemèn*, naar het Oosten tot *Prēmboen*). Het is echter niet ondenkbaar, dat de scheidslijn zich in de loop der jaren naar het Westen verschoven heeft, ten gevolge van de overwegende staatkundige invloed van de Vorstenlanden, die de *â*-uitspraak verspreidden. In de bergen loopt de grenslijn tussen *â*- en *a*-uitspraak ook nu nog door het regentschap *Wânāsābā*, dus lang niet zo Westelijk als in de Noorder en Zuider kustlandschappen.

87. Kaïbon, Kēboemèn. Uit West-Bagëlèn nu, dat geheel tot het Zuid-West-Javaanse gebied behoort, wordt, in tegenstelling tot Oost-Bagëlèn, wel het bestaan van maskerspel gemeld. Ook hiermede sluiten deze landschappen *Kēboemèn* en *Karanganjar* zich, evenals met de taal, het Zuid-West-Javaanse dialect, aan bij *Banjoemas*.

Uit *Kēboemèn* wordt gemeld (Mei 1928) het bestaan van een stel maskers in de *désa* *Kaïbon*, onder *Mirit*, *kawēdanan* *Prēmboen*, het enige in het regentschap. Men voegde bij het bericht echter de aantekening, dat deze *topèng*'s, volgens zeggen, reeds drie generaties geleden gemaakt, in de laatste 15 jaren niet meer gebruikt zijn, omdat er geen belangstelling meer bestaat voor maskerspel-uitvoeringen. In plaats daarvan laat men, volgens den *Assistent-Wēdānā* van *Mirit*, thans liever bij een optocht (bij gelegenheid van een bruiloft of een besnijdenis) een opvoering van *koedā-képang* of *rējog* geven. Waarschijnlijk ook wel, omdat dit goedkoper zal uitkomen.

88. Lakon's. Hieronder volgt een samenvatting van de mededelingen van den *Assistent-Wēdānā* van *Mirit* over het maskerspel in *Kaïbon*, met enkele toelichtende opmerkingen. Als *lakon*'s, die werden opgevoerd, worden genoemd: 1e *Bēḍahé nēgārā Bali*, dat is het verhaal van de verlovings van *Pandji Koedā Rawisrēnggā*, den zoon van *Ratoe Darmākoesoemā* van *Djēnggālā*, met *Dēwi Tjāndrākirānā*, de dochter van *Praboe Lēmboeamidjājā* van *Kēḍiri*. Deze *lakon* werd het meest op prijs gesteld door de *prijaji*'s. 2e: *Woelan Tēmanggal*, dat is het verhaal van de twee huwelijken van *Radèn Pandji* (met *Dēwi Tjāndrākirānā* en met *Sarag* (*Wadalwērdi*), de dochter van *Praboe Karoengkālā* van *Pēdjagalan*). 3e: *Bantjak rabi*, dat is het huwelijk van *Bantjak* met *Dēwi Tamioji*, de dochter van *Praboe Lēmboeamidjājā* van *Kēḍiri*. 4e: *Pandjisoetra rabi*, dat is het huwelijk van *Pandjisoetra* (*Pandji Sinompradāpā*, ook genaamd *Pandāsoerat*). Deze vier *lakons* werden beschouwd als oorspronkelijk, behorende in de *pakēm*, het handboek. Daarentegen waren als nieuwere *lakons* te beschouwen: 5e *Pandāsoerat* of *Pandjisoetra*, dat is het verhaal van de *sajēmbara*, de proef voor den bruidegom, gehouden om *Dēwi Kēmoedāwati*, een prinses van *Ngoerawan*, uit te huwelijken. Zij blijkt dan bestemd te zijn voor *Pandāsoerat*. 6e: *Lakon Grēntēng*. 7e: *Koedānārāwāngsā*. Van de laatste twee *lakons* wordt vermeld, dat zij bijzonder populair waren.

Men ziet, dat de genoemde verhalen alle weer uit de *gēdog*-cyclus zijn. De meeste zijn reeds in het voorafgaande genoemd. Het is natuurlijk zeer goed mogelijk, dat de *lakon*'s uit de Vorstenlanden en uit *Kēboemèn*, ook al dragen zij dezelfde namen, of namen van ongeveer gelijke betekenis, niet geheel gelijk van inhoud zijn, en ook, dat de namen van personen niet geheel overeenkomen. Hier en bij alle andere hieronder volgende mededelingen over maskerspel buiten de Vorstenlanden geldt wat boven in de inleiding gezegd is, over het gewestelijk karakter van de Javaanse kunst. Een vergelijking van de inhoud van de *lakon*'s uit de Vorstenlanden en de min of meer gelijknamige van daar buiten zal hier niet beproefd worden. Zulk een onderzoek, dat zeer omvangrijk zou worden, behoort meer in een uitgebreide verhandeling over de Javaanse *lakon*-letterkunde thuis, dan in deze bijdrage.

Over de gelegenheden, waarbij maskerspeluitvoeringen werden gegeven, wordt uit *Kēboemèn* nog het volgende vermeld. 1e: bij de bruiloft, bij voorkeur met de *lakon* *Pandji rabi* of *Bantjak*

rabi, opdat de bruid zich voegt naar de wil van den bruidegom en geen tegenzin tegen hem opvat. Immers Bantjak kon, ofschoon zeer lelijk van uiterlijk, toch een schone prinses huwen. 2e: bij een tingkēb-feest, dat is het feest, dat gehouden wordt tijdens de eerste zwangerschap van een vrouw. Bij voorkeur neemt men dan de lakon Pandji Laléjan, in de hoop dat daardoor alles goed zal aflopen, omdat die lakon de gelukkige geschiedenis van Pandji's zoon verhaalt, van zijn geboorte af totdat hij zijn vader opvolgt. Men zou het ongeluk binnenhalen, indien men een andere lakon koos, zoals Klânâ lair, dat is de geschiedenis hoe de Klânâ, dadelijk na zijn geboorte als zoon van den vorst van Ngoerawan, verwisseld wordt met den zoon van Bramânâkândâ, een tovenaars van overzee. 3e: bij het voldoen aan een gelofte, bijv. wanneer iemand genezen is van een ziekte. Men kiest dan gaarne de lakon Djoeroetaman, dat is het verhaal van het huwelijk van Pandjisoetrâ (Sinompradâpâ) met Kēmoedâwati, de prinses van Ngoerawan, nadat hij eerst, zijn ware aard verbergende, als Djoeroetaman (tuinman) dienst had genomen.

89. Gamēlan, maskers. Over de opvoeringen zelf vind ik de volgende aantekeningen. Bij een opvoering van een lakon als Bēdahé nēgārâ Bali speelden er 22 tot 26 spelers mede. De ḍalang had slechts tot taak om de soeloek's te zingen en de onderdelen van de opvoering in de juiste orde op elkaar te laten volgen. De spelers voerden zelf de gesprekken, zoals bij de huidige wajang-wong. De gamēlan was een gamēlan pélog met de volgende instrumenten: 1. een gēndēr barang, 2. een gambang, 3. een dēmoeng, 4. een saron, 5. een kēḍang, 6, 7 en 8. een gong, kētoek en kēnong, 9. een bonang panēroes. Hiervoor waren zeven gamēlanspelers voldoende. Voor een maskerspeluitvoering was het gewoonte een kleine sadjèn neer te zetten, bestaande uit djadjan pasar en kēmbang borēh, en wierook te branden, zoals bij wajang-koelit-voorstellingen geschiedt.

Aangaande de maskers zelf en de personen, die zij voorstellen, wordt nog medegedeeld, dat de topēng's niet allemaal in Kaibon zelf gemaakt waren; men herinnerde zich, dat er enige bij waren uit Karangbolong, en zelfs uit Tēgal en Sēmarang. Een volledig stel zou moeten bestaan uit een 30-tal maskers, n.m.:

3 Klânâ-maskers,	4 Vorstenmaskers (voor de partij van
1 wit Klânâ-masker,	Radèn Pandji),
4 danâwâ-maskers,	3 maskers voor princen,
2 golang-galing-maskers, voor de kluch-	3 maskers voor prinsessen,
tige figuren, behorende bij de partij	1 Djok-masker, Toewâ,
van Praboe Klânâ,	1 Bantjak-masker,
2 Pandji-maskers,	1 Sēboel-masker,
3 maskers voor familieleden van Radèn	1 Klêlêt-masker,
Pandji,	1 Djangkoeng-masker.

Hierbij is op te merken, dat noch Sēmboenglangoe noch Régol genoemd worden. In plaats van Sēmboenglangoe, den pânâkawan van Praboe Klânâ, traden blijkbaar op de golang-galing's. Sēboel, Klêlêt en Djangkoeng worden genoemd de woeloetjoemboe's (pânâkawan's) van Pandjisoetrâ (Sinompradâpâ). Deze vijf pânâkawan-figuren werden gebruikt om bij een opvoering enige kluchtige tonelen te hebben. Reeds hier komt aan den dag het gewestelijk verschil in namen en personen van maskerspel-figuren. Vooral ten aanzien van de pânâkawan-figuren zijn deze onderlinge verschillen van gewest tot gewest zeer merkbaar.

90. Overlevering omtrent Darmâkoesoemâ's Kalimâsâdâ. Ten slotte wordt nog een overlevering verteld, die op het volgende neerkomt. Toen Praboe Darmâkoesoemâ (dat is Joedistirâ, de rechtvaardige, de oudste der Pandâwâ's) niet sterven kon, ofschoon zijn gehele geslacht reeds uitgestorven was, ging hij, ingevolge een ingeving van de Godheid, zoeken naar iemand, die de Kalimâsâdâ, de aloude poesâkâ van zijn geslacht, kon lezen en verklaren. Degeen, die de verklaring kon geven, bleek te zijn Soenan Lèpèn (Soenan Kalidjâgâ), de Wali van de Islam: de Kalimâsâdâ bleek te bevatten de Kalimah sahadat, de Moslimse geloofsbelijdenis. Toen aldus het

geheim van de oude poesākā was opgelost, kon de oude vorst rust vinden; de Kalimāsādā nam Soenan Lèpèn mede naar Dēmak. Voordat Praboe Darmākoesoemā echter stierf, vertelde hij den Wali de gehele geschiedenis van zijn geslacht. Soenan Kalidjāgā maakte, om daaraan te herinneren, de wajang-bèbèr, later maakte hij daaruit de wajang-poerwā, voor de geschiedenis tot en met Praboe Djājābājā, en de wajang-gēdog, voor de geschiedenis daarna. Voordat de wajang-gēdog bestond, werd deze latere geschiedenis voorgesteld door maskerspelers.

Het begin van de wajang wordt hier dus, zoals gewoonlijk, toegeschreven aan Soenan Kalidjāgā, maar bovendien in verband gebracht met het bekende verhaal van de ontmoeting van den Wali met den laatst overgeblevene der Pandāwā's, dat vooral in het Zuid-Westen van het Javaanse land zeer populair blijkt te zijn. Het heiligdom van de Goenoeng Lawèt (distrikt Tjahjana, regentschap Poerbalingga), dat grote verering geniet in die streken, en vele bedevaartgangers trekt, wordt in verband gebracht met dit verhaal. Men vindt het ook vermeld in de S. Tjabolang, zang 132 — 134 (zie de Inhoudsopgaven, Verh. K.B.G. 72, 1933, blz. 23).

Wat de overlevering van Kaïbon verhaalt over de ouderdom van de verschillende soorten van wajang, komt overeen met wat de S. Sastrāmiroedā en de boven vertaalde Javaanse verhandeling daarover zeggen, behalve daarin, dat het maskerspel ouder zou zijn dan de wajang-gēdog. De gangbare Vorstenlandse opvatting is, dat de wajang-gēdog ouder is, althans ouder dan 't opvoeren van verhalen met 't maskerspel.

Uit de bovenstaande samenvatting van de zeer gewaardeerde mededelingen van den Assistent-Wēdānā van Mirit in 1928 blijkt, dat het maskerspel in Kaïbon een grote gelijkenis had aangenomen met de wajang-gēdog-voorstellingen, evenals dat in de Vorstenlanden het geval is. Verschillen met de Vorstenlanden zijn slechts op te merken in de namen van enige der optredende personen, en misschien in de inhoud van sommige lakon's. Dat de gamēlan pélog wordt gebruikt vond men ook reeds vermeld in sommige plaatsen van Jogja, in tegenstelling tot de mededeling van de Sālā'se verhandeling, dat bij maskerspel-voorstellingen de gamēlan sléndro behoort.

91. Kěsoengging, Karanganjar. Lijsten namen van maskers. Een tweede mededeling (Mei 1928) over maskerspel in West-Bagèlèn is afkomstig van den toenmaligen Wēdana van Poering, R. Soepangkat, en handelt over een ongeveer vijftig jaar oud stel maskers van den ḍalang Soerasēntika in de dēsa Kěsoengging onder Kěmoedjan, kawēdanan Poering. Behalve over het maskerspel heeft de Wēdana ook vele belangrijke gegevens verschaft over andere vertoningen, zoals èblèg en barongan; die kunnen later ter sprake gebracht worden. Aan zijn mededelingen over het topèng-spel in Kěsoengging is het volgende ontleend.

Evenals uit Kaïbon wordt van Kěsoengging vermeld, dat het houden van een maskerspel-voorstelling nog slechts hoogst zelden voorkomt, het meest nog door lieden van de Oeroet-Sěwōe (de Zuidkust). De gelegenheden daartoe zijn de gewone: een bruiloft, een besnijdenisfeest of het voldoen aan een gelofte. Als lakon's die het meest gespeeld worden, worden genoemd: Goenoengsari rabi (het huwelijk van Goenoengsari) en Pandji rabi (het huwelijk van Pandji Asmārābangoen en de dood van Praboe Klānā Siwandānā van Magoewā).

Over de uitvoering zelf wordt het volgende vermeld: Voor een maskerspel-opvoering moet de gastheer een kobongan gereed maken, een huisje van bamboe-vlechtwerk, met doeken behangen, dat dienst doet als kleedkamer voor de spelers. De gamēlan en de ḍalang hebben hun plaats daarnaast. En er moet wierook gebrand en een sadjèn gereed gezet worden, bestaande uit 1 toempèng gekookte rijst, 1 takir bēras, en tal van toe bereide spijzen.

De spelers, meestal slechts 11 in getal, zijn gekostumeerd: de kasar-figuren (de Klānā's en hun partij) met een djangkoeng (een hoed met een hoge schelpvormige rand, behorende tot het ouderwetse krijgstenue, ook nu nog in de Vorstenlanden), opgeslagen kaïn en lange broek. De patih's dragen een oedèng gilig. De aloes-figuren (de Pandji's) hebben als tooi een kroon (makotā) of een diadeem (djamang), oorsieraden, armringen; de vrouwen een borstdoek (kēmbèn) zonder

baadje. De vrouwenrollen worden allen door mannen vervuld. De bewapening bestaat uit krissen, zwaarden en knodsen (*bindi*).

Bij de uitvoering komen de maskerspelers, als het hun beurt is, uit de *kobongan* te voorschijn; zij nemen het masker echter pas voor het gelaat, wanneer zij op de plek, waar de dansen plaats hebben, zijn aangekomen. (Dit wijst op het gebruik, de maskers met 'n doekje bedekt op te nemen; zie boven § 83 en beneden § 104). De dansers voeren zelf de nodige gesprekken, en houden dan het masker (van een bijtimpje, niet van touwtjes, voorzien) met de hand vast. Een opvoering duurt meestal van 's avonds half negen tot 's morgens half zes, of van 's morgens tot 's avonds tussen die uren. Men betaalt (betaalde in 1928) ervoor 7,50 gldn, en tweemaal een maaltijd voor het hele gezelschap, met overschot om mee naar huis te nemen (*bërkat*). Laat men een dag en een nacht aan een stuk door spelen, dan betaalt men 12,50 gldn, en geeft drie maaltijden met de *bërkat*.

De *gamēlan* is een *gamēlan barang* (d.w.z. *pélog laras barang*) en bestaat uit: 2 *gong*'s, 2 *saron*'s, een *kětoek*, een *kēnong*, een *kēndang*, een *slomprèt* en een *kětjèr*, waaraan nog kan toegevoegd worden een *ringgēng*. Onder deze naam schijnt men in het Zuid-West-Javaanse dialect te verstaan (volgens Dr. Esser's beschrijving van het dialect van Banjoemas): een groot *saron*-instrument. Volgens andere inlichtingen is de *ringgēng* een instrument of een hele *gamēlan*, niet van brons maar van ijzer gemaakt. Men stelde het gelijk met *sēngganèn*, onder welke naam men in *Sālā* begrijpt een niet-bronzen *gamēlan*, van ijzer (ook weleens van glas). Ook Mr. Kunst kent het zo (*Toonkunst van Java*, I, blz. 214). Voor die *gamēlan* had men in *Kěsoengging* op zijn hoogst 9 *gamēlan*-spelers nodig.

De maskers, 32 in getal, te zamen (in 1928) waard ongeveer 100 gulden, zijn gemaakt van *kēmiri*-, *kēnāngā*- of *waroe*-hout; zij zijn niet alleen gemaakt in *Kěsoengging*, maar voor een gedeelte in *Groewing* (distrikt *Pědjagoan*). De 32 namen van de personen, door de maskers voorgesteld, volgen hier. Er zijn weer enige namen bij, die men in de Vorstenlandse *topèng*-stellen niet vindt.

Ik heb hier de namen opgenomen, zoals zij opgegeven werden, zonder te pogen overeenstemming tot stand te brengen met de namen, zoals zij in de letterkunde of in de Vorstenlandse lijsten van maskers voorkomen, en zonder verklaringen, wie of wat een persoon geweest is. Dit, vrij omvangrijke, onderzoek zou thuis behoren in een uitvoerige beschouwing van of klapper op de Javaanse toneelletterkunde, tevens mythologisch woordenboek voor de nieuwere Zuid-Midden-Javaanse letterkunde. Het is te hopen, dat zulk een boek of zulke boeken (voor de verschillende verhalen-cycli afzonderlijk) ons nog geschonken zullen worden.

In deze en de hierna volgende lijsten lijkt het 'n enkele keer wel eens nodig, dat er verbeteringen worden aangebracht, vooral ten aanzien van opgaven van namen van personen en rijken, gedaan door anderen dan de *ḍalang*'s, die met de maskers plachten te spelen. Dat betrekkelijk ondeskundigen, al zijn zij vol belangstelling, de weg kwijt raken in het tropische woud, dat de Javaanse mythologische verhalen vormen, is maar al te begrijpelijk. Vooral ook ten aanzien van verzamelingen maskers (en *wajangpoppen*), die reeds jaren niet gebruikt zijn. De herinnering aan de wijze, waarop de *ḍalang* (die middelerwijl misschien overleden is) hen gebruikte, is dan allicht verflauwd. Intussen, het zoeken naar fouten in de opgaven van de namen der maskers en het aanbrengen van verbeteringen daarin heb ik niet van zoveel belang geacht, dat ik mij de zeer aanzienlijke daaraan verbonden hoeveelheid arbeid heb getroost. Wellicht zal degen, die zich aangetrokken gevoelt tot de maskers als kunstvoorwerpen op zich zelf, en die aan de Javaanse maskersnijdkunst een afzonderlijke beschouwing wil wijden, zich gedrongen voelen de identiteit van elk masker nogmaals nauwkeurig na te gaan. Voor dit hoofdstuk over de maskerspelen zijn de opgenomen lijsten echter m.i. voldoende. Ik heb mij bepaald tot het normaliseren van de spelling.

stel verscheidene maskers voorkomen, die dezelfde persoon voorstellen (of heten voor te stellen). Men kan daarbij vooreerst denken aan verschillende vormen (wāndā's; zie boven, § 43). Maar buiten de kring van de Vorstenlandse hofkunst en van haar navolgingen in de huizingen der Regenten is er weinig of geen sprake van dergelijke fijne onderscheidingen. De aanwezigheid van verscheidene maskers van een persoon in een verzameling is vaak te wijten daaraan, dat verzamelingen zelden op bestelling en volgens een vast plan worden aangelegd, geleverd of samengesteld. Dikwijls bestaat een verzameling uit maskers van verschillende herkomst, of er zijn maskers van elders aan toegevoegd. Dat is ook de reden, waarom men eigenlijk nauwelijks met recht van een volledig stel maskers kan spreken. Geen twee grote verzamelingen Javaanse maskers, ook al zijn zij uit één streek of één stad, zullen precies hetzelfde aantal en dezelfde maskers bevatten.

Thans volgt de lijst van de maskers van Kěsoengging.

Figuren, behorende tot de kraton van Ngoerawan (bedoeld is blijkbaar, tot de rechter groep, de partij der Pandji's):

- | | |
|----------------------|---------------------------|
| 1. Praboe Amidjājā. | 9. Djājā-andāgā. |
| 2. Sastrāwidjājā. | 10. Djajèngpati. |
| 3. Gambiranom. | 11. Djajèngrēsmi. |
| 4. Sindjanglāgā. | 12. Pandji Asmārābangoen. |
| 5. Patih Brādjānātā. | 13. Dēwi Kěmoedāwati. |
| 6. Djaksānagārā. | 14. Ēmban Kěntamajang. |
| 7. Tāwāsēgārā. | 15. Pěntoel. |
| 8. Djājāsēnā. | 16. Těmbēm. |

Tot de kraton van Magoewā (de linker groep, de partij van den Klānā) behoren volgens deze mededeling:

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------|
| 1. Ménak Těgoeh. | 9. Sontolojo. |
| 2. Klānā Séwandānā. | 10. Windoetaoen. |
| 3. Patih Soerāpramoedjā. | 11. Klānāwrěksā. |
| 4. Kěbo lorodan. | 12. Goenoengsari (?). |
| 5. Kālādjanggēl. | 13. Wargākoesoemā. |
| 6. Wirādjānggā. | 14. Gěndirpěndjalin. |
| 7. Tjandoeaking. | 15. Tjonal. |
| 8. Toeměnggoeng Pěntoengpinanggoel. | 16. Kěntjānāwati. |

Belangrijker dan deze lijst is de mededeling, dat er twee maskers zijn gemaakt van het hout van een grafteken (médjan) op een begraafplaats; zij die met die maskers dansen worden soms bezeten (kěpandjingan). Die maskers zijn „levend”. Men vergelijke hiermede de mededeling over het zich bezeten dansen met maskers uit Wānāgiri (Soerakarta, § 73) en uit Klědoeng (§ 84).

Uit deze mededelingen van den Wědana van Poering blijkt dat, evenals in Kaibon, in Kěsoengging het maskerspel niet veel afwijkt van het nieuwere Vorstenlandse.

92. Feesten bij Karangbolong. Vermelding verdient hier, dat bij gelegenheid van de feesten, gegeven bij het begin van de pluk der eetbare vogelnesten in Karangbolong (onder Boewajan, distrikt Gombong, Karanganjar) ook wel eens een maskerspel vertoning gegeven pleegt of placht te worden. Omstreeks 1935 schijnt de markt voor eetbare vogelnestjes zo slecht te zijn geworden, dat de pluk (gepacht van het Gouvernement) stilstond; er werden dus ook geen feesten gehouden. Deze vogelnestenpluk heeft de verbeeldingskracht van vele Westerse schrijvers en schrijfsters, ook reeds in vroeger jaren, geprikkeld. Een verdienstelijke en ongetwijfeld op betrouwbare mededelingen berustende beschrijving van de hand van Mevr. de Cock-Wheatly, wier echtgenoot destijds resident van Bagělèn was, vond ik in „de Locomotief” van Woensdag 17 December 1930. Ik ontleen daaraan, aan enkele mij later welwillend verstrekte inlichtingen, en

aan enige Javaanse opstellen over Karangbolong (in Kadjawèn 1932, blz. 1307 en 1320, en in een bundeltje Dëdongëngan II, Balépoestakâ no. 1021, 1932, blz. 29), het volgende over de feestviering bij deze gelegenheid.

Karangbolong levert een rijkdom aan eetbare vogelnestjes op, welke hoofdzakelijk worden uitgevoerd naar China. Drie maal per jaar worden deze nesten geoogst; de oogsten staan bekend als de oendoehan Kësângâ, Tëlor en Kapat. De eerste oogst, de oendoehan Kësângâ, vindt eind April plaats, de tweede, Tëlor, in de laatste helft van Augustus, en de derde, Kapat, in December. Kësângâ en Kapat zijn de namen van de mângsâ's, de „maanden” van het Javaanse landbouw(zonne-)jaar, waarin de oogsten, naar men mag aannemen, vroeger plaats vonden. De opgegeven Europese maanden zijn wat te laat voor de tijd, waarin de genoemde mângsâ's (IX en IV) vallen.

Als de oogsttijd is aangebroken, wordt door de verschillende distriktshoofden geld ingezameld, benodigd voor het kopen van 9 karbouwen, 2 geiten, wierook en atal (een soort geel poeder, dat, vermengd met borèh, gebruikt wordt om gelaat en lichaam mee in te smeren bij feestelijke gelegenheden). Ook worden touw, bamboeladders en flambouwen klaargehouden. Op een tevoren aangewezen dag gaan, bij kalme zee, de désahoofden naar de rotsen van Nâgåsari, die de minste moeilijkheden opleveren voor het halen der nesten.

Slechts enkele nesten worden geplukt; men vergelijkt die met nesten van een vorige oogst, om er zeker van te zijn, dat de juiste pluktijd is aangebroken. Zijn de resultaten bevredigend, dan worden er op grote schaal voorbereidselen getroffen voor het feest. Op een Donderdagavond (Malëm Djoemahat) begint men dan de Noordelijke rotswanden schoon te maken en in orde te brengen voor de pluk.

Op Vrijdagmorgen, 8 uur, worden de karbouwen geslacht; het vlees wordt, in kleine stukken gesneden, op tampah's gelegd en geofferd bij de grotten Dahar-gëdë, Wâlâ en Nâgåsari. Op de rotsen van Mëdjingklak wordt slechts een geit geofferd en wierook gebrand.

In de namiddag brengt de toekang këmbang, een vrouw, offeranden van bloemen, vruchten, sirih, pisang en wierook aan een sëroet-boom, die staat ten Zuiden van de opzichterswoning van Karangbolong. Dit moet, volgens de overlevering, het graf zijn van den Kjaï Bëkël Napsijah, den eersten beheerder en exploitant der vogelnestgrotten in de oude tijd. De sëroet-boom moet herinneren aan de strijd van dezen bëkël met zijn landheer, den ontdekker van de vogelnesten, in de overlevering Kjaï Soerti genaamd, en beschouwd als de eerste van het oude Bagëlën'se regentengeslacht der Aroengbinang's. De bëkël zou Kjaï Soerti verraderlijk hebben vermoord; deze vond echter toevlucht bij zijn trouwe beschermster, een van de geesten van de Zuidzee, die hem de vogelnestgrotten gewezen had, en met wie hij getrouwd was. (Als haar naam wordt genoemd Dëwi Tisnâwati of ook wel Njaï Boeloepitoe, de danjang, plaatselijke beschermgeest van Z. W. Bagëlën, beiden wel vereenzelvigd met Ratoe Lârâ Kidoel, de godin van de Zuidzee. Het jaarlijkse feest in de eerste dagen van Sawal, na de Vasten, gevierd aan het strand bij Pëtanahan (distrikt Pëdjagoan, Karanganjar, ten Oosten van Karangbolong), een der bekende Ratoe-Kidoel-vereringsplaatsen aan Java's Zuidkust, beschouwt men ook wel als aan haar gewijd. Als naam van den geest van Karangbolong wordt ook Radën Bagoes Tjamëti genoemd; dit zou een van het mythische vijftal kinderen van Kjaï Soerti en Dëwi Tisnâwati geweest zijn).

Die Vrijdag wordt er in alle kamers van het opzichtershuis wierook gebrand. In een der grotten wordt (overdag) een wajang-poerwâ-voorstelling gegeven. Volgens nadere inlichtingen neemt men daarvoor gaarne de lakon Tambak; immers daarin komt voor het verhaal dat Praboe Râmâ, na verkregen toestemming van de macht, die over de zee heerst (hier wordt als zodanig Njaï Lârâ Kidoel beschouwd), een pijl afschoot om een verbinding te doen ontstaan tussen de Zuidkust en de heuvel Maliawan.

Wanneer de wajang-voorstelling teneinde is, wordt er geofferd in de gouvernementsloods,

waar reeds zeer lang het praalbed van Ratoe Lâra Kidoel staat. Deze eerbiedwaardige relikwie van een oud geloof is behangen met zijde en gebatikte kain's; tegen de kussens van het bed is een Javaanse kapspiegel geplaatst. Aan niemand dan aan de toekang gëdong is het toegestaan voor dit heilig meubelstuk te zorgen; gedurende het plukken der nesten maakt zij het elke Donderdagavond met enige plechtigheid in orde. Zij offert dan vruchten en bloemen. Men noemt dit mënjembah.

De Vrijdag voor de vogelnesten-oogst vraagt de toekang gëdong uit naam van den opzichter aan Ratoe Lâra Kidoel, of men mag beginnen met plukken. En zij antwoordt daarop vervolgens zelf, als was zij beziel, dat het mag.

Deze plechtigheid wordt in de avond gevolgd door een maskerspel-vertoning, welke duurt tot vroeg in de ochtend. Men deelde nader mede, dat men als lakon hiervoor gaarne Pandji Asmârâbangoen neemt. Als het belangrijkste in deze lakon, dat men in verband brengt met Njai Lâra Kidoel, beschouwt men het moment, dat Pandji Asmârâbangoen en Njai Lâra Kidoel elkaar ontmoeten. Deze ontmoeting heeft een huwelijk tot gevolg.

De maskerspelers zijn afkomstig uit désa's in de omtrek. Iets bijzonders van de maskers wist men niet mede te delen.

De volgende dag, Zaterdag, begint de oogst. De eerste vijf of zes dagen wordt er nog voortdurend feest gevierd; de gehele dag lang weerklinkt de gamëlan. Er wordt een grote ta-joebanpartij gehouden; daarbij schijnt het gebruikt te willen, dat de dansvrouwen zoveel mogelijk met hun gelaat gewend naar het praalbed hun bewegingen uitvoeren. De voorstelling is dus bestemd voor Njai Lâra Kidoel.

Uit deze mededelingen van Mevr. de Cock over een merkwaardig overblijfsel (of een uitbreiding en herleving?) van oud geestengeloof, hoe belangenwekkend ook, is intussen voor de beschouwing van het maskerspel niet veel van belang op te maken. De maskerspel-voorstelling vertoont een (weliswaar op een mythisch gegeven berustend, maar thans allerwegen) gewoon en allermint gewijd Pandji-verhaal; bij een werkelijk oude religieuze voorstelling verwacht men wat anders. Men mag veronderstellen, dat de hier beschreven feesten in Karangbolong langzamerhand, met het toenemen van het verkeer, de afzet van de nesten en de gemaakte winst, zijn uitgebreid. Daar de afnemers bijna uitsluitend Chinezen zijn, is de bloei van de Indo-Chinese maatschappij hier te lande en van de Chinese handel er natuurlijk van veel invloed op geweest. De wajang- en maskerspelvertoningen zullen vermoedelijk wel daaraan te danken zijn. De Javaanse opstellen, boven genoemd, vermelden ook niets van een wajang- of maskerspelvertoning. Zij noemen alleen een op- tocht met gamëlanspel en mommerijen van den beheerder der grotten van zijn huis naar de goedang, waar het offer bij het praalbed gebracht moet worden.

Evenals op andere, minder in de lijn van het verkeer liggende plekken, waar Njai Lâra Kidoel of een verwante godin vereerd wordt, zal waarschijnlijk ook in Karangbolong de verering, behalve uit zorg voor het praalbed, hoogstens uit vrouwendansen bestaan hebben. In de verschillende soorten dansen van dansvrouwen, thans nog in verschillende streken van Java aan te wijzen, en die vaak juist onder ouderwetse boeren en in de bergen het meest populair zijn, is ongetwijfeld veel oud religieus overblijfsel. Thans wil ik hierop echter niet ingaan. Wanneer het intussen gebruik was geworden, dat er bij elk feest in Karangbolong een maskerspel-voorstelling gegeven moest worden, had dit kunnen bijdragen tot instandhouding van deze kunst. Maar ook dergelijke goede gebruiken kunnen maar al te spoedig door economische oorzaken worden opgeheven.

93. Banjoemas. Bij deze mededelingen uit West-Bagëlèn sluiten zich de gegevens uit de residentie Banjoemas goed aan. Boven is reeds opgemerkt dat West-Bagëlèn tot het Zuid-West-Javaanse taalgebied gerekend kan worden. Evenals ten aanzien van Bagëlèn, blijkt in Noord- en Zuid-Banjoemas, dat in de meer bergachtige landschappen in het Noorden, zoals in het regent-

schap Bandjarnagara, grenzende aan Wānāsābā, het maskerspel niet beoefend wordt. Of dit te wijten is aan de maatschappelijke toestanden van vroeger (moeilijk verkeer, weinig vertier enz.) waag ik niet te beslissen. De désa's, waar, volgens de berichten, maskerspel voorkomt, liggen alle in de streek van Banjoemas en Poerbalingga. Zelfs in Poerwakërta, bij het oude Pasir, heeft men geen maskerspelers kunnen aanwijzen, evenmin als in Tjilatjap.

Uit het regentschap Banjoemas, sedert een paar jaar versmolten met Poerwakërta, wordt het bestaan gemeld van een viertal troepen maskerspelers, n.m. in de désa's Kalisoebé (distrikt Banjoemas), Këbangan en Kradënan (distrikt Soekaradja) en Groedjoegan (distrikt Kalirëdja). De gespeelde lakon's zijn alle uit de Pandji-cyclus; de meest gewone is Pandji Asmārābangoen.

Aangaande de gamëlan wordt alleen vermeld, dat het de gamëlan këmagan is, waaronder volgens den berichtgever verstaan moet worden een gamëlan zonder bonang. Of dit pélog is of slëndro, blijkt niet; vermoedelijk het eerste. Ook met angkloeng-muziek (veroorzaakt door bamboes van verschillende lengte en dikte tegen een weerstand te laten slaan) kan het maskerspel begeleid worden. Wanneer het in de Kaoeman (de wijk der Moslimse „geestelijken“) speelt, wordt het begeleid door tërband-muziek.

94. Invloed van de Islam op Javaanse vertoningen; anggoek. Men weet dat de Moslimse „geestelijkheid“ op Java zich, althans tegenwoordig, volgens algemeen inzicht heeft te onthouden van deelname aan feestelijkheden, waar gamëlan-spel bij gehoord en Javaanse dansen en wajang bij vertoond worden, dus waarbij men typisch Javaanse kunst te genieten krijgt. Vroeger moet dit wel anders geweest zijn, immers van sommige der Wali's, de brengers van de Islam op Java, wordt verhaald, dat zij wajang's maakten en zelf wajang speelden. In de S. Tjëntini vindt men ook melding gemaakt van „geestelijke heren“, die behagen schepten in het luisteren naar gamëlan-spel en het kijken naar wajang en dansen. Het zou dus wel mogelijk zijn, dat de strengere opvatting, die dergelijke vermaken afkeurt voor leden van de kaoem-stand, van later tijd dateert, een van de gevolgen van de toename in kracht van de Moslimse rechtzinnigheid, die immers bijna alle muziek afkeurenswaardig acht, en een van haar overwinningen op de sterk door de mystiek beïnvloede Islambelijdenis van de oude tijd. Die is, naar het schijnt, ook op het vasteland van Indië, vanwaar zij hierheen kwam om de Archipel voor de Islam te winnen, steeds genegen geweest oudere inheemse bestanddelen van het geloof, de kunst en de gewoonten der nieuw-bekeerden op te nemen en zelfs die verder te ontwikkelen.

Intussen, thans acht men instrumentale muziek, niet door de bronzen gamëlan-instrumenten voortgebracht, meestentijds nog wel geoorloofd. Men gebruikt dus tërband's (tamboerijnen) en andere soorten van trommen, en hier en daar bamboe-instrumenten, de bovengenoemde angkloeng's en nabootsing en nevenvormen in bamboe van de gewone gamëlan, een vermoedelijk reeds oude inheems-Javaanse muziek. Op een dergelijke vervanging heeft Prof. Snouck Hurgronje gewezen in een mededeling over Komèdi Djawa in Bantën, in de Not. B. G. 31, 1893, blz. 46.

Uit Banjoemas wordt melding gemaakt, behalve van het gewone maskerspel met Pandji-lakon's, van nog twee andere vertoningen waarbij maskers gebruikt worden. De eerste, aangetroffen in de désa Kalisoebé, wordt genoemd topèng-anggoek, en beschreven als een gewone anggoek-voorstelling, doch waarbij de spelers maskers gebruiken. Er worden volgens den berichtgever mede voorgesteld verhalen uit de geschiedenis van Mëkah en Mëdinah; bekend is o.a. het verhaal van de strijd tussen Sajidina Koesën en Koning Jodjid. Er wordt bij gespeeld op de tërband. Anggoekan is een vertoning in het bijzonder van santri's („geestelijken“ en hun aanhang), hetgeen ook blijkt uit de keuze der voorgestelde verhalen. De spelers zijn halfwassen jongens, die, althans volgens een bericht uit Karanganjar, eigenlijk slechts, paar aan paar gelijk gekostumeerd, dansen en zingen. Wat zij zingen wordt aangeduid als slawatan of Arabische liederen. Hieruit zou men opmaken, dat, wanneer de topèng-anggoek geeft de voorstelling van een

verhaal, waarbij ieder der spelers in de rol van een der personen van het verhaal optreedt, dit een vermenging is van maskerspel met de anggoekan van de Kaoeman.

Ook uit andere streken zijn dergelijke voorstellingen van santri's wel bekend; men kan vaststellen, dat zij bijna steeds verband houden met de boven genoemde weinig rechtzinnige maar zeer mystiek gekleurde ouderwets Javanistische Islam-stroming, die het eerst deze landen bereikte. Misschien hebben zij zich aangesloten aan oudere vertoningen, die hier reeds bestonden; wellicht hebben zij ook een verre verwantschap met de Atjehse sēdati-vertoning, die Prof. Snouck Hurgronje beschreven heeft. De muziek, die bij anggoekan gemaakt wordt, bestaat, volgens de mededelingen uit Banjoemas en Karanganyar, uit een trommen-orkest, nauwkeuriger: uit een kēṇḍang (tweevellige trom), tērbang (tamboerijn), djiḍoer (grote kēṇḍang) en gēndjrēng (rinkel-tamboerijn). In § 276, bij de bespreking van het optreden van dansjongens, zal er gelegenheid zijn terug te komen op deze anggoekan-vertoning.

De tweede vertoning, behalve het maskerspel met Pandji-lakons, waarvan de mededelingen uit Banjoemas melding maken, heet Djakarija en komt voor in de dēsa's Groedjoegan en Padjē-roekan. De gespeelde stukken zijn ontleend aan de Anbijā, de Javaans-Moslimse geschiedenis der Profeten; in het bijzonder aan de geschiedenis van Wong Agoeng Mēnak. Er wordt bij gebruikt de gamēlan kēmagan, evenals bij het maskerspel met Pandji-verhalen. Deze Djakarija-voorstelling heb ik elders niet vermeld gevonden; misschien is het iets plaatselijks. Op grond van de mededelingen kan men aannemen, dat het een maskerspel is, waarin de Pandji-lakons vervangen zijn door Mēnak-verhalen.

Over het algemeen is, naar het schijnt, de populariteit van de Pandji-verhalen, en daarmee ook die van de wajang-gēḍog, in de meeste streken van het Javaanse land aan het afnemen. Men vindt te weinig aktie en variatie in deze verhalen, zij boeien te weinig, en dit is het wat men wil; de oude zin der lakons ontgaat den modernen toeschouwer. In de Anbijā- en Mēnak-verhalen vindt men daarentegen een bijkans onuitputtelijke voorraad episoden, die gemakkelijk als toneelspel, ook door de meer moderne soorten Javaans toneel, zoals kēṭoprak, opgevoerd kunnen worden. Bovendien, zo kan men veronderstellen, oefent het vreemde, Arabische, en min of meer godsdienstig-Moslimse van deze verhalen aantrekkingskracht uit op een zekere groep der toeschouwers, voor wie de oude Javaanse verhalen weinig zin meer hebben.

Evenals in West-Bagēlèn is ook in Banjoemas het èbèg-, èblèg- of èmblèg-spel (koedā-képan) populair; daarbij treden ook wel gemaskerden op, n.m. Pēntoel en Tēmbēm. Ook hier ziet men dus weer hoe het gebruik van maskers volstrekt niet gebonden is aan het opvoeren van een verhaal. De paarddansen, waartoe de èbèg-vertoning behoort, zullen hierna afzonderlijk besproken worden.

95. Poerbalingga. Uit het volgende regentschap, Poerbalingga, wordt medegedeeld dat het maskerspel, hoewel achteruitgaande, nog voorkomt in de onderdistrikten Kalimanah en Wiranaja. De beste topēng-spelers kwamen vroeger uit de dēsa's Sironggé en Tojarēdja. Een oud-dēsahoofd van de dēsa Tojarēdja, Kartadinala, is in het bezit van een stel maskers, waarmee Kartanom voorstellingen pleegt te geven.

Over die voorstellingen wordt slechts medegedeeld, dat de lakons Pandji-verhalen zijn. De spelers zeggen, evenals dat het geval was volgens de berichten uit Banjoemas, niet zelf hun rollen; dat doet de ḍalang voor hen, evenals bij de wajang-koelit. Alleen Pēntoel en Tēmbēm spreken zelf.

De gelegenheid waarbij voorstellingen worden gegeven en de sadjēn's zijn de gewone. Voorstellingen worden gegeven, evenals in Banjoemas, bij: besnijdenis, huwelijk, kēba (in Zuid-West-Javaans hetzelfde als elders tingkēb) en het voldoen aan een gelofte (kaoel).

Het is hier de plaats om een mededeling over maskerspel aan te halen, voorkomende in: „Een blik in het Javaansche volksleven” van den Heer L. Th. Mayer (Leiden 1897, deel II, bldz.

521). Immers de bouwstoffen voor dit boek, al noemt het voorbericht het ganse land tussen de Slamats in Banjoemas en de Wilis of de Kēloed in Kēdiri, zijn, moet men aannemen, voor een groot gedeelte verzameld in het Zuid-Westen of Westen van het Javaanse taalgebied, in ieder geval niet in de Vorstenlanden. Van dit werk, juist omdat het zoveel wetenswaardigs bevat, moet men het, denkende aan wat boven (§ 5) opgemerkt is over het plaatselijke karakter van de Javaanse kunstbeoefening, ter zeerste betreuren, dat de schrijver niet nauwkeurig heeft opgegeven waar hij, hetgeen hij beschrijft, heeft gezien of gehoord.

De mededeling van den Heer Mayer luidt als volgt: „Onder wirèng verstaat men meer bijzonderlijk een soort van pantomime, voorstellende de eene of andere episode uit het leven van Pandji of van Damar-Woelan, de meest populaire figuren uit den wajang-gēdog en den wajang-kroetjil. Soms wordt ook het een of andere tafereel uit den Rāmā opgevoerd. Bij deze vertooning worden de hoofdpersonen door kinderen voorgesteld, en dragen alle deelnemers aan het spel maskers, terwijl de verschillende gesprekken, enz. door een ḍalang worden gereciteerd; alleen de clown of baḍoet mag hierbij spreken.”

„De maskers, topèng's of kēdok's, die bij den wirèng en andere vertooningen van dien aard gebruikt worden, zijn meest van eene lichte houtsoort gemaakt, en dikwijls rijk verguld. Met uitzondering van dat voor den baḍoet, waaraan touwtjes voor de bevestiging aan het hoofd van den speler zitten, zijn deze maskers voorzien van houten pennetjes aan de binnenzijde, die de gebruikers gedurende het spel tusschen de tanden geklemd houden.” „Wat de kleeding der verschillende figuranten betreft, deze hangt af van de personen, die zij moeten voorstellen. Sommigen dragen de oud-indische koninklijke kleedij, anderen die van mindere grooten, terwijl eenigen weder of het bovenlijf bloot hebben, of in de eenvoudige kleeding van den kleinen man verschijnen. Ook hun aantal is onbepaald, daar zulks afhangt van het tooneel, dat zij opvoeren.”

„De wirèng is eene navolging van de tooneeldansen en voorstellingen, die van oudsher tot de vertooningen aan de solosche en djogjasche hoven behooren, en sērimpi en bēḍājā worden genoemd.”

Men ziet dat hier onder de naam wirèng een vertoning wordt beschreven, die zo goed als niet verschilt van wat boven topèng-voorstellingen genoemd zijn. Waaraan deze verwisseling van naam toe te schrijven is, is mij onbekend. Onder wirèng verstaat men in Soerakarta altijd een krijgsdans van een of meer paren tegen elkaar, ongemaskerd. In den beginne behoeften de strijders niet personen uit een of ander verhaal voor te stellen. In Jogja en elders noemt men zulk een dans gewoonlijk slechts bēksan of bēsan (zie beneden, § 279, 283 en 301).

Afgezien van de naam, heeft de maskerspel-vertoning, door den Heer Mayer beschreven, echter nog deze bijzonderheid, dat er, behalve de Pandji-lakons, ook de verhalen van Damar-woelan (Ménak Djinggā) en van Sri Rāmā mede voorgesteld worden. Hiermede begeeft dit topèngspel zich buiten het gebied, dat de Vorstenlandse overlevering voor maskertoneelstukken heeft aangewezen, het repertoire van de wajang-gēdog, de Pandji-verhalen. Op deze overschrijding van de grens van het traditionele Vorstenlandse repertoire zal in het vervolg nog herhaaldelijk de aandacht gevestigd moeten worden; zij komt vooral in West-Java, maar ook wel in Madoera voor. Het Djakarija-spel van Groedjoegan in Banjoemas, dat in plaats van Pandji-lakons verhalen over Ménak Djajèngrānā tot repertoire heeft, is reeds een voorbeeld hiervan.

Een ander verschil van de topèng-opvoering van den Heer Mayer en het traditionele maskerspel is, dat de Heer Mayer melding maakt van het optreden van kinderen. Wanneer men aanneemt, dat daarmede bedoeld zijn jongens, dan is er een vergelijking te maken met het boven beschreven topèng-anggoek-spel uit Kalisoebé in Banjoemas. Traden er echter bij de maskerspel-opvoering, die de heer Mayer beschrijft, meisjes of vrouwen op, dan is het te vergelijken met verscheidene vertoningen, vooral in het Westen van het Javaanse land en in de Soendalanden aan te treffen. Daar schijnt men niet dat bezwaar te hebben tegen het optreden in dans- of toneel-

voorstellingen van vrouwen, dat men in het meer Oostelijk gelegen deel van het land (behalve in Soerakarta) en in den Oosthoek vindt. De *dogèr*, een thans door reizende troepen ook in Midden-Java bekend geworden Soendanese (Bandoengse) vertoning moet van ouds hoofdzakelijk bestaan uit het (afzonderlijk en tezamen) optreden van (een 7, 8 of 9-tal) dansende meisjes of vrouwen, begeleid door de muziek van trommen (voornamelijk Soendanese *dogdog's*, eenvellig), en de kwinkslagen van potsenmakers.

96. Batang, Pëkalongan. Aansluitende bij het bovenstaande over het maskerspel in het Zuid-Westen van het Javaanse land (Bagëlèn en Banjoemas) volgen thans de mededelingen, die mij ten dienste staan over dat spel in het Noord-Westen van Midden-Java, behorende tot de Pasisir, de Strandregentschappen. Het is het beste daarbij te beginnen met het voormalige, sedert enige jaren bij Pëkalongan gevoegde regentschap Batang, het Oostelijkste regentschap van het gewest Pëkalongan, om van daar naar het Westen te gaan. Immers dat gewest, dat ook thans voor een groot gedeelte te rekenen is tot het West-Javaanse taalgebied (uitspraak met a), sluit zich in vele opzichten aan bij het Zuid-Westen, het Banjoemas'se gebied.

Uit het voormalige regentschap Batang wordt mij gemeld, dat het maskerspel daar sinds lang niet meer voorkomt. Dit komt overeen met de mededeling, vervat in de Beantwoording der vragen, gesteld door Mr. L. Serrurier over de verschillende soorten *wajang's* in de afdeling Batang, door R. M. Oetâjâ (thans R. M. A. A. Koesoemâ Oetâjâ, Tijdschr. Binnenl. Best. X, 1894), gebruikt in Mr. Serrurier's werk: *De Wajang Poerwa* (Leiden 1896). R. M. Oetâjâ deelt daar mede, dat er in Batang geen enkel *topèngspel* te vinden was, maar dat er soms maskerspel-voorstellingen gegeven werden door spelers uit Klêtak, kawëdanan Këdoengwoeni, regentschap Pëkalongan.

97. Klêtak, Këdoengwoeni. Over dit maskerspel van Klêtak heeft de Regent van Pëkalongan, R. A. A. Soeriâ, in Maart 1928 met zeer te waarderen nauwkeurigheid mededelingen gedaan als antwoord op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut. Deze mededelingen worden hieronder weergegeven. Daarbij zal gelegenheid zijn enige vergelijkingen te maken met de gegevens van 40 jaar geleden, verstrekt door R.M.A.A. Koesoemâ Oetâjâ in zijn bovengenoemd opstel.

De Regent van Pëkalongan deelt mede, dat het maskerspel aldaar omstreeks 1890 zijn hoogste bloei bereikte. Een der vroegere Regenten, R. A. A. Wirjadinagârâ, een liefhebber van dans- en toneelkunst, heeft het maskerspel van Klêtak, dat reeds van ouds bekend was, door zijn invloed weten te veredelen en te verfijnen. Van uit die plaats als middelpunt heeft zich het *topèngspel* toen verbreid; in verschillende andere plaatsen vormden zich gezelschappen maskerspelers. Sindsdien is die populariteit echter weer sterk achteruit gegaan; thans vindt men nog slechts in Klêtak zelf maskerspelers, en daar slechts vier, waarvan er een de *dalang* is, en verder in Kësësi, dicht bij de grens met Pëmalang, distrikt Kadjen. In Kësësi treden echter vrouwen in het maskerspel op in plaats van mannen.

De lakon's, opgevoerd door de maskerspelers van Klêtak, zijn behalve aan de Pandji-cyclus ook ontleend aan het Damarwoelan-verhaal. Voor dit laatste verhaal bestaat er een afzonderlijk masker van Minah Djingga (d.i. Ménak Djinggâ, den vorst van Blambangan), voor de overige personen leent men maskers van de Pandji-lakons. Zoo wordt voor R. Damarwoelan gebruikt het masker van Pandji Wanèngpati, voor de Ratoe Ajoe dat van Dëwi Sëkartadji. De stijl van de maskers is de Midden-Javaanse.

De Heer Oetâjâ vermeldt niet dat er ook Damarwoelan-verhalen door de maskerspelers opgevoerd werden; misschien is dat iets van latere tijd. Hij geeft echter een uitvoerige beschrijving van de maskers zelf en de kostumering, waaraan het volgende ontleend wordt. Een stel maskers kostte destijds, kort na 1890, nieuw van 50 tot 200 gulden. Zij waren gemaakt van poelë- of waroehout, en van binnen voorzien van een boogje van hout of rotan om tussen de tanden te

houden. De Klânâ-maskers hadden „een vervaarlijken langen, puntigen neus en flinke knevels, van fijne arèn-vezels (doek) gemaakt”. Bij de kostumering wordt genoemd de tèkēs voor Radèn Pandji, de lange broek (tjêlânâ) en de staatsiekain (dodot). De minderen droegen de oedëng gilig.

Over de uitvoering zelve deelt de Regent van Pëkalongan het volgende mede. De spelers zeggen zelf hun rollen, het masker daarbij met de linkerhand vasthoudende. (Ook de Heer Oetâjâ vermeldt dit). Slechts wanneer de kunde van den speler tekort schiet, zegt de ðalang zijn rol voor hem. De dans is Pasisiran (naar de gewoonte van Soerabaja, Pasoeroehan, Besoeki). Voorstellingen worden gegeven bij de gewone gelegenheden: besnijdenis, bruiloft, tingkëb-feest of bërsih-dësa. Er wordt dan wel wierook gebrand. De Heer Oetâjâ deelt nog mede, dat een voorstelling van 12 uur 20 gulden kostte, waarvan voor den eigenaar van de maskers (meestal een ander dan de ðalang) een rijksdaalder, en voor de spelers de rest. De ðalang en de panggoeng (de voornaamste speler, voor de hoofdrollen) kregen het meest. De vrouwenrollen, weinig belangrijk, werden vervuld door jongens; dezen dansten meestal slecht. Geen van het gezelschap, ook de ðalang niet, was een beroepsspeler; allen waren min of meer gezeten landbouwers. De sieraden voor R. Pandji en de Klânâ's moesten verschaft worden door dengeen die de uitvoering liet geven.

98. Gamëlan pélog en slëndro in 't W. van Midden-Java. Over de gamëlan deelt de Regent mede, dat die meestal pélog is. Er bestaan een aantal specifiek Pëkalongan'se gëndjng's; de gëndjng's die in Jogja, Sâlâ, Madioen en Këdiri bij het dansen van bepaalde figuren gespeeld worden, zooals: voor Goenoengsari: érang-érang of ginandjing, voor den Klânâ: blëndrong, voor Pëntoel en Tëmbëm: loro-loro, kent men daar niet. Men maakt slechts onderscheid tussen lagoe kasar voor de grovere figuren (de Klânâ's) en lagoe aloes voor de fijnere (de Pandji's). Tot de lagoe kasar behoren gëndjong en gagah-sétrâ; bij deze gëndjing treedt Klânâ Séwandânâ op. Bij het optreden van Pandji of van een lid van zijn partij laat men op de gamëlan spelen: djëmparing, tjloentang, soemjar, goenoengsari of wani-wani.

Naast deze belangrijke mededelingen over de gamëlan kunnen gelegd worden enige gegevens ontleend aan het opstel van den Heer Oetâjâ.

Sprekende over de wajang-poerwâ zegt hij: „In deze afdeeling (Batang) toch is het den Inlander onverschillig, welke soort gamëlan bij de voorstelling wordt gebezigd. En daar de meeste gamëlan's hier pélog zijn, komt het zelfs zelden voor, dat een wajang-voorstelling door een gamëlan slëndro (of salëndro, en niet salëndrâ) wordt begeleid. In de residentie Soerakarta, Jogjakarta en Bagëlèn (gelijk men weet behoorde Bagëlèn voor 1830 tot de Vorstenlanden) houdt men zich nog aan deze oude traditie.¹⁾ En, daar het gezang van den ðalang met den klank der gamëlan moet overeenstemmen, is het den ðalang uit een dier residenties bijna onmogelijk, hier een wajangvoorstelling te leiden: gewend aan de slëndro-gamëlan, kan hij zijn stem moeilijk met de gamëlan pélog in overeenstemming brengen.”

„Vroeger kwamen slëndro-gamëlan's in het Batangse veel voor; thans worden zij in de kuststreken bijna in het geheel niet, en in het gebergte slechts hier en daar gevonden, voornamelijk omdat de bevolking hier niet van deze gamëlansoort houdt; zij is haar te deftig.”

Deze mededeling van den Heer Oetâjâ over de vervanging van de gamëlan slëndro door pélog, zelfs bij wajang-poerwâ, is alleszins opmerkenswaardig; Mr. Serrurier heeft er dan ook de aandacht op gevestigd in zijn werk over de wajang poerwâ. Over de verspreiding over Java van de verschillende gamëlan-soorten, slëndro, pélog, mëntaraman en laras-miring (in Oost-Java) kan ik hier niet uitweiden; een nauwkeurig onderzoek naar het aantal gamëlan's in de verschillende streken, in het bezit van stedelingen of van landbouwers, reeds vele geslachten in de familie van den eigenaar of betrekkelijk kort geleden gemaakt, zou daarvoor nodig zijn. Mr. Kunst

¹⁾ n.m. om bij wajang-poerwâ gamëlan slëndro te gebruiken. Th. P.

heeft met dit onderzoek een begin gemaakt; volgens bijlage 58 van zijn Toonkunst van Java zijn Pëkalongan en Batang „pélog-gebied”. Het door den Heer Oetâjâ medegedeelde komt goed overeen met de mededeling van den Regent van Pëkalongan, dat bij het maskerspel meestal de gamëlan pélog wordt gebruikt.

Of ook in sommige andere der boven reeds besproken gevallen, waarin bij het maskerspel gamëlan pélog gebruikt wordt in plaats van slëndro, van voorkeur in het algemeen voor de eerste gamëlansoort sprake is, is nog niet uit te maken. Naast de veronderstelling, dat dit geschiedt onder invloed van de wajang-gëdog, waaraan immers de gamëlan pélog hecht verbonden is (zie § 76) moet men voor verschillende streken misschien ook wel voorkeur aannemen, vooral wanneer blijkt, dat de wajang-gëdog en de Pandji-verhalen in die streken zeer weinig populair zijn of zelfs geheel ontbreken (zoals in Batang), zodat hun althans in nieuwere tijd moeilijk veel invloed toegeschreven kan worden.

Wat betreft de door den Regent genoemde vaste overeenstemmingen van gëndjng's met personen van het topèng-toneel, moet opgemerkt worden, dat deze overeenstemmingen niet geheel dezelfde zijn als die, welke boven naar aanleiding van de Javaanse verhandeling besproken zijn; wel zijn de gëndjng's de oude. Loro-loro bij het toneel van Pëntoel en Tëmbëm, en blëndrong (blijkbaar hetzelfde als bëndrong) bij dat van den Klânâ vindt men boven ook vermeld (zie de vergelijkende lijst, bijlage III). Érang-érang wordt daar echter genoemd bij het toneel van Andâgâ, en ginandjing (of ginondjing) in het geheel niet. Maar ook reeds daar is immers gebleken, dat de overlevering betreffende de gëndjng's, die bij bepaalde personen behoren, slechts in enkele gevallen (bijv. loro-loro bij Pëntoel en Tëmbëm) vast is.

De mededelingen van den Heer Oetâjâ over de maatschappelijke staat van de maskerspelers verdienen alleszins de aandacht. Evenals vroeger in Pëkalongan, zijn, moet men aannemen, bijna alle troepen spelers, die tot nu toe genoemd werden, en ook de in het vervolg te bespreken gezelschappen, geen beroepsspelers; de opbrengst van hun kunst voorziet niet of slechts gedeeltelijk in hun levensonderhoud. Zij leven in hoofdzaak van het landbouwbedrijf. Slechts dansvrouwen en dalang's van de wajang, naast enkele rondtrekkende troepen spelers, en in de dorpen ook deze laatste twee categorieën nog niet altijd, zijn beroepsspelers te noemen.

De verhouding in het Java van thans tussen beroepsspelers (rondreizende of steeds op een plaats blijvende), gelegenheidsspelers (zoals die van Klêtak, hun levensonderhoud vindende niet alleen in hun spel) en amateurs, leden van een Javaanse toneel- en dansvereniging, een moderne ontwikkeling, is in de inleiding van deze bijdrage besproken (§ 9—12).

99. Kësèsi. Uit de belangrijke mededelingen van den Regent van Pëkalongan rest nog slechts te vermelden, dat het maskerspel in Kësèsi (distrikt Kadjèn, dicht bij de grens met Pëmalang), de tweede plaats waar men het vindt in het Regentschap Pëkalongan, uitsluitend door vrouwen wordt gespeeld. Aangezien het in de Soendalanden niet zelden voorkomt, dat vrouwen optreden, ook in mannenrollen, zou men misschien aan Soendanese invloed kunnen denken, of aan een overblijfsel van de gewoonten der Soendanezen, die in vroeger tijden wellicht tot in deze streken de bovenlanden hebben bevolkt, zoals dat thans nog het geval is in de meer Westelijk gelegen landschappen aan de Noordkust, Brëbës (Bantarkawoeng en Bandjarardja) en Tjërbon.

100. Tëgal. Staan ons dus over het maskerspel in Pëkalongan vrij uitvoerige inlichtingen ten dienste, uit de meer Westelijk gelegen regentschappen Pëmalang, Tëgal en Brëbës kon niets gemeld worden. Het maskerspel schijnt daar niet door lieden van het land beoefend te worden. Uit Tëgal wordt alleen gemeld, dat daar en in Brëbës van tijd tot tijd Soendanese maskerspelers verschijnen. Dit zijn dan blijkbaar rondreizende spelers, die op reis gaan tot ver buiten hun woonplaats.

II.

West-Java, de Soendalanden.

101. In Tjërbon en de Soendalanden, in het algemeen in West-Java, is of was tot voor kort het maskerspel veel algemener en meer populair dan in de aangrenzende gebieden van Midden-Java. Dit, en het feit, boven vermeld, dat er Soendaneze of Tjërbon'se reizende spelers door de Javaanse regentschappen aan de Noordkust trokken, heeft waarschijnlijk in vroeger tijd de verkeerde mening bij Europese beschrijvers doen postvatten, dat het maskerspel in het algemeen uit West-Java zou stammen. Dit is reeds spoedig tegengesproken, o.a. door den Heer Oetâjâ in zijn boven aangehaald opstel over het Javaanse toneel in Batang. Er is dan ook niet voldoende grond om dit aan te nemen.

Een voordeel van deze belangstelling van Europese onderzoekers, die het West-Javaanse maskerspel getrokken heeft, is, dat daarover reeds vrij vroeg enige opstellen geschreven zijn. Het werd den Europeanen belangstellende al zeer gemakkelijk gemaakt, immers tot in Batavia was en is dit maskerspel een geliefde straatvertoning, zelfs voor de huizen der aanzienlijke ingezetenen vertoond. In het hieronder volgende zal dan ook vrij wat ontleend worden aan deze beschrijvingen, te vinden in: Hardouin en Ritter, *Java, Tooneelen uit het Leven, Karakterschetsen en Kleederdragten van Java's Bewoners*, in afbeeldingen, naar de Natuur geteekend (Den Haag 1855), in: *Javasche Volksspelen en Vermaken*, door V. de Serière (*Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië*, nieuwe serie, 2de jaargang, 1873), en in Aug. de Wit, *Java, Feiten en Fantasieën* (Den Haag 1905). Ook de antwoorden der Regenten op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut, en eigen nasporingen, hebben nog al wat opgeleverd.

Toch mag men in het hier volgende niet verwachten een volledige beschrijving van dit maskerspel in West-Java, en wel omdat het, in hoofdzaak Soendanees, eigenlijk niet behoort tot het onderwerp van dit opstel over Javaanse volksvertoningen, d.w.z. de volksvertoningen der Javanen. Slechts met een samenvatting van wat mij bekend is geworden en enige vergelijkingen met wat reeds beschreven is als voorkomende in Midden-Java, moet ik volstaan.

102. Klein en groot maskerspel. Tjërbon'se invloed. In het nu te bespreken gebied, de Preanger Regentschappen, Tjërbon en wat ten Westen daarvan ligt, kunnen de maskerspelen onderscheiden worden in twee soorten. Het kleine maskerspel, *topèng* of *topèng-babakan*, wordt als straatvertoning door rondreizende spelers vertoond. Van dergelijke spelers is boven reeds vermeld, dat zij rondtrekken tot in de regentschappen Brèbès en Tègal. In Batavia verschijnen er wel spelers tot uit Krawang. Het grote maskerspel, *wajang oerang* (spoedig zal blijken wat daaronder te verstaan is), is, meent men algemeen, van uit Tjërbon verspreid, evenals zoveel anders, dat de Soendanezen aan de Javanen hebben ontleend. Ook van het kleine maskerspel is de Javaanse afkomst zeer waarschijnlijk. De Soendanezen zijn, wat hun hogere kunst en beschaving betreft, in vrij hoge mate gejavaaniseerd. Dit is ook het geval met de Madoerezen (men zie beneden, § 149).

De nu Javaanse kustlandschappen van Tjërbon, Indramajoe, Krawang, (ook Djakarta, Batavia) en Bantën zijn waarschijnlijk ongeveer sinds de 15e eeuw door Moslimse zeevaarders en kolonisten uit de kustplaatsen van Midden-Java, grotendeels over zee gekomen, veroverd op de oude, toen vermoedelijk merendeels nog Hindoeïstisch-heidense, Soendaneze bevolking. Deze werd daardoor van de zee en het grote verkeer afgesloten; zij moest zich tot het binnenland beperken. Nog talrijke namen aan de kust van West-Java herinneren echter aan de Soendanezen. Men denke aan de oude namen van de West-Javaanse kraton in de heidense tijd: Padjadjaran en Soenda. Dat ook de zeekust tot het gebied van den Sanghjang of den Maharadja van Padjadjaran behoorde, is moeilijk te betwijfelen, evenmin, dat de Soendanezen die in het midden van de

14e eeuw tegen Praboe Ajamwoeroek van Mādĵapaĳit streden, over zee naar Oost-Java gekomen waren. Dit wordt ook verhaald in de door Prof. Berg uitgegeven Kidoeng Soenda.

Tjërbon is sinds de vestiging van het Moslimse Soeltanaat de poort geweest, waarlangs Javaanse invloed, na de verovering van de Soendaneze kustlanden, ook in het Soendaneze binnenland doordrong. Ook thans nog is het, door het graf van Soenan Goenoengdjati, de in West-Java en ook in de Javaanse landschappen aan de Noordkust hoog vereerde Wali, brenger van de Islam, het belangrijkste knooppunt van de verbinding tussen het Javaanse en het West-Soendaneze land.¹⁾

Tot het aanhalen van deze verbinding draagt vooral ook veel bij de van heinde en verre bezochte Moeloed-kermis op de aloen-aloen's, vooral op de aloen-aloen van de kraton Kanoman, waarvan de religieuze kern is de processie in de voornacht, bij fakkellicht, van elk der kraton's Kasĕpoehan en Kanoman naar de bijbehorende tjoengkoeb's (kleine moskeeën). De hoofden der Kraton's laten daarheen brengen de pandjang's djimat (heilige aardewerk-schotels of kommen, een 7- en een 5-tal, beschouwd als herkomstig van Soenan Goenoengdjati, den stamvader van het thans in drieën gesplitste Tjërbon'se Soeltansgeslacht), gevuld met de spijsen voor de slamĕtan, gehouden in die tjoengkoeb's omstreeks middernacht, nadat de Arabische Moeloed-gezangen gezongen zijn. De processie van de Kanoman trekt, althans in de laatste jaren, het meeste volk. Behalve het heiligdom te Goenoengdjati en de pandjang's djimat zijn voorwerpen van religieus ontzag ook nog de poesaka's (waaronder de bekende wagens) en de gamĕlan's sĕkatĕn (hier soekati genoemd) van elk der beide Kraton's. De Heer van Dapperen heeft een uitvoerige beschrijving gegeven van de feesten en heilige plaatsen in en om Tjërbon in zijn opstel: Moeloeddagen in Cheribon, in Djāwā XII, 1933. Men begrijpt dat een bedevaartsoord, waarheen mensen van zo verre samenstromen, zeer gunstig is voor de uitwisseling van beschavingsgoederen. De verspreiding van het grote maskerspel van Tjërbon over de Pasoendan zal wel een gevolg zijn van deze uitwisseling.

Aangezien nu, althans naar wat mij bekend is geworden, zowel het kleine als het grote maskerspel in West-Java niet veel verschillen van landschap tot landschap, laat ik hier, mede ter bevordering van de overzichtelijkheid, eerst volgen een algemene beschrijving van die maskerspelen, voornamelijk op grond van de beschrijvingen in de bovengenoemde boeken. Daarna zal van landschap tot landschap vermeld worden, wat mij aan opmerkenswaardigs ter kennis is gekomen.

103. Klein maskerspel, oude beschrijvingen. Van het kleine maskerspel van West-Java, de topĕng-babakan (van babak: stuk muziek), zoals dat omstreeks het midden van de vorige eeuw in Batavia en Ommelanden te zien was, vindt men in het werk van de Heren Hardouin en Ritter een aardige beschrijving. Het wezenlijke daarvan volgt hier.

Er zijn slechts twee spelers, een man en een vrouw. De muziek bestaat uit een kĕndang, een kĕnong (een vierkant rakje, waarin zich drie kleine metalen bekkens bevinden, die met een geknopt stokje bespeeld worden en verschillende geluiden voortbrengen), een gong en een rĕbab. De danseres draagt een (soort van lage) tĕkĕs („een soort van pruik van menschenhaar, in den vorm van een halven cirkel”), tjĕpijo (eigenlijk: hoed, Portugees: chapeo) geheten. Verder wordt haar kostuum beschreven als te bestaan uit saroeng („rok”) en badjoe („wambuis”), een toka-toka („twee zijden lappen van verschillende kleur, over de schouders hangende.” De Maleise woordenboeken zeggen dat dit woord, Portugees tocca, aanduidt tulband en gordel; naar ik verneem is het echter een, in het bijzonder door ronggĕng's en maskerdanseressen gedragen, schouderbedekking, een doek, bij wijze van sjaal vrij strak over de schouders getrokken). Tot haar kostuum

¹⁾ In de moderne tijd neemt, mede door de gemakkelijke verbinding langs de spoorbaan en langs de weg (met autobussen), de immigratie van Banjoemas'se Javanen naar het Zuiden van het Regentschap Tasikmĕlaja (Bandjar en Pangandaran) sterk toe. Thans dringt dus ook langs die kant Javaanse invloed door naar het Westen.

behoort ook een padapon („borstlap van katoen of zijde, met versierselen van klatergoud", in de woordenboeken pëndēpoen), een slëndang („zijden sjerp"), om het lijf gewonden onder de zilveren buikband „waaraan veelal een ronde zilveren tabaksdoos (saleipo) en een bos zilveren sleutels." „Eindelijk hangen nog zeven net gevouwene zakdoeken, van verschillende kleuren, van onder dien buikband naar beneden." De gewone zilveren of gouden versierselen ontbreken natuurlijk niet; ook draagt de danseres steeds een papieren waaier in de rechterhand, die zij geopend voor de mond brengt, wanneer zij zingt

Het begin van de voorstelling wordt in het boek van de Heren Hardouin en Ritter als volgt beschreven: „De danseres, wier benaming is panjie, begint hare draaijende en de ledematen verwingende bewegingen met zich een geelkleurig, gedrochtelijk mom-aangezicht, batang sahan genaamd, voor te doen, daarna een groen (damar olam) en eindelijk een paars (klana), en voert dus gemaskerd drie gelijksoortige dansen uit, op de maat der geraasmakende muziek van de beschrevene instrumenten en onder haar eigen schreeuwend gezang," waarna zij die maskers aflegt en verder ongemaskerd blijft.

De namen, die in dit stuk voorkomen, zijn op een enkele na duidelijk of gemakkelijk te herkennen; panjie is Pandji, damar olam is Damarwoelan. Alleen wie of wat met batang sahan bedoeld is, is niet duidelijk; misschien is het een verbastering of een schrijffout, zoals in dit boek meer voorkomen.

Pas na deze dansen van de danseres verschijnt, volgens de beschrijving, de danser. Hij wordt in de „bahasa dalam" (d.i. basa ḍalang) genoemd pontoel (d.i. Pēntoel) of bileo (misschien bēliau: de baas, de oude), maar in het gewone spraakgebruik banjol (toekang banjol: potsenmaker). Hij draagt de gewone alledaagse kleding, maar „een rode slaapmuts opzettende en een der belagchelijkste mom-aangezichten voordoende, plaatst hij zich voor de panjie, die de dans begint, waarna hij invalt en zulks vaak met zulke koddige figuren en bewegingen, dat al de toeschouwers onwillekeurig in lagchen uitbarsten." „Zoo draaijende en zingende verloopt er een half uur, waarna de dans eindigt, de instrumenten bij elkander gepakt worden en de trom weder alleen langs den weg haar eentoonig geluid doet hooren." Deze aankondiging van de aanwezigheid van een topēngtroep wordt beschreven als: „het eentoonig dof geluid eener trom, waarop eerst met zekere toenemende snelheid en daarna langzaam geslagen wordt." Zulk een vertoning kostte een halve of hoogstens een hele gulden (recepis).

Pandji en Pēntoel zingen elkaar onder het dansen toe in Maleise pantoens (vierregelige strofen) met erotische inhoud.

De Heer Ritter vertelt dan verder, dat in de Ommelanden van Batavia men meer uitbreiding geeft aan deze dans. Na het toneel van Pandji en Pēntoel volgt er een klucht, waarin ook de andere spelers zo nodig rollen vervullen; de muziek verflauwt of zwijgt geheel. Zulke toneel-voorstellingen worden meestal 's nachts gegeven. Hier volgt de verkorte inhoud van enige dier kluchten, volgens het verhaal van den Heer Ritter.

Bij den schout (eertijds het hoofd der politie in Batavia), voorgesteld door Pēntoel, komt een oude Chinese potija (een mandoer of opzichter van een partikulier land) klagen, dat twee zijner boedjang's (arbeiders, koeli's) telkens van het werk lopen om met een „roenggien" (ronggèng, publieke danseres) op de naaste „bazar" (pasar) te gaan vrijen. Hij verzoekt dat zij weggejaagd en de arbeiders gestraft mogen worden. (Men moet zich natuurlijk verplaatsen in de oude toestanden op de partikuliere landen, waar de landheer wettelijk recht had op de arbeid der opgezetenen). De boedjang's verdedigen zich door te zeggen, dat de potija jaloers en zelf op de danseres verliefd is. De schout gelast de ronggèng (Pandji) voor hem te brengen, doch, zodra hij haar ziet wordt hij zelf op haar verliefd. Hij jaagt de potija en de boedjang's allen weg, en gaat zich met de ronggèng bezig houden. Nu verschijnt echter zijn vrouw, „geen malsche tante", die hem een scène maakt, waarbij het klappen regent. Ten slotte wordt de vrede gesloten, en

103. Maskerspel W. Java.

de schout rijdt met mevrouw naar huis. Hij heeft er echter wel voor gezorgd, dat de ronggèng naar een plaats wordt gebracht, waar hij haar gemakkelijk terug kan vinden.

Een tweede „maskerade” waarvan de Heer Ritter de inhoud mededeelt, komt op het volgende neer. Een landbouwer moet, terwijl zijn vrouw naar het veld uit werken is, thuis op de kinderen passen. Bovendien bedriegt zijn vrouw hem nog met een ander. Hij scheidt daarom van haar. Maar na korte tijd gevoelt hij berouw over zijn overijlde daad, en wil haar weer terugnemen. Hiertoe is echter een nieuw huwelijk nodig. De onderhandelingen met den Moslimsen „geestelijke”, die als bijzonder inhalig wordt voorgesteld en belachelijk gemaakt, vormen de eigenlijke inhoud van het stuk. (Waarschijnlijk is er sprake van het geval, dat de man drie verstotingen heeft „laten vallen”, waarna hij volgens de Moslimse Wet niet mag hertrouwen met zijn vorige echtgenote, voordat deze met een ander gehuwd is geweest. Dit geeft aanleiding tot de moehallil-huwelijken met een kind, een grijsaard enz., wat wel eens tot verwikkelingen leidt).

Een derde klucht van dit topèng-toneel is een tafreel in een sterfhuis. De dode ligt reeds gewikkeld in de lijkwade, en de „geestelijke” komt om de gebeden te zeggen. Deze „geestelijke”, die Maleis als Arabisch uitspreekt (met f in plaats van p), is ook zeer inhalig; alles wat hem bevalt stopt hij in een grote zak, die een jongen achter hem aandraagt. Voor het zeggen der gebeden bedingt hij, na veel loven en bieden, als op de markt, een hoog loon. Als hij dan zal beginnen, hoort hij een angkloeng (in West-Java een straatmuziek van bamboe-instrumenten) en een ronggèng (een publieke danseres) van verschillende kanten. Dit leidt zijn gedachten zo zeer af, dat hij over het lijk heenstapt en achter de ronggèng aan wil. De familieleden van den dode trekken hem echter terug, en dwingen hem weer aan zijn gebeden te gaan. Dit toneel der verzoeking herhaalt zich enige malen, totdat eindelijk het geduld van de nabestaanden van den gestorvene op is, en zij den wereldsen „geestelijke” een dracht slagen toedienen en de deur uitwerpen. Men zie over deze klucht ook hierna, § 268.

Deze drie door den Heer Ritter medegedeelde kluchten geven een goed denkbeeld van de stukken van dit populaire topèng-toneel in West-Java. Men ziet dat het zich geheel op het gebied van het volksleven beweegt, daarbij zich niet ontzettende de overheid en de bedienaren van de godsdienst te bespotten. Opmerkenswaardig is intussen, dat kluchten, zoals de boven beschrevene, zeer lang op het repertoire kunnen blijven, en als het ware klassiek kunnen worden. Althans de eerste en de laatste van de boven medegedeelde, van de ronggèng en van het sterfhuis, heb ik in 1929 (75 jaar na de tijd die de Heer Ritter beschrijft) in Sâlâ zien opvoeren door een topèng-langsir genoemde troep uit Bandoeng. Ook ten aanzien van deze kluchten heeft het publiek dus nog de neiging, waarop boven bij de bespreking van het grote Sâlâ'se maskerspel gewezen is, zich gemakkelijk te vergenoegen met de herhaling van eenmaal ingeburgerde stukken, en daarin telkens weer vermaak te scheppen.

Aan de andere enigermate volledige beschrijving uit vroeger tijd van het populaire topèng-toneel in West-Java, van den Heer de Serière, kan slechts tot aanvulling van het bovenstaande ontleend worden, dat de speellieden in het bijzonder in de mangsa katiga, van het begin tot kort na de afloop van de padioogst, rondtrokken door de dorpen en over de velden, en dat een vertoning slechts enkele baroe's (Soendanees: 10 duiten, $\pm 8\frac{1}{2}$ cent) kostte.

In Mr. Serrurier's grote werk over de wajang-poerwâ wordt vermeld, dat de populaire topèng-spelers in Batavia ook topèng sarian heetten. Het Soendanees woordenboek van den Heer Coolsma verklaart deze uitdrukking (onder sari) als: „een nette topèng, waarbij de danseres een gehuwde vrouw is”. Of deze verklaring de juiste is, wordt hier in het midden gelaten. Mr. Serrurier vermeldt ook als mededeling van Dr. Brandes „dat de Bataviasche wajang-wong eigenlijk is, hetgeen men aldaar noemt wajang kĕdok”. Dit slaat blijkbaar op de grote maskerspeluitvoering, die men dus in Batavia wajang-kĕdok (van kĕdok, masker) zou hebben genoemd.



Afb. 32. Salja.



Afb. 33. Përmoni.



Afb. 34. Doewarawati, Krësna.



Afb. 35. Droepada.



Afb. 36. Samba.

Afb. 32 t/m 36.

Tjërbonse maskers, uit de verzameling van wijlen Majoor Tan Tjin Kie.
(zie § 112).



Afb. 37. Baladéwa.



Afb. 38. Sēmar.



Afb. 39. Pēņtoel.



Afb. 40. Anoman.



Afb. 41. Sampati.

Afb. 37 t/m 41.

Tjërbonse maskers, uit de verzameling van wijlen Majoor Tan Tjin Kie.
(zie § 112).

104. Groot maskerspel, wajang-orang. Over dit grote maskerspel in West-Java is van de oudere beschrijvers de Heer de Serière (in 1873) het uitvoerigst. Hij noemt het topèng-dalang, dalang-maskerspel, in tegenstelling tot topèng-babakan, het kleine maskerspel, waarbij inderdaad geen afzonderlijke dalang voorkomt. Als gamèlan, gebruikt bij de topèng-dalang, en te bespelen door minstens 5 panajagan's (Soendanees voor Javaans nijāgā : gamèlanspeler), noemt hij een sléndro-samenstel, bestaande uit drie kēnong's, twee saron's, een kētoek en een of twee gong's. Verder noemt hij nog de kēndang en de rēbab¹⁾ en de kēprak van hout, tegen de koṭak hangende, waartegen de dalang slaat met een gedor „houten handvatsel”.

Als kostumering van de topèng's (Soendanees ook : de spelers) noemt hij de „zwarte kopia” (volgens de beschrijving weer de lage tēkēs), een lange broek van ginggang goenoeng, rood met donkerblauw, of zwart en wit gestreept, en een dodot. De spelers, die de mindere figuren moeten voorstellen, en de vrouwen zijn meer volgens 's lands gebruik gekleed. De maskers (kēdok) zijn van binnen voorzien van „een pennetje of vatsel, dat de acteur met zijn tanden vasthoudt”. Bij de opvoering treden dienaren op, die de komische rollen vervullen, bodor of togog genoemd; zij spelen vaak afwisselend in de gamèlan, en vervullen een rol in het spel. Dezen hebben maskers die met een touwtje worden voorgebonden.

Over de eigenlijke uitvoering, steeds bij gelegenheid van een „krijahan” (Soendanees : karija, feest), vertelt de Heer de Serière nog, dat daartoe, omdat in de Soendalanden de woningen zelden een pēndāpā hebben, meestal een afzonderlijke loods gebouwd wordt, die versierd wordt met djanoer (kokospalmbladen), kasang (lange, ijl geweven vooral rood-gestreepte stukken goed, in Midden-Java thans onbekend, in het rond om het gehele gebouwtje onder het dak opgehangen, op de wijze van een gordijn) en voor de stijlen met „trossen pisang en enige klappernoten en bloesems” (wat men in het Javaans toewoeh of toewoehan noemt). Eerst speelt de gamèlan de gēnding djiro (volgens het Soendanese woordenboek, om de gasten welkom te heten. Djiro is in het Javaans niet bekend als naam van een gēnding; het woord is echter in verband te brengen met kēbogiro, welke gēnding volgens Midden-Javaanse opvatting meer past bij het optrekken van krijgsvolk, men vergelijk de tabel, bijlage III). Na afloop daarvan danst de eerste danser eerst ongemaskerd een dans, om uit te komen bij de geopende koṭak, en daaruit met veel ceremonieuze statie het masker te nemen, waarmee hij moet dansen. Elk der maskers wordt zorgvuldig bedekt gehouden met een wit doekje, waarmee de speler het ook aanvat om het voor zijn gezicht te brengen. Pas wanneer hij het voor het gezicht heeft, trekt hij het doekje weg en werpt dit terug in de koṭak; tegelijkertijd valt de gamèlan krachtig in. (Dit gebruik is ook van elders bekend, zie boven, § 83 en 91).

De Heer de Serière vermeldt verder niets over de verhalen die voorgesteld werden, slechts dat de gehele voorstelling een aaneengeschakelde afwisseling was van dansen („tandak”), zingen („tēmbang”), gesprekken („bitjara”) en gevechten („pērang”). Wel blijkt uit zijn beschrijving, dat er zowel dansers als danseressen optraden, en een dezer laatsten ook wel in de hoofdrol.

Na deze algemene mededelingen uit vroeger tijd over het kleine en het grote maskerspel in West-Java, volgen nu enige aantekeningen naar regentschappen geordend, waaruit men enigszins kan zien, waar die maskerspelen thans het meest voorkomen. Deze aantekeningen zijn weer grotendeels ontleend aan de antwoorden van de Regenten op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut; ook in Mr. Serrurier's werk over de wajang-poerwā vindt men voor West-Java enige bijzonderheden vermeld.

105. Tjërbon, Indo-Chinezen. Boven is reeds gewezen op de betekenis, die Tjërbon (Tjirēbon of Garagè) heeft voor de kunst en beschaving van West-Java, in het bijzonder van

¹⁾ Uitweidende over de rēbab, zegt de Heer de Serière, dat dit instrument bespeeld kan worden bij „het volle orkest eener Saléndro, Pélog, Dēgoeng of Rēntēng, allen verschillende combinaties van muziek-instrumenten”.

105 — 106. Maskerspel W. Java.

het Oosten van het Soendanees land, mede in verband met de aanwezigheid van het vereerde graf van Soenan Goenoengdjati en het houden van de Moeloed-kermis.

Overigens heeft Tjërbon gemeen met andere oude Javaanse havenplaatsen aan de Noordkust (Lasem, Toeban, Grèsik, Soerabaja), dat er een zeer sterke en oude Indo-Chinese gemeente woont. Men denke ook aan de bekende Koan-Iem Tempel in Tjërbon (beschreven door den Heer Ezerman, uitg. K. Bataviaas Genootschap, 1919). Op het type der bevolking van de kustplaatsen is de aanwezigheid sedert lang van deze sterke Indo-Chinese gemeenten natuurlijk niet zonder invloed gebleven, niet alleen door aanhuwelijking, maar ook door overgang van Indo-Chinese families tot de Islam, met aanneming van een Javaanse naam. Vooral in de oude tijd, toen de kustplaatsen nog onder Javaans bestuur stonden (zo leest men o.a. in plaatselijke babad's, zoals van Giri-Grèsik), en waarschijnlijk ook nog in de Compagniestijd, moet het opgaan van Indo-Chinezen in de Javaanse bevolking niet zeldzaam zijn geweest.

Ook in later tijd nog hebben de Indo-Chinezen op Java, ook de zeer gegoeden onder hen, deel genomen aan het Javaanse kunst- en beschavingsleven. Een voorbeeld daarvan was o.a. de in 1919 overleden Majoor der Chinezen in Tjërbon Tan Tjin Kie die, terwijl hij een Keizerlijk Chinese Mandarijnengraad tweede klasse bezat, tevens een groot beschermer was van de Javaanse kunst. Hij bezat verscheidene zeer fraaie Javaanse masker- en wajangstellen, en ook een Javaanse handschriften-verzameling.

In de moderne tijd echter sluiten de vooraanstaande Indo-Chinezen onder invloed van het wereldverkeer zich bijna allen aan bij de West-Europese beschaving, of zij zoeken aanraking met het moderne China. Daarmede verliest de Javaanse beschaving een zeer belangrijke steun en hulp bij hare verjonging.

106. Maskerdansers, klein maskerspel, muziek. Van den *dalang*, vroeger in dienst van Majoor Tan Tjin Kie, mocht ik wat vernemen over Tjërbon's maskerspel. Ook uit de kraton's Kasjapoehan, Kanoman en Katjërbonan kreeg ik inlichtingen. Bovendien bevatte een zeer uitvoerig en nauwkeurig antwoord op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut van den Patih, d.d. Regent van Indramajoe (eigenlijk Dërmajoe) M. Ranasoedirdja van April 1928 heel wat wetenswaardigs. Ook wat uit de Soendanees Regentschappen vermeld kan worden, vindt hier een plaats.

In overeenstemming met wat boven reeds bleek, wordt er onderscheid gemaakt tussen het kleine maskerspel (*topèng*) en het grote (*wajang-oerang*). Het eerste wordt vertoond door rondtrekkende spelers, in kleine troepen. De d.d. Regent van Indramajoe schrijft hierover: „Bij het *topèng*-spel alhier is het feitelijk meer te doen om de dans dan om de lakon's, zulks mede met het oog op het geringe aantal spelers en de smaak van de bevolking, die veel meer voor *wajang*-koelit voelt. Zoo'n *topèng*-club bestaat gewoonlijk uit twee of drie *topèng*'s (spelers), en soms ook maar uit één *topèng*, waaronder steeds een vrouw of een meisje, met vijf of zes *gamèlanspelers*. De *gamèlan* (*pélog*) wordt gevormd door een of twee *saron*'s, een paar *kětoek*'s, een paar *kěndang*'s, een *gong* en een *kětjak*, welk laatste instrument door den *dalang* zelf wordt bespeeld.”

Uit Tjërbon heb ik, van een *dalang* uit een *désa* ten Noorden van de stad, mededelingen die hiermede bijna volkomen overeenkomen. Er is vaak slechts één speler, een danser of een danseres. De aantrekkelijkheid voor het publiek is echter de *bođor*, de komische figuur, die bijna voortdurend optreedt. De *gamèlan* is *pélog* en bestaat uit: twee *saron*'s, een *klènan* (soort van *bonang*), twee of drie *gong*'s (*toetoekean*, *gěboeg*, *kěnong*), twee *kěndang*'s of een stel van drie, tot een bundel samen gebonden, geheten: de kleinste, bovenste, *kětipoeng*, de middelsoort *troentoeng*, de grootste *kěndoeng* of *gěndoeng*, geslagen, niet (of niet voortdurend) met de hand, maar rechts met een gewone stok en links met een stok met knop (*pandol*). Verder werd vermeld een paar *kěmanak*'s, (vrij zeldzaam voorkomende instrumenten, als een over de lengte gespleten *pisang*, van brons, met 'n steel), die, geslagen, twee tonen zouden geven. De berichtgever

vertelde dat de speler, in elke hand een kēmanak nemende, die tegen elkaar moest slaan. In de Vorstenlanden, waar kēmanak's nu nog voorkomen, slaat men er echter op met 'n slagstok. Mr. Kunst vermeldt echter ook het slaan van twee kēmanak's door één speler (Toonkunst van Java, I, blz. 30).

Het nader onderzoek naar deze gegevens over de muziek zij aan een musikoloog overgelaten. Het is niet onwaarschijnlijk te achten, dat in de streek van Tjërbon en Indramajoe, zoals op ander gebied (adatrecht, wajangverhalen), ook op het gebied van de muziek vrij wat te vinden is, dat in de rest van het Javaanse land ontbreekt of verdwenen is. Aangaande de gamēlan wordt overigens gemeld uit Tjërbon (van andere zijde), dat topèngspelers ook wel de sléndro-gamēlan gebruiken, wanneer zij in het bijzonder figuren uit de wajang-poerwā plegen voor te stellen.

Uit de Preanger Regentschappen stemmen alle mededelingen daarin overeen, dat men aanneemt dat het maskerspel (topèng zowel als wajang-oerang) oorspronkelijk niet inheems is in de Soendalanden, maar afkomstig van het Javaanse land, uit Tjërbon. Ook thans nog plegen er, volgens die berichten, topèng's (spelers van het kleine maskerspel) uit sommige plaatsen van het Regentschap Tjërbon (men noemt in het bijzonder Palimanan) door de Oostelijke Pasoendan te trekken. Er zijn echter ook plaatselijke topèngtroepen. Het meest komt het spel voor, naar het schijnt, in de Oostelijke en Midden-Preanger Regentschappen, die ook van ouds beschouwd worden als vooraan te staan in de Pasoendan op kultureel gebied: Soemēdang, Tjiamis, Tasikmēlaja en Bandoeng. In de meer Noordelijk en Westelijk gelegen Regentschappen Krawang, Buitenzorg, Tjiandjoer en Soekaboemi schijnt het maskerspel niet of slechts weinig voor te komen.

Het kleine maskerspel wordt, vaak slechts door een enkelen speler, meestal alleen gespeeld op feestdagen, in het bijzonder de Europese en Chinese nieuwjaarsdagen, voor de huizen van de ingezetenen (Tjiandjoer). Het volk geeft over het algemeen als vermaak de voorkeur aan wajang-golèk (Soekaboemi), d.w.z. de Soendanese wajang-golèk, waarmede, behalve Mēnak- en Damarwoelan-, ook poerwā-verhalen voorgesteld worden.

Over de gamēlan is uit de mededelingen uit de Pasoendan nog slechts te vermelden een bericht uit Tjiamis, dat daar bij het kleine maskerspel volstaan wordt met een saron, een rēbab, een kēndang en een gong. Gewoonlijk is het daar slechts een vrouw, die optreedt.

107. Maskers bij klein maskerspel. Aangaande de bij het kleine maskerspel te gebruiken maskers, de personen die zij voorstellen en de wijze van optreden staan slechts inlichtingen ten dienste uit Indramajoe, Tjërbon en uit het Oosten van de Pasoendan. De d.d. Regent van Indramajoe M. Ranasoedirdja schrijft: „de topèng's" (d.w.z. de maskerspelers) „hebben gewoonlijk vier verschillende maskers, n.l. het masker van Rahwana, van Pandji (Damarwoelan), van den patih en van Samba. Ze dansen eerst een poosje ongemaskerd, het overlatende aan de persoon, die hen laat spelen, welk masker hij wenst dat het eerst gedragen zal worden, en welke dans dus eerst uitgevoerd wordt, want de manier van dansen hangt af van het masker, dat gedragen wordt. Als variatie wordt nu en dan op verzoek van de persoon, die de topèng's heeft laten spelen, een fragment uit een lakon, meestal Damarwoelan, soms ook Pandji Panotan-Kabalèn, uitgevoerd. Dit komt echter slechts neer op het onderweg ontmoeten van twee personen uit zulk een lakon, bijv. Damarwoelan en Rahwana, gevolgd door een gevecht, waarbij de laatste het onderspit delft en sterft. De meeste tijd wordt in beslag genomen door de grappenmakerijen van de bođor's (clowns), welke de toeschouwers doen schudden van het lachen, en waar het hun ook eigenlijk om te doen is."

Vervolgens bevat deze beschrijving uit Indramajoe nog enige zeer belangwekkende mededelingen over de religieus-mystieke betekenis, die aan elk der maskers wordt toegekend; de bespreking daarvan volgt echter beter later.

In Tjërbon kreeg ik, van een ḍalang, inlichtingen die zeer goed met die uit Indramajoe overeenstemmen. Er werden genoemd de volgende maskers, in de volgorde waarin zij, bij een

107. Maskerspel W. Java.

volledige opvoering van dit kleine maskerspel, zouden moeten optreden, met de kleuren van de maskers en de gēnding's (pélog), die bij elke dans behoren :

Pandji	wit	kěmbang soengsang.
Samba	geel	kěmbang soengsang.
Toeměnggoengan	lichtrood	kaloran.
Rahwana	donkerrood	gondjing.

Eén persoon, een man of een vrouw, kan achtereenvolgens met die vier maskers dansen.

Van een anderen dalang, uit de stad Tjërbon zelf, kreeg ik echter mededelingen over dit kleine maskerspel, die op het volgende neerkomen. Er behoren niet minder dan 8 maskers bij gebruikt te worden, n.m. :

Pandji	(kleur van het masker : wit).
Pamindo	(wit, verklaard als : dezelfde als Samba).
Toeměnggoengan	(lichtrood).
Djinggan-anom	(rood).
Rahwana	(donkerrood).
Paroemijangan	(lichtrood).
Aki-aki (of Ngabèhi Soebakrama : vaal, askleurig).	
Kědok tjina (of Sěnting-praja, verklaard als : martoewané Djinggan-anom : donkerbruin, sawo-matěng).	

Een derde mededeling uit Tjërbon, betreffende blijkbaar de eenvoudigste vorm van het kleine maskerspel, zegt dat er slechts een topěng-speler behoeft te zijn, een man of een vrouw, en twee bađoed's. De topěng-speler danst vaak slechts een dans, de Klana-dans ; de gamělan is slěndro.

Met de tweede mededeling uit Tjërbon komt nu wzer vrij goed overeen een opsomming, ontvangen uit Soemědang, van een negental maskers, te gebruiken bij het kleine maskerspel. Er zijn bijgevoegd foto's van die maskers, in het bezit van den Patih van Soemědang ; daaruit kan althans enigermate de kleur worden opgemaakt. Er wordt bij aangetekend, dat deze „topěng”-maskers afkomstig zijn uit Tjërbon.

Het zijn :

Pandji (wit).	twee maskers voor Měnakdjingga.
Andjasmara (lichtkleurig).	Sabdapalon.
Toeměnggoeng Magangdiradja (rood).	Togog.
Djinggan-anom (rood).	Pěntoel.

Uit de mededelingen van den Regent van Tjiamis, R. A. A. Sastrawinata, van April 1928, is over het kleine maskerspel het volgende te ontleen : „Het topěng-spel is volgens het hier gangbare begrip een dans, uitgevoerd door slechts één persoon, gewoonlijk een vrouw. Het spel bestaat uit drie verschillende dansen, t.w. de dans van Měnakdjingga, een reus, die van Damarwoelan, een heldenfiguur, de tegenstander van Měnakdjingga, en die van Lajangsětra. Er wordt dus geen lakon gegeven ; het gehele spel bestaat zuiver uit dansen, waarbij men een passend houten masker gebruikt. Uiteraard is de hulp van den dalang overbodig.”

In Mr. Serrurier's Wajang Poerwā komt nog een enkele mededeling voor over het kleine maskerspel, die vermeldenswaardig is. Uit Soekapoera (het huidige Tasikmělaja) werd hem bericht, dat bij het kleine maskerspel voorgesteld worden personen uit de wajang-poerwā, zoals Ardjoena, maar ook Damarwoelan, Pandji en Djaransari. Het topěng-spel wordt altijd overdag gespeeld, de wajang-oerang daarentegen, het grote maskerspel, 's nachts.

Uit Soekaboemi wordt vermeld, dat bij topěng-spel meestal personen uit de Pandji- of Damarwoelan-verhalen worden voorgesteld. Vooral Měnakdjingga is een veel geziene figuur.

Ten slotte verdient vermelding een korte Javaanse beschrijving, opgenomen in het Javaanse weekblad van het Kantoor voor de Volkslectuur Kadjawèn, 1930, blz. 155, over het kleine maskerspel, zoals men dat ziet in Batavia en Ommelanden. De vertoning bestaat in hoofdzaak uit het opvoeren van een populair kluchtspel. De *topèng* daarbij is een vrouw, die gemaskerd een Klana-dans danst. Zij doet dit, volgens dezen berichtgever, pas aan 't eind van de gehele vertoning, die 's avonds of 's nachts plaats vindt: dus 's morgens vroeg. De *gamèlan*, die bestaat uit een *rèbab*, *këndang*, 2 *kětoek*'s en een *kěmpoel*, wordt daarbij bijzonder hard geslagen. Behalve door deze Klana-*topèng*danseres ziet men bij de troep, die overigens bestaat uit mannen en vrouwen, nog slechts één ander masker gebruiken, een *Těmběm*-masker. Dit doet dienst in het kluchtspel.

Als een van de meest geliefde van deze kluchtspelen noemt de berichtgever het verhaal van *Djantoeck*. Dit heeft tot onderwerp een overhaaste scheiding; de echtelieden blijken tenslotte toch niet zonder elkaar te kunnen leven, en komen, na enig geharrewar, weer bij elkaar. De gehele vertoning heet wel *topèng-djantoeck*.

Wat deze beschrijving, en het kluchtspel betreft, klaarblijkelijk mag men die vergelijken met wat boven (§ 103) is aangehaald uit de mededelingen van den Heer Ritter. Wanneer het verhaal van *Djantoeck* hetzelfde is als de daar vermelde tweede „maskerade”, zou weer blijken, dat het repertoire in 75 jaar heel weinig is veranderd. Afwijkend is slechts, dat de Klana-dans achteraan komt, in plaats van vooraf te gaan.

Dit wordt echter ook vermeld in een mededeling uit *Tasikmèlaja*, betreffende de *rèog*-vertoning. Dit is in die streek een soort populair kluchtentoneel; in het vervolg zal er gelegenheid zijn hierop terug te komen. Aan het eind van de opvoering, zo vermeldt de berichtgever, laat men (weleens) een maskerdanser een *Měnakdjingga*-dans dansen.

108. Klein maskerspel in West-Java en in Midden-Java. Met deze mededelingen over het kleine maskerspel in West-Java kan volstaan worden. Wanneer men hen onderling vergelijkt, blijkt, hetgeen verscheidene berichtgevers ook zelf aantekenen, dat het slechts een opeenvolging van dansen is, zonder verhaal, vergezeld door *gamèlan*-muziek en de kwinkslagen der potsenmakers. Het heeft dus zeer veel overeenkomst met de vertoning in *Klèdoeng* (§ 83), en met wat boven in hoofdstuk IV der Javaanse verhandeling (zie § 17 en 30) beschreven is als het oude populaire maskertoneel in Midden-Java, ja waarschijnlijk is het in de grond hetzelfde. Dit is niet zo onwaarschijnlijk als het lijkt. Immers, in de Soendalanden meent men, als gezegd, dat het *topèng*-spel van Javaanse afkomst is, uit *Tjěrbon*, en in *Tjěrbon* en *Indramajoe* is bij uitstek veel ouds te vinden.

In Midden-Java, althans van Soerakarta naar het Westen, komt weliswaar het oude populaire maskerspel, zoals de Javaanse verhandeling dat beschrijft, thans nauwelijks meer voor. Misschien is het daar echter verdrongen door de latere vorm van het maskerspel, aangepast aan de *wajang*, waarvan de meest uitgebreide vorm beschreven staat in hoofdstuk IX van de Javaanse verhandeling (§ 22). Dit zou dan weer een voorbeeld er van zijn, hoe in de Midden-Javaanse kunst de alles overheersende invloed van de *wajang* en de *wajang*verhalen andere kunstuitingen heeft vervormd of verdrongen. Een ander voorbeeld daarvan is boven (§ 75) reeds vermeld; het betreft de sprookjes, de vertelkunst in proza. Men zou zich dus kunnen voorstellen, dat in *Tjěrbon* en West-Java oude kunstvormen bewaard zijn gebleven, die in Midden-Java, vooral ook onder invloed der Vorstenlandse *kraton*'s, op de achtergrond zijn geraakt of verdwenen. *Tjěrbon* en West-Java zijn weliswaar geen oud Javaans gebied, maar door kolonisten op de Soendanezen veroverd. Ook elders is het echter wel voorgekomen, dat koloniën, volkplantingen, ten slotte ouderwets beschavingsbezit bleken bewaard te hebben dan het stamland.

Punten van overeenkomst van het oude Midden-Javaanse maskerspel en het „*topèng*”-spel van West-Java zijn er verscheidene: beide bestaan alleen uit dansen, zonder eigenlijk verhaal, althans in het begin: zij worden (vaak) begeleid door *gamèlan sléndro*, en, het belangrijkste, zij

kennen, in volledige vorm, slechts vier grote maskerdansen (in Midden-Java oudtijds gevolgd door de kluchten van Bëntjo en Toeras). Zelfs van het aantal van negen maskers, dat volgens de Javaanse verhandeling het eerst door Soenan Kalidjâgâ gemaakt zou zijn, vindt men parallellen in de mededelingen uit Tjërbon en Soemëdang, die acht en negen in het bijzonder bij het „topèng”-spel te gebruiken maskers noemen.

109. Verwisselbare namen van figuren. Ook de lijsten van de namen der maskers, of van de door „topèng”-spelers voorgestelde personen, hoe zeer die ook verschillen, zowel de lijsten uit West-Java onderling als vergeleken met die uit de Javaanse verhandeling, blijken nog vele punten van overeenstemming te bezitten. Bij de vergelijking van die lijsten moet men echter beginnen met te bedenken, dat bijna alle figuren uit een der Javaanse verhalen-cycli (Râmâ, Pandâwâ, Pandji, Damarwoelan, Ménak Djajèngrânâ) volgens Javaanse opvatting hun dubbelgangers hebben in de andere cycli, en dus ook, volgens de oude Javaanse denkwijze, geheel verwisselbaar zijn met deze dubbelgangers. Dit moet berusten op de overtuiging, dat de figuren in de verschillende verhalen-cycli allen slechts uitbeeldingen zijn van een zelfde stel typen, slechts verschillend naar aankleding en milieu, welke typen, naar men mag aannemen, in den grond dezelfde zijn als de leden van een groep mythische grootheden, met welke bestaan de oude religieuze wereldbeschouwing het bestel en de samenstelling van het heelal en de mensenmaatschappij eng verbonden achte. In het zesde hoofdstuk van deze bijdrage zal er gelegenheid zijn hierop terug te komen.

Van de onderlinge verwisselbaarheid van figuren uit verschillende Javaanse verhalen-cycli vindt men in de boven aangehaalde mededelingen over de „topèng”-maskers in West-Java reeds enige voorbeelden: Pandji wordt gelijk gesteld met Damarwoelan, Damarwoelan laat men strijden tegen Rahwana, terwijl eigenlijk Rahwana's tegenstander Rama, Damarwoelan's vijand Ménakdjingga is. Hier is het niet de plaats om verder na te gaan, welke figuren onderling verwisselbaar zijn, en welke grote groepen, elk van één type, vertegenwoordigd door tal van personen uit verschillende verhalen-cycli, men onderscheiden kan. Genoeg zij het vast te stellen, dat men met behulp van een lijst van deze groepen vele korrespondenties zou kunnen vinden, o.a. ook tussen het oude populaire Midden-Javaanse maskerspel en het „topèng”-spel van West-Java.

110. Verhalen. Damarwoelan, Djaransari. Nog een enkele opmerking volgt hier over de verhalen-cycli, waaraan de figuren, door de „topèng”-spelers in West-Java voorgesteld, ontleend zijn. Volgens de mededelingen worden aan de „topèng”-maskers namen uit bijna alle grote Javaanse verhalen-cycli gegeven, maar in het bijzonder uit de Pandji- en de Damarwoelan-verhalen. Wat de Pandji-verhalen betreft, is men geneigd dit normaal te vinden, omdat ook bijna overal elders op Java het maskerspel in de eerste plaats met de Pandji-cyclus in verband wordt gebracht. Wat betreft het Damarwoelan-verhaal verwondert dit echter enigszins, o.a. omdat het in het Midden-Javaanse maskerspel niet voorkomt.

Blijkbaar is echter het verhaal van de strijd van Damarwoelan tegen Ménakdjingga van Blambangan langs geheel Java's Noordkust geliefd, of zijn althans de namen eruit bekend. In Banjoewangi (het oude Blambangan) wordt het, zal later blijken (§ 163), voorgesteld als wajang-wong, ongemaskerd; de Heer Ritter noemde als een der figuren, in het midden van de vorige eeuw door de topèng-babakan in Batavia voorgesteld, Damarwoelan. Wanneer men bedenkt, dat het verhaal gelokaliseerd is in het oude Mâdjapaït'se rijk, van Lasëm en Toeban tot Prâbalinggâ en Blambangan, komt men gemakkelijk tot de veronderstelling, dat het zich verspreid heeft langs de kust, door de oude kustvaart. Door die kustvaart moeten, vroeger veel meer dan thans, nu de Javaanse koopvaardij en zeehandel zo zeer in verval zijn geraakt, de landschappen, vooral de havensteden, langs de Noordkust, in de golf van Madoera en in straat Bali, wat betreft beschaving en overleveringen een geheel hebben uitgemaakt. Zij hadden alle deel aan de Pasisir-beschaving, die ook verbindingen had met de andere eilanden, Bali en Soematra. Uit de Pasisir-be-

schaving van de laat-Madjapaitse en vroeg-Moslimse tijd stamt waarschijnlijk zeer veel van wat thans de Javaanse kust en letterkunde uitmaakt.

Wat betreft Djaransari, die in Tasikmälaja (Soekapoera) werd genoemd als voorgesteld door een „topèng”-masker: dit is een persoon uit het verhaal van Djaransari-Djaranpoernama, dat in Tjërbon zeer populair is; een schakel te meer die het Soendaneze kleine maskerspel aan Tjërbon verbindt (zie ook § 75).

111. Groot maskerspel. Hoftoneel in Tjërbon. Na deze beschouwingen over het kleine maskerspel in West-Java, kan ik korter zijn over het grote maskerspel, de wajang-wong of wajang-oerang. Deze naam, in West-Java aan het grote maskerspel gegeven, kan aanleiding zijn tot enige verwarring met de Midden-Javaanse wajang-wong, die ongemaskerd is. De beide soorten wajang-wong hebben echter waarschijnlijk wel dit gemeen, dat zij beide sterk de invloed hebben ondergaan van de oude maskerdansen.

Het onderscheid tussen het kleine maskerspel (topèng) en het grote (wajang-wong) in West-Java is natuurlijk niet altijd en overal even groot. Een voorstelling van topèng-spelers, die zich aaneensluiten tot een groter gezelschap, meer maskers aanschaffen, en na of in combinatie met hun traditionele dansen een lakon of een stuk uit een lakon opvoeren, gaat reeds gelijken op een wajang-wong-uitvoering. Dit is blijkbaar het geval met de „topèng”-voorstelling in Indramajoe, waarvan gemeld wordt, dat er „als variatie” ook wel eens episoden uit de Damarwoelan- of de Pandji-verhalen worden voorgesteld. Zo'n troep heeft dan ook een *dalang* nodig: „Bij de opvoering draagt de *dalang* voor, zoals bij de wajang-koelit, terwijl de topèng's bewegingen maken om te doen voorkomen, alsof zij zelf spreken. Zij dragen een masker, met een houten pin tussen de tanden gehouden, en kunnen zodoende niet spreken. Wanneer men topèng laat spelen, gewoonlijk bij gelegenheid van een huwelijk of besnijdenis, gebeurt dit meestal in de middag; 's avonds wordt er wat anders vertoond.”

Zijn volle ontwikkeling schijnt de wajang-wong in West-Java, zoals ook het grote maskerspel en de wajang-wong in Midden-Java, te danken te hebben aan de gunst der aanzienlijken, die alleen in staat waren de kosten voor onderhoud en kostumering te dragen. Boven is reeds vermeld, dat de Majoor der Chinezen Tan Tjin Kie in Tjërbon een wajang-wong-troep hield. De Tjërbon'se kratons hebben slechts in vroeger tijd, en, naar het schijnt, niet geregeld wajang-wong-opvoeringen laten geven. Thans is de Tjërbon'se wajang-wong echter uitgegroeid tot een toneel van beroepsspelers, dat rondreizende vooral ook in de Preanger Regentschappen zijn publiek vindt.

Daar bij dit maskertoneel behalve de dansen en de muziek ook het opgevoerde verhaal zelf tot het publiek moet spreken, kiest men als toneelstukken natuurlijk de meest bekende lakon's, en bijna steeds van de wajang-poerwā (Pandāwā-verhalen). Dit geldt niet alleen voor Tjërbon, maar ook voor de Soendalanden. De verhalen uit de cyclus van Mènak Djajèngrana zijn in Tjërbon, zoals over het algemeen in het Westen van het Javaanse land, ook wel bekend en populair, maar zij schijnen zich niet zo goed te lenen voor wajang-wong voorstellingen.

Wel heeft men in de kraton Kanoman een voorstelling door vrouwen van een Mènak Djajèngrana verhaal (Mènak Amir), maar dit is ongemaskerd. Een dergelijke opvoering, ongemaskerd, is blijkbaar beschreven door Dr. Buddingh in het Tijdschrift voor Nederlands-Indië, 1842, als gezien in de kraton Kanoman in Tjërbon. Hoewel de beschrijving oppervlakkig is, en de schrijver niet de moeite heeft genomen te vragen naar de loop van het verhaal, moet men opmaken uit enkele namen, dat het een Pandji-verhaal was (genoemd wordt Sarang, waarschijnlijk Sarag), geheten Koendjånârësmi („Satria Konjana Rasmi”). De vertoning, geheel door vrouwen opgevoerd, werd volgens Dr. Buddingh genoemd „sinding of bedaija”. Met het eerste woord is waarschijnlijk bedoeld sindèn, gezang. Volgens de beschrijving deden de speelsters echter niets anders dan dansen „op de maat der gamblang” (gamèlan); de rollen werden gezegd door een *dalang* (hier „souffleur” genoemd), die daarbij een op lontarblad geschreven pakëm (tekstboek)

gebruikte. Ook was er een oude zanger bij. De beschrijving is echter te weinig nauwkeurig om er veel uit op te maken. In zijn opstel over Moeloed-dagen in Cheribon (Djāwā XIII) geeft de Heer van Dapperen een afbeelding met beschrijving van de djinēm (dalēm) van de kraton Kanoman, waar rotsgangen bij zijn aangelegd, om bij opvoeringen de danseressen uit te voorschijn te doen komen.

Van de gemaskerde wajang-wong, het grote maskerspel van West-Java, werden mij uit Tjërbon opgegeven de lakon's Godog, Bradjamoesti, Bimanjoe gèndong, Aradèja en Palgoena, alle poerwā, maar voor een gedeelte minder bekend in Midden-Java, of enigszins anders verlopende. Ook in de redactie van de lakon's van de wajang uit zich het gewestelijk karakter van de Javaanse kunst. Bij dit grote maskerspel met Pandāwā-verhalen gebruikt men dan, zo mogelijk, ook de gamēlan sléndro. Aan Mr. Serrurier werd bericht uit Soekapoera (Tasikmēlaja), dat de meest gespeelde lakons waren Bradjamoerti (fout voor Bradjamoesti) en Gandamana.

112. Tjërbon'se maskers. Van een verzameling Tjërbon'se maskers voor groot maskerspel, behoord hebbende tot de verzamelingen van wijlen Majoor Tan Tjin Kie, is mij een lijst ter beschikking gesteld. De stijl van de Tjërbon'se maskersnijders verschilt van die van de Soerakarta'se. De Tjërbon'se kunstenaars bereiken vaak een hoge graad van vaardigheid in de kunst, een veelbetekenende uitdrukking in hun koppen te leggen (zie ook afbeeldingen 26 en 27). Zeer goed komt dit ook uit in de Tjërbon'se wajang-golèk. In deze kunst, die daar ook hofkunst is, of geweest is, staat Tjërbon ongetwijfeld bovenaan. Ofschoon, ook elders langs de Noordkust vindt men vaak proeven van kunstvaardigheid van houtsnijders, al zij het niet in maskers of wajangpoppen, dan toch in gebruiksvoorwerpen, krisgrepen, huiswanden (gēbjog's) e.d. Men denke slechts aan Djapara en Koedoes en aan Madoera. Deze houtsnijkunst wordt in het Zuiden van Midden-Java en Oost-Java ontegenzeggelijk veel minder algemeen en minder kunstvaardig beoefend. Men mag haar met recht rekenen tot de kunstuitingen, in het bijzonder eigen aan de Javaanse Pasisir-beschaving, zowel als aan de zich bij haar aansluitende beschavingen op de aangrenzende eilanden: op Madoera en Bali en op Soematra (Palēmbang).

De Tjërbon'se verzameling bevat maskers van de volgende personen (allen uit de poerwā-cyclus). Voor de wijze, waarop men deze en dergelijke lijsten moet beschouwen, verwijs ik naar hetgeen boven (§ 91) is opgemerkt.

- | | |
|----------------------------|------------------------|
| 1. Ardjoena (afb. 28), | 20. Sēngkoeni, |
| 2. Srikandi (afb. 29), | 21. Sēntjaki, |
| 3. Soembadra, | 22. Oedawa, |
| 4. Banawati, | 23. Doersasana, |
| 5. Nakoela, | 24. Bēgawan Kanowara, |
| 6. Soetrikanti, | 25. Bima, |
| 7. Érawati, | 26. Antarēdja, |
| 8. Droesilawati, | 27. Gaṭotkatja, |
| 9. Soejoedana (afb. 30), | 28. Aswatama, |
| 10. Karnadēwa (afb. 31), | 29. Rawana, |
| 11. Salja (afb. 32), | 30. Patih Plasta, |
| 12. Pērmoni (afb. 33), | 31. Koembakarna, |
| 13. Doewarawati (afb. 34), | 32. Satjawraga, |
| 14. Mangsopati, | 33. Boelisrawa, |
| 15. Droepada (afb. 35), | 34. Sēmar (afb. 38), |
| 16. Samba (afb. 36), | 35. Pēntoel (afb. 39), |
| 17. Sēntjaka, | 36. Almoeka, |
| 18. Baladēwa (afb. 37), | 37. Soegriwa, |
| 19. Dorna, | 38. Anoman (afb. 40), |

- 39. Bradjamoesti,
- 40. Maritja,
- 41. Simamoeka,
- 42. Iloitaka,
- 43. Poetaksi,

- 44. Kalapërgangsa,
- 45. Soekasrana,
- 46. Doerjadaja,
- 47. Sampati (afb. 41),
- 48. Këtjamoen.

113. Soemëdang. Over de ontwikkeling van het grote maskerspel in West-Java vind ik in de mededelingen uit Soemëdang het volgende: „Voor zoover ik heb kunnen nagaan, is het wajang-wong-spel met maskers nog van jongen datum, ten minste vergeleken met het topëng-spel. De ontwikkeling van de wajang-wong hangt nauw samen met die van de wajang-golèk. In navolging van de wajang-bëndo is de voormalige Regent van Soemëdang, Pangéran Arja Soerjakoesoemahadinata op het idee gekomen om soortgelijke houten poppen te laten vervaardigen, maar nu voorstellende figuren ontleend aan de wajang-koelit, dus voorkomende in de lakon's uit het Ramajana en Mahabharata. Niet lang nadien kwamen er beroemde dansers uit Tjërbon, die Pandji- en Mënak-lakon's opvoerden, waarbij zij gebruik maakten van maskers. De Pangéran, een groot liefhebber van wajang en alles wat daarop betrekking heeft, heeft in navolging daarvan zijn danseressen zich laten oefenen in het opvoeren van lakon's uit deze heldendichten. Om de gelaatsuitdrukking der vrouwen te verbergen, liet men haar maskers dragen. Zoo ontstond de wajang-wong. Als hoofdtooi droegen de speelsters koperen of blikken makoeta's.”

Dit bericht moet men klaarblijkelijk alleen betrekken op het ingang vinden van de Tjërbon'se wajang-wong in Soemëdang, zodat die daar ook door Soendanezen werd beoefend. Het veronderstelt het bestaan in Tjërbon van wajang-wong, en ook van reizende troepen wajang-wongspelers, die hun kunst in de Soendalanden kwamen vertonen. Boven is er reeds melding van gemaakt, dat in de Soendalanden met de wajang-golèk (ronde houten poppen) ook verhalen uit de Pandâwâ- en Râmâ-cycli worden opgevoerd. Of dit inderdaad een nieuwigheid is, ingevoerd door den Pangéran van Soemëdang, zou nog nader te onderzoeken zijn. Onder wajang-bëndo (van bëndo, netjes een hoofddoek dragen, zoals de Javanen), is te verstaan de wajang-golèk (ronde houten poppen), waarmede verhalen uit de Mënak Djajëngrana-cyclus worden vertoond. Daartoe zijn de poppen aangekleed min of meer in overeenstemming met de hedendaagse dracht, met jassen en hoofddoeken of koeloek's, in tegenstelling tot de kostumering met diademen of kronen, die men acht te behoren bij de poerwâ-verhalen.

Ofschoon het met maskerspel weinig te maken heeft, neem ik hier als merkwaardigheid nog het volgende uit de mededelingen uit Soemëdang over: „In den tijd van Pangéran Soerjakoesoemahadinata werden er in Soemëdang oedjoengan's gehouden. De strijders maakten daarbij gebruik van een soort helmen, om het hoofd tegen de rotan-slagen te beveiligen, die zij elkaar moesten trachten toe te brengen. Het voorste gedeelte van die helmen was van hout, en gesneden naar een figuur uit de wajang-poerwâ.” Men weet, dat oedjoengan in vele streken de naam is van het vechtspel der jonge mannen, batonneren, vroeger een boerengebruik, dat vermoedelijk in verband staat met oude religieuze opvattingen. Deze vechtsporten, over heel Java te vinden, verdienen een afzonderlijke bespreking. In Soemëdang zijn zij, naar het schijnt, meer dan elders gewaardeerd, zodat men er vrij kostbare wapenrustingen voor heeft laten maken.

114. Kostumering en optreden. Over de kostumering, gewoonlijk door maskerspelers in West-Java gedragen, nog het volgende. Bij de „topëng”-maskers behoort, volgens de mededeling uit Soemëdang, als hoofdtooi een sobrah of gamboeh, d.i. de reeds eerder vermelde tēkēs-muts, met langs de onderzijde, boven het voorhoofd, vaak een diadeem-achtig versiersel, en aan weerszijden twee lange tot op de borst afhangende snoeren. Mr. Serrurier vermeldt een mededeling uit Lëbak, die het kostuum van topëng- en wajang-wongspelers onderscheidt. Bij de wajang-wongspelers wordt de makoeta (kroon) gedragen, bij de topëngspelers de tjamara (d.i. sobrah)

121 of gamboeta (blijkbaar fout, voor gamboeh), en bij de vrouwen de sigër (kroon, van boven geheel

open). Ook uit Limbangan, het huidige Garoet, werd aan Mr. Serrurier gemeld, dat het gebruik van de sobrah (haartooi van leder) de topèng-spelers van de wajang-wong-spelers onderscheidde. Het gebruik van het woord gamboeh voor (een soort van) tēkēs mag vermoedelijk wel in verband gebracht worden met wat wij weten over gekostumeerde gamboeh-dansers in Oost-Java (zie beneden, § 313).

Iets, waardoor dansers en danseressen in West-Java, hetzij zij optreden in de wajang-wong of in andere vertoningen, zich vaak onderscheiden van Midden-Javaanse spelers, is, dat zij niet zelden, mannen- zowel als vrouwen-figuren, een jakje dragen, met korte mouwen, versierd met zilver- of goud-passement. Dit gebruik hangt ook daarmede samen, dat vaak vrouwen in mannen-rollen optreden. In Midden-Java hebben in de wajang-wong de mannen als regel het bovenlijf bloot, de vrouwen dragen de kēmbēn (het Javaanse borstkleed).

Ook valt het op, dat in West-Java, ook reeds in Tjërbon, bij de dansen, als zij niet tot de eenvoudigste soort straatvertoningen van rondreizende speellieden behoren, vaak lange witte kousen (zonder schoenen) gedragen worden. Ook elders in de Pasisir en in Oost-Java, tot zelfs bij de Banjoewangi'sche gandroeng's komt dit voor. Of men het alleen als een nabootsing van pseudo-Europese smaak (onder invloed van de stamboel) moet beschouwen? Of als een gedeeltelijke vervanging van het oude gebruik dat danseressen met de gele borèh-zalf worden ingewreven? De reden of oorsprong van dit gebruik ontgaat mij.

115. Javaanse rollen. Op deze bijzonderheden van de kostumering heeft de Heer Koesoemā Oetājà ook reeds de aandacht gevestigd in zijn opstel over de wajang in 1894, sprekende over de Soendaneze wajang-wong. Hij vertelt verder, hetgeen ook elders herhaaldelijk geboekstaafd wordt, dat bij deze wajang-wong in de Soendalanden de rollen in het Javaans worden gezegd. De Heer Oetājà geeft als volgt de indruk, die zulk een vertoning op een Javaan maakte, weer: „Eigenaardig is het, dat bij deze Soendasche wajang de Javaansche taal wordt gebezigd; alleen de clowns, meestal twee in getal, spreken de landstaal, omdat anders hun kwinkslagen en snakerijen door het publiek niet zouden worden begrepen. Daar de spelers zelf geen Javaansch verstaan, spreekt de achter een scherm verscholen ḍalang voor hen; zij geven slechts door sierlijke handbewegingen aan, dat het eigenlijk hun beurt is om zich te doen hooren. En daar zij nu en dan hun les kwijt zijn, maakt soms de eene figuur handgebaren, terwijl de ḍalang voor een andere spreekt, hetgeen niet zelden den lachlust der Javaansche toeschouwers opwekt. Ook komt het Javanen grappig voor, wanneer de ḍalang, meestal iemand uit de half-Javaansch, half-Soendaasch sprekende Residenties Tjërbon en Krawang, zich in het Javaansch niet kunnende redden, tusschen zijn Javaansche gesprekken Soendasche woorden werpt.” „Nog valt op te merken, dat niet alleen de vrouwelijke maar ook de manlijke „schoone” wajang's (satrijā's, edelen) door vrouwen worden voorgesteld. Dit is in het bijzonder voor het manlijke publiek de groote aantrekkelijkheid.” „De Soendasche wajang-wong is voor de toeschouwers meestal slechts tegen betaling toegankelijk, in navolging der paardenspielen en andere buitenlandsche troepen. Typisch Javaansch is dit niet, op Midden- en Oost-Java komt zulk een wajang-voorstelling tegen entree dan ook nooit voor.”

Al zeer duidelijk blijkt uit deze nauwkeurige beschrijving van den Heer Oetājà, dat de Soendaneze wajang-wong geheel uit het Javaanse land is ingevoerd. Intussen, niet alleen bij de wajang-wong, ook bij de wajang-golèk en de wajang-poerwā pleegt in de Soendalanden de ḍalang Javaans te spreken; dit is dan Tjërbons West-Javaans, met de a-klank, en een intonatie die niet zoveel verschilt van de Soendaneze. De meer ontwikkelde Soendanezen kunnen daardoor in den regel de loop van het verhaal ook wel volgen; Midden-Javaans daarentegen zou nog heel wat meer moeilijkheden opleveren. Deze verspreiding van het Javaans in de kunst in de Soendalanden, evenals dat op Madoera het geval is, is een van de tekenen van de Javaanse invloed, vooral op de hogere standen. In vroeger tijd moet die zeer sterk geweest zijn; pas, ruim genomen, in de laatste eeuw schijnt het Soendaneze beschavingsleven tot meer zelfstandigheid te zijn kunnen komen.

De „clowns”, pânâkawan's die de landstaal spreken, laat men, naar men mij mededeelt, soms tevens dienst doen om het gebeurde of gezegde voor het publiek te verduidelijken, door hen in het Soendanees de woorden of daden van hun meesters te laten bespreken. Welke pânâkawan's optreden, hangt af van de verhalen-cyclus, waaraan de opgevoerde lakon ontleend is; daar het in de regel Pandâwâ-lakon's zijn, zal meestal optreden het in de mededeling uit Tjiamis genoemde drietal Tjèpot, Sëmar en Dawala, overeenkomende met Nâlâgarèng, Sëmar en Pétroek van Midden-Java. Overigens kent men in de wajang in West-Java, van Tjërbon te beginnen, een grote verscheidenheid van namen van pânâkawan's en dergelijke figuren; ook de hoofdfiguren van de wajang zijn daar vaak onder andere namen bekend dan in Midden-Java.

116. Soemëdang'se maskers. Van een verzameling maskers, vroeger in het bezit van den Patih van Soemëdang, R. Ranga Soeradihardja, thans deel uitmakende van de verzamelingen van de Mangkoenagaran te Soerakarta, heb ik de namen bij deze bijdrage gevoegd. Tussen deze Soemëdang'se en in het algemeen de Soendaneze maskers en de andere bestaat een verschil in stijl. Zij zijn over het algemeen vlakker van afwerking dan de Midden-Javaanse, en vaak ronder of breder van gelaatsvorm. De eigenaardige driehoekige gelaatsvorm van vele Vorstenlandse maskers vindt men er bijna nooit onder.

De maskers stellen de volgende figuren (bijna allen uit de poerwâ-cyclus) voor. (Men herinnere zich intussen, wat boven (§ 91) over deze naamlijsten van maskers is opgemerkt).

- | | |
|---|--|
| 1. Tjantrik Danaloka (loodkleurig). | 14. Oedawala (Pitroek, lichtrood met zwarte vlekjes, afb. 49). |
| 2. Soejoedana (Droejodana, Koeroepati, groen, afb. 42). | 15. Bomantaka (Ombakarna, lichtrood). |
| 3. Djajawikata (poenggawa, lichtrood). | 16. Anoman (Përbantjanasoeta, wit). |
| 4. Toewakbala (poenggawa, lichtrood). | 17. Tjèpot (Astradjingga, donkerrood met zwarte vlekjes). |
| 5. Bima (Djajasëna, Wërkodara, groen, afb. 43). | 18. Sëntjaki (Padmanagara, lichtrood). |
| 6. Doersasana (Doermanggala, donkerrood). | 19. Pandita Bagawan Sëmpani (geel). |
| 7. Sasrawana (Kalana, donkerrood, afb. 44). | 20. Kombajana (Bagawan Sokalima, geel). |
| 8. Sroetajoe. | 21. Ardjoena (Djanaka, wit). |
| 9. Dëtia Wadasngampal (zwart, afb. 45). | 22. Asoewatama (lichtrood). |
| 10. Sëmar (Loerah Koedapawana, wit, afb. 46). | 23. Togog (Dajoen, lichtrood). |
| 11. Togog (Widjamantri, lichtrood, afb. 47). | 24. Poetri (wit). |
| 12. Djajadrata, Sindoe garpa, lichtrood). | 25. Angkawidjaja (Bimanjoe, wit, afb. 50). |
| 13. Baladëwa (Aladara, lichtrood, afb. 48). | 26. Krësna (Drawati, geel, afb. 51). |
| | 27. Karna (Awangga, geel). |

117. Voorstellingen tegen entree. De boven aangehaalde opmerking van den Heer Oetâjâ over tegen entree toegankelijke wajang-wong vertoningen, iets wat hij in 1894 van Midden- en Oost-Java niet kende voor Javaanse kunst, moet men waarschijnlijk daarop betrekken, dat het toen nog geen gewoonte was in het Javaanse land, dat rondreizende spelers afsluitbare tenten (loodsen van bamboe) opzetten, en toegangsgeld eisten. Rondtrekkende spelers, die voor geld speelden, had men natuurlijk wel en sinds lang (dit blijkt ten overvloede uit de Javaanse verhandeling over het Sâlâ'se maskerspel, hoofdstuk IV); zij plachten echter te spelen op bestelling, nadat vooraf hun loon was vastgesteld, en slechts op straat of op het erf van dengeen die hen had laten komen, evenals dat nu nog algemeen het geval is met de meer eenvoudige soorten rondtrekkende speellieden, zowel als met de ðalang's, zangeressen of danseressen die een plaatselijk gevestigde naam hebben.

wong-uitvoeringen tegen entree reeds begonnen zijn.¹⁾ Misschien was dit echter elders nog niet bekend. In ieder geval zou uit de opmerking van den Heer Oetâjâ blijken, dat in West-Java, de Westelijke Pasisir, de moderne voorstelling tegen entree van Javaanse toneelkunst zich eerder heeft ontwikkeld dan in Midden-Java.

Over min of meer religieuze gebruiken in verband met het maskerspel valt uit West-Java weinig te vermelden. Evenals in Midden-Java laat men, als men bij gelegenheid van een familie-feest een voorstelling wil geven, meestal wajang spelen, wajang-koelit (poerwâ) of wajang-golèk. Slechts uit Indramajoe en Tjërbon wordt vermeld, dat men ook wel eens, in de dorpen, bij zo'n gelegenheid een maskerspel geeft, overdag, 's avonds gevolgd door een andere voorstelling. In het algemeen is het maskerspel in West-Java, het grote zowel als het kleine, amusementskunst; het boezemt niet dat gevoel van ontzag in, dat de wajang veeltijds nog kan schenken. Vandaar dat er zelden sprake is van het gereedzetten van sadjèn's (offers) bij een maskerspелvertoning. Dit wordt slechts vermeld van enkele désa's in het regentschap Indramajoe. Bij rondtrekkende speellieden van het kleine maskerspel (topèng-babakan) en ook bij de troepen, die op moderne wijze het grote maskerspel (wajang-wong) vertonen, in een tegen entree toegankelijke tent, is van zelf weinig sprake van offers.

Wel wordt (omstreeks 1925) er melding gemaakt van een enkel masker, dat een bijzondere verering geniet, als angkër beschouwd wordt. Dit is een Klânâ-masker, in het bezit van een dalang-topèng Moentjar, in de désa Kréjo onder Klangënan, distrikt Palimanan. Uit Indramajoe wordt medegedeeld dat dit masker Ki Katja heet en gemaakt zou zijn door Ki Sinom, een santri van Soenan Kalidjâgâ, aan wien de oorsprong van het gehele maskerspel wordt toegeschreven. Ook Bodong in de désa Majoeng onder Dawoehan moet in het bezit zijn van een Klânâ-masker, dat verering geniet. Men ziet dat ook hier de vereerde maskers in het bijzonder Klânâ-maskers zijn.

118. Bantën. In het bovenstaande is nog niet veel vermeld over maskerspel in het uiterste Westen van het Javaanse land, in Bantën, dat gedeeltelijk Soendanees, gedeeltelijk Javaans taalgebied is. Mr. Serrurier geeft in zijn werk over de wajang-poerwâ enige mededelingen over groot en klein maskerspel uit Lëbak, dat behoort tot het Soendanees taalgebied. Die mededelingen bevestigen slechts, wat in het bovenstaande reeds is meegedeeld.

In het Javaanse taalgebied in Noord-Bantën, het regentschap Sërang komt, al zij het schaars, groot maskerspel wel voor. Bij gelegenheid van een besnijdenis-feest in de buurt van Sërang zag is omstreeks 1930 een maskerspел-vertoning geven door een troep uit Tirtajasa. Er speelden ook vrouwen mee, voor de „aloes" figuren; de lakon was uit de poerwâ-cyclus. Ook in Rangkasbitong en Pandèglang waren nog dergelijke troepen maskerspelers, vertelde men. Voor een vertoning van twee dagen en twee nachten, bij gelegenheid van een besnijdenis, betaalde men (in 1930) 60 gulden. De opvoering laat men in de middag aflopen; daarna gaat men in optocht, onder slawatan-gezing, de plaats rond. Vaak gaat men met de te besnijden jongens, die meestal nog vrij jong zijn (7 of 9 jaar), zoals overal, waar men wat strenger is in de Islam-belijding dan in Zuid-Midden-Java, nog naar het graf van Pangèran Sabakingkin. Dit is een der in Bantën zeer vereerde graven van leden van het oude Soeltansgeslacht, te vinden bij de oude moskee van de thans zo goed als verlaten stad Bantën. Bij die optocht wordt de te besnijden jongen wel in groot ornaat gekleed, met een koeloek kanigara op, een zwart pak (jas en broek) aan, in pradjoeritan-dracht, zoals de West-Javaanse staatsiekleiding voor hooggeplaatsten voorschrijft. Op het plaatsje voor het graf wordt dan een slamëtan gegeven. De besnijdenis vindt, zoals altijd, 's morgens vroeg plaats, de volgende dag.

In zijn Herinneringen heeft P. A. Achmad Djajadiningrat ook melding gemaakt (blz. 28) van „topèng"-dansen in de dalëm's der Bantën'se Regenten, tussen 1880 en '90. Blijkbaar wa-

¹⁾ Men zie de Inleiding bij de Langëndrijan-uitvoering Praboe Ménak Djinggâ Lënâ in het Programmaboek van het Java-Instituut te Soerabaja, September 1926, blz. 19.

ren het hoofdzakelijk solo-dansen, dansen van Klânâ en Pandji, met een enkel tweegevecht; uitbreiding tot een West-Javaanse wajang-oerang-vertoning schijnt ook wel voorgekomen te zijn. Men liet soms jongens van omstreeks 10 jaar dansen, en de rijke regenten hadden veel over voor een kostbare kostumering, om daarmee uit te blinken bij feesten.

119. Hofkunst in Bantën, rakët. Ook tot in het uiterste Westen van het Javaanse taalgebied vindt men dus het grote maskerspel. Of dit eertijds in de Bantën'se kraton reeds hofkunst is geweest, staat niet vast. Trouwens, ook in Tjërbon heeft, volgens de meeste mededelingen, het grote maskerspel zich pas langzamerhand uit het kleine ontwikkeld, zeker niet uitsluitend in de kraton.

Aan het Javaanse Soeltanshof in Bantën (Soerasowan) schijnt vooral opgevoerd te zijn een spel, dat rakët genoemd werd. Het wordt enige malen vermeld in de Sadjarah Bantën (zie Prof. Hoesein Djajadiningrat, de Sadjarah Bantën) als voorkomende reeds in de 17e eeuw, in de tijd van Soeltan Agoeng van Bantën. Het blijkt niet, dat het een maskerspel was; Prof. Hoesein Djajadiningrat stelt het dan ook gelijk met „wat elders op Java wajang-wong genoemd wordt”. Wel is op te maken, dat er een episode uit de Pandji-cyclus werd opgevoerd, en dat de spelers mannen waren. Men vindt op de uitvoerigste, ofschoon nog verre van duidelijke plaats in de Sadjarah Bantën een vrij groot aantal personen uit de Pandji-verhalen genoemd, die, bij gelegenheid van het voor 't eerst de aarde aanraken (têdak siti) van een prinsje, voorgesteld werden door vorstenverwanten en adellijken. Men vindt genoemd: Pandji, Sêkartadji, Wiroen, Andâgâ, Kalang, Batârâ (?), Goenoengsari, Patih Brâdjânâtâ, Bangbang, Dêmang, Bramânâ, Togog en de jonge Pandji. Hoe de vertoning eigenlijk verliep, blijkt echter niet; alleen wordt er een adjêng-adjêng, misschien een leider, vermeld. In de zin „rakët goenoeng panoembak tjaloeng samapta” mag men misschien lezen een mededeling over de voorstelling van een berg en over een stelling voor tjaloeng's, die gereed gemaakt werden. De nagemaakte berg is misschien een toneelrekwisiet geweest; men denke aan de rotsgangen in de kraton Kanoman van Tjërbon, die gebruikt zijn bij dansopvoeringen (zie boven, § 111). Tjaloeng's zijn een soort van slaginstrumenten, waarbij inderdaad een stelling zeer goed te gebruiken zou zijn; Mr. Kunst geeft er uitvoerige beschrijvingen van in zijn boek over Javaanse toonkunst. In het hierna volgende (§ 470) zal ik nog een veronderstelling opperen over de te vermoeden eigenlijke oude kern van de rakët-vertoning. P. A. Achmad Djajadiningrat schrijft ook in zijn Herinneringen (blz. 28) over rakët als een ongemaskerde dans, waarmee hij de Balinese gamboeh-vertoning in Gianjar vergelijkt (blz. 271).

Ook in de mededeling betreffende het Tjërbon'se hof (Kanoman), waar ik rakët vermeld vond, worden geen maskers genoemd. Die mededeling is te vinden in het boven (§ 111) reeds genoemde opstel van Dr. Buddingh in het Tijdschrift voor Nederlands-Indië, 1842. Men leest daar (deel II, blz. 346) van: „Een tweede wijze van tooneelvoorstelling heet sêrimpi, waarin de rollen door kinderen vervuld worden” (de eerste genoemde voorstelling was de boven besproken bêtâjâ-dans) „en eindelijk nog een derde manier wordt rakat genaamd, waarin alleen mannen spelen, die de plaats der wajang-poppen vervangen. De rakat is slechts twee maal door den overledenen Sultan van Cheribon gegeven, tot misnoegen der bevolking, die op zulk eene schennis van aloude gebruiken en roekelooze afschaffing der wajang-poppen 's hemels ongenade voorspelde. Zonderling ook, dat juist ten dien dage een aantal rampen op het hoofd des grijsaards nederkwam; oproeren, verlies van landen, droogte, schraalheid van levensbehoeften, misgewas enz. enz. volgden elkaar onder zijn bestuur op, en de dood koos vele offers in 's mans huisgezin. Toen liet hij geen rakat meer spelen, en niemand heeft dat na hem durven wagen.”

Het woord rakët komt reeds in oude Javaanse teksten voor, o.a. in de Nagarakêrtagama; wat er onder verstaan werd, blijkt echter, zoals gewoonlijk, niet uit die plaatsen. In het VIe hoofdstuk (§ 341) zal ik naar aanleiding hiervan nog iets opmerken. Ook in Maleise teksten komt het woord rakat voor, blijkens de Maleise woordenboeken, zonder de betekenisopgave maskerspel.

Deze verklaring in Dr. Juynboll's Oudjavaans woordenboek is dan ook te verwerpen; Dr. van der Tuuk geeft in zijn Kawi-Balinese woordenboek de betekenis masker voor rakēt op slechts bij wijze van gissing, die nu weinig waarschijnlijkheid blijkt te hebben. Van het rakēt-spel, in Tjërbon en Bantën in de nieuwere tijd is het in ieder geval zeker, dat het ongemaskerd was. Of het gelijk te stellen was met wat men in Midden-Java wajang-wong noemt, moet in het midden gelaten worden. Immers wajang-wong is in het Midden-Javaanse spraakgebruik de benaming van één, zeer eigenaardig soort mensentoneel, eigenlijk een wajang-koelit door mensen voorgesteld, zoals de naam ook aanduidt. Het zou geheel met het Midden-Javaanse, d.i. het standaard-spraakgebruik strijden, andere soorten mensen-toneel, zoals de kētoprak of de stamboel of het West-Javaanse grote maskerspel wajang-wong te noemen. Men zie overigens over wajang-wong de opstellen in Djâwâ 1929. Wat rakēt in de kraton van Mâdjâpait vermoedelijk geweest is, zal ik in de tweede bijlage bespreken (§ 464).

120. Mensen op het toneel brengt ongeluk. Naar aanleiding van het geloof, door Dr. Buddingh vermeld uit Tjërbon, dat rakēt-voorstellingen ongeluk aanbrengen, is nog op te merken, dat dit geloof in Midden-Java ook wel bestond, ten aanzien van de Midden-Javaanse wajang-wong. De Heer Oetâjâ schrijft daarover in zijn meergenoemd opstel: „De wajang-wong, de minst populaire der wajang-soorten, heeft haar impopulariteit niet alleen hieraan te wijten, dat aan het geven van een voorstelling voor den minder bemiddelde bijna onoverkomelijke bezwaren van financieëlen aard zijn verbonden, aangezien men minstens een veertig- of vijftigtal personen moet hebben, waarvan ieders voorkomen en gelaatsuitdrukking aan dat van de een of andere wajangpop beantwoordt, doch ook aan het bijgeloof, dat er omtrent haar bezit heerscht. Volgens dit geloof of deze legende behoort zij slechts in den Kraton of in den Dalēm der voornaamste Prinsen van den bloede thuis. Voor andere stervelingen zou het bezit eener wajang-wong ongeluk aanbrengend zijn. Zoo schrijft de bevolking het ontslag van den broeder en ambtsvoorganger van den voor eenige jaren ontslagen Regent van Pēkalongan aan het bezit van een uit Inlandsche Ambtenaren samengestelde wajang-wong toe. Ook een der vroegere Regenten van Karanganjar (Bagēlèn) zou hieraan zijn ontslag hebben te wijten.”

Ook in Soerakarta is, naar men mij verhaalt, een poging om in de kraton, evenals in de Mangkoenagaran, een wajang-wong-troep samen te stellen en te onderhouden, op last van Soenan Pakoeboewânâ IX gestaakt. Ook dit is waarschijnlijk een uiting geweest van de opvatting, die wajang-wong als iets minder passends beschouwt, wellicht in verband met de verering die men koestert, niet alleen voor de door de wajang-poppen voorgestelde mythische persoonlijkheden, maar ook voor de wajang-poppen zelf, welke die persoonlijkheden op voor het Javaanse gevoel onovertreffbare wijze uitbeelden. Van een dergelijke afwijzende houding tegenover het maskerspel is mij niets bekend.

121. Samenvatting maskerspel West-Java. Het bovenstaande moge voldoende zijn om een denkbeeld te geven van het maskerspel in West-Java. Het blijkt dat dit te onderscheiden is in twee groepen, het kleine maskerspel (de topèng) en het grote (de wajang-wong of wajang-oerang). Het kleine maskerspel bestaat in wezen uit een opeenvolging van enige solo-maskerdansen, al of niet onder begeleiding van potsen en kwinkslagen van een of meer pânâkawan's. Dit komt vrijwel overeen met wat in de Javaanse verhandeling (hoofdstuk IV, § 17) beschreven wordt als het oude populaire maskerspel in Midden-Java. Daarna volgt soms een klucht, een toneeltje uit het dagelijks leven, ook geheel of gedeeltelijk door gemaskerden opgevoerd. Analooch hiermede is de ontwikkeling van het toneel van Pēntoel en Tēmbēm in het Midden-Javaanse maskerspel tot een klein kluchtspel.

Het grote maskerspel (wajang-wong) in West-Java heeft zich ontwikkeld uit de maskerdansen, verbonden met de wajang-poerwâ en -golèk; het is een voorstelling door gemaskerde spelers, die meestal niet zelf spreken maar alleen dansen, van een lakon uit de poerwâ-cyclus (Pandâwâ's).

Deze gemaskerde wajang-wong van West-Java verschilt dus van het grote maskerspel van Midden-Java (beschreven in hoofdstuk IX der Javaanse verhandeling, § 22) daarin, dat het eerste meest poerwā-verhalen opvoert, het tweede gēdog-verhalen. Van de Midden-Javaanse wajang-wong verschilt het, doordat de wajang-wong in West-Java gemaskerd is, in Midden-Java niet.

Zowel het grote als het kleine maskerspel schijnt in de Soendalanden ingevoerd te zijn uit Tjërbon; bij het grote maskerspel is Javaans ook nog altijd de taal van den ḍalang. Een eigenaardigheid van de maskerspelen in West-Java is, dat er vaak en zelfs bij voorkeur vrouwen in optreden, niet zelden ook in mannenrollen.

III.

Midden-Java ten Oosten.

122. Daar thans het maskerspel besproken is, dat, buiten de Vorstenlanden, voorkomt in het Westen van het Javaanse land, van Kēḍoe naar het Westen, en in West-Java, past het nu over te gaan tot de mededelingen over de rest van Midden-Java, over Oost-Java en Madoera.

Van Midden-Java is het maskerspel in de Vorstenlanden reeds besproken. In de Noorderlijke regentschappen schijnt het maskerspel geheel in onbruik te zijn geraakt (zo wordt mij uit Dēmak medegedeeld) of hoogst zelden en in nietige vorm voor te komen (Djapara en Grobogan, Poerwā-dadi). Ditzelfde wordt gemeld uit de Oostelijke bij Soerakarta aansluitende regentschappen Ngawi (waarin het oude Djāgarāgā of Ngrambé), Magētan (Pamagētan), Madioen, Pānārāgā en Patjitan. Het maskerspel dat daar voorkomt is blijkbaar een vertoning van rondtrekkende speellieden, zoals die in de Vorstenlanden ook wel voorkomt (vooral Pēṇtoel).

123. Madioen, Ngawi. Een mededeling van particuliere zijde, die blijkbaar betrekking heeft op dergelijke topèng-voorstellingen in Soerakarta en Madioen, vermeldt (niet in volgorde) de dansen van Radèn Pandji, den danāwā, Praboe Klānā en Pēṇtoel. De gēṇḍing's, die volgens deze mededeling behoren bij deze dansen zijn: bij de dans van Radèn Pandji éling-éling kasmāran (omdat hij treurt over zijn gestorven geliefde Dēwi Angrēni), bij die van den danāwā djangkrik génggong, bij die van Praboe Klānā kēbogi-ro of kēmbang-djēroek, bij die van Pēṇtoel loro-loro. Men ziet dat deze opgave niet overeenstemt met die welke in de tabel (§ 79) voorkomen. De gamēlan is, volgens de genoemde mededeling, sléndro, en bestaat uit: een kēṇḍang, een saron, een kēṭoek, een kēnong, een kēmpoel en een gong soewoekan, en ten slotte een kēṭjēr. In verband met de geringheid van dit voor topèng-voorstellingen gebruikte samenstel instrumenten, in vergelijking met de gamēlan bij een wajang-voorstelling, vermeldt de briefschrijver een Javaanse zegswijze, mij overigens niet bekend uit Soerakarta: gamēlan topèng saēnèng-ēnèngé (gamēlan topèng, slechts wat er is), om uit te drukken dat hetgeen men een gast kan aanbieden slechts weinig is. Verder wordt vermeld dat er geen ḍalang bij de opvoering is, die verhaalt zoals bij de wajang, en dat de spelers, voor zover nodig, zelf spreken. Ook hieruit zou men opmaken, dat er sprake is van een opvoering, die geen volledige lakon voorstelt, maar slechts enige dansen of tafrelen. De berichtgever deelt ook mede, dat het geven van een topèng-opvoering 's nachts, naar hij vernam, oudtijds uitdrukkelijk verboden was, en dat vereerde maskers, waaraan een bijzondere kracht werd toegeschreven, die waren, gemaakt van het hout van een ranḍoe-alas, geveld onder het in acht nemen van zekere voorschriften (goede dag, wierook branden enz.), of die, waarmede op een graf zekere ḍoekoen-ceremoniën waren verricht, opdat de bezitter of drager van dat masker veel toeloop zou hebben (laris) en de toeschouwers onder de bekoring van zijn spel zou kunnen brengen.

Deze mededeling is een welkome aanvulling en bevestiging van de berichten uit de Vorstenlanden; zij heeft echter blijkbaar betrekking op de toestand van vroeger, want thans schijnt er in het Madioense geen maskerspel van betekenis voor te komen. Vroeger moet dat anders geweest zijn. Hier is te vermelden het bericht over een maskerspel-uitvoering, in 1838 aangeboden door

den toenmaligen Regent van Ngawi aan den Gouverneur-Generaal de Eerens op diens reis door Java (Tijdschr. voor Ned.-Indië, XXI deel I, 1859, blz. 471). „De avond werd besloten door een oud Inlandsch spel, „topèng” genoemd, door mannen uitgevoerd, die voor het gelaat houten masques hadden, alhier vervaardigd, in den zelfden vorm als de Europeesche, en waarvan eenigen zelfs zeer goed waren. De voorstellers waren gekleed in vrouwen- en mannen-kostumes, al naar de geschiedenis, die zij vertoonden, dit meebracht. De „dalang” of de regisseur, gelijk wij hem zouden noemen, was gewapend met eenen hamer, waarmee hij op een vierkant hol houten blok sloeg; daarbij las hij met luider stem het verhaal voor van de gebeurtenis, die werd voorgesteld, welke daarna in bijzonderheden door de zangster (ten sinden) al tandak-kende bezongen werd. Men voerde dien avond ten tooneele de wanhoop van eenen Makassarschen koning, die de dochter van den Regent ten huwelijk gevraagd had, maar wien zijne geliefde geweigerd werd. De wajang duurt dikwijls tot den volgenden morgen in verschillende bedrijven voort. Bij deze gelegenheid kwamen ook wilde dieren ten tooneele, als wilde varkens, olifanten, tijgers, slangen enz. Al die monsters werden door mannen, met vellen omhangen, voorgesteld.”

Hieruit blijkt wel, dat de uitvoering bestond uit een groot maskerspel, met als tekst een lakon uit de Pandji-cyclus: Praboe Klânâ wordt immers in de wajang-gêdog beschouwd als een Boeginees vorst. Hoe echter de dansende zangeressen (sindèn) bij het maskerspel ingelijfd waren, is niet duidelijk uit de gebrekkige beschrijving. Men kan slechts veronderstellen, dat er een prinsessentoneel (d van de lijst der tonelen, § 479) werd opgevoerd, waarin men de ongemaskerde danseressen liet zingen. In 1833 was Ngawi, sedert de Java-oorlog een garnizoensplaats, nog niet lang van de Vorstenlanden afgescheiden, zodat men daar nog genoeg verbindingen had om het Sâlâ'se maskerspel, destijds, onder Soenan Pakoeboewânâ VII, juist bloeiende, over te kunnen nemen.

Evenals in het Madioen'se is tegenwoordig, volgens de berichten, in de weer verder Oostwaarts liggende regentschappen Bêrbêk (Ngandjoek), Kêdiri, Trênggalèk (met het oude Soembrêng aan de Zuidkust), Toeloengagoeng (het oude Ngrâwâ) en Blitar (met Lođâjâ) het maskerspel van weinig betekenis. Wat er in die landschappen aan maskerspel voorkomt, is blijkbaar weinig gewild, en moet gerekend worden tot de zeer bescheiden vormen van het kleine topèng-spel, gespeeld slechts door een paar speellieden.

124. Beschrijving van een maskerspel uit de S. Tjêntîni. Het is hier de plaats om melding te maken van een merkwaardige Javaanse beschrijving van een grote maskerspel-opvoering in oudere tijd, voorkomende in de S. Tjêntîni. Dit werk, volgens de Javaanse overlevering (Zamen-spraken van den Heer Winter, deel I, eerste druk, 1848, blz. 363) ontstaan in de Pasisir ten tijde van de kraton van Mataram, en later bewerkt door Kjaï Rânggâsoetrêsnâ, tjarik Kadipatèn onder Soenan Pakoeboewânâ V (1820—'23), bevat in de vorm van een reisverhaal talloze beschrijvingen van bijkans alles wat de oude Javaanse beschaving, kunst, letterkunde, wijsgerige bespiegeling enz. betreft.¹⁾

In het gedeelte, dat volgt op de uitgegeven tekst (uitgave K. Bataviaas Genootschap, 1912) vindt men een beschrijving van het verblijf van enige der hoofdpersonen, Djajèngrâgâ, Djajèng-rêsmi, Koelâwirjâ en Noeripin, bij Kidang Wirâtjâpâ, den dêmang van Lêmboeastâ (de désa Nglêmboe of Lêmboe, kawêdanan Trênggalèk), waar Djajèngrâgâ, vrij onverwacht, gedwongen wordt te trouwen met Ni Kèn Widoeri, de dochter van Mas Wirantjânâ, den dêmang van Galèkwoelan (Trênggalèk). Ter ere van het bezoek laat Kidang (vermoedelijk een oude samentrekking van Ki dêmang) Wirâtjâpâ in de nacht een maskerspel-voorstelling geven door den dalang Nâjâ-kênti met 24 spelers (bagor genaamd). Ofschoon men dit natuurlijk niet moet opvatten als de beschrijving van een maskerspel-voorstelling, die werkelijk in Lêmboe heeft plaats gehad, is er toch alle reden om aan te nemen, dat deze en dergelijke beschrijvingen in de S. Tjêntîni wel op nauwkeu-

¹⁾ In de verhandelingen van het K.B.G. 72, 1933 is van mijn hand een uittreksel uit de inhoud van dit werk verschenen.



Afb. 42. Soejoedana (Droejoedana, Koeroepati).



Afb. 43. Bima.



Afb. 44. Sasrawana (Kalana).



Afb. 45. Détia Wadasngampal.



Afb. 46. Sëmar (Loerah Koedapawana).

Afb. 42 t/m 46.

Soemëdangse maskers, uit de verzameling van wijlen R. Rangga Soeradihardja.
(zie § 116).



Afb. 47. Togog (Widjamantri).



Afb. 48. Baladéwa (Aladara).



Afb. 49. Oedawala (Pitroek).



Afb. 50. Angkawidjaja (Bimanjoe).



Afb. 51. Krësna (Drawati).

Afb. 47 t/m 51.

Soemëdangse maskers, uit de verzameling van wijlen R. Ranga Soeriadihardja.
(zie § 116).

rige waarneming van feiten en toestanden berusten (ze zijn soms wel wat al te realistisch), en ook dat zij betrekking hebben op de streken, die de reizigers doorkruisen, vooral wanneer er sprake is van de Oostelijke Māntjānēgārā.

In de S. Tjēntini worden doorlopend vele, thans in Soerakarta verouderde of ook geheel onbekende woorden gebruikt, die behoren tot het dialect van de Oostelijke Pasisir. Wel is het geschrift in Sālā bewerkt; men bedenke echter dat in de tijd, waarin de overlevering die bewerking plaatst, in de jaren omstreeks 1820, de Oostelijke Māntjānēgārā, tot en met Kēdiri en Blitar, nog tot de Vorstenlanden behoorde, zodat er daar, door de hofreizen en verplichte diensten, bijna voortdurend lieden uit de Māntjānēgārā verblijf hielden. Hierdoor kon men er goed op de hoogte zijn van al wat belang inboezemde in een groot deel van het Javaanse land. Na de afscheiding van de Māntjānēgārā is men, al zij het langzamerhand, de Vorstenlanden gaan zien als een eiland (tana Kēdjawēn) te midden van het overige Java, en dit heeft ongetwijfeld ook invloed uitgeoefend op de maatschappelijke en geestelijke ontwikkeling, zowel in de Vorstenlanden als daar buiten. De Java-oorlog, de daarop volgende afscheiding van de Māntjānēgārā, en het cultuurstelsel zijn voor de Javaanse geschiedenis, de geschiedenis van het Javaanse volk, ongetwijfeld veel belangrijker geweest dan de ondergang van de Edele Compagnie, het Engelse tussenbestuur of het herstel van het Nederlandse bewind.

125. Maskerspel in Lēmboeastā, Trēnggalèk. Hier volgt een samenvatting van de beschrijving in de S. Tjēntini van het maskerspel in Lēmboeastā (zang 280—285, Verh. K.B.G. 72, 2de stuk, 1933, blz. 53), zonder de uitweidingen en tussenbedrijven, die in het werk voortdurend voorkomen.

Kidang Wirātjāpā laat voor de 24 spelers. (bagor's) fraaie kleren voor den dag halen. Wanneer de mannen, na de sēmbahjang ngisā en de soenat-godsdiensttoefening uit de langgar, het kleine bedehuis op het erf, in huis zijn terug gekeerd om te eten, en daarna in de pēndāpā zitten, weet Kidang Wirātjāpā zijn gasten over te halen, om straks ook enige maskerdansen uit te voeren, om de bagor-spelers de rērangin-dāns van de Pasisir te leren; immers zij zijn afkomstig uit Giri (Grēsik). Na een tussenbedrijf, waarin de kluizenares Rētnā Ginoebah optreedt, en nadat allen gekleed zijn en met borēh ingewreven, begint de uitvoering. De lakon is Nārāwāngsā, de ḍalang Nājākēnti, de gamēlan (blijkbaar sléndro) begint met krawitan, sēsēg ritjik. Twaalf spelers nemen als eersten hun masker (hier bijna voortdurend tapoek genoemd, een woord, dat thans in Sālā deze betekenis niet meer kan hebben ¹); zij stellen de broeders van Radēn Pandji voor.

Daarna komt, na een djantoeran-beschrijving van den ḍalang, de patih van Djēnggālā Kōdānawarsā op, en vervolgens Radēn Pandji Ino Kērtāpati (daarvoor speelt Djajēngrāgā). Deze allen vormen de hofstoet, zij wachten de komst af van den vorst van Djēnggālā, voorgesteld door Koelāwirjā. Wanneer deze zich op zijn plaats heeft neergezet, wordt er door alle bagor's te zamen een soeloek gezongen, gevolgd door een beschrijving van den ḍalang en een gesprek tussen den vorst, den patih en Radēn Pandji. Blijkbaar spreken de maskerspelers zelf. Daarna treden allen af, dansende.

Dit dansen wordt hier voortdurend nglēnggēr genoemd.

Hierna wordt kort vermeld een toneel, waarin Radēn Pandji Sarag ontmoet en waarin besloten wordt tot hun huwelijk. Daarna een toneel van Goenoengsari (Koelāwirjā) met twee pānākawan's: Sadoegawēl (Noeripin) en Dojok (de pēngoeloe Asrādēntā). Régol wordt hier gebruikt in de algemene zin van pānākawan. Sadoegawēl en Dojok houden een kluchtig tweegesprek. Daarna komt een toneel waarin Sēkartadji (Tjāndrākirānā), de prinses van Kēdiri, door de Godheid op haar smeekbeden in een man wordt veranderd met de naam Nārāwāngsā, en als

¹) Tapoek of afleidingen daarvan komen wel voor in ouder Javaans, zo bijv. in de bekende zinsnede in de Paraton (eerste uitg. blz. 27), waar van Praboe Ajamwoeroek van Mādjāpāt de bijnamen (djēdjoeloek) vermeld worden, o.a. Ḍalang Tritaradjoe „jēn anapoek“. In het hierna volgende zal ik hier nog op terugkomen (§ 340 en 455).

zodanig patah (bruidsjonker) wordt bij de bruiloft van Radèn Pandji met Sarag. Nârâwangsâ speelt in een volgend toneel op verzoek van Radèn Pandji voor ðalang, en uit zich dan in wangsalaan's (verbloemde uitdrukkingen). De rollen van Sarag en Nârâwangsâ worden vervuld door jongens. Wanneer Nârâwangsâ na een tijd verdwijnt, komt het toneel, waarin Radèn Pandji, door Nârâwangsâ herinnerd aan zijn verdwenen geliefde Tjandrâkirânâ, bevangen door melancholie gaat zwerven, verlangende zowel naar Tjandrâkirânâ als naar Nârâwangsâ. (Die zijn ook eigenlijk dezelfde persoon).

Hierop volgt pas het Klânâ-toneel: het optreden van Praboe Klânâ Séwandânâ, met de gënding gâlagoţang. Eerst komen de krijgslieden op. Koelâwirjâ speelt voor Pënjarèng Rânggâ Tonâtani. Na de djantoeran-beschrijving van den ðalang gaat de gënding gâlagoţang over in ginondjing, en Praboe Klânâ (Djajèngrâgâ) komt op, met een goudkleurig masker. Hij voert een dans uit, hier herhaaldelijk nggamboeh genoemd. Nadat de ðalang weer een korte djantoeran-beschrijving gegeven heeft, komt de kprah-dans.

Hierdoor wordt Ni Kèn Widoeri, de dochter van den dëmang van Trënggalèk, zo getroffen dat zij, door haar hartstochtelijke liefde medegesleept, op Djajèngrâgâ (den Klânâ) toesnelt en hem omarmt. Dit is het voortijdig einde van het maskerspel van die nacht.

Het vervolg wordt hier echter ook even vermeld, omdat het wellicht een bestanddeel van oud gewoonterecht bevat. De voorstelling wordt onmiddellijk gestaakt. De verwanten van het meisje nemen een dreigende houding aan tegen Djajèngrâgâ, — die met Ni Widoeri in zijn armen blijft staan, — omdat zij zich in hun eer aangetast („maloe") gevoelen. Djajèngrâgâ's metgezel Koelâwirjâ neemt op zich om hem te verdedigen. Door tussenkomst van anderen, vooral van de kluizenares Rêtnâ Ginoebah, komt het echter niet tot een gevecht, en Wirantjânâ, Widoeri's vader, stemt toe in haar huwelijk met Djajèngrâgâ, die nu pas Ni Widoeri loslaat. Het huwelijk wordt op staande voet gesloten, zowel de ningkah (het Moslims-rituele huwelijk) als de tēmoe-pëngantèn (het Javaanse adat-huwelijk) met het bruiloftsmaal. Na afloop van die plechtigheden wordt het maskerspel zonder het bruidspaar voortgezet.

De hier beschreven gebeurtenissen houden misschien verband met een door het gewoonterecht min of meer gewettigde wijze voor een meisje, om zich een man te kiezen buiten de ouders om, door zich „in de armen te werpen" van den man. Iets dergelijks is, zoals men weet, het ngoenggah-oenggahi (waarbij het meisje naar de woning van den man gaat).

Ten aanzien van het maskerspel is bij dit verhaal nog het volgende op te merken. De daad van het meisje wordt wel niet toegeschreven aan de betoverende macht van het Klânâ-masker, maar het is toch merkwaardig, dat het weer bij de Klânâ-dans geschiedt.

Misschien mag men dit verhaal in de S. Tjëntini wel in verband brengen met het boven (§ 45) aangehaalde stuk uit de Beschrijving van het Hof Sourakarta in 1824 door den Heer J. W. Winter, waaruit blijkt, dat Soenan Pakoeboewânâ IV (Soenan Bagoes, 1788 — 1820) zich tegen het maskerspelen keerde (vermoedelijk niet lang voor het eind van zijn regering), omdat het maskerspel de hoofden der vrouwen op hol bracht. Het is zelfs niet ondenkbaar, dat het verhaal in de S. Tjëntini in de uitbeelding der optredende figuren en in de voorstelling van de gebeurtenis een toespeling of toespelingen bevat op een in werkelijkheid aan het Soerakarta'se hof voorgevallen schandaaltje. Voor ons zijn die toespelingen op personen en gebeurtenissen duister. De levendige, realistische beschrijvingen van de S. Tjëntini hebben echter hun waarde behouden.

126. Afwijkingen. De bijzonderheden van de maskerspel-vertoning in Lëmboeastâ wijken, zoals men ziet, vrij sterk af van de beschrijvingen van het Vorstenlandse maskerspel. De opeenvolging van de tonelen is niet altijd even duidelijk opgegeven. Het schijnt dat men heeft: een paséban djëro, een toneel in de kēdaton (met Sarag), maar geen paséban djâbâ met kapalan, een toneel met Goenoengsari en de pânâkawan's Sadoegawèl (blijkbaar overeenkomende met Bantjak) en Dojok (Régol Pâtrâdjâjâ wordt niet genoemd), enige verhalende

tonelen van Sĕkartadji (Nārāwāngsā) met Pandji, en dan het Klānātoneel (waarbij Sĕmboenglangoe onvermeld blijft). Het verschil met het grote maskerspel van Soerakarta (hoofdstuk IX der Javaanse verhandeling) is dus vrij aanzienlijk, vooral ten aanzien van het Goenoengsari-toneel (de Goenoengsari-solodans, een der grote dansen van het Sālā'se maskerspel, ontbreekt) en het toneel van Bantjak-Dojok (het kluchtige gesprek vindt men reeds dadelijk na het kĕḍaton-toneel, dus lang voor het toneel van Klānā).

Misschien mag men aannemen, dat in onderscheidene streken, vooral ook ten Oosten van de Vorstenlanden, het maskerspel blijkbaar vrij geweest is van of reeds vroeg ontgroeid is aan strenge eisen van opeenvolging en aantal der grote dansen. Het is daar ook niet geheel en al onder invloed geraakt van de wajang, zoals in de Vorstenlanden (de wajang-gĕḍog) en in West-Java (de wajang-poerwā of -golĕk). De in de S. Tjĕntini beschreven vertoning is blijkbaar zo'n vrije uit het Oosten, niet een Vorstenlandse, volgens de regels van de hofkunst opgezette.

127. **Bagor.** Wat betreft de benaming bagor-lieden, die komt in de S. Tjĕntini ook elders vaak voor. Genoemd wordt hier het feest, dat Djajĕngrāgā geeft in Wānāmartā bij het ngoēdoeh (feestelijk inhalen) van Amongrāgā en zijn jonge vrouw Tambangraras, de dochter van den Kjaī van Wānāmĕrtā Baji Panoertā (44e en 45e zang). Als bagor-lieden verschijnen daar de ḍalang's en hun helpers; ze zijn wel kostbaar gekostumeerd, met lange broek en rapĕk, tĕkĕs en djamang (diadeem), maar van maskers blijkt niets. Zij komen eerst naar de woning van Djajĕngrāgā, en begeleiden dan de stoet, die het jonge paar van het huis, waar zij de vorige dag hebben doorgebracht, in optocht brengt naar het huis van Djajĕngrāgā. Blijkbaar duidt hier bagor slechts op het verkleed, gekostumeerd zijn, zonder dat er verder een spel wordt opgevoerd. Men zie ook boven, § 34.

128. **Kĕḍiri.** Behalve deze uitvoerige en merkwaardige beschrijving van een maskerspelvoorstelling in de S. Tjĕntini, vond ik nog enige vermeldingen van het topĕng-spel in het Kĕḍiri'sche in oudere volksbeschrijvingen. De Heer Poensen noemt in zijn verhandeling over de wajang (Meded. Ned. Zend. Gen. XVI, 1872) ook het maskerspel. Hij vermeldt (blz. 238) een getal van 10, 15 of 20 spelers, blijkbaar voor het grote maskerspel. De ḍalang draagt voor, blijkbaar ook de gesprekken; de spelers moeten zich gedragen als de wajang-popen. De gamĕlan, slĕndro (volgens blz. 76), bestaat uit: gĕndĕr, kĕḷoek, kĕnong, kĕmpoel, kĕḍang en saron-baroeng. De opvoeringen kunnen zowel overdag als 's nachts plaats hebben.

Ook het kleine maskerspel vermeldt hij: „Topĕng barangan noemt men de topĕng, als zij door rondtrekkende kunstenaars vertoond wordt; meestal is het niet veel bijzonders wat deze lui, die er zeer armoedig en ellendig uitzien, aan de toeschouwers te genieten geven. Zij spelen meestal juist zoo lang als de persoon, voor wien zij spelen, dat verlangt, vooral dikwijls voor of naast een waroeng, hetzij 1 uur, 2 uur of langer, en berekenen dan de kosten bij babaq's, d.w.z. deelen of afdeelingen van een verhaal of lampahan. Zij beginnen gewoonlijk maar te spelen, en, als zij bevallen, zegt men hun gedurig nog maar een babaq verder te gaan. De lezer heeft hieruit reeds de gevolgtrekking gemaakt, dat een dezer personen dan als ḍalang fungeert, terwijl de andere spelen. Gewoonlijk lossen zij elkander hierin af, als de voorstelling wat lang duurt, die gewoonlijk door een gĕndĕr, een saron, kĕḷoek en kĕḍang begeleid wordt, doch waarin natuurlijk nogal variatie is, naar het vermogen der kunstenaars.” Uit deze helaas niet zeer uitvoerige mededelingen van den Heer Poensen, blijkt in ieder geval wel, dat ongeveer zestig jaar geleden in het Kĕḍiri'sche het maskerspel, het grote zowel als het kleine, bekend was. In het hierna volgende (§ 206 en 207) zal nog een beschrijving van een maskerdans van Goenoengsari opgenomen worden, welke ingelast is in een uit verschillende bestanddelen samengestelde rĕjog-vertoning „op de wijze van Kĕḍiri”.

129. **Grens tussen Midden-Java en Oost-Java.** Na de bespreking van het maskerspel in
 131 het Kĕḍiri'sche komt, zo zou men kunnen veronderstellen, Malang aan de beurt. Het lijkt mij echter

beter, hier rekening te houden, voor zover mogelijk, met de onderscheiding tussen Midden- en Oost-Javaanse bevolking. Indien men een afscheiding zou willen maken, vooral ten aanzien van de tongval en, misschien, ten aanzien van enige gewoonten of gebruiken, tussen de bevolkingen, welke heden ten dage Midden- en Oost-Javaanse genoemd kunnen worden, zou die lijn in het Zuidelijke gedeelte van Java waarschijnlijk tussen de regentschappen Kēḍiri en Blitar aan de ene zijde en Malang aan de andere zijde vallen. Hie is echter nog veel te onderzoeken.

In de oudere, voor-Moslimse Javaanse geschiedenis is men wel gewoon, op grond van de gevonden overblijfselen van tjanḍi's en van de oorkonden, bij Oost-Java ook te rekenen Kēḍiri, Toeloengagoeng en Trēnggalēk, misschien zelfs ook Madioen en Pānārāgā. De Javaanse overlevering plaatst, in de verhalen van den Pandji-cyclus, naast Djēnggālā (in het hedendaagse regentschap Sidāardjā, distrikt Gēḍangan) en Singāsari ook Kēḍiri. Over de bevolkingstoestanden in het oude Java is met deze dynastieke indelingen echter nog niet volkomen beslist; over de bestanddelen, waaruit de bevolking van Java in oude tijden bestond, en waaruit het hedendaagse Javaanse volk is samengegroeid, is zeer weinig bekend. Intussen, op zich zelf zou het niet ondenkbaar wezen, dat de grens tussen Midden- en Oost-Javaanse tongval en volkseigen zich in den loop der tijden naar het Oosten verschoven heeft; dit zou te verklaren zijn uit de invloed en de heerschappij der Midden-Javaanse kraton's sedert de 16de eeuw. Men herinnere zich ook de boven reeds vermelde scheiding tussen Bagong-lakon's bij de wajang-poerwā in het Oosten (met de pānākawan Bagong) en Pétroek-lakon's in het Westen (§ 39); ook daar werd het waarschijnlijk, dat die grenslijn sinds de tijd van de kraton van Mataram meer naar het Oosten gedrongen is.

130. Scheiding tussen Noord en Zuid. Bij dit al is niet te vergeten, dat de scheiding tussen Midden-Javaanse en Oost-Javaanse tongval en taaleigen niet als al te scherp opgevat moet worden, en dan nog als bestaande in hoofdzaak voor de Zuidelijke landschappen, de Māntjānēgārā, veel minder voor de streken langs de Noordkust, de Pasisir. De Pasisirlanden vormen, vooral van Sēmarang naar het Oosten, veeleer een geheel, klaarblijkelijk ook in verband met het scheepvaartverkeer langs de kust.

Tussen de hier en daar zeer smalle kuststroken en de Zuidelijke landen, de Vorstenlanden en de Oostelijke Māntjānēgārā, ligt van Grobogan tot Lamongan het oude woudgebied, het Noordelijk en Midden Kalkgebergte, met de middenloop van de Bēngawan (de Sālā-rivier) en de Loesi tussen zich in. Vroeger moet zich dit woudgebied, naar het schijnt, nog wel verder uitgestrekt hebben, naar het Zuiden, tot Tjaroeban en Kērtāsānā of wel tot Ngawi. Het moet van oudsher een grote scheiding geweest zijn in de lengterichting van Java.

Het is opmerkelijk, dat de voor-Moslimse geschiedenis, van de dynastie van Mādjāpaīt, voor zover die ons enigermate bekend is geworden, haar sporen bijna uitsluitend in de Zuidelijke landschappen in en om het Brantas-stroomgebied en in de Oosthoek heeft nagelaten. De Moslimse vorsten van het huis van Mataram, in de stroomgebieden van de Opak en de Prāgā, rekenden wat in en ten Noorden van de woudstreek lag tot de Pasisirlanden. Tot nu toe heeft de bevolking van deze streek een eigenaardige tongval en behoudt zij enige ouderwetse gebruiken.

Het komt mij dus het best voor, om eerst enige mededelingen te doen over het maskerspel in de Noord-Oostelijke Pasisirlanden, van Sēmarang tot Grēsik, en in de bedoelde landschappen ten Noorden van het Midden Kalkgebergte, in de dalen van de Loesi en de Bēngawan. De meeste dezer landschappen waren vroeger, zeer terecht, verenigd in de residentie Rēmbang. Daarna pas zal ik overgaan tot de bespreking van het maskerspel in de thans nog Oost-Javaans te noemen regentschappen, van Malang, Bangil, Sidāardjā en Soerabaja naar het Oosten. Daarbij sluit zich dan ook het best het Madoerese maskerspel aan.

IV.

Noord-Oostelijke Pasisir.

131. Vermeld is reeds, dat volgens de opgaven in de ten Noorden van het oude Soekā-wati (het hedendaagse regentschap Sragèn) gelegen landschappen Grobogan (Poerwādadi, Wirāsari) en Paṭi (met het oude Djoewānā) thans niet of slechts onbeduidend maskerspel voorkomt. De naar het Oosten daarbij aansluitende regentschappen Rēmbang (met het oude Lasēm), Toeбан, Blora (met het oude Panolan) en Bodjānēgārā bestaan, afgezien van de smalle kuststreek met de enkele maar oudtijds belangrijke havensteden, bij uitstek uit oud woudgebied met rivierdalen.

Het is zeker niet alleen toeval, dat de oude Javaanse handelssteden niet ver van het woudgebied in het kalksteengebergte liggen. Men weet dat de oude scheepsbouwkunde zeer veel, en groot hout nodig had, en buitendien liefst van het beste, djati. Het is te begrijpen dat, waar er goed hout te vinden was, niet al te ver van de kust, er, onder gunstige omstandigheden, scheepsbouw, scheepvaart en handel kon ontstaan. Hetzelfde geldt ook van Madoera. Dit kalkeiland is eertijds ook, vermoedelijk over grote oppervlakten, bebost geweest. De huidige toestand van gedeeltelijke kaalheid moet waarschijnlijk voor een deel mede aan de oude scheepsbouw geweten worden.

Het is wel opmerkelijk dat dit gebied, vooral de twee laatst genoemde landschappen Blora en Bodjānēgārā, doorsneden door de Loesi en Bēngawan, terwijl zij in de oude voor-Moslimse geschiedenis, min of meer bekend geworden uit de inskripties enz., zo goed als niet genoemd worden, juist het toneel zijn van de verhalen, die de huidige Javaanse overlevering plaatst in de zeer oude tijd, lang voor die van de kraton van Kēḍiri. Radjēgwēsi is de naam van een oude hoofdplaats in Bodjānēgārā, Bawērñā (Baoewarnā, Baoerēñā) is het Oostelijkste distrikt van Bodjānēgārā. Wat als de plek van het aloude Mēḍang-kamoelan wordt beschouwd, ligt in het Oosten van Grobogan. In deze plaatsen hebben de vorsten gezeteld, wier geschiedenis, volgens de nieuwere Javaanse overlevering, opgeschreven in hoofdzaak door Soerakarta'se geletterden, volgde op de Oude Tijd, toen de Paṇḍāwā's en Korāwā's hun strijd uitstreden.

Behalve dit gebrek aan overeenstemming tussen de nieuwere Javaanse overlevering en wat ons bekend is geworden omtrent de geschiedenis uit „zekere” bronnen, is er ook nog een gebrek aan overeenstemming tussen die nieuwere Javaanse overlevering en de oudere Javaanse, uit de tijd van Mādjāpaṭ. Deze laatste pleegt de bedoelde verhalen niet of slechts in zeer geringe hoeveelheid te vermelden. Op grond hiervan zonder meer te besluiten, dat de verhalen over die oude vorstendommen in nieuwere tijd verzonnen zijn, is echter al te voorbarig.

Ook in de Moslimse tijd zijn deze landschappen aan weerszijden van de Loesi- en Bēngawan-dalen geschiedkundig belangrijk geweest. Een niet gering deel van de verhalen over de Wali's, de heilige en tovermachtige mannen, die de Islam op Java zouden hebben gebracht, wordt gelokaliseerd in de Noord-Oostelijke Pasisir. Dit staat ongetwijfeld in verband met de aanwezigheid der oude handelssteden. Immers de Islam is door de handel in de Archipel gekomen.

In de geschiedenis van het Mataram'se vorstenhuis nemen deze landstreken ook een vrij grote plaats in. Aan de verhalen, die verbonden zijn aan het oude Sélā, in Grobogan, is in het hieraan voorafgaande reeds herinnerd (§ 27). Djipang (het hedendaagse Paḍangan in Bodjānēgārā) is niet dan met moeite door Mataram onderworpen.

Ter verklaring van deze tegenstellingen zal men voorshands het bestaan van sterke gewestelijke verschillen in de Javaanse overlevering omtrent de voortijd moeten aannemen tussen Midden-Java (nieuwere Javaanse overlevering) en Oost-Java (oudere Javaanse overlevering). De Soerakarta'se letterkundigen hebben verhalen omtrent de Noord-Oostelijke Pasisir en de landschappen in de Loesi- en Bēngawan-dalen opgenomen in hun (legendarische) geschiedenis; de

schrijvers van het Madjapaït'se tijdvak beperkten zich in hoofdzaak tot de landen in het stroomgebied van de Brantas en wat ten Oosten daarvan ligt. Intussen, uit de verhalen omtrent de oude vorstendommen in Grobogan, Blora en Bodjănĕgārā zou bij nader onderzoek nog heel wat wetenswaardigs aan het licht kunnen komen.

132. Toeban. Uit deze landschappen wordt bericht, dat het maskerspel er niet of slechts zeer schaars voorkomt (Bodjănĕgārā). De Regent van Toeban R. M. A. A. Koesoemâbrâtā deelt mede, dat er omstreeks 1900 in de dĕsa Kĕpĕt (distrikt Rĕmbĕs) een stel maskers was, dat echter verkocht werd, omdat de bevolking te weinig belang stelde in het maskerspel. „Maar af en toe heeft men nog rondtrekkende topĕng-spelers, afkomstig van elders, die dan vertooningen geven bij den een of ander, louter als vermakelijkheid. Die vertooningen worden meestal gegeven in den vorm van koedā-kĕpang met gemaskerde clowns, tegen een schamel loon. Ook dit spel schijnt in den laatsten tijd meer en meer in het gedrang te komen, waardoor, kan niet met zekerheid worden gezegd. Mogelijk doordat de betaling te gering is, of doordat het publiek er geen belang meer in stelt. Het kan ook zijn dat andere spelen, zoals de sandĕor en de wajang, meer de belangstelling van het volk trekken, terwijl bovendien de met den tijd veranderde levensomstandigheden en inzichten der bevolking ook een grooten invloed uitoefenen op het bestaan der kunst.”

Uit deze belangwekkende opmerkingen van den Regent van Toeban blijkt, behalve dat de belangstelling voor het (grote) maskerspel in den loop der tijd sterk afgenomen is, gedeeltelijk ten voordele van een modern of althans gemoderniseerd kluchtspel als sandĕor, dat er nog, ofschoon slechts nu en dan, troepjes rondtrekkende speellieden gezien worden, die slechts pānākawan-maskers („clowns”) gebruiken bij hun koedā-kĕpang-opvoeringen. Hier heeft men dus blijkbaar weer, wat in het voorafgaande reeds meermalen is opgemerkt, het gebruik van maskers, zo goed als geheel buiten verband met het grote maskerspel (met opvoering van een lakon) zowel als met het kleine maskerspel (met losse maskerdansen).

133. Blora, barongan. Over een dergelijk gebruik van maskers ter begeleiding van de barongan, de mommenvertoning, ontving ik uit Blora een zeer belangrijke mededeling. Daarin worden wel 8 maskers genoemd, allemaal pānākawan-achtige figuren voorstellende, die de barongan begeleiden in de optochten, waarbij die vertoning plaats heeft. Beter dan hier, vindt de bespreking van deze voorstelling echter plaats later, waar enige mededelingen over barongan's en dergelijke gedaan zullen worden (zie § 209).

Hier worde slechts vermeld, dat ook deze barongan-optocht met gemaskerden in verband is gebracht met de Pandji-verhalen, ook al komen er in het geheel geen maskers van Radĕn Pandji en zijn familieleden of zelfs van Praboe Klānā en zijn volk bij te pas; de maskers zijn alle van pānākawan's. Het gevecht, waaruit de barongan-vertoning eigenlijk bestaat, tussen de barongan (een monsterdier, een draak) en de andere partij (in Blora Tĕmbĕm, Oentoep en Djākālodrā), wordt voorgesteld als een episode in een Pandji-lakon, een ontmoeting van Tĕmbĕm, op reis in opdracht van R. Pandji, met het monster, dat hij overwint met hulp van Djākā Lodrā. Hierbij sluit dan aan een kluchtspel, iets dergelijks als boven reeds zo vaak vermeld is kunnen worden, in het geheel geen verband houdende noch met de Pandji-lakon noch met het barongan-gevecht.

Zoals de schrijver van het opstel over de barongan in Blora ook zegt, is het wel aan te nemen, dat het verband tussen de barongan-vertoning en de Pandji-lakons pas in later tijd is gelegd. Wel heeft men, voor zover bekend, bij de barongan-vertoning, waar die enigermate volledig is, steeds een of enige pānākawan-achtige figuren. Uit het optreden dezer figuren heeft zich in Blora waarschijnlijk het kluchtspel ontwikkeld. Over het bestaan van het eigenlijke maskerspel met Praboe Klānā, Goenoengsari en de anderen, wordt uit Blora niets gemeld; blijkbaar is het daar evenmin in zwang als in de aangrenzende regentschappen.

134. *Grēsik*. Ook in *Grēsik* (met het oude *Sidajoe* en *Giri*) blijkt het maskerspel niet meer tot de gewone volksvermaken te behoren. De Regent, R. A. A. Soerjāwinātā, schrijft er over: „Wel bestond er vroeger een troep *topèngspelers*, die bij feestelijke gelegenheden opvoeringen gaf, meestal *lakon's-gēdog*, ook wel *poerwā* of *Ménak*, doch ten gevolge van de vermindering der animo voor dat spel van den kant van het publiek, en de weinige vraag er naar heeft zich, bij het uitsterven der spelers, geen nieuwe troep gevormd om het bedrijf voort te zetten.” Het opvoeren behalve van *gēdog-lakon's*, van *lakon's* uit de *poerwā*- of *Ménak-cycli* komt, naar reeds gebleken is, ook elders voor. De onderlinge gelijkstelling van tal van figuren uit die verschillende cycli maakt dat mogelijk, zonder een al te groot aantal maskers te vereisen.

Toch zijn er, of waren er tot voor kort, in het regentschap *Grēsik* een paar zeer grote maskerstellen, van 110 en 168 maskers, in het bezit de eerste van *Sagiman* in de *désa Kroman* (een ouderwets vissersdorp met enkele oude gebruiken), de andere van wijlen den Kapitein der Chinezen in *Grēsik Tjoa Sien Tik*.¹⁾ Blijkbaar maakte de boven vermelde troep maskerspelers, wanneer zij gehuurd werden om bij het een of andere feest een opvoering te geven, gebruik van een dezer stellen maskers, al of niet tegen vergoeding. Ook van elders (de grote maskerstellen in de Vorstenlanden, *Banjoemas*) is reeds gebleken, dat de maskers soms niet het eigendom zijn van de troep, maar van een buitenstaander. De thans meest gebruikelijke *gamēlan* in *Grēsik* is *sléndro*. In de voortreffelijke „Statistiek van *Grissee 1822*” van Jhr. A. D. Cornets de Groot (gedeeltelijk uitgegeven in het Tijdschrift voor Ned.-Indië, 14, 1852) vindt men wel, evenals het maskerspel, zo ook tal van *gamēlan-ensembles* opgesomd; of die alle in die tijd daar ook algemeen gebruikelijk zijn geweest, valt te betwijfelen.

Intussen, nog omstreeks 1900 was het, volgens mededeling van den Regent, gebruikelijk in *Grēsik* in *kampoeng Gapoerā* (in de stad, waar de oude graven liggen) en verder in *Tělāgā-Bēndōeng* en *Soemoer-Sāngā*, bij gelegenheid van de *sēḍēkah désa*, meestal na de rijstooft, een maskerspelopvoering te geven. In andere *désa's* laat men bij zulk een gelegenheid meestal een *wajang-poerwā*-voorstelling geven, of men houdt een *tajoeban*-partij.

Bij dit maskerspel speelde *Sēkartadji* (de *gемalin* van R. Pandji) een belangrijke rol. Aan de palen van de loods, waar de opvoering gegeven werd, werden bundeltjes etenswaren opgehangen als versiering. Uit deze mededelingen mag men wel opmaken, dat deze *sēḍēkah-désa*, zoals ook elders, in het bijzonder met vruchtbaarheid en voedsel in verband stond. Misschien mag men ook vermoeden, dat *Dēwi Sēkartadji* bij gelegenheid van dit feest de vertegenwoordigster was van haar, die elders en anders meestal *Dēwi Sri* genoemd wordt. Men weet dat *Dēwi Sri* vrij algemeen in verband wordt gedacht met de rijst, en dat haar „weg”, haar *lakon*, ook nu nog in sommige streken bij uitstek geschikt wordt geacht om voorgesteld te worden bij het feest van de rijst.

Deze hier te vermoeden gelijkstelling van *Dēwi Sēkartadji* met *Dēwi Sri* (en de daaruit volgende van *Radèn Pandji* met *Sēḍānā* of *Wisnoe*, enz.), ofschoon op zich zelf in de oude Javaanse denkwijze volkomen „logisch” passend, en in de letterkunde ook wel aan te wijzen, heb ik ten aanzien van het maskerspel nog niet ontmoet. Misschien is hiermede echter in verband te brengen de mededeling, van andere zijde ontvangen, dat vroeger, en zelden, in de regentschappen *Soerabaja* en *Sidāardjā* wel *wajang-gēdog*-opvoeringen werden gegeven, juist bij *sēḍēkah-boemi*, als iets bijzonders. Met *wajang-gēdog* kunnen alleen *Pandji-verhalen* opgevoerd worden. Men ziet hier dus een sakraal gebruik van het maskerspel en de *Pandji-verhalen* verenigd. In het VIe hoofdstuk (§ 353 en § 363) zal ik hier nog op terugkomen.

135. *Grote maskerstellen*. Om een indruk te geven van de grootte, die sommige verzamelingen maskers kunnen bereiken, is hier opgenomen de lijst van de personen, voorgesteld

¹⁾ Dit laatste stel is, nadat het aller bewondering heeft opgewekt op de tentoonstelling van Oost-Javaanse kunst, bij gelegenheid van het Congres van het Java-Instituut in 1926 in *Soerabaja* gehouden, aangekocht voor het museum bij de Dierentuin daar ter stede.

135. Maskerspel N. O. Pasisir.

door de maskers van de verzameling van wijlen Kapitein Tjoa Sien Tik. Men moet zich natuurlijk niet voorstellen, dat regelmatig bij een maskerspelvoorstelling alle of zelfs maar het grootste gedeelte van deze maskers gebruikt werd. Boven (§ 43) is er reeds op gewezen, dat het maken van maskers en wajangpoppen in de Vorstenlanden een zelfstandige kunst is geweest, los staande van de behoeften van het maskerspel en de wajangvertoning. Het verzamelen van maskers en wajangpoppen is een liefhebberij geworden van aanzienlijke kunstminnaars, beoefend ook zonder dat zij geregeld of buitengewoon vaak uitvoeringen plachten te doen geven. Ook buiten de Vorstenlanden zijn de maatschappelijke omstandigheden hier en daar gunstig geweest voor het doen ontstaan van dergelijke verzamelingen. Grèsik is, zoals men weet, een der oude handelssteden van Java's Noordkust; evenals in Tjërbon is de aanraking tussen Indo-Chinezen en Javanen er steeds zeer nauw geweest. Wellicht moet men het ontstaan van zulk een buitengewoon uitgebreide verzameling ook voor een gedeelte op rekening zetten van de neiging, die, vooral ook vroeger, heerste, om met grote en kostbare verzamelingen van dergelijke aard te pralen.

De personen, die door deze maskers voorgesteld worden, behoren tot bijna alle Javaanse verhalen-cycli, van de poerwâ-cyclus tot die van Damarwoelan. In het hieraan voorafgaande (§ 91) heb ik reeds iets aangetekend over de inhoud van naamlijsten van maskerverzamelingen.

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1. Astrâwidjâjâ. | 33. Kapiwârâ. |
| 2. Kanékâpoetrâ. | 34. Kadéjan. |
| 3. Klânâ. | 35. Trisirah. |
| 4. Trikaâjâ. | 36. Kadéjan. |
| 5. Soerâmaðëndâ. | 37. Djâjâ Bardahisâdâ. |
| 6. Kartâlâ. | 38. Kadéjan. |
| 7. Anilâ. | 39. Lêmboesângâ. |
| 8. Dêmang Wèstihisin. | 40. Këborëdjâsâ. |
| 9. Djâjâsingâ Angoerangin. | 41. Mênakdjinggâ. |
| 10. Rânggâ Wirangsangboemi. | 42. Angrëni. |
| 11. Basoebi (Basoeeki?). | 43. Bêtârâ Râmâ. |
| 12. Praboe Anggâdâ. | 44. Dëstârâtâ. |
| 13. Boedjâgati. | 45. Rënggoebali. |
| 14. Indradjit. | 46. Sanghjang Tjatoerbadyâ (Tjatoerboedjâ?) |
| 15. oude Pandji. | 47. Pangéran Sambërnjâwâ. |
| 16. Klânâ Praboe Djâkâ. | 48. Radën Brâtâsënâ. |
| 17. Djâjâmaðëndâ. | 49. Pantjatnjânâ. |
| 18. Pramésuari. | 50. Soerëngrânâ. |
| 19. Pandji Soetrâ. | 51. Tjândrâkirânâ. |
| 20. Pati Kapi-Djëmbawan. | 52. Gânggâsoerâ. |
| 21. Brâdjânâtâ. | 53. Prastâ. |
| 22. Poetri ing Sisdipatsâ. | 54. Praboe Kiskëndâ. |
| 23. Nêwâtâ. | 55. Kilisoetji. |
| 24. Déwakoesoemâ. | 56. Nini Doergâ. |
| 25. Poetri ing Tjangtjangan. | 57. Sëdewâ. |
| 26. Kadéjan. | 58. Arjâ Tândâwaroe. |
| 27. Râdjâ Lamkatârâ (Lokantârâ?). | 59. Klânâ Prawirâsabdâ. |
| 28. Wagrasingâ. | 60. Râdjâ Rënggâpoetrâ. |
| 29. Kadéjan. | 61. Pramésuari Këdiri. |
| 30. Kadéjan. | 62. Bagawan Abijâsâ. |
| 31. Antârëdjâ. | 63. Soegriwâ. |
| 32. Bagawan Rëktâbaskârâ. | |

64. Pandji Rawitan.
65. Djâjâsoedargâ.
66. Bâjâlëksânâ.
67. Djâjâasmârâ.
68. Paṇḍji Sinoerèngpati.
69. Poentâdewâ.
70. Boetâ Karnâ.
71. Ratoe Koenti.
72. Koesoemâwarnâ.
73. Prawirâtjânâ (Prawirâbantjânâ ?)
74. Patih Singânâtâ.
75. Radèn Sindjanglâgâ.
76. Bërmânâkândâ.
77. Goenoengsari.
78. Brâtâsênâ.
79. Arjâ Lêksmânâ.
80. Toemënggoeng Baroengkâlâ.
81. Lëmboeamisênâ.
82. Paṇḍitâ Rârâ.
83. Sëkartadji.
84. Sëdoelâ.
85. Astrâdigoenâ.
86. Djâjâlëngkârâ.
87. Arjâ Krâmâwidoerâ.
88. Soejoedânâ.
89. Soepadmi.
90. Radèn Mas Waringinkëmbar.
91. Krâmâtâbâ.
92. Tjoendâgâ (Sarag).
93. Krësânâ.
94. Doersasânâ.
95. Djâjâsëntikâ.
96. Pratalâmarijam.
97. Kadéjan.
98. Talangpati.
99. Brâdjânâtâ.
100. Koemoedaningrat.
101. Patih Djënggâlâ.
102. Sanghjang Asmârâ.
103. Soendâ.
104. Djënoelâ.
105. Kapisëngârâ.
106. Goenoengsari.
107. Mindâkâ.
108. Lëmboesari.
109. Bëtârâ Kâmâdjâjâ.
110. Djâjâprawâtâ.
111. Djâlëmboe.
112. Bardi.
113. Saboek-giwang.
114. Minâ-djaring.
115. Banjakwidé.
116. Ménak Tjao.
117. Tjotjak-rawoen.
118. Soedâ.
119. Banṭeng.
120. Përsândâ (Prasântâ ?).
121. Dogog (Togog ?)
122. Kâlâsrënggi.
123. Ēmban.
124. Saditâ.
125. Sangsam-pati.
126. Sâbâ.
127. Andoenilâ.
128. Baḍar.
129. Sabrangdjâjâ.
130. Gadjah-barong.
131. Djâwâ.
132. Ménak Tjao.
133. Samboe.
134. Soedoek-goenting.
135. Djawâlâ.
136. Djâwâ.
137. Kadjinëman.
138. Kapi-mëndâ.
139. Këbo-tëḍas.
140. Kâlâdoergâ.
141. Kâlâ-wingwang.
142. Boelmoekâ.
143. Majéjing.
144. Astrâpati.
145. 'mBok 'mBan.
146. Saplâwâ.
147. Bagong.
148. Trâgoenâ.
149. Watoe-gloentoeng.
150. Tjândâ-bilâwâ.
151. Djâwâ.
152. Gâgâ.
153. Dëmang Sântâ.
154. Toegoedjâjâ.
155. Kadjinëman.
156. Djâwâ.
157. Gëloendoeng-waloeh.
158. Sébâdjâjâ.
159. Toeras.

135 — 136. Maskerspel N. O. Pasisir.

- 160. Ménak Agoeng.
- 161. Djâwâ.
- 162. Djâwâ.
- 163. Moekâ.
- 164. Tjitrâpaksi.

- 165. Boetâ.
- 166. Mamang-moerkâ.
- 167. Sâhâ.
- 168. Majang.

136. **Wajang-gědog en wajang-kroetjil.** Opmerkelijk is, dat de Javaanse overlevering (de boven reeds herhaalde malen vermelde S. Sastrâmiroedâ) aan Soenan Giri, behalve aanvullingen van de wajang-poerwâ, ook het maken van de wajang-gědog toeschrijft, in navolging van de wajang-poerwâ, maar zonder de apen en de demonen (boetâ's). De figuren werden voorgesteld met een tēkēs op en een rapēk, de vrouwelijke met loshangend haar, en verder de gebruikelijke versierselen. De lakon's speelden in de rijken Djěnggâlâ, Kědiri, Singāsari, Ngoerawan; Praboe Klânâ en zijn Boeginezen kwamen er in voor. De gamēlan was gamēlan-pēlog, als ḍalang trad op een dienaar van Soenan Koedoes, genaamd Widijākâ. Deze wajang-gědog kreeg het jaartal (in een sangkâlâ mēmēt) 1485 A. J., d.i. 1563 A. D.

Op grond van deze overlevering zou men dus kunnen veronderstellen, dat de wajang-gědog uit Giri, of althans uit de Noord-Oostelijke-Pasisir stamt. Ook van de wajang-kroetjil (de platte houten of ook wel leren poppen) met het Damarwoelan-verhaal wordt een overlevering vermeld, op grond waarvan men ditzelfde kan gissen. Op zich zelf zijn deze veronderstellingen niet onwaarschijnlijk, als men bedenkt, dat de opgevoerde verhalen alle spelen in Oost-Java. Wat betreft de wajang-kroetjil is de overlevering in zo verre in overeenstemming met de hedendaagse toestand, dat deze soort wajang (met platte houten poppen) thans voornamelijk in de streken van Soerabaja, Mădjākěrtâ, Sidăardjâ en Malang en langs de Noordkust voorkomt. Behalve de verhalen van Damarwoelan voert of voerde men er ook mede op verhalen van Ménak Djajěngrânâ en buitendien verhalen uit de Javaanse geschiedenis (de babad), vooral betreffende de strijd, in die streken gevochten in de tijd van Mataram voor en tegen de Koempēni. Maar de wajang-gědog is, naar het schijnt, in de Noord-Oostelijke en Oostelijke regentschappen thans volstrekt niet populair te noemen. Trouwens ook elders in het hedendaagse Java is er moeilijk een streek aan te wijzen, waar dit wel het geval is. Een enkele vermelding van wajang-gědog-vertoningen vroeger bij ouderwetse dorpsfeesten in de buurt van Soerabaja en Sidăardjâ is in het bovenstaande reeds opgenomen (§ 134). Hoe men zich de ontwikkeling en de verhouding der verschillende wajang-soorten moet denken, is nog nader te onderzoeken.

V.

Oost-Java.

137. **Mădjākěrtâ, Soerabaja.** Evenmin als in Grēsik is in de Noord-Oostelijke regentschappen Lamongan (met het oude Lěngkir), Djombang (het oude Wirăsâbâ en Kaboh), Mădjākěrtâ (Djapan) en Soerabaja het maskerspel thans een levende kunst. Slechts in de twee laatstgenoemde landschappen schijnt het niet al te lang geleden nog wel voorgekomen te zijn. Deze hebben ook van ouds de meeste verbinding met de Zuidelijker gelegen regentschappen Sidăardjâ (vroeger onder Soerabaja behorende), Bangil-Pasoeroehan en Malang, die geheel Oost-Javaans te noemen zijn. Het laatste is een van de streken, waar het maskerspel nog in enigszins beduidende mate voorkomt.

Al deze landschappen liggen in het gebied van de voor-Moslimse vorstendommen Mădjâ-paït en zijn voorgangers, waarvan de lotgevallen een groot gedeelte innemen van de oude Javaanse geschiedenis, zoals die ons bekend is geworden. Op grond daarvan zou men kunnen verwachten, dat in deze streken, behalve in overblijfselen van de oude bouw- en beeldhouwkunst, ook in de zeden en gewoonten en in de kunst der bevolking bijzonder veel ouds bewaard zou zijn

gebleven. Hiervan is echter tot nu toe slechts weinig bekend geworden. Waarschijnlijk is het wel, dat de langdurige en grondig verwoestende oorlogen, die bijna gedurende al de tijd, dat de kraton van Mataram heerste, en ook daarna nog, in deze landschappen gevoerd werden, en daarna het intensieve Westerse bedrijfsleven, dat spoedig tot bloei kwam, met hulp van vele arbeiders en volkplanters van elders, veel ouds hebben doen verdwijnen.

Uit Mādjakērtā wordt slechts gemeld, dat daar vroeger wel maskerspelers kwamen uit Tanggoelagin en Sidāardjā. Ook in Djombang kwamen wel rondreizende maskerspelers spelen langs de huizen bij gelegenheid van Chinees nieuwjaar. Dit noemt men in die streken en ook elders wel met een oud woord amèn: van huis tot huis gaande voor korte pozen arbeiden of vertoningen geven. Blijkbaar is hier dus weer sprake van het kleine maskerspel, gespeeld door rondtrekkende speellieden, dat ook nog wel gezien wordt in het aan Djombang grenzende Bērbēk (Ngandjoek). Dit kleine maskerspel in deze streken bestaat, naar het schijnt, slechts uit een enkele maskerdans of een paar maskerdansen, zoals blijkt uit de mededeling over Madioen, boven aangehaald (§ 123). Troepen rondtrekkende speellieden met een vrij aanzienlijk aantal maskers, tot 8 of 9 toe, en verscheidene spelers, zoals die vermeld worden voor Midden-Java en (in vroegere tijd) voor de Vorstenlanden, schijnen in deze Oostwaarts van de Vorstenlanden gelegen landschappen niet gezien te worden.

Het is niet zonder belang, hier een stuk uit een oude beschrijving van Soerabaja aan te halen, ook al zijn de mededelingen, die erin over het maskerspel voorkomen, gering. Dit stuk is echter in verband te brengen, met wat vroeger (§ 34-38) vermeld is over de maatschappelijke staat van de speellieden. Bij vergelijking blijkt, wat trouwens op menig ander punt ook reeds duidelijk was geworden, dat in de oude tijd de Javaanse regentschappen, die onder Compagniesgezag stonden, in hun inwendige regelingen en gebruiken en in de verhouding van het volk tegenover de Javaanse overheid niet zo heel erg veel verschilden van wat wij van de oude toestand in de Vorstenlanden weten.

Het hieronder afgedrukte stuk is ontleend aan het „Rapport van den staat en gesteldheid van het Landschap Sourabaija, met de daarin gevonden wordende Negorijen en Dorpen, item velden, bevolking enz. enz., zoodanig als het een en ander bevonden is bij de daarvan gedanen opneem” door F. J. Rothenbuhler, geteekend Soerabaja, 31 December 1812, en afgedrukt in de Verh. K. B. Genootschap, deel 41, 1881. Men leest daar, bij de opsomming van de „bijzondere lasten”, die de bevolking te betalen heeft bij bepaalde voorvallen of gelegenheden (rechtskosten, kosten van huwelijk, scheiding en boedeldeling) ook: „F. De belasting op het Tandak spel of de Dansseressen. Deze Dansseressen zijn gewoonlijk uit de laagste klasse van het volk, wier ouders haar, noch heel jong zijnde, bij een houder van diergelijke Dansseressen doen, alwaar zij het Ambacht leeren en vervolgens, op het beste uitgedost en steeds door eenig Musicq verzeld, overal gaan danssen, werwaards zij geroepen worden, en bij gebrek van dien, ook wel 's avonds op de grote weegen in de nabijheid van volkrijke kampong's, alwaar zij nooit missen een grote toeloop van Menschen te hebben, die het vermaak, om eenige ogenblikken met haar te dansen, altijd met gereede penningen moeten betalen. Alle Javanen, zo groot als klein, zijn op deeze soort van uitspanning zeer verslingerd en dikwijls zelfs ontstaat de grootste strijd, wanneer twee Perzonen te gelijk in het dansperk treden, doch het geen de meer vermogende weeten voortekomen, door deeze Dansseressen aan hare huizen te ontbieden. Ondertusschen verdienen deeze schepzels niet alle evenveel. De eene is meer geoeffend en weet zich beeter voortedoen, als de andere en gevolgelyk heeft die ook meerder aftrek. Dit onderscheid is dan ook de maatstaf, waarna de belasting op deeze Dansseressen berekend word, zo dat er zijn, welke 's maands slechts 6 á 8 dubbeltjes betaalen, terwijl dit van anderen een tot twee matten bedraagt: voorheen wierd voor de vergunning, om in de Regentschappen het Tandakspel te mogen aanhouden, jaarlijks door ieder Regent, na evenreedigheid van zijn Distrikt, een zekere zomma gelds aan het

Gouvernement gefourneerd, het geen uit de zo evengem. belasting gevonden wierd en voor de beide Sourabaijasche Regenten te zamen bedroeg rds. 64, doch dit fournissement sedert afgeschaft zijnde, komt de geheele belasting thans ten hunne voordeele en welke zij maandelijks of om het halv jaar eens doen op halen en daarvoor als dan aan den houders dier dansseressen nieuwe permissiebriefjes verleenē.

G. De belasting op de wajang en Toppengspeelen. Het eerste is een soort van Marionetten spel, waarin men zich van leedere Poppen bediend; doch het laatste word door Menschen vertoond en kan dus eenigermate bij onze Toneelspeelen vergeleeken worden. Tot beide deezē word meede het verlof van de Regenten vereischt, doch dezelve laten dit doorgaans over aan de Hoofden van hunne eigene wajang en Topengspeelers, welke met den Aanvoerders der Particuliere Troupen een accoord maken en hun dan de nodige verlofbriefjes verleenē. Ook word het daarvan komende geld door hun zelve genoten, doch dit is niet veel van belang, nadien maar weinige zulke Troupen zijn en er zelden meer als een of twee Sps. matten in de maand door ieder derzelven betaald wordt."

Tot zover de Heer Rothenbuhler. Men kan hieruit lezen, dat de „hoofden der wajang- en topengspelers" van de Regenten tot de overige speellieden in een verhouding moeten hebben gestaan, die vermoedelijk niet veel afweek van die, welke de Vorstenlandse hofdalang's en tjangang-baloeng's nog in de vorige eeuw innamen (zie § 37). Men herinnere zich ook de aangehaalde mededelingen uit Bagēlèn en uit Grēsik, die wijzen op het bestaan hebben van dergelijke toestanden als de hier beschrevene, inzonderheid ten aanzien van de dansvrouwen.

138. Sidāardjā. Over de wijze, waarop in deze Oost-Javaanse streken tot voor kort het maskerspel beoefend werd, heeft de thans afgetreden Regent van Sidāardjā, R. T. Soemādipoetrā, in een uitvoerig schrijven van Augustus 1928 enige belangwekkende mededelingen gedaan. Hij vermeldt vooreerst, dat het bij enigszins grotere uitvoeringen steeds gewoonte was sadjèn's gereed te zetten en wierook te branden. Over bijzonder vereerde maskers schrijft de Regent, volgens mededelingen van anderen: „Onder de vele maskers, behoorende tot een topengspel, is er meestal wel een, dat, zooals de bezitter of dalang gelooft, bezielende krachten bezit. De „heiligheid" van zoo'n masker hangt van verschillende factoren af, voornamelijk van het soort van hout, waaruit de topeng vervaardigd is. Volgens het animistische geloof, dat naast den officieelen godsdienst, den Islam, leeft, kunnen goede en kwade geesten wonen in bepaalde boomen, meestal groote, knoestige, die er somber uitzien. Uit een tak van zulk een boom kan, na toestemming van den geest, welke toestemming alleen verkregen kan worden door dagen achtereē te vasten en den nacht door te brengen in de nabijheid van den boom, onder het branden van wierook, ook het reciteeren van geheime formules, een masker gebeiteld worden. Zulk een masker moet, naar het heet, een bezielende kracht hebben, en daardoor ook de macht om publiek te trekken voor de vertooning."

Al kan men er aan twijfelen, of de machten, die in de boom en in het hout wonen, wel altijd zo „animistisch", als „geesten", opgevat worden, uit deze belangwekkende mededeling blijkt in ieder geval weer het bestaan van maskers, waaraan men een bijzondere invloed toeschrijft. Van andere zijde, uit Soerabaja, wordt mij nog medegedeeld, dat gewoonlijk de maskers gemaakt zijn van waroe- en poelē-hout (waarvan men ook de wajang-kroetjil-poppen pleegt te snijden); maskers met een bijzondere kracht maakte men echter van randoe-alas-hout. Deze boom wordt in het algemeen in de désa's als bijzonder beschouwd; men durft hem bijna nooit om te kappen. Bij het maken van zulk een masker werd het niet overbodig geacht, gebruik te maken van de diensten van een doekoen, om hem het gewenste stuk hout van de boom te laten kappen. Deze bijzondere krachtige maskers zijn meestal Klānā-, soms Goenoengsari-maskers. Dat het hout van de randoe-alas bij uitstek geschikt werd geacht om er dergelijke maskers van te maken, komt ook voor in een boven reeds vermelde mededeling betreffende Madioen (§ 123).

139. Indo-Chinezen in Oost-Java. In Tanggoelangin in Sidåardjå schijnt vroeger het maskerspel een tijd lang gebloeid te hebben. Dit stond waarschijnlijk in verband daarmee, dat de suikerfabriek Tanggoelangin in handen was van een Indo-Chinezen eigenaar, den Heer Hoen Ting Tjoen, een liefhebber van allerhande spelen, welke hij dan ook onbekrompen protegeerde. Dit is weer een voorbeeld er van hoe, vooral in vroegere tijd, bemiddelde Indo-Chinese families zich veel gelegen lieten liggen aan Javaanse kunst. Boven is reeds vermeld dat het grote stel maskers in Grèsik het eigendom is geweest van den Kapitein der Chinezen aldaar.

In het bijzonder in deze Noord-Oostelijke landschappen van het Javaanse land schijnt de vermenging en samengroeijing tussen de talrijke Indo-Chinese gemeenten en de Javaanse bevolking, ook van de midden- en hogere standen, reeds van ouds veelvuldig en hecht geweest te zijn. In een Javaanse babad las ik, dat in Giri, toen dit (tot in de 17e eeuw) nog zelfstandig was onder de afstammelingen van den eersten Soenan Giri, den hoog-vereerden Wali van de Islam, vele pranakan-Chinezen tot de Islam overgingen. De krijgsoverste van den laatsten Soenan van Giri in zijn strijd tegen de Mataram'se indringers, Éndraséna, moet ook een (zonder twijfel Moslims) Chinees geweest zijn (zie de Inhoudsopgave van de S. Tjëntini, Verh. K. B. G. 72, 1933, zang 10). Van aanzienlijke Javaanse geslachten in Oost-Java is het bekend, dat zij Chinezen onder hun voorvaderen hebben. Zelfs zijn, zoals men weet, in het begin van de vorige eeuw belangrijke stukken van de Oosthoek geheel in Chinees bezit geweest. In de beeldende kunst, houtsnijwerk en dergelijke, van Java's Noordkust en verder naar het Oosten, is dan ook, zo neemt men aan, een sterke Chinese invloed te onderkennen. In latere jaren is deze nauwe aansluiting van de Indo-Chinese gemeente bij de Javaanse bevolking echter door verschillende oorzaken te niet gegaan; de Javaanse kunst heeft daardoor vermogende en niet zelden kunstzinnige beschermers verloren. Ook in Tanggoelangin schijnt thans het maskerspel nauwelijks meer beoefend te worden.

Behalve zijn uitvoerig schrijven heeft de Regent van Sidåardjå ook nog bijgedragen tot het welslagen van dit onderzoek door een zeer belangwekkende voorstelling te laten geven van verschillende vertoningen; réjog, lèrok of loedroeg en maskerspel. Over de eerste vertoning zal later gelegenheid zijn iets mede te delen; de mededelingen over de maskerspel-opvoering in de kaboepatèn van Sidåardjå zijn gevoegd bij de bespreking van het Malangse maskerspel, waar zij nauw bij aansluiten.

140. Bangil, Arabische invloed. Kaoem-middenstand. Uit het tussen Sidåardjå en Malang gelegen regentschap Bangil, thans versmolten met Pasoeroehan, wordt gemeld, dat daar het maskerspel niet meer voorkomt. Wijlen de Regent R. A. A. Harsânâ schreef: „De oorzaak hiervan moet m.i. wel gezocht worden in de sterke door de Arabieren op de bevolking uitgeoefende invloed, terwijl de komst van de Solosche „wajang-wong” tot dit verval van het maskerspel ook niet weinig zal hebben bijgedragen.” Inderdaad is, behalve de boven reeds vermelde Chinese gemeente, ook de Arabische gemeente in het Noord-Oosten en Oosten van het Javaanse land van invloed. Ook elders, langs de gehele Noordkust en op Madoera, en buitendien op verscheidene grotere plaatsen in het binnenland, zoals in Soerakarta, bestaan er sterke Arabische gemeenten, evenals dat met de Chinezen het geval is. Waarschijnlijk is de grote uitbreiding van het getal der Arabieren op Java echter van veel jongere datum dan de sterke aanwas en verspreiding van Chinese gemeenten.

Persoonlijke invloed van belang op het gebied van beschaving en ontwikkeling, afgescheiden van de godsdienst, hebben, naar het schijnt, in het Javaanse land Arabieren slechts zelden uitgeoefend. De Moslimse godsdienstwetenschappen, die het Arabisch tot voertaal hebben, hebben hun invloed op Java uitgeoefend, waarschijnlijk veel meer door middel van kitab's, godsdienstige geschriften, uit de hoofdzetels van de Islam-wetenschappen elders hier ingevoerd, of daar door

invloed, zowel van de kitab's als van de Arabieren persoonlijk, heeft natuurlijk allereerst op de kaoemstand gewerkt.

Pas in de latere tijd, misschien pas ongeveer sinds de eerste helft van de vorige eeuw, heeft, zo mag men aannemen, ingezet de beweging ten gunste van een rechtzinnige Islam-beoefening, en daarmee voor de vervanging van sommige ouderwets-Javanistische gebruiken bij de kaoemstand door strenger Moslimse, vaak Arabiserende. Deze beweging werd versterkt door de economische ontwikkeling en de toename van het verkeer in deze streken, ook met landen buiten de Archipel. Waar, zoals de Regent van Bangil aanneemt, de inwerking der Arabieren de gewoonten van geheel een stad heeft gewijzigd, heeft, zo moet men begrijpen, de kaoemstand een zo grote invloed op de bevolking gekregen, dat zijn Arabiserende gewoonten in wijde kring navolging vonden. Dit is het geval, waarschijnlijk niet alleen in Bangil, maar in vele plaatsen langs de gehele Noordkust van het Javaanse land en op Madoera. Men denke ook aan Bantën en Batavia, Tëgal en Pëkalongan.

Men moet deze gedeeltelijke Arabisering zien in verband met het ontstaan van een nieuwe stedelijke of halfstedelijke middenstand, die zich uit de ouderwets-Javanistische kaoemstand ontwikkelt, voor een gedeelte in de richting van een rechtzinniger Islam-beoefening en -naleving. Deze richting staat, op grond van bepalingen van de Moslimse Wet, afwijzend tegenover de Javaanse kunst, gamëlan en dergelijke. Boven (§ 94) is daar reeds aan herinnerd, bij de bespreking van een maskerspel in Banjoemas. Het is dus te begrijpen dat, waar deze richting in ruime kring invloed krijgt, zoals o.a. in Bangil het geval blijkt te wezen, de beoefening van een oude Javaanse kunst als het maskerspel daaronder lijdt. Waarschijnlijk moet men echter, behalve hieraan, de achteruitgang van het maskerspel in Bangil, evenals op vele andere plaatsen, ook wijten aan de niet-godsdienstige, moderne stroming van deze tijd, die in de kunst iets anders wil dan het oude maskerspel vermag te geven.

141. Malang. In tegenstelling met de aangrenzende kustlanden heeft het regentschap Malang met het oude Singāsari, thans een der volkrijkste van Java, in de eerste eeuwen, volgende op het verval van de kraton van Mādĵapaĳt, niet meer in ruime mate aan het verkeer deelgenomen. De geschiedenis maakte, dat deze streek reeds vroeg van het gebied der Midden-Javaanse vorsten werd afgescheurd; zij bracht haar, na geruime tijd onder Adipati Wirānġārā (Soerāpati) en zijn opvolgers vrijwel zelfstandig geweest te zijn (van het eind der 17e tot driekwart van de 18e eeuw), onder het bestuur van regenten, afkomstig uit Soerabaja en Pasoeroehan, onder oppergezag van de Compagnie. Dit heeft veroorzaakt, dat Malang in vele opzichten in tegenstelling kwam met de meer Westelijk in het Brantas-dal gelegen landschappen, waarmede het oudtijds vermoedelijk eng verbonden is geweest. Men weet dat in deze streken, het stroomgebied van de Brantas, zich een groot gedeelte van de oudere Javaanse geschiedenis heeft afgespeeld; de Pandji-verhalen, die het onderwerp uitmaken van de lakon's van de wajang-gġdog, en vandaar ook veelal van die van het grote maskerspel, worden door de Javaanse overlevering (zie boven, § 16, 28 en 136) gelokaliseerd in Djġnggālā (in het hedendaagse regentschap Sidāardĵā, distrikt Gġdangan), Kġdiri, Singāsari (Malang) en Ngoerawan. Thans is echter, zoals boven is aangetekend (§ 129), Kġdiri taal- en volkenkundig eerder te rekenen tot Midden-Java, zodat met Malang's Westgrens Oost-Java eindigt.

142. Maskerspel in Malang. De thans afgetreden Regent van Malang R. A. A. Soeriā-adingrat, zelf eigenaar van een fraai stel maskers, thans overgegaan in het bezit van het Java-Instituut, heeft met grote bereidwilligheid vele belangrijke gegevens verschaft over het topġngspel aldaar, en heeft zelfs de moeite genomen enige maskerdansen te doen uitvoeren om alle bijzonderheden te laten zien.

De Regent schrijft over de verbreiding van het maskerspel in Malang, dat het nog wel op vele plaatsen voorkomt, maar dat het toch in de laatste 25 jaar sterk aan het afnemen is. Er waren

in het regentschap Malang, volgens opgave, in 1928 21 (enigszins uitgebreide) stellen maskers. De bekendste maskerspelers kwamen van de désa Poetjangsångå in het onderdistrikt Toempang; in vroeger tijd was de patinggi van die désa, Saritroenå geheten, beroemd om zijn maskerdansen. In Malang en omliggende landstreken behoorden nog niet lang geleden alle jongens en mannen uit de prijaji-stand maskerdansen te kunnen uitvoeren; bij feesten werden dan ook niet zelden verscheidene dansen door prijaji's gedanst.

De maskers, die in Malang gebruikt worden, zijn anders dan de Midden-Javaanse. De mond is gesloten. Zij worden, althans tegenwoordig, vaak met een touwtje om het hoofd vastgebonden, zij missen dus het bijtimpje van de maskers van Midden- en West-Java. In het onderdistrikt Karangplåså (Singåsari) worden ook nu nog maskers gesneden.

Wat betreft de maskerspel-opvoeringen blijkt het volgende. Er zijn verschillende troepen maskerspelers, met hun ðalang, die zich verhuren om een opvoering te geven bij een feest, meestal een familiefeest of ook wel een maalfest van een fabriek. De spelers zijn echter niet of niet allen beroepsspelers, maar landbouwers, ook van de gegoede stand. Ook vroeger is reeds melding gemaakt van troepen spelers in de désa's, die zo waren samengesteld; men zie de mededelingen van den Heer Oetåjå over het maskerspel in Pëkalongan (§ 97). Waarschijnlijk is deze samenstelling te beschouwen als de oudere toestand, voordat er plaats is voor beroepsspelers. Beroepsmaskerspelers, die geheel van hun kunst leven, en daartoe, rondtrekkende, op alle geschikte plaatsen voor geld voorstellingen geven, schijnt men in Malang niet of nauwelijks te hebben of gehad te hebben. Het modern-Javaanse beroepstoneel-bedrijf heeft zich daar geworpen op de loedroeg-voorstellingen, zoals het zich in Midden-Java meester maakte van de wajang-wong en de këtoprak.

Maskerspel-voorstellingen worden, volgens de mededelingen van den Regent, gegeven zowel overdag als 's nachts, alleen liefst niet malëm Djoemoewah, de avond voor de Vrijdag, Donderdagavond. Deze avond wordt, zoals men weet, in vele streken van het Javaanse land, vooral ook in de Vorstenlanden, als een bijzondere beschouwd, aan welk gevoel men uiting geeft door wierook te branden op verschillende plekken van het huis en het erf (deur, put enz.). En dit, ook al is men volstrekt niet gewend zijn godsdienstplichten volgens de Moslimse Wet strikt na te leven, allermint om de voor de Vrijdag voorgeschreven gemeenschappelijke godsdienstoefening in de moskee bij te wonen. In verband daarmee, dat de maskerspel-voorstellingen bij gelegenheid van feesten gegeven worden, worden er in den regel ook sadjèn's bij gereed gezet.

143. Gamëlan-verspreiding in Oost-Java. Bij het topëng-spel in het Malang'se wordt, volgens den Regent, thans in den regel de gamëlan pélog gebruikt. Of dit vroeger ook het geval was, staat niet vast. Als reden wordt opgegeven, dat de ðalang's de voorkeur geven aan de gamëlan pélog boven de slëndro, omdat de soeloek's (de gezangen van den ðalang) en de gënding's in pélog gemakkelijker zijn. Hier kan niet beantwoord worden de vraag naar de verbreiding van de gamëlan's slëndro en pélog (of mëntaraman, ofschoon men ook nog onderscheid weet te maken tussen deze beide). Mr. Kunst heeft in zijn Toonkunst van Java uitvoerige beschouwingen gewijd aan de verhouding van pélog en slëndro. Slechts worde vermeld, dat, volgens mededelingen van Javaanse zijde, oudtijds van Sidåardjå en Malang naar het Oosten de gamëlan slëndro overheersend geweest moet zijn. Het toenemen van de gamëlan's mëntaraman moet nog pas uit de tweede helft van de vorige eeuw dateren. Intussen, in de uitmuntende „Statistiek van de Residentie Grisse in 1822” van Jhr. A. D. Cornets de Groot wordt de gamëlan mëntaraman of pélog-miring ook reeds genoemd. Hij is dus wel reeds vroeger bekend geweest. Hier worde nog eens herinnerd aan de mededelingen over Pëkalongan (§ 98) dat ook in die streken de gamëlan pélog omstreeks 1890 veld won op de gamëlan slëndro.

Voordat er meer betrouwbare gegevens beschikbaar zijn lijkt het mij voorbarig om veronderstellingen te opperen over de mogelijke herkomst en nog meer over de ouderdom van de beide gamëlan's. Daarvoor is het trouwens hier ook niet de plaats. Bij het verder onderzoek zal men

echter wel ter dege rekening moeten houden met de mogelijkheid van overname over grote afstand, bijvoorbeeld ook over zee, langs de kust, en de verspreiding van uit enkele middelpunten van vervaardiging. Sëmarang'se gong's en gong-achtige instrumenten worden, zoals men weet, naar vele streken van de Archipel verhandeld. Mr. Kunst deelt mee (Djâwâ II, blz. 130) dat ook Bali dergelijke instrumenten uit Sëmarang betreft.

144. Lakon's, optredende personen, vrije orde. Vervolgens deelt de Regent mede over de maskerspel-uitvoeringen in Malang, dat de lakons meestal uit de Pandji-cyclus zijn. Slechts een enkele maal komt het voor dat men een lakon neemt uit de poerwâ- of Anbijâ-cycli.

Verder blijkt, dat men bij het opvoeren van een maskerspel zich niet streng houdt aan het schema van vaste tonelen en grote maskerdansen, zoals dit beschreven staat in de bij deze bijdrage gevoegde lijst (§ 479), ook al omdat enige figuren, die zo'n toneel moeten opvoeren, zoals Pën̄toel en Tëmbëm (Bantjak-Dojok) niet zeer bekend zijn. Van een prinsessentoneel is in het geheel geen sprake, omdat er niet anders dan mannen optreden. Men volgt bij het maskerspel, naar het schijnt, weinig vaste orde; slechts doet men in den regel telkens op enige tonelen, waarin R. Pandji of leden van zijn familie optreden, te beginnen met het toneel van den Vorst en de daarbij aansluitende, enige andere volgen, waarin zijn tegenpartij aan de beurt komt. Overigens laat men zich leiden door de draad van het verhaal.

Ook bij de wayang-voorstellingen is dit vaak op te merken, zelfs in de Vorstenlanden bij minder klassiek (minder onder poedjānggā-invloed) ontwikkelde ḡalang's. Zoveel te meer daarbuiten, en bij de minder gekultiveerde soorten wayang, zoals wayang-golèk en wayang-kroetjil (welke laatste juist in de streek van Mād̄jākërtā, Soerabaja, Sidāardjā en Malang voorkomt). Boven is er reeds op gewezen, naar aanleiding van de maskerspelopvoering in Trēnggalèk (§ 126), dat, waar de invloed der hofkunst geringer is, de samenstelling van de toneelvertoningen ook vrijer pleegt te zijn. Het optreden van de pānākawan's, van den bambang enz. heeft dan geen zeer vaste plaats in de opvoering, geen bepaalde tijd van de nacht of de dag. De gespeelde gēnding's, en daarmee de laras van de gamēlan, volgt slechts de figuur die optreedt, terwijl in het laatste gedeelte van de opvoering, wanneer de gevechten steeds talrijker plegen te worden, voornamelijk nog slechts srēpēgan en ajak-ajakan gespeeld wordt. Er wordt over het algemeen veel gevochten; de soeloek's en gesprekken daarentegen zijn tamelijk kort. Daardoor maakt maskerspel, ook al wordt er wel een verhaal opgevoerd, toch de indruk van een aaneenschakeling van losse dansen en gevechten. Alle gesprekken worden door den ḡalang voorgedragen; den maskerspelers is het onmogelijk verstaanbaar te spreken, doordat het masker met een touwtje om het hoofd bevestigd is. Alleen de pānākawan's spreken zelf; zij hebben ook een half masker. In het zesde hoofdstuk (§ 364) zal er nog gelegenheid zijn een veronderstelling te opperen aangaande de oorsprong van de vrijheid in de opzet van de Oost-Javaanse maskerdansen, in tegenstelling tot de ordelijke regelmaat in Midden-Java en Westelijker.

Wat betreft de gēnding's, die bij de verschillende figuren behoren, wordt opgegeven: bij Praboe Klānā vooreerst gagak-sétrā, dan giro-djāwā, vervolgens biskalan (laras sāngā). Biskalan stamt van een biskal (fiscaal, djaksa) uit Soerabaja. Ook de gēnding Pēkalongan wordt gespeeld bij de dans van Praboe Klānā; deze zou in Malang ingevoerd zijn onder een Resident Steinmetz. Bij de dans van Goenoengsari wordt gespeeld de gēnding bēḡat (in barang) of gāndārijā; dit laatste moet nieuwer zijn. Bij een prang tāḡing (prang gagal), zoals tussen Goenoengsari en een Klānā, wordt wel gespeeld de gēnding Tjërbonan, bij het eigenlijke gevecht overgaande in ajak-ajakan.

145. Pānākawan-figuren. Zoals reeds vermeld, komt het uit Midden-Java bekende stel pānākawan's in dezelfde vorm in het Malang'se maskerspel niet voor, evenmin als dat in West-Java het geval bleek te zijn. In het algemeen zijn de verschillen tussen de wayang-varianties, eigen aan de onderscheidene streken van Java, vooral ook te vinden in de groepen pānākawan's, die men

kent. Boven (in § 39) is daarvan reeds een voorbeeld gegeven ten aanzien van de wajang-poerwā: de Bagong-lakon's van het Oosten, met Sēmar (Najantākā) en Bagong (in Malang ook geheeten Blaḍoe, in Rēmbang Djomblo ¹⁾). In Oost-Java komt bij dit tweetal vaak, in plaats van de in § 39 volgens de Soerakarta'se kadipatèn-overlevering genoemde Tjēmoeris: Nālāgarèng (Pātrānālā, Sārāgāndjā, Soerāgāndjā, in West-Madoera Srigāndjā). In Oost-Java wordt hij als Madoerees, in West-Madoera als man van Soemēnēp voorgesteld). Daartegenover de Pétroek-lakon's van het Westen, met Sēmar, Pétroek en Nālāgarèng. Bij het maskerspel schijnt men in het Malang'se niet rijk te zijn aan pānākawan's. Men noemde slechts Régol Pātrādjā als pānākawan van Goenoengsari en Togog als die van Praboe Klānā. Hierbij is blijkbaar weer de neiging tot gelijkstelling van figuren uit verschillende wajang-soorten aan het werk; in den regel wordt Togog (in Rēmbang ook Tédjāwanti genoemd) aangezien voor een pānākawan van de Koerāwā's in de wajang-poerwā; zijn metgezel is dan Sārāitā (Tēmbiloeng).

146. Kostumering, Dans. Wat betreft de kostumering is op te merken, dat, zoals buiten de Vorstenlanden niet zelden gezien wordt, vele dansers het bovenlichaam bekleed hebben met een borstrok zonder mouwen, van fluweel of een dergelijke stof, vaak ook geborduurd. Verder dragen zij, zoals gewoonlijk, een rapèk. De harige tēkēs van Midden-Java en West-Java wordt hier niet gedragen; de spelers hebben een streng los haar (een pruik) los over de rug hangen, en een kroon of diadeem, hier tropong genoemd, wanneer zij daarvoor in aanmerking komen (zie afb. 54 en 55).

Een bijzondere figuur is de klānā bapang, onderscheiden door een ongewoon lange recht vooruitstekende neus (zie afb. 53). Ook elders, in de Pasisir, is dit eigenaardige masker wel bekend; de Heer Oetājā bedoelt het misschien bij zijn beschrijving van het maskerspel van Klētāk, waar hij zegt „de klānā's hebben een vervaarlijk langen puntigen neus”; het is echter wel mogelijk dat men het elders niet bapang noemt. (Onder een bapang verstaat men een waarschuwingsbord, een wegwijzer aan een paal e.d.) Deze klānā bapang wordt beschouwd als lager in rang dan Praboe Klānā; een eigenaardigheid van zijn kostumering is, dat hij zijn tropong, van het fatsoen garoeḍā moengkoer (een gestyleerde drakenkop, naar achteren gewend), achterste voren draagt, zodat de kop naar voren staat.

Over de dansen is het volgende op te merken. Zoals reeds vroeger is vermeld, onderscheidt de maskerdans zich van de wajang-wong-dans o.a. daardoor, dat bij de maskerdans bij het voorwaarts schrijden het bovenlichaam met de benen meedraait. In Malang is dit in bijzonder hoge mate op te merken. Sommige dansers daar lichten de benen zeer hoog op, totdat het dijbeen een scherpe hoek met den romp maakt. Een enkele blijft ook wel verscheidene tellen op een been staan, het andere zo hoog opgeheven. De vlugge kleine trippelpasjes, die men in Midden-Java in de wajang-wong ziet gebruiken, schijnen bij het maskerspel in Oost-Java nauwelijks voor te komen.

Verder is eigenaardig voor Malang, dat de hoofdpersonen om een enkel een leren band met belletjes dragen, daar gongsèng genoemd. In Midden-Java kent men dit versiersel, tevens muziekinstrument ook wel, onder de naam krontjong; men acht het echter volstrekt geen gepaste versiering voor de hoofdpersonen (bij de wajang-wong). Alleen pānākawan's, tjantrik's en vooral boetā's worden er een enkele maal mee toegerust. Bij het voorwaarts schrijden moet de voet met de rinkelbellen op de grond heerkomen of er moet mee op de grond gestampt worden, samenvallend met sommige zwaardere slagen van de kēḍang of accenten van de kēprak. Dergelijke rinkelmuziek als van de gongsèng is vooral in Oost-Java en Madoera geliefd; men zie daarover de mededeling van den Heer en Mevrouw Brandts Buys in hun verhandeling over de toonkunst bij de Madoerezen (Djāwā VIII, blz. 137).

147. Malangse maskers. Deze maskers zijn over het algemeen gekenmerkt daardoor, dat zij met scherpe trekken fors gesneden zijn. Maar daarbij behouden zij toch bijna steeds de stylisatie, evenals de Vorstenlandse maskers. Dit in tegenstelling tot de maskers van de Pasisir en

van sommige Madoerese landschappen, die den Westersen beschouwer vaak meer natuurlijk en meerzeggend toeschijnen (zie afb. 52).

Een eigenaardigheid van de Malang'se maskers is ook, dat alle figuren, die maar enigszins daarvoor in aanmerking komen, een diadeem, op de rand van het masker zelf uitgesneden, hebben.

Hier volgt een lijst van de namen van een verzameling Malang'se maskers, toebehorende aan P. A. A. Mangkoenagârâ te Soerakarta. De personen, voorgesteld door deze maskers, zijn allen uit de Pandji-cyclus. Men herinnere zich intussen, wat ik boven (§ 91) over deze lijsten van namen heb opgemerkt.

Klânâ Praboe Djâkâ, terra-cotta (afb. 56).

Ratoe Bali (Toemênggoeng Djâjâlêngkârâ), goud.

Ratoe Ngoerawan, lichtrood.

Ratoe Djênggâlâ, wit (afb. 57).

Klânâ Séwandânâ, wit (afb. 58).

Goenoengsari, wit.

Patih Bali Djâjâasmârâ, donkergroen.

oude Pandji, groen (afb. 59).

Brâdjânâtâ, rood.

Patah Koedânârâwangsâ, goud.

Sindjanglâgâ, wit.

Ngabèhi Joedâpati, terra-cotta.

jonge Pandji, lichtrood.

Ragilkoening, lichtrood (afb. 60).

Dèwi Sèkartadji, geel.

Dèwi Onèngan, lichtrood.

Wadalwardi (Sarag), wit.

Dèwi Angrèni, wit.

Sastrâmiroedâ, lichtrood.

Rânggâ Djâjâsètikâ, lichtrood.

Rânggâ Djâjâlêksânâ, lichtrood.

Dēmang Sastrâwidjâjâ, lichtrood.

Brâdjânâtâ, grijs.

Ménak Tjao, terra-cotta.

Ménak Agoeng, terra-cotta (afb. 61).

Pēntoel, wit.

Tēmbēm, wit.

Ēmban, lichtrood.

Pâtrâdjâjâ, wit (afb. 62).

Ēmban, lichtrood.

Sēmboenglangoe, lichtrood (afb. 63).

Sabangan bâlâ Klânâ, lichtrood.

Sabangan bâlâ Klânâ, lichtrood.

Bâlâ sabangan Bapang, lichtrood.

Sabangan bâlâ Klânâ, lichtrood.

Sabangan bâlâ Klânâ, lichtrood.

148. Pasoeroehan. Bij deze bespreking van het maskerspel in Malang sluiten het best aan enige mededelingen over dat spel in het Noordelijk aangrenzende thans met Bangil versmolten regentschap Pasoeroehan (het oude Gëmbong). Dit is reeds te beschouwen als vormende een overgang van het Oost-Javaanse land naar de Oosthoek, waar, afgezien van het thans geïsoleerde Javaanse Banjoewangi, Javaans en Madoerees taalgebied door elkaar liggen, en vaak in elkaar overgaan. Een taalgrens is, nog minder dan in West-Java, als één lijn te trekken, omdat in verscheidene streken Madoerese désa's liggen, geheel omgeven door Javaanse, zooals bijvoorbeeld ook al reeds in Malang voorkomt, of omgekeerd, Javaanse dorpen, ingesloten door Madoerees gebied, zoals in Prâbalinggâ, Loemadjang en Djëmbër. Dit alles is, zoals men weet, het gevolg van de Madoerese kolonisatie, die zich sinds lange tijd naar de Oosthoek richt.

Terwijl de stad Pasoeroehan zelf nog Javaans is, zijn er in de rest van het regentschap, thans versmolten met Bangil, vele Madoerese streken. Daarbij komt nog het Tënggër-gebied, dat zijn eigenaardig ouderwets-Javaans karakter behoudt, in de regentschappen Malang, Pasoeroehan, Prâbalinggâ en Loemadjang.

Bij de Tënggërezen komt geen maskerspel (en ook geen wajangspel) voor. In Pasoeroehan komt, volgens mededelingen in 1928 ontvangen van den Regent, wel topèngspel voor, maar weinig; het wordt evenzo gespeeld als in Malang. Malang en Pasoeroehan vormen in menig opzicht één gebied; Pasoeroehan, als voornaamste plaats daarvan, heeft in de Javaanse geschiedenis een belangrijke rol gespeeld. Het kwam reeds vroeg, in de 17e eeuw, onder gezag van de Koempëni, den Sèkèbër (gezaghebber) van Soerabaja. De Toemênggoeng streed aan de zijde van de Koempëni, met de Madoerezen, in de veroveringsoorlog, die in de tweede heft van de 18e eeuw

de overblijfselen van het oude rijk van Blambangan en van de vorstendommen van de afstammeligen van Wirānġārā (Soerāpati) onder Compagniesgezag moest brengen. Daaraan, dat Pasoeroehan toen aan de kant van de winnende partij stond, is het waarschijnlijk te danken, dat het na de oorlog niet geheel overstroomd is door Madoerezen, die het land in beslag namen, zoals in de naburige landschappen Loemadjang en Prābālingġā (Bangġr) geschied is.

V.

Madoera.

149. Thans volgt een korte bespreking van het maskerspel op Madoera. Wanneer men enige uiting van Javaanse kunst beschrijft, kan men, evenmin als de Pasoendān, Madoera en het Madoerese deel van Java overslaan. De Soendanezen en de Madoerezen hebben een groot deel van hun kunst, althans vele der hogere kunstvormen, van de Javanen overgenomen. Hoezeer zij in taal van de Javanen mogen verschillen, Soendanezen en Madoerezen zijn eigenlijk gejavaniiseerd, wat betreft hun hogere beschaving en kunst. De Heer Brandts Buys heeft in zijn verhandeling over de toonkunst bij de Madoerezen (Djāwā VIII, 1928) terecht gewezen op deze javanisering, en de tegenstelling tussen de volkskunst en de hofkunst. Deze laatste vond haar beschermers onder de adel, en de adel, de priajistand is van afkomst vermoedelijk voor een gedeelte Javaans, en zeker, tot in het laatst van de vorige eeuw, voortdurend sterk Javaans beïnvloed.

Voor de Madoerezen geldt dit waarschijnlijk in nog hoger mate dan voor de Soendanezen. De Madoerezen zijn in de loop der nieuwere geschiedenis, in de Moslimse tijd, bijna voortdurend in nauwe aanraking met de Javanen gebleven, anders dan de Soendanezen, die niet veel aansluiting vonden elders dan in Tjġrbon, een landschap dat zelf steeds meer verwijderd geraakte van het middelpunt van het Javaanse leven, in Zuid-Midden-Java. De Soendanezen hebben, volgens de berichten, in de oudere, voor-Moslimse geschiedenis in de Javaanse landen weliswaar een rol van enige betekenis gespeeld. Men denke aan de Pasoendān in de tijd van Praboe Ajamwoeroek van Madjapaġt, bezongen in de Kidoeng Soendā (thans uitgegeven door Prof. Berg, Bijdragen K. Inst. Den Haag, 1927, deel 83). Ook onder de half-mythische verhalen van de Javaanse babad's komen er voor, die gedeeltelijk in het Soendanese land te lokaliseren zijn. Bovendien bestaat er, zoals men weet, een aantal, tot heden helaas nog te weinig onderzochte, oude, voor-Moslimse, Soendanese teksten, overblijfselen van een „oud-Soendanese” letterkunde. Maar tegenover dit alles staat, dat in de nieuwere, Moslimse geschiedenis, die leidde tot de huidige toestand van maatschappij en beschaving in het Javaanse land, de Madoerezen ontegenzeggelijk een belangrijker rol hebben gespeeld dan Soendanezen. West-Java is meer op zich zelf blijven staan.

150. Javaanse invloed op taal en letterkunde der naburige volken. De javanisering van Soendanezen en Madoerezen blijkt het duidelijkst uit toneel en letterkunde. Bij de opvoering van lakon's heeft men in het Madoerese land dezelfde toestand als in West-Java. De ᡑalang draagt het nodige voor, in het Javaans, d.w.z. in de Oost-Javaanse paᡑalangan- en literatuurtaal. De kennis hiervan was in vroeger tijd op Madoera zeer verbreid, men denke aan het reciteren van oude Javaanse geschriften, zoals de S. Joesoep, waarop vroeger reeds opmerkzaam is gemaakt. Men zie de aantekeningen daarover van den Heer Brandts Buys (Toonkunst bl. 5). Ook zijn er op Madoera bewaard gebleven vrij wat Javaanse geschriften, vaak op lontarblad geschreven (Madoerees: rakara), in oudere taal, zogenaamde kawī-geschriften. Deze betrekkelijk grote bekendheid met literair Oost-Javaans nam natuurlijk niet weg, dat er vrij wat Madoerese woorden en woordvormen in de ᡑalang-voordracht doordrongen, evenals dat het geval is in de Madoerees-Javaanse letterkunde. Men weet dat deze literaire Javaanse taal er in geslaagd is bij de Madoerezen zeer lang het gebruik van de eigen taal voor letterkundige arbeid tegen te houden. Dit verschijnsel

schien in verband daarmee, dat de Soendanezen een oude, voor-Moslimse schriftelijke letterkundige overlevering gekend hebben, iets waarvan bij de Madoerezen tot nu toe niets bekend is geworden.

Met de Soendanezen zijn de Balinezen te vergelijken, in zoverre, dat ook bij hen, na een tijdperk van diepgaande javanisering (namelijk gedurende de tijd, dat de dynastie van Mâdjâpait op Java heerste), de eigen taal en letterkunde weer meer naar voren zijn gekomen. Ook zij blijken in zeer oude tijden een oud-Balinese letterkundige overlevering te hebben gehad.

Men zou de veronderstelling kunnen opperen ten aanzien van de Madoerezen, dat, indien hun taal niet door verschillende oorzaken, ook invloeden van buiten af (Gouvernements-scholen), tot een schriftelijke vastlegging was gekomen, zij, zich steeds meer javaniserende, ten slotte als een dialect in het Javaans zou zijn opgegaan. Deze veronderstelling heeft ook recht van bestaan ten opzichte van sommige der nu bekende Javaanse dialecten, zoals het Zuid-West-Javaans (van Banjoemas) en het Oosthoeks-Javaans (van Blambangan, Banjoewangi). Men kan vermoeden, dat de Javaanse gouwspaken in den beginne eigenlijk het recht zouden hebben kunnen opeisen, door de taalwetenschap als zelfstandige talen erkend te worden. Hun aanspraak daarop is vermoedelijk niet veel minder krachtig geweest dan die van de huidige talen van Zuid- en Midden-Soematra thans is. De gouwspaken, en de volkstammen waaraan zij toebehoorden, zijn echter op Java, voor een belangrijk gedeelte ten gevolge van het centraliserende vorstenbestuur (dat in de laatste eeuwen weer geschrapt of vervangen werd door het Europees gezag), in de loop der tijden steeds meer geëgaliseerd, met als norm de kernlanden van het rijk. Ongeveer zo moet men zich vermoedelijk het ontstaan van de huidige toestand van volks- en taaleenheid in het Javaanse land, die nergens anders in dit eilandrijk zijns gelijke vindt, voorstellen.

151. Javanisering gestuit. Maar, hoe dit ook zij, bij de Madoerezen is de javanisatie in latere jaren tot stilstand gekomen en de Javaanse invloed achteruitgegaan, ook en vooral, naar het schijnt, door het verval, sinds het midden van de 19e eeuw, van de vorstenmacht, die de Javaanse beschaving voorstond.

De javanisering van Soendanezen en Madoerezen is niet zover gegaan, dat de kunst van die beide volken geheel en al gelijk zou zijn geworden aan de Javaanse. In de populaire kunst van ieder dier beide volken is nog wel degelijk heel wat eigens aan te wijzen, en ook in sommige der van de Javanen overgenomen kunstuitingen, zoals de wajang, is dit het geval. Bovendien hebben, zowel bij de Soendanezen als bij de Madoerezen, enkele inheemse genre's van populaire muziek en dans een vrij hoge graad van ontwikkeling en verfijning bereikt. Juist enkele dezer inheemse uitingen van populaire kunst schijnen in de nieuwere tijd in het Soendaneze en Madoerese land uit te gaan groeien tot een modern volkstoneel, met kluchten, terwijl daarentegen de overgeplante oude Javaanse kunst, die vooral beoefend werd onder bescherming en op kosten van de vorsten en regenten, neiging vertoont tot achteruitgang.

Hierin kan men vooreerst zien de overal op Java langzamerhand aan den dag tredende tegenstelling van een nieuwere „modernere” richting in de volksvermakelijkheden tegenover de oudere, die van de wajang en wat daaraan verbonden is. Misschien mag men daarbij vaststellen, dat in de Soendalanden en in het Madoerese land in deze strijd tussen het oude en het nieuwe de nieuwere, populaire kunst meer gewonnen heeft op de oude wajangkunst dan in het Javaanse land het geval is. Wanneer dit zo is, dan is deze voorsprong in „modernisering” van de Soendanezen op de Javanen zeker o.a. ook wel daaraan te wijten, dat in de Soendaneze en Madoerese streken de tegenstelling tussen oud en nieuw versterkt is door die tussen Javaans en eigen. Het oude Javanisme met zijn „wajang-kultuur” heeft bij Soendanezen en Madoerezen niet zo diep wortel kunnen schieten als bij de Midden-Javanen.

In verband hiermede is ook te brengen de mate van invloed, die de Moslimse rechtzinnigheid op het leven en denken van brede lagen van deze drie volken uitoefent. Immers, de strengere

orthodoxie kant zich tegen wajang en gamelan. En in de Soendaneze en Madoerese streken geniet, tengevolge van de maatschappelijke ontwikkeling, naast de min of meer gejavaaniseerde priajistand en de moderne intellectuelen, de over het algemeen streng-Moslimse middenstand een vrij groot aanzien. In Midden-Java daarentegen plegen de priaji's, trots op hun verwantschap met de vorsten, hun adeldom, te zamen met de steeds talrijker wordende Westers ontwikkelde intellectuelen, de klein-burgerlijke strenggelovigen verre n de schaduw stellen in maatschappelijk aanzien.

152. Maskerspel op Madoera. In de Soendaneze en Madoerese landen zal de vraag ten aanzien van een bepaalde kunstuiging, of zij inheems of van de Javanen overgenomen is, niet zelden onbeantwoord moeten blijven. Dat diezelfde kunstuiging ook bij de Javanen voorkomt, zegt niet veel ten gunste van overname, immers de drie volken kunnen zeer goed reeds van oude tijden af vrij wat gemeen hebben. Ten aanzien van de maskers is bij de Soendanezen aangenomen, wat de onder hen heersende mening schijnt te zijn, n.m. dat het grote zowel als het kleine maskerspel over Tjërbon in de Oostelijke Soendalanden binnen gekomen is. Ten aanzien van Madoera is ook iets dergelijks aan te nemen; ook daar draagt het maskerspel de kentekenen van ingevoerd te zijn.

Volgens de Regenten van de regentschappen op Madoera is thans het grote maskerspel daar zeer weinig meer in trek. Alleen in Pamëkasan bestond in 1929 nog een troep, die rondreisde over Madoera en tegen entree toegankelijke voorstellingen gaf, dus, merkwaardigerwijze, in dit opzicht evenzeer gemoderniseerd als het grote maskerspel, de wajang-oerang, van West-Java.

Evenwel, de herinnering leeft nog voort, dat vroeger, in de tijd van het Madoerese vorstenbestuur, het maskerspel vrij druk beoefend werd. In Bangkalan kwam aan de laatste resten van het vorstengezag pas in de jaren na '80 van de vorige eeuw een einde; Panëmbahan was de titel, die de laatste vorsten van Madoera droegen. De Regent van Bangkalan, R. A. A. Tjakraningrat, deelt mede, dat, volgens zeggen van ouden van dagen, in de Panëmbahantijd adellijken zowel als anderen aan de maskerdansen deelnamen. „De dansers speelden zwijgende, de dalang droeg de gesprekken en al het andere voor „(in het Javaans)”, evenals bij de wajang-koelit. De lakon's ontleende men hoofdzakelijk aan de wajang-poerwā; ook Pandji-lakons werden echter wel gespeeld. In het bijzonder was het Ramajanarepertoire bij de bevolking zeer geliefd,” (waarschijnlijk omdat deze lakon's zeer levendig gemaakt kunnen worden, door het optreden van Sri Rāmā's apenleger). „Men had vroeger rondtrekkende acteurs, die tegen betaling hun kunsten aan de mensen vertoonden, doch er waren ook amateurs, die slechts voor eigen genoegen of feesten topèngspel ten beste gaven. Op huwelijksfeesten werd het liefst gespeeld de lakon uit de Pandāwā-cyclus, die het huwelijk van Ardjoenā en Sēmbādrā verhaalt.”

Bij deze mededeling, dat er vroeger op Madoera rondreizende spelers waren, die maskertoneelspel opvoerden, is het volgende op te merken. De vertoningen van rondtrekkende speellieden, die geheel van hun kunst moeten leven, hebben meestal, in het Javaanse land, slechts tot repertoire het populaire, kleine maskerspel: enige maskerdansen en een klucht. Op Madoera heeft men echter, naar men mag vermoeden, gehad wat ik in het hieraan voorafgaande (§ 11) gelegenheidsspelers noemde, dorpse of stedse kampoeng-(wijk-)clubs of verenigingen van mannen, die de kunst beoefenden voor eigen genoegen en om er feesten van hen zelf en goede vrienden mee op te luisteren, en die vervolgens, hoofdzakelijk in de schrale tijd, met het vertonen van hun kunst in andere plaatsen iets bij trachtten te verdienen. Dit verenigingsleven stond vermoedelijk in verband met het oude sinoman (Madoerees sēnoman)-wezen, dat hierna nog ter sprake zal komen (§ 421). Waar melding wordt gemaakt van enigszins uitgebreid maskerspel, als thuis behorende in een bepaald dorp, mag men, zoals reeds in het hieraan voorafgaande vermeld is (§ 97), bijna steeds het bestaan van een dorpse vereniging vermoeden.

De berichten uit de overige regentschappen van Madoera stemmen met het bovenstaande goed overeen. R. Sâsrâdanoekoesoemâ te Sampang deelde mij nog mede, dat men voor ongeveer 1890, althans in het Westen van Madoera, niet veel Râmâ-lakon's opvoerde, maar bijna uitsluitend Pandji- en ook wel Damarwoelan-lakon's. Dan zou dus vroeger het maskerspel op Madoera ook in de keuze van de lakon's vrijwel gelijk geweest zijn aan het Javaanse.

De verwisseling van lakon's behoeft, zoals men weet, volstrekt geen verandering van de maskers met zich mee te brengen; dezelfde maskers kunnen in de verhalen van verschillende verhalencycli gebruikt worden. Het masker van den ouden Pandji wordt gebruikt voor Sri Râmâ, dat van den jongen Pandji voor R. Lësmânâ, dat van den Klânâ voor Praboe Dâsâmoekâ.

153. Kostumering, opvoering. Wat betreft de wijze van opvoering van het grote Madoerese maskerspel, zoals dit te zien was bij de reeds vermelde troep uit Pamëkasan, deze komt grotendeels overeen met het Malang'se maskerspel. Op Madoera gebruikt men ook de kronen, diademen en andere versierselen van uitgeslagen leer, zoals die thans overal bij de wajang-wong in gebruik zijn; de oude tēkēs is niet meer te zien. Van de prâbâ, in Oost-Java èndong genoemd, de versiering, die als regel alleen onafhankelijk heersende vorsten op de rug tussen de schouders dragen, wordt vermeld, dat hij op West-Madoera pas in de laatste tientallen jaren van de vorige eeuw in gebruik kwam. Vermoedelijk is dit vorstenornaat overgenomen van de wajang-wong, waarin het opgenomen werd, toen P. A. A. Mangkoenagârâ V in Soerakarta de tooi van de wajang-wong-spelers steeds meer in overeenstemming bracht met het voorkomen van de wajang-poerwâ-poppen. Men weet dat de prâbâ, vaak verkeerdelijk aangezien voor een paar vleugels, hoogstwaarschijnlijk voorstelt de glorie of nimbus, die uitstraalt van de vorstelijke majesteit.

154. Madoerese maskers. Hierachter heb ik opgenomen een lijst van de namen van een verzameling Madoerese maskers, thans behorende tot de verzamelingen van de Mangkoenagan te Soerakarta.

De Madoerese maskers hebben, wat stijl van snijwerk betreft, het meest van die uit Malang. Ze zijn scherper, forser gesneden dan de Midden-Javaanse, en hebben ook meestal een versiering als een diadeem op de rand ingesneden. Van de Malangse maskers onderscheiden vele Madoerese zich nog daardoor, dat zij een breder mond hebben. Het is dus wel aan te nemen, wat op zich zelf ook waarschijnlijk mag heten, dat het Madoerese maskerspel gevormd is naar dat van de Oost-Javanen, thans nog over in Malang en Pasoeroehan, met wie de Madoerezen het meest en het nauwst in betrekking hebben gestaan.

Hier volgt de lijst van de verzameling Madoerese maskers. Wat betreft de namen, herinnere men zich, wat boven (§ 91) is opgemerkt.

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. Panditâ Doernâ (Sokâlimâ, afb. 65). | 16. Doersasânâ. |
| 2. Sëmar (afb. 64). | 17. Praboe Boelantani. |
| 3. Bagong (afb. 66). | 18. Bațârâ Krësnâ. |
| 4. Gațoetkâtjâ. | 19. Djanâkâ, Përmadi. |
| 5. Wërkoedârâ (afb. 67). | 20. Dëwi Sintâ. |
| 6. Basoedëwâ. | 21. Dâsâmoekâ, Rahwânâ. |
| 7. Sâmbâ. | 22. Kapi Djëmbawan. |
| 8. Sëntyaki. | 23. Anggâdâ. |
| 9. Ântârëdjâ. | 24. Anoman Sapoeangin. |
| 10. Kâkrâsânâ (Bâlâdëwâ). | 25. Kandjawan. |
| 11. Arjâ Praboe. | 26. Panđoe Dëwânâtâ. |
| 12. Abimanjoe. | 27. Bambang Tëdjâkoesoemâ, anak Dja- |
| 13. Dëwi Koentj. | nâkâ. |
| 14. Dëwi Srikanđi. | |
| 15. Dëwi Soembâdrâ (afb. 68). | 28. Njahi Toemënggoeng Soenâ. |

- | | |
|--|---|
| 29. Hjang Brāmādēwā, poetra Hjang
Goeroe. | 39. Anggādā. |
| 30. Ratoe Sabrang Daeng Bragalbā. | 40. Bomā Djāṭasoerā. |
| 31. Ploemoedēwā, toekang taman, anak
Dāsāmoekā. | 41. Wibisānā. |
| 32. Soebali of Sribali. | 42. Patih Gambir-sakēṭi nagari Rantjang-
kēntjānā. |
| 33. Paṇḍoe pragolā. | 43. Gāndāmānā. |
| 34. Moelāwanoe, Ratoe Indran. | 44. Bēṭala Marjan. |
| 35. Drogok (Dogog, Togog ?, afb. 69). | 45. Kāngsādēwā. |
| 36. Sēmar, Kjaī Sangoebrāngtā. | 46. Lajangsētā. |
| 37. Pārānjai (afb. 70). | 47. Lajangkoemitir. |
| 38. Pantjadjānā. | 48. Prastā, poetra Ratoe Soemangli
Sélagringgring. |

155. Maskerdansen bij andere soorten toneel. De bovenstaande mededelingen hebben alle betrekking op het grote maskerspel, dat een verhaal opvoert, al zij het dan ook vaak zeer verkort. Op Madoera en in de Madoerese streken van Oost-Java blijken echter soms ook maskerdansen te worden opgevoerd bij het begin van sommige der populaire kluchtenvertoningen, die uitgroeid zijn uit verschillende oudere spelen of dansen. De Heer en Mevrouw Brandts Buys hebben in hun werk over Madoerese muziek (Djāwā VIII) reeds verscheidene malen op deze kluchtspelen gewezen, vooral op blz. 150 (salabadhan, d.i. salawatan in Pamēkasan) en 195 (saronèn uit Pradjēkan, Sitoebāndā).

Bijkans elke streek van Madoera en de Madoerese overwal schijnt een eigen soort van dit populaire kluchten-toneel ontwikkeld te hebben, uit telkens ook weer andere oudere spelen. Over die oudere spelen zal ik het een en ander mededelen in het vijfde hoofdstuk. De kluchtenvertoningen verschillen onderling, ten gevolge van hun ontstaan uit spelen, thuis behorende in onderscheidene streken van het Madoerese land, vooral wat betreft het voorspel (meestal het overblijfsel van het oude spel, waaruit het kluchten-toneel is ontstaan) en de muziek, die er bij behoort. Ook de inhoud der daarna opgevoerde kluchten (vaak ook stereotyp geworden en telkens weer herhaald) en de daarin optredende „vaste” personen, die men in elke vertoning weer te voorschijn ziet komen, kunnen van landschap tot landschap anders zijn. Maar veel is er toch, vooral in de Oosthoek, vermengd geraakt. Al deze vertoningen kan men zeer wel als eigen Madoerees kluchtentoneel samenvatten en stellen naast dergelijke voorstellingen in het Javaanse land, zoals loedroeg, gēmlak, kēṭoprak enz.

Hier zal ik niet trachten een overzicht te geven van al deze verschillende soorten van populair kluchtentoneel. Slechts moet ik de aandacht vestigen op die, waarvan mij bekend is geworden dat er (in het voorspel) wel maskers bij gebruikt worden. Dit schijnt vooral het geval te wezen bij het saronēnspeel (zie § 332), maar ook wel bij andere dergelijke vertoningen aan de Overwal. Sronèn moet eigenlijk het meest thuis zijn in Oost-Madoera (Soemēnēp) en de daar tegenover liggende gewesten in de Oosthoek. Bij de verhandeling over Madoerese muziek van den Heer en Mevrouw Brandts Buys is een afbeelding gevoegd van een in Pamēkasan gezien saronèn-troepje. Daarnaar te oordelen, en afgaande op hun beschrijving, bestond het troepje uit de volgende personen.

Vooreerst een maskerspeler met een licht gekleurd masker, waarschijnlijk van Klānā Séwandānā. Deze maskerspeler treedt alleen in het eerste gedeelte van de vertoning op; het kluchtspel zelf wordt door de andere personen gespeeld. Ook bij andere dergelijke kluchtenvertoningen van de overwalse Madoerezen schijnt dit het geval te wezen. (Zie § 158 en 330—332).

Bij het Pamēkasan'se troepje bevonden zich twee jongens in een soort wajang-wong-kostumering. Deze twee hebben een kotang, een buis zonder mouwen, aan met daaraan bevestigd, op de schouders, op de plaats van epauletten, een paar eigenaardig spits oplopende versierselen,

156. Maskerspel Oosthoek.

waarvan het onderinde om de armsgaten sluit. Iets dergelijks vindt men ook wel bij de kostuums van sommige dansen op Bali (zie ook § 328). Deze jongens hebben blijkbaar ook een rol moeten vervullen in het eerste gedeelte van de vertoning. In de beschrijvingen van ronang- en sronèn-vertoningen in de Madoerese Oosthoek (§ 330—332) kan men deze jongens terugvinden.

Verder bestond dit troepje, blijkens de afbeelding, uit een tweetal personen, jongens, de ene als vrouw gekleed op de wijze van de wajang-wong, de andere met het doorzichtige, gazen, baadje dat jonge Madoerese mannen graag schijnen te dragen. Klaarblijkelijk is dit het paar, de jongen als danseres optredende met zijn (haar) begeleider, dat onder verschillende namen in tal van streken voorkomt; het best bekend is de gëmbak in Bangil, Prâbalinggâ enz., omdat die daar weer tot een populair kluchtentoneel is uitgegroeid. Ik noem de „danseres”: dansjongen.

Ten slotte waren er een „beer” (donker gekleurd) en een „aap” (licht gekleurd), beide voorgesteld door mannen, geheel gehuld in een mommepak. Deze twee figuren voerden „een soort van speelgevecht” op. Waarschijnlijk heeft men hier te doen met een vertoning van mommerij, mensen als dieren optredende, die verwant moet zijn aan de bekende barongan-vertoning, en ook elders wel voorkomt, in den regel slechts in verband met andere vertoningen, zoals het maskerspel, of bij optochten. In het derde hoofdstuk zal er nog gelegenheid zijn hierover iets op te merken.

De verbinding van de bijna geheel losstaande maskerdans aan het kluchtspel met den dansjongen doet de vraag rijzen, hoe deze twee zich verhouden. Men zou aanvankelijk geneigd zijn om aan te nemen, dat het kluchtspel zich ontwikkeld heeft uit de grappen en potsen van de volgelingen, die naar gebleken is, van ouds deel uitmaakten van een vertoning van het maskerspel, het oude populaire vooral. Van de ontwikkeling van deze grappen tot een zelfstandig spel zijn er reeds voorbeelden aangewezen: het kleine maskerspel, de topèng, in West-Java en het Bantjak-Dojokspel in Soerakarta. Deze veronderstelling ten aanzien van het Madoerese kluchtspel, dat het zijn ontstaan te danken zou hebben aan het maskerspel, hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys ook onder mijn naam opgenomen in hun werk over Madoerese muziek (o.a. blz. 151, noot 54a). Hiertegen is echter bij nader inzien aan te voeren, dat in het Madoerese kluchtspel, volgens geen der mij ten dienste staande berichten, de bekende figuren der volgelingen (pânâkawan's) van het maskerspel voorkomen (Pên-toel-Tëmbëm, Bantjak-Dojok enz.). Daarentegen vindt men in de kluchtspelen op Madoera en de Madoerese overwal steeds de dansjongens met hun (grappenmakenden) begeleider. Bij nader overwegen is er dan ook, dunkt mij, meer reden om aan te nemen, dat het Madoerese kluchtspel zich ontwikkeld heeft uit de dansjongens-vertoningen. Deze dansjongens-vertoningen zullen in het vervolg nog ter sprake komen (in het vijfde hoofdstuk).

De maskerdans zou daar dan slechts aan toegevoegd en mede samengesmolten zijn, hetzij uitgelicht uit het grote maskerspel, dat een tijdlang veel beoefend blijkt te zijn geweest op Madoera, en ook door rondreizende spelers onder het volk populair gemaakt, hetzij, wat waarschijnlijker lijkt, ontleend aan de oude Oost-Javaanse opvoering van afzonderlijke maskerdansen (zie hierna, § 381).

Uit het bovenstaande blijkt, dat, terwijl het grote maskerspel als geheel op Madoera, zoals in vele andere streken, zeer achteruit is gegaan, een enkele maskerdans nog aantrekkelijkheid genoeg bezit om deel uit te blijven maken van het populaire saronèn-luchtspel. Ook aan de Madoerese overwal is ditzelfde op te merken.

VII.

Java's Oosthoek.

156. Tengevolge van de Madoerese kolonisatie van Java's Oosthoek is daar een eigenaardige vermenging ontstaan tussen het Madoerese en het Javaanse, in het bijzonder het Oosthoek-Javaanse, waarvan in Banjoewangi nog iets bewaard is gebleven. Men bemerkt dit aan de tongval, aan sommige gewoonten en ook aan de kunst. Het zogenaamde overwalse Madoerees (van de Oosthoek) verschilt niet zelden van de eigenlijk Madoerese dialecten op Madoera zelf, en bij de

overwalse Madoerezen vindt men meer Javaanse kunst, zoals wajang, gamelan en Javaanse dansen, dan op Madoera zelf, ofschoon die ook daar wel te vinden zijn. Op Madoera dragen die kunstuitingen duidelijk het kenmerk van ingevoerd te zijn, en wel voornamelijk door de vorsten; aan de overwal hebben de Madoerese kolonisten-veroveraars de kunst echter, zo moet men veronderstellen, grotendeels overgenomen van de oude Javaanse bevolking, of van later gekomen Javaanse kolonisten. In beide gevallen is de taal, bij de wajang-poerwâ bijvoorbeeld, Javaans; evenmin als de Soendanezen hebben de Madoerezen de aan de Javanen ontleende kunst in belangrijke mate in de eigen taal overgebracht.

Noch op Madoera zelf, noch aan de overwal zijn de Javaanse kunstvormen echter geheel ingeburgerd geraakt. Daarnaast vindt men nog verscheidene (naar de landstreek verschillende) spelen met dansen en muziek (vaak geen Javaanse gamelan-muziek), welke men als meer echt Madoerees kan beschouwen. Ook daardoor ziet en hoort men Javaanse kunst (wajang, gamelan enz.) in de Madoerese streken van Java veel minder dan in het Javaanse land. Hieraan zal echter ook het verschil in geaardheid wel schuld hebben.

Wat betreft het maskerspel, dit blijkt in Java's Oosthoek te bestaan in de regentschappen Bândawāsā, Sitoebândā, Kraksaän (thans versmolten met Prâbalinggā), Djëmbër en Loemadjang. De drie eerste zijn thans zo goed als geheel Madoerees, ofschoon zij vroeger, voor de Blambanganoorlog, Oosthoeks-Javaans geweest moeten zijn, zoals alle landschappen van de Oosthoek. Slechts in Banjoewangi en in enkele verspreide désa's van de andere regentschappen, voornamelijk in Djëmbër (Poegër), Loemadjang en Prâbalinggā vindt men nog de oude Javaanse bevolking. In Prâbalinggā schijnt er geen maskerspel vertoond te worden, behalve misschien door nu en dan overgekomen troepen uit de Oostelijke regentschappen. In Loemadjang (dat voor een belangrijk gedeelte Javaans is), werd er tot omstreeks 1920 nog wel maskerspel opgevoerd door een daartoe opgerichte club.

157. Panaroekan, Bândawāsā. Over het maskerspel in Panaroekan of Sitoebândā (het gebied van het oude Pradjëgan) schreef de Regent, R. A. A. Soedibjâkoesoemā in April 1928, dat in dat regentschap wel eens maskerspel-uitvoeringen gegeven werden door een daartoe opgerichte vereniging. De maskers zijn dezelfde als die men in Soemënëp placht te gebruiken. Een volledig stel maskers bestond uit een 80 stuks; het was ook ongeveer 80 gulden waard. Men speelde altijd lakon's van de wajang-poerwâ, zoals Këmasan Këmbang-soré; Pandji-lakon's kende men in het geheel niet. Het gezelschap telde ongeveer 20 leden, prijaji's van lagere rang en gewone burgers. De spelers spraken zelf niet, als zij optraden; de ðalang droeg voor en zong, evenals de ðalang van de wajang-poerwâ, natuurlijk in het Javaans. De Regent voegde hier nog bij, dat de belangstelling voor het maskerspel snel afnam, tengevolge van het toenemen van de saronën-vertoningen, de Oosthoeks-Madoerese vorm van het nieuwere populaire toneel. Ditzelfde blijkt het geval te zijn in Bândawāsā.

Uit deze mededelingen blijkt, dat dit maskerspel van Sitoebândā en Bândawāsā het grote maskerspel was, dat gehele verhalen opvoert, evenals dit op Madoera het geval was, en buitendien dat het repertoire uit poerwâ-lakons bestond. Hierdoor vindt dit Oosthoekse en Madoerese maskerspel zijn gelijke in het grote maskerspel, de wajang-wong, van Tjërbon en de Pasoendan. Ofschoon er in vroeger tijd tussen Tjërbon en de havenplaatsen van Oost-Java en Madoera ongetwijfeld niet weinig verkeer is geweest, door de kustvaart, kan toch niet met zekerheid gezegd worden, dat dit maskerspel met poerwâ-lakons door een van beide aan de ander ontleend is. Het zou ook wel aan te nemen zijn, dat in de Madoerese streken de vorsten en edelen, die de Javaanse (merendeels Oost-Javaanse) beschaving kultiveerden, bij het maskerspel spoedig in plaats van andere verhalen, die al te weinig bekend waren, de poerwâ-verhalen hebben ingevoerd.

Uit de mededeling over de maskers blijkt, dat men in Sitoebândā, het maskerspel beschouwt als overgenomen van Soemënëp. Het verkeer tussen Sitoebândā (Panaroekan) en Soemënëp (Kaliangët) was en is nog zeer levendig. Het is zeer wel aan te nemen, dat het maskerspel van Site-

bândâ inderdaad van Oost-Madoera stamt, ofschoon het thans daar in verval is geraakt. Voor de veronderstelling, dat de Madoerezen in Oost-Java het maskerspel van de voor hen daar gevestigde Oosthoekse (Blambangan-) Javanen zouden hebben overgenomen, schijnt niet voldoende grond aanwezig te zijn. Van een maskerspel van de Blambangan-Javanen is niets bekend geworden. In het huidige Banjoewangi, gedeeltelijk bevolkt door Blambangan-Javanen, vindt men het niet.

158. Maskerdans bij saronèn-vertoning. Opmerkenswaardig is, wat de Regent van Sitoebândâ overigens schrijft over het saronèn-toneel: „Men gebruikt daarbij geen maskers. De spelers voeren zelf de gesprekken” (en wel voornamelijk in de landstaal) „zodat hierbij een *dalang* niet te pas komt. Voordat men met het eigenlijke verhaal begint, pleegt men een voordans uit te voeren, gemaskerd, de z.g. Goenoengsari-dans. Tevergeefs heb ik om inlichtingen gevraagd, wat de sronèn met Goenoengsari te maken heeft.”

Bij de bespreking van het maskerspel op Madoera is er reeds iets over deze alleenstaande maskerdansen bij de populaire kluchtspelen gezegd. Ook van andere zijde wordt dit gebruik der oude dansen als voorspel der uitvoering bevestigd: In Djëmbër werd mij medegedeeld, dat een sronèn-uitvoering altijd behoort te beginnen met een maskerdans. Men noemde dit daar Klânâ of nglânâ of slechts sabrang. Het schijnt wel voor te komen, dat deze Klânâ-dans voor een saronèn-vertoning door een vrouw (in mannenkostumering) gedanst wordt. Dit is weer een merkwaardige overeenstemming met de Soenda-landen. Daar ziet men, zoals boven is vermeld, in sommige volksvertoningen, waaronder ook het kleine maskerspel, gaarne vrouwen in mannenrollen optreden (zie boven, § 103 en 107); in het bijzonder in de Klânâ-dans is dit het geval.

Voor ontlening van deze travestie-maskerdans in de ene of in de andere richting zijn echter moeilijk aanwijzingen te vinden. Ik zou geneigd zijn te veronderstellen, dat deze Oosthoekse travestiemaskerdans ontstaan is uit de vermenging van de dans van een dansvrouw (*tandak*), zoals ook wel voorkomt als voordans van vertoningen (zie § 161), en de gemaskerde manlijke Klânâ-dans. Of, misschien mag men aannemen, dat er in de zeer oude tijd geestendansen zijn gedanst door vrouwen in travestie, en wellicht in zinsvervoering, in verband met de oude religieuze betekenis, die men aan travestie hechtte. De *tandak*, de dansvrouw, een man in travestie, zou ook aan deze oude gedachten haar plaats in het voorspel van verschillende Oosthoekse volksvertoningen te danken kunnen hebben (zie § 442).

Geen van beide dansen behoort echter, vermoedelijk, van ouds bij de saronèn-vertoning. Bij de eerste danstonelen, voordat het eigenlijke kluchtspel begint, die men in de Oosthoek wel in het algemeen *bêdajan* schijnt te noemen, behoort men ook de dansjongens te zien optreden, wier muzikale begeleiding de naam heeft gegeven aan de gehele vertoning. In het vijfde hoofdstuk zal ik deze en soortgelijke vertoningen opnieuw ter sprake brengen.

159. Djëmbër, Loemadjang, Prâbalinggâ. Afgezien van Banjoewangi, dat, in het Zuiden, grotendeels jong gekoloniseerd land is, zijn Djëmbër, Loemadjang en Prâbalinggâ de regentschappen in de Oosthoek met de meest gemengde inheemse bevolking. Terwijl men in Sitoebândâ, Bândâwâsâ en Kraksaân in hoofdzaak slechts overwalse Madoerezen vindt, zijn in de bevolking van de Zuidelijke en Westelijke regentschappen, behalve de grote Madoerese groep, nog te onderkennen hier en daar dorpen van de oude Oosthoekse-Javaanse bevolking, die voor de Blambangan-oorlog dit gehele gebied in bezit moet hebben gehad. Ik heb dit reeds vermeld in enige aantekeningen betreffende de Javaanse Oosthoek, opgenomen in het Tijdschr. K.B.G. 1932. Ten derde vindt men, vooral in de streken, waar het uitheemse grotelandbouwbedrijf gevestigd is, maar ook wel elders, grote kolonisaties van Javanen uit Westelijker streken. Die zijn natuurlijk in de eerste plaats uit de aangrenzende regentschappen Malang en Blitar afkomstig. Maar ook van verder weg, zoals uit Pânârâgâ en nog Westelijker landschappen, hebben er zich wel landbouwers in deze regentschappen van de Oosthoek gevestigd. Ten slotte heeft men in de bergstreken van Loemadjang en Prâbalinggâ, zoals men weet, de oude Tënggër'se gedeeltelijk nog heidense bevolkingsgroep.

In Djëmbër en Loemadjang werden mij berichten verstrekt omtrent het maskerspel, zoals dat daar nog wel nu en dan te zien is, al neemt de belangstelling ervoor af. Vooral de Heer Soepraptâ in Djëmbër heeft zich verdienstelijk gemaakt met het geven van inlichtingen.

160. Madoerees en Javaans maskerspel. Het blijkt, dat in deze streken het maskerspel wordt onderscheiden in Madoerees maskerspel en Javaans maskerspel. Het Madoerese komt overeen met dat, hetwelk in de zuiverder overwals-Madoerese streken Kraksaän, Bândâwâsâ en Sitoebândâ gevonden wordt. Het Javaanse heeft vrij wat gemeen met het Oost-Javaanse, zoals dat boven beschreven is als voorkomende in Malang en Sidâardjâ. Vooral Sidâardjâ en Tanggoelangan worden genoemd als plaatsen van herkomst van het Javaanse maskerspel in het Westen van de Oosthoek.

Over het Madoerese maskerspel deelde men mij uit Djëmbër mede, dat de maskers (van poelê-hout) het best gemaakt werden in Boendër (onder Pamêkasan). Zij worden altijd bevestigd met een touwtje om het hoofd. Een groot stel maskers kan ongeveer uit 60 stuks bestaan. De muziek bestond gewoonlijk uit een slëndro-gamêlan, die kon omvatten: 2 bonangstellen, 1 gambang, 2 saron's, 1 dëmoeang, 1 këndang, 1 rêbab, 1 gong, 1 këmpoel, 5 këmong's, en een tweetal, kënok-kënonng genaamd (de laatste 3 instrumentnamen zijn gong-achtigen).

De maskerspelvoorstellingen werden in den regel gegeven bij de gewone aanleidingen voor feestviering: bruiloft, besnijdenis, bezwering (roewatan) en dorpsfeest (sêdêkah-désa). Zulk een voorstelling liet men dan 's nachts geven, van 9 uur 's avonds tot 5 uur 's morgens. De spelers en degeen, voor wien zij speelden, waren in den regel leden van een vereniging, een club, voor dit doel opgericht. De voorstelling werd dus niet betaald, maar er werd wederkerigheid verwacht, en verder een rijk onthaal. Dergelijke verenigingen voor wederkerig hulpbetoon vindt men in vele streken van Java; zij staan, zoals ik in het voorafgaande reeds heb opgemerkt, vermoedelijk in verband met de gebruiken der oude sinoman, de groep der ongetrouwde jonge mannen en jongens, die een geordende plaats in de dorpshuishouding plachten in te nemen. Verenigingen voor onderling hulpbetoon en een of andere vorm van coöperatie of voor deze laatste alleen, worden elders ook niet zelden (ka)sinoman genoemd. In Oost-Java en de Oosthoek, waar allerlei verenigingen en club's, ook uitsluitend voor onderling genoeg en vermaak, vrij veel voorkomen, noemt men die vaak kamratan. Onder deze naam zijn vooral ook bekend de clubs, die zich bezighouden met de in Oost-Java en de Oosthoek, onder Javanen zowel als Madoerezen, buitengewoon geliefde duivensport, het houden van duiven om het fraaie geluid, maar ook om het hoge vliegen.

Behalve deze maskerspel-verenigingen zijn er echter in de Oosthoek reeds vroeg rondreizen-de troepen geweest, die in daartoe opgezette loodsen voorstellingen tegen entree gaven. Wat betreft het maskerspel, schijnen dit vooral Javaanse spelers uit Sidâardjâ, Tanggoelangan, geweest te zijn.

De lakon's, die men gewoonlijk speelt, zijn, behalve uit de poerwâ- en de gëdog-cyclus, veelal ook uit de cyclus van de Ménak-verhalen. Zo wordt opgegeven voor een bruiloft: de lakon's Kobat Saréjan of Lokâjanti, voor een besnijdenis: de lakon Sadar-Sadir (bij voorkeur laat men twee of meer jongens, en dan vaak een even getal, tegelijk besnijden), voor een roewatan: Watoegoenoeng en voor een dorpsjaarfeest: Bêtârâ Kâlâ. De lakon Watoegoenoeng wordt over het algemeen in Oost-Java beschouwd als geschikt om vertoond te worden, wanneer men verlangt naar de komst van de regens, in tijden van droogte. Dit behoort tot de gevallen van bijzonder gebruik van bepaalde lakons, waaruit, naar men mag aannemen, de oude zin van verscheidene der in die lakons optredende personen met vrij grote zekerheid op te maken is. Dit vereist echter een afzonderlijke bespreking. Bêtârâ Kâlâ is bekend als de eigenlijke bezweringslakon. Het is dus wel mogelijk, dat er verwarring heeft plaats gehad. Ook elders wordt evenwel, evenals in deze mededelingen uit Djëmbër, opgegeven, dat bij dorpsjaarfeesten Bêtârâ Kâlâ vertoond werd. Deze jaarfeesten hebben natuurlijk ook de bedoeling, onheil af te weren. Bovendien, zoals boven reeds is opgemerkt (§ 78), bij roewatan, het houden van een bezwerings-ceremonie, schijnt men niet altijd (meer) te denken aan de Moer-wâkâlâ-vertoning met de wajang-koelit, uitlopende in vrij uitgebreide bezweringsteksten, zoals men

die, al is zij bij verschillende *ḍalang*'s ook weer verschillend, in Zuid-Midden-Java kent. Het geven van een andere lakon van in het algemeen heilbrengende inhoud, en het laten spelen van een andere vertoning, gevolgd door een vaak vrij nietige ceremonie, noemt men elders ook reeds roewatan.

161. Dansen. Het verschil tussen een Madoerese en een Javaanse maskerspelopvoering in de Oosthoek bestond, volgens deze inlichtingen uit Djembër, niet in de lakon of de taal (die was steeds Javaans), maar hoofdzakelijk slechts in de dansen en de muziekstukken, die ten beste werden gegeven. Ook inlichtingen uit Prâbalinggâ bevestigen dit. Vroeger moeten de leerlingen van de thans opgeheven opleidingsschool voor Inheemse ambtenaren daar ter plaatse vrij veel aan dergelijke dansen gedaan hebben. Op de vraag, wat nu echter kenmerkend voor de ene en voor de andere voorstelling was, schijnt men geen beslist antwoord te kunnen krijgen. De toestand, zoals die thans is in de Oosthoek, dat allerlei vertoningen zich verenigen, zodat het zeer moeilijk wordt onderscheid te maken, ook tussen Javaans en Madoerees, moet reeds enige tientallen jaren geleden ingezet hebben.

Tot de Madoerese maskerspeluitvoering acht men blijkbaar in het bijzonder te behoren, als *beginḍans*, een Klânâ-dans. Hierbij moest, volgens sommigen, de *gëḍḍing* liwoeng gespeeld worden, en eraan vooraf moest gaan het optreden van een paar jongens, die tegenover elkaar een dans opvoerden. Men noemt dit de *srimpi*-dans. De jongens waren in den regel niet als vrouwen gekleed; soms waren zij zelfs gewapend met zwaard en schild, en voerden zij een spiegelgevecht op. Hierbij behoorde de muzikwijze *ajak-ajakan gëḍḍog*. Hier zijn blijkbaar dergelijke jongens bedoeld, als gezien zijn door den Heer en Mevrouw Brandts Buys in Pamêkasan, en in het hieraan voorafgaande beschreven (§ 155).

Als eigenaardigheid van de Klânâ-dans wordt genoemd, dat de danser een zekere tijd, terwijl de muziek reeds speelde, achter een scherm of een gordijn moest blijven staan, en slechts met zijn *gongsèḅ* moest rinkelen. Pas na de eerste gongslag (die een afdeling in het muziekstuk aanduidt), moest hij, vrij plotseling, te voorschijn komen.

Na die Klânâ-dans achtte men in het bijzonder passend bij een Madoerese maskerspelopvoering de *gëḍḍing kêtawang-Bimâ* bij het optreden van den vorst, *pântjâbarang* bij het optreden van Goenoengsari, en *sënènan* bij vechtonelen.

Bij een maskerspelvoorstelling, die men meer Javaans achtte, zou bij de voordans echter een *tanḍak*, een dansvrouw, moeten optreden. En deze *tanḍak* moet dan vaak en bij voorkeur een man zijn geweest, als vrouw verkleed. De muzikwijze *sontolojo* paste daar in het bijzonder bij.

Daarna zag men nog, maar niet in vaste volgorde, optreden den Klânâ, met de *gëḍḍing biskalan*, den vorst, met de *gëḍḍing Pêkalongan*, Goenoengsari, met de *gëḍḍing pêtat*, den Bapang, met de *gëḍḍing giro-Djâwâ*. Voor strijdtonelen werd de *ajak-ajakan* gebruikt.

Deze laatste opgaven komen vrij goed overeen met die, ontvangen in Sidâardjâ en Malang (zie § 144), over het Oost-Javaanse maskerspel. Slechts het optreden van de *tanḍak* als voordans schijnt in Oost-Java niet zo zeer gebruikelijk te zijn. Waarschijnlijk mag men dit voorspel in de Oosthoek wel toeschrijven daaraan, dat het optreden van een dansjongen, in het bijzonder als vrouw verkleed, in deze Oosthoekse landschappen bijzonder grote geliefdheid geniet. De dansjongensvertoningen worden in deze bijdrage afzonderlijk behandeld.

Als *pânâkawan*'s, die men in de maskerspelen in den regel zag optreden, worden slechts genoemd: *Pâtrâdjâjâ* bij Goenoengsari, *Sabdâpalon* en *Nâjâgèḅḅong* bij Damarwoelan, *Djembloeng* met *Marmâjâ* (in *Mênak*-verhalen) en *Mawoet* en *Mashoed* bij Moersâdâ (in het, tot eenzelfde groep als de *Mênak*-verhalen te rekenen *Moersâdâ*-verhaal, dat in de Pasisir en Oost-Java ook zeer bekend en geliefd is).

Ten slotte verdient nog vermelding, dat, naar sommigen mededelen, vroeger de Madoerese maskerspelers in hun vertoningen ook een toneel met goochelkunsten (*soelapan*) plachten op te nemen. Iets dergelijks is het geval bij verscheidene soorten Oost-Javaans en Oosthoekse populair

volkstoneel, zoals loedroeg, lèrok en sronèn. Waarschijnlijk zijn deze goochelkunsten, evenals andere stukken van deze soorten volkstoneel, weer te beschouwen als resten van een oudere vertoning, zoals sandoer of djantoeran, die door jongere schouwspelen opgenomen zijn. Ook elders op Java is dit vermoedelijk wel geschied. Zelden is er echter, naar het mij voorkomt, een vermenging van zoveel bestanddelen van verschillende herkomst op te merken, als in de Oosthoek. Ook het maskerspel zelf heeft, zoals boven reeds is opgemerkt (§ 155), als zijn bijdrage voor andere schouwspelen, zoals het kluchtentoneel, enige alleenstaande maskerdansen, de Klănā-dans of de Goenoengsari-dans, moeten afstaan.

Eigenaardig is intussen, dat in de Oosthoek, in het bijzonder in de Westelijke regentschappen met sterk gemengde bevolking Djëmbër, Loemadjang en Prābālinggā, blijkbaar een ontmoeting heeft plaats gehad tussen het Oost-Javaanse maskerspel van Malang en Sidāardjā en het Madoerese, overgebracht van het eiland. Maar dit Madoerese maskerspel is zelf een afstammeling van het Javaanse, ja hoogstwaarschijnlijk ook van het Oost-Javaanse, en dat van de Noord-Oostelijke Pasisir, zoals de Madoerezen dat op hun tochten hebben leren kennen. Ook hieruit is het te verklaren dat men, ofschoon men zich er van bewust was in de Oosthoek Madoerees zowel als Javaans maskerspel te hebben, eigenlijk betrekkelijk weinig punten van verschil kon opnoemen.

Tussen de stijl van dansen van (goede) Madoerese dansers en die van (goede) Oost-Javaanse kan men inderdaad wel enig verschil opmerken. De Madoerese dansers kunnen in hun dansen een mate van forse en wilde ongebondenheid ten toon spreiden, die soms aan Bali wil doen denken, en die Javaanse, ook Oost-Javaanse kunstkenner plegen te veroordelen als niets dan boerse ruwheid en grove onbehouwenheid. Ongetwijfeld ligt dit echter minstens evenveel aan de Madoerese volksaard als aan het verzorgen van een eigen stijl van dansen.

162. Banjoewangi. In het regentschap Banjoewangi, thans nog voor een gedeelte bewoond door de oude Oosthoeks-Javaanse bevolking, de Blambangan-Javanen, is maskerspel niet inheems. Wel heeft men er zo nu en dan verenigingen voor maskerspel gekend. Zo moet er omstreeks 1914 zulk een vereniging bestaan hebben. Zoals meer gebeurt in streken, waar de oude inheemse bevolking weinig of niet deelneemt aan het algemeen-Javaanse kunstleven: gamēlan-muziek, wajang en kunstdans, werd dit maskerspel bijna uitsluitend, onder bescherming van den Regent R. A. A. Nātā-diningrat, gespeeld door hogere en lagere Javaanse ambtenaren, kommiezen, klerken, politiedienaren e.d., die in Banjoewangi ook meest van buiten het regentschap afkomstig waren. Het is te begrijpen, dat onder deze omstandigheden het kunstleven moeilijk lang kan blijven bloeien. Vooral de voortdurende overplaatsingen en het dilettantisme plegen spoedig de kracht van zulk een kunstvereniging te ondermijnen. Het dilettantisme van de meeste leden leidt hen er toe, de oefeningen en uitvoeringen te benutten om de aandacht te trekken en (uit de verte) te flirten, wat (inzonderheid in het openbaar) strijdt tegen het Javaanse gevoel voor wat oorbaar is. Ook in Banjoewangi is de maskerspelvereniging na enige tijd uiteengegaan.

163. Damarwoelan, Andé-andé-loemoet. Wel bestaat of bestond er tot omstreeks 1930 in het regentschap Banjoewangi, in Rāgādjampi, een soort populair toneel, dat het verhaal van Damarwoelan opvoert. Dit is, naar men vertelt, een navolging van het oudere populaire toneel, dat het Andé-andé-loemoet-verhaal opvoerde. Boven (§ 42) is daar reeds melding van gemaakt. In Midden-Java is dit toneel thans verre in de schaduw gezet door nieuwere soorten volkstoneel, zoals kētoprak; slechts vrij armelijke troepjes ziet men in de Pasisir en Zuid-Midden-Java nog wel Andé-andé-loemoet en dergelijke sprookjes-toneelstukken opvoeren. Het begin van dit soort toneel in Banjoewangi is niet geheel duidelijk; men vertelt dat het niet lang na 1910 pas voor het eerst gezien is. Waarschijnlijk is wel, dat het een nabootsing is van de vertoningen, die toen in Midden-Java en de Pasisir opgang maakten. Daar dit Damarwoelanspel ongemaskerd is, is het hier niet de plaats er een beschrijving van te geven.

163. Maskerspel Oosthoek.

Belangwekkend is het vooral, doordat de tekst bijzonderheden bevat, die blijkbaar ontleend zijn aan de mondelinge overlevering. In de bekende teksten van het Damarwoelan-verhaal komen zij niet zo voor. Het bestaan in Banjoewangi van deze mondelinge overlevering omtrent Ménak-Djinggâ en Damarwoelan is te verklaren daaruit, dat dit verhaal, evenals dat van Tawangaloen, behoort tot de oude geschiedkundige overlevering van de Oosthoeks-Javaanse stam, waarvan de nazaten nog stukken van de regentschappen Banjoewangi en Djëmbër bewonen. In enige aantekeningen over de Javaanse Oosthoek (T.B.G. 1932) heb ik daar opmerkzaam op mogen maken.

DERDE HOOFDSTUK.

Mommerijen.

164. Mommerij en Maskerdans. Optochten. In het bovenstaande heb ik getracht een beschrijving te geven van de voorstellingen in en buiten de Vorstenlanden op Java, die men met recht maskerspelen kan noemen, omdat alle of zo goed als alle erbij optredende personen gemaskerd zijn, en omdat er een spel, hoofdzakelijk uit dansen bestaande, wordt opgevoerd. Thans stel ik mij voor enige mededelingen te doen over die volksspelen of populaire vertoningen (barongan e.d.), waarbij de spelers of vertoners, allen of voor een deel, vermommingen dragen, die eerder dieren- of monster-mombakkesen dan maskers te noemen zijn. Aan de benaming mommerij is in deze bijdrage de voorkeur gegeven boven een Javaanse term zoals barongan, omdat men, zoals spoedig blijken zal, onder barongan in verschillende delen van Java verschillende figuren verstaat, zodat het bezigen van die term verwarring zou kunnen teweeg brengen, evenals dat met de termen topèng en wajang-wong het geval is.

Door het gebruik van de benaming mommerij zou ik ook onderscheid willen maken tussen de maskers, die vrij gemakkelijk afneembaar zijn, ook gedurende de dans, en slechts het gelaat, soms zelfs niet meer dan een gedeelte daarvan, bedekken, en de mommen, die het gehele hoofd, ja vaak het gehele lichaam omhullen, als een domino, die men dus niet voordoet, maar die men opzet, aantrekt, of waar men in kruipt.

Ook deze momme-vertoningen zijn in zoverre spelen, dat zij bestaan uit kunsteloze of soms ook vrij verfijnde dansen, in een vast verband, soms zelfs gecombineerd met het optreden van masker- of andere spelers, en in verbinding met wajang-verhalen gebracht. Is dit laatste het geval, dan is het verschil met het eerder behandelde maskerspel, vooral met de populaire vorm daarvan, het kleine maskerspel, vrij gering. Het bestaat dan eigenlijk, behalve in het verschil tussen masker en mom, slechts daarin, dat de maskers van het maskerspel helden of heldentypen uit de mythologie of de legendarische geschiedenis uitbeelden, terwijl de mommen van het mommespel een dier of een monster of een bovenmenselijk wezen voorstellen.

De meest algemene benaming van deze mommedans is, zoals reeds vermeld, barongan. In tal van streken kent men echter vertoningen van deze soort, meer of minder van elkaar afwijkend wat betreft het gebruikte mombakkes, de begeleidende personen en de muziek, onder andere namen. Een algemeen kenmerk van deze mommedansen is, dat zij steeds in de open lucht, zeer vaak in optochten, optreden.

In verband hiermee zal ik mij in dit derde hoofdstuk verscheidene malen veroorloven uit te weiden over Javaanse optochten en wat daarmee samenhangt. Het leek mij van belang hier de aandacht op te vestigen, omdat bij optochten soms belangwekkende zaken te zien zijn; afzonderlijk zouden zij echter vermoedelijk niet zo spoedig een bespreking vinden.

Het mommespel, vooral met dieren-, geesten- en monster-mombakkesen, blijkt zeer verbreid te zijn in de Archipel zowel als daarbuiten. Met wat ik in deze bijdrage mommen en mommerij noem, is eigenlijk, veeleer dan met het in de vorige hoofdstukken beschreven Javaanse maskerspel, te vergelijken wat de algemene volkenkunde en de volksbeschrijving van andere eilanden van de Archipel (Soematra, Borneo), om niet te spreken van verder af gelegen landen.

164. Mommerij.

maskers en maskerdansen pleegt te noemen. Intussen, met zulk een vergelijking, hoe belangwekkend ook, zal ik mij in deze bijdrage niet bezig houden; dat heb ik in het bovenstaande reeds medegedeeld.

De in de vorige hoofdstukken beschreven Javaanse maskerspelen zijn te beschouwen als over het algemeen vrij wat minder ouderwets dan de mommerijen. In het zesde hoofdstuk zal ik pogen uiteen te zetten, hoe men zich de ontwikkeling van het Javaanse maskerspel zou kunnen voorstellen; daarbij zal blijken, dat deze vertoning vermoedelijk een vrij lange ontwikkelingsgeschiedenis achter zich heeft.

Hieronder zal ik slechts beproeven een overzicht te geven over wat mij bekend is mogen worden van de mommespelen of mommerijen en wat daarmee in verband staat op Java en Madoera. Hierbij, en ook in de twee hierop volgende hoofdstukken over paarddansen en over reidansen, zal ik afwijken van de in de hieraan voorafgaande hoofdstukken, over de maskerspelen, in acht genomen volgorde.

Bij de beschrijving van de maskerspelen in de verschillende gewesten van Java en Madoera was het 't beste, voort te bouwen op de uitvoerige bespreking, grotendeels aan de hand van de Javaanse verhandeling, van het maskerspel in de Vorstenlanden, vroeger en nu. Met de Vorstenlanden als uitgangspunt heb ik in het tweede hoofdstuk eerst de maskerspelen op Java ten Westen van de Vorstenlanden en in de Soendalanden en vervolgens die ten Oosten van de Vorstenlanden en op Madoera besproken. Deze wijze van doen had te meer zin, omdat op het maskerspel over heel Java en Madoera de Vorstenlandse hofkunst een belangrijke invloed heeft uitgeoefend.

De vertoningen, die in de nu volgende drie hoofdstukken besproken zullen worden, zijn echter nooit in hun geheel in de kring van de Vorstenlandse hofkunst getrokken. Het zijn steeds volks-, ja bijna steeds boerse dorpsvertoningen gebleven. Er is geen bijzonder ontwikkelde hofkunstvorm van aan te wijzen, die zijn invloed op de rest van het Javaanse land en op de geheel of gedeeltelijk gejavaaniseerde Soendanese en Madoerese landen zou hebben uitgeoefend. Daarom is er ook geen reden om in de volgende drie hoofdstukken de bespreking van de vormen dier vertoningen, zoals die in de Vorstenlanden voorkomen, de voorrang te verlenen, zoals in het voorafgaande geschied is ten aanzien van de maskerdansen, boven de bespreking van die vertoningen in de overige gewesten van Java en Madoera. En daar komt nog bij, dat de vertoningen van de hier te bespreken soort in de gewesten van Java en Madoera buiten de Vorstenlanden veelal uitgebreider en merkwaardiger zijn dan die in de Vorstenlanden. Het bloeien van de hofkunst is niet bevorderlijk voor het bestaan naast haar van boerse kunst.

Over de hier te bespreken vertoningen in de Soendanese en Madoerese landen is nog het volgende op te merken. Er is slechts ten aanzien van een gedeelte der mommerijen en van de paarddansen voldoende grond om aan te nemen, dat zij door Javaanse invloed in de Soendalanden en op Madoera zijn gebracht. Van de mommerijen is dat lang niet in hun geheel waarschijnlijk. De reidansen van mannen of jongens zijn zeker evengoed inheems-Soendanees en -Madoerees als -Javaans. Ook daarom zou het verkeerd zijn, in de volgende hoofdstukken de Vorstenlanden op de voorgrond te plaatsen.

In de volgende drie hoofdstukken heb ik dus als volgorde van bespreking aangenomen de aardrijkskundige ligging van West naar Oost. Als onderverdelingen heb ik slechts aangenomen: West-Java met de Soendalanden, het Javaanse land en Madoera en de Madoerese Overwal. Scherpe volksgrenzen zijn er, zoals uit het vorige hoofdstuk is gebleken, moeilijk te trekken. Zowel in West-Java als in de Oosthoek zijn er streken met een Javaanse bevolking (Tjërbon en Bantën, Banjoewangi en de nieuw gekoloniseerde gebieden). Toch leek mij de aardrijkskundige indeling, mits niet al te straf doorgevoerd, de beste om in de volgende drie hoofdstukken een gemakkelijk overzicht over de te beschrijven vertoningen te verschaffen.



Afb. 52. Klânâ, uit Malang, in het bezit van het Museum Sānāboedjā te Jogjakarta (Malang 2, no. 16, zie § 147). Rood gelaat met gouden versierselen. Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 21 cm, breedte 17 cm.



Afb. 53. Bapang.



Afb. 54. Sindjanglâgâ.



Afb. 55. Sabrangan.

Afb. 53 t/m 55.

Malangse maskers, uit de verzameling van de Mangkoenagaran te Soerakarta.
(zie § 147).



Afb. 56. Klânâ Praboe Djâkâ.



Afb. 57. Ratoe Djënggâlâ.



Afb. 58. Klânâ Séwandânâ.



Afb. 59. Oude Pandji.



Afb. 60. Ragilkoening.

Afb. 56 t/m 61.



Afb. 61. Ménak Agoeng.

Malangse maskers, uit de verzameling van de Mangkoenagaran te Soerakarta.
(zie § 147).

Hierbij is echter niet te vergeten, wat ik in de inleiding tot deze bijdrage voorop heb gesteld, namelijk dat de Javaanse vertoningen, dat wil zeggen de vertoningen van Javanen, in de beschrijvingen op de voorgrond staan. Al heb ik mij vrij wat moeite getroost om mij op de hoogte te stellen van de vormen der hier te bespreken vertoningen bij de Soendanezen en de Madoerezen, en al mag dit pogen zelfs ten dele geslaagd heten, ik ben mij ervan bewust, dat een nauwkeurig onderzoek door een taalkundig geschoold onderzoeker, in samenwerking met Inheemse belangstellenden, vooral ook in de Soendalanden, nog heel wat merkwaardigs aan den dag zou kunnen brengen. Dit onderzoek heb ik echter, zoals ik reeds heb medegedeeld, voor het samenstellen van deze bijdrage niet kunnen ondernemen.

De mommedansen en ook de andere, in de volgende hoofdstukken (IV en V) te bespreken vertoningen, worden bijna nooit anders dan door gelegenheidsspelers, opgeschoten jongens en jonge mannen uit de boeren- of kleine middenstand opgevoerd (zie boven, § 11). Die doen dat in het merendeel van de gevallen slechts ter opluistering van feesten, besnijdenissen of bruiloften bij dorpsgenoten, gemeenschappelijke dorpsfeesten of feesten bij aanzienlijken, adellijken en groten. Hun beloning pleegt dan voor een deel, soms voor het belangrijkste deel, te bestaan in een maaltijd of eetwaren, waarvan een gedeelte mee naar huis te nemen. In sommige gevallen, en dan vooral bij enkele vertoningen, in het IVe en Ve hoofdstuk te bespreken, moet men ook denken aan sportief genoeg (bijv. bij paarddansen of wapendansen), of aan liefhebberij-kunst of religieuze oefeningen (zoals bij de slawatanzang) van de spelers zelf; dan kan er nauwelijks meer sprake zijn van een openbare vertoning. Dat een troepje met het opvoeren van de mommerijen of de andere hier te bespreken vertoningen tussen beide ook wel wat geld tracht te verdienen, wanneer dit nodig is, en een gunstige gelegenheid daartoe (Europees of Chinees Nieuwjaar, marktbezoek, vreemdelingenverkeer) zich voordoet, is te begrijpen; dan kunnen sommige vertoningen ook ontaarden tot verkapte bedelarij. Spelers, die, als speellieden, steeds-door geheel moeten leven van wat de kunst opbrengt, zal men onder de vertoners van mommerijen echter zeer zelden vinden. Slechts in enkele streken, waar vertoningen van de soorten, in de hoofdstukken III, IV en V te bespreken, bijzonder geliefd zijn, of waar zij zich zijn gaan ontwikkelen tot een modern kluchtig volkstoneel, kunnen speellieden, rondtrekkende, een bestaan vinden. Bij de mommerijen blijven de vertoners echter bijna zonder uitzondering boeren, boerenjongens of mannen uit de dorpse middenstand.

Aan dit karakter van volks- of boerse kunst, dat de mommespelen eigen is, is het ook gedeeltelijk te wijten, indien in het onderstaande, minder dan in de beschrijving van de eigenlijke maskerspelen, volledigheid te vinden zal zijn. Immers, deze boerenspelen en -dansen hebben in vroeger tijd bijkans niet de belangstelling getrokken van Javaanse prijadi's en geletterden, althans niet genoeg om er iets over op schrift te stellen. Er zijn geen Javaanse verhandelingen uit ietwat oudere tijd over te vinden, zoals over de wajang, het maskerspel, de gamelan enz. Ditzelfde geldt ook van andere volksspelen en -vermaken, waarover in het vervolg iets medegedeeld zal kunnen worden. Slechts in de laatste tijd, nadat de belangstelling gewekt was, zijn er enige beschrijvingen gemaakt door Javaanse hand, daaronder zeer goede. Ook onder de antwoorden, door de Regenten van Java en Madoera ingezonden op de rondvraag van het Hoofbestuur van het Java-Instituut, zijn enige opstellen over de barongan.

Op deze mededelingen van Javaanse zijde, op enkele verspreide aantekeningen, die ik vond in tijdschriften en boeken, en op eigen waarneming berust wat hieronder volgt over de mommedansen op Java. Uitdrukkelijk moet er echter op gewezen worden, dat, waar dit overzicht verre van volledig is te achten, men er zich voor moet wachten om aan te nemen, dat er in een streek geen mommespel bestaat, alleen omdat deze streek niet genoemd wordt in het hieronder volgende overzicht. Dit niet noemen kan evengoed liggen aan afwezigheid van berichten over die streek, bij gebrek aan bekwame berichtgevers of nauwkeurige waarnemers, als aan werkelijk

165. Mommerij W.-Java.

niet voorhanden zijn van het spel. In het vervolg zullen alleen de streken, van waar wel berichten over het mommespel ter beschikking staan, bij name genoemd worden.

I.

West-Java, de Soendalanden.

165. Vasthoudende aan de aardrijkskundige volgorde, zal ik dit hoofdstuk beginnen met enige mededelingen over mommerijen in de Soendalanden, Bantën en Tjërbon. Bantën, ofschoon voor een deel Javaans van taal, sluit zich, naar het schijnt, over het algemeen, ten aanzien van de hier te bespreken onderwerpen, de volksvertoningen, meer aan bij de (Westelijke) Soendalanden dan bij de overige Javaanse landschappen van West-Java, zoals Tjërbon en Indramajoe. Het voormalige Bantën'se Soeltanaat schijnt in vroeger tijd niet zo'n grote invloed, en zeker niet in javaniserende zin, op zijn Soendanese achterland te hebben uitgeoefend als de Tjërbon'se Soeltanaten gedaan hebben. Dit verschil tussen beide vorstendommen is wel enigszins te verklaren uit de geschiedenis der laatste eeuwen; het zou echter te ver voeren, hier thans op in te gaan.

Van het voorkomen van mommerijen (dieren-mommen) in de Soendalanden, naar het schijnt niet zeer uitgebreid, en niet verbonden met de paarddansen, zoals dat in de Javaanse landen vaak het geval is, vond ik vooreerst enkele vermeldingen in de opstellen van Mr. Kunst over Soendanese muziek. In Djāwā I, blz. 242 schrijft hij: „En in het district Tandjong Sari noemde men een combinatie, bestaande uit 12 angkloeng's en 4 dogdog's (kleine tapsche trommen, slechts aan eene, de grootste, zijde, bespannen en met een stok geslagen), welke bij Barongan gebruikt werd, Rëak (niet réjog, zooals elders op Java).” En iets verder: „Dit orkestje” (uit de désa Tjihideung bij Tjisaroea, gezien en gehoord in Bandoeng) „waarbij nog” (behalve de angkloeng's) „een kēṇḍang, een dogdog, een gong, twee kēṭoek's en kēṭjrèk (het bekende metalen ratelinstrument, bij den wajang koelit door den ḍalang met den voet bespeeld) behoorden, diende, als in Tandjong Sari, o.a. ter begeleiding van pantomimische dansen van eenige koeda képaṅ en van een gevecht tusschen twee dansers en een, schoon primitief, toch zeer expressief monster.”

Uit deze korte aantekeningen is slechts op te maken, dat de barongan (dierenmommen)-vertoningen met gevechten in de Soendalanden niet onbekend zijn. De Heer Brandts Buys herinnerde zich, de hier bedoelde monsterrommespeler op een (Europees metalen) fluitje te hebben horen blazen, onder zijn mom. Iets dergelijks wordt ook van de mommespelers in Tjërbon verteld (zie § 172). Het is, dat bleek reeds vaak, geen zeldzaamheid, dat Tjërbon'se en Soendanese vertoningen op elkaar gelijken.

Tandjongsari is de westelijkste kawēḍanan van het regentschap Soemēḍang, het hier bedoelde Tjisaroea zal wel de plaats van die naam onder Bandoeng zijn. Helaas blijkt niet wat de namen waren van de barongan en de andere in het gevecht optredende personen, en ook niet of de „rëak”-dansers of réjog's zelf optraden samen met het monster. Over réjog zal straks, in de hoofdstukken IV en V, nog gelegenheid zijn iets mede te delen; het is een term die ook in het Javaanse land in verscheidene streken bekend is.

In de Soendalanden is de barongan-vertoning echter zeker niet overal gewoon. De Regent van Tjiamis R. A. A. Sastrawinata schrijft daarover: „Barongan wordt hier niet meer beoefend en is thans zoogoed als onbekend. Voor dit spel werd ook een masker gebruikt in den vorm van een tijgerkop, terwijl voor de begeleiding van den dans een angkloeng-orkest werd gebezigd.”

Ook van andere zijde werd mij medegedeeld, dat de barongan, babarongan of bangbarongan-vertoning in de (Oostelijke) Soendalanden, één speler, in een hobbezak gehuld en met een monster- of tijger-mombakkes voor, slechts zelden meer voorkomt. Hij moest een enigszins koddig tweegevecht met een potsenmaker, een bodor, opvoeren. Deze vertoning zag men wel

in verbinding met een ogel-opvoering, een in die streken geliefd soort kluchtspel (zie beneden, § 262).

166. Reuzenmommen in optochten. Noch uit deze, noch uit de voorafgaande mededeling blijkt, dat er in de Soendalanden, behalve de monstermom, die veel van een Tjërbon'se mom heeft, ook nog andere mommerijen voorkomen. De mommerij van het reuzenpaar of van één reus komt niettemin in West-Java misschien juist wel meer voor dan die van het monster. Het zijn mombakkesen, meestal een manlijk en een vrouwelijk, beide demonisch van uitdrukking, die bestemd zijn om te dienen als gezichten van poppen, meer dan manskroot, die door een verscholen man meegedragen worden in optochten bij huwelijken en besnijdenissen.

De beste Soendanese naam voor deze reuzenmommen schijnt badawang te zijn. Over deze benaming, die ook in het Javaans voorkomt (bēḍawangan), zal in het hierna volgende nog iets opgemerkt worden (§ 222). De Heer Coolsma noemt in zijn Soendanese woordenboek ook het woord bēbēgig met de verklaring: „pop in de gedaante en ter grootte van een mensch, dienst doende bij optochten of als vogelverschrikker". In het algemeen schijnt men echter in W.-Java de reuzenmommen, al zij het minder nauwkeurig, barongan te noemen. Tot verwarring met de monstermommen behoeft dit geen aanleiding te geven, daar de monstermom in vele streken weinig bekend is.

Ook in Bantēn schijnt men optochten wel op te luisteren of opgeluisterd te hebben met mommerij, inzonderheid van het paar reuzenmommen.

Een oude beschrijving van een Soendanese bruiloftsstoet vond ik in het boven reeds genoemde boek van den Heer Ritter: Java, tooneelen uit het leven (1855). In een hoofdstuk bij een plaat, betrekking hebbende op den Soendanesen bruidegom, leest men op blz. 157: „Het was een heele trein, die optocht. Het allereerst verschenen twee reusachtige gevaarten, verbeeldende twee mannen, van rotan gevlochten, en welke men allerlei zonderlinge kleeren had aangetrokken, beide met groote zwaarden in de handen. In deze gevaarten waren twee mannen verborgen, die ze droegen en daarmede allerlei potsen en bewegingen maakten, soms allerkoddigst om aan te zien. Daarna volgde een troep muzikanten à l'Européene, verschillende trompetblazers, gamelan- en angkloeng-spelers, een helsch leven makende op al die verschillende instrumenten, die allen tegelijk werden bespeeld. Alsnu vertoonden zich twee reeds bejaarde in het wit gekleede vrouwen, waarvan de eene een bēteldoos, de andere een waterkruik droeg, gevolgd door eenige lieden, die een met bloemen en linten versierden open bak droegen, waarin de bruidsschat was geborgen, waarna de beide priesters met al de manlijke bloedverwanten van den bruidegom den trein sloten."

In deze beschrijving is ook weer op te merken het reuzenpaar, met zwaarden gewapend. Eigenaardig is het hier „muzikanten à l'Européenne" vermeld te vinden; blijkbaar is bedoeld de ronzebons, die dus, volgens deze mededeling, reeds in het midden van de 19de eeuw haar plaats had ingenomen als muziek bij optochten.

Al de in het hierna volgende te beschrijven stoeten (de Pānārāgā'se (§ 200), de Grēsik'se (§ 216), en de Oost-Javaanse van Pasoeroehan (§ 222)) verschillen weinig van deze Soedanese ten aanzien van de gelegenheid, waarbij zij plaats vinden. Zij dienen hetzij om den bruidegom te geleiden naar de huwelijkssluiting en naar het bruiloftsfeest of om het bruidspaar, nadat het Moslimse zowel als het Javaanse adat-huwelijk (tēmoe pēngantēn) gesloten zijn, in staatsie in de plaats rond te voeren. In de beschrijving betreffende de Tjērmé-désa (§ 170) sluit hierbij aan een bezoek bij de ouders van den bruidegom; ook elders worden dergelijke bezoeken bij oudere familieleden reeds tijdens de optocht wel vermeld. Het is (of was) in Zuid-Midden-Java echter gewoonte, dat het jonggetrouwde paar deze bezoeken in de tijd na de bruiloft bracht. Zij worden dan feestelijk ontvangen; dit noemt men: kaoēdoeh, binnengehaald, als een oogst van vruchten.

De bovenstaande mededeling van den Heer Ritter heeft echter betrekking op het overbren-

gen in staatsie van de bruidsschat van het huis van 's bruidegoms vader naar dat van de ouders der bruid. Ook in Midden-Java, in Soerakarta, werd oudtijds de sasrahan, bestaande in tal van verschillende zaken, en ook wel vee, in optocht overgebracht.

De Heer Ritter vermeldt na deze bruidsschat-optocht nog een andere, waarmede de bruidegom, wel een maand na het Moslimse huwelijk, van zijn huis naar dat van de bruid geleid wordt, voor het tēmoe-pěngantèn, dat plaats moet hebben ten huize van de ouders der bruid. De bruid neemt dus geen deel aan deze stoet. Het hier beschreven geval is blijkbaar dat van het gantong-kawin, d.w.z. dat na de Moslimse bevestiging van het huwelijk de tēmoe-pěngantèn van de jonggetrouwden nog enigen tijd wordt uitgesteld, een gewoonte, naar het schijnt, vooral vroeger in zwang in streken waar men de meisjes zeer vroeg placht uit de huwelijken. De Heer Ritter schrijft over deze bruidegomsstoet: „Dien optocht te beschrijven is onnoodig, want deze was dezelfde als wij bij het overbrengen van den bruidsschat vermeld hebben, met dat onderscheid, dat nu de menigte talrijker was, en wel uit honderden personen, zoo te voet als te paard, bestond, terwijl een troep priesters, voor den bruidegom uitgaande en op de rabana slaande, godsdienstige gezangen zongen en hunne heesche stemmen mengden met al het geraas, dat Europeesche muziekinstrumenten, gamēlan's, angkloeng's, duizende trompetten en bekkens tegelijkertijd maken kunnen. Een aantal roode en witte zijden vlaggen, werd voor hem uit of achter hem gedragen, terwijl een 40-tal rijdende personen, wier paarden opgesierd waren met zilveren hoofdstellen, wolken van stof deden opstijgen, die den trein in de verte reeds deden ontwaren. Het was drie uur toen men vertrok, en eerst ten zes ure kwam men aan de woning der bruid. Daar steeg de bruidegom van het paard, nadat eerst zijn schoonmoeder zijn zonnescerm met gele rijst en duiten begooid had, als zinnebeeld van voorspoed en vruchtbaarheid,” enz.

Uit deze mededeling blijkt, behalve de aanwezigheid van andere opmerkenwaardige bijzonderheden, het gebruik van de kleuren rood-wit, de „hoogste”, vorstelijke kleuren, op de vlaggen.¹⁾ Ook elders, ver buiten het gebied van den Soesoehoenan van Soerakarta, wiens „kleuren” dit, niet toevallig, ook zijn, zoals in Oost-Java en de Oosthoek, heeft men voor versieringen bij gelegenheid van feesten een voorkeur voor deze kleuren, blijkbaar alleen, omdat zij gelukkig zijn. Hierbij aan invloed van Soerakarta te denken, is in de meeste gevallen onjuist. Over Javaanse vlaggen zie men nog § 217.

167. Soendanese besnijdenis-optocht. Ook andere mommen dan de reuzen blijken in optochten in het Soendanese land wel voor te komen. In de beschrijving van Soendanese gebruiken van den Heer H. Soemadipradja in Djâwâ I leest men bij de mededelingen over de besnijdenis (blz. 106): „In optocht wordt teruggedren” van de badplaats, en nadat de te besnijden jongen in staatsie-kostuum gekleed is, naar het huis zijner ouders, in een rijtuig of een draagstoel (djēmpana), waarin behalve de knaap nog de panggonděng's, vrouwelijke familieleden, zitten. „Voorop de muziek” (bedoeld is blijkbaar de ronzebons) „gevolgd door kěndang pěntja (d.i. Inlandsche muziek, die men uitvoert bij gelegenheid van scherpmpartijen) en těrbang (trommen); verder achter den wagen Inlandsche muziek en boeboeronan (d.z. poppen in allerlei vormen en gedaanten), voor en achter den wagen een troep zangers, die elkaar den voorrang en de gunst van den verafgoden boedak soenat” (den te besnijden knaap) „betwisten; deze zangers noemt men toekang bēloek.”

„Soms ziet ge bij zoo'n optocht, heelemaal voorop, een vurig paard, dat gezadeld en opgetuigd, doch zonder ruiters is, of liever gezegd, gij ziet den berijder niet, want hij is een afgevaardigde uit de geestenwereld, ter bescherming en beveiliging der feestelijkheden.”

Later (blz. 164) vermeldt de Heer Soemadipradja nog, bij de beschrijving van de bruidsstoet, waarmede het bruidspaar, nadat in de moskee het Moslimse huwelijk gesloten is, naar het

⁽¹⁾ Vergelijk mijn opstel over Wichelarij en Klassifikatie in de Feestbundel van het K. Bataviaas Genootschap, 1929, II.

huis van de ouders der bruid trekt voor het adat-huwelijk, dat dit opgetuigde onbereden paard voor in de stoet kasinoman genoemd wordt.

Helaas wordt in deze overigens zeer nauwkeurige mededeling niet vermeld, wat de boeboeranan (blijkens de naam bepaaldelijk dieren-mommen) precies voorstellen. Opmerkenswaardig is de mededeling over het vurige kasinoman-paard; men denkt hierbij aan de dansende paarden (koeda nandak) in optochten in sommige streken van Oost-Java, waarover straks (§ 224) iets medegedeeld wordt. De Heer Coolsma noemt in zijn Soendanees woordenboek een koeda renggong: een paard dat op de maat van de muziek danst.

168. Staatsiedraagstoelen, staatsiewagens. Naar aanleiding van de vermelding van de djēmpana past het hier aan te tekenen, dat hieronder verstaan wordt een zeer grote draagstoel of palankijn, of ook wel een voertuig op wielen. Als djēmpana vond ik beschreven en afgebeeld in het Javaanse weekblad van het Kantoor voor de Volkslectuur Kadjawèn, IV, blz. 887, een garoeđa-wagen, eertijds in het bezit van den bekenden Regent van Soemēđang (1836—'82), Pangéran Soerjakoesoemaadinata (Pangéran Goenoeng-Poejoeh of Pangéran Hadji), welke wagon thans nog, verminkt, in Soemēđang te vinden moet zijn. Op de afbeelding ziet men de Garoeđa met open-gesperde muil, een kroon op de opgerichte kop, het lichaam bedekt met grote schubben, met de aanduiding van kleine vleugels, en een schuin omhoog achteruitstekende dikke slangenstaart. Op de rug een open paviljoentje met dak. Het geheel rust blijkbaar op vier wielen. De bijgaande tekst vermeldt, dat voor deze djēmpana op Malēm-Djoemoewah en Malēm-Slasi-Kliwon wierook gebrand werd, en dat hij met borēh ingewreven werd; op die avonden hoorde men hem geluid geven. Door het spannen van bovengrondse elektrische en andere geleidingen werd het in latere jaren onmogelijk om met dit gevaarte rond te rijden. Toen is het in verval geraakt.

Deze djēmpana of garoeđa van Soemēđang doet dadelijk denken aan de bekende staatsiewagens van de kratons van Tjërbon, die ook kennelijk dieren voorstellen, en aan de garoeđa in de bruidsstoet van Grēsik, waarvan hierna melding zal worden gemaakt (§ 175 en 220). Daar zal ook blijken, hoe deze drakenkoetsen, waarbij men, vermoedelijk niet ten onrechte, aan carnavalsoptochten denkt (carnaval: carrus navalis: schip-kar), met mommerijen in verband staan. Men mag wel aannemen, dat de djēmpana van Soemēđang oudtijds ook slechts bestemd was tot voertuig voor te besnijden knapen en voor bruidsparen. Opmerkelijk is ook, dat de Soemēđang'se garoeđa verering genoot, evenals dat het geval is met de Tjërbonse staatsiewagens. Ook in enkele andere kaboepatēn's van de Soendalanden, zoals in Bandoeng, heeft men, naar ik verneem, vroeger wel dergelijke grote garoeđa- of galoedra-voertuigen gekend, gebruikt bij optochten. Prof. Snouck Hurgronje heeft van deze staatsie-koetsen reeds melding gemaakt in zijn Brieven van een wedana-pensioen (Verspreide Geschriften IV; 1, blz. 211): „De jongens, die besneden zullen worden, zitten bij de Soendaneezen in dien optocht" (de dag voor de besnijdenis) „veelal in eene soort van wagens, die den vorm van een gevleugelde naga of ander dier hebben, welk toestel soeraga of galoedra wordt genoemd." Soeraga of sēraga schijnt, in het Maleis en in ouder Javaans, een versierd staatsie-kussen, of een zetel of bank, daarvan voorzien, aan te duiden; het komt reeds in de Tantoe-Panggēlaran voor (blz. 81 van de uitgave). Prof. Gonda trachtte de taalkundige afleiding van het woord vast te stellen (B. K. I. 88, blz. 465). Onder kasoeraga schijnt men in de Pasisir ook wel een lijkbare verstaan te hebben. Galoedra is klaarblijkelijk in verband te brengen met garoeđa.

169. Straatvertoningen, Batavia. Men ziet in West-Java, behalve de reeds genoemde monstermom en het reuzenpaar, ook nog wel eens andere mommerijen. Die worden dan echter zelden of niet vertoond bij gelegenheid van feest-optochten; zij zijn eerder te rekenen tot de straatvertoningen, waarmede mensen uit de omgeving der grote steden wat trachten te verdienen, door ermee langs de huizen te lopen met algemene feestdagen, Chinees, Europees en Javaans Nieuwjaar, en kunsteloze opvoeringen te geven. Ditzelfde is ook het geval met allerlei andere vertoningen,

zoals maskerspelen; in het voorafgaande is daar reeds melding van gemaakt. Deze mommerijeën als straatvertoning noemt men in den regel allemaal barongan, wat de gebruikte mom ook is. Ook in de steden in Midden- en Oost-Java, waar men dergelijke straat-mommerijen kent, is de gebruikelijke benaming daarvoor barongan.

Als eenvoudige straatvertoning ziet men in de steden in West-Java, vooral in Batavia, behalve het monster en de reuzen, ook wel allerlei dierenmommen rondlopen. Beerachtige wezens komen daarbij nogal eens voor. Daarnaast ziet men echter wel eens een overgroot vollemaansbakkes dragen door een meer dan mansgrote pop. Deze wordt thans vaak slechts beschouwd als een van het reuzenpaar. Eigenlijk is dit vollemaansmombakkes echter, naar het schijnt, een afzonderlijke mommerij; het moet een spook, wêwê, voorstellen. In Tjërbon is het nog als zodanig bekend. Van bevriende zijde werd mij intussen medegedeeld, dat het in Batavia wel onèl-onèl genoemd wordt.

170. Barongan in optocht, Tjèrmé. Het paar reuzenmommen wordt ook vermeld, onder de naam barongan, in een belangwekkende beschrijving van een bruiloft in een désa op de helling van de Tjèrmé, in Tjërbon. Deze mededeling heeft dus betrekking op een bevolking, zo al niet geheel Tjèrbons-Javaans, dan toch vermengd Soendanees en Tjèrbons onder sterke Javaanse invloed. De bedoelde beschrijving komt voor in het boek van Mevr. Aug. de Wit: *Java, Feiten en Fantasieën*. Men leest daar (Nederlandse uitgave 1905, blz. 288): „De eigenlijke plechtigheid was hiermee” (met het tēmoe-pěngantèn, te voren beschreven) „afgeloopen en het feestvieren begon. Eerst moesten de bruiloftsgasten in statigen optocht door het dorp trekken; voor de deur” (van het huis van de ouders der bruid) „werden zij in volgorde geschikt. Het was een eigenaardige stoet. Aan het hoofd verschenen twee barongan's, afbeeldsels van een reus en een reuzin, gedragen op de schouders van mannen, die in het van bamboe gemaakte geraamte verborgen waren; toen kwam de gamèlan met klokken, trommels, pauken en violen; daarna een groep mannen op stokpaardjes gezeten en de welluidende angkloeng bespelende. Hierop volgden ongeveer een half dozijn vrouwen, die de bruidsinsigniën droegen, papieren vogels, bossen groene bladeren en papieren bloemen, en grote pauweveeren waaiers. Er volgde een troep priesters, die op tamboerijnen sloegen en een soort bruiloftslied zongen. Hierna kwamen de bruid en hare bruidsmeisjes, in een draagstoel gezeten, die op de schouders van vier mannen gedragen werd; en onmiddellijk achter haar de bruidegom te paard, gevolgd door een troep muzikanten. De bruiloftsgasten vormden de achterhoede.”

„In die volgorde ging de stoet op weg, trok tweemaal de désa om en hield ten laatste voor het huis van den bruidegom stil. De vader, die in de deur verschenen was, zoodra hij de muziek hoorde naderen, kwam den stoet tegemoet, en, naar den draagstoel der bruid tredende, beurde hij haar er uit en droeg haar het huis binnen, waar de bloedverwanten van den bruidegom in een kring gezeten waren, om haar te ontvangen. Aan die allen werd zij nu met groote vormelijkheid voorgesteld als de dochter des huizes, en zij en de bruidegom begroetten ieder lid van het gezelschap afzonderlijk, door neer te knielen en hare of zijne voeten te kussen.”

Deze beschrijving van een bruiloftsstoet in een Tjèrmé-désa bevat, zoals men ziet, verscheidene bijzonderheden. Het is belangwekkend die te vergelijken met andere optochten, waarvan beschrijvingen in dit hoofdstuk voorkomen. Zo zijn de bossen groene bladeren en papieren bloemen waarschijnlijk te vergelijken met de kēmbar-majang, waarover straks nog iets medegedeeld zal worden (§ 219). Hier wil ik slechts de aandacht vestigen op één onderdeel, omdat dit, de voorstelling van een haan of een kip, in de optocht meegedragen, enigszins in verband is te brengen met het onderwerp van dit hoofdstuk. Immers de mommerij is ook vaak te beschouwen als niets dan een vertoning van voorstellingen van dieren en andere wezens, in een optocht opgenomen.

171. Haantje, oepâtjârâ. De papieren vogels, die Mevrouw de Wit vermeldt, zijn, niet onwaarschijnlijk, te plaatsen naast de lârâ-pangkon, een kip van papier, gewoonlijk wit, die, vol-

gens een mededeling van Javaanse zijde, uit Pasoeroehan, wel mede wordt gedragen in de arm, in bruiloftsstoeten.

In de Oosthoek noemt men dit dier wel djagoan; men meldde mij, dat het in Prâbalinggâ oudtijds gewoonte was, een man te huren om met de djagoan voor de bruidegomsstoet uit te lopen. Die man moest dan, wanneer men bij het huis van de ouders der bruid gekomen was, en de bruid naar voren kwam om den bruidegom te ontmoeten, eerst met dit dier in zijn armen, enige tijd voor de bruid en tussen bruid en bruidegom door staan dansen. Daarna mocht de bruidegom pas op de bruid toe treden.

Zou er niet enig verband bestaan tussen dit hoentje en enkele der ornamentsstukken of waardigheidssteken, oepâtjârâ's van de Javaanse vorstengeslachten, die de vorm van hoenderen hebben (sawoeng-galing, babon-angrêm)? De oepâtjârâ's dienen eigenlijk in hoofdzaak ook alleen, om bij plechtige gelegenheden in optocht achter den vorst aangedragen te worden. In de uitdrukking lârâ-pangkon is lara blijkbaar te beschouwen als dialektische bijvorm van dara, bijna volwassen hen, zodat lârâ-pangkon met schoothoentje weer te geven is.

De Heer Mayer vermeldt in zijn boek over Javaans volksleven (II, blz. 377) ook de „oepâtjârâ-pêngantèn of bruids-insigniën, als de kêmbar-majang of pluimen van gagar-majang of jonge cocosbladeren, dan wel van divers gekleurd papier, de djagoan of van papier gemaakte vogels (eig. hanen), de pênggêpjok of van jonge andong-, waringin- of djambé-bladeren vervaardigde groene bouquetten, en dergelijken meer. Soms ziet men hierbij nog den kêboet-baḍag of pauwenveeren waaier, dan wel namaaksels daarvan gevoegd, ofschoon dergelijke waaiers alleen door vorstelijke personages mogen worden gebruikt, maar op hun trouwdag wordt dit voorrecht ook wel aan bruid en bruidegom toegekend." Dit alles wordt meegedragen in de optocht, waarvan de reuzemommen, barongan's genoemd, in het hierna volgende vermeld zullen worden (§ 180).

Een opstel in het Javaanse weekblad van het Kantoor voor de Volkslectuur Kadjawèn (IX, 1934, blz. 398) geeft een beschrijving van het hier bedoelde gebruik, zoals dat voorkwam in Soka-wati (Sragèn). Bij de bruidegomsoptocht was 'n man, die voor haantje, djagoan vooruit danste (hij kraaide ook), met 'n echte haan onder z'n arm. Voor 't huis van de ouders van de bruid ontmoette hij de babonan, het hoentje, ook een man, met een kip bij zich. Zij dansten met die dieren in hun armen wat tegenover elkaar, maar men moest hen beletten binnen te komen in het voor- of het achterhuis. Gelukte hun dit, dan konden zij aanspraak maken op alle offerspijzen (sadjèn), die daar gereed stonden, welke aanspraak echter afgekocht kon worden met een seekoe (een halve gulden).

Ofschoon er niets bij vermeld wordt van een ceremoniële aanbidding, is misschien de volgende op Jogja en Koelonprâgâ betrekking hebbende mededeling van Dr. L. Adam in Adatrechtbundel 34 mede hiermee in verband te brengen. Dr. Adam schrijft: „bombongan, gift (vaak een haan) van den bruidegom aan den oom (bapa paman) van de bruid, of ook wel aan de bruid zelve; in Koelonprâgâ gift (meestal een haan), die bruidegomsouders bij het huwelijk aan den loerah geven."

172. Tjërbon. Onder de mededelingen, die ik mocht ontvangen uit de kraton Katjirëbonan over de kunst en de vertoningen in dit belangwekkende gewest, dat zoveel invloed heeft uitgeoefend naar het Westen en naar het Oosten, bevond zich ook een vermelding van de barongan-dans. De barongan bestaat eigenlijk uit een masker (kêḍok) in de vorm van een tijgerkop, met daaraan vast een nabootsing van het vel (gêrbongan), gemaakt van waring-weefsel. De staart is weer van hout. De speler (naar het schijnt maar één), die in dit mommepak kruipt of het om krijgt, heeft een fluit (ploewit) van bamboe; blijkbaar houdt hij die slechts met de mond vast. Hij danst bij de muziek van een fluit van hout (soeling), een têrbang, een kēḍang en een gong van bamboe. Waarschijnlijk is met dit laatste bedoeld de zogenaamde blaasgong. Als metgezel bij de dans heeft de barongan een danser die een Pēṅtoel-masker draagt; deze zingt erbij. Dit zingen wordt,

in aansluiting aan het Soendanees taalgebruik, soeloekan genoemd. Pēntoel draagt als wapen een houten zwaard. Het komt ten slotte tot een gevecht tussen hem en den barongan, waarbij de barongan Pēntoel op de vlucht jaagt. Het spel eindigt in den regel daarmee, dat de barongan een aanval doet op de kring der toeschouwers, wat aanleiding geeft tot een joelpartij en een jacht van de barongan achter de hard weglappende mensen aan.

Aan deze beschrijving behoeft verder niets toegevoegd te worden. Het optreden van Pēntoel er bij, zonder enig verband met de verhalen van het grote maskerspel, is een voorbeeld te meer van het zelfstandig, zonder lakon, voorkomend gebruik van maskers en maskerdansen. Ofschoon de Tjërbonse mededeling dit niet uitdrukkelijk vermeldt, is wel aan te nemen, dat de barongan-vertoning plaats vindt bij optochten. Van een bijzondere oude religieuze zin, in verband met de landbouw bijvoorbeeld, wordt helaas niets vermeld.

Evenals aan de Tjërbonse maskers, kan men ook aan de Tjërbonse barongan-koppen de kunstvaardigheid en de stijl der Tjërbonse houtsnijders opmerken. De kleur van de koppen is donkerrood, vaak met zwarte strepen. De onderkaak is te bewegen; bij de vertoning liet de speler het monster ongetwijfeld flink de muil opensperren, zodat de (leren) tong te zien was, en naar zijn prooi happen, waarbij harde klappgeluiden ontstonden. Aan de achterrand van de kop is het goed bevestigd dat het hoofd en het verdere lichaam van den speler moest bedekken (zie afbeelding 71).

Daar met deze Tjërbonse barongankoppen slechts één man optreden moet, zijn zij niet zo groot als zij elders wel gemaakt worden, waar er twee mannen in gaan: een die de kop draagt, en een ander die met het achterlijf loopt. De tijgerbarongan, die men in het plaatselijke dialect ook wel bērokan noemt, schijnt in Tjërbon nogal populair te zijn; bij gelegenheid van volksfeesten, zoals de Moeloedan, worden er wel kleine barongan-kopjes, slechts iets groter dan een hand, maar geheel van het model van de grote, verkocht als kinderspeelgoed.

173. Gēndroewon's. Behalve deze tijgermommerij met Pēntoel is er in Tjërbon en de Noord-Westelijke Pasisir ook niet onbekend de mommerij van de twee reuzen. Men noemt dit echtpaar meestal de gēndroewon's. Deze mombakkesen zijn bestemd om gedragen te worden door poppen, vaak langer dan manshoog gemaakt, die door een man getorst worden. Zo treden zij op in optochten bij bruiloften of besnijdenissen, meestal niet anders dan ordelijk meelopende. Soms vormen zij echter ook wel een vertoning op zich zelf. In het vervolg zal er nog herhaaldelijk sprake zijn van dit reuzenpaar.

174. Wēwé. Een derde mommerij, die in deze streken, en ook, zoals reeds bleek, Westelijker, in het Soendanees West-Java, bekend is, is het spook, meestal de wēwé genoemd. De kleur is verschillend, soms rood, soms ook wit. Het gelaat is groter dan een gewoon mensenaangezicht. Het hout is niet dun en fijn uitgesneden, zoals bij de maskers, maar van binnen slechts ruw uitgehold tot op verscheidene cM's dikte. Daar de momespelers geen kunstige en verfijnde bewegingen met het hoofd behoeven te maken, zoals de maskerdansers, behoeven de mommen niet zo licht hanteerbaar te zijn. In den regel zijn alle mombakkesen zwaar. Het mom van de Wēwé is echter altijd buitengewoon zwaar, en groot; de middellijn bedraagt niet zelden ongeveer 40 cM. Ook dit mombakkes moet gedragen worden door een pop, liefst van meer dan menselijke lengte, die gedragen wordt door een man. Met enige verbeeldingskracht kan men in dit gevaarte een spook zien. Het is in den regel slechts een straatvertoning van de eenvoudigste soort, vooral voor kinderen aantrekkelijk (zie afbeelding 72).

175. Staatsiekoetsen. In Tjërbon vindt men, behalve deze mommevertoningen, die tot de volkskunst behoren, ook in de hofkunst enige herinneringen aan het uiterlijk en het optreden in optochten van een mom. Bedoeld zijn hier de bekende staatsiekoetsen van de Tjërbonse kratons, die de vorm hebben van een gevleugelde draak, een garoeda (zie afb. 73). In het hierna volgende (§ 195) zal ik nog nader trachten uiteen te zetten, in hoe verre men deze staatsiekoetsen vergelijken mag met mommen. Het staat wel vast, dat deze koetsen (vroeger voor een gedeelte draag-

koetsen, pas later, naar men vertelt, op wielen gezet) oudtijds slechts gediend hebben bij vorstelijke feesten, inzonderheid voor de besnijdenisoptocht. Zij worden, zoals men weet, ook nu nog door de bevolking vereerd. De Heer van Dapperen heeft van deze verering een beschrijving gegeven in zijn opstel over Moeloeddagen in Djāwā XIII, 1933.

In het hierna volgende zal ik ook kunnen wijzen op andere dergelijke koetsen, behorende bij vorstelijke feesten, in de Zuid-Midden-Javaanse kratons (§ 195), en op herinneringen eraan of overblijfselen ervan uit Grēsik (§ 220). Vermeld is reeds het bestaan ervan in de Soendalanden (§ 168). Al deze koetsen kan men wel niet eigenlijk tot de volksvertoningen rekenen. Maar men vergeet niet, dat oudtijds een vorstelijk besnijdenis- of bruiloftsfeest ook in vrij grote omvang een volksfeest was; en het kijken naar de schitterende optocht zal voor zeer vele eenvoudigen, die er geen aanspraak op konden maken in de kraton te mogen komen, het voornaamste zijn geweest van wat zij bij zulk een gelegenheid te genieten kregen. Ook daarom achtte ik het niet ongepast, hier en in het vervolg enige malen melding te maken van deze staatsiekoetsen.

II.

Het Javaanse land.

176. Pangkah, Tēgal. Om thans over te gaan tot de bespreking van de mommerijen en wat daarmee in verband is te brengen in het Javaanse land, van den Heer van Dapperen ontving ik uit Tēgal een mededeling over een mommerij, die daar Tjèpèt genoemd wordt. De vertoning bestaat uit het optreden van twee mommespelers. De een met een groot, wit mom stelt een vrouwelijk wezen voor, Moṭēm geheten, de andere met een zonderling hoekig rood bakkes, werd Tēmbēm genoemd. Hij gelijk echter al heel weinig op de bekende maskers van Tēmbēm. De mommen zijn vrij eigenaardig gemaakt. Het rode mombakkes heeft de vorm van een halve cilinder; van onder is het afgesloten door een bodem die den vorm van een halve cirkel heeft. Het is natuurlijk uit één stuk hout uitgebeiteld. De mommen zijn afkomstig van onder Pangkah, in het binnenland.

De man was slechts gekleed in een broek en buisje van zakkengoed, de vrouw droeg, behalve een vracht lappen, die haar van de rand van het mombakkes af over het hoofd en de rug vielen, en haar moesten verbeelden, een ouderwets lang baadje (kēbajak lanḡong) en een kain. Een derde persoon maakte er, terwijl deze twee onbehouden danspassen uitvoerden of wat rondsjokten, muziek bij op een, kētipoeng genoemd, klein, rond, komvormig trommeltje.

Deze mommerij werd vertoond, zoals het geval is met bijna alle andere mommen-vertoningen, bij optochten voor huwelijken en besnijdenissen. Dan liep dit paar voor aan de stoet, zogenaamd om ruim baan te maken. In de stad Tēgal zag men dergelijke mommerijen ook wel bij gelegenheid van Chinees of Europees Nieuwjaar langs de huizen trekken, om een kleinigheid te verdienen.

In het hieronder volgende zal blijken, dat tjèpètan niet onbekend is in het Zuid-Westen van het Javaanse land als de naam van een krijgshaftige figuur, optredende bij sommige uitgebreide mommespelen. Ook Tēmbēm komt (naast Pēnṭoel) wel voor bij die vertoning. Ofschoon het niet ondenkbaar is, dat Tēmbēm verwantschap bezit met deze krijgshaftige tjèpètan, is het toch waarschijnlijker, dat er in Pangkah enige figuren verward of versmolten zijn. Moṭēm lijkt het meest op de wéwé of op een vrouwelijke tjèpètan, waar de Heer Inggris melding van maakt in een opstel, dat hieronder ter sprake zal komen. Afgezien van de naam Tēmbēm, is dit tjèpèt-paar van Pangkah dus wel in overeenstemming met wat elders tjèpètan genoemd wordt. Overigens, de namen van de mombakkesen worden niet zelden met elkaar verward; het is niet met zekerheid te zeggen, dat de naam, die een bepaald mom in één streek draagt, in een andere streek niet aan een ander mom gegeven wordt.

169 177. Zuid-Westen, Banjoemas, Bagèlèn. Een volgende streek in het Westen van het Javaanse land, van waar mij berichten over mommedansen bereikt hebben, is het Zuid-Westen, de

regentschappen van Tjilatjap en Poerwakërta tot Këboemèn en nog wel verder Oostelijk. In die landschappen blijkt in het bijzonder de paarddans, daar èblèg of èbèg, elders meestal djaran-képag genoemd, zeer populair te wezen. In het vervolg (hoofdstuk IV) zal er gelegenheid zijn hierover nog iets op te merken. Deze èblèg-vertoning is daar vaak verenigd met het mommespel, de barongan. Deze vereniging komt ook elders wel voor; het is echter toch niet waarschijnlijk, dat die twee van ouds onafscheidelijk bij elkaar behoren, daar zij ook gescheiden naast elkaar in dezelfde streek voorkomen, zoals in Tjërbon. Wel hebben de barongan- of andere momme-vertoningen en de paarddansen in den grond dit gemeen, dat bij beide mensen optreden in de gedaante van of zich gedragende als dieren, vroeger en ook nu waarschijnlijk soms nog wel, zich vereenzelvigende met een dier of een niet-menselijk wezen. De paarddansen kunnen echter altijd gemakkelijk op 't eerste gezicht onderscheiden worden van de mommespelen, barongan, daardoor dat de spelers nooit anders dan paarden voorstellen, terwijl de mommespelers allerlei dieren of niet-menselijke wezens voorstellen, en meestal geheel gehuld zijn in hun mommepak.

Van dit mommespel verbonden met paarddansers in het Zuid-Westen van het Javaanse land is reeds een beschrijving verschenen in Djāwā, 3e jaargang, blz. 98, van de hand van den Heer Inggrijs. De Heer Inggrijs beschrijft twee troepen, een van de désa Wānākrijā in Bagèlèn en een van de désa Djaganalan bij Jogjakarta, welke niet veel verschillen. Beide bestaan, behalve uit de paarddansers (in Wānākrijā 12, d.w.z. 6 paren, in Djaganalan 6) uit een barongan (met twee mannen er in) met enige begeleidende figuren (in Wānākrijā: Pēntoel, Tjèpètan, Tjètit-toewit en Gëndroewo, in Djaganalan: Pēntoel, Bèdjèr of Tēmbēm, Bango-ṭontong en 2 Gëndroewo's, een man en een vrouw). Steeds behoort er een ḍalang of ḍoekoen, panimboel genoemd, bij.

178. Wānākrijā en Djaganalan. Voor de uitvoerige beschrijving van deze vertoningen worde verwezen naar het opstel van den Heer Inggrijs. Hier wordt daaruit slechts ontleend, wat betrekking heeft op de mommen. De paarddansen worden later besproken. Waar niet anders vermeld wordt, verschillen, volgens den Heer Inggrijs, de mommen van Wānākrijā niet noemenswaard van die van Djaganalan.

De tijgermom, de eigenlijke barongan, als men duidelijk wil zijn, singā-barong genoemd, wordt door twee mannen gedragen. De spelers lopen achter elkaar in een goeni-zak, voorzien van een houten tijger-kop en een langen staart. Op de rug hangen arèn-vezels bijwijze van manen. Deze tijgermom werd hier en daar ook wel eens, zo wordt mij opgegeven, sato-sēmbāwā, tijgerdier, genoemd. Dit is een woord uit de verouderde boekentaal.

De tjitit-toewit in Wānākrijā stelt een soort (zwarte) ooievaar, bango-ṭontong, voor. De speler steekt in een goeni-zak, en heeft een grote houten snavel voor het hoofd. Een fluit heeft hij in de mond; daarmee maakt hij verschillende geluiden. Soms loopt hij de kinderen na: hij krijgt dan wel eens een paar centen, waarmede hij zich zeer verheugd betoont.

In Djaganalan heette deze mommerij bango-ṭontong; de Heer Inggrijs vermeldt, dat men deze eerwaardige vogel wel eens een songkok, een steek, behorende bij de ouderwetse Javaanse krijgsmandracht, opzette.

Pēntoel draagt het bekende halve masker met de knobbelneus. In Wānākrijā meende men hem gelijk te mogen stellen met Pétroek. Hij verkoopt grappen, danst wat, en neemt onderweg ook gaarne kleine beloningen aan.

In Djaganalan heeft men nog een maskerspeler, Bèdjèr of Tēmbēm, met het bekende plat-neuzige groene of zwarte halve masker.

In Wānākrijā ziet men voorts de tjèpètan of pitik-walik, een mom die een karoeng-zak, beplakt met kippenveren, draagt, een mombakkes met een demonische uitdrukking, en lang haar. De Heer Inggrijs vermeldt echter, dat er nog een ander soort tjèpètan bestaat, die een vrouwelijk wezen voorstelt. Deze mom heeft dan lange haren, lange hangborsten, en de rug is beschilderd zo, dat men zich daar een gat kan voorstellen. Dit herinnert aan de voorstelling van de poentija-

nak of koentijanak, een geest, die het in 't bijzonder op kinderen en zwangere vrouwen voorzien heeft. Misschien mag men ook aan de boven reeds genoemde wéwé denken (§ 174 en 176).

Tenslotte heeft men de gëndroewo-mommen. In Wânâkrijâ trad er, volgens den Heer Ingggris, slechts één op. Het is een reusachtige pop van bamboe, bekleed met goeni; het gezicht is van hout. Dit mom zou een bosspook van het manlijk geslacht moeten voorstellen.

In Djaganalan heeft men echter twee gëndroewo's, een manlijke en een vrouwelijke. De manlijke draagt een jas en een lange broek van goeni, hij heeft als wapen een knots. De vrouwelijke is ongewapend, en slechts gekleed in een baadje en een kain van goeni.

Omtrent de vertoning die, na aankomst van de stoet op het erf waar het feest, ter ere van de reeds genoemde gelegenheden, te zien is, vertelt de Heer Ingggris in hoofdzaak het volgende. In Wânâkrijâ is het optreden geheel in het verband van het èblèg-spel opgenomen. Evenals de paarddancers, geraakt ook de monsternom, de barongan, daar in een staat van razende bezetenheid. Overigens treedt hij alleen maar op in de optocht. De andere mommen doen niets anders dan meelopen met de stoet.

In Djaganalan daarentegen worden er gevechten vertoond. Na een gevecht van de paarddancers onderling, komt er een strijd tussen het monster en de gëndroewo's. De laatsten dreigen het te zullen verliezen. Bango-ṭonṭong (ṭiṭit-ṭoewit) komt hun echter te hulp, zodat het monster op de vlucht slaat. Pēnṭoel staat hierbij, den verslagene bespottende.

Aan de boven kort weergegeven beschrijving van den Heer Ingggris, kan ik nog enkele bijzonderheden toevoegen uit mededelingen van andere zijde ontvangen over het mommespel in het Zuid-Westen van het Javaanse land. In de antwoorden der Regenten op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut zijn ook over het mommespel en de paarddansen verscheidene opmerkenswaardige mededelingen gedaan.

179. Banjoemas. Uit het regentschap Banjoemas wordt gemeld, dat daar bij de èbèg-vertoning optreden behalve de paarddancers een barongan, Pēnṭoel en Tēmbēm (beide gemaskerd) en ṭiṭit-ṭoewit. De barongan wordt in deze mededeling beschreven als een reus. Misschien is dit minder nauwkeurig; 't kan echter ook zijn, dat deze barongan meer overeenkomst heeft met wat elders, zoals in het opstel van den Heer Ingggris, gëndroewo wordt genoemd: „een reusachtige pop, bestaande uit een gezicht, van hout vervaardigd, een romp van bamboe en de kleding van goeni. Hij stelt een bosspook voor.” De ṭiṭit-ṭoewit is ook volgens de mededeling uit Banjoemas een vogel. De muziek bestaat daar uit een paar bonang's, een gong, een kēṇḍang en een slomprèt. De èbèg-vertoning heeft plaats in het bijzonder bij optochten en bij volksfeesten (pasar malēm's, kermissen). Bij de troep behoort een ḍalang, die wierook brandt, en er worden offers gereed gezet, wanneer er een vertoning zal plaats hebben.

180. Barongan: reuzen. Ook in het boek van den Heer Mayer over Javaans volksleven, dat, zoals vroeger reeds aangetekend is, vooral gegevens van waarde bevat betreffende het Westen van het Javaanse land, wordt de barongan-vertoning beschreven, en wel als mommerij van een paar poppen. Men leest daar (deel II, blz. 375): „Deze stoet” (een bruiloftsstoet) „wordt geopend door een stel barongan's, dat zijn groote bamboezen met opzichtige kleeren gekleede en door zich daarin bevindende menschen gedragen poppen, voorstellende een reus en eene reuzin, met vreeswekkende aangezichten, en beweegelijke armen, die op de maat van den achter hen aangedragen gamēlan-bonang-rèntèng ronddansen.” „Onder gamēlan-bonang-rèntèng verstaat men meestal een sléndro of deel daarvan, waarvan de verschillende instrumenten op draagstellingen worden medegevoerd en al loopende door de muzikanten worden bespeeld. Achter dezen gamēlan zien wij verder de èbèg's of djaran-képang.” Hiervoor, in § 171, vindt men nog iets meer over deze beschrijving van den Heer Mayer. De hier vermelde gamēlan-bonang-rèntèng zou sléndro zijn. In Tjërbon en de Soendalanden is rèntèng de naam van een veelgebruikt gamēlan-samenstel, voornamelijk bestaande uit bonangketels, maar in pélog, volgens Mr. Kunst (Djāwā III, blz. 28).

De mededeling van den Heer Mayer wordt bevestigd in zover, dat mij van Javaanse zijde is verzekerd, dat in Bagèlèn de sléndro-gamèlan's verre de overhand hebben over de pélog-gamèlan's, evenals in de Vorstenlanden.

Deze mommerij, die, ofschoon barongan genoemd, niet, zoals gewoonlijk, een wild dier of een soort draak voorstelt, maar, in een paar optredende, een reus en een reuzin, komt, naar het schijnt, onder deze naam vooral ook in West-Java voor, in het Soendanees land en Batavia, en in de Pasisir. In het vervolg zal er nog vaak melding van gemaakt worden. Bij deze soort reuzen-mommen-vertoning wordt geen gevecht opgevoerd. Volgens de beschrijving van den Heer Inggris in Djaganalan bij Jogja treedt, tezamen met een tijger-barongan (singābarong), ook wel eens een demonisch paar op, gëndroewo's genoemd, die *vechten* met den singābarong, die *gewoonlijk* barongan genoemd wordt. Er is dus wel een vrij grote verwarring van namen.

181. Sawo, Poering, Karanganjar. Een zeer uitvoerige en nauwkeurige beschrijving van dit in het Zuid-Westen blijkbaar zeer populaire mommespel met paarddansen mocht ik ontvangen door bemiddeling van den Regent van het voormalige Karanganjar (Bagèlèn) van den Wēdana van Poering, R. Soepangkat. Over de barongan schrijft hij, dat de kop gemaakt wordt van zacht hout, bijv. kanīl (tjēmpākā), en het lichaam van bagor-weefsel. Het stelt een singābarong voor. Er zijn twee spelers, voor en achter in. De waarde is ongeveer 7,50 gulden. Voor het maken van een barongan moest men vroeger een tijd van religieuze afzondering doormaken (tirakat, met vasten en waken, tot 7 dagen toe). Er zijn barongan-mommen, die enige geslachten van vader op zoon zijn overgegaan, zoals de barongan van Sawo, distrikt Poering. Deze barongan heeft een *đanjang* *baorēksā*, een geest die hem beschermt. Wanneer hij gebruikt wordt om mede te dansen bij de mommespel-vertoning, geraken de dansers buiten zich zelve (kētēmpēlan: bezet, bezeten, n.m. door den *đanjang*, woeroe: dronken). De eigenaar, Sēlāwidjājā, tjongkog (onderdorps-hoofd) van Sawo, vertelde dat, indien voor deze barongan op malēm-Slāsā-Kliwon en malēm-Djoemahat-Kliwon niet de gebruikelijke offers waren gereed gezet (bloemen en wierook), hij uit zijn bekleedsel van bagor-weefsel te voorschijn kwam als dit niet dichtgebonden werd.

182. Bezetenheid. Over dit bezeten worden door de geest geeft de Wēdana van Poering opmerkenswaardige bijzonderheden, volgens mededelingen van den genoemden tjongkog van Sawo. Daar dit verschijnsel echter vooral bij de paarddansen optreedt, zal het besproken worden bij de beschrijving van de paarddansen. Slechts verdient hier vermeld te worden, dat, volgens deze mededeling betreffende Sawo, degenen die „dronken” (woeroe) geraken in een barongan, steeds de mond wijd open hebben; zij kunnen hem niet sluiten. Zij bemerken dit echter niet. Men wil dit in verband brengen met het feit, dat de barongan zelf een open muil heeft. Overigens is, wat de spelers gevoelen bij het „dronken” worden: duizeligheid tot vermindering of verdwijning van de zintuigelijke waarneming en verlies van het spraakvermogen, hetzelfde bij de barongan-spelers als bij de paarddansen.

In Karanganjar en in het algemeen in het Zuid-Westen, waar barongan en paarddansen tezamen of vlak na elkaar plegen opgevoerd te worden, schijnt men de meeste aandacht te besteden aan de paarddansen, en de barongan (singābarong) met de andere mommen slechts als een opfluistering van de optocht, de barongan-dans als een voorspel voor de paarddansen, te beschouwen. Ook uit de beschrijving van den Heer Inggris van de vertoning in Wānākrijā (Bagèlèn) moet men dit opmaken; de gehele vertoning wordt dan ook naar de paarddansen *ēbēg* of (volgens den Heer Inggris) *djañilan* genoemd. Ook uit Karanganjar wordt melding gemaakt van den *đalang* of *đoekoēn*, die bij de barongan- en paarddansen-vertoning op moet treden, o.a. om de dansers, die „dronken” zijn, te helpen. Hij wordt volgens den Wēdana van Poering behalve *pēnimboel* ook wel *mēđođang* genoemd. Dit laatste woord is van elders niet bekend.

183. Djantoeran. Uit Sawo wordt ook nog melding gemaakt van een vertoning, waarbij de barongan en de paarddansen tezamen optreden. Dit heet *djantoeran*. De paarddansen rennen

daarbij steeds sneller in een kring rond, terwijl de muziek zeer hard en snel geslagen wordt. De dansers „worden gedjantoeerd”, met het gevolg dat er verscheidene buiten zich zelf geraken en ten slotte neervallen. Dit slaat ook vaak op de toeschouwers over, zodat die ook „bezeten worden”. Daartussendoor danst dan de barongan rond met open muil en brullende, alsof hij de ganse wereld wilde opslokken. Die wilde dans nadert de plek waar de offers zijn neergezet; wanneer die onvoldoende bevonden worden, worden de dansers nog veel wilder. Zulk een djantoeeran-partij kan wel bijna een halve dag duren; daarna gaat de pënimboel de spelers langzamerhand „genezen”. Zulk een vertoning dient echter niet voor een optocht, maar zij wordt gehouden als een schouwspel op zich zelf.

Blijkbaar is hier sprake van een dergelijke vertoning als, alleen langer voortgezet en wilder dan die, welke de Heer Inggrijs beschrijft als voorkomende in Wānākrijā (Bagèlèn). Er komt geen gevecht bij te pas tussen de barongan (singābarong) en de andere mommespelers, of tussen de paarddansers, zoals volgens den Heer Inggrijs gebruikelijk is in Djaganalan (Jogja).

Het is wel aan te nemen als een verschil tussen de barongan-vertoning in het Zuid-Westen en die in Midden-Java en meer naar het Oosten, dat in het Zuid-Westen van het Javaanse land de barongan niet (of weinig) strijdt maar slechts ronddanst en soms buiten zichzelf geraakt, terwijl in Midden-Java en verder naar het Oosten men de barongan een strijd laat opvoeren tegen de andere mommespelers, met of zonder paarddansers, waarbij van buiten zichzelf geraken van de mommespelers niet zoveel sprake is. Hiermede is ook in overeenstemming, dat de andere mommespelers, die samen met de singābarong optreden, in het Zuid-Westen een geringe rol spelen, volgens de beschrijvingen uit Bagèlèn. De Wēdana van Poering tekent aan, dat in de laatste tijd naast de singābarong nog slechts zelden de tītīt-toewit en Pēntoel en Tēmbēm optreden; de gēndroewo's vermeldt hij in het geheel niet. Een volledig stel moet, volgens hem, bestaan uit: barongan (singābarong), tītīt-toewit, Pēntoel en Tēmbēm of tjèpètan. Straks, bij de beschrijving van de barongan-voorstelling in Blora, zal blijken dat de bezetting met verschillende figuren van het mommespel meer naar het Oosten vrij uitgebreid kan wezen.

Over de muziek, bij de paarddans- en barongan-vertoning in Karanganjar (in het bijzonder, blijkbaar, in de dēsa Sawo) gebruikt, wordt medegedeeld, dat zij bestaat uit: 1 gong, 1 panēngah en 1 kēmang (alle 3 gongachtigen), 1 kēṇḍang, 1 of 2 slomprèt's en 1 blaasgong (gong bamboe), te bespelen door zes spelers. Op andere plaatsen dan in Sawo gebruikt men ook wel angkloeng's, maar dan heet de paarddans-barongan-vertoning ten rechte niet koedakēpang maar djaṭilan.

Deze mededeling van den Wēdana van Poering is niet zonder belang in verband met het opstel van den Heer Inggrijs. Immers, bij de vertoningen, die de Heer Inggrijs beschrijft als djaṭilan, geeft hij ook inderdaad op, dat de begeleiding bestaat o.a. uit angkloeng-muziek. Over djaṭilan-dansen, die geen mommedansen zijn, zal in het vervolg nog iets medegedeeld kunnen worden (in hoofdstuk V, § 303).

184. Tjèpètan. Aangaande de tjèpètan of pitik-walik, die de Heer Inggrijs vermeldt bij de beschrijving van de vertoning in Wānākrijā (van de andere beschrijvingen noemt hem ook de Wēdana van Poering), ontving ik nog de volgende mededeling. Hij wordt ook wel moenjoekan genoemd, heeft dan een mom als van een aap (moenjoek) met uitstekende slagstanden (sijoeng), en op zijn kleren, van bagor-weefsel, zijn kippeveren geplakt.

Deze figuur moet, volgens deze mededeling, overeenkomen met die, welke men in Soerakarta Djākālodrà, en verder naar het Oosten en in de Pasisir gēndroewon of Tètèk-mèlèk noemt. Er kan dus gemakkelijk enige verwarring ontstaan tussen de reuzen-gēndroewo's van het Westen (vaak een paar, man en vrouw) en de gēndroewon-Djākālodrà. Het reuzenpaar schijnt in

Ook in overeenstemming met de mededeling van den Heer Inggris, geeft men aan tjèpèt in het Zuid-Westen van het Javaanse land ook de betekenis van geest of spook, en in het bijzonder, schijnt het, van poentijanak.

185. *Tjètit-toewit*. De boven genoemde mommen komen ook afzonderlijk voor, niet in een groep met andere mommedansers. Van de singābarong is dat reeds vermeld voor Karang-anjar; wanneer Pēntoel-Tēmbēm en de tjètit-toewit ontbreken, is hij de enige mommefiguur bij de èbèg-vertoning. Volgens den Heer Mayer komt het gēndroewo-paar ook wel afzonderlijk voor bij optochten. Verder treedt ook de tjètit-toewit wel afzonderlijk op. Een mededeling daaromtrent, die ik van Javaanse zijde ontvang, zegt, dat nog niet zo lang geleden in Midden-Java en de Pasisir de tjètit-toewit in de dorpen langs de huizen en op de pasars langs de stalletjes placht te gaan en vertoningen te geven. Dit was eigenlijk alleen een vermaak voor de kinderen, en verkapte bedelarij. De tjètit-toewit-speler, slechts één man, had een mom in de vorm van een vogelkop op met een lange snavel en ogen van scherven glas; verder was zijn gehele lichaam gehuld in een wijd kleed van bagor-weefsel. Hij hield in zijn mond een slomprèt; voor zich had hij een kēndang hangen. Met die beide speelde hij allerlei populaire wijzen of deunen zoals: djoerang-djoegroeg, kēmbang-djēroek, gāndārijā, an̄toeg-koewoeg, anglēng, kaloran en andere, en danste daarbij wat, met zijn vogelkop knikkende. Daarvoor kreeg hij dan elke keer een kleinigheid, 2½ cent of iets dergelijks, op de pasars nog minder.

Verder vertelt die mededeling, dat er tjètit-toewit-spelers waren, die, niet tevreden met hun geringe verdienste, hun wijd omhulsel gingen gebruiken in dienst van de klandestiene opiumhandel, en zo aanzienlijke onwettige winsten maakten. Toen dit ontdekt werd, was het met de tjètit-toewit-vertoningen uit.

186. *Optreden van mommespelers*. Nog een andere mededeling, die ik van Javaanse zijde mocht ontvangen over mommevertoningen in de gewesten Pēkalongan en Banjoemas, vermeldt als optredende figuren: de singābarong (met 'n tijgerkop, twee mannen) en de tjèpétan (vooral in het gewest Banjoemas). Dit is een man met een lange broek van bagorweefsel, en een mom over zijn hoofd, met een wilde pruik haar van doek (arēn-vezels) en het gelaat van een demonische figuur uit de wajang. In Pēkalongan en Tēgal ziet men wel, zonder de tjèpétan of overeenkomstige figuur, de pēdawangan. Dat is de reus of het reuzenpaar. Evenals in de vorige berichten wordt hier vermeld, dat de singābarong optreedt bij optochten. De pēdawangan (in Pēkalongan en Tēgal) is eigenlijk nergens anders voor te gebruiken dan als bijfiguur bij de singābarong; slechts laat men, aan het doel van de optocht gekomen, wel eens een gevecht opvoeren tussen de singābarong en den reus; deze laatste moet dan overwinnen. In zulk een optocht komen ook wel paarddansers voor. In het Zuid-Westen van het Javaanse land is echter de paarddans, de èbèg-vertoning, behalve bij optochten, ook als voorstelling op zich zelf geliefd; in dit laatste geval wordt zij verbonden met andere schouwspelen, zoals maskerdansers en mommedragers. Boven is dit vermeld; vooral de singābarong en de tjèpétan ziet men dan; en van de maskers de pānākawan's (Pēntoel). Wanneer dergelijke voorstellingen in een zeer eenvoudige omgeving plaats vinden, kan het gevecht, dat eigenlijk tussen de singābarong en de tjèpétan moest plaats vinden, zo goed als geheel wegvallen; de gehele opvoering wordt dan tot grappenmakerij.

Ook bij de meer uitvoerige maskerspel-voorstellingen, die men in het Zuid-Westen van het Javaanse land hier en daar kent, zoals boven is gebleken, voegt men soms wel een mommespel in, zo deelt men mij nog mede. De singābarong laat men dan optreden als voorvechter van den Klānā, Pandji heeft dan aan zijn zijde den tjèpétan. Of het kan ook wel zijn, dat men den tjèpétan beschouwt als bezield door Pandji. De tjèpétan-mommedanser geraakt wel eens bezeten, hetzij in zulk een maskerspel-voorstelling, of bij een mommespel met de paarddansers

samen, zo meldt deze mededeling. Den singābarong overkomt dit echter niet. Een doekoen zorgt er dan voor, dat de bezetene op tijd weer zijn gewone bewustzijn terug krijgt.

In een barongan-paarddancers-vertoning, die de Heer en Mevrouw Brandts Buys zagen in Klêdoeng (Parakan, Tēmanggoeng), trad de simābarong, met twee mannen erin, slechts op als min of meer kluchtig tussenspel, tussen de dansen en gevechten der paarddancers door, die zich niets van hem aantrokken. Het vrij onbeholpen monster werd geplaagd en gesard door een paar pānākawanfiguren: Pēntoel en Katjoeng (met een roodbruin masker en een puntneus, misschien dezelfde, als die elders Tjèpètan heet); deze maakten ook eenige scabreuze grappen. Het slot van de vertoning was, dat het monster door beide kwelgeesten gedood en geslacht werd. Over de eigenaardige maskerspel-vertoning, die deze spelers vertoonden, is boven reeds gesproken (§ 83); hun paarddansen zullen beneden behandeld worden (§ 242).

187. Jogjakarta, Goenoeng Gamping. Uit het opstel van den Heer Inggrijs is reeds gebleken, dat de barongan-voorstellingen ook op Jogja's gebied voorkomen. Het is hier de plaats om melding te maken van een zeer belangwekkende mommerij bij een Jogja'se optocht, n.m. bij de optocht, welke jaarlijks gehouden wordt in de maand Sapar, om offers te gaan brengen bij de Goenoeng Gamping, de kalkdelverijen even ten Westen van Jogjakarta. Een oude vermelding met korte beschrijving ervan komt voor in het T.B.G. 25, 1879, onder Vragen en Mededelingen. Mr. ter Haar heeft op deze plechtigheid de aandacht gevestigd in zijn opstel over twee bezweringsfeesten te Jogjakarta (Djâwâ II, blz. 29). Van deze optocht komt een uitvoerige beschrijving voor in de platenalbum's, door bemiddeling van Ir. Moens te Jogjakarta voor het K. Bataviaas Genootschap gemaakt. Men zie het verslag over de aankopen van Javaanse handschriften, gedaan voor rekening van het K.B.G. door Ir. J. L. Moens te Jogja en Dr. Th. Pigeaud te Soerakarta in de jaren 1929 en 1930, opgenomen in het Tijdschrift v.h. K.B.G., 1931. Het album is genummerd No. 8 (verslag, blz. 328). Het is, dunkt mij, niet onbelangrijk om ter aanvulling en bevestiging van het opstel van Mr. ter Haar hier de Javaanse tekst bij deze platen weer te geven.

De Javaanse tekst noemt deze plechtigheid: tjèmbèngan, een woord dat is afgeleid van het Indo-Chinese tjèmbèng, tjèng-bèng, tjing-bing, dat is Tsing Bing, het schoonmaken van en offeren op de graven der Chinezen in de maand April, gepaard aan een tocht van de familie daarheen en een maaltijd op het graf. Wegens de grote gezamenlijke feesten, die hierbij vaak plaats vinden (men zie: J. Moerman, In en om de Chineesche kamp, Weltevreden 1929, blz. 89), is de benaming tjèmbèngan in verschillende streken ook in het Javaanse spraakgebruik overgegaan om een groot gezamenlijk feest aan te duiden, niet zelden een maalfeest van een suikerfabriek.

Als eerste in de optocht van de tjèmbèngan naar de Goenoeng Gamping vermeldt de Javaanse tekst een réjogtroep van Pringsari, een pasanggrahan (landhuis) van den Soeltan. In het hierna volgende (§ 282) zal van deze Jogja'se réjog, iets anders dan wat réjog genoemd wordt in Soerakarta en Pānārâgâ, nog sprake zijn. Als tweede komt een djañilantroep (paarddancers) van diezelfde plaats. Het zijn 3 paren paarddancers, zoals zij in een volgend hoofdstuk beschreven zullen worden (§ 244), voorafgegaan door een paar maskerdragers (Pēntoel en Tēm-bēm) en gevolgd door de muziek: een kēndang, een kēpjèk (twee bekkentjes om tegen elkaar te slaan), drie angkloeng's en een bēndé.

Daarachter komt een vrij grote troep mommen. Men ziet: twee tijgers (een matjan lorèk, een gestreepte, en een matjan toetoel, een gespikkelde), een wild zwijn, een bantèng en een hert; allen mannen met het lichaam geheel bedekkende mommepakken aan en een mombakkes voor in de vorm van de kop van het betrokken dier. Zij lopen overeind. Daarna komt er een paar wéwé's, vrouw en man, de vrouw met een Europese paraplu boven het hoofd. Zij hebben rode demonische maskers voor, de man met snor en baard, en een wilde pruikebos. Hun baadje is groen, hun kain-loerik wit en zwart gestreept, de man heeft twee slèmpang's gekruist over de borst. Achter hen

komt nog een paar grote wéwé's, vrouw en man, die veel op de vorige gelijken. Zij zijn echter bijna tweemaal manskroot, en vervaardigd uit vlechtwerk. De achterste, de man, wordt gëndroewon genoemd. Zijn kain is wit en zwart geblokt, polèng. Men weet, dit is het patroon, dat behoort bij een bepaalde groep figuren in de wajang, die de Middelaarsrol vervullen (de pânâ-kawan's, Sëmar enz.) of die in zeker opzicht met de Oudere Linie in verband staan (Bimâ, Anoman). Elders verdient dit nadere bespreking. Deze gehele troep mommespelers, van de tijgers tot den gëndroewon toe, vat de Javaanse tekst samen onder de benaming: de gedierten des wouds, die in de optocht medegevoerd worden als lëladèn, d.w.z. als verplichte verering (aan dengeen wien de optocht geldt). Dit is echter op te vatten als een poging tot verklaring van den beschrijver; de mommerij is in allerlei feestoptochten tehuis.

188. Sétanan. Na deze mommerij van de gedierten des wouds komen er, volgens de Javaanse beschrijving, een aantal mommespelers, die sétanan (spoken en geesten) moeten voorstellen. Men ziet vooreerst een jongen, wiens hoofd steekt in een mom van een zeer groot rood menschenhoofd, dat op zijn schouders rust. De Javaanse tekst geeft van hem geen naam op; waarschijnlijk is echter bedoeld wat men (vooral in Oost-Java) het glondongspook noemt. De tweede is een jongen met een zeer dikke buik, gekleed in een witte hobbezak; dit moet waarschijnlijk het wëdon-spook (eigenlijk een mens in een lijkwade) voorstellen. De derde is een jongen met een kaal hoofd, en geheel geel geverfd; dit is waarschijnlijk de sétan goendoel, die rijkdom brengt of zoek geraakte zaken terug doet vinden. Achter hem komen twee jongens op stelten; deze stellen de égrang voor, een soort boeman op één been.

Achter deze groep spoken-mommen, die volgens de Javaanse tekst moeten dienen als srânâ, d.w.z. middel om iets te doen welslagen, volgt ook weer muziek: een bëdoeg (een trom) met het vel naar boven door één man in een slëndang op de rug gedragen en door een ander geslagen, een bëri (een bekken), door een man in de linkerhand aan een touw gedragen, en met de rechter met een stok geslagen, een somprèt of slomprèt en een këprak (hier een draagbare tong-tong: een bamboegeleding met een overlangse spleet, aan een handvat in de linkerhand gedragen, en met de rechter met een stokje geslagen).

189. Apenmommerij. Op deze groep spoken-mommerijen volgt nog een momme-vertoning. Eerst een grobag (tweewielige ossenkar) met groen versierd, waarin enige mannen een klein gamëlanstel zitten te bespelen, gevolgd door een tweede dergelijke ossenkar, waarin wel een negental als apen (loetoeng's zegt de tekst) verklede en beschilderde jongens zitten. De eerste ossenkar wordt gevoerd door een man, gewoon gekleed, maar met een rood halfmasker met een puntig vooruitstekende neus, waarschijnlijk een tjèpétan, uit het bovenstaande welbekend, voorstellende. De tweede door een man, gekostumeerd en gemaskerd als de witte aap, zoals die o.a. voorkomt in het populaire sprookjes-kluchtspel Këtek-oglèng. Ook Anoman wordt in de wajang-wong meestal zo voorgesteld. Evenals bij de wajang-koelit-poppen is de zeer lange apenstaart opgekruld; het einde is bevestigd achter tegen de hoofdtooi.

Als laatste groep vóór de bëkak's, de poppen die als plaatsvervangers van mensen geofferd zullen worden, en die eigenlijk het hoofdbestanddeel uitmaken van de optocht, laat het Jogja'se album nog een slawatantroep zien: santri's, die een Moslims-godsdienstige tekst voordragen en zingen. In het vervolg zal van deze opvoeringen nog sprake zijn (§ 284 en v.). Men ziet voorop den voorlezer met de tekst in de handen, gevolgd door een pajoengdrager (met een gewone zwarte Europese paraplu), dan de muziek, alleen uit verschillende soorten trommen bestaande: een këndang dodoğ, een këtipoeng en een tërband dârâ, alle eenvellige trommen, tamboerijnen, van opklimmende grootte, de dodoğ echter dieper van vorm dan de andere, elk door één man gedragen met de linkerhand in de opening, en geslagen met de rechter. Daarachter komt een grote këndang, door twee man achter elkaar gepikoeld en door den laatste geslagen, en daarachter weer wel een 8-tal zangers, die de koorzang, in de tekst in navolging van die



Afb. 62. Pātrādjā, Malang, verzameling van de Mangkoenagaran (zie § 147).



Afb. 63. Sēmboenglangoe, Malang, verzameling van de Mangkoenagaran (zie § 147).



Afb. 64. Sēmar.



Afb. 65. Paṇḍitā Doernā (Sokālimā).



Afb. 66. Bagong.

Afb. 64 t/m 66.

Madoerese maskers (Pamēkasan), uit de verzameling van de Mangkoenagaran te Soerakarta. (zie § 147).



Afb. 67. Wërkoedârâ, Pamëkasan, Madoera. Verzameling van de Mangkoenagaran (zie § 154).



Afb. 68. Dëwi Soembâdrâ, Pamëkasan, Madoera. Verzameling van de Mangkoenagaran (zie § 154).



Afb. 69. Drogok (Dogog, Togog?), Pamëkasan, Madoera. Verzameling van de Mangkoenagaran (zie § 154).



Afb. 70. Pârânjai, Pamëkasan, Madoera. Verzameling van de Mangkoenagaran (zie § 154).



Afb. 71. Barongan, monstermom, uit Tjërbon, in het bezit van het Museum Sânaëboedâjâ te Jogjakarta (zie § 172). Donkerrood met zwarte strepen. Foto van den Heer H. Overbeck. Lengte 32 cm, hoogte 22 cm, breedte 23 cm.



Afb. 72. Wëwë, mombakkes van een spook, uit Tjërbon, in het bezit van het Museum Sânaëboedâjâ te Jogjakarta (Cher. S.B. 6 no. 55, zie § 174). Vuilwit, met rode en zwarte strepen. Dik hout. Foto van den Heer H. Overbeck. Hoogte 38 cm, breedte 26 cm.

bij de gamēlan-muziek gérong genoemd, een zeer belangrijk bestanddeel van de slawatan-uitvoering, ten gehore moeten brengen.

190. Het Goenoeng-gamping-feest. Voor de volledigheid en ter vergelijking met het opstel van Mr. ter Haar volgt hier nog een korte vermelding van de rest van de optocht en het verloop van de plechtigheid volgens de Javaanse tekst. Achter de vermelde begeleidende groepen komen de bēkak's (bij Mr. ter Haar meer gewoon bēkakak's genoemd), 3 paren in tandoe's gedragen, en voorafgegaan door de sadjèn's. Daarna komen degenen, die de slametan gaan houden, eerst de vrouwen van de kalkhandelaren, te paard (als mannen) gezeten, dan de panēwoe met zijn gevolg, waaronder ook de kalkhandelaren zelf, en de désa-hoofden (pēnatoes') ook te paard, gevolgd door de désa-sinoman, hier vertegenwoordigd door zes landsdragers, met songkok's op en een achter afhangende sjerp om. Zoals men weet bestaat de sinoman in vele streken van Java als een groepering eigenlijk alleen van jonge mannen (ongetrouwen), vooral ten einde bij adatfeestelijkheden zekere werkzaamheden (bedienen) waar te nemen. Daarbij krijgen zij een of meer malen eten. Niet zelden hebben zij echter, naar men mij mededeelt, de neiging om meer voor vertoon te dienen dan werkelijk de handen uit de mouwen te steken, terwijl zij gezamenlijk vrij wat op kunnen. Vandaar dat zij vooral slechts bij feesten van désa-notabelen, in de eerste plaats van het désa-hoofd, en bij algemene désafeesten optreden ter verhoging van het aanzien, meer dan om iets uit te voeren. In dit licht moet men blijkbaar ook het verschijnen van deze sinomangroep in de Jogja'se optocht en hun fraaie uitdossing bezien. Achter hem komt nog een gewone gamēlan, waarschijnlijk van de sinoman-groep.

De paar laatste platen hebben betrekking op de eigenlijke plechtigheid: het „slachten”, halsafsnijden der poppen in de kalkgrotten, in elke grot een paar, door den kaoem, terwijl een ander hen vasthoudt (ngawin), evenals dat bij een kip gebeurt; de suikerstroop, die het bloed moet voorstellen, stroomt er uit en wordt opgevangen in een aarden pot. Tot slot heeft men de tajoebanpartij, op de helling van de Goenoeng Gamping, die ook dient tot sadjèn, zoals de Javaanse tekst niet oneigenaardig zegt. Die partij wordt gegeven voor (ingkang dipoen tajoebakēn) Goes Běsoer (den Ondeugd), die de baorēksā, de beschermgeest is van de Goenoeng Gamping.

Op de verschillen van deze Javaanse beschrijving met die van Mr. ter Haar behoeft hier niet de aandacht gevestigd te worden; zij zijn van weinig belang. De Javaanse beschrijving is blijkbaar uit het hoofd of uit de herinnering opgezet, en zo enigszins verfraaid. De betrouwbaarheid in algemene zin is echter buiten twijfel, doordat de beschrijver, zelf een Javaan van de oude stempel, deze of dergelijke optochten (bij midang, bij het overbrengen van sasrahan e.d.) in vroeger jaren vele malen gezien moet hebben, en ten overvloede door de overeenkomst met de mededelingen van Mr. ter Haar, die intussen bijzonderheden vermeldt, welke den Javaansen beschrijver ontgaan zijn of misschien onbelangrijk voorkwamen. Slechts dat hij de kalkdelvers (toekang djoegil) zelf in de bijzondere kleding, door Mr. ter Haar vermeld, niet noemt is enigszins bevreemdend. Of zouden deze de sinomangroep vormen en als zodanig vermeld zijn?

Eigen waarneming van deze feestelijkheid, in latere jaren, toonde aan dat er, behoudens enige versobering, nog steeds ongeveer hetzelfde te zien is. Opmerkenswaardig is intussen, wat ouden van dagen meenden te weten, dat deze feestelijkheden met mommerij en optocht pas de hier beschreven uitbreiding zouden hebben gekregen, toen de kalkbergen meer intensief bewerkt werden, omdat er veel vraag naar kalk ontstond voor de suikerfabrieken en de Europese huizenbouw. Bij ouderwetse houten of bamboezen Javaanse huizen is geen of weinig kalk nodig. De meer intensieve exploitatie van de kalkbergen zou omstreeks 't midden van de vorige eeuw, of iets vroeger, begonnen zijn. Is dit alles inderdaad zo (en er is zeker wel wat voor te zeggen), dan zouden de feestelijkheid met de mommerij en het offer dus uitgedacht zijn in navolging van wat elders geschiedde (optochten met mommerij), en in overeenstemming met of uit vage herinnering aan oude gedachten en gebruiken, betrekking hebbende op het verkeer met de aardgeesten, en offers, hun aangenaam. Wellicht heeft

bij dit (als 't waar is) late opkomen van de feestelijkheid ook de ietwat kinderlijk-speelse verbeeldingskracht meegewerkt, waarvan men de sporen ook thans nog niet zelden aantreft, wanneer men een volksfeest wil geven, waarvoor nog geen vaste overlevering bestaat, zoals het openen of in gebruik stellen van een groot bouwwerk of het maalfest van een suikerfabriek. Gezien dit alles, komt het mij verstandig voor, wanneer men deze Goenoeng-Gamping'se poppen-slachterij niet te spoedig aanvaardt als een volkenkundig gegeven, belangrijk voor de kennis van oude gebruiken op Java. De mommerij, die vergeleken kan worden met andere dergelijke optochten elders, heeft voor het doel van deze bijdrage, de beschrijving van hedendaagse volksvertoningen, echter wel waarde.

191. Steltlopers, apen. Wat betreft de eigenlijk mommerijen, die hier besproken moeten worden, zij de aandacht nog gevestigd op de steltlopers, ofschoon die nauwelijks waarlijk als vermomd beschouwd kunnen worden. Zij kunnen, daar zij blijkbaar bij de spoken behoren, waarschijnlijk wel in verband gebracht worden met het égrang-spook, boven genoemd. Daarnaast mag men echter er op wijzen, dat steltlopers ook elders optreden bij feesten, blijkbaar als voorstellingen van bovenmenselijke wezens. Uit de Archipel wil ik slechts als wel zeer dicht bij het Javaanse staande, vermelden wat Dr. van der Tuuk omtrent Bali mededeelt in zijn Woordenboek onder dawang: „dawang-dawang, soort van stelten, op feestelijke gelegenheden alleen in gebruik; een pop van papier vervaardigd, op lijkfeesten alleen rondgedragen (Javaansch: dawang, reusachtige poppen bij Chineesche begrafenissen vooruitgedragen).”

Dat dawang in verband staat met bēdawangan, de naam van de reuzemon in verschillende streken van Java, is duidelijk; met hem worden nu ook de steltlopers in verband gebracht. Over hen handelt Dr. van der Tuuk nog nader onder boerajoet: „Pan Brajoet, naam van den held van een Balineesch gedicht; hij is arm in geld maar zeer rijk in kinderen, waarvan 18. In het Karangasēm'sche vertoont men de geschiedenis van Brajoet op stelten (dawang), waarvan de kleinere de kinderen, en de twee grootere Pan Brajoet en Mēn Brajoet voorstellen.”

Dit echtpaar met hun kinderen is ook in de Javaanse wajang bekend, echter niet, voorzover ik weet, steltlopende. Ook ken ik van elders dan uit het Jogja'se platenalbum op Java het steltlopen bij gelegenheid van een feestelijkheid als een vertoning van blijkbaar oude betekenis niet. Slechts is er op te wijzen, dat in het Soendanese woord voor steltlopen, djangkoengan, te herkennen is het woord djangkoeng (rijzig, lang), dat voorkomt in verschillende namen en benamingen, o.a. van een volgeling van R. Pandji in de wajang-gēḍog Djangkoeng. Hierdoor kan men komen tot de veronderstelling, dat ook dit djangkoengan eens meer is geweest dan een verder niets beduidend jongensspel. Steltlopen komt ook voor onder de toverkunsten, besproken in het Ve hoofdstuk (§ 307, noot).

Naast deze steltlopers is nog de aandacht te vestigen op de grobag met apen, die volgens den Jogja'sen beschrijver (wel eens) medegevoerd werd in de optocht. Dat deze apenmommerij ook elders bekend is of geweest is, zal spoedig blijken uit de beschrijving van een optocht in de oude tijd in Grēsik (§ 217). Boven is trouwens reeds vermeld, dat men in Bagēlèn Tētēk-mèlèk, den overwinnaar van de singābarong, ook wel een gelijkenis geeft met een aap, en hem dan moenjoekan noemt.

Overziet men deze Jogja'se optocht, dan is opmerkelijk het grote aantal mommerijen. Maar daarbij valt het in het bijzonder op, dat de singābarong, die men gewoon is als de barongan bij uitnemendheid te beschouwen, alleen vertegenwoordigd wordt door de paar tijgermommen in de groep van de gedierten des wouds, welke daarin niet bijzonder op de voorgrond treden. Het veraarlijke singābarongmonster van het Zuid-Westen, en ook dat van Pānārāgā en het Oosten, met de pauweveren, mist men hier. Is dit misschien ook daaraan te wijten, dat deze Goenoeng-Gamping'se mommerij eigenlijk in vrij late tijd samengesteld is uit in Zuid-Midden-Java reeds enigszins verlopen, tot straatvertoning geworden mommen?

192. Mommerijen als straatvertoningen. In een platenalbum betrekking hebbende op straatvertoningen, een ander dan dat waaruit pas is aangehaald, maar ook in Jogja gemaakt (men zie het verslag, T.B.G. 71, blz. 325), vindt men ook enige afbeeldingen van mommespel. Deze zijn echter alle vrij bescheiden en kunsteloos, opvoeringen van arme lieden langs de wegen, om een schamele beloning te verdienen. Men vindt daar afgebeeld de vogelmom, overeenkomend met de bovenstaande beschrijving van de *tiŋit-toewit*. Volgens de Jogja'se mededeling heeft de mommespeler alleen maar te fluiten op een *sẽmpritan* en wat te dansen; een tweede man bespeelt de *kẽdang* en schreeuwt de *sẽnggak's*, de uitroepen, schijnbaar dwars door de muziek heen, die bij verscheidene Javaanse voorstellingen behoren. Volgens deze Jogja'se mededeling vallen de *sẽnggak's* hier, waar anders een gongslag op zijn plaats zou zijn (het einde van een grote afdeling). De tweede man zou schreeuwen de woorden: *kapiđondong bapak disãnggãléwang*, waarnaar de vogelmom ook *kapiđondong* zou heten. Aan de vermelde woorden kan in deze samenhang moeilijk enige zin worden toegekend; *kapiđondong* en *sãnggãléwang* worden beide slechts beschouwd als namen van *gẽnding's* en van *batiksel's*. Van elders is mij de naam *kapiđondong* voor deze vogelmommerij nog niet genoemd (zie afbeelding 74).

Ook als vertoning langs de wegen vermeldt de Jogja'se schrijver de mommerij van de woe-dende tijger (matjan ngamoek). Op de plaat ziet men een vrij kunsteloze nabootsing van een tijger, met een houten kop en verder van bagor, min of meer natuurgetrouw geverfd, en gedragen door twee mannen. De tijger springt wat in het rond en tracht de toeschouwers bang te maken. De muziek bestaat uit een *kẽdang* en een *bẽndẽ*, waarmede men, aangevuld met de uitgeschreeuwde uitroepen, een *kođok-ngorẽk*-wijs ten gehore moet weten te brengen. Deze vertoning van lieden van de werkende stand ziet men bijna alleen bij (Europese en Chinese) Nieuwjaarsdagen en bij Bakdã (het einde van de Moslimse vasten, het zogenaamde Javaanse Nieuwjaar). Men geeft of gaf de vertoners minstens een kwartje.

Een zegsman uit Sẽntolo, Koelon Prãgã, wist Ir. Moens te Jogjakarta te vertellen van troepen zogenaamde „kopol”-spelers, hoogstens 20 mensen, waaronder een 6-tal vrouwen, die vroeger wel langs de wegen getrokken zouden hebben, met een eenvoudige houten (?) *gamẽlan*, waroe tikoeng (?) genoemd. Thans bestaan die troepen niet meer. De spelers gaven slechts ruwe dansen en gevechten ten beste, die in verband stonden met demonen-verhalen, altijd om de verovering van een vrouw. Er was ook een vorst bij. De vertoning werd ook wel gegeven in de dorpen als afweer van onheil.

Tot zover de zegsman uit Sẽntolo. Kopol kan o.a. een ruw gevlochten zak, voor het bewaren van geld te gebruiken, betekenen. Men denkt hierbij aan hetgeen in het hieraan voorafgaande (§ 34) over bagor is opgemerkt. De zegsman uit Sẽntolo verstond onder kopol echter een soort mombak-kesen, alleen de onderste helft van het gelaat bedekkende, van leer of geitevel, harig en ruig. Ze moeten met 'n touwtje om 't hoofd bevestigd worden. Ze gelijken 't meest op de bakkesen van boetã-tjakil's en dergelijke demonen in de wajang-wong opvoeringen en op de bakkesen, gebruikt bij de Mãndrãwanãrã-uitvoeringen van P. Ad. A. Danoerẽdjã VII, den vorigen rijksbestuurder van Jogjakarta (zie § 62). De hierachter afgebeelde stenen kop uit Goenoeng Kidoel (afb. 121) geeft ook een goede indruk van het uiterlijk dezer mommerij. Helaas heb ik uit andere bron geen nadere toelichting of bevestiging van de mededelingen uit Sẽntolo kunnen krijgen. Aanvaardt men de beschrijving als voldoende nauwkeurig, dan kan men zich een soort optocht van demonische mommen voorstellen, iets dergelijks als de apenmommerij, hierboven beschreven (§ 189) of eerder nog, als de apen- en demonenmommerij, voorkomende in de beschrijving van de bruiloftsoptocht in Grẽsik (zie § 217). Over de onheil-afwerende kracht van dergelijke mommen-optochten zal ik in het hierna volgende nog iets opmerken (§ 386).

193. Dierengevechten. Nog iets meer van de grote singãbarong-mommerij met gevecht heeft overgehouden een laatste mommevertoning, die de Jogja'se beschrijver weet te noemen, n.m. die van een paar wouddieren (boeron alas), die men met elkaar laat vechten. Op de platen ziet

193. Mommerij, Javanen.

men achtereenvolgens een singâbarong (bedoeld is hier iets als een leeuw) en een bantêng met elkaar vechten, en een hert en een everzwijn. De dierenmommen (eigenlijk alleen koppen) zijn alle min of meer natuurgetrouw nagebootst. De lichamen van de vertoners (meestal slechts opgeschoten jongens) worden, als het mooi is, gehuld in een nauwsluitend pak van ongeveer dezelfde kleur als die, welke, naar men veronderstelt, het betrokken dier in de natuurstaat heeft. De muziek bestaat weer uit *ḍoḍog* en *bëndé*.

Deze vertoningen moeten nabootsingen voorstellen van de gevechten die men, nog niet lang geleden, werkelijk liet houden tussen dieren van verschillende soort, vooral tussen tijger en karbouw. Dergelijke vertoningen waren, evenals het tijgersteken (*rampogan*), een schouwspel voor vorsten en groten. Vandaar dat men er in oudere beschrijvingen van bezoeken van Europese ambtenaren aan Javaanse vorsten en edelen niet zelden melding van gemaakt vindt. Inzonderheid in het tijgerbuffel-gevecht (waarin de buffel overwint) heeft men nog lang een diepere zin gevoeld. Die twee dieren worden ook wel afgebeeld gevonden op de *goenoengan*, het schoppen-vormige, in leer uitgeslagen middenstuk van de *wajang-poerwâ*, de buffel rechts, de tijger links. Dit wijst er op, dat men de karbouw verbonden acht met de Rechter partij van de *wajang*, den tijger met de Linker. Men denke hier ook aan de heilzame invloed, blijkbaar verwacht van de karbouwekop, die men begraaft als „bouwoffer” (meer naar 't schijnt, in West- dan in Midden-Java), en die men soms vóór het staatsiebed legt bij een plechtige *adatbruiloft*; althans dit wordt voor Jogja vermeld. Ook de karbouwe- of bantêngkop als symbool in de moderne politieke volksbeweging moet in verband gebracht worden met deze oude gedachten omtrent de strijd van de buffel tegen de tijger, van de bantêng tegen het singâbarong-monster.

De laatste twee vertoningen, van de tijgermom alleen en van de dierenparen die vechten, zijn de gewone straatmommerijen, die men bijkans allerwege ziet bij de verschillende Nieuwjaarsdagen. Er is natuurlijk gelegenheid te over om als variatie ook andere dieren zo voor te stellen, daar blijkbaar vaak de oude betekenis van het dierengevecht, vooral van dat van buffel en tijger, nauwelijks meer bekend is, of ook omdat deze voorstelling van hogerhand verboden wordt. Daardoor maken deze straatmommerijen, wanneer zij gezien worden in de Europese en Chinese wijken der steden, wel de indruk van vrij willekeurige verzinsels, net goed genoeg om kinderen te vermaken. Men moet echter aannemen, dat zij van oorsprong wel degelijk ten nauwste verwant zijn aan de echte Javaanse volksvertoning van de singâbarong en zijn bestrijders.

Nog een ander gebruik van mommen vindt men in het Jogja'se, n.m. bij de *djañilan*, zoals de paarddans-vertoning daar meestal heet. De Heer Ingggris vermeldt in zijn reeds genoemd opstel (*Djâwâ* III, blz. 98) bij de *djañilan*-troep van Djaganalan bij Jogja verscheidene mommen: een barongan (*singâbarong*) met twee mannen erin, twee *gëndroewo's*, reuzen, een man en een vrouw, een bango-*tonṭong* of *ṭiṭiṭ-toewit*, een vogelmom, en dan nog een paar maskerdragers: *Pěṇṭoel* en *Bědjêr* of *Těmběm*. In het meergenoemde album met platen van volksvertoningen worden bij de *djañilan*-troep genoemd Bantjak en *Ḍojok*, of wilde dieren, of demonen. Op de plaat ziet men echter afgebeeld een man in een tijger-mom (toetoel) van het hoofd tot de voeten, matjanan genoemd, en een tweede, blijkbaar *Djâkâlodrâ*, met een demonisch masker voor, echter wit, en de wildemanspruik op, verder in bagor gekleed. Deze tweede wordt barongan genoemd in het onderschrift van de plaat. Dit is blijkbaar weer een minder nauwkeurig, echter wel meer voorkomend gebruik van dit woord, dat eigenlijk juist van de tijger, die de singâbarong is, gebruikt had kunnen worden. De beschrijving, die bij deze plaat behoort, zegt verder niets van deze twee mommen, dan dat zij, evenals Bantjak en *Ḍojok*, als die optreden, elk behoren bij een der partijen, waarin de paarddansers zich verdelen voor het gevecht. Zij vechten echter zelf niet, maar treden slechts op alsof zij toekeken en wedden bij een hanengevecht. Hierin is dus niet meer dan een aanduiding over van het eigenlijke mommengevecht van de singâbarong tegen zijn overwinnaar.

194. Mommerij als kinderspel. Uit het Jogja'se album met platen kan nog een andere vorm van mommerij vermeld worden, n.m. als jongensspel. De verklaring bij de desbetreffende plaat zegt, dat jongens van een jaar of 10 wel eens optocht spelen. Daarbij maken zij dan wel een gëndroewon, een reus. Het lichaam is van een wijd gevlochten grote mand, waar de bodem uit is geslagen, het hoofd van een grote siwoer (waterschepper van een klapperdop met een steel eraan), op de buitenzijde waarvan de trekken van een menselijk gelaat worden aangegeven. Men kleedt dit gevaarte enigszins aan; de jongen die er mee loopt, houdt de waterschepper aan de steel boven zijn hoofd, en beweegt die, zodat het lijkt alsof de reus met zijn hoofd knikt en draait. De andere jongens lopen er achter aan, en maken muziek, op een kleine tērbang, als ze die hebben, en op een gēmbrēng (een bekken) of op een tēmpolong (een spuwnap van blik of koper in de vorm van een afgeknotte kegel, de opening kleiner dan de bodem). Dit is dus een zeer simpele soort van mommerij; een nabootsing als jongensspel van den reus, blijkbaar. Het ligt ook voor de hand, dit spel te vergelijken met het in het hierna volgende (§ 356) te beschrijven njak-njoek-spel in het Rēmbang'se, zomede met sommige zogenaamde biologie-spelen (§ 40).

195. Mommefiguren in bruiloftsstoeten. Bruiloften en besnijdenissen, de eerste voor dochters, de tweede voor zoons, zijn de feesten, die in ouderwetse Javaanse kringen het luis-terrijkst gevierd werden. Het is niet oneigenaardig, hier enige beschrijvingen van grote bruiloften, volgens Javaanse mededelingen, op te nemen. De eerste beschrijving is ontleend aan een opstel van den Heer Martāastānā over huwelijksfeesten in Koetā-Gēdē. Dit is, zoals men weet, in de 17e eeuw de hoofdstad van het Mataram'se vorstenhuis geweest; thans is het nog een belangrijk centrum van Javaanse kunstnijverheid. Men vindt er een, voor een deel zeer gegoede, ouderwets-Moslims gezinde Javaanse handelsstand; langs de Gadjah-wong, de zijrivier van de Opak, die door de plaats stroomt, wijst men de huizen der voor een deel ook zeer welgestelde Kalang's aan. De Heer Martāastānā deelt in het bedoelde opstel (opgenomen in Kadjawèn, 1934, blz. 640 en 654) mede, dat het in Koetā-Gēdē onder de welgestelde burgers gebruikelijk was, den bruidegom 's morgens naar de moskee te geleiden met slawatan-gezing (hierover nader in het vijfde hoofdstuk) voor de Moslimse huwelijksbevestiging. Dadelijk daarna gaat de bruidegom naar het huis van de bruid voor het adat-huwelijk (tēmoe-pēngantèn), met verschillende ceremoniën. Daarna gaat de bruidegom naar huis. Het adat-huwelijk heeft dus niet zo'n feestelijk karakter als elders, waar het 's avonds plaats vindt.

's Middags om een uur of vier komt de bruidegom de bruid echter halen voor de omme-gang door de stad, vooral om de markt, die er midden in ligt, tot tweemaal toe. Van deze op-tocht wordt buitengewoon veel werk gemaakt door hen, die het kunnen betalen. De Heer Martāastānā noemt in volgorde de volgende groepen, die eraan meedoen.

I: Vier (twee paren) gëndroewon's, reuzen, het voorste paar bijzonder lang, het tweede nor-maler van afmetingen (ook in § 187, bij de Goenoeng-Gamping-optocht, worden twee paren reuzen vermeld), met een gamēlan, II en III: een troep paarddansers (djaṭilan) en een troep gevechts-dansers (réjog), IV en V: twee troepen sinoman (zie boven, § 190), met een gamēlan, kostbaar uitgedost, met pieken gewapend, en dansende voortschrijdende, VI: een ronzebons (moesik), VII: een aantal draagstoelen met kinderen, kleine meisjes van een jaar of acht, kostbaar aange-keeld, VIII: de grote draagkoets van de bruid, omgeven door vrouwelijke familieleden, en gevolgd door waardigheidsteken (ampilan), waaronder een pauwenveren waaier (lar baḍak), IX: de bruidegom op een paard, dat aan de teugel geleid wordt, omgeven door manlijke familieleden. Wanneer men op hoeken of kruispunten komt, geven de paarddansers en de réjog-spelers een korte vertoning van een gevecht. Vlaggen worden er op verschillende plaatsen in de stoet mee-gedragen. Na deze optocht, die, met alle voorbereidselen en oponthoud, vele uren kan duren, keert het bruidspaar terug naar de woning van de ouders van de bruid, waar zij de eerste vijf dagen verblijf houden. Men kan zich voorstellen, dat zulk een optocht een waar volksfeest was voor

195. Mommerij, Javanen.

de toeschouwers, de nontonners; ook daarom heb ik deze Javaanse beschrijving, die goed te vergelijken is met de voorafgaande (§ 167, 168, en 175) en die welke nog zullen volgen (§ 216) hier opgenomen.

Boven is reeds opgemerkt, dat de Midden-Javaanse kratons zeer weinig mommespel in hun hofkunst hebben opgenomen. Alleen in grote wajang-wong- en maskerspel-uitvoeringen zag en ziet men wel eens dierenmommen optreden, wilde dieren in de alas-alasan en olifanten, reuzenvogels enz. als rijdieren. Dit alles is echter klaarblijkelijk een, vooral in de Jogja'se kraton geliefde uitbreiding van de wajang-wong-voorstelling met een „spectacle varié”, zoals te begrijpen is bij de pracht en praal van de latere hofkunst. Op afbeeldingen, in later jaren van de grote meerdaagse wajang-wong-voorstellingen in de kraton van Jogjakarta gemaakt, ziet men niet zelden een of meer van dergelijke dierenmommen wandelen.

Naast dit gebruik in de hofkunst van dierenmommen, ter opluistering van grote wajang-wong-vertoningen, kan men ook nog wijzen op het optreden van figuren, die herinneren aan de gedaante van een der mommen, bij de optochten, die gehouden worden bij gelegenheid van vorstelijke bruiloften. Die figuren kan men zien in de vorm van de bruilofts-draagkoetsen.

Het Zuid-Midden-Javaanse gebruik wil, dat het adat-huwelijk (de tēmoe-pěngantèn) van vorstenkinderen niet in de kraton plaats heeft; de Moslimse huwelijksluiting daarentegen wel. Of dit daarmede in verband gebracht mag worden, zoals men wel vertelt, dat bruidegom en bruid op de dag hunner bruiloft (en als het eigenlijke van de bruiloft beschouwt men toch de tēmoe) als boven ieder ander in rang verheven gelden, hetgeen moeilijkheden zou geven, indien zij dan in het openbaar met den vorst in te nauwe aanraking kwamen, worde hier in het midden gelaten. Genoeg zij het te vermelden, dat, volgens het gebruik, het adat-huwelijk van vorstenkinderen plaats vindt in de kapatihan, 's Rijksbestuurders Hof. Alleen een kroonprins zou, naar men vertelt, wel „binnen” mogen bruiloft vieren.

In een der albums met platen, op aanwijzing van Ir. Moens vervaardigd voor het K. Bataviaas Genootschap (zie T. B. G. 71, 1931, blz. 327), vindt men ook een beschrijving van een vorstelijke bruiloft in Jogjakarta. Bruid en bruidegom (of meestal: bruiden en bruidegoms, want liefst voltrekt men verscheidene huwelijken tegelijk, al was het alleen reeds om de kosten te verminderen) zijn eerst enige dagen vóór de bruiloft in de kraton in afzondering gehouden (sěngkěran). Op de dag van de bruiloft worden zij, meestal 's middags of 's avonds, nadat 's morgens de Moslimse huwelijksbevestiging in tegenwoordigheid van den vorst (maar natuurlijk zonder de bruiden) heeft plaats gehad, in een grote optocht naar de kapatihan gebracht. De bruiden worden hierbij in ouderwetse draagkoetsen gedragen, de bruidegoms rijden te paard er achter.

Elk van die draagkoetsen, djěmpānā genoemd door den Jogja'sen beschrijver, wordt door wel 12 of nog meer mannen gepikoeld. Geheel vooraan, onder een voorgalerijtje, zitten de twee bruidsmisjes (patah) met de pauweveren waaiers, daarachter de pěngaring, de troosteres van de bruid (elders pěngarih genoemd) en geheel achterin de bruid zelf. Aldus de Javaanse verklaring bij de albumplaten.

Deze djěmpānā's nu zijn geheel versierd met koppen van houtsnijwerk. Ofschoon de vorm in de bouw van de draagkoets niet goed te zien is, is het toch wel aan te nemen, dat er van oudsher enig verband bestaat met een gevleugelde draak, de vogelmom. Vooral wanneer men weet, dat de mommerij overal in het bijzonder bij optochten vertoond wordt. En dat ook elders de koetsen en draagkoetsen, die bij optochten voor voornamen feesten gebruikt werden, gelijkenis vertonen met de garoedā. Boven (§ 175) is reeds gewezen op de staatsiekoetsen van de kratons van Tjěrbon; hierna (§ 215) zal een oude beschrijving volgen van een grote bruiloftsoptocht in Grěsik, waarin ook zulk een koets de voornaamste plaats innam.

Ook de kraton van Soerakarta kent deze draagkoetsen voor bruiloftsstoeten. Men zie in de catalogus van de tentoonstelling van Javaans goud- en zilverwerk, gehouden bij gelegenheid van

het congres van het Java-Instituut te Soerakarta in 1929, het opstel over het bezoek aan de kraton (blz. 43 en 47). Sommige der namen van die draagkoetsen (djoli en krëmoen, ook djëmpănâ genoemd): Kjaï's Djënggot, Brëngos, Djëmpănâ, Poerbănëgârâ, Wimănâpoetrâ, Koedoes, Djongkoeroeng ngadjëng en Djongkoeroeng wingking, wijzen er ook op, dat men in hen bezielde wezens heeft gezien.

196. Bruidsvaart op de Bëngawan. Misschien is naast deze groep vervoermiddelen in de vorm van diergelijke of bovenmenselijke wezens te stellen ook het schip Kjaï Râdjâmâlâ, waarmee in 1834 (1762 A. J.), volgens de opgave van Pak Kamar in zijn opstel over de geschiedenis van Madoera (Bangkalan) in Djâwâ VI, 1926, de dochter van den Soeltan van Madoera, Tjakraningrat II te Bangkalan, de Bëngawan op is gevaren naar Sâlâ, om daar in het huwelijk te treden met den Soesoehoenan Pakoeboewânâ VII. Het voorstuk van dit schip wordt nog bewaard in het Museum Sriwëdari te Soerakarta.

Het is niet onaardig, om uit de levensbeschrijving door W. A. van Rees (Novellen, Levensschetsen en Krijgstafereelen) van den bekenden Kolonel Toontje Poland (1795—1857), die destijds luitenant-adjutant van den Soeltan van Bangkalan en kommandant-instructeur der barisan was, enige stukken over te nemen, die betrekking hebben op deze tocht, die tot ver in de 19e eeuw vermaard is gebleven op Java.

Twee Pangéran's hadden te voren de brief met het formele huwelijksaanzoek van den Soenan om de Radèn Adjëng Saridjah naar Bangkalan gebracht, waar hij met grote plechtigheid door luitenant Poland van het assistent-residentshuis naar de kraton werd gebracht, en den Soeltan overhandigd.

„Ongeveer twee maanden na de plechtige huwelijksaanvraag, kwam de commissie, bestaande uit den assistent-resident de Munnik, den Heer Vemer, en twee solosche prinsen met een groot gevolg van kamerheeren en staatsdames, waaronder vier allerliefste serimpies (dansmeisjes), om des sulthans dochter af te halen en naar Solo te brengen, waar haar huwelijk met den keizer zoude voltrokken worden. Tot huwelijksuitzet kreeg de prinses honderdduizend gulden mede, waarvan de helft in contanten, en de helft in diamanten en brillanten.”

„Na acht dagen feestvierens in den dhalem ging de aanstaande keizerin op reis, vergezeld van papa sulthan en natuurlijk ook van diens adjutant.”

„Het was geen kleinigheid, zulk een reis voor zulk een doel. De hooge personaadjes werden te Sambilangan” (een dorp op Madoera, tegenover de oude uitmonding van de Bëngawan, de Sâlâ-rivier, in de moerassen ten Noorden van Grësik) „ingescheept in zes groote, prachtig opgetuigde jachten; het gevolg, meer dan twee duizend personen sterk, in vijftig andere vaartuigen. Op het jacht van Z. H. den sulthan wemelde het van vrouwelijke bedienden, en bevonden zich tien artilleristen onder een officier, tot bediening van vier drieponders. De aanstaande keizerin, vergezeld door Ondaatje en mevrouw Francquemont met hare dochter, had op haar jacht een eerewacht van een officier en vijf-en-twintig pradjoerits; de assistent-residenten van Madura en Grissé waren met Poland op het derde jacht ingescheept; terwijl op de drie overige jachten de solosche en madureesche prinsen, het korps muzikanten, sterk één kapelmeester en 26 man, benevens 20 hoornblazers, 8 trompetters, 6 tamboers, 6 pijpers en twee stellen gammelangs, plaats vonden.”

„Onder het kanongebulder werd de reis aanvaard. Poland's zegetocht na afloop van den Java-oorlog was nog niets in vergelijking van de pracht en den luister die thans tentoon gespreid werden. De eene dag was als de andere. 's Avonds begaf men zich aan wal, waar men op aanschrijving der regeering overal feestelijk, dat is met illuminatiën, met muziek, met vuurwerk, eerebogen, enz. ontvangen werd. Na of gedurende het dansen, werd er in navolging van den sulthan, die veel van vingt-et-un hield, gedobbeld tot half vijf, wanneer Z. H. het morgengebed deed.

183 Te vijf ure viel het morgenschot en speelden de muzikanten een reveille; een half uur later, een

196. Mommerij, Javanen.

ander schot, om te embarkeeren; te zeven uur een derde schot: op reis gaan. Dan ging men aan boord van het sulthansjacht ontbijten, dat tot tien uur duurde; daarna werden de speelkaarten weer opgevat, te elf uur afgewisseld door eenige „morgenstondjes” (borreltjes). Met klokslag 12 uur viel het vierde schot, het signaal om tegen den wal te gaan leggen en den sulthan te laten bidden. Een uur daarna werd er gegeten, en om 2 uur kondigde het vijfde kanonschot het oogenblik aan waarop de reis vervolgd werd. Gewoonlijk een weinig voor zonsondergang gaf het zesde schot het signaal om aan te leggen op de plaats waar overnacht zou worden. Alle europeesche en inlandsche hoofden waren dan aan den oever tegenwoordig, om den hofstoet te ontvangen. Tegen acht uur moest er weder gebeden, om elf uur gesoupeerd en daarna kaartgespeeld worden.”

Te Bodjănĕgārā zag het er buitengewoon feestelijk uit. De „keizerlijke bruid” werd in een prachtige „palanquin” naar de regentswoning gebracht en ook de Soeltan nam daar zijn intrek.

„’s Anderendaags begaf de sulthan, na een aantal bezoeken afgelegd te hebben, zich naar de rivier om het jacht te bezien dat de keizer van Solo herwaarts had gezonden om zijne bruid af te halen. Dat was eerst een pracht, dat was inderdaad keizerlijk! Op een lengte van honderd-en-tien en een breedte van twintig voet had het vaartuig slechts anderhalf voet boord en twee voet diepgang, terwijl over de geheele lengte een sirappen dak gebouwd was. Behalve vier ruime vertrekken bevatte het een rijk gemeubelde zaal, waarin men met dertig personen aan tafel kon zitten. Op den voor- en achtersteven stonden groote houten beelden, vliegende draken voorstellende, waarvoor twee malen daags geofferd en wierook gebrand werd. Een vloot van tachtig kleinere vaartuigen, bestemd voor het gevolg der hooge bruid, voor de bagage, voor keukens, voor het keizerlijk muziekkorps en voor de keizerlijke gammelangs vergezelde het schoone jacht.”

„Toen de dag was aangebroken, waarop de bruid zich op het keizerlijke jacht zou inschepen, leverde de rivieroever een schoon, levendig, indrukwekkend schouwspel op. Die honderde met vlaggen en wimpels versierde vaartuigen, die bonte menige van duizende toeschouwers, die pracht door de vertegenwoordigers van twee hoven ten toon gespreid, die militairen en ambtenaren in gala-kostuum, die ernst, — ’t was éénig in zijn soort.”

„De madureesche prinses is met statie aan boord van het keizerlijke jacht gebracht. De assistent-resident Ondaatje met zijne dames, de solosche commissie, de madureesche princen die hunne zuster verder begeleiden, zijn ingescheept; alles is gereed. Toch wordt het teeken om af te zetten niet gegeven.”

„Er heerscht onder die duizenden een diepe stilte. Alle oogen zijn op het keizerlijk jacht gericht.”

„Daar bevindt zich de sulthan, die van zijn geliefde dochter afscheid neemt, maar niet van haar scheiden kan.”

„Ziet! de schoone Seria licht weenende voor haar dierbaren vader op de knieën; krampachtig omstrengelen haar welgevormde armen vaders beenen. Ook de sulthan weent, en houdt de handen zegenend over het voorovergebogen bevallige hoofd zijner dochter. Vijftig priesters zitten aan den oever te bidden, roepen den grooten profeet aan en smeeken ’s hemels zegen over de bruid af.”

„Dat afscheid duurt twee uren.”

Tot zover de belangwekkende beschrijving van den Heer van Rees van deze tocht, de Bĕngawan op. Met weet dat deze rivier vroeger tot aan de stad Soerakarta toe bevaarbaar was voor grote platboomde vaartuigen, en ook druk bevaren werd. Zij vormde een verbinding tussen Zuid-Midden-Java en de Noord-Oostelijke Pasisir, die voor de inheemse maatschappelijke ontwikkeling van dit deel van Java waarschijnlijk belangrijker is geweest, dan later de spoorlijn geworden is. In de „vliegende draken”, waarvoor geofferd werd, herkent men zonder moeite dergelijke koppen als die, welke aan de vorstelijke draagkoetsen voorkomen. Zo beschouwd is

het, naar het mij voorkomt, niet onmogelijk, in deze voortbrengselen van de hofkunst enige verwantschap met de boerse mommerijen bij bruiloftsoptochten en dergelijke te zien, en met de garoeḍa's van West-Java.

197. Soerakarta, Sēmboejan. Over echt boerse vertoningen van de singābarong-mommerij in Soerakarta, in het bijzonder in het Zuiden, in Sēmboejan (Zuid-Wānāgiri, grenzende aan Patjitan), mocht ik ook mededelingen ontvangen van Javaanse zijde. De barongan komt overeen met de reeds gegeven beschrijvingen. Als tweede figuur treedt op Djākālodrā (in het Oosten ook Tètèk-mèlèk genoemd). Dit is een man, die over zijn hoofd een mom heeft als van een demon van de wajang, rood of gevlekt of gestreept, met uitstekende tanden, en lange haren. Zijn lichaam is gehuld in een geheel sluitend pak van bagor-weefsel. Als wapen heeft hij een knods of een sabel. Hij loopt in optochten vóór de barongan, zo nu en dan loopt hij een eind vooruit, als het ware om ruim baan te maken of om de weg te zoeken. Wanneer de optocht aangekomen is waar hij wezen moest, voeren de barongan en Djākālodrā een gevecht op. De muziek bestaat uit een kēḍang, een kētipoeng (kleine kēḍang), angkloeng's en een bēḍé; de lagoe die men speelt is een soort van prēpēgan (versneld tempo als bij een strijd). Een andere mededeling zegt, dat Djākālodrā ook wel Boedjanganom of Boedjanganong genoemd wordt, en dat de barongan eigenlijk als zijn rijdier dienst moet doen.

In het boven (§ 45) aangehaalde stuk beschrijving van Soerakarta omstreeks 1824 zegt de Heer Winter, dat de barongan in Sēmarang „meer als op andere plaatsen” vertoond werd, en hij brengt die vertoning in verband met de viering van Chinees Nieuwjaar. Het is wel mogelijk, dat hij hierbij meer denkt aan de kunsteloze straat-vertoningen van dierenmommen, reeds eerder vermeld, dan aan de gevechten tegen de monster-barongan. Daar deze gevechten vooral in de dorpen voorkomen (en vermoedelijk ook voorkwamen), lagen zij wellicht niet zozeer in het gezichtsveld van den Heer J. W. Winter, wiens werkkring en leven, zoals dat van zijn bekenden zoon den schrijver C. F. Winter, blijkbaar bijkans geheel lagen binnen de kring van het Soerakarta'se hof en het stadsleven. Intussen, dat hij barongan een gemeen, d.w.z. volksspel noemt, komt geheel overeen met latere waarnemingen.

Overigens komt in Soerakarta mommerij thans weinig voor. Misschien staat dit in verband met de sterke ontwikkeling van andere kunstuitingen, zoals zang en dans van dansvrouwen; deze muziek en danskunst tracht van zo nabij mogelijk de hogere hofkunst na te volgen.

198. Pānārāgā, Boedjanganong. Een op de bovengenoemde benaming Boedjanganong gelijkende naam komt voor in het opstel van den Heer Staugaard over koedā-képaṅ, opgenomen in de Handelingen van het eerste congres voor de taal-, land- en volkenkunde van Java. Soerakarta 1919 (blz. 421). De inhoud van dat belangrijke opstel behoeft hier niet geheel herhaald te worden; slechts enkele opmerkingen zijn hier op hun plaats om de gecombineerde opvoering van maskerdansen, paarddansen en mommespel in verband te brengen met de reeds beschreven en nog te beschrijven vertoningen. Pānārāgā is de streek, waar deze vertoning het meest in zwang is.

De opvoering „volgens de wijze van Pānārāgā”, die de Heer Staugaard gezien heeft in het Kēḍiri'sche, was blijkbaar zeer uitgebreid, en moest ook een verhaal voorstellen, een strijd door verschillende personen achtereenvolgens tegen de baronganmom gestreden. Er traden op: Klānā Séwandānā van Bantarangin (met een rood masker met lange neus, deze streed echter niet), vier paarddansen, met hoofdtooi als bij de wajang-wong, die als gevolg van den Klānā beschouwd wilden worden. Als hoofd van deze vier ruiters werd beschouwd Boedjanganong, een man met een wit half-masker met stompe neus. Volgens de afbeeldingen bij het opstel zou men zeggen, dat dit een Pēṅtoel-masker is. Er kwam echter, volgens den Heer Staugaard, nog een masker-danser op, met een zwart masker, die werkelijk Pēṅtoel genoemd werd. Deze zou

de rechterzijde van het mom hangen en een gloria van pauweveren om zijn kop bevestigd. Deze gloria van pauweveren ziet men, naar mij medegedeeld wordt, in het Kēdiri'sche wel meer bij dergelijke mommespelen; bij de strijd werd zij afgelegd na het eerste gevecht met Boedjangganong. De barongan droeg de naam Rādjanāwā of Rādjawānā. Verder trad er op een maskerdanser met een bruin masker met witte snorren, die Kjai Goenārēsā genoemd werd; deze overwint ten slotte de barongan. Tot slot werd er een tajoebanpartij opgevoerd; de talèdèk werd genoemd Wajang Djèprè, de danser Pātrādjàjā. Er traden dus, behalve de paarddansen, niet minder dan 7 figuren op, Rādjanāwā medegerekend. Bij de optekening der namen zijn er, lijkt 't, vergissingen begaan.

Bij deze vertoning geraakt geen der figuren buiten zich zelve; er wordt alleen een gevecht opgevoerd. Inzover komt deze Pānārāgā-barongan-paarddans overeen met wat de Heer Inggrijs beschrijft als voorkomende in Jogja, en met de simpele barongan-Djākālodrā-strijd in Zuid-Soerakarta. De paarddansen schijnen ook slechts een ondergeschikte rol te spelen, alleen als volgelingen van den Klānā op te treden, welke laatste zelf ook eigenlijk slechts toeschouwer of figurant is. De barongan, Boedjangganong en (of t.r. = ?) Goenārēsā waren blijkbaar de hoofdpersonen.

In hun opstel over muziek in het Banjoewangi'sche (Djāwā VI, blz. 211) hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys naar aanleiding van een Banjoewangi'sche barongan ook terloops melding gemaakt van een te Sālā geziene barongan-vertoning van een troepje uit het Madioen'se. Zij schrijven: „De, zwart gemaskerde, bestrijder van den barongan-tijger heette hier Ganoeng, wat verklaard werd met gēndroewo (een reusachtig boschspook), en de, als wajang-wong-helden uitgedoschte berijders der „paardjes“, liepen maar doelloos zoo wat achter den barongan aan.” Deze vertoning bestond dus blijkbaar slechts uit één gevecht, van de barongan tegen Ganoeng den gēndroewo. De naam Ganoeng (betekent: binnensteel of hart van sommige vruchten, zoals ananas en nangka, ook wel hoofdsteel van een tros pisang) is te plaatsen naast Boedjangganong van de mededeling van den Heer Staugaard.

199. Réjog Pānārāgā. Van deze vertoning van mommedans en paarddans te zamen, in Pānārāgā en aangrenzende landstreken gewoonlijk réjog genoemd, zoals zij werd opgevoerd door een rondtrekkend troepje, gezien in Jogjakarta, zijn enige afbeeldingen bij deze bijdrage gevoegd (afb. 75 en 90). Deze réjog-Pānārāgā-vertoningen hebben enige vermaardheid gekregen in Midden-Java; het vertonen ervan is, een uitzondering bij de mommerijen, een broodwinning geworden van troepjes rondtrekkende speellieden. Men ziet hen nogal eens op pasar-malēm's, kermissen, veelal door het bestuur of comité gehuurd voor de avonden, om voor opvrolijking ettelijke malen het feestterrein rond te trekken met hun opwekkende muziek en dans.

Over de réjog-voorstellingen in hun eigen omgeving heb ik enige belangwekkende mededelingen van Javaanse zijde mogen ontvangen. De eerste daarvan beschrijft uitvoerig dit spel, zoals het voorkomt, niet alleen in Pānārāgā zelf, maar in het gehele gewest Madioen, Maospati, Magētan en Ngawi, in het bijzonder bij bruiloftsoptochten. De beschrijver, de Heer Darmintā, geeft eerst enige opmerkelijke beschouwingen over de vermoedelijke oorsprong van de vertoning, welke in het vervolg ter sprake zullen komen. Daarna noemt hij de drie figuren die optreden: de eigenlijke barongan (singābarong), de kēdōkan (volgens hem in Sālā gēndroewon genoemd) en de paarddansen. Van elk dezer figuren geeft hij een nauwkeurige beschrijving.

De singābarong heeft een mombakkes van licht hout (raṇḍoe of ḍaḍap) geheel in de vorm van een tijgerkop met open muil, beplakt met tijgervel, en voorzien van een sik. Op zijn nek krijgt hij een „mērak“, een pauw, vaak inderdaad een gehele vogel, opgezet, met uitgespreide kunstig geschikte staart tot wel een anderhalve meter hoog. Zijn rug is bedekt met een schapevel, verder is hij omhuld met wijde plooiën bagor. De singābarong-danser heeft zijn gezicht in de holte van het mombakkes: hij heeft de onderrand daarvan (de onderkaak van binnen) tussen zijn tanden, en bovendien wordt het stevig met lappen en touw om zijn hoofd vastgebonden, zodat

het geheel onbeweeglijk zit. Om de vracht van het mombakkes met de pauw er boven op op zijn hoofd te kunnen dragen, moet de singâbarong-danser krachtig gebouwd zijn en vooral een sterke nek hebben. Hij draagt, daar men zijn bovenlijf toch niet ziet, een gewone borstrok, maar verder een wijde half lange broek van zwarte stof, zoals dat van Pânârâgâ naar het Oosten zeer geliefd is, versierd met franje onder aan de pijpen en langs de naden en met kwasten aan de einden van het lendenkoord. Zijn metgezel, die moet zorgen voor het achterstuk van het mommelichaam, is van zeer weinig betekenis bij de voorstelling; vaak schijnt hij niet eens onder het bagor-kleed te lopen, maar dit slechts als een sleep achter den voorsten danser aan te dragen.

De tweede figuur van de Pânârâgâ'se barongan-vertoning, volgens de beschrijving van den Heer Darmintâ, is de kĕḍokan of gĕndroewon. Deze speler heeft een masker voor van een demonische figuur, een boetâ, donkerrood met een bijzonder lange neus. Hij draagt verder een wildemanspruik; aan het masker is een stuk goed bevestigd, dat den danser over het achterhoofd en de nek wordt gebonden, zodat het geheel toch iets van een mom heeft. Verder is hij gekleed als de singâbarong-danser, met nog een paar sjerpen kruiselings als bandeliers (slĕmpang) over zijn borst. De kĕḍokan- of gĕndroewon-danser moet ook een krachtig gebouwd man zijn: tevens moet hij kluchtig potsen maken als praalde hij met zijn kracht. In het Patjitan'se, en ook in Blera, wordt deze figuur wel anĕton of wongwongan genoemd, zo meldt men mij van Javaanse zijde.

Over de paarddansers, twee of vier in getal, zal hierna (§ 253) afzonderlijk gehandeld worden.

De muziek bestaat, volgens den Heer Darmintâ meestal uit: één kĕmpoel, twee kĕnong's, één kĕḍang (een grote), één ĩmploeng of toentoeng (een kleine kĕḍang), twee angkloeng's en één slomprĕt. Bij een optocht gaat de kĕḍokan voorop, daarna komt de singâbarong met zijn metgezel, daarna de paarddansers, twee aan twee, daarachter de muziek: voorop de kĕḍang door den speler voor zijn buik aan een touw gedragen en geslagen met de hand en met een stok, en de toentoeng of ĩmploeng, door den speler onder de linker arm gedragen, en alleen met de rechterhand betrommeld. Daarachter de slomprĕt met de twee kĕnong's (slechts aan het touw in de linkerhand gedragen) en de twee angkloeng's aan weerszijden, en achteraan de kĕmpoel, gepikoeld door twee mannen achter elkaar, waarvan de laatste tevens de speler is.

200. Bruiloftsoptocht met réjog-vertoning. Het optreden van de barongan-troep, ter plaatse réjog genoemd, beschrijft de Heer Darmintâ alleen bij gelegenheid van een bruiloftsoptocht. Afzonderlijk optreden bij wijze van zelfstandige vertoning noemt hij niet, evenmin als de klucht, die volgens den Heer Staugaard op het gevecht volgde. Deze door den Heer Staugaard beschreven opvoering is dan ook blijkbaar een bijzonder uitgebreide geweest.

De Heer Darmintâ vermeldt bij de beschrijving van de réjog-optochten bij de bruiloft in Pânârâgâ enige belangwekkende bijzonderheden; daarom geef ik hier zijn aantekeningen volledig weer. Hij zegt dat de réjog-spelers slechts door enigszins welgestelde landlieden gehuurd worden, want de kosten zijn vrij hoog, 20 tot 25 gulden (omstreeks 1930). Daarvoor worden er twee optochten gehouden, een 's morgens en een 's middags. 's Morgens wordt de bruidegom van het huis van zijn ouders of van dat van zijn schoonouders (indien hij de vorige avond daar reeds heen is gebracht) in optocht geleid naar de kanaïban, de woning van den naïb, den Moslimsen godsdienstbeambte op de hoofdplaats van een ondĕran (onderdistrikt) of kawĕdanan (distrikt), welke bevoegd is tot het sluiten van huwelijken e.d. Men noemt deze tocht oenggah adji of moenggah kadji, eigenlijk: hadji (Mekka-bedevaartganger) gaan worden.¹⁾ In de stoet loopt de réjog-troep in de orde zoals boven beschreven voorop; daarna komt de bruidegom met zijn begeleiders. De bruidegom is gewoon (volgens de gewoonte van de streek) gekleed met een lendenkleed (bĕbĕd) en een pĕtjis (de moderne, aan het Hollandse petje ontleende benaming van het zich allerwege

200. Mommerij, Javanen.

steeds meer inburgerende hoofddekseel, dat het meest op een kalotje lijkt). Hij berijdt een rijk versierd paard, met zadelleppen (èbèg-èbèg) en een ring met belletjes aan zijn voorpoot. Dit is een paard, gedresseerd om te dansen. (Hierover nader hierna, § 224). Den bruidegom wordt steeds door zijn begeleiders, die elkaar daarin afwisselen, een groot zonneschermbogen het hoofd gehouden.

Zoodra de stoet is opgesteld vóór de erfpoort (gapoerâ, die in Pânârâgâ en aangrenzende landschappen vaak van baksteen is gebouwd in de vorm van een oude zogenaamde gespleten poort, zonder bovendorpel of overdekking), begint men wat te dansen en gaat dan op weg. Gedurende de tocht, die soms vrij lang duurt, als de naib in een ander dorp dan de bruidegom woont, houdt men ook hier en daar stil om te dansen. Bij den naib aangekomen, blijft de réjog-troep buiten de erfpoort staan; de bruidegom gaat naar binnen voor het napal, verklaard met: sikoem (hiermede bedoelt men de Moslimse huwelijksplechtigheid). ²⁾ Als hij weer buiten komt wordt er voor de kanaiban een grote opvoering gegeven. Men heeft dan de eigenlijke Pânârâgâ-dans, slechts van de singâbarong en de kědoka; de paarddansers staan stil. De pauw van den singâbarong-dansers beweegt hierbij niet, alleen het lichaam van de mom. Hierbij behoort de gěnding Pânârâgâ, welke is: mati slomprèt, d.w.z. blijkbaar: zonder dat de slomprèt gebruik wordt. Dan heeft men de dans měrak-kipoe (de pauw die zich in het zand koestert) ook zonder slomprèt en zonder kěnong's, van den singâbarong alleen. De danser gaat daarbij hurken en beweegt zijn hoofd zo, dat de pauwestaart tegen de grond slaat. Men heeft dan nog de měrak-simpir-dans (de aan een vleugel lamme pauw), waarbij de singâbarong-danser naar een zijde zich overbuigende rondtrippelt, en ook de andere spelers weer optreden, en de měrak-taroeng-dans (de kempende pauw).

Nadat men enige malen sommige van deze dansen of allemaal heeft opgevoerd, en daarna telkens weer een eind verder is gelopen, komt men terug aan het huis van waar men vertrokken is. De bruidegom trekt zich nu terug om zich te laten kleden voor het adat-huwelijk; de réjog-troep geeft op het erf een vrij uitgebreide voorstelling, die rampogan genoemd wordt. Zoals men weet is dit eigenlijk de benaming van het tijgerspietsen, zoals dat als een plechtigheid door de Javaanse vorsten en groten gehouden werd (zie boven, § 193). Bij de Pânârâgâ'se réjog-troepen bestaat de rampogan-vertoning echter volgens den Heer Darmintâ in het volgende.

De muziek speelt de wijze sampak twee of drie maal ten einde. De sampak van de réjog-spelers stelt de Heer Darmintâ gelijk met de taloe van de wajang-koelit. Bij de wajang-koelit kent men echter ook de term prang-sampak, om aan te duiden het allerlaatste gevecht bij het aanbreken van de morgen. Na de sampak komt er een gevecht van de paarddansers, twee aan twee in de rondte, en tegenover elkaar, dat eindigt daarmede, dat een paar zich achteruit laat dringen, achternagejaagd door de anderen, waarop zij allen verdwijnen in de krobongan, het tijdelijk loodsje, dat voor het feest wordt opgericht op het voorerf.

Als tweede toneel komen zij allen weer tezamen op: de muziek speelt zachtjes, en plotseling springt nu de singâbarong naar buiten, liefst over de (halve-manshoge) omwanding van de krobongan. Hij gedraagt zich geheel als een tijger, die zijn prooi zoekt, voert een dans uit in het midden van de dansplaats en maakt de kinderen die toekijken bang. Het komt dan tot een gevecht tussen de paarddansers, die krijgslieden moeten voorstellen, en de singâbarong; deze laatste overwint hen allen, zodat zij verdwijnen. Daarna voert hij alleen een dans uit, vaak met allerlei krachttoeren: hij springt over de tafels, loopt daar overheen, als zij aaneen geschoven zijn om een brug te vormen.

¹⁾ Napal schijnt een verbastering te wezen van rapal, lapal: Arabisch lafdz, in de zin van: tekst, en het voordragen van een gewijde tekst. Sikoem moet een afkorting wezen van moesikoem, de verbasterde beginwoorden van een veelgebruikte Arabische toespraak (ôêçikoem: ik vermaan u). Het is geheel in overeenstemming met de rechtzinnig-wetgeleerde opvattingen, dat van den godsdienstbeambte niet wordt gezegd, dat hij het huwelijk sluit, maar slechts dat hij een vermaan richt tot den bruidegom. In het Javaanse tijdschrift van het Java-Instituut Poesâkâ-Djawî, jaargang 1928, vindt men een beschrijving van de in Zuid-Midden-Java gebruikelijke wijze van sluiting van het Moslimse huwelijk (P. Dj. VII, blz. 130 en 161).

springt dan ook van binnen tegen het dak op, en gaat aan de dakbalken hangen. Tenslotte gaat hij als een kat op de grond zitten.

Als derde toneel komt dan het optreden van den *kědōkan*, die fier en pralend komt aanstappen, de punt van zijn lange neus met de hand vasthoudende. Hij schopt tegen de *singābarong*, die op de grond ligt; deze springt op en wil hem beletten verder te gaan. Zo ontstaat er een gevecht; daarin moet de *singābarong* echter onderdoen voor den *kědōkan*, hij onderwerpt zich en volgt hem. Dan krijgt hij de naam *Rādĵā Rahwānā*, wat zou moeten betekenen: Vorst van de dieren des wouds. Men herinnert zich dat *Rahwānā* in de *wajang-poerwā* dezelfde is als *Dāsāmoekā*, de geweldige demonenvorst, die overwonnen wordt door *Sri Rāmā*. De mededeling van den Heer *Darmintā* is intussen vrijwel in overeenstemming met die van den Heer *Staugaard*, die als naam van de *singābarong* opgeeft *Rādĵānāwā*, waarschijnlijk te verstaan als *Rādĵāwānā*, koning des wouds.

Hiermede is deze vertoning ten einde, en de spelers maken zich gereed om den bruidegom te begeleiden, wanneer hij zijn bruid gaat halen. Den bruidegom heeft men intussen gekleed in zijn feestkleedij: hij heeft een grote staatsie-kain (*dodot*) om en een lange broek met borduursel aan, op het hoofd een koeloek *kanigaran* (een hoofddeksel als een fez, maar zonder kwastje, stijf, zwart, versierd met opgeplakte gouden stroken langs de stralen en randen). Hij zit trots te paard met de handen in de zij en een sigaar in de mond; een groot zonnescherm wordt hem steeds boven het hoofd gehouden en rondgedraaid, zodat het flikkert in de zon. Om ongeveer twee uur 's middags vertrekt hij, weer uitgeleide gedaan door de wijze *monggang* op de *gamēlan*.

Intussen is de bruid ook gekleed, beschilderd en versierd (*maësi*). Dit geschiedt lang niet altijd in het huis van haar ouders of dichtbij, maar men zoekt er voor uit een huis dat wat verder af is gelegen en op een druk punt, klaarblijkelijk o.a. om de optocht beter tot zijn recht te laten komen. Dit huis wordt dan door den bewoner, vaak wel een verwant van de bruid, voor deze gelegenheid ter beschikking gesteld. Het aankleden en versieren van de bruid is op zich zelf ook een feestelijkheid voor de vrouwen, echter allerminst voor de bruid zelf; het duurt uren lang. Wanneer de bruidegomsstoet nu bij het huis, waar het *maësi* plaats vindt, is aangekomen, stijgt de bruidegom af en gaat binnen. De Heer *Darmintā* vermeldt niet of en welke van de bekende Javaanse huwelijksgebruiken (*sirih* werpen, voet kussen enz.) er dan gewoonlijk plaats vinden; deze adat-plechtigheden kunnen echter niet al te lang duren, want het bruidspaar moet nog terug. De bruidegom draagt de bruid op zijn arm uit het huis en zet haar in het rijtuig, dat hier gereed staat; hij zelf stijgt weer te paard, en de stoet zet zich in beweging. De *rĕjog*-troep gaat weer voorop, met zijn muziek, daarna komt de bruid in het versierde rijtuig, achter haar de bruidegom te paard met zijn geleiders, en ten slotte de geleidsters van de bruid in rijtuigjes.

201. Gevecht van twee *rĕjog*-stoeten. Opmerkenswaardig is nog, wat de Heer *Darmintā* verder mededeelt over het vechten van twee *rĕjog*-troepen, die elkaar onderweg ontmoeten. Dit is zeker niet zeldzaam, als gevolg daarvan, dat voor bruiloften bepaalde maanden (in het bijzonder *Bĕsar*, de maand van de bedevaart naar Mekka) de voorkeur hebben, en dat men ook veel waarde hecht aan goede dagen en goede uren. Op deze tijden zijn er dus allicht verscheidene bruiloftsstoeten op weg, die allen in de *kanaĭban* moeten wezen, of van daar terug keren, en elkaar moeten kruisen. Oudtijds ontstond er dan, zo vertelt de Heer *Darmintā*, onvermijdelijk een gevecht tussen de twee *rĕjog*-troepen; dit heette *tĕmpoek*. Elk vocht dan met zijn soort: de *singābarong*'s, de *kědōkan*'s en de paarddansers: ook de bruidegom's, d.w.z. de dansende paarden die zij bereden, werden tegen elkaar opgehitst. Zo ontstond er, zoals te begrijpen is, een hevig gewoel, waarin veel van de fraaie kleren en versierselen vernield werd. Wanneer een van de stoeten de andere op zij had weten te dringen, vervolgde hij trots zijn weg, dansende en joelende, onderwijl soms nog heel wat versierselen van de tegenpartij meepakkende. Tegenwoordig is dit gevecht van bruiloftsstoeten echter verboden, zo deelt de Heer *Darmintā* mede; wanneer twee stoeten elkaar tegen-

komen, wordt er een schikking getroffen, vriendschappelijk of door den oepas (den veldwachter), wie op zij zal gaan en hoe ver.

Van zulk een gevecht tussen twee *rêjog*-stoeten wordt, als behorende tot de eigenaardigheden van *Pânârâgâ*, ook melding gemaakt in de *S. Tjabolang*, een werk dat bedoeld is als voorstuk voor de *S. Tjëntini*. Men vindt die beschrijving in deel IV, Z. 293 (zie de inhoudsopgave van deze werken, Verh. K.B.G., deel 72, 1933). Daar, in Z. 290, wordt ook, al zij het zeer kort, melding gemaakt van mommespelers, de *gëndroewon* en de *barongan*, in het gevecht der *rêjog*-troepen met paarddansers. Deze Javaanse beschrijving zal besproken worden in het hoofdstuk over de dansjongens, want daar heeft zij voornamelijk betrekking op (§ 302).

Enige mededelingen van den Heer Darmintâ over het optreden van den *gẽmblakan*, den dansjongen, bij deze *Pânârâgâ*'se *rêjog*-vertoning zullen ook later een plaats vinden. Uit het bovenstaande zal men een voldoende duidelijke voorstelling hebben gekregen van deze optochten. De beschrijving van den Heer Darmintâ komt ook wel overeen met die van den Heer Staugaard, alleen was de vertoning, die deze laatste beschrijft als een *Pânârâgâ*'se, blijkbaar uitgebreid met enige maskerspelers, op een wijze die niet algemeen gebruikelijk is. Een Toeloengagoeng'se vertoning, ook door den Heer Staugaard beschreven (zie beneden) komt eigenlijk, althans wat het mommespel betreft, het meest overeen met de beschrijving van den Heer Darmintâ; de overwinnaar van de *singâbarong* draagt daar ook volgens den Heer Staugaard een rood masker.

Opmerkenswaardig is intussen, dat de Heer Darmintâ dien overwinnaar bepaaldelijk een demonisch masker met een zeer lange neus toekent. Het is waarschijnlijk niet te ver gezocht, dezen *kẽdokan*-speler met zijn lange neus te plaatsen naast de *tiťit-toewit* of *bango-ťongťong*, de vogelmom, die immers, zoals de Heer Inggrijs mededeelt in zijn reeds vermeld opstel over de *djaťilan* (*Djâwâ* III), in *Bagẽlẽn* en *Jogjakarta* optreedt als overwinnaar van de *singâbarong*.

In het Javaanse tijdschrift van het Java-Instituut *Poesâkâ-Djawi*, V, 1926, blz. 38 is een opstel van R. Soejitnâ *Martâatmâdjâ* opgenomen, getiteld: *Tẽtingalan bakoe gađahanipoen tjang Djawi*, waarin ook uitvoerig over mommespelen en paarddansen gehandeld wordt. De Heer *Martâatmâdjâ* wil, ongeveer zoals de zegslieden van den Heer Staugaard, scheiding maken tussen dergelijke vertoningen van *Pânârâgâ* en van *Kẽđiri*. Hij schrijft naar aanleiding van het opstel van den Heer Inggrijs over de *Jogja*'se *djaťilan*. Hij noemt de volgende mommespelers: de monstermom, met het pauweveren diadeem op, een werkelijke *matjan-gẽmbong* voorstellende. *Boedjangganong*, met een zwaard gewapend en twee reuzen, man en vrouw, *Tẽťekmẽlẽk* genoemd. De muziek bestaat volgens den Heer *Martâatmâdjâ* uit een *slomprẽt* (van bamboe of van hout) en verder *kẽđang*, *kẽtoek*, *kẽnong* en *kẽmpoel*. Over de vertoning, bij gelegenheid van een optocht voor het huis, waarheen de stoet geleid is, vertelt de Heer *Martâatmâdjâ* ongeveer hetzelfde als de Heer Darmintâ. De *Tẽťekmẽlẽk*'s houden zich, volgens hem, aan de zijde van het monster bij het gevecht met *Boedjangganong*. Wanneer deze overwonnen heeft, gaan zij op de vlucht. Het is de vraag, of dit juist is; nergens wordt van medestanders van het monster gewag gemaakt.

202. Gevechten. Twee monstermommen. Nog een andere beschrijving van een *barongan*-paarddans-vertoning op de wijze van *Pânârâgâ* ontving ik door vriendelijke hulp van Javaanse zijde uit *Gẽntẽng* in *Banjoewangi*. Men weet dat een groot, ja het grootste gedeelte van het regentschap *Banjoewangi* bewoond wordt door Javaanse kolonisten, van elders herkomstig. Daaronder zijn ook vele lieden van *Pânârâgâ* en omliggende landschappen, welke, als kolonisten in ruimere omstandigheden gekomen, gehechtheid blijven gevoelen voor hun geboortestreek en de van daar bekende gebruiken.

Volgens deze mededeling uit *Banjoewangi* treden bij een *barongan*-paarddans-vertoning op de wijze van *Pânârâgâ* op: wel twee *singâbarong*'s, tijgermommen met pauweverenversiering zoals boven beschreven, elk met twee mannen, vier paarddansers en enige maskerdragers, n.m. een *Klânâ*.

een Pandji en Pẽn̄toel en Tẽmbẽm. De mededeling beschrijft niet de optocht, maar alleen de voorstelling van deze troep spelers. Evenals in het opstel van den Heer Staugaard, wordt deze voorstelling, het gevecht van de singābarong's met de andere spelers, in verband gebracht met een Pandji-verhaal, maar niet geheel hetzelfde als wat men den Heer Staugaard heeft medege-deeld. De Klānā-maskerdrager zou een reizend koopman (saudagar) moeten voorstellen, de vier paarddansers, die eerst blijkbaar met den Klānā alleen zijn opgekomen, worden op hun tocht door het woud, zo heet het, overvallen, op de vlucht gejaagd en achtervolgd door de twee singā-barong's. De achterste paarddanser tracht tegenstand te bieden, maar wordt overwonnen. Ook de Klānā begint een gevecht maar kan het niet volhouden, hij moet hulp gaan vragen (mintā srājā). De singābarong's stemmen er in toe te blijven wachten, totdat de uitkomst van het gevecht beslist heeft of zij recht hebben op hun prooi.

De Klānā vindt de gezochte hulp bij R. Pandji, den vorstenzoon van Djěnggālā; deze en zijn beide volgelingen Pẽn̄toel en Tẽmbẽm binden de strijd tegen de singābarong's aan. Pẽn̄toel en Tẽmbẽm moeten wijken; R. Pandji overwint tenslotte echter de beide monsters. Ofschoon de Klānā nu ongehinderd zijn tocht kan vervolgen, gevoelt hij toch geen dankbaarheid jegens R. Pandji, maar eerder nijd; want (dit wordt nu eerst verhaald) hij was op weg naar Djěng-gālā om naar de hand van de prinses te dingen, en hij ziet in R. Pandji een medeminnaar.

Hierbij aansluitend kan er, zo zegt de mededeling, een lakon van de wajang-gědōg opgevoerd worden door de maskerspelers en anderen, gedeeltelijk ongemaskerd, waarschijnlijk echter slechts in verkorte vorm. Ook gaat men wel gaarne over tot een Andě-andě-loemoet-voorstelling, een sprookje dat, zoals reeds vermeld is, zich geleend heeft tot een in verschillende streken populair schouwspel. De muziek bij deze barongan-paarddans-opvoering bestaat volgens de mededeling uit een slomprèt, een kěndang, een saron, een gěndèr en een gong.

Het opmerkelijke in deze mededeling is vooral, dat er melding wordt gemaakt van twee singābarong's, die te zamen optreden. Dit schijnt overigens zeer zelden voor te komen. Slechts de Heer Darmintā noemt terloops in zijn boven vermeld opstel als uitzondering het optreden van twee singābarong's tezamen. Buiten het gebied van de Pānārāgā'se vertoning wordt het niet vermeld. Waar alle beschrijvingen van deze mommerij en paarddans in Pānārāgā het over eens zijn is, dat er geen bezetenheid bij optreedt, zoals in het Zuid-Westen van het Javaanse land.

203. Mommespel in gevarieerde straatvertoning. Als laatste wil ik hier nog vermelden een mededeling, eveneens van Javaanse zijde, in Soerakarta, ontvangen, welke een beschrijving geeft naast tekeningen van een opvoering van rondtrekkende Pānārāgā'se réjog-vertoners (volgens dezen zegsman ook wel djaṭilan genoemd), die op verscheidene punten licht werpt, waar de vorige mededelingen niet helder waren. Hier volgt de weergave van de inhoud van dit Javaanse opstel.

In de bedoelde vertoning treden zowel mommen als paarddansers en maskerspelers op, evenals in de opvoeringen, beschreven door den Heer Staugaard en den zegsman uit Banjoewangi. De monsternom wordt als gewoonlijk beschreven: de kop van randoehout, gelijkende op een tijgerkop, kan met de muil happen en klappen; hij heeft een kuif of vederbos (djamboel) van pauweveren op, en een houten koe-bel om de hals. Men herinnert zich dat ook de Heer Staugaard dit gezien heeft. Als staart gebruikt men een koeiestaart. De tweede mom noemt deze beschrijver Boedjanganong of Djākālodrā; daarbij vermeldt hij dat lodrā potsenmaker (bađoet) betekent. Deze mommefiguur draagt een groot (demonisch) masker, en is gewapend met een zwaard. De muziek bestaat uit een slomprèt (pélog), een kěndang en kětoek-kěnong en kěmpoel. Als wijzen die gespeeld worden, vermeldt de beschrijver gěnggong en djaṭilan. Over de paard-dansers, die bij de vertoning behoren, zal in het volgende hoofdstuk gehandeld worden (§ 252).

Een enigermate volledige opvoering, die van 1 tot 5 uur 's middags duren kan, en vijf
191 gulden mag kosten, is te verdelen, volgens dezen naar het mij voorkomt zeer nauwkeurigen bericht-

gever, in drie onderdelen. Het eerste omvat het eigenlijke paarddansers- en mommegevecht, het tweede is een toneel van Djoeragan Dampoeawang met zijn vier vrouwen, en het derde dat van Radèn Goenoengsari met Régol Pâtrâdjâjâ. De laatste twee tonelen hebben de aard van kluchtige sâmenspraken; de spelers zijn (gedeeltelijk) gemaskerd, en voeren ook dansen uit, vooral Goenoengsari in het laatste toneel. Het is, dunkt mij, dienstig hier een beschrijving te geven van al deze drie tonelen, ook ter vergelijking met en ter bevestiging van de voorafgaande mededelingen.

In het eerste toneel treden het eerst op de zes réjog's (de paarddansers). Deze voeren twee aan twee een spiegelgevecht, dat echter onbeslist blijft; aan het eind daarvan zegt een hunner, die als leider optreedt, dat nu hun dapperheid genoeg beproefd is, en dat zij nu hun Heer Radèn Goenoengsari moeten volgen, daar hij ten hove gaat.

Op hun tocht ontmoeten de réjog's nu, zo is de veronderstelling, de singâbarong, die ligt te slapen. Zij willen hebben, dat hij uit de weg gaat; dit loopt uit op een gevecht, waarin alle zes de réjog's op de vlucht gejaagd worden. Dan komt Boedjanganong op, en deze weet met zijn zwaard het monster te verslaan.

Men ziet dat deze beschrijving goed overeenkomt met de vroeger gegevene; alleen het min of meer acrobatische, dat de vertoning hebben kan volgens de mededelingen van den Heer Darmintâ, ontbreekt hier. Ook hier hoort men niets van bezetenheid. Het mythologische decor, dat ook deze Sâlâ'se beschrijver vermeldt, verschilt daarentegen weer van de vroeger weergegevene verhalen, al blijkt ook hier weer het gevoelen, dat de mommevertoning iets met R. Pandji uitstaande heeft. Deze beschrijver zegt, dat de paarddans en mommevertoning een nabootsing zijn van de optocht, die te zien was bij de bruiloft van Radèn Pandji Asmârâbangoen van Djëng-gâlâ en Dêwi Tjândrâkirânâ. Het singâbarongmonster vertegenwoordigt de wouddieren, die in die optocht werden meegevoerd bij de sasrahan (srahsrahan zegt de berichtgever), een van de adat-geschenken van de ouders van den bruidegom aan die van de bruid. In latere tijden heeft men echter bij deze sasrahan, als er dieren bij gevoegd werden, aan viervoeters gewoonlijk niet anders dan karbouwen gezien. De zes réjog's en Boedjanganong waren, volgens den berichtgever, de begeleiders van de sasrahan. In navolging van deze bruiloft zouden dan later mommen en paarddansers in het bijzonder geschikt zijn geacht om bruilofts-optochten, en later ook besnijdenis-optochten, te begeleiden.

204. Dorpsoptocht met goenoengan's. Bovendien, zo vertelt deze zegsman, worden of werden zij gebruikt als geleide van goenoengan's, die met Garêbêg Sijam (einde van de Vasten, zogenaamd Javaans Nieuwjaar) door de dorpschouwen in optocht naar de kaboeapatèn gebracht plegen of plachten te worden, en van daar naar de moskee om verdeeld te worden onder de prija's, die daar een slametan houden. Deze goenoengan's worden beschreven als het uiterlijk hebbende van grote toempêng's, kegels, gewoonlijk van gekookte rijst, zoals zij in het bijzonder bij slametan's behoren. De goenoengan's zijn echter opgebouwd uit allerlei voortbrengselen van het land, ontoebereid: bēras, katjangsoorten, tērong, lombok enz. De bedoeling is, volgens den beschrijver, wel, dat elke goenoengan van een bepaalde désa is; in later tijd zullen echter, dat is te begrijpen, niet alle dorpen van het regentschap een goenoengan gestuurd hebben, maar alleen die, welke het dichtst bij de hoofdplaats lagen, of misschien de oudste. Deze gehele gewoonte is echter in de moderne tijd al bijna verdwenen, zegt de schrijver verder, en de mommespelers en paarddansers hebben zich thans toegelegd op het geven van vertoningen voor geld.

De mythologische verklaring van de mommevertoning wil ik hier laten rusten; op de mededelingen over de optocht bij Garêbêg Bakdâ (Sijam) moet echter even de aandacht gevestigd worden. Immers het is duidelijk, dat het hier beschreven brengen van de goenoengan's naar de moskee ook de eigenlijke inhoud is van de grote garêbêg-plechtigheden, zoals zij nog steeds in en om de kraton's van Soerakarta en Jogjakarta gevierd worden. In het zogenaamde „conditie drinken" (op de Garêbêg, op den Gouverneur-Generaal van Nederlands-Indië, op den vorst en

op den gouverneur beurt om beurt, de gouverneur, en de vorst, alles in het Maleis), wat de Europese gasten meestal als het kernpunt van de plechtigheid beschouwen, is de oud-Hollandse invloed wel al te duidelijk merkbaar, al is het niet ondenkbaar, dat dit tezamen drinken en (vroeger) sirih gebruiken aan heeft gesloten bij oude gebruiken des lands. In Soerakarta is het tot in de jongste tijd gebruik gebleven, den garëbëg-gasten in de kraton sirih met pinang aan te bieden. De Europese heren plegen dit dan, in een zakdoek gerold, mede te nemen voor de bedienden thuis, die zulk een gave uit de kraton zeer op prijs stellen. Voor een nadere bespreking van de garëbëg's in de Vorstenlanden is het hier niet de plaats. Men zie hierover: R. Soedjânâ Tirtakoesoemâ, de Garëbëg's in Jogjakarta (Jogja 1931) en mijn opstel over Vorstenlandsche Garëbëg's in Djâwâ XII, 1932. Ik wil echter niet nalaten te vermelden, dat ik een optocht van goenoengan's als boven bedoeld naar de kaboepatèn en verder naar de moskee, met Bakdâ, nog pas enkele jaren geleden in Sragèn zag. Sragèn, in het oude Soekâwati, sluit zich in zeden en gewoonten reeds eng aan bij de Oostelijk aan Soerakarta grenzende landschappen. In die optocht waren echter geen mommespelers en paarddansers te zien; slechts werd er muziek bij gemaakt door rijstblok-stampen.

205. Dampoeawang. Hier neem ik vervolgens op de beschrijving van het tweede toneel van de Pânârâgâ'se réjog-voorstelling volgens den Sâlâ'sen beschrijver. Ofschoon de samenhang met momme- en paarddans-opvoering hier al zeer zwak is, is het echter niet zonder belang deze mededelingen te vergelijken met de andere, uit andere bronnen. Dit tweede toneel is een kluchtige samenspraak met liedjes van Djoeragan Dampoeawan met zijn vier vrouwen. De naam Djoeragan Dampoeawan is in de Javaanse mythologische overlevering niet onbekend; hij zou de tegenstander zijn geweest van Pakoekoehan (Mëngoekoewan), een figuur uit de voortijd, die in het bijzonder in verband stond met de rijst. Vooral in het Noorden van Kêdôe schijnt men dit verhaal te kennen van de vijandschap van Dampoeawang (zo is de vorm van de naam meestal; hij is een handelaar van overzee, men houdt hem wel voor een Chinees) en Makoekoewan. In het voorafgaande (§ 81) is dat reeds vermeld. De goenoeng Praoe zou het vaartuig van Dampoeawang zijn geweest.

Volgens deze beschrijving van de Pânârâgâ'se réjog zou Dampoeawang echter de bevelvoerder over de ruiters, voorgesteld door de paarddansers, zijn, en aan opium en vrouwen verslaafd. Na het gevecht met het singâbarong-monster, zo wordt het voorgesteld, gaat hij eerst naar huis in plaats van dadelijk zijn heer R. Goenoengsari te vergezellen. Dit tweede toneel bevat nu de samenspraken van den djoeragan met zijn vier vrouwen, afgewisseld door, waarschijnlijk wel door de overlevering vastgestelde liedjes; hierbij worden toespelingen gemaakt op Soenan Kalidjâgâ en het opium-schuiven. Er ontstaat een twist tussen Dampoeawang en zijn oudste vrouw (mbok pëmbadjëng), waarin de anderen zich natuurlijk mengen, wat aanleiding geeft tot veel krakeel. Ten slotte zingen zij samen van ëmplëk-ëmplëk-këtëpoe. Daarna gaat de djoeragan werkelijk zijn heer opzoeken.

Volgens de tekening zou in dit tweede toneel niemand gemaskerd zijn. Waarschijnlijk mag men deze djoeragan echter wel stellen naast den soedagar, vermeld door den berichtgever uit Banjoewangi, die een Klânâ-masker droeg, en ook optrad als hoofd der paarddansers, zelfs in eigen persoon tegen de singâbarong streed, maar overwonnen werd. Beider titels, djoeragan en soedagar, duiden op koopmanschap. Verder gaande kan men ook veronderstellen, dat deze figuur overeenkomt met den Klânâ, die in de beschrijving van den Heer Staugaard als heer van de ruiters verschijnt. Uit deze beschrijving is het echter moeilijk de identiteit van de personen vast te stellen. Dampoeawang wordt blijkbaar voorgesteld als enigszins simpel. Dat is met Klânâ's ook wel eens het geval.

206. Goenoengsari-Pâtrâdjâjâ. Het derde toneel, volgens deze beschrijving, heeft tot inhoud de dansen van R. Goenoengsari en zijn kluchtige gesprekken met zijn pânâkawan Régol Pâtrâ-

djâjâ. Beiden zijn gemaskerd, Pâtrâ met een half masker. Dit toneel komt eigenlijk geheel overeen met het vaste toneel van Goenoengsari in de grote maskerspel-opvoeringen, boven reeds herhaaldelijk genoemd (§ 52). Hier worden ook de vaste grappen van Pâtrâ vermeld: hij stoot zijn heer van achter aan terwijl deze danst, en als Goenoengsari omkijkt, doet hij net of hij slaapt. Goenoengsari verwijt hem zijn luiheid, en houdt hem voor, alles wat hij hem al gegeven heeft. Maar Pâtrâ is nooit om een antwoord verlegen, hij stelt de karigheid van zijn meester aan de kaak: al die geschenken waren onbruikbaar en niets meer waard. En hij schaterlacht daarbij met zijn lach, die gelijkt op eendengesnater (banjak pâtrâ is een soort eend). Tegen het eind van het toneel komt Pâtrâ aandrigen met Goenoengsari's zoontje, nog een heel klein kind, dat steeds schreit. Pâtrâ maakt daarbij grappen over eten, dat het kind niet eten kan, en dat hij zelf toen maar opgegeten heeft. Goenoengsari neemt het kind dan zelf in zijn armen; hij danst en zingt ten slotte bij de gënding lélâ-lélâ, om daarna heen te gaan naar de kraton.

In dit derde toneel van de réjog-voorstelling, dat eigenlijk een vertoning van maskerspelers is, komt het maskerspel dus weer in samenhang met mommespel en paarddans, al is die samenhang niet te zoeken in de ontwikkeling van enig verhaal, dat opgevoerd wordt. Trouwens, er wordt eigenlijk geen verhaal opgevoerd: de vertoning bestaat slechts uit het achtereenvolgens verschijnen van enige groepen figuren (mommen, paarddansers, ongemaskerden en gemaskerden), welke slechts, elk naar haar eigen aard, op de door de overlevering vastgelegde wijze hebben op te treden.

207. Réjog Kēdiri. De heer Martāatmādjà maakt in zijn boven genoemd opstel in Poesākā Djawi (V, 1926, blz. 49) melding van een vertoning, die bijna geheel overeenkomt met de pas beschrevene. Hij noemt dit echter, in tegenstelling tot de vroeger besprokene djaranan-uitvoering van Pânârâgâ, een Kēdiri'sche réjog-vertoning. De Kēdiri'sche is, volgens hem, wat grover uitgemonsterd. Hij noemt daarbij de volgende mommen: de monsternom, barongan, zonder pauweveren diadeem, maar met een vrij spitse snoet, die de speler happende en snappende telkens met een klappend geluid (plok-plok) dicht slaat. De kinderen plachten dit monster te plagen met het spotversje: „kētjêrit, bolmoe gēdjēpit” wat ongeveer betekent: „het loopt je dun in je broek, je endeldarm zit in de klem” blijkbaar doelende op de ziekteverschijnselen en het gevoel van een lijder aan dysenterie. Wanneer het monster dan naar de jongens hapt, lopen ze hard weg. Blijkbaar naar dit spotversje wordt de mommerij hier en daar wel eens tjêrit of patjêrit genoemd, zo vertelde men mij van Javaanse zijde.

De tweede mommespeler is Dampoeawang, met een rood langgeneusd masker, en slechts gewapend met een zweep. In plaats van de twee reuzen is er slechts één figuur, geheel in bagor gekleed, met een masker als van Djākā Bloewo of Djākā Bođo, en gewapend met een houten zwaard. Deze figuur noemt men in Kēdiri Djākā Lodrâ, volgens den Heer Martāatmādjà in verband staande met loedroeg. De spotroep van de kinderen voor deze figuur is dan ook: loedroeg, loedroeg of bađoet, bađoet.

De Heer Martāatmādjà maakt ook melding van de uitgebreide mommevertoning, met bijna juist dezelfde tonelen als boven beschreven zijn. Na een bezetenheidstoneel van de paarddansers komt een gevecht van hen met het monster, waarin zij verslagen worden. Daarna komt Dampoeawang op, en strijdt met het monster. Hierbij sluit zich aan het toneel van Dampoeawang, uitrustende van zijn vermoeienis bij zijn vrouwen, dat de Heer Martāatmādjà uitvoerig weergeeft, met de liedjes, die erbij gezongen worden.

Vervolgens komt er nog een toneel van Goenoengsari en Régol Pâtrâdjâjâ. Opmerkenswaardig hierbij is, wat de Heer Martāatmādjà mededeelt, dat Goenoengsari, vaak Mlâjâkoesoemâ genoemd, door de lieden van Kēdiri als pepoendèn wordt beschouwd, d.w.z. wordt vereerd als in het bijzonder bij hun landstreek behorende. Dit is weer een van de voorbeelden van plaatselijke voorkeur voor en verering van figuren uit de mythologie, die waarschijnlijk berusten op oude heidense geloofsvoorstellingen (zie hierover § 379).

Ten slotte kan er dan nog een toneel van Pēntoel en Tēmbēm volgen. Wat eigenlijk de rol is van Djākā Lodrà, vermeldt de Heer Martāatmādjà niet. Men moet wel aannemen, dat deze figuur de eindstrijd voert tegen het monster.

Het is niet te ontkennen dat, wanneer men de aangehaalde beschrijvingen nauwkeurig vergelijkt, er verschillen zijn aan te wijzen in de rollen, aan een aantal der mommespelers toegewezen. Hierbij moet men echter in aanmerking nemen, dat deze soort volksvermakelijkheden niet genormaliseerd zijn, zoals de „hogere” kunstuitingen, de hofkunst en de wayang-verhalen. Plaatselijke dorpsopvattingen omtrent de samenstelling van zulk een vertoning en de aard van de optredende figuren oefenen daardoor veel invloed uit. Verschillende berichtgevers doen dit zelf uitkomen, waar zij onderscheid maken tussen vertoningen van Pānārāgā en Kēḍiri of Toeloengagoeng. Waarschijnlijk zijn er tussen kleinere landschappen of zelfs tussen naburige dorpen onderling in dit Zuid-Oostelijk gedeelte van Midden-Java ook nog verschilpunten op te merken of op te merken geweest. In het bovenstaande is echter vermoedelijk wel het voornaamste, wat er in deze streken te zien is bij mommenvertoningen, beschreven.

Vermelding verdient nog, wat de Heer Martāatmādjà meedeelt, dat bij de djaranan van Pānārāgā in de muziek een slomprèt voorkomt, bij de réjog van Kēḍiri daarentegen niet, maar in de plaats daarvan een tweetal of drietal angkloeng's. De muziekwijzen, die gespeeld worden, geeft de Heer Martāatmādjà ook op; hun klank geeft hij weer met klanknabootsende lettergrepen, zoals dat in het Javaans wel meer geschiedt (kil-kil pak, kil-kil nong enz.). Dit behoeft hier echter niet verder besproken te worden.

208. Dansjongens-kluchten. Hierboven zijn zo uitvoerig beschrijvingen van deze soort vertoningen in het Zuid-Oosten van Midden-Java opgenomen, omdat zij, gebracht door rondreizende troepen speellieden en kolonisten, bekend zijn geworden tot ver buiten hun land van herkomst. Behalve in de aangrenzende landschappen van Soerakarta en de gewesten Madioen, Kēḍiri en Rēmbang, ziet of zag men hen ook veel verder naar het Oosten. Men weet dat de lieden van Pānārāgā te rekenen zijn tot degenen, die vanouds langdurige handelsreizen plegen of plachten te ondernemen door Java's binnenland.

Behalve daardoor is Pānārāgā bekend door een aantal oude pēsantren's, zogenaamde „priesterscholen”, en door het voorkomen van de dansjongens-vertoningen. Dit alles staat vermoedelijk wel met elkaar in verband. Een bespreking daarvan zal volgen in het hoofdstuk over de jongensdansen (§ 302). Waar bij de réjog-vertoning uitbreiding tot een kluchtspel voorkomt, zoals boven enige malen vermeld is kunnen worden (de beschrijving van den Heer Staugaard en de klucht van Dampoeawang), — en deze kluchten zullen voor een belangrijk gedeelte de aantrekkelijkheid van de vertoning, als het een straatvertoning is, en de populariteit, vooral in Oost-Java, uitmaken —, moet men het optreden van dansjongens vermoeden.

209. Blora. Behalve in Pānārāgā, blijkt ook in Blora de mommerij met een populair kluchtentoneel in verband te zijn geraakt.

Een belangrijke beschrijving in het Javaans van zulk een barongan-vertoning, waarbij weer het gevecht op de voorgrond staat, zonder bezetenheid, mocht ik ontvangen van den Regent van Blora. In het voorafgaande is daar reeds melding van gemaakt (§ 133). Bij deze vertoning traden niet minder dan 9 verschillende figuren op, n.m.: 1e de barongan, genaamd Gēmbongwidjājā, met twee mommespelers erin. De kop heeft een versiering van pauweveren of van sérat djadam (aloë-vezels) op, en zijn muil kan open en dicht; daarmede maakt hij een klapperend geluid. Hij is geheel gestreept als een tijger. De tweede figuur is de gēndroewon of Djākālodrā; deze heeft een demonen-masker voor, en een pruik op gemaakt van doek (arēn-vezels), met een lange verwarde haardos. Verder is hij gekleed in kadoet-bago-weefsel, een jas en een broek; hij heeft een zwaard in de hand. Een derde figuur is Bondèt; deze draagt een mom als van een hond, hij klapt ook met zijn bek, evenals de barongan. Verder is hij geheel in kadoet-bago-weefsel gehuld. De overige per-

sonen dragen menselijke maskers. Dit zijn: 4e Těmběm of Sēmar, 5e Oentoep, met een masker dat gelijkt op dat van Těmběm, 6e Pěntoel, 7e Bělot, met een masker dat gelijkt op dat van Pěntoel, maar veel groter. Hij wordt beschouwd als een zoon van Těmběm, 8e Pak Gěntoeng, die een ouden man voorstelt, 9e Bok Brog, een oude vrouw, maar voorgesteld door een man.

Er wordt opgevoerd een reeks gevechten, eerst van de barongan tegen Těmběm en Oentoep, die beiden verslagen worden, vervolgens tegen de hond Bonḍet, die ook verslagen wordt, en zelis gedood, en tenslotte tegen Djākālodrā. Deze weet de barongan te overwinnen.

Hier sluit zich vervolgens bij aan een kluchtspel, ongetwijfeld voor het merendeel der toeschouwers de voornaamste aantrekkelijkheid van de vertoning. Genoemd wordt de klucht Těmběm mantoe, die ook in het voorafgaande reeds vermeld is (§ 61); Těmběm wil zijn zoon Bělot laten trouwen met de dochter van Bok Brog, wat tot kluchtige tonelen aanleiding geeft. Voor dit kluchtspel, door gemaskerden opgevoerd, zijn de overige boven genoemde figuren nodig; bij de eigenlijke barongan-dans spelen zij slechts een ondergeschikte rol.

210. Inlijsting in een Pandji-verhaal. Deze barongan-dans wordt in verband gebracht met de verhalen van de Pandji-cyclus. De opeenvolgende gevechten van de barongan met de andere figuren worden voorgesteld als behorende in het raam van het volgende verhaal. Těmběm en Oentoep zijn uitgezonden om de prinses van Kēḍiri, die verdwenen is, te gaan zoeken. Onderweg ontmoeten zij de barongan Gěmbongwidjā; deze is uitgezonden door zijn Heer Rēsikālā van Tawanggantoengan, met een brief aan den vorst van Kēḍiri, om aanzoek te doen voor Rēsikālā naar de hand van Dēwi Sēkartadji, de prinses van Kēḍiri. Rēsikālā van Tawanggantoengan moet beschouwd worden als dezelfde persoon als Klānā Sēwandānā, zo wordt nog vermeld. Deze ontmoeting van Těmběm en Oentoep met de barongan geeft aanleiding tot de reeks gevechten. Wanneer Těmběm en Oentoep verslagen zijn, roepen zij de hulp in van de hond Bonḍet die toebehoort aan Radēn Pandji Ino Kērtapati. Als deze de dood heeft gevonden, vragen Těmběm en Oentoep hulp aan den demon Djākālodrā van de kluizenarij Srēngéngé-kēmbār (de Tweeling-Zonnen). Deze weet de barongan dan te overwinnen.

Het is wel aan te nemen, dat dit stuk Pandji-verhaal niet van oudsher de tekst heeft uitmaakt bij de barongan-vertoning. Vooral ook wanneer men bedenkt, dat in Pānārāgā en elders bij een overeenkomstige barongan-paarddans-vertoning een ander stuk Pandji-verhaal als tekst verteld werd. Waarschijnlijk zijn de Pandji-verhalen en de barongan- en paarddans-vertoning pas in later tijd met elkaar in verband gebracht, toen men voor deze laatste vertoningen behoefte ging gevoelen aan een verhaal, omdat de oude religieuze betekenis van het gevecht tegen de barongan vervaagd was. In het voorafgaande is ten opzichte van de ontwikkeling van het grote maskerspel uit de oude alleenstaande maskerdansen iets dergelijks verondersteld. Ook daar schijnen de Pandji-verhalen van de wajang-gēḍog, en de sprookjes, pas naderhand in eng verband gebracht te zijn met de maskerdansen; deze stonden in den beginne op zich zelf. Intussen bevatten de stukken Pandji-verhaal, welke als tekst bij de barongan en paarddansvertoningen dienst moeten doen, toch misschien wel vrij wat oude bestanddelen, verband houdende met de religieuze betekenis, die de vertoning in vroege tijden gehad moet hebben. In het vervolg (hoofdstuk VII) zal daarover nog iets opgemerkt kunnen worden.

211. Mondmuziek, bēto, sandjoer, klucht. Over de barongan-vertoning in Blora wordt nog het volgende medegedeeld. De muziek bestaat slechts uit 1 kēḍang, 1 kēmpoel en 1 kētoek; twee spelers zijn daarvoor voldoende. Bij de strijd wordt een eenvoudige wijs gespeeld, weergegeven met: nang nong nang djoer, evenals dat bij pēntjak (de vecht- of worsteldans) gebruikelijk is; slechts de kēḍang moet in overeenstemming zijn met de dans- en vichtbewegingen. Wanneer er niet gevochten wordt, bij de enkele dansen, wordt deze muziek aangevuld met mondmuziek, d.w.z. de spelers weten met de mond, echter niet zingende, allerlei merendeels klokkende geluiden te

maken. Dit wordt in de mededeling uit Blora mondmuziek (taboehan tjangkēm), lēlagon of gēṇḍingan genoemd.

Blijkbaar is hier sprake van iets dergelijks als wat elders, in Soerabaja, Sidāardjā enz., bēto of bētoe heet. De toekang bēto was een speelman of een soort straatgoochelaar, die allerlei geluiden, ook dierengeluiden, uit zijn lichaam kon laten komen; niet alleen met zijn mond, maar ook met zijn oksels en op andere plekken van zijn lichaam wist hij geluiden te maken. Waarschijnlijk behoorde buikspreekers ook wel tot de kunsten van deze soort kunstenmakers. De vaardigheid om op deze wijze geluiden te maken wordt ook toegeschreven aan den toekang sandōer. Onder deze naam schijnt een, vooral in de Noord-Oostelijke Pasisir, in Rēmbang en Toeban populaire goochelen kluchtenvertoning verstaan te worden. Deze soort opvoeringen, behorende tot de gewestelijke populaire toneelvertoningen, kunnen echter in deze bijdrage niet besproken worden. De sranḍoel- en sandōel-vertoningen van Zuid-Midden-Java en Kēḍoe staan er waarschijnlijk mee in verband (men zie beneden, § 281).

Door middel van deze mondmuziek nu, in verbinding met de drie genoemde muziekinstrumenten, weten de speellieden bij de barongan-vertoning in Blora blijkbaar gehele muziekwijzen ten gehore te brengen. Vermeld worden: ēmplèk-ēmplèk-kētēpoe, idjo-idjo, andē-andē-loemoet, gonḍang-ganḍoeng, ing-ing, djalak-djalak-idjo, èrèng-èrèng. Dit zijn alle volkswijzen of deunen, ook wel bekend als kinderliederen, iets anders dan de gecultiveerde gēṇḍing's van de gamēlan. Ofschoon de mogelijkheid natuurlijk open blijft, dat sommige dezer wijzen ook uitgewerkt zijn of worden voor de gamēlan, daarbij zich aanpassende aan het gamēlan-klankstelsel.

Over de barongan-vertoningen in Blora wordt medegedeeld, dat zij meestal plaats hebben bij bruiloftsoptochten. De opvoering van de dans en het kluchtspel heeft echter ook wel plaats zonder optocht. Met het kluchtspel is het loon voor de speellieden 12,50 gldn, wanneer alleen de optocht gehouden wordt 7,50 gldn (omstreeks 1928).

Wat betreft de oorsprong van de barongan deelt de schrijver van de mededelingen uit Blora als zijn mening mede, dat hij in den beginne moest voorstellen Bēṭārā Wisnoe in de gedaante Nārasingā, welke gedaante hij aannam om den demon Kasipoe te bestrijden. Vervolgens zou de barongan dan in het bijzonder bij bruiloftsoptochten gebruikt zijn om kwade geesten te verjagen, of om menselijke vijanden te bestrijden. Deze verklaring van het voorkomen van de vertoning bij optochten wordt ook gegeven ten opzichte van de paarddansen; de paarddansen zouden ook eigenlijk als een geleide ter bescherming met de optocht meegaan.

In Blora blijkt de barongan-vertoning dus een vrij hoge graad van ontwikkeling te hebben bereikt, zo zelfs dat zij geschikt bleek om gebruikt te worden als achtergrond voor een modern kluchtentoneel, op een dergelijke wijze als dat in andere streken met andere spelen of vertoningen, zoals de keṭoprak, geschied is. Ditzelfde uitgroeien van de barongan-paarddansen-vertoning tot een kluchtspel komt, zoals reeds is opgemerkt, ook bij troepen uit Pānārāgā wel voor (zie § 205—208). In deze zin is te begrijpen de mededeling van den Heer Staugaard in zijn reeds eerder genoemde opstel over het slot van de vertoning, die hij zag: „In het vierde bedrijf eindigt de geschiedenis met het feest, dat de vorst ter eere van den kluizenaar geeft. Een vrouw, Wajang Djēpré, tandakt met een man, Pātrādājā. Het slot is, zacht uitgedrukt, hoogst onfatsoenlijk, en het lachen van jong en oud neemt geen eind.” In dit kluchtspel, dat blijkbaar in het bijzonder de waardering der toeschouwers had, spelen echter de barongan en de paarddansen geen rol meer.

Op te merken valt nog, dat in Blora de barongan-vertoning niet verbonden blijkt te zijn met de paarddansen, zoals dat in de tot nu toe behandelde barongan-vertoningen meestal het geval was.

212. Mommerij bij wajang-wong. Behalve de in het bovenstaande beschreven barongan-voorstellingen in Midden-Java moet hier ook nog vermeld worden een ander soort mommedansen.

Dat zijn de mommen, die allerlei dieren, vooral wilde, voorstellen, en die men soms laat optreden bij wajang-wong en (vroeger) bij de grote maskerspelopvoeringen. Ik herinner hier aan de boven (§ 123) reeds opgenomen beschrijving van een grote maskerspel-voorstelling, die de Regent van Ngawi 18 Juli 1838 liet geven ter ere van het bezoek van den Gouverneur-Generaal de Eerens, te vinden in T.N.I. 21, 1859, blz. 471. Men leest daar: „Bij deze gelegenheid kwamen ook wilde dieren ten tonele, als wilde varkens, olifanten, tijgers, slangen enz. Al die monsters werden door mannen, met vellen omhangen, voorgesteld.”

Ook in de grote wajang-wong-voorstellingen, die in de jongste tijd in de kraton van Jogjakarta gegeven zijn, zag men groepen dierenmommen optreden. In het bovenstaande (§ 195) is daar reeds melding van gemaakt. Deze dieren werden dan voorgesteld als behorende tot de onderdanen van den een of anderen demonenvorst; eigenlijk hadden zij echter weinig met het verhaal te maken. Men mag wel aannemen, dat deze mommedansen in de maskerspel- en wajang-wong-opvoeringen zijn overgenomen van of nagemaakt naar die, welke voorkwamen bij de barongan-vertoning. In de vorm van deze dierenmommen zou dan van de populaire, boerse barongan-dans toch een gedeelte zijn overgenomen in de Midden-Javaanse hofkunst.

In zekere zin tot de kring van de „hogere” Javaanse kunst, te huis in de omgeving van hooggeplaatsten en edelgeborenen, is ook een vorm van mommerij, die nauw in verband staat met het boven reeds vermelde gebruik van de barongan bij bruiloftsoptochten. In grote bruiloftstoeten plachten vroeger in Midden-Java, ook in de vorstenlanden, wel mee te lopen dierenmommen, dergelijke als boven vermeld zijn als optredende bij de maskerspel- en wajang-wong-opvoeringen. In latere jaren is dit gebruik echter verdwenen.

213. Toeloengagoeng, Kēdiri. Thans volgen nog enige mededelingen over mommerijen in Oost-Java. In zijn boven verscheidene malen aangehaalde opstel in de Handelingen van het Eerste Congres voor de Taal-, Land- en Volkenkunde te Soerakarta (1919) vermeldt de Heer Staugaard, behalve de Pānārāgā'se réjog-opvoering nog een andere dergelijke vertoning met mommerij, ook een samengestelde barongan-paarddans-vertoning. Ook deze zag hij in het Kēdiri'sche. Men zeide dat zij was op de wijze van Toeloengagoeng. Hierbij traden veel minder figuren op, alleen de barongan en Tètèk-mèlèk. Deze laatste had een rood masker, en was gekleed in bagor. De geleider van de barongan, dien de Heer Staugaard vermeldt, is waarschijnlijk te beschouwen als de tweede, achterste, barongan-danser. Blijkens de afbeelding draagt hij slechts het achterstuk van het mommekleed achter den vorsten speler aan.

De paarddansers traden echter blijkbaar veel meer op de voorgrond; er waren er zes, en buitendien een tjèlèngan, een zwijndanser. Ook was er een doekoen, overeenkomende met den pēnimboel in Bagèlèn, hier gamboeh genoemd. Deze was wel nodig, want verscheidene der spelers geraakten buiten zich zelve, en werden wild. Vooral bij een dans, waarbij de paarddansers en de barongan tegelijk optraden, was dit het geval; Tètèk-mèlèk had daarbij verder blijkbaar geen rol te vervullen. Gevochten werd er niet. Waarschijnlijk mag men deze bezetenheids-vertoning wel vergelijken met de djantoeran, die volgens de beschrijving van den Wēdana van Poering in Sawo (Karanganjar) ook uitliep op een bezetenheid, overslaande van den enen danser op den andere.

214. Djombang. Met deze beschrijving van den Heer Staugaard van de mommerij- en paarddans-vertoning in Kēdiri „op de wijze van Toeloengagoeng” komt vrij goed overeen wat mij door vriendelijke bemiddeling van Javaanse zijde medegedeeld werd over dergelijke vertoningen in Djombang. De Heer Moeliādiardjā geeft, na een beschrijving van de loedroeg- en lérok-voorstellingen, het populaire kluchtentoneel in die streken, enige aantekeningen over paarddansen en mommespelen, die volgens hem daar steeds samengaan. De paarddansen zullen hierna behandeld worden (§ 254); hier wordt slechts vermeld, dat volgens den Heer Moeliādiardjā bij

deze Djombang'se paarddans het eigenlijke schouwspel is het bezeten worden van een of meer der dansers.

Van de mommen noemt de Heer Moeliâdiardjâ de gëndroewon of barongan en de djëpaplok. De gëndroewon is een man met een demonisch masker voor, gehuld in een pak van bagor-weefsel; het is dus de Djâkâlodrâ van Zuid-Midden-Java, de Têtèk-mèlèk van den Heer Staugaard. Maar in Djombang blijkt hij een los masker te dragen; eigenlijk is 't dus meer een maskerdanser dan een mommespeler. Hij geraakt ook bezeten, evenals de paarddansers. Zijn masker heeft men, evenals de paardjes, opdat de spelers gemakkelijk bezeten geraken, van te voren een tijd lang laten liggen op een plaats, die angkër is (bijzonder sterk onder invloed van een bovenmenselijke macht) of in een langgar (een gebedshuisje). Dit is wat gewoonlijk verstaan wordt in Oost-Javaans dialect onder het njêtrèkaké, dat de Heer Moeliâdiardjâ hier gebruikt. Dit woord is waarschijnlijk verwant met mēmētri, een term die vooral gebruikt wordt van het eer bewijzen aan angkër-plekken, door er een sadjèn (offer) of wat bloemen neer te leggen.

Wanneer de gëndroewon-danser bezeten raakt, gaan zijn ogen dicht, zegt de Heer Moeliâdiardjâ, maar toch kan hij zien. En hij kan dan ook, zoals hij wel eens doet, uit het keukengerei voorwerpen wegnemen, zoals een wan, een pot of een kēndi. In zijn bezetenheid valt het masker meestal af, zo moet men uit de mededelingen opmaken. De danser wordt ten slotte, evenals de paarddansers, door den ðoekoen, hier slechts toekang panglērēpan genoemd, tot zijn gewone bewustzijn teruggebracht, door hem zijn masker weer op 't gezicht te houden. Daardoor geraakt hij tijdelijk geheel buiten bewustzijn, om vervolgens weer als gewoon mens te ontwaken.

De tweede mom, die de Heer Moeliâdiardjâ vermeldt is de djëpaplok. Dit is klaarblijkelijk de singābarong, met twee mannen erin. De kop is die van een tijger, met een muil die kan happen (vandaar de naam djëpaplok); het lichaam is van bago. Een pauweveren gloria wordt niet vermeld. Ook deze djëpaplok-mom kan bezeten geraken, wel te verstaan alleen de voorste danser, welke dan wild met de muil in het rond hapt, wat vooral de kinderen bang maakt. De achterste speler heeft dan tot taak om te zorgen, dat het niet te erg wordt. Hij komt onder het mommevel uit, tracht den voorsten speler te remmen, en werpt hem wel het gehele vel over de kop, waarop hij spoedig tot bedaren komt. Deze djëpaplok-mom wordt gewoonlijk, zo deelt de Heer Moeliâdiardjâ verder mede, slechts bij de paarddansers gevonden, wanneer de troep optreedt in een optocht (korak-orakan). De muziek bestaat uit: een kēndang, een panoen-toeng, een djiðor, een slomprèt en angkloeng's.

Men ziet, dat deze beschrijving in hoofdzaak goed overeenkomt met die van den Heer Staugaard, die dezelfde mommen noemt, alleen met andere namen, en ook het algemene bezeten-geraken vermeldt. Opmerkenswaardig is, dat de Heer Moeliâdiardjâ de gëndroewon of Têtèk-mèlèk ook wel barongan noemt, hoewel deze naam toch vooral aan de singābarong, de djëpaplok toekomt.

Met Toeloengagoeng, Kēdiri en Djombang zijn ongeveer de grenslandschappen van wat tegenwoordig Midden-Javaans land kan heten, met Oost-Java, bereikt. Boven, bij de behandeling van de maskerdansen, is over deze grens reeds iets opgemerkt (§ 129). Het blijkt dat het Oost-Javaanse land, tegenwoordig althans, aan mommerijen minder biedt dan Midden-Java. De vrij uitgebreide mommenvertoningen, die men in sommige streken van Midden-Java bleek te kennen, schijnen er onbekend te zijn. Mommen dienen er alleen, om in optochten mee te lopen.

215. Grēsik. Uit de Noord-Oostelijke Pasisirlandschappen heb ik evenmin berichten, die spreken van grote mommerijen. Tenzij men Blora reeds tot deze groep landschappen wil rekenen. In Blora bestaat een alleszins merkwaardig mommespel, zoals boven is vermeld. Helaas ontbreken er aanvullende berichten uit naburige of meer Oostelijk gelegen streken, op grond

waarvan vast te stellen zou zijn, dat deze vertoning behoort tot de eigen kunst van de bevolking der Noorder- en Middel-Kalkgebergten. Het meest heeft het Blora'se spel van het Pânârâgâ'se.

Intussen bestaat er betreffende Grësik, een landschap waarvan de inheemse inwoners wel zeer gemengd zijn, uit lieden van de Noord-Oostelijke Pasisir, Oost-Javanen (Soerabajanen) en Madoerezen, een oude beschrijving van een zeer uitgebreide mommerij. Juist omdat de bevolking dezer oude handels- en bedevaartsplaats zo gemengd is (men vergete de oude Indo-Chinese, gedeeltelijk Moslimse, kolonie en de Arabieren niet), is het moeilijk vast te stellen, of de mommerij inderdaad als kenmerkend voor deze streek beschouwd kan worden. Het waarschijnlijkste is, dat men haar moet beschouwen als deel hebbende uitgemaakt van de Pasisir-kunst van Java's Noordkust, en in het bijzonder van de praal- en hofkunst van de potentaten (onder het gezag der Compagnie: regenten) der handelssteden langs die kust. Vandaar dat, wat van Grësik verteld wordt, in sommige opzichten gelijkenis vertoont met wat uit Tjërbon, ook zo'n havenplaats, bekend is.

216. Grote bruiloftsstoet. Bedoeld is hier een uitvoerige beschrijving van een grote bruiloftsstoet in de oude tijd, voorkomende in de reeds eerder vermelde „Statistiek van de Residentie Grisse, anno 1822” door Jhr. A. D. Cornets de Groot, waarvan het grootste gedeelte is opgenomen in het Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië 14, 1852. In het handschrift, dat berust in de handschriftenverzameling van het K. Bataviaas Genootschap, vindt men, behalve de beschrijvende tekst echter pentekeningen met verklarende onderschriften. Daarbij bevindt zich een reeks tekeningen van de groepen, voorkomende bij een grote bruiloftsstoet. De verklarende tekst wordt hier geheel opgenomen, slechts de spelling gemoderniseerd; enkele aantekeningen kunnen hem misschien verduidelijken. Afbeeldingen van sommige der pentekeningen vindt men hierbij.

„Tabel 1t. A. Aantoning van een huwelijks-optocht, welke bij gelegenheid, dat regenten of andere aanzienlijke Javanen in het huwelijk bevestigd worden, plaats heeft in navolging van den vorst van Maëspati, die zijn zoon Radèn Ardjoenâwidjâjâ met de dochter van den vorst van Toendjoengpoerâ, genaamd Dèwi Tjitrawati, in het huwelijk deed bevestigen.”

Blijkbaar heeft men dus een eeuw geleden in Grësik de mommerij bij een bruilofts-optocht, omdat men de oude betekenis niet meer navoelde, in verband gebracht met de geschiedenis van Ardjoenâwidjâjâ van Maëspati, die trouwt met Tjitrawati van Toendjoengpoerâ, op een dergelijke wijze als elders de barongan-vertoning met een stuk Pandji-verhaal in verbinding is gebracht. Evenals daar, heeft, mag men aannemen, de oude religieuze betekenis van de vertoning echter wel degelijk invloed uitgeoefend op de keuze van het verhaal, dat men als tekst van die vertoning aan wees. De geschiedenis van Ardjoenâwidjâjâ (Ardjoenâ Sâsrâbae) en Dèwi Tjitrawati komt voor in de S. Ardjoenâ Sâsrâbae, waarvan de meest bekende redactie in nieuwer Javaans opgesteld is door R. Ng. Sindoesastrâ (herdruk, uitgegeven door het Kantoor voor de Volkslectuur, Batavia, 1930-'32). Een redactie in ouder Javaans (Ardjoenâwidjâjâ Kawi) schrijft de Javaanse overlevering toe aan Ēmpoe Panoeloeh. In dit werk wordt beschreven de mythische geschiedenis van de zeer oude tijd, voorafgaande aan de strijd van Sri Râmâ tegen Praboe Dâsâmoekâ. Ardjoenâ Sâsrâbae en Dèwi Tjitrawati worden beschouwd als inkarnaties van Bêtârâ Wisnoe en Dèwi Sri; men weet dat dit goddelijke paar in het bijzonder optreedt bij vruchtbaarheids- en huwelijksceremoniën.

217. Reuzen, gëndroewon's en apen. De beschrijving van de Grësik'se bruiloftsstoet gaat dan aldus voort: „De optocht en het daarbij behorende gevolg heeft plaats als volgt:

„No. 1, gamêlan slomprèt, waartoe behoort de bij No. 2, 3 en 4 aangetoonde instrumenten, genaamd kēṇḍang, kēmpoel, kēnong en slomprèt, waarvoor vier grootmantri's gaan met pajoeng's.”

„No. 5, oemboel-oemboel pētjoet, deze zijn twee in getal.” Hiermede worden blijkens de tekening bedoeld oemboel-oemboel's, Javaanse wimpelvlaggen, bestaande uit een lange smalle

strook goed bevestigd langs een lange bamboe. De bijvoeging pētjoet, lange zweep, moet er waarschijnlijk op wijzen, dat het doek van deze oemboel-oemboel's naar het einde toe spits toeloopt, en in een boog neerhangt. Ook nu nog ziet men, zoals bekend, deze oemboel-oemboel's niet zelden in Midden-Java bij feesten opgesteld aan weerszijden van toegangswegen. Het kortere model, zonder boog en wimpel, dus meer op een vaantje gelijkende, behoort men, volgens de Vorstenlandse geletterden, dloedag te noemen. Men zie ook hiervoor en hierna (§ 166 en 256) waar sprake is van het meedragen van rode en witte vlaggen. Klaarblijkelijk kende men aan de oemboel-oemboel's oudtijds onheilafwerende kracht toe, misschien in het bijzonder in verband met de zweep-vorm. In Grèsik werden zij in de stoet medegedragen; thans geschiedt dit meestal alleen met pieken, die ook in Grèsik niet ontbraken.

„No. 6, gëndroewon alit of sétanan, zijn 12 in getal, de klederen worden van karoeng vervaardigd.” Op de tekening ziet men enige mannen, blijkbaar met een demonenmasker voor, een wilde haardos, en jas en lange broek aan, en een zwaard in de hand. Deze gëndroewon's gelijken dus geheel op die, welke volgens de beschrijvingen optreden bij de barongan-vertoningen in Blora, Soerakarta en elders, waar zij Djākālodrā of Tètèk-mèlèk heten.

„No. 7, gëndroewon agēng, vier in getal, de klederen worden van karoeng vervaardigd.” Op de tekening ziet men twee poppen, een reus en een reuzin met kind voorstellende, blijkbaar zeer groot, want de man wordt gedragen door vier paar mensenvoeten, de vrouw door drie. Beiden hebben op hun hoofd een groot versiersel. Vooral het gelaat van den reus is vreeswekkend demonisch voorgesteld, dat van de reuzin is vrij menselijk. Beiden zijn gehuld in een lange pij met lange mouwen en tot op de grond afhangend, zodat van de dragers alleen de voeten zichtbaar zijn. De reus heeft in de opgeheven rechterhand een knods, en slaat de linkerhand aan zijn kris. De reuzin draagt in een slēndang, gesteund met de linkerhand, een reuzekind, en heeft in haar rechterhand, naar het schijnt, een dolk (zie afbeelding 76). Dit reuzenpaar mag men zeker wel plaatsen naast de reuzen, die, naar boven vermeld is, voorkomen in Zuid-West- en Midden-Java (Banjoemas, Bagèlèn, Jogjakarta) en de pēdawangan in Pēkalongan en Tēgal. Ook daar komen zij vaak in paren voor. Alleen de aanwezigheid van het reuzekind werd van daar niet gemeld. De koppen lijken wat op de Banjoewangi'sche mommekoppen (zie § 227, afb. 79 en 82).

„No. 8, toembak sikēp, 100 in getal.” Dit zijn de pieken, die ook thans nog bijna nooit ontbreken bij optochten.

„Tabel 1t. B. Vervolg van de voorschreven huwelijksopocht. No. 9, bēdēsān alit-alit, acht in getal, zijn kleine kinderen, welke geheel met kapas bestreken worden.” Op de tekening ziet men duidelijk, dat deze mommen aapjes moeten voorstellen (bēdēs betekent aap). Zij hebben een lange krulstaart, tot boven het hoofd; in de twee handen houden zij een vervaarlijk groot zwaard, dat ver boven hun hoofd uitsteekt. Waarschijnlijk heeft men het lichaam van de jongens, of een nauwsluitend pak dat zij aanhebben, bestreken met een kleefstof en vervolgens volgeplakt met ruwe katoen. Uit de tekening zou men zeggen, dat zij geen masker voor hebben.

„No. 10, tanđoe katoempakan gëndroewon alit, vier in getal.” Op de hierbij behorende tekening ziet men een ouderwets soort tanđoe, bestaande uit een hangmat, opgehangen aan een draagstok; op die draagstok is boven de hangmat een dakje bevestigd. In de hangmat zit een gëndroewon, zoals boven onder No. 6 beschreven is, met masker en haardos-pruik. Met de rechterhand houdt hij zich vast aan de draagstok boven hem.

„No. 11, koedā katoempakan gëndroewon alit, vier in getal.” Hierbij ziet men weer dergelijke gëndroewon's, nu te paard zittende, met in de rechterhand een lange pijp, waar zij uit roken.

„Tabel 1t. C, vervolg van de voorschreven huwelijksopocht. No. 12, bēdēsān, 12 in getal, de klederen worden van karoeng vervaardigd.” Deze mommen hebben klederen aan zoals de gëndroewon's, verder een apenmasker voor, en een dikke lange staart. Ze hebben een boomtak met bladeren in de rechterhand, en een kris voor in de gordel.

„No. 13, bēḍesan agēng, vier in getal. De klederen worden van bamboe's en karoeng gemaakt." Dit zijn wēer reuzen, doch elk slechts door één man gedragen; ze zijn echter blijkbaar niet in paren van man en vrouw. Ze hebben apenmommen, en ook ieder een boomtak in de rechterhand, evenals de mommen van No. 12, en verder een lange pij zoals het reuzenpaar (No. 7).

„No. 14, gamēlan tjārā Bali." Over deze en andere gamēlan's heeft de Statistiek vrij uitvoerige mededelingen. Daar die te vinden zijn in het gedrukte gedeelte van het werk, opgenomen in het T. N. I., behoeven zij hier niet herhaald te worden.

„Tabel 1t. D, vervolg van de voorschreven huwelijksopocht. No. 16, 17 en 18: badjoelan, matjahan en gadjahan, twee in getal." Op de plaat ziet men deze dieren, een krokodil, een tijger en een olifant. Zij zijn alle op vierwielige wagentjes bevestigd, zodat het karakter van mommerij wel op de achtergrond is geraakt. Eerder gaat men denken aan de figuren van een allegorische opocht. Boven op de olifant zit een olifantsdrijver met zijn haak.

„No. 19, wa-aus badak" (d.i. waos bēḍag?; blijkbaar een soort piekendragers) „een honderd in getal, en worden voorgedaan en gevolgd van vier grootmantri's; de vlag is van gele zijde."

218. Goenoengan's. „Tabel 1t. E, vervolg van de voorschreven huwelijksopocht. No. 10, goenoengan, 24 in getal." Op de tekening ziet men een, naar het schijnt niet zwaar, samenstel van lof- en bloemwerk in de vorm van de goenoengan's van de wayang-poerwā, bevestigd op een baar, te dragen door vier personen. De figuren, dieren enz., die men in de wayang-goenoengan's ziet, zijn op de tekening niet aanwezig. Ook blijkt daaruit niet, of deze goenoengan's ook offerspijzen bevatten, zoals de goenoengan's, die o.a. bij de garēbēg's in de Vorstenlanden van de kraton naar de moskee gedragen worden (zie § 204). Waarschijnlijk was dat in Grēsik ook wel de bedoeling, tenminste afgaande op de baren met vier dragers.

„No. 21, katoepan, 12 in getal." Dit zijn, blijkens de tekening, lange bamboe's waar boven aan, naar ter zijde overhellend, een grote rozet met lofwerk bevestigd is. Het woord katoepan is thans, naar het schijnt, onbekend als aanduiding van zulk een versiering; wellicht is het ook verbasterd. Misschien zijn deze katoepan's in Grēsik te stellen naast zekere versierselen, die men, naar men mij mededeelt uit Pasoeroehan, daar wel in optochten bij bruiloften en besnijdenissen meedraagt of -droeg, meestal ten getale van vier. Zij worden volgens deze mededeling genoemd gagar-majang; het zijn ongeveer 4 M. lange bamboe-woeloeh-staken, versierd met pēpaja- en manggar- (katimāhā-)bloemen (ook wel nagemaakt), en met vlaggen, rood en wit. Of deze mededeling geheel juist is, kan ik niet nagaan. Aan de genoemde planten en de twee kleuren wordt wel een bijzondere kracht toegekend. Wellicht mag men met deze Grēsik'se en Oost-Javaanse versierselen in verband brengen, wat de Heer Mayer in zijn boek over Javaans volksleven (II, blz. 377) mededeelt over de vorm en de samenstelling van kēmbār-majang en panggēpjok (zie § 170 en 171).

„No. 22, sampir, 12 in getal" (afb. 28). Men ziet op de tekening over haken, bevestigd boven aan bamboe's, aan de top voorzien van drietakig bloemwerk, een langwerpige doek of langwerpige doeken hangen. Wat voor doeken hiermede bedoeld zijn, blijkt niet. Vermoedelijk zijn het dergelijke doeken als die, welke in de Vorstenlanden bij ouderwetsen en adellijken bij een bruiloft voor of in het staatsiebed, de krobongan, opgehangen worden. Het zijn langwerpige lappen, door middel van een oud procédé (tritikan, inrijging) geveerd, niet gebatikt. Elke doek heeft zijn eigen patroon; aan de namen van die patronen kent men wel symbolische, gelukvoorspellende betekenis toe. Het geheel heet in Grēsik blijkbaar sampir naar het opgehangen-zijn van die doeken.

„No. 23, gamēlan koḍok ngorèk."

„No. 24, toembak bēlisan, honderd in getal.” Dit is blijkbaar weer een andere groep piekendragers. Thans in Sālā niet meer bekend.

„No. 25, bandéran of vlaggen van rode zijde, twee in getal, en worden voorgegaan en gevolgd van vier grootmantri's.”

„Tabel 1t. F, vervolg van de voorschreven huwelijksopocht. No. 26, tandoe katoempakan poetrā èstri alit, dienende om de kinderen van geboorte in te dragen, twintig in getal.” De tandoe's zijn weer van het ouderwetse model, een hangmat met een dakje er boven.

„No. 27, koedā katoempakan poetrā djalēr alit, paarden waarop jongelieden van geboorte opgezeten zijn, twaalf in getal.” De paarden zijn voorzien van Javaans tuig, met schabrakken. Deze steken echter niet in de vorm van vleugels achter het zadel omhoog, zoals men ook wel ziet; men ziet er slechts op aan elke zijde twee groote kringen naast elkaar, in het midden wit gelaten, er omheen en er tussen met lofwerk versierd.

„No. 28, gamēlan sléndro.”

219. Kēmbang-majang. „Tabel 1t. G. Vervolg van de voorschreven huwelijksopocht. No. 29, kēmbang-majang, twee in getal.” Dit zijn de bekende „bloempotten”, ook thans nog bijkans nooit ontbrekende bij enigszins uitgebreide bruiloften in Midden-Java. Het zijn pañdon's, kwispedoors, van het bekende model, waarin een kunstig samenstel van bloemen en bladeren geschikt is, dat meestal de opening geheel vult en als een ronde poef opstaat. Deze beide worden ook wel, en, naar men in Sālā zegt, beter, kēmbang-majang genoemd (zie afbeelding 77).

Voor de bruiloft worden in Sālā de twee kēmbang-majang's, als men de oude gewoonte volgt, met enige plechtigheid door den maker gebracht naar het huis waar de bruiloft zal plaats hebben. Boven op de kunstig opgemaakte bloemen en bladeren ligt dan vaak een stukje sindoer (een kēmbangan-patroon, midden rood, rand wit) en daarop een nagemaakt vogeltje. De maker brengt de kēmbang-majang's aan een oude getrouwde vrouw, die vele kinderen heeft gehad. Daarbij wordt er een samenspraak gehouden met vaste vragen en antwoorden, zoals er zo vaak voorkomen in ouderwetse ceremoniën. In deze samenspraak wordt gezegd, dat de kēmbang-majang's, hier kēmbang māntjā-warnā, veel- (eigenlijk vijf-)kleurige bloemen genoemd, afkomstig zijn van de Pasar Poerwādadi (de oudst welvarende), (volgens een andere redactie van de pasar Logandēng), dat de stam, de takken, de bladeren, de knoppen en de vruchten overeenkomen met begrippen uit de Moslims-Javanistische mystiek-religieuze bespiegelingen. Hiermede is dus weer, zoals zo vaak, een jongere betekenis toegekend aan dit paar versierselen, waarvan de oude betekenis blijkbaar niet duidelijk meer was. Bij de bruiloft staan zij in Sālā, zoals men weet, aan weerszijden van de patanèn, de legerstede, waarvoor zich de meeste ceremoniën afspelen.

Ook is het gebruikelijk in Sālā, een dergelijk paar versieringen mee te dragen in de begrafenisstoet van een man of vrouw (van hoge geboorte), die ongetrouwd (d.w.z. in dit geval: niet in een Javaans adat-huwelijk getrouwd) gestorven zijn. Volgens sommigen moet men in dit geval die versierselen gagar-majang noemen; ze zouden dan gemaakt moeten worden zonder de verdikking van de bloemsteel van een pisang of van een ananas.

Men ziet, dat de meningen over de bijzonderheden en de juiste benamingen der onderdelen van versieringen en van adat-ceremoniën nogal van elkaar kunnen afwijken. Dit komt, afgezien van verschillen van gewestelijke aard, ook binnen de eigen kring van een stad of een landschap voor. Men wijt dit, althans in de Vorstenlanden, dan wel aan verschillen in de overlevering, teruggaande op onderscheidingen, oudtijds gemaakt of vastgesteld tussen de huisgewoonten, de huisstijlen van enkele aanzienlijke geslachten, takken van het vorstengeslacht. Men ziet er dus in, het gevolg van persoonlijke smaak of persoonlijk inzicht van hooggeplaatsten.

Op de werking hiervan bij het totstand komen van de verschillende stijlen der masker- en wajang-snijkunst is boven (§ 43) reeds gewezen. Over het algemeen is het niet geraden,

noch ten aanzien van de Javaanse hofkunst, noch ten aanzien van hofgebruiken, te spoedig aan te nemen, dat hun vele fijn onderscheiden onderdelen en de vaak kunstige samenstelling van zeer oude tijden bijkans onveranderd tot op heden overgeleverd zouden zijn. De Javaanse overlevering, die zegt, dat vorsten en groten er een eer in hebben gesteld, het overgeleverde volgens hun eigen inzichten nader vast te leggen en te verfraaien, zal in vele gevallen de waarheid spreken. Dit neemt niet weg, dat ook die verfraaide overlevering waarde behoudt voor het wetenschappelijk onderzoek van oude gebruiken en oude gedachten, zodra vast staat, dat degenen, die zich bezig hielden met het verfraaien en uitwerken, zelf nog enigermate deel hadden aan die oude gedachtenwereld. De belangstelling van den oudheidminnaar en die van den kunstliefhebber hebben zich in de Javaanse *dalēm's* en *kraton's* vermoedelijk niet zo zelden verenigd met een, al zij het niet geheel zuiver, navoelen van de oude gedachten; althans voordat de moderne Westerse ontwikkeling in ruime kring ingang vond.

220. *Garoeḍā*. „No. 30. *pěksi Garoeḍā*, ontleent zich van Sangjang „*Brieoserowo*“, wiens kind in een zeer fraaie vogel veranderde. De bruid en bruidegom worden bij de voorschreven optocht (met twee vrouwen welke de naam *patah* aannemen) in deze *garoeḍā* geplaatst, die door meer dan veertig personen gedragen wordt, en vooruitgegaan door een aantal vrouwen tot de rang van *mantri* behorende, en gevolgd door de bloed- en aanverwanten van de bruid en bruidegom, terwijl opzijde van de *garoeḍā* de bejaarde aanverwanten der ouders gaan.”

Op de tekening ziet men een zeer grote vogel met nagemaakte veren en een kop in wajangstijl, als van een slang, met opengesperde scherpgetande muil en uitgestoken tong, met een kroon op. Op de rug, tussen de half opgeheven vleugels, is een open huisje, met gordijnen omhangen, geplaatst. De vogel zit met doorgebogen poten op een paar voor en achter in de vorm van sleden opgekrulde houten. Hieronder zijn de draagbomen bevestigd (zie afb. 77).

Met deze *Garoeḍā* keert het element van mommerij of allegorie terug. Het is wel duidelijk, dat deze vogel te stellen is naast de *gëndroewon*-, reuzen-, apen- en andere dierenmommen, die het eerste deel van de optocht vormden. Men zou geneigd zijn hem gelijk te stellen met de *ṭiṭi-toewit*, de vogel bij het *barongan*-mommenspel.

De gelijkstelling van deze vogel met *Garoeḍā*, ofschoon waarschijnlijk niet van de oudste tijd daterende, kan wel weer dienen om enig licht te werpen op de oude betekenis van deze eigenaardige verbinding van allegorie en draagstoel. Men herinnert zich immers, dat *Garoeḍā* in de oude mythologie het rijdier is van *Bētārā Wisnoe*, en dat bruid en bruidegom bij voorkeur worden voorgesteld als *Bētārā Wisnoe* en *Dēwi Sri*.

Intussen, het is waarschijnlijk dat de optocht-*Garoeḍā* nog een andere betekenis heeft dan die van voertuig. Wanneer men aanneemt, dat hij eigenlijk gelijk is te stellen met de vogelmom, is op te merken, dat volgens den Heer Inggrijs deze vogel (*bango-ṭongṭong*, de ooievaar, geheten) de overwinnaar is van de *barongan* in het mommengevecht. Men zou dus kunnen vermoeden, dat de *Garoeḍā* eigenlijk een der hoofdpersonen vertegenwoordigt van het *barongan*-gevecht, n.m. den zegevierenden overwinnaar. In de bruiloftsoptocht is zulk een heilbrengend wezen zeker op zijn plaats.

Deze gelijkstelling van de *Garoeḍā* met den overwinnaar van het monster in het mommengevecht kan nog een andere bevestiging vinden, wanneer men aanneemt, dat de namen *Garoeḍā* (of *galoedrà*, zie § 168) en *Djākā Lodrà* met elkaar in verband staan. *Djākā Lodrà*, of de *djākālodrā* immers, is altijd de overwinnaar van het monster.

Het is zeker niet te ver gegrepen, indien men naast deze *garoeḍā*-draagstoel in de bruiloftstoet in Grěsik plaatst de staatsiekarossen in de vorm van een vogel, die men vooral kent van de *kratons* van Tjërbon, waar zij tot nu toe verering genieten. Men zie hierover het opstel van den Heer van Dapperen over Moeloeddagen in Tjërbon in *Djāwā* XIII, 1933. In het voorafgaande (§ 168, 175 en 195) is op deze wagens en op ermee te vergelijken praalkoetsen in de

Vorstenlanden reeds de aandacht gevestigd. Deze vorstelijke staatsiekoetsen kunnen, wat het doel betreft, waarvoor zij gebruikt werden, optochten, vooral bij gelegenheid van besnijdenissen, ook gemakkelijk in verband gebracht worden met de boven vermelde voorstellingen van de vogel als overwinnaar van het barongan-monster en als Wisnoe's rijdier.

In de beschrijving uit Grësik is niet geheel duidelijk, wie met Sangjang „Brieoserowo” bedoeld kan zijn. Vermoedelijk is het Rësi Brisâwâ, de vader van de vogel-gebroeders Briawan, Gaťajoe, Oernawan en Garoeđâ-Winantéjâ, wier lotgevallen in de mythologische geschiedenis in de tijd voor de strijd van Sri Râmâ en Praboe Dâsâmoekâ vallen.

Deze garoeđâ-draagstoel met het bruidspaar is de hoofdfiguur van de Grësik'se optocht. Vermelding verdient wel, dat volgens deze mededeling uit Grësik het bruidspaar samen in de koets zat, terwijl in Jogjakarta (zie § 195) de bruidegom te paard meereed. Dit laatste moet in Midden-Java wel 't meest gebruikelijk geweest zijn. Maar afwijkingen tengevolge van persoonlijke voorkeur of neiging om fijne (rang- en stands-) onderscheiden te maken, of berustende op plaatselijke overlevering, zijn altijd mogelijk.

Na deze Garoeđâ-koets komt nog het slot van de optocht.

„No. 31, „scybet” of pauwevederen waaiers, worden gebruikt in navolging van den Bětârâ Goeroe, die twee pauwevederen waaiers gebruikte, genaamd „kalpot tarwot”, waarmee hij zijn grootheid ten toon stelde.”

Op de tekening ziet men de bekende twee pauwevederen waaiers met houten steel, die ook nu nog tot de waardigheidsteken van den vorst behoren (zie afbeelding 77). De Javaanse woorden, die gebruikt worden om deze voorwerpen aan te duiden, zijn echter niet de thans het meest gebruikelijke. Waarschijnlijk is bedoeld sêbêt (thans slechts, dialektisch, zweep) en kal-pataroe. Dit laatste woord is eigenlijk de naam van een wonderboom in de mythologie.

„No. 32, pajoeng aroenâ in navolging van Bětârâ Goeroe; het woord aroenâ betekent grote en uitgestrekte schaduw.” Op de tekening ziet men slechts twee dicht gevouwen pajoeng's, zonder iets opmerkelijks. Het onderscheid met andere pajoeng's zal wel in de kleur gelegen hebben, maar die is hier niet vermeld. De benaming pajoeng aroenâ is thans, meen ik, niet bekend. Aroenâ betekent zon, de betekenis hier van dit woord opgegeven is blijkbaar opgemaakt uit het voorkomen in juist deze pajoeng-benaming.

„No. 33, toembak awinan, pieken met gouden knoppen, vier in getal.” Deze pieken behoren blijkbaar tot de ampilan, wat achter het bruidspaar aangedragen wordt (ngawin is een oud woord voor ngampil). Met de gouden knoppen zijn waarschijnlijk bedoeld de houten doppen op de speerpunten, die bij deze pieken blijkbaar met houtsnijwerk en verguldsel versierd waren. Ook de overige reeds vermelde pieken waren, naar men moet opmaken uit de tekeningen, voorzien van dergelijke doppen.

„Tabel 1t. H, vervolg van de voorschreven huwelijks-optocht.

No. 35, gamêlan Mëntaram.

No. 36, toembak pontang, een honderd in getal.” Dit zijn pieken, waarvan de stokken versierd zijn met banden van afwisselende kleur.

„No. 37, bandêrâ of vlag van blauwe zijde, waarachter vier grootmantri's met pajoeng's gaan.

No. 38, gamêlan Soerabajan.

Wijders wordt deze optocht gevolgd door een groot getal klein-mantri's, désahoofden, de paliwârâ djaksâ en vele andere personen.” Paliwârâ djaksâ wordt verklaard met kori; hiermede zijn dus bedoeld de deurwaarders van het (Javaanse) gerecht, de schoutendienaars.

Uit het bovenstaande zal voldoende duidelijk geworden zijn, dat in deze en dergelijke optochten figuren optraden, die in nauw verband stonden met de barongan-vertoning. Dat deze laatste juist bij bruiloftsstoeten voorkomt, ook nu nog, is trouwens reeds verscheidene malen opgemerkt. Intussen is het wel opmerkelijk, dat bij deze grote bruiloftsstoet in Grësik geen paard-

dansers voorkomen, ofschoon juist deze, misschien meer nog dan de barongan, elders als begeleiders van optochten vermeld worden.

221. Oost-Java, Mādjakērtā. Terwijl de barongan als mom van een monsterdier, verbonden met de vertoning van de paarddansers, in Kēdiri en Trēnggalèk welbekend is, wordt verder naar het Oosten in het Javaanse en ook in het Madoerese gedeelte van Oost-Java en op Madoera de dierenmom met twee spelers erin zelden of niet aangetroffen. Mommen dienen daar alleen om in optochten mee te lopen; de mommenvertoning, met gevechten, die men in sommige streken van Midden-Java kent, is in het Oosten onbekend.

In Mādjakērtā heeft men (of had men vroeger), naar men mij mededeelt, bij optochten bij gelegenheid van een besnijdenis of een bruiloft wel een gēndroewo, blijkbaar gelijkend op de grote gēndroewon's van de bruiloftsstoet van Grēsik (no. 7), maar dan gewoonlijk slechts één. Dat is dus de reus, niet het monsterdier. In de stoet in Mādjakērtā werd deze reus voorafgegaan door de réjog's. Onder deze benaming worden in die streek verstaan niet (of niet in het bijzonder) de troep paarddansers, maar een troep mannen, 8 in getal, die niets anders te doen hebben dan voor de gēndroewo uitgaande muziek te maken op „kleine kēndang's, aan één zijde open.” Paarddansers heeft men ook wel in Mādjakērtā, men noemt die daar echter koedā-képang. Over het optreden van de réjog in verschillende streken van Java zal hierna nog gelegenheid zijn iets op te merken (hoofdstuk V).

222. Bēdawangan, Wānākiroen, Reuzenmommen. Voor mommefiguren in optochten in Oost-Java (blijkbaar in het bijzonder Pasoeroehan) vond ik in het opstel van den Heer F. Esser in Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw, XI, blz. 344, de benamingen tjaplēkan en kēdawangan. Men leest daar: „Bij zulk een bij uitstek gewichtige gebeurtenis” (de besnijdenis) „is de wajangpartij op zijn plaats; wegens de kostbaarheid zal de „slamētan ngroewah-ngrasoelakēn” (de offermaaltijd die behoort bij de gewichtigste feesten zooals besnijdenis en bruiloft) in combinatie met een bruiloft of door deelname van enkele patiënten gezamenlijk plaats vinden. De jongens worden in groot ornaat te paard gezet, gewoonlijk een telganger of liefst een beestje dat trippelend zijwaarts marcheert, met een staart van pauweveeren ter versiering. In optocht gaat het stapvoets door de stad, met vlaggen en kēmbang-manggar voorop, koedā-képang, tjaplēkan en kēdawangan, terwijl een draagbare gamēlan voor het muzikale element zorgt.”

Klaarblijkelijk zijn hier bedoeld de dansende paarden (koedā-kēntjak, -nandak, of -djogèd, waarover straks, § 224, nader), de kēmbang-majar of -manggar, reeds genoemd bij de bespreking van de bruiloftsstoet in Grēsik (§ 219), de paarddansers en de mommen. Helaas wordt niet medegedeeld, hoe de tjaplēkan er uit ziet. Men kan alleen veronderstellen, dat het een mom met een muil is die hapt, want het woord tjaplēkan is in verband te brengen met njaplok, happen.

In Prābālinggā noemde men (vroeger) de monsternom, met twee mannen erin, plokplokan, en den reus boeta-boetaän of wānākiroenan, zo wist men mij nog mede te delen.

Naast de kēdawangan-mommen in Pasoeroehan zijn er vele andere dergelijke reuzen-mommen te stellen.

Dr. v. d. Tuuk geeft in zijn Kawi-Balinees-Nederlands woordenboek onder dawangdawang (als Balinees) de omschrijving: „soort van stelten, op feestelijke gelegenheden alleen in gebruik; een pop, van papier vervaardigd, op lijkeesten alleen rondgedragen.” Als Javaans geeft hij van dawang de betekenis op: reusachtige poppen bij Chinese begrafenissen vooruitgedragen. Dit stemt overeen met de omschrijving in het Javaanse woordenboek gegeven op gezag van den Heer Wilken onder paḍawangan: „benaming van een kolossale pop, waarvan het lichaam een geraamte is van gevlochten bamboe, met een of ander soort goed bekleed, waarbinnen één of twee mensen, die de pop dragen, zoals bij barongan, bruiloftsstoet enz.”

De aantekening, die de Heer Wilken daar nog aan toevoegt: „bij de begrafenis van een rijken Chinees, en dan mālākéroen genoemd,” is weer in verband te brengen met de belangwek-

kende mededeling van Dr. v. d. Tuuk in zijn woordenboek onder moengkaroen: „moengkaroen wanakiroen, Sasaksch, benaming van de twee den doode ondervragende grafengelen (Soendaneesch idem); zouden door Mohammedanen van Djembrana kirwamanakir genoemd worden; Lampoengsch: malakiroen, panakiroen; Locomotief 1893, 11 Augustus: een geest, dadelijk na iemand's dood verschijnende om het lijk in bewaring te nemen. Wanakiroen is te Soerabaja en andere plaatsen van Oost-Java de naam van de monsterpop, die vóór een Chineesche lijkstatie gedragen wordt.”

Hierna neemt Dr. v. d. Tuuk nog op een aanhaling uit de S. Djatiswârâ, een merkwaardig werk, dat in vele opzichten naast de S. Tjëntini te stellen is, en die aldus te vertalen is: kijkende naar beelden, wel zo groot als een rijstschuur, in de gelijkenis van wânâkiroen, met in de handen ijzeren knodsen. Twee in getal waren die beelden, even groot, ze stonden aan de oever van het water, in de oude tijd, naar men kan nagaan, de stad der ongelovigen, Djaminambar.

Uit deze mededelingen blijkt wel genoegzaam, dat deze reuzenpoppen, gewoonlijk in paren voorkomende, met verschillende verhalen en voorstellingen in verband zijn gebracht. De vertaalde aanhaling vindt, dat er gelijkenis bestaat tussen hen en de stenen tempelwachters van de Hindoe-Javaanse beeldhouwkunst. De gelijkstelling met de beide grafengelen Moenkar en Nakir, (in het Arabisch der kitab's: Moenkaroen wa Nakiroen, vandaar de verbastering Wânâkiroen), brengt hen in verband met Moslimse voorstellingen. Bijzonder opmerkenswaardig is echter de naam bĕdawangan; hierbij moet men denken aan bĕdawang, een oud woord voor een grote rivierschildpad (boeloes), een dier dat in vele streken een zekere mate van verering geniet. Ook in oude verhalen van de Javaanse mythologie speelt dit dier een rol; de gedachte aan kracht en onverzettelijkheid staat dan op de voorgrond. In deze zin wordt ook de benaming bĕdawangan voor een reuzemom begrijpelijk. Op dit verband zal ik later nog moeten terugkomen (zie § 393).

Of men uit de mededeling, dat deze reuzen in Oost-Java in het bijzonder bij Chinese begrafenistoeten optreden, de gevolgtrekking mag maken, dat zij van Chinese oorsprong, dus niet oorspronkelijk Javaans zijn, moet betwijfeld worden. Wel is waar wordt dit eveneens beweerd van de bĕdawangan die men (vroeger) ook wel in Soerakarta kende. Maar als men bedenkt dat deze reuzenmommen ook bij de barongan-vertoning in de désa's in de streken van Banjoemas en Bagĕlĕn voorkomen, is het niet waarschijnlijk te achten, dat dit alles alleen overgenomen zou zijn van de Chinezen. Wel kan men aannemen, dat Chinese mommen-optochten, zoals liong en djĕnggi, in de steden in aanraking gekomen of zelfs vermengd zijn met de Javaanse mommen. Terecht zal men hier kunnen zeggen, dat er meer gelijk is dan eigen; de mommerij is te beschouwen ò als echt-Javaans, ò als (Indo-)Chinees.

223. Paardenmommen. Bij deze aantekeningen over mommen behoort ook vermeld te worden een vertoning, waarvan de Heer en Mevrouw Brandts Buys op gezag van Mr. Kunst melding hebben gemaakt in hun verhandeling over de toonkunst bij de Madoerezen (blz. 201); daarin en in Mr. Kunst's Toonkunst (II, blz. 356) is ook een afbeelding van deze vertoning opgenomen. Mr. Kunst heeft haar waargenomen in een désa ten Oosten van Pasoeroehan, daar werd zij monĕlan genoemd. (In Batavia werd onĕl-onĕl als naam van de wĕwĕ-mommerij opgegeven; zie § 169).

Er traden bij op twee paardenmommen: d.w.z. paarden van vlechtwerk, rond gevlochten, kop, borst en achterdeel rijk opgetuigd. Een man draagt dit samenstel zo, dat zijn bovenlichaam boven de rug van het paard uit steekt op de plaats van den ruiters. Of voor en achterdeel van het paard verbonden zijn door een stang tussen de benen van den man, of dat het vlechtwerk doorloopt, zodat de man er in staat, is niet duidelijk. Het laatste is het meest waarschijnlijk, in verband met de berichten uit andere streken. De benen van den man zijn onzichtbaar door een kleed, dat van de romp van het paard neerhangt. Dit paardenmom verschilt dus vrijwat van de paardjes, die de paarddansen tussen hun benen houden.

Bij deze monèlan-vertoning traden, volgens aantekening van Mr. Kunst, ook nog op twee loedroeg's (potsenmakers), en twee kēḍawangan genoemde poppen (mommen). Deze naam wordt, zoals boven gebleken is (§ 222), in sommige streken aan de reuzenmommen gegeven. De naam monèlan hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys bij een latere navrage verder nergens anders aangetroffen dan in het Malangse. Men noemt deze paarden-mommen-vertoning naar het schijnt elders slechts djaranan. Het voorkomen van de paardenmommen werd mij gemeld, behalve uit Pasoeroehan (ook daar slechts djaranan genoemd), uit Malang. Daar werd het beschreven als een nagemaakt paard met een gat vertikaal door het lichaam, waar de drager, tevens ruiter, in staat. Men meende dat het ook wel voorkwam in Djombang en Mādjakērtā. Het werd, zoals al deze paardenvertoningen, vooral gebruikt bij optochten bij gelegenheid van besnijdenissen of bruiloften. De djaranan's lopen in de optocht mede; als men aangekomen is bij het huis waar het feest gegeven wordt, volgt de vertoning. Ofschoon dit in de mij gedane mededeling niet vermeld wordt, moet men wel aannemen, dat er bij de djaranan's nog andere figuren behoren, waarschijnlijk min of meer als potsenmaker optredende geleiders, die in de vertoning ook een rol spelen. In het bericht van Mr. Kunst uit Pasoeroehan zullen de loedroeg's waarschijnlijk als zodanig opgetreden zijn. Ook in de buurt van Klakah, in de Oosthoek, bestaat volgens nadere inlichtingen, deze paarden-mommerij.

224. Paardenspel, dansende paarden. Misschien mag men deze paardenmommerij wel in verband brengen met het echte paardenspel, dat juist in deze zelfde Javaanse en Madoerese streken van Oost-Java bekend is. Men heeft dit in Malang (de beste zijn van Ḍināḍā afkomstig), zo ook in Grēsik, in Mādjakērtā, in Pasoeroehan, en waarschijnlijk ook wel in de tussengelegen plaatsen. Men noemt het djaran nandak, djaran djogèd of djaran kēntjak. Ook in Westelijker gelegen streken, zoals Kēḍiri en Pānārāgā, en op Madoera is het welbekend (zie afbeelding 78).

De vertoning bestaat daaruit, dat men één of meer paarden, liefst, naar het schijnt, zwarte, dresseert om trippelende danspassen te maken, vaak zonder zich van de plaats te verwijderen, onder begeleiding van muziek. De dresseur of geleider, met een korte zweep in de hand, danst tegenover het paard; niet zelden zingt hij er bij. Het paard is rijk opgetuigd, vaak met de schabrakken of zadellekken van vlechtwerk of van leer, in Sālā ēbèg genoemd, die achter het zadel in een punt omhoog steken boven de rug van het dier, of met een gloria van pauweveren achter het zadel dan wel beide versierselen. Wanneer de vertoning plaats heeft bij gelegenheid van een besnijdenis of bruiloft, zoals in het geval boven aangehaald uit het opstel van den Heer Esser (§ 222), en in de Pānārāgā'se beschrijving (§ 200 en 201), wordt het paard tegelijk gebruikt als rijdier van den te besnijden knaap of den bruidegom. De dresseur behoudt echter de leiding. Soms is het paard ook voorzien van een gongsēng (een riem met belletjes) aan een voorpoot. Bij uitvoerige vertoningen brengt de dresseur het paard er wel toe op de grond te gaan liggen; steeds zingende danst hij er dan omheen of gaat ook wel op het lijf zitten. De Heer en Mevrouw Brandts Buys hebben aan dit paardendansspel enige beschouwingen gewijd in hun verhandeling over de toonkunst bij de Madoerezen (vooral blz. 141 en 288); deze dansende paarden zijn echter niet uitsluitend Madoerees. Men herinnere zich ook het kasinoman-paard in de Soendanese optocht (§ 167); daarvan werd echter niet verteld, dat het gedresseerd was om te dansen.

De hogere rijsschool kende ook in Midden-Java wel iets dergelijks als dit trippelen (njirig); de zo gedresseerde paarden werden gebruikt voor het toernooispeel. In de Vorstenlanden heet dit sēton, omdat het Zaterdag (Sētoe) gehouden werd. In de Pasisir, vooral in Oost-Java, en in de Oosthoek, waar het op Maandag gehouden werd, heet het sēnēnan of sodoran. In sommige plaatsen is het nog vrij lang in zwang gebleven. P. A. A. Djajadiningrat geeft er een beschrijving van in zijn Herinnering (blz. 11), uit Bantēn. Uit Prābālinggā meldde men mij, dat het daar gebruikelijk was, steeds twee Javaanse ambtenaren van gelijke rang tegen elkaar te laten optreden: den patih Loe-madjang tegen den patih Kraksaān, en verder naar rangorde tegen elkaar dēmang's, bēkēl's, 208



Afb. 73. Staatsiekoets uit Tjërbon (cliché van het Java-Instituut, afbeelding uit Dr. W. F. Stutterheim's Cultuurgeschiedenis van Java in beeld, Batavia, 1927. Zie § 175).



tāmpākarsā's en pētinggi's (oudtijds betitelingen van ambtenaren, die enigermate overeenkwamen met de huidige wēdana's, assistent-wēdana's, opperdorpshoofden en dorpshoofden). De Regent verscheen bij die gelegenheden in statie op de aloen-aloen, voorafgegaan door de gamboeh's, een 24tal jonge mannen, die een soort erewacht vormden, en ook een dans hadden uit te voeren.

Als gemakelijkheid bij de sodoran bond men wel eens een pop met een demonisch uiterlijk op een paard vast, en leidde dit mee in de optocht. Dit noemde men de gēndroewon. Na afloop stak men de pop wel in brand, of men bond het paard een brandende lont onder de staart, zodat het op hol sloeg, en grote beroering te weeg bracht. In oude beschrijvingen van bezoeken van Europese ambtenaren aan de hoven der Madoerese vorsten en Pasisir-regenten vindt men dit eigenaardige schouwspel ook wel vermeld; het moet bij zo'n gelegenheid vrij wild toegegaan zijn.

Misschien mag men wel verorderstellen, dat met deze dansende paarden, steeds vergezeld van hun zingenden dresseur, nauw in verband staan de paardenmommen, djaranan, boven vermeld. En dit te meer omdat, evenals bij de djaranan, ook bij de dansende paarden (bij het toernooi-spel) op Madoera wel een reuzenmom vertoond schijnt te worden. De Heer Kiliaan vermeldt in zijn Madoerees woordenboek onder barongan: „a, in Bangkalan en Pamēkasan (= taq-bhoetaqan in Soemēnēp): naam van een groote pop van papier, bij een huwelijksopocht van aanzienlijke personen of bij een toernooispeel, of wel de naam van een dergelijke pop als vogelverschrikker; b, in Bangkalan en Pamēkasan: de naam van den grappenmaker bij een huwelijksopocht of een toernooi-spel.”

Ik wil hierbij nog slechts aantekenen, dat men in de Oosthoek, in het bijzonder in Prābā-linggā en verder Oostwaarts, ook een vertoning van een dansenden stier (sapi kēntjak) vermeldde. Dit dier werd op een dergelijke wijze versierd en gedresseerd als een dansend paard; er werd ook bij gezongen (kidoeng's) en muziek bij gemaakt, o.a. op kēntongan's. Men noemde dit réréré. Of dit in verband gebracht kan worden met de veeklapper, die de Heer Brandts Buys beschrijft (Madoerezen, Djāwā VIII, blz. 154), zou nog te onderzoeken zijn. Wat betreft de stieren, men weet dat deze dieren bij de Madoerezen en in de Oosthoek een zekere mate van verering genieten: de stierenrennen (kērapan) en de stierengevechten (stier tegen stier) zijn bekend.

225. Gēndroewo-momong. Uit Pasoeroehan bereikte mij nog een kleine mededeling, die hier geplaatst verdient te worden, omdat zij in verband te brengen is met de mommerij. Men meldde mij dat gēndroewo-momong daar de naam is of was van de muziek, die behoort bij de nachtwacht (kliling, klèlèng of klilin), die rondloopt in de désa's. Ook in Bangil en Sidāardjā zou dit gebruik bestaan. Het werd aldus beschreven: twee mannen dragen ieder twee holle bamboes, die horizontaal in een raamwerk zijn bevestigd, aan een touw om de hals. Met die vier wordt muziek gemaakt; men slaat erop met een stokje. Blijkbaar is dit een dergelijke muziek als die van de draagbare tongtong's, waarover de Heer en Mevrouw Brandts Buys herhaaldelijk en uitvoerig geschreven hebben (men zie o.a. Toonkunst bij de Madoerezen, blz. 89 en v.v.; de bedoelde instrumenten hebben, zou men zeggen, veel weg van de slag-angfloeng's, instrumenten met afgeschuinde kokertoetsen, die echter niet, zoals gewone angfloeng's, geschud maar geslagen worden).

De naam gēndroewo-momong, waak-gēndroewo, vestigt echter de aandacht op een functie van den gēndroewo, n.m. die van waker of verzorger, waaraan te denken is bij de beschouwing van de oude betekenis van deze figuur. Trouwens, het gebruik van zo'n reuzepop als vogelverschrikker, zoals de Heer Kiliaan vermeldt onder barongan, en het Javaanse woordenboek onder gēndroewon: „een nagemaakte gēndroewo, als vogelverschrikker op de sawah's”, moet ook uitgaan van het zorgzame karakter van dezen reus.

226. Banjoewangi. Uit Java's verre Oosten, Banjoewangi, bij de nakomelingen van de bevolking van het oude rijk Blambangan, wordt weer melding gemaakt van een vrij volledige barongan-vertoning met gevecht. De Heer en Mevrouw Brandts Buys-van Zijp hebben er een korte beschrijving van gegeven in hun opstel over muziek in het Banjoewangi'sche (Djāwā VI, blz. 210). Van de eigenlijke vertoning schrijven zij alleen: „een gewone barongan-vertoning.

waarbij de leeuw- of tijger-draak door een of twee andere figuren bestreden werd," zonder dat er iemand bezeten werd. De barongan heeft op de afbeelding een grote gloria van straalvormig uitstaande latten achter zijn kop, en een kroon op; er moeten twee mensen in.

Van Javaanse zijde ontving ik nog verschillende mededelingen over deze mommenvertoning in Banjoewangi. Algemeen meende men te kunnen zeggen, dat de mom niet inheems-Javaans maar Balinees van afkomst is. Hij zou naar Banjoewangi gekomen zijn omstreeks het midden van de vorige eeuw, medegebracht door aanzienlijke Balinezen, die gedwongen daar moesten verblijven, in verband met de ongeregelde heden op Bali. Men weet dat de mommespelen op Bali veel voorkomen; de Heer Kats heeft er het een en ander over medegedeeld in een opstel over Barong op Bali in *Djâwâ* IV, blz. 140. (Zie ook de opstellen in *Djâwâ* XVII, 1937, blz. 205 e.v.).

In deze Balinees-Banjoewangi'sche mommerij vindt men, zoals ook blijkt uit de beschrijving van den Heer Brandts Buys, slechts één mom. Mij is door vriendelijke bemiddeling van Javaanse zijde verschaft een beschrijving van zulk een Balinees-Banjoewangi'sche voorstelling. Daaruit blijkt, wat ook de Heer Brandts Buys heeft opgemerkt, dat de mommenvertoning verenigd is met de opvoering van een verhaal, en wel door een dansjongen (gandroeng) en zijn troep.

Deze beschrijving heeft betrekking op een troep uit de kampoeng Singanëgaran van de hoofdplaats Banjoewangi, eigenlijk, naar het schijnt, de enige troep van dit soort. De opvoering moet of moest beginnen met het optreden van de barongan, wat echter, volgens de beschrijving, slechts opgevat wordt als een schouwspel om de toeschouwers te trekken. Of en welke gevechten er gestreden moeten worden, is dan ook blijkbaar reeds in vergetelheid geraakt.

In de mij gegeven beschrijving van de Banjoewangi'sche vertoning volgt op het toneel met de mommerij de opvoering van een sprookje, het bekende verhaal van de zwanejonkvrouw, de hemelnimf, die met haar zusters op aarde gekomen om te baden, daar de vrouw wordt van een vermetel man, die zich meester heeft gemaakt van haar kleed, hier haar *slëndang*. De vorm waarin dit verhaal in Banjoewangi wordt opgevoerd, is een uitheemse. Blijkbaar is het ontleend aan de schat van verhalen van Arabisch-Perzisch-Indische herkomst, die de Islam naar de Archipel heeft gebracht. De held wordt genoemd Alamsah, de zoon dien hij krijgt bij de hemelnimf Amatsah, de mom Sinaroedârâ.

227. Bali en de Islam in Banjoewangi. Misschien heeft dit verhaal enige gelijkenis met de Maleise hikajat *Indradéwa*, beschreven door Prof. van Ronkel in zijn catalogus der Maleise handschriften in het Museum van het K. Bataviaas Genootschap. Het behoeft niet te verwonderen, dat een verhaal, van Bali afkomstig of onder Balinese invloed, blijkt te behoren tot de letterkunde, door de Islam in de Archipel gebracht. Immers ook uit de Balinese handschriftenverzameling van Dr. van den Tuuk, door Dr. Brandes beschreven, blijkt dat, vooral op Noord-Bali, heel wat van deze Moslimse verhalenschat bekend was en is, in een vrij ouderwetse Javaans-Balinese vorm.

Deze geschriften behoren blijkbaar tot de letterkunde van de Moslimse Balinezen aan de Noordkust. Dit zijn degenen die, vooral in vroeger tijd, meer dan de andere bewoners van Bali in aanraking kwamen met vreemdelingen, handelaren, voorbijvarend of zich blijvend vestigende in hun land. Met hen omgaande en zich met hen vermengende, kwamen zij er, naar men mag vermoeden, vrijwel op dezelfde wijze als dat op Java in vroeger eeuwen het geval geweest zal zijn, voor een deel toe in plaats van hun oude religie de universele Islam aan te nemen. Hierbij werden ook tal van verhalen uit de door de Islam aangebrachte schat, zoals wij die het rijkst kennen in de zogenaamde Hoog-Maleise letterkunde, maar die ook in de (oudere) Javaanse Pasisir-letterkunde niet ontbreken, in de gangbare Balinees-Javaanse literatuur opgenomen. Het is hier niet de plaats om te beproeven na te gaan, hoe het gekomen kan zijn, dat op Bali de Moslimse kustkolonies niet de macht in handen hebben gekregen en het heidendom hebben weggevaagd, zoals dat op Java, naar men vermoeden mag, geschied is en ook elders in het Westen

van de Archipel. Genoeg zij het er op gewezen te hebben dat de opvatting, als zouden alle inheemse bewoners van Bali niet-Moslims zijn, en als zou de Balinese letterkunde geheel Hindoeïstisch of van de oude voor-Moslimse Javaanse af te leiden zijn, niet juist is te achten.

Wat betreft de Balinees-Banjoewangi'sche opvoering wordt hier nog uit de mij gezonden beschrijving het volgende medegedeeld. De muziek is tjårå Bali en bestaat uit: 1 gong, 2 saron's of 2 gendèr's (dan wel beide), 2 kēṇḍang's en 1 kētjèr of tjèrtjèr, waarvoor te zamen 8 spelers (plaatselijk gēmbloeng genoemd) nodig zijn. Dit komt vrijwel, al zij het niet geheel, overeen met wat de Heer en Mevrouw Brandts Buys als een Bali-Balijan-troep beschrijven in hun opstel over muziek in het Banjoewangi'sche (Djåwå VI, blz. 208).

Voor het vertonen van het verhaal zijn er de gandroeng, een jongen of jonge man, die de rol van den bambang, den jongen held, vervult, en waarschijnlijk ook de overwinnaar van de barongan-mom wezen moest. Dan zijn er drie baḍoet's, pānākawan's. Dit zijn blijkbaar degenen, voor wie de Heer Brandts Buys de namen Blēṇḍang, Blēṇḍoeng, en Blēḍès heeft horen noemen. Deze namen wijzen er ook op, dat de verhalen, door deze troep opgevoerd, behoren tot die, welke onder Moslimse invloed staan, want dit zijn namen van pānākawan-achtige figuren uit de verhalenkring van Wong Agoeng Ménak. Blēḍès of Blēḍèh is een naam van Marmadi (Oemarmadi), hem door Marmājà (Oemarmājà) gegeven wegens zijn dikbuikigheid, zo vermeldt Dr. van der Tuuk onder Balēḍèh in zijn Kawi-Balinees-Nederlands woordenboek. Ook Blēṇḍang komt voor als spotnaam met die betekenis. In Midden-Java is Djēmbloeng, een woord dat ook al diezelfde zin heeft, vrij gewoon als bijnaam van Marmadi; dit woord duidt ook aan den rondtrekkenden speelman, die begeleid door zijn grote tērbang, verhalen van Wong Agoeng Ménak voordraagt. Djēmbloeng en gēmbloeng, in Banjoewangi een benaming van den gamēlan-speler, zijn taalkundig ook weer met elkaar in verband te brengen.

Behalve de boven genoemde spelers treden of traden er bij de Balinees-Banjoewangi'sche troep nog wel een 9tal anderen op, volgens de beschrijving. Behalve het genoemde verhaal van Alamsah, den vader van Amatsah, ook het verhaal van de Bidādari-laoet, de zeenimf, blijkbaar Amatsah's moeder, genoemd, worden er nog vermeld de verhalen van Mangkoe-alam en van de Kombang-mérah, als op te voeren door deze troep.

Uit dit alles blijkt wel, dat de benaming Damarwoelan, die de Heer Brandts Buys vernomen heeft voor deze voorstellingen, inderdaad, zoals hij veronderstelt, slechts bij wijze van spreken was. Tenzij er verwarring is ontstaan met de troep uit Rāgādjampi, die inderdaad het Damarwoelan verhaal vertoont (zie § 163). Een verdere bespreking van deze vertoningen, die eigenlijk geheel behoren tot de groep van het populaire volkstoneel, is hier niet op haar plaats.

Enkele mommekoppen, indertijd in Banjoewangi verzameld door den Heer T. Ottolander, zijn te plaatsen naast de Javaanse reuzen-mombakkesen, en dan in het bijzonder naast die uit Grēsik en Tjērbon. De overeenkomst tussen oud-Banjoewangi en Tjērbon is niet moeilijk te verklaren, wanneer men bedenkt, dat beide steden havensteden zijn, die deel hebben gehad aan de reeds meermalen genoemde Pasisir-beschaving. De bedoelde Banjoewangi'sche mombakkesen werden sinds lang niet meer gebruikt; daardoor is het niet mogen gelukken vast te stellen, dat zij vroeger ook (en vooral) bij optochten hebben dienst gedaan, zoals bijkans overal elders 't geval is (afb. 79, 80, 81 en 82, te vergelijken met afb. 76, de Grēsik'se reuzen, § 217).

Ten slotte wil ik hier nog melding maken van het gebruik van dieren-, draken- of demonische koppen, met niet te miskennen kunstvaardigheid in hout gesneden, om mogelijk onheil af te weren. Want dit is hoogst waarschijnlijk wel het doel geweest, waarmede men (vroeger) koppen van gevleugelde en gehorende fabeldieren tegen een wand of, liever nog, boven een erfpoortje of een deur plaatste. Hun uiterlijk herinnert den oudheidkundige misschien aan sommige fabeldieren, voorkomende op de reliëfs in steen, aangebracht op Hindoeïstisch-Javaanse bouwwerken.

228. Mommerij, Madoera, Oosthoek.

't Is zeker niet ondenkbaar, dat er enig dusdanig verband bestaat, om 't even of deze fabeldierkoppen oud-Oosthoeks-Javaans of Balinees-Banjoewangi'sch van maaksel en stijl zijn (afb. 83 en 84).

Het laatste hier afgebeelde stuk uit Banjoewangi (afb. 85) is een gevleugelde manlijke demonische figur, gesneden in een dikke plank, voor en achter gelijk. De gelaten zijn los, 't zijn eigenlijk maskers, aan de plank opgehangen. Deze heeft een paar poten, welke blijkbaar, in daartoe gemaakte gaten gezet, de plank overeind moesten houden. Hoogstwaarschijnlijk is het een pantjër, een soort van bok, welke achter op een Javaans zeilvaartuig pleegt te staan, om 't zeil en de ra's op te leggen, wanneer 't gestreken is. Aan Java's Noord-Westkust noemt men dit opvallend onderdeel van een prauw in den regel adëg-adëg of sanggan.

Dat in het regentschap Banjoewangi ook de Pânârâgâ'se réjog-voorstelling (mommen, maskers en paarddansers) voorkomt, is boven (§ 202) reeds vermeld bij de bespreking van die voorstellingen in Pânârâgâ, want in Banjoewangi behoort zij ook thuis bij de kolonisten uit die streek. Ook kolonisten uit andere streken van Java hebben wel hun gewestelijke vertoningen naar hun nieuwe woonsteden in het Oosten meegebracht. Zo vindt men in Banjoewangi ook wel de Jogja'se réjog, de gevechtsdans (waarvan hierna nog sprake zal zijn, § 282) bij kolonisten uit Zuid-Midden-Java, Jogja en Kêdœ. Ook de ðalang's van de wajang-poerwâ zijn in Banjoewangi vaak lieden van de West, wong koelon, al zij het ook niet verder Westwaarts dan Kêdiri of Malang of Prâbalinggâ. Ditzelfde geldt ook van andere streken van Java's Oosthoek, waar zich veel Javaanse kolonisten uit Westelijker landschappen hebben neergezet, zoals in het regentschap Djëmbër.

III.

Madoera en de Madoerese Overwal.

228. Wat mij van mommerij op Madoera bekend is geworden, is reeds vermeld in het voorafgaande; de reus bij optochten en bij het toernooi-spel (§ 224). Bovendien herinner ik aan de mommen, die voorkomen in de beschrijving van de saronèn-voorstelling in Pamêkasan, die de Heer Brandts Buys geeft in de verhandeling over Toonkunst bij de Madoerezen, blz 151, met een afbeelding (§ 155). Het zijn er twee, een witte en een zwarte; de Heer Brandts Buys meende er een witte aap en een beer in te kunnen herkennen. Of deze mommen in verband staan met reuzenmommen, de barongan of taq-bhoetaqan, waarvan boven melding is gemaakt, is onzeker. Men herinnere zich dat ook in de wajang-wong en het grote maskerspel in Midden-Java wel groepen dierenmommen voorkomen; in het eerste gedeelte van de saronèn-voorstelling is dit waarschijnlijk ook geschied. De vertoning van een mommengevecht, zoals in Midden-Java, is onbekend.

Dat de reuzenmommen in optochten in de Oosthoek niet onbekend zijn, blijkt ten overvloede uit een korte beschrijving, ontvangen van den Heer van Heekeren, van de viering van een dorpsjaarfeest (slamëtan-désâ) in Gëbang, een dorp even ten Noord-Westen van Djëmbër, grotendeels bewoond door een van oorsprong Oosthoeks-Javaanse, zogenaamd Oesingse, bevolking, welke echter in sterke mate de invloed heeft ondergaan van de overwalse Madoerezen. De algemene verkeerstaal in dit gedeelte van de Oosthoek, ook tussen de Europese werkgevers in het landbouwbedrijf en hun werkvolk, is het, enigszins verbasterde, overwalse Madoerees.

Voorop in de optocht gingen een paar versierde stieren, die straks zouden meedoen aan de stierenrennen. Daarachter de bij hen behorende muziek, bestaande uit een grote en een kleine kēḍang.

Daarna kwamen de reuzenmommen, boetà's genoemd, een manlijke (met een hoed) en een vrouwelijke (met een soort diadeem op). Achter de mommen werd aangedragen hun muziek, slechts bestaande uit een grote en een kleine gong en angkloeng's.

De hoofdzaak van de dorpsjaarfeest-optocht in Gëbang was de stoet van de lègin's, de draagbaren in de vorm van versierde huisjes, waarin de bijdragen voor de gemeenschappelijke maaltijd naar het huis van het dorps hoofd, den pëtinggi, werden gebracht. Elk gehucht (kampong genoemd) behoorde een eigen lègin te hebben.

Toen de optocht, ongeveer om 11 uur in de morgen, bij het huis van den pëtinggi was aangekomen, ging men daar de gemeenschappelijke maaltijd, slamëtan, aanrichten. Na afloop daarvan hield men onderlinge stierenrennen (kërapan).

Uit deze beschrijving kan men zich een voorstelling maken van de boerse eenvoud van deze en dergelijke feestelijkheden en de erbij behorende vertoningen. Toch heeft dit alles ongetwijfeld een oude zin, evengoed als de carnavals-optochten, waarmede Westerse toeschouwers spoedig geneigd zijn het geheel (behalve de stieren) te vergelijken, en dat waarschijnlijk niet geheel ten onrechte.

Abstract

The purpose of this study was to investigate the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The study was conducted in a laboratory setting and involved 30 participants who were randomly assigned to either a training group or a control group. The training group performed a combination of aerobic and resistance exercises three times per week, while the control group remained sedentary. Data were collected at baseline, 6 weeks, and 12 weeks. The results showed that the training group experienced significant improvements in cardiovascular fitness, muscle strength, and body composition compared to the control group. Additionally, the training group reported lower levels of stress and improved mood. The findings suggest that a 12-week training program can effectively improve the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults.

10

Abstracts of the Proceedings of the Conference

The following abstracts are taken from the proceedings of the conference. They are arranged in alphabetical order of the authors' names. The first abstract is by John Doe, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The second abstract is by Jane Smith, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The third abstract is by Robert Johnson, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The fourth abstract is by Mary White, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The fifth abstract is by David Brown, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults.

The following abstracts are taken from the proceedings of the conference. They are arranged in alphabetical order of the authors' names. The sixth abstract is by Susan Green, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The seventh abstract is by Michael Black, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The eighth abstract is by Emily Gray, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The ninth abstract is by James Hall, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The tenth abstract is by Sarah King, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults.

The following abstracts are taken from the proceedings of the conference. They are arranged in alphabetical order of the authors' names. The eleventh abstract is by Daniel Lee, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The twelfth abstract is by Olivia Scott, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The thirteenth abstract is by Noah Adams, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The fourteenth abstract is by Sophia Baker, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The fifteenth abstract is by Benjamin Clark, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults.

The following abstracts are taken from the proceedings of the conference. They are arranged in alphabetical order of the authors' names. The sixteenth abstract is by Victoria Evans, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The seventeenth abstract is by Jacob Foster, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The eighteenth abstract is by Chloe Gibson, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The nineteenth abstract is by Alexander Harris, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults. The twentieth abstract is by Isabella King, who presented a paper on the effects of a 12-week training program on the physical and psychological health of sedentary middle-aged adults.

VIERDE HOOFDSTUK.

Paarddansen.

229. Paarddans, koedâ-képang. Met de bovenstaande mededelingen over mommenvertoningen en wat daarmee in verband staat moet ik volstaan. Nader nauwkeurig onderzoek door belangstellenden, die de plaatselijk gesproken taal verstaan, blijft echter zeer gewenst. Inzonderheid over die vertoningen, waarbij een gevecht wordt opgevoerd, en over optochten zullen dan hopelijk duidelijker en vollediger berichten beschikbaar komen, vooral ook betreffende de namen of betitelingen van de optredende figuren, en uit meer streken van Java dan thans het geval is.

In het voorafgaande komt reeds vele malen de aantekening voor, dat de mommenvertoning in den regel verbonden is aan het optreden van paarddansen. Daarom is het niet ongepast thans enige mededelingen te doen over die paarddans, te meer daar deze vertoning ook in zoverre verwant is aan de mommespelen, dat in beide mensen optreden in de gelijkenis van, of, althans oudtijds, zich vereenzelvigende met dieren of andere niet-menselijke wezens.

Het zal nauwelijks nodig wezen hier nog te vermelden, wat in deze mededelingen te verstaan is onder paarddans, n.m. de vertoning of het optreden van mensen die met een „stokpaardje”, voornamelijk van vlechtwerk of leder, zo niet beide, gemaakt, tussen de benen, paarden of ruiters nabootsen. Daar, evenals in zeer vele andere gevallen (men denke aan wajang-wong, topèng, barongan), de Javaanse benaming, aan deze vertoning in het ene deel van Java gegeven, in een ander deel niet begrepen wordt of iets anders aanduidt, geef ik de voorkeur aan de algemene benaming paarddans. Deze term moet men intussen wel onderscheiden van paardendans, want dit zou weer kunnen leiden tot verwarring met de vertoning van het dansende paard, waarvan boven (§ 224) enige malen melding is gemaakt.

Bij de mededelingen over de paarddansen zal ik dezelfde volgorde in acht trachten te nemen als bij die over de mommespelen: geheel Java van West naar Oost. Ook van deze paarddansen geldt, wat van de mommendansen gezegd is, dat zij behoren tot de volks- of boerse kunst; daarom is er geen reden de Vorstenlanden eerst afzonderlijk te bespreken. Ja, misschien mag men zelfs zeggen, dat deze paarddansen nog meer uitsluitend tot de volksvertoningen behoren dan de mommerijen. Immers dierenmommen zijn ook wel opgenomen in de grote maskerspel- en wajang-wong-opvoeringen van de hoofse kunst; betreffende de paarddansen is mij van zulk een opname echter slechts een heel enkel voorbeeld bekend, n.m. waar zij deel uitmaakten van een vorstelijke bruiloftsstoet. Wanneer men een enkele maal paarddansen ziet in een grote wajang-wong-opvoering aan een der Midden-Javaanse hoven, is dit niet te beschouwen als oude overlevering van de wajang-wong, maar als een nieuwe ontlening aan de dagelijkse werkelijkheid van het volksleven, zoals de hoofse kunst zich wel meer veroorlooft. Bijvoorbeeld: men laat in de wajang-wong behalve de klassieke pânâkawan's bij wijze van tussentaferelen nog bijfiguren optreden, die typen uit het volksleven voorstellen: koopvrouwen, straatventers, politiedienaren en dergelijke.

230. Dorpse vertoningen. Evenals bij de mommerijen, moet men zich ook bij de paarddansen voorstellen, dat de spelers geheel behoren tot de maatschappelijke kring van het dorp of van de halfsteedse kampoeng, en dat zij met hun optreden wel graag wat verdienen, maar het niet als hun middel van bestaan (kunnen) beschouwen. In enkele steden en op sommige tijden (Nieuw-

231. Paarddans, W.-Java.

jaarsdagen) ziet men wel mommespelers en ook wel paarddansers, evengoed als vertoners van het populaire maskerspel uit de dorpen, voor geld vertoningen geven. En in tijden van schaarste trachten sommigen ook wel, vrij ver van hun woonplaats rondtrekkende, wat te verdienen met hun vertoningen. Maar dat is bijzaak. In de streken, waar deze vertoningen populair zijn en zich enigmatische ontwikkelden tot een kunst, worden zij in hun beste vorm, zo moet men het zich voorstellen, vertoond door troepjes landbouwers of boerenknechts of aankomende jongens, die zich daartoe verenigd hebben in een club, meer of minder gereglementeerd (dat hangt van de plaatselijke gewoonten af), onder leiding van een voorganger. Vertoningen worden gegeven bij feesten, bruiloften en besnijdenissen, in de eerste plaats bij familie van leden van de club, en bij andere dorpsgenoten, meestal slechts tegen een geringe beloning, een geschenk, in geld, maar met onthaal, een of enige maaltijden voor de hele troep. In de oude tijd was dit voor gezeten boeren weinig bezwaarlijk, daar zij in den regel plachten te beschikken over veel afhankelijke familie en onderhorigen, die het werk deden; wat voor het eten nodig was, verbouwde men grotendeels zelf. In later tijd werd het echter, door het veranderen van de maatschappelijke toestand ook in de dorpen, bezwaarlijk zulke grote feesten te geven; vooral ook hierdoor moeten de volksvertoningen zeer achteruit zijn gegaan.

Wanneer een troep spelers uit een dorp een zekere vermaardheid had gekregen, vroeg men hen ook wel in naburige dorpen te komen spelen. En hiervoor placht men dan wat meer te geven, vaak nog opgevat als sangoe: voor onderweg. Hiermede nadert men dan de werkelijke betaling in geld. Het gezelschap spelers is hiermede echter nog lang geen troep beroepstoneelspelers; de leden zijn nog altijd eenvoudig dorpelingen.

Of de troepen beroepsspelers, die moeten leven van hun kunst, en niets anders doen, op Java zich wel zeer vaak ontwikkeld hebben uit dorpse gezelschappen gelegenheidsspelers, is te betwijfelen. Meestal zullen deze gezelschappen de grenzen van hun bekrompen verhoudingen, hun geringe ontwikkeling en wereldkennis, en het vaak vrij enge gebied, waar hun kunst gewaardeerd werd, niet hebben kunnen overschrijden. De meeste troepen beroepsspelers, die men thans ziet met vertoningen van populair volkstoneel, kētoprak enz., bestaan uit lieden uit de grote steden, die door den spulbebaas gehuurd en betaald worden, met of zonder aandeel in de recette. Verband met de dorpse samenleving moet men bij hen niet te spoedig verwachten.

I.

West-Java, de Soendalanden.

231. Koeda-loemping, Tjërbon. In overeenstemming met de volgorde van bespreking, in het bovenstaande (§ 229) vastgesteld, wil ik hier eerst het een en ander vermelden, dat mij bekend is geworden over de paarddans in West-Java. Aangezien, naar alle waarschijnlijkheid, de paarddans onder de Soendanezen niet inheems is, maar ingevoerd van Tjërbon uit, zoals ook het maskerspel, zal ik hier, met een kleine afwijking van de aardrijkskundige orde van bespreking van West naar Oost, de beschikbare mededelingen over de paarddans in Tjërbon laten voorafgaan aan die over de paarddans in de meer Westelijk gelegen landschappen van West-Java.

In Tjërbon is de gewone naam voor de paarddansers koeda-loemping; het woord loemping beduidt in West- en Zuid-West-Javaans dialect leder. Hieruit is reeds op te maken, dat de grondstof waarvan de paardjes daar gemaakt zijn niet vlechtwerk alleen is, maar ook leer, al of niet getrokken over of bevestigd tegen een geraamte van gevlochten of gekruiste bamboe.

Een mededeling van Javaanse zijde uit Tjërbon meldde mij het volgende. De koeda-loempingdansers komen van het platte land; zij treden in de dorpen wel op, wanneer er feest is (besnijdenis, bruiloft enz.). Zij zijn meestal slechts met z'n viereen, met als vijfde de dalang; als men een gehele nacht een vertoning laat geven, moeten er acht dansers zijn. De muziek, die er bij

gebruikt wordt, is de gamēlan balé-bandoeng. De ḍalang vertelt geen verhaal, hij treedt slechts als leider op. Soms is er ook een danser bij, die een veulen (bēlo), natuurlijk ook van bamboe en leer, berijdt; deze raakt bij tijden buiten bewustzijn, hij „vergeet”. Dan is het de taak van den ḍalang om hem weer bij te brengen, zodat hij „zich weer herinnert”. De beste koeda-loemping-dansers komen uit de désa Danalaja onder Wēroe, kawadanan Ploembon.

Deze mededelingen komen goed overeen met die, welke ik van andere zijde ontving. Deze laatste berichtgever vermeldt alleen 4 gewone dansers en het veulen, en zegt dat de vertoning alleen bij optochten gezien wordt. Van bezeten geraken weet hij niet. De muziek noemt hij gamēlan rēntēng.

In deze berichten zijn reeds de belangrijkste bestanddelen van de paarddans, die telkens weer vermeld zullen moeten worden, vertegenwoordigd, n.m. het optreden in optochten, het bezeten geraken, en de leider. Ook het optreden in even getallen, soms met daarenboven het veulen of een daarnaast te stellen figuur, is bij de paarddansers in zeer vele streken van Java op te merken.

Wat betreft de muziek, over de samenstelling daarvan bevatten de mededelingen niets, daar zij die blijkbaar bekend veronderstelden. Mr. Kunst vermeldt in zijn opstellen over Soendanese muziek, in Djāwā I (blz. 243) en Djāwā III (blz. 28) de namen rēntēng en balé-bandoeng als die van gamēlan-stellen (pélog), gebruikelijk in de Soendalanden en in Tjërbon. De kolēng of klēng, in West-Java een dergelijk instrument als wat in Midden-Java bonang heet, en gong-vormige instrumenten zijn daarbij hoofdzaak. Dat de naam balé-bandoeng afgeleid zou zijn van de plaatsnaam Bandoeng, en betekenen zou: de Bandoengse voorgalerij, zoals Mr. Kunst veronderstelt (Djāwā I, blz. 245) is aan twijfel onderhevig. Balé-bandoeng, gepaard of gekoppeld huis, is de naam, naar het schijnt voornamelijk slechts in Zuid-West Javaans, van een fatsoen van huizen: ook in het Balinees en het Maleis (roemah bērbandoeng) is de benaming niet onbekend. Men verstaat er in den regel onder twee „huizen” (d.w.z. daken) van hetzelfde fatsoen (zadeldaken) met evenwijdige nokken vlak naast elkaar gebouwd, zodat zij van binnen tezamen één ruimte vormen. Voor deze aaneenkoppeling zou men ook het woord rēntēng kunnen bezigen. Misschien mag men dus aannemen dat de namen gamēlan rēntēng (naar de aaneenkoppeling van de bonang-ketels) en gamēlan balé-bandoeng zo in verband staan, dat deze laatste benaming, gekoppeld huis, min of meer als wisselterm van de eerste te beschouwen is. Het verschil in samenstelling, dat Mr. Kunst aanduidt (Djāwā III, blz. 28) is zeer gering; ook uit de bovenstaande mededelingen uit Tjërbon zou men opmaken, dat er hetzelfde of bijna hetzelfde gamēlan-stel mede bedoeld wordt.

232. Soendanese paarddansers. Over de paarddans in de Soendalanden komen enkele korte opmerkingen voor in de opstellen van Mr. Kunst over Soendanese muziek. In Djāwā I, op blz. 243, vindt men vermeld, dat spelers uit de omstreken van Bandoeng (Tjihideung bij Tjisaroea) „ter begeleiding van pantomimische dansen van eenige koeda-képang en van een gevecht tusschen twee dansers en een, schoon primitief, toch zeer expressief, monster” een samenstel van muziekinstrumenten gebruikten, waarin angkloeng's een rol vervulden. In Djāwā III op blz. 230 vindt men een aantekening betreffende een koeda-loemping-vertoning uit Tjisaroea, blijkbaar gezien in Soekaboemi. (Over de naam koeda-loemping zie men § 231). Aan deze beschrijving is het volgende ontleend: „Op de primitieve, maar toch zeer opwindende muziek van deze tērbang's en trommen, en vooral wel geprikkeld door de hysterisch gillende en caprioleerende tarompèt, stellen twee mannen, vrij onnoozel uitzierende orang tani, zich in postuur. Zij stappen elk in een ovalen hoepel, waaraan een paardenkop, in leer geprofileerd, en aan den tegenovergestelden kant waarvan een soort staart, eveneens van leer, bevestigd is, een z.g. koeda loemping. Een witte doek is hun over het voorhoofd gebonden. Dan staat een derde man op, een forsche, magere figuur, met scherpe trekken en heerschenden blik. Hij gaat tusschen beide paardmenschen in staan en houdt hen elk bij den hoepel vast.”

„De trommen volharden in hun rythme; hun obsedeerend geluid wordt doordringender; de tarompèt gilt als een bezetene; wij voelen de groeiende spanning. Maar de ruiters met hun

232. Paarddans, W.-Java.

leider staan nog onbewegelijk, houden hun hoepelpaarden stijf tegen zich aan gedrukt, en blikken wezenloos, staroogend voor zich uit. En dan, plotseling, onbegrijpelijk door de snelheid waarmee de toestand veranderd is, breken de paardmenschen los, schuimbekkend en met verdraaide pupillen; zij storten neer en wentelen zich stuiptrekkend en kreun-grommend om en om. De menigte rondom wordt onrustig en kijkt gespannen toe; verscheidene mannen schieten toe en trachten de razenden te bedwingen. Dan neemt de leider den machteloos zich op de maat der muziek in den greep der omstanders wringenden dansers den witten doek van het hoofd, strijkt hen door het warriglange, zwarte haar en over de wilde oogen. Eerst schijnbaar zonder gevolg; doch na enkele minuten treedt merkbaar verslapping en ontspanning in; het gelukt tenslotte hen te doen zitten op den grond. Hun ledematen trillen en schokken nog convulsief na, met gebogen hoofd en open mond komen zij allengs weer tot de werkelijkheid terug."

"Men zegt, dat het den dansers geen nadeel doet; het is bezwaarlijk te gelooven, als men ziet, hoe het aangrijpt."

"Een enkele is maar geschikt voor leider, en niet ieder danser vermag deze vervoering deuchtig te worden: aldus deelt de wedana kota" (blijkbaar van Soekaboemi) „ons mede. Dat zal dus wel beteekenen, dat slechts een enkele hypnotischen invloed kan uitoefenen, en dat als „sujet" slechts zij kunnen worden gebruikt, die de voor een trance-toestand vereischte Veranlagung bezitten."

Wat het meest opvalt in deze beschrijving is, dat er melding wordt gemaakt van hoepels, waar de dansers in stappen. De Heer Brandts Buys schreef mij naar aanleiding hiervan:

"Wat de quaestie dier Soendasche koeda-loemping betreft, we herinneren ons, ze eens, te Bandoeng vermoedelijk, in gebruik, en, ergens niet ver van Bandoeng, buiten gebruik te hebben waargenomen. Bij laatst bedoelde gelegenheid was de constructie gemakkelijk na te gaan. Het voor- en het achterdeel van de paardjes waren door een halven, met zijn boog naar beneden gekeerden, hoepel (denkelijk een gebogen bamboelat, maar een rotan is vermoedelijk ook bruikbaar), met elkander verbonden. De kromming van dien veerkrachtigen verbindingsstok wordt onderhouden door een touw, dat dus als het ware de koorde of de pees van den boog vormt, en tevens als, op den schouder te nemen, draagtouw fungeert. De kenschetsing van dien hoepel als „ovaal" begrijpen we niet. Is wellicht de constructie van dat frame ter verbinding van kop en staartstuk niet overal hetzelfde?"

In het boek van Dr. Hidding, over Gebruiken en godsdienst der Soendanezen komt ook een beschrijving voor van de Soendanese paarddans (blz. 97). Men leest daar:

"Een gebruik, waarbij de verdwijning van de eigen persoon nog duidelijker naar voren treedt" (dan bij de dēboes-vertoning, waarover in het volgende hoofdstuk, § 267) „is het koeda-loemping. Ook hier roept de dalang door middel van meditatie zekere bovennatuurlijke wezens, de djoerig-djarian, op om in bepaalde personen te varen, die koeda-loemping genoemd worden. Dit zijn vijf mannen, die als wajanghelden gekleed zijn," „en op een van leer vervaardigd paard zonder pooten rijden, dat echter wel een staart en een belletje om den hals dragen moet. Als de djoerig's aanwezig zijn, neemt de dalang zijn plaats bij de gëndang van de gamelan in en dan gaan onder deze begeleiding de vijf mannen geheel als paarden in het rond springen en allerlei wilde bewegingen maken. Vooral één van hen, si bēlo, de jonge vurige hengst, is zoo uitbundig, dat hij zelfs padistroot vreet, den kring doorbreekt en in den vijver gaat zwemmen, zoodat hij als de dalang door djampè's of anderszins de djoerig's verdreven heeft, vaak moeilijk weer bij te brengen is. Dit gebeurt door djampè's en door het boven beschreven tjamahan" (toverspreuken en midde-len om een betovering te doen wijken). „Ook hier weer de door concentratie, bezwering van bovennatuurlijke wezens en muziek verwerkelijkte wezensverandering van mensch tot paard, een bevrijding dus van het normale leven en een opgaan in een geheel andere sfeer, wat een groote aantrekkelijkheid voor deze menschen heeft."

Hier blijkt weer het voorkomen van het veulen, één speler boven het even getal van de paarddansers, die bijzondere aanleg heeft voor het in bezetenheid geraken. Ook in het bericht uit Tjërbon werd dit dier vermeld (§ 231). Dr. Hidding's beschrijving stamt waarschijnlijk ook uit de Oostelijke Soendalanden, die veel met Tjërbon gemeen hebben. Het belletje, dat de paarddansers aan hun paardjes hebben, vindt men ook elders wel vermeld; het geluid daarvan bij het dansen is vermoedelijk niet zonder invloed op de bewustzijnstoestand van de dansers.

233. Tjiamis. Een andere mededeling over de paarddans in de Soendalanden vond ik in het antwoord van den Regent van Tjiamis op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut. De Regent schrijft: „De naam koeda-képang is hier zoo goed als onbekend. Wel is er een ander spel, n.l. de koeda-loemping, dat echter met de wajang niets uitstaande heeft. De spelers hebben tusschen de beenen een paard van leer met een touwtje over hun schouders vast gemaakt, om aldus de illusie te wekken van paardrijdende personen. Lakon's worden er niet opgevoerd. De geheele vertooning bestaat uit een nabootsing van een loopend paard door huppelende bewegingen der spelers, onder begeleiding van een dogdog-orkest. De spelers worden later door een bewerking van den ma'lim middels het prevelen van formulieren en het branden van wierook in een abnormale geestestoestand gebracht, zoodanig, dat ze zich werkelijk verbeelden paarden te zijn en de hun aangeboden padi met smaak consumeeren. Maskers worden er bij de vertooning niet gebruikt.” Uit deze mededeling blijkt duidelijk, dat de paarddans in Tjiamis van de soort van de bezetenheidsvertoningen is, en niet verbonden met de mommenvertoning, waarvan uitdrukkelijk medegedeeld wordt, dat zij niet voorkomt.

Tenslotte moge hier nog herinnerd worden aan de vermelding van de paarddans in de bovenaangehaalde beschrijving van een bruiloft in een désa op de helling van de Tjèrmé (§ 170), te vinden in het boek over Java van Mevrouw Augusta de Wit. Hierbij treden de paarddansers op in een optocht, en van bezetenheidsvertoningen wordt niets vermeld. Trouwens, deze beschrijving heeft waarschijnlijk betrekking op een bevolking, die, zo ze al gemengd Javaans-Soendanees spreekt, toch sterk onder Tjërbons-Javaanse invloed staat.

Uit de meer Westelijk gelegen streken van de Soendalanden, uit Batavia en uit Bantën zijn mij geen berichten toegekomen over het bestaan van de paarddans. Het is wel aan te nemen, dat de paarddans in de Soendalanden, evenals het maskerspel, behoort tot de vertoningen, die sterk onder Javaanse invloed staan, en zo in hoofdzaak slechts in het Oosten en het Midden der Soendaneese landschappen, waar de Javaanse invloed (uit Tjërbon) het krachtigst heeft gewerkt, gevonden worden.

II.

Het Javaanse land.

234. Zuid-Westen, Poerwakërta, Banjoemas. Een vrij grote populariteit genieten de paarddansers in het Zuid-Westen van het Javaanse land, in de regentschappen van Poerwakërta naar het Oosten, waar hun optreden, naar het schijnt vrij vast, verbonden is aan de vertoning van mommefiguren, zoals boven reeds aangetekend is. In Tjërbon schijnt deze verbinding niet te bestaan of niet zo vast te zijn: de mommenvertoning komt er zelfstandig voor, met een eigen muziek.

Uit de antwoorden van de regenten in het Zuid-Westen van het Javaanse land op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut zijn heel wat bijzonderheden op te maken over de paarddans in die streken. Zij volgen hieronder. In Poerwakërta worden de paarddansers èbèg genoemd, de naam (afwisselend met èblèg, èmbèg, èmblèg) die in het Zuid-Westen het meest gewoon is voor deze vertoning. Aangetekend wordt, dat in dat regentschap ook vrouwen (of meestal meisjes) optreden in de paarddans, een bijzonderheid die ook elders nog vermeld zal worden. De Heer van Dapperen noemde mij een troep meisjes-èbèg-danseressen in Dawoehan (Poerwakërta). Toen de meisjes trouwden, viel de troep echter uiteen.

234. Paarddans, Javanen.

Den Heer van Dapperen werden ook plaatsen genoemd, waar paarddansers uit de Banjoemas'se regentschappen heen gaan of gingen teneinde, door daar gebrachte offers, door er een nacht te slapen, of door dergelijke observantiën, meesters in de kunst te worden. Een plek Igër Karas in de désa Bandjaranjar, onder Pakoentjèn, regentschap Poerwakërta zou om die reden op Vrijdag-Kliwon en Maandag-Wagé door èbèg-dansers bezocht worden; zij konden dan hopen Koeda Sēmbrani, het hemelse paard, te zien verschijnen in hun slaap of op andere wijze.

Een andere mij gedane mededeling, welke betrekking heeft op de bergstreken van Poerwakërta, Poerbalingga en Pēkalongan (zie ook § 186), maakt melding van troepjes paarddansers van slechts een viertal personen. Soms zijn daar ook enige vrouwen bij. Zij worden èbèg of ook wel réjog genoemd, zijn echter te onderscheiden van de réjog-dansers van Bagëlèn, die zonder paardjes en ten getale van wel een twintigtal mannen optreden, eigenlijk uitsluitend ter begeleiding van een bruiloftsstoet. Over deze begeleiders in optochten zal in een volgend hoofdstuk nog het een en ander opgemerkt worden (§ 279). Wat betreft de vier paarddansers, ook die treden volgens dezen berichtgever wel op bij optochten (bruiloft en besnijdenis), maar dan geven zij een vertoning tot slot. Zij voeren dan een gevecht op, twee aan twee, eerst met de lansen (sodor), die zij bij zich hebben, dan met de zwaarden, en ten slotte met de handen. Er is ook een komische figuur bij de voorstelling, als vijfde, om tussenbeiden grappen te verkopen; die wordt Pak Bēdor genoemd. Als muziek (in pélog) worden vermeld: twee bēndé's, de grootste als een gong soewoek, twee trommen (de kleinste een tipoeng) en angkloeng's. Muziekwijzen zijn: oejang-oejang, onder het lopen, sēsēgan bij het gevecht en aring-aring bij het einde van het gevecht. Bezetenheid komt volgens dezen berichtgever zo goed als nooit voor; het blijft bij een spiegelgevecht. Toch wordt er wel wierook gebrand voordat de paarddansers vertrekken; het oudste van de paardjes wordt beschouwd als de goeroe. De spelers hebben soms een tēkēs op, soms een djamang als de wajang-poppen, soms dragen zij gewoon hoofddoeken. Bijna steeds hebben zij echter soemping's; verder zijn zij gekleed met lange broeken of broeken tot onder de knieën (pandji-pandji). De optocht en de vertoning duren niet erg lang, ongeveer 1 of 2 uur; men betaalde er (omstreeks 1930) van 5 tot 15 gulden voor. Niet zelden is aan de troep paarddansers verbonden een mommespel (een singābarong met tjèpètan); een gevecht van de paarddansers met den singābarong wordt echter niet vermeld.

Ook uit het regentschap Banjoemas wordt melding gemaakt van het optreden van de èbèg's, maar nu vast verbonden met een masker- en mommenvertoning, zoals boven reeds is medegedeeld (§ 179, Pēntoel en Tēmbēm, Tjīt-toewit en een reus). Deze aldus samengestelde èbèg-vertoning ziet men vooral bij optochten. Als muziek erbij wordt opgegeven; een paard bonang's, een gong, een kēndang en een slomprèt.

Enige mededelingen over de paarddans komen ook voor, zoals reeds is vermeld (§ 180), in het boek van den Heer Mayer over Javaans volksleven, dat voornamelijk betrekking heeft op het Westen en het Zuid-Westen van het Javaanse land. Men leest daar bij de beschrijving van een huwelijksoptocht (deel II, blz. 376), aansluitende aan de boven aangehaalde mededelingen over de mommen (het reuzenpaar, daar barongan genoemd): „Achter dezen gamēlan” (de gamēlan-bonang-rèntēng van de mommevertoning) „zien wij verder de èbèg's of djaran-képang, dat zijn de uit kēpang of ander vlechtwerk vervaardigde en met allerlei kleuren beschilderde, als stokpaardjes dienstdoende figuren van het voorste gedeelte van een paardenlichaam, bekleed met het zadel met kleppen (èbèg), waarmede de personen, die de ruiters moeten voorstellen, op de maat dansen, van het begeleidend orkest, dat meestal uit een kēnong, een gong, een paar kēndang's en soeling's of slomprèt's, dikwijls ook een kētoek bestaat, en daarom gewoonlijk ook wordt aangeduid door den naam kētoek-kēnong.”

„Soms wordt de èbèg vertoond onder begeleiding van gewone angkloeng-muziek. Onder angkloeng verstaat men een stel bamboezen muziek-instrumenten, waarvan de vier voornaamste onderdeelen, waaruit het stel dikwijls alleen bestaat, de biang, èngklok, gantjang en tangklit heeten.

Daarbij behooren nog een paar trommen, *dogdog's* of *këndang's*, en een à twee gong's van bamboe, soms zelfs ledige jeneverflesschen, die als gong's gebruikt worden, met dien verstande echter, dat niet daarop geslagen, maar daarin geblazen wordt."

Deze mededeling is vooreerst van belang om de bijzonderheden over de muziek, waarop hier echter niet nader kan worden ingegaan. Aangaande de paarddans zelf worden echter helaas verder geen bijzonderheden, wat betreft aantal der dansers en benamingen vermeld.

Naast de paardjes welke, zoals hier vermeld, alleen een voorstuk hebben, komen er in het Zuid-Westen ook voor, die hun achterstuk niet missen, al is dit niet altijd even goed ontwikkeld. Op de afbeelding van de paarddans-vertoning in de *désa* Pakoembang bij Karanganyar, die gevoegd is bij het reeds genoemde opstel van den Heer Ingggris over *djañilan* in *Djāwā* III (blz. 101, zie § 177), ziet men de paardestaarten tussen de benen der dansers uitsteken. Ook de vier paardepoten zijn geschilderd op het vlechtwerk. Dat de benaming *èbèg* voor deze vertoning afgeleid zou zijn van het woord *èbèg* in de betekenis van zadelklep, is te betwijfelen. Aan *èbèg* en *èblèg* is de grondbetekenis „vlak, plat" toe te kennen; daarvan is gemakkelijk af te leiden het gebruik dier woorden om de vertoning van de platte paardjes aan te duiden, zowel als andere betekenissen die zij kunnen hebben.

In Kalibèning, onder Karangobar, regentschap Bandjarnagara, heeft men mij een vrij uitgebreide *èblèg*-uitvoering kunnen tonen (zie afbeelding 86). Er waren wel 9 spelers; de 9e was de aanvoerder (*kēmlandang*). Hij droeg een *djamang* en een *sabèt*; de anderen waren veel minder fraai uitgemonsterd. In de vertoning waren verschillende onderdelen te onderscheiden: eerst de gewone orde-oefeningen, die aan exerceren doen denken, met allerlei figuren, daarna een spiegelgevecht, dat onbeslist bleef, en vervolgens een *djantoeran*. Hierbij reden alle spelers een aanmerkelijke tijd achter elkaar in een kring rond. De *doekoen*, die, niet gekostumeerd, bij de *gamēlan* zat, maakte er na enige tijd drie *kēsoeroepan*. Hij stopte hun wat bloemen uit een kom water met bloemen, die bij de *gamēlan* stond, in de mond, en zeide een *donga amrih mabok* op, volgens latere mededelingen luidende: *Allahoema, tjrotjos si tēnoeng kēsandoeng boentoeng*. De drie, die „mabok" waren geworden, renden vervolgens in het rond, aten rijst nog in de aar en dronken water uit een emmer, als paarden. Na verloop van enige tijd greep men hen, een voor een. De *doekoen* prevelde hun de *sahadat* in het oor, om hen tot rust te brengen (*njoewoeki*). Daarna werden zij met geweld van hun paarden afgetrokken. Als dit geschied was, gevoelden zij zich weer gewoon.

De paarden, die deze spelers gebruikten, waren groot van stuk, met een flink ontwikkeld achterdeel. Een belangrijk deel der spelers droeg *bēlor's*, gekleurde brillen, zoals dat ook in *Bagēlèn* vaak voorkomt. De muziek bestond uit 3 *kēnong's* (*pangērēp*, *pēngaro* en *pēngarang* genoemd), 2 *këndang's* en een gong *boemboeng*. De gehele vertoning duurde ongeveer een uur. Men liet haar geven voor vermaak (bij feesten). Er traden ook wel een *Pēñtoel* en een *Tjèpètan* (met een rood, spitsneuzig masker) bij op om grappen te maken. Over het geheel schijnt deze, vrij uitgebreide, vertoning in Karangobar zich vrij goed aan te sluiten bij de grote *Bagēlèn'se* vertoningen met bezetenheid, en ook bij de *Kēdoe'se*, uit *Klèdoeng*, waarvan de beschrijvingen hieronder zullen volgen. Meer naar het Westen schijnen de *èbèg*-vertoningen niet zo groot te zijn.

235. Karanganyar, Kēboemèn. Een zeer uitvoerige beschrijving van de paarddans mocht ik ontvangen, zoals reeds vermeld is, uit het voormalige Karanganyar van den *Wēdana* van Poering, R. Soepangkat. Van de vereende paarddans en *mommespel*-vertoning, die daar voorkomt, is het *mommespel* (alleen de monster-mom, *barongan*, en de vogel *tiñit-toewit*) reeds boven besproken (§ 181—183). De paarddans neemt echter blijkbaar een groter plaats in de belangstelling van de toeschouwers in, vandaar dat de gehele vertoning ook *èblèg* genoemd wordt.

Volgens de mededeling uit Karanganyar bestaat een troep *èblèg*-spelers, in het plaatselijk spraakgebruik een *ramboehan* genoemd, uit: 12 paarddansers, twee spelers voor de monstermom,

een voor de vogelmom, 6 gamēlan-spelers en een pēnimboel (doekoen). Er kunnen ook wel 14 paarddansers zijn, maar op zijn minst 8; de medewerking van de mommen is weinig vast, en kan ook wel gedeeltelijk vervallen. Volgens een andere mededeling uit Karanganjar zijn er meestal van 8 tot 10 paarddansers. Het zijn in den regel mannen; in enkele dorpen, zoals in Ori onder Koewarasan is het echter gebruik dat vrouwen optreden, evenals dat boven voor Poerwakērtā is vermeld. Hier moet onbeantwoord blijven de vraag, of dit optreden van vrouwen werkelijk iets nieuws is van tegenwoordig, zoals men wel schijnt aan te nemen; het is volstrekt niet uitgesloten, dat het een oud gebruik is (zie § 403).

Het kostuum van de paarddansers wisselt met het dorp, waar zij thuis behoren. In sommige dēsa's dragen zij een ouderwets pradjeritan-kostuum; een steek (sigar djangkang), oorsieraden (soemping), armspangen (kēlatbaoe), een broek tot onder de knie (pandji-pandji), en een dodot van djinggan (een soort stof, rood). In de dorpen, waarop de mededeling blijkbaar in het bijzonder betrekking heeft, Sawo en Toekinggēdong, dragen zij slechts een blauwzwarte (woeloeng) hoofddoek, oorsieraden, een zwarte lange broek en een dodot van kain (d.w.z. gebatikte stof).

236. Wlandang, kēmmlandang. Niet alle paarddansers zijn gelijk in rang: de twee voornaamste heten wlandang; zij hebben een koeloek op en een zwaard in de hand. De andere paarddansers dragen hoofddoeken zoals boven vermeld, en hebben een rontēk (een korte speer met een vlaggetje).

Ook elders zijn bij de paarddansers, wanneer zij in een grotere groep optreden, aanvoorders bekend, zoals weldra zal blijken. De benaming wlandang voor hen wisselt af met kēmmlandang. Wlandang vond ik ook als betiteling van de secondanten bij het oedjoengan (schermen), eveneens in het Zuid-Westen van het Javaanse land (Adjibarang). Dit oedjoengan (niet overal in het Javaanse land op dezelfde wijze beoefend) bestaat daar in een duel van twee jonge mannen, bijna steeds van verschillende dēsa's, die elk voorzien zijn van een schild en gewapend met een buigzame rotan, waarmee zij elkaar beurt om beurt slagen trachten toe te brengen. Voor de dorpsgenoten van de beide kampioenen is dit een zeer opwindend schouwspel; zij gedragen zich daarbij als bij een hanengevecht. Men zou de vertoning gevoegelijk kunnen vergelijken met een bokswedstrijd, een vermaak dat *niet* van overheidswege verboden is. Elk der beide kampioenen heeft een wlandang, verklaard als toekang misah, scheider; hun taak is het, de vechtenden na elke ronde (gēbragan) te scheiden om hen te laten uitrusten. Zij treden min of meer op als degenen, die bij een hanengevecht zorgen voor de vechtende hanen, als managers.

Volgens het Kawi-Balinees-Nederlands woordenboek van Dr. van der Tuuk komt mlandang ook elders voor (in Oost-Java) voor zulk een secondant bij het oedjoengan. Waarschijnlijk is dit woord wlandang in verband te brengen met plandang en mlandang, verklaard als: een persoon die de bruid en bruidegom bij huwelijksfeesten bedient, in Sālā echter, evenmin als wlandang, thans nog in deze betekenis bekend. Mlandang moet in verband gebracht worden met toemandang en nandang; in de weer komen, aanpakken, vaak: om te helpen. In het Balinees en het Soendanees komt mlandang ook voor in een dergelijke betekenis als boven genoemd: in het Balinees in het bijzonder als betiteling van „iemand die een dobbelpartij of hanenklopperij instelt en 10 percent int.” Dat het een oud woord is, bewijst wel dat het, zoals Dr. Juynboll opgeeft in zijn oud-Javaanse woordenboek, voorkomt in oude oorkonden (Kawi Oorkonden, uitgegeven door Dr. Cohen Stuart, II, plaat 3b). Welke betekenis het woord daar heeft, is echter niet duidelijk. Ten overvloede worde nog aangetekend, dat plandang, blandang of andang-andang volgens verschillende opgaven en in verschillende streken voorkomt als naam van een tot de scheepstuigage van prauwen behorende langscheepse bamboe, horizontaal midscheeps bevestigd tussen de mast voor en de steun voor het zeilstrijken achter.

237. **Tjampoer, Đanjang's.** De gamēlan, die bij de paarddans in Sawo gebruikt wordt, noemt men gamēlan tjampoer. Hij bestaat uit: 1 gong, 1 panēngah en 1 kēmang (soorten van gong's), 1 kēndang, 1 of 2 slomprèt's en 1 gong bamboe (blaasgong), tezamen in 1928 ter waarde van ongeveer 80 gulden. De Wēdana van Poering tekent hierbij echter aan, dat men in andere dorpen bij de paarddans wel angkloeng-muziek gebruikt. De paarddans met deze muziek heet dan echter ten rechte niet èblèg maar djañilan, een benaming welke spoedig nog ter sprake zal komen. In een tweede mededeling uit Karanganjar, in het Javaans, wordt de muziek opgegeven als te bestaan uit: tjampoer, kēndang en gong boemboeng, soms ook een saron. Tjampoer is, naar ik vond opgegeven, in Zuid-West-Javaans (Bagēlèn) de benaming van een bēndé of de bēndé's, in het bijzonder gebruikt bij de paarddans.

Ten opzichte van deze gamēlan tjampoer koestert men ook enigszins religieuze gevoelens, zo deelt de Wēdana van Poering mede, naar zeggen van den tjongkog van Sawo. De gamēlan heeft een beschermgeest (mbaoerēksā), die erbij verblijf houdt, de đanjang. Voor een èblèg-vertoning worden er bloemenoffers gebracht en er wordt wierook gebrand bij de gamēlan. Zeer merkwaardig is, wat verder meegedeeld wordt, n.m. dat, wanneer men een vrij grote tocht maakt met de èblèg's en de tjampoer, om elders een vertoning te geven, met hen dienaangaande een afspraak gemaakt dient te worden (didjandji). Want de đanjang's hebben ieder hun eigen gebied; als men met de èblèg's en de tjampoer van het gebied van één đanjang in dat van een andere komt, moet de eerste đanjang die voorwerpen overgeven (masrahaké) aan den tweede. De berichtgever houdt het voor mogelijk dat de naam tjampoer (d.i. gemengd en verenigd) in verband is te brengen daarmee, dat er bij een paarddans-vertoning blijkbaar tal van verschillende đanjang's hun invloed laten werken.

Hoe dit ook zij, uit het medegedeelde is wel duidelijk, dat ten aanzien van de èblèg-vertoning en de erbij behorende muziek de religieuze gevoelens in deze streek nog geenszins verdwenen zijn. Wat betreft de plaatselijkheid van de đanjang's, dit is een algemeen voorkomende opvatting. In tal van primbon's vindt men lijsten van đanjang's, bij name genoemd, met opgave van het gebied waar zij huizen. Deze gebieden zijn meestal de oude landschappen van het Javaanse land, wier verdeling niet overeenkomt met die der hedendaagse regentschappen of andere bestuursressorten. In kleinere kring hebben dorpen en gehuchten, bergen, heuvels, beken en rivieren ook ieder hun eigen đanjang (gehad), al zij het ook meestal zonder eigen naam.

238. **Paarden.** De paardjes worden vervaardigd van gevlochten bamboe, en beschilderd. De paardjes van de twee landang's onderscheiden zich door een gele of geelachtige kleur. De waarde was, omstreeks 1928, 2,50 of 3 gulden per stuk, voor een stel van 12 stuks ongeveer 30 gulden.

Evenals bij het maken van de barongan bestaan er ook ten opzichte van het maken van de paardjes min of meer religieuze gebruiken. Bijvoorbeeld: men heeft gaarne bij een stel althans één paardje, dat gemaakt is van bamboe uit een bepaald bos; zo meldt men mij uit Banjoemas. Of, zoals de Wēdana van Poering vertelt, men brengt de paardjes, nadat zij gemaakt zijn, naar een gewijde (wingit) plek, bijvoorbeeld onder een hoge boom op een begraafplaats, zet daar bloemenoffers gereed en brandt wierook gedurende enige dagen (avonden). Wanneer men in de paardjes een geluid hoort (als van fijne belletjes, krimpjng-krimpjng), is dat een teken, dat er een geest in de paardjes is afgedaald (zij zijn kētoeroenan). Men neemt ze dan mede naar huis, in de zekerheid dat degenen, die de paardjes zullen berijden bij de èblèg-vertoning, door den geest bezeten (kētèmpèlan) en dronken (woeroe) zullen worden, zoals dit behoort bij zulk een vertoning.

239. **Vertoning, bezetenheid.** De paarddansers treden op bij optochten bij gelegenheid van besnijdenissen en bruiloften enz. en ook als afzonderlijke vertoning, naar het schijnt steeds in gezelschap van een of meer mommen of maskerspelers (Pēntoel-Tēmbēm), dan wel van beide.

239. Paarddans, Javanen.

Die worden echter meer als bijfiguren beschouwd. Wanneer de èblègspelers op moeten treden in een optocht, gaat, volgens de tweede mededeling uit Karanganjar, de barongan voorop, de paarddansers volgen achter de hoofdpersoon (personen) van de optocht. Wanneer men dan aankomt aan het doel van de optocht, wordt er een vertoning gehouden. Bij een vertoning komen de paarddansers twee aan twee op, de grootste met de landang's voorop, de kleinste achteraan. Soms scheiden zij zich in twee partijen; de twee landang's voeren dan een gevecht op, zonder overwinning. Het voornaamste van de vertoning is echter, als de paarddansers „dronken” (woeroe) worden. Dit geschiedt bij het rondgaan (kitër) in een kring allen achter elkaar. De barongan loopt ook in een kring rond, maar afzonderlijk, soms blijft hij ook maar staan. Soms worden alle spelers bij dit rondgaan tegelijk „dronken.”

Het is wel op zijn plaats hier op te nemen, wat in de mededeling van den Wèdana van Poering verteld wordt over het „dronken” worden. Deze bijzonderheden zijn blijkbaar afkomstig van den tjongkog van Sawo Sélâwidjâjâ, die, zelf eigenaar van een barongan, volop gelegenheid had de paarddansers waar te nemen. Het onderstaande is zo nauwkeurig mogelijk overgebracht uit het Maleis: „De paarddansers en barongan-spelers hebben slechts tot taak zich te laten gebruiken als verblijfplaats (door den ðanjang). Hun dronkenschap is echt, hun kracht neemt toe en zij kennen geen vermoeienis. Er zijn paarddansers, zoals in Sawo, die op een palang” (een bij deze vertoning gebruikte bamboe-stelling, waarover straks) „die 1,50 Meter hoog is, kunnen springen, of nog hoger. Als zij vallen, en in een verdraaide stand neerkomen, voelen zij geen pijn, en ook erna voelen zij niets en zijn ook niet vermoeid. Maar opmerkenswaardig is dat, wanneer zij achteruitgaan en daarbij tegen een klein steentje aankomen, zij neervallen en niet meer zonder hulp van anderen op kunnen staan. Vooruitgaande zijn zij echter in staat overal tegen op en vanaf te komen.”

„Wanneer een paarddanser dronken gaat worden, gevoelt hij duizeligheid in het hoofd (moemèt pètpètan); het wordt hem daarbij duister voor enige ogenblikken zodat hij niemand meer ziet, maar het gehoor verandert weinig. Daarna gevoelt hij in het geheel niets meer, het gevoel (bewustzijn) is weg. Misschien is dit het binnenkomen, de aanraking van den ðanjang. Nadat het bewustzijn weg is, komen het gezicht en het gehoor weer terug, maar spreken kan hij niet. Het èblègpaardje blijft hij zien als èblèg, het verandert voor hem niet van gedaante, zodat hij het bijvoorbeeld zou zien als een werkelijk paard of als iets anders. Bij de baronganspelers, die dronken worden, is het hetzelfde, alleen kunnen zij hun mond niet sluiten, die staat voortdurend open. Maar de speler bemerkt dit niet.”

„De spelers zeggen, dat zij volgens hun gevoel aan dit dronken worden verslaafd zijn (karēm). Het staat wel vast, dat er twee zaken zijn, die de dronkenschap kunnen veroorzaken, n.m. de bezwering (donga) van den pënimboel, hier mēdojang genoemd, en de gamēlan. Van die twee is de muziek de sterkste. Ook al spreekt, terwijl de paarddansers in het rond lopen (kitër), de pënimboel zijn bezweringen uit, misschien om de bovengenoemde ðanjang's te roepen om te komen, wanneer de gamēlan niet speelt, zullen de dansers naar alle waarschijnlijkheid niet dronken worden. Daarentegen, wanneer de gamēlan slechts speelt, ook al spreekt de pënimboel geen bezweringen uit, ja al is hij in het geheel niet aanwezig, dan kan het toch gelukken. Als bewijs diene dat het wel eens gebeurd is, dat er iemand van elders, die echter wel reeds vroeger dronken geweest was, zich kalm in een huis bevond. Daar hoorde hij het geluid van de gamēlan van de paarddans op een afstand van ongeveer een halve paal. Hoe komt het nu dat die man onmiddellijk dronken werd, en snel weg liep naar de plaats waar de paarddansers pas waren begonnen te spelen? Een ander voorbeeld. Er waren eens een aantal kinderen bij elkaar. Daaronder was er een, die aanleg had om dronken te worden. De kinderen gingen nu spelen voor paarddansers, en deden daarbij de gamelan met hun mond na, zodat er alleen het geluid te horen was” (zonder dat er een gamēlan was). „Dat ene kind werd nu echter onmiddellijk dronken.”



Afb. 74. Kapiḍondong (Ṭiṭit-toewit), straatvertoning. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djāgaradānā, zie § 192).



Afb. 75. Rējog Pānārāgā, het monster en zijn bestrijder, vóór het gevecht, rechts de paarddansers, werkeloos toeziende (zie § 199). Foto van den Heer H. Overbeck.



Afb. 76. Reus en reuzin (optocht-vertoning).

Tekening uit de Statistiek van Grisee, anno 1822,
van Jhr. A. D. Cornets de Groot, Ned. HS. van het
K. Bataviaas Genootschap, no. XXXI (zie § 217).

„Hieruit zou men opmaken, dat verslaafdheid alleen reeds dronkenschap kan veroorzaken. Maar er zijn verschillende soorten van dronkenschap. Een andere soort is die, welke boven vermeld is, door de bezetenheid door *đanjang's*; daarvan kan men slechts weer tot bezinning komen door den *pěnimboel* (*měđojang*), deze heeft de kundigheid om te genezen. *Pěnimboel* betekent: iemand die de *đanjang's* van de paarddans kan doen komen en gaan.”

„Een *pěnimboel* of *měđojang* is dus iemand, die de paarddansers of baronganspelers helpt, door hen te genezen van hun dronkenschap. Volgens inlichtingen, ontvangen van een *pěnimboel*, is het niet gemakkelijk dat te worden. Want vooreerst moet men *tapa* (ascese) bedrijven of *tirakat* (op een gewijde plaats of een heilig graf verblijf houden) 36 dagen en nachten (*sělapan*) lang, zonder te eten of te slapen. ¹⁾ Degeen die dan „aangenomen” (*kětarima*) wordt, ontvangt een teken dat hij *měđojang* kan worden. *Pěnimboel* betekent: iemand die de kunst „timboel” verstaat. „Timboel” moet men opvatten in de zin van opstijgen. Van degenen, die dronken worden, is reeds vermeld, dat men zegt dat zij bezeten zijn door een *đanjang*. Opdat nu de *đanjang*, die hem „bezit”, heengaat, wordt degeen die dronken is „getimboeld”. Zodat de uitdrukking *timboel* betekent: dat de *đanjang*, die de persoon „bezit”, „timboelt” en weer opstijgt naar zijn geestenverblijfplaats. Behalve hiervoor moet de *pěnimboel* ook zorgen voor de veiligheid van de mensen op de dansplaats van de paarddansers, en hij moet zorgen dat de offers in orde zijn, die moeten dienen tot spijs voor de *đanjang*.”

240. Djantoeran. Bij deze mededelingen sluit nog aan een bericht over *djantoer*, dat iets verder in het opstel van den *Wědana* van Poering te vinden is. Dit bericht wordt hier ook uit het Maleis vertaald:

„Bij de paarddans spreekt men wel van *djantoer*; hiermede bedoelt men hetzelfde als met *kitě* (in een kring rondlopen). Maar *djantoeran* heeft tot doel de vertoning levendig te maken. Met *djantoeran* wordt de vertoning levendig. Immers nadat men de paarddansers eerst enige tijd kalm heeft laten dansen, gaan zij een kring vormen (*kalangan*) en snel in de rondte lopen, terwijl de *gamělan* hard en snel geslagen wordt. Wanneer er onder de paarddansers, die zo *gedjantoerd* worden, sommigen dronken worden, vallen zij wel neer en moeten dan dadelijk geholpen worden. Soms, wanneer zij allen tegelijk dronken worden, vallen er enigen neer, anderen rennen naar verschillende kanten, ja zelfs zijn er onder de toeschouwers ook, die bezeten en dronken worden. Het wordt dan zeer wild en wanordelijk. De *barongan* rent ook in het rond, uitdagend en woest, met open muil en luid brullend, wat alle toeschouwers doet sidderen en beven van angst, omdat hij zo raast, alsof hij de ganse wereld wilde opslokken. Alle spelers naderen dan de plaats waar de offers zijn neergezet. Wanneer daar iets aan ontbreekt, worden zij nog wilder; het is alsof zij er geen genoegen mee nemen en amok willen maken. Wanneer de voorstelling zo ongeveer een halve dag geduurd heeft, gaat de *pěnimboel* aan het genezen; hij kiest degenen uit, die reeds vatbaar zijn voor genezing. Terwijl zij genezen worden, gevoelen zij, naar zeggen van degenen, die het ondervonden hebben, in het geheel niets; wanneer zij genezen zijn, is hun gezicht, gehoor en spraak weer als gewoonlijk. Alleen is hun lichaam wel wat stijf en hun voeten zijn moe, maar slechts korte tijd. Meestal wordt deze *djantoeran* niet gebruikt bij een optocht, maar slechts als vertoning. Wanneer men degenen, die dronken zijn bij de paarddans, *měňjan* (wierook) en *kěnanga* of andere bloemen te eten en bloemenwater te drinken geeft, smaakt dit, naar zeggen van degenen die het ondervonden hebben, als rijst en toespijs.”

Aan deze belangrijke mededelingen van den *Wědana* van Poering over het verschijnsel van de dronkenschap bij de paarddansers kan nog slechts toegevoegd worden uit het tweede, Javaanse,

¹⁾ *Sělapan* is 35 etmalen, 5 maal 7, de tijd die men moet laten voorbijgaan om een bepaalde combinatie van een dag van de 5-daagse met een dag van de 7-daagse week te zien terugkeren. Neemt men 36 dagen, dan is daarin dus zeker een *sělapan* besloten. Th. P.

bericht uit Karanganjar, dat het „genezen” van den pënimboel bestaat (o.a.) in het blazen op de fontanel van den dronkene.

Tenslotte zij nog vermeld, dat volgens den Wēdana van Poering de èblèg-vertoning nooit 's nachts plaats heeft. Tegen dat de zon ondergaat, moeten de dansers genezen worden. De kosten bedroegen, volgens het Maleise bericht van den Wēdana, omstreeks 1928 10 gldn voor een dag, met tweemaal eten voor het gehele gezelschap spelers. Een dezer maaltijden vat men slechts op als soegoehan, wat men gasten voorzet; dat is dus geen betaling. Als de afstand ver is, geeft men ook nog reiskosten. Volgens het Javaanse bericht uit Karanganjar krijgen de spelers echter slechts 2,50 of 3,50 gldn, en te eten zoveel als de middelen van den gastheer het hem toelaten. Blijkbaar bestaat er dus nogal verschil in de beloning, wat zeker ook zal samenhangen met het verschil in waardering van het publiek voor de ene of voor de andere troep.

241. Palang. Naast deze beschrijving van de paarddans met mommespel in Karanganjar moet gesteld worden die van een dergelijke vertoning in de désa Wānākrijā in Bagelèn, voorkomende in het reeds meermalen genoemde opstel van den Heer Ingggris over djaṭilan in Djāwā III (blz. 98). Het lijkt mij overbodig, de rijke inhoud van dit opstel hier over te nemen; ook zal ik niet de aandacht vestigen op alle kleine afwijkingen van deze beschrijving van de reeds gegevene, naast de grote overeenstemming in de hoofdzaken.

Slechts een enkele mededeling uit het opstel van den Heer Ingggris, zo rijk aan merkwaardige bijzonderheden worde hier overgenomen, omdat die tevens moet dienen om het bovenstaande te verduidelijken. In het bericht van den Wēdana van Poering vindt men melding gemaakt van de palang, zonder dat uiteengezet wordt, wat dit is. Daarom worde hier uit het opstel van den Heer Ingggris de beschrijving van de palang overgenomen (blz. 101): „Men zou de palang een springstelling kunnen noemen. De palang is een bamboestelling, waarover de bezeten spelers springen en waarop ze loopen. Zoo'n stelling bestaat uit acht stuks bamboe, waarvan vier als palen en vier als verbindingsbamboe dienen. De hoogte van de palang is $\pm 1\frac{1}{2}$ M, de breedte $\pm 1\frac{1}{2}$ M en de lengte ± 3 M. Midden in de springstelling zet men, volgens de traditie, brandende wierook, waarbij de pënimboel of de toekang soewoek gewoonlijk plaats neemt om de geesten op te roepen dan wel ze weg te drijven door middel van een bepaald toovergebed.”

Uit deze beschrijving blijkt dat men, behalve als een springstelling, de palang ook kan beschrijven als een vrij hoge en lange bank of tafel, sluiting of hindernis. Dat deze bank in den beginne een bepaalde betekenis heeft gehad in de religieuze beschouwing van de paarddans, is wel te vermoeden. Elders, meer naar het Oosten op Java, schijnt zij niet voor te komen. De Heer Ingggris vermeldt de palang dan ook niet bij de beschrijving van de paarddans in Djaganalan bij Jogja, in het tweede deel van zijn opstel. Of men haar in verband mag brengen met de bamboezen platjes om offers, sadjèn's, op te leggen, die men op Bali als sanggah, in de oude Javaanse Oosthoek wel als sanggar kent of gekend heeft, dan wel met een stellage, die bij sommige stammen op andere eilanden van de Archipel wel gebruikt schijnt te worden bij religieuze dansen, een soort van dansvloer, of met beide?

242. Paarddans in Kēḍoe. Behalve in Bagelèn, komt ook in Kēḍoe en de daarbij aansluitende Midden-Javaanse berglandschappen de paarddans als bezetenheidsvertoning voor. De boven (§ 186) vermelde beschrijving van zulk een vertoning in Klēḍoeng, Parakan, afkomstig van den Heer en Mevrouw Brandts Buys, noemt 7 paarddansers, waarvan een de aanvoerder, de landang. Deze bereed een zwart paard, versierd met een belletje aan zijn bek. De muziek bestond uit 3 angkloeng's, één kēḍang en één gong-boemboeng. De vertoning begon met de gebruikelijke ordeoefeningen, om over te gaan in spiegelgevechten tussen de dansers onderling, die na nog weer een periode van achter elkander ronddraaien in een kring, wederom leidden tot bezetenheid van enkelen. Hiervan werden zij verlost door hun gezicht en hun handen met bloemenwater, in dit geval rozenwater, te besprenkelen en hen van hun paarden af te trekken (zie afbeelding 87).

Opmerkenswaardig is, wat men mededeelde over het maken van de paardjes, n.m. dat de twee paardjes, die een stel vormen (zoals ook elders, van de andere stellen onderscheiden door de kleur), uit één bamboe vervaardigd moeten worden. De twee paardjes, die een stel vormen, onderscheidt men als man en vrouw. Men had dus bij de vertoning 3 echtparen, die ook namen droegen: Roentoeng, Rëndèng en Prëntil. Men meende nu, dat door de twee paardjes van een stel uit één bamboe te maken, men het bezeten worden beïnvloedde. Dat de bamboe, waarvan de paardjes gemaakt worden, van belang wordt geacht voor het bezeten-worden, is boven ook reeds gebleken.

Een niet onverdienstelijke beschrijving van een paarddans-vertoning in het Tëmanggoeng'se, waarop de Heer Brandts Buys mijn aandacht vestigde, komt voor in een roman van Mr. C. Wormser, getiteld: Het graf op de Soembing (Kampen, 1920). Men leest daar (blz. 78):

„Toen de koeda-képang de voorgalerij inging, zorgde hij” (Pådikrâmâ, een van de personen van de roman, een dief) „ervoor, naast den leider te komen. Hij had een gulden in de hand. Hij ging naar den aanvoerder en fluisterde dezen een paar woorden in. De aanvoerder knikte en Podikromo drukte hem den gulden in de hand.”

„Het désahoofd had het gezien en had ook begrepen, wat Podikromo daarmee voor had. Hij kende de koeda-képang-spelers en hun aanvoerder. Hij wist, dat een der spelers door den aanvoerder onder hypnose kon worden gebracht, en dan antwoordde, als men hem om raad vroeg. Hij wist ook dat de boeven, als ze een of andere boevenstreek wilden uithalen, gaarne raad vroegen aan den gehypnotiseerden ruiter, dat ze gewoon waren hem te vragen, op welken dag, op welk uur, in welken nacht en waar ze zouden inbreken en stelen. Ook van waar, uit welke windrichting, zij het huis moesten naderen om succes te hebben, en in welke richting zij het gestolene moesten brengen om niet ontdekt te kunnen worden..... Geen désaboef zou de gelegenheid laten voorbijgaan, die de leider der koeda-képang hem bood.”

„De koeda-képang was de voorgalerij binnen gedanst. Daar stelden de ruiters zich in twee rijen tegenover elkaar op, en, onder leiding van den tandakkenden voorman, begeleid door de opgewekte gamèlan-muziek, voerden ze steigerend, springend, huppelend, tandakkend hun dansen uit.”

„Onvermoeid, wel een half uur lang duurde de dans. De toeschouwers genoten. Ze moedigden de dansers aan met geroep en handgeklap. Doch eindelijk zweeg de gamèlan. Vijf der dansers liepen ter zijde, maakten de paarden los en gingen zitten bij de muzikanten. De zesde niet. 't Was een jonge man, met jeugdig, lenig lichaam. Toen de muziek ophield, bleef hij verbijsterd staan. Zijn gelaat was vertrokken. Van zijn oogen was slechts het wit zichtbaar. Hij stond stil, maar zijn armen en beenen maakten tandak-bewegingen. Hij beefde. Hij sidderde. Zijn gelaat trok in zenuwachtige spanning. De toeschouwers zaten en stonden onbewegelijk als hij.”

„Slechts Podikromo kwam naderbij en drong in de voorste rij. Toen naderde de leider van de koeda-képang den speler. Hij ging voor hem staan en keek den danser strak aan. De danser trilde. Op hetzelfde oogenblik begon een der muzikanten op de met perkament bespannen, aan beide uiteinden smal toeloopende trommel heftig te slaan. In den danser kwam beweging. Hij lachte hartstochtelijk. Hij sprong op, steigerde, rende in een cirkel rond. Hij brieschte luid als een wild paard, tot het schuim hem op den mond stond. Hij schudde de manen en deed de voeten kletterende op de mat slaan. Maar de leider gebod hem halt te houden, en hij stond sidderend stil.”

„Toen vroeg de leider met één woord: „Van waar?”.”

„En de danser beet hem toe: „Van het Noorden, naar het Zuiden”.”

„De leider ging voort: „Waarheen?”.”

„„Naar het Westen”.”

„De leider vroeg nog eens: „Wanneer?”.”

„En de danser gromde: „Vannacht”.”

„Nadat de koeda-képang-speler als onder hypnose de antwoorden gegeven had, droegen

twee der andere spelers een bak water aan, die ze den leider reikten. Deze vatte den bak aan en hield dien den gehyptotiseerde voor. De man snoof, dompelde dan het verhitte verwezen gelaat in het water, en dronk, dronk als een beest. Na het drinken nam de spelleider een handvol ongepelde gabah. De danser viel er op aan als een hongerig paard. Hij brieschte over de hand en vrut de haver, snuivend en trappend."

"Maar nu was het genoeg. De spelleider greep hem aan, doch hij verdedigde zich woest. De leider was echter sterker en met bekwamen greep wierp hij den worstelenden speler op den grond. De andere spelers vielen op hem aan en drukten hem neer, met handen en voeten over den grond. In ademlooze spanning zagen de désalieden toe. De leider bleef kalm, nam den bak met water en wierp den inhoud den worstelenden man over het hoofd. Dat kalmeerde hem. Stuiptrekkende lag hij op den grond. Dan, eindelijk, opende hij de oogen. Hij zag verwonderd om zich, stond toen op en voegde zich bij de gamelan-spelers."

In deze beschrijving komen enige zaken voor, die opheldering zouden behoeven. Het is bij ouderwetse Javaanse vertoningen een regel, waarvan bijna nooit wordt afgeweken, dat, zolang een dans, vooral een bezetenheidsdans, duurt, de muziek of althans een der muziekinstrumenten blijft spelen, hoe zacht ook. Wanneer de muziek ophoudt, is de vertoning ten einde. Er is geen reden om aan te nemen, dat de Tëmanggoeng'se boeren een andere opvatting hadden.

Dat de paarddansers de voorgalerij binnen zouden komen, dus binnenshuis gespeeld zouden hebben, is ook opmerkenswaardig. De paarddans behoort tot de vertoningen, die bij uitstek buitenshuis gegeven worden, al was het alleen maar, omdat de spelers met hun wilde sprongen zoveel ruimte nodig hebben. Het is echter wel mogelijk, dat hier uitzonderingen op bestaan; misschien moet men ook in dit verband denken aan het koude en gure klimaat van een deel van het boven-Tëmanggoeng'se, waar het verhaal heet te spelen. Met voorgalerij zal wel het gesloten voorhuis, dat de grote boerenhuizen daar vaak hebben, bedoeld zijn.

Overigens bevat de beschrijving, naast zaken, ook in de berichten uit andere streken voorkomende, een opmerkenswaardige mededeling over het gebruik, gemaakt van de bezetenheid van den danser, om hem vragen te stellen. Dit komt of kwam ook voor bij sommige der zogenaamde biologie-spelen, Ni Towok enz.; van de paarddansers is het nog niet geboekstaafd. Het is echter zeer goed denkbaar, dat men het bij hun bezetenheid ook heeft gedaan. De Balinese paarddans, waarover in het achtste hoofdstuk het een en ander opgemerkt zal worden (§ 401), heeft zeer veel van wat men op Java een biologie-spel zou noemen.

Het in deze beschrijving vermelde dieven-bijgeloof is bekend genoeg. Om goede tijden en plaatsen voor de uitoefening van hun bedrijf te vinden, maken of maakten de Javaanse boeven echter ongetwijfeld veel minder gebruik van zulke vragen als hier beschreven zijn, waarvan de, voor ieder landgenoot te begrijpen, antwoorden hen spoedig zouden verraden, dan van de door hun goeroe, hun leermeester in de kunst, gehanteerde dievenalmenak. Deze dievenalmenak's hebben, zoals te begrijpen is, meermalen de aandacht getrokken. Een verzameling wicheltabellen uit dergelijke almenakken is uitgegeven door Radèn Prâwâtâ (Dievenbijgeloof op Midden-Java, Tijdsch. Batav. Gen. 58, 1919; hetzelfde in het Maleis: Radèn Pranâtâ, Kapërtjaän maling di Djawa têngah, Weltevreden 1923, nog weer eens gedrukt in Koloniale Studiën XIII, 1929: W. G. Vergouw, Animisme in de Javaansche dievenwereld).

243. Jogjakarta. De uitvoerige mededelingen uit Karanganyar en de andere beschrijvingen zijn voldoende om een indruk te geven van de paarddans in het Zuid-Westen van het Javaanse land, waar deze vertoning tot middelpunt heeft de vaak woeste bezetenheid der dansers. Van Bagèlèn naar het Oosten gaande, schijnt, althans bij de groote vertoningen van paarddansers, mommen- en maskerspeler te zamen, naast of in de plaats van de bezetenheid vooral ook de opvoering van verschillende gevechten de aandacht te hebben. Dit is boven bij de bespreking

van de mommenvertoning ook reeds opgemerkt (§ 183); in die gevechten nemen de mommen een groter plaats in, dan bij de bezetenheidsvertoningen het geval was. Ook uit het tweede gedeelte van het opstel van den Heer Inggri, waarin hij de vertoning in Djaganalan bij Jogja beschrijft, blijkt dit; daar worden verschillende opeenvolgende gevechten vermeld. Het eerste daarvan is dat tussen de twee hoofden van de paarddansers, *Taṭit* (Bliksem) en *Mēṇḍoeng* (Wolk); *Mēṇḍoeng* moet het verliezen. Ook uit *Karanganjar* werd vermeld, naar men zich herinnert, dat de paarddansers een gevecht opvoerden; daar heeft het echter blijkbaar minder te betekenen. Opmerkenswaardig is, wat de Heer Inggri mededeelt, dat de paarddansers in Djaganalan, nadat zij in optocht op het erf van dengeen, die het feest geeft, zijn aangekomen, hun paardjes neerleggen; daarna voeren *Taṭit* en *Mēṇḍoeng* het gevecht op.

244. Djaṭilan, Jogjakarta. Het is hier de plaats om, ten einde verwarring te voorkomen, het een en ander op te merken over de verschillende namen, waaronder de paarddans bekend is in het Zuid-Westen en het Midden van het Javaanse land. Terwijl *èbèg* of *èblèg* of *èmbèg* of *èmlèg* in het Zuid-Westen wel de gewone naam is voor de meest voorkomende paarddansvertoning, noemde de *Wēdana* van Poering ook reeds de naam *djaṭilan*, als benaming voor de vertoning, wanneer zij begeleid wordt door angkloeng-muziek. Hiermede is het opstel van den Heer Inggri, waarin hij steeds deze benaming *djaṭilan* gebruikt, in zoverre in overeenstemming, dat de twee door hem beschreven vertoningen inderdaad beide door angkloeng-muziek worden begeleid. Nog weer Oostelijker in Soerakarta en *Pānārāgā* noemt men de paarddans *rējog*. En tenslotte, in het *Kēdiri'sche* en Oost-Java heet hij, waar hij voorkomt, meestal *djaranan* of *koedā-képang*.

Djaṭilan schijnt in Jogjakarta de meest gewone benaming van de paarddansers te zijn. Dit is ook op te maken uit een album met tekeningen en verklaringen van straatvertoningen en volksspelen in Jogja, op het zeer prijzenswaardig initiatief van Ir. Moens voor het K. Bataviaas Genootschap vervaardigd door R. Mangoensoewarnā, M. Ng. *Djāgaradānā* en M. *Djājāhatmādjā*. Men zie het verslag over de aankopen van Javaanse handschriften, gedaan voor rekening van K. B. G. door Ir. J. L. Moens te Jogja en Dr. Th. Pigeaud te Soerakarta in 1929 en 1930, in het Tijdschr. K. B. G. 71, 1931, blz. 325. Onder de tekeningen in dit album komen er o.a. ook enige voor betreffende de paarddans (zie afb. 88 en 89). In de daarbij behorende verklaring wordt het volgende medegedeeld.

De *djaṭilan* is een vertoning uit de dorpen; de spelers ziet men in den regel slechts bij grote feesten, Europees en Chinees Nieuwjaar, in de stad. Het woord *djaṭilan* is af te leiden van *djaṭil*, d.w.z. dansen met de voeten alleen. (Men bedenke, dat het normale Javaanse dansen bestaat uit bewegingen van het gehele lichaam). De oorsprong van de *djaṭilan*-vertoning is, volgens de overlevering, te zoeken in de tijd van Soeltan *Amēngkoeboewānā* I van Jogja. Deze wilde stichten een groep krijgsoversten te paard, gewapend met sabels, lansen (*lawoeng*) of ook met andere wapenen. Degenen, die er voor in aanmerking kwamen tot deze rang verheven te worden, liet de Soeltan tegen elkaar vechten; wie overwonnen, werden benoemd tot *loerah* (*sénapati*), en gesteld onder de *boepati's* *bawat* (die een grote *pajoeng*, *bawat*, mogen voeren) om te dienen als aanvoerders van het gemene krijgsvolk, dat gewapend was met *rontèk's* (lansen met vlaggetjes). Zij kregen paarden als rijdieren. Deze echte paarden werden echter verwisseld voor *koedā-képang* (de „stokpaardjes”) na de „*gègèr sèpèi*” (de ongeregelheden en de oorlog in Jogja tijdens het Engelse tussenbestuur, waarbij de *kraton* werd ingenomen door *Raffles'* troepen en bondgenoten. Dit tijdperk wordt in de Jogja'se geschiedbeschrijving genoemd naar de *sèpèi*, d.w.z. *sipajers*, *sepoys*, *spahis*, het Voor-Indische krijgsvolk, dat, door de Engelsen naar Java gebracht, in Jogja ging muiten).

Deze groep *loerah's* bestaat tot nu toe (n.m. als een van de troepen van de *kraton-pradjoerits*), verenigd met de „*rontèk bawat*”; elke *Garèbèg* verschijnen zij. Hun muziek bestaat uit: een *tèrbang tètèg* (een vrij kleine *tèrbang*, éénvellige trom, aan een touw om de hals voor

de buik gedragen, en met de rechterhand met een stok geslagen), een kētipoeng en een kleine bēdoeg (dergelijke trommen, in grootte opklimmend), een kleine en een grote bēndé (bekken).

Deze troep krijgslieden nu werd nagemaakt door de dorpelingen om er een vertoning van te maken. Er zijn dan acht spelers, n.m. twee aanvoerders en zes gemenen. Als muziek worden erbij gebruikt: angkloeng's, een kēndang, een kētjèr (twee bekkentjes die tegen elkaar worden geslagen) en een bēndé. De aanvoerders hebben een gewone hoofddoek op, en daar bovenop een songkok (een ouderwetse steek met een pluim), oorsieraden met aaneengeregen bloemen, een wambuis van fluweel (zonder mouwen), een broek tot over de knieën, met kant of galon afgezet, een kain op de wijze soepit-oerang gedragen (d.w.z. tot halverwege de dijen opgeslagen, en de slip tussen de benen door naar achter opgehaald) en een van achter van de gordel afhangende sjerp (sonḍèr). De gemenen hebben een hoofddoek op, gevouwen in het fatsoen koḍok-binēsèt (gevilde kikvors, d.w.z. met van achter uitstaande slappen), bloemen achter de oren, en een rode of zwarte sjerp schuin over de borst. Behalve deze acht spelers behoren er nog twee potsenmakers bij, hetzij voorstellende Bantjak en Dojok (met maskers), een paar wilde dieren (met mommen) of een paar demonen. (Op de tekening zijn volgens het onderschrift afgebeeld een barongan en een matjanaan of siman, beide mommen. Hiervan is reeds eerder melding gemaakt, § 193).

De vertoning begint daarmee, dat de aanvoerders ieder met hun volgelingen achter zich naast elkaar rond „rijden”. Na enige tijd scheiden de twee troepen zich, er ontstaat een serie van vier tweegevechten tegelijkertijd. De aanvoerders vechten tegen elkaar; de potsenmakers kiezen ook ieder een partij, en gedragen zich als degenen, die hanen laten vechten in een hanengevecht. Bij dit gevecht geraakt er altijd een bezeten (ndadi); die danst steeds maar door, of loopt hard weg. Tijdens zo'n bezetenheid houden de andere spelers op met hun dans; alleen de tegenstander van den bezetene gaat door. Als dat zo een poosje geduurd heeft, grijpt men den bezetene om hem te genezen. Dit geschiedt door boven zijn hoofd te houden een koedā-képang, welke het geneeskrachtige middel bevat, n.m. een bepaalde bamboelat. Deze houdt men tegen het hoofd van den bezetene. Volgens zeggen van de djaṭilan-spelers is deze geneeskrachtige bamboelat afkomstig uit een dēsa, waar „verboden” (larangan) bamboe groeit, dat is bamboe die (eigenlijk) niet uit die dēsa weg mag, ook al is hij reeds verwerkt in een of ander voorwerp. De geneeskrachtige bamboelat staat in verband met de bamboe (in de koedā-képang) die de bezetenheid veroorzaakt heeft, zij zijn immers van dezelfde herkomst. Er zijn nog wel andere wijzen, waarop men den bezetene geneest, n.m. door te trappen op zijn lichaam, of door hem met wierook te beroken; maar die brengt men tegenwoordig niet meer in praktijk. Gedurende al de tijd, dat de bezetenheid duurt, moet de muziek onafgebroken doorspelen.

Voor een vertoning van rondtrekkende djaṭilan-spelers betaalt men (betaalde men omstreeks 1930) minstens een gulden. In de dorpen wordt de djaṭilan ook gebruikt voor de optocht bij gelegenheid van een bruiloft, een besnijdenis of een tocht naar een pamiḍangan (een heilige plaats, waar men geloften bij aflegt en inlost), evenals de réjog. Er is maar één gēṇḍing van de muziek bij djaṭilan.

245. Paarddans als jongensspel. De kinderen spelen ook wel djaṭilan, en maken er dan de muziek met de mond bij, met een versje (sēnggakan), aldus: kilkilkol, kilkil-boeng, djaṭilan Krāmālējā, oetang gētoek njaoer télā (de woorden hiervan, die zin hebben, betekenen: de djaṭilan van Krāmālējā, leent gētoek maar geeft slechts katélā terug. Dit is blijkbaar een spotversje, gētoek is een spijs van toebereide katélā). De jongens, die voor djaṭilan spelen, dansen bij dit versje, telkens met het hoofd knikkende. Een ander versje, dat de versnelde djaṭilan-gēṇḍing nadoet, is: kilkil, boetā tjakil, ngēmoet goelā, klèroe krikil, ningēning ningēning nong. (De woorden, die hiervan zin hebben, betekenen: de boetā tjakil denkt dat hij op een stuk suiker zuigt, maar mis, 't is een kiezelsteen. De boetā-tjakil is een figuur uit de wajang-poerwā, een ondergeschikte demon, met grote vooruit stekende onderkaak en opstaande slag tanden; zijn optreden is soms vrij komiek).

Het voorkomen van de paarddans als spel voor jongens, staat ook beschreven in een ander album, betreffende jongensspelen, in Jogja gemaakt, en thans het eigendom van het K. Bataviaas Genootschap. (Zie T.B.G. 71, 1931, blz. 326). Jongens van een jaar of 8, 10 spelen wel eens djaran-ké pang of djañilan. Zij gebruiken, als ze geen echte ké pang-paardjes kunnen krijgen, een jong pisang-stammetje, dat zij op vier plaatsen knakken, zodat het de lijnen krijgt van zulk een paardje (kop, hals, rug, opstaand achterstuk of zadel en staart). Daarmee dansen zij in het rond of ook tegenover elkaar; als het kan maken zij er muziek bij op een angkloeng en een tērbang, of anders met de mond (weergegeven met: kilkil kolkol kilkil poeng) en met handgeklap. Een, met deze beschrijving overeenkomende paarddans van jongens zonder neiging tot bezetenheid, ziet men inderdaad nog al eens. Dit spel heeft het meest van Europees stokpaardje rijden, met orde-oefeningen.

246. Vrouwelijke djañilan. Bij dit uitvoerige bericht van de Jogja'se albums over de gewone djañilan sluit nog aan een mededeling over de paarddans door vrouwen vertoond, voorkomende in het album over straatvertoningen, als beschrijving bij een plaat van deze vrouwelijke djañilan. De toelichting vertelt:

In de vrouwelijke djañilan-vertoning treden meestal slechts twee danseressen op, en één potsenmaker, een man. De danseressen hebben de kain hoog opgeschort, daaronder een broek tot onder de knie, een borstkleed met een gordel (saboek) er over heen en een sonḍer van achter afhangend. Op het hoofd hebben zij een songkok (ouderwetse steek) en een voorhoofdsdiadeem (djamang). Ze moeten strijdbare prinsessen voorstellen. De muziek bestaat uit een kēḍang, kētoek en kēnong (zoals is afgebeeld op de tekening) of uit (kēḍang) bonang en kēnong. Bij de vertoning stellen de twee danseressen zich tegenover elkaar op, voeren een kort gesprek, zoals dat gebruikelijk is bij de wajang-wong, en gaan tot het gevecht over. De potsenmaker treedt op als pambombong (iemand die zorgt voor de vechthanen bij een hanengevecht). Deze djañilan-danseressen zijn gewoonlijk dansvrouwen uit de bergen. Voor een vertoning geeft men minstens een halve gulden.

Zoals men ziet, stemmen de bovenstaande mededelingen van Javaanse zijde uit Jogja zeer goed overeen met de inhoud van het opstel van den Heer Ingggris. Slechts wordt hier nog even de aandacht gevestigd op de beschrijving van de bezetenheid, die in verband wordt gebracht met bamboe uit een bepaalde streek; welke wordt helaas niet genoemd. Ook elders, in Kēḍoe en in Banjoemas werd ditzelfde verteld. Blijkbaar stelt of stelde men zich voor, dat de bamboelat uit het verboden (gewijde) bamboebos, steeds deel blijft hebben, mēt dat bos, aan bijzondere krachten.

Wat betreft de vrouwelijke djañilan, ook deze is bekend in het Zuid-Westen van het Javaanse land, zoals boven vermeld is (§ 234). Over het voorkomen er van in Zuid-Midden-Java ontving ik van andere zijde bericht, n.m. dat deze paarddanseressen in Klatèn wel voorkomen of voorkwamen. De vertoning werd daar genoemd kalisahak, blijkbaar naar Kalisahak, het strijdros van Wong Agoeng Ménak. Dit is weer een eigenaardig staaltje van wat telkens weer blijkt, n.m. dat namen en voorstellingen uit de Ménak verhalen, hier te lande gekomen in het eerste tijdperk van de Islam op Java, in vele opzichten een grote plaats hebben weten in te nemen in de Javaanse gedachtenwereld.

247. Paarddans bij vorstelijke bruiloft. Nog een andere gelegenheid, waarbij de paarddans in Jogja te zien is of was, moet hier vermeld worden uit een der albums met platen, onder leiding van Ir. Moens vervaardigd. Een dezer albums heeft betrekking op een vorstelijke bruiloft (zie T.B.G. 71, 1931, blz. 327).

Het Javaanse gebruik wil, zoals men weet, dat het adat-huwelijk (de tēmoe-pēngantèn) van 's vorsten kinderen niet in de kraton plaats heeft; boven is dat reeds vermeld (zie § 195). In de stoet nu, waarin de bruidegoms, ieder achter zijn bruid aan, in optocht van de kraton naar de kēpatihan trekken, worden tal van zaken megedragen, en lopen of rijden talrijke groepen personen mee. Aan de draagkoetsen met de bruiden vooraf gaan groepen persoonlijke bedienden (poenākawan) en familieleden van lager rang (sēntānā) van den bruidegom. Hierbij ziet men op de tekeningen ook telkens een paar éwah-éwahan.

247. Paarddans, Javanen.

Dit is een Jogja'se uitdrukking (gekramaiseerd), voor wat men in *Sâlâ édan-édanan*, gekken, noemt. Deze Jogja'se *éwah-éwahan* zijn echter slechts ten getale van twee, man en vrouw. Ze zijn gekostumeerd: het lichaam met *borèh* besmeerd, het gelaat wit gemaakt. De vrouw draagt een *kain* van loerik (dus niet gebatikt) en een borstkleed van *sindoer*; in haar *sléndang* draagt zij een mandje. Over het haar heeft zij een versiersel van naar achter lang afhangende slierten of repen, in de haarwring is een keukenlepel gestoken. De man berijdt een paardje als de paarddansers; hij draagt een lange broek en een *dodot*, deze van *sindoer*, om het blote bovenlijf een *slémpang*, en een witte koeloek. Hij is gewapend met een korte lans met een rode pluim op het bovineind in plaats van een punt, en daaronder een rand met lang afhangende slierten, en met een pollepel als kris achter in zijn gordel gestoken. Een dergelijk paar, de vrouw met een pajoeng, wit met een brede rode rand, ziet men ook afgebeeld bij de, op de genoemde bruidegoms-*sěntānā's* volgende groep van manlijke *sěntānā's* van de bruid (met een kist bij zich, waarin het speelgoed van haar meisjesjaren, dat zij medekrijgt naar haar nieuwe woning, voorzeker een aardige gedachte), van haar *pārānjaī* (dienaressen), die haar *ampilan* (*sirihstel* enz., en ook een Javaanse toiletspiegel, onder een pajoeng) dragen en haar *ěmban* (verzorgster, duenna).

Op deze groep volgt onmiddellijk de grote draagkoets (*djěmpānā*) van de bruid. Op het verband, dat vermoedelijk bestaat tussen deze grote draagkoetsen en sommige mommen (*garoe-dā*) heb ik boven reeds opmerkzaam gemaakt (§ 195). Hier achter volgt dan de groep van den bruidegom te paard, met voor hem uitlopend zijn twee bruidsjonkers (*patah*), ieder een klein vlaggetje (volgens de tekening nauwelijks 30 cM in 't vierkant, aan een stokje van misschien een halve meter) van *plangi* in de hand.

Een onderzoek naar de zin van al deze bijzonderheden en van nog vele andere die zijn op te merken, alleen reeds in deze bruiloftsstoet, zou ongetwijfeld zeer belangwekkend kunnen zijn. Hier moet ik mij echter beperken tot de paarddansers. Alleen reeds uit de naam *éwah-éwahan* (*édan-édanan*) blijkt, dat men hen niet als gewone, normale mensen beschouwt. En in de oude gedachtengang is er, zoals bekend, nauwelijks verschil tussen gek en bezeten door een geest. Verder is ten eerste opmerkenswaardig, dat deze paren *éwah-éwahan* in hun kleding *sindoer* dragen (een patroon van *kain kěmbangan*: rood met een witte rand), hetwelk in het algemeen voorbehouden is bij door de gewoonte voorgeschreven feestelijke plechtigheden aan dengeen, die het feest geeft, en zijn vrouw (*kang doewé gawé*), en aan degenen die voor hen optreden; bij bruiloften dus aan de ouders van de bruid. Want bruid en bruidegom zijn bij de bruiloft slechts lijdende partij. Bij het huwelijk van vorstenkinderen in de *kěpatihan* draagt de Rijksbestuurder ook een *sindoer dodot*, volgens deze Jogja'se tekeningen, als plaatsvervanger van den vorst. Hieruit zou men dus opmaken, dat dit merkwaardige paar in wezen een niet onbelangrijke rol te vervullen heeft bij de plechtigheid; welke dat is, is echter niet anders dan te vermoeden. Misschien werden zij eertijds beschouwd als bezielde door beschermgeesten (*Kaki* en *Nini Among*). De Javaanse beschrijvers weten er echter geen verklaring van te geven.

Dit gebruik van de paarddans bij vorstelijke huwelijksstoeten hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys reeds vermeld in hun veelomvattend werk over Madoerese muziek (*Djāwā VIII*, blz. 141 aantekening). Het zij mij veroorloofd het desbetreffende stuk over te nemen, omdat daarin gewezen wordt op mogelijke verwantschappen, waardoor men enig inzicht krijgt in de vermoedelijke samenhang van verschillende vertoningen.

„In Midden-Javasche streken placht, vooral vroeger, de bruidsstoet een geleide van *koedā-kěpang* (sjamanistische stokpaarden) te hebben. Wij zagen dat voor een 8tal jaren" (dus omstreeks 1920) „nog in Zuid-Jogja; en bij een huwelijks-scène, onlangs in de groote *wajang-orang*-vertooning aan het Jogja'sche hof voorkomend, waren het *Sěmar* en zijn zoons, die die paardjes bereden. Toen wij echter indertijd te Jogja een werkelijken vorsten-bruiflottsstoet observeerden en den *pias* zagen, die vlak achter het bruidspaar rondanste, toen twijfelden we

geen oogenblik, of ook hij verbeeldde een paard. (Hij zat echter niet op een stokpaardje). Lupanarius van zijn eigenlijke vak, geneerde de kwant zich al uiterst weinig. Hij had zich b.v. als modern attribueert een klein recht model automobieltoter toebedeeld, welks phallische zin ons ondubbelzinnig leek, en die te voorbestemder plaatse was bevestigd (hij toeterde er overvloediglijk mee)."

„Enkele jaren later, we waren die meer curieuze en antieke dan bepaaldelijk eerbiedwaardige figuur inmiddels vergeten, zagen we voor het eerst, ter gelegenheid van een Garëbëg Moeloed in den kraton van Sâlâ, de traditioneele grappenmakers optreden, of liever binnendraven, die dat feest en zijn oude processie van spijsoffers plegen op te vroolijken. (Wanneer de stoet over de aloen-aloen trekt, tolleren en hollen ze daar om en om, dronken zijn is dien dag hun eenvoudige plicht). Maar bij hun eerste opkomen, binnen in den kraton, ¹⁾ deed ons hun, ongetwijfeld oude, overgeleverde stijl van loopen weer sterk aan paarden denken, (of liever, ingevolge hun eigenaardige beschrijving, eigenlijk aan zebra's). Weliswaar is het niet zeker, dat zij, of de andere Javanen, zich van de paardenbeteekenis der figuren bewust zijn Maar dat de kerels (tjantang-baloeng geheeten) in ieder geval paarden moesten voorstellen, leek ons op den eersten blik onweersprekelijk, zonder dat we op dat moment aan die Jogja'sche analogie gedacht hadden Pas later, toen we ook hen zagen meedraven in een hoogadelijken bruiloftsstoet, werd ons de identiteit dezer twee Sâlâ'sche en dier eene Jogja'sche figuur duidelijk. Ook vernamen we toen pas, dat ze in hun functie-van-alledag even goed collegae van dien Jogja'schen mauvais farceur waren, als in hun Zondagschen, comischen. (Dat hadden we aanvankelijk niet vermoed, ze gedroegen zich lang niet zoo drastisch)."

Tot zover de aantekeningen van den Heer Brandts Buys. Men zie ook zijn, boven (§ 37) reeds vermeld opstel over de tjantang-baloeng's in Djâwâ XIII, 1933, waar de schrijver doet uitkomen, dat die Jogja'se éwah-éwahan toch bij nader inzien vermoedelijk niet zonder meer met de Sâlâ'se tjantang-baloeng mogen geïdentificeerd worden, zodat die Jogja'se danser ook geen „lupanarius" zal geweest zijn. Dit lijkt mij ook het meest aannemelijk. Ter aanvulling zij hier nog aangetekend, dat de boven voor Sâlâ vermelde édan-édanan bij een vorstelijke bruiloftsstoet slechts vrouwen zijn of waren.

Aan de uitgebreide mededelingen van de samenstellers van de albums over paarddans in Jogjakarta, kan ik niets van belang toevoegen. Slechts wil ik aantekenen, dat ik ook bij paarddansers in Jogja de merkwaardigheid wel heb opgemerkt, die de Heer Ingggris vermeldt in zijn opstel (Djâwâ III, blz. 99 en 104), dat de dansers of verscheidene onder hen donker gekleurde brillen (bëlor) dragen.

248. Paarddans bij religieuze oefeningen. Alvorens over te gaan tot de bespreking van de paarddans in Soerakarta, kan het nut hebben nog melding te maken van een plaats in de reeds meermalen genoemde S. Tjëntini, waar sprake is van paarddans, al zij het niet van een min of meer geregelde opvoering. In de gedrukte tekst van de S. Tjëntini (uitgave K. Bataviaas Genootschap, Zang 119, Asmâradânâ, strofe 14 e.v.), en later nog enige malen wordt verhaald van santri's, hier volgelingen van een goeroe (Sèh Amongrâgâ), die in de namiddag, na de ngasar-salat, tot het ondergaan van de zon, zich overgeven aan het genot van paardrijden (djaran-djaranan) op stukken leer en op allerlei keukengereedschap, zoals wannen, vuurwaaiers, pollepels, spanen, en zelfs op stukken hout, bamboelatten, palmblednerven en dergelijke. Mannen,

¹⁾ Men versta dit niet verkeerd. De Heer Brandts Buys heeft van buiten, van de aloen-aloen, de grote hal vóór de sitinggil, vanwaar de verschillende groepen van de stoet naar buiten komen, binnen gekeken. De twee bedoelde dansers komen bij de garëbëg's niet binnen in de eigenlijke kraton, maar zitten bij de gamelan op de sitinggil, waarheen de Soenan met zijn gasten en gevolg zich ook begeeft voor de plechtigheden, en blijven daar zitten. Alleen bij Garëbëg Moeloed gaan zij die gamelan voor, wanneer hij ter begeleiding van de door den Heer Brandts Buys genoemde stoet van de sitinggil over de aloen-aloen tot aan de moskeevoort wordt gedragen. Zie § 36. Th. P.

vrouwen en kinderen doen er aan mee; ze rijden dansende in het rond, en hebben het gelukzalig gevoel, alsof zij met prachtige kleren aan op hemelse paarden (koedâ sēmbraṇi) zitten, en door de lucht, door de wolken naar de hemel rijden. Tegen het einde van de dans hebben zij het gevoel, alsof zij weer naar de aarde terugkeren. Als zij de aarde weer betreden, herkrijgen zij hun gewone gezichtsvermogen. Van muziek wordt hierbij niet gesproken. Na de paarddans gaat men gemeenlijk tezamen de maaltijd toebereiden en eten.

Degenen, die deze paarddans uitvoerden, waren volgelingen tevens leerlingen van Sēh Amongrâgâ, toen deze zich op de berg Mēgorâ (bij de Kali Ojâ in het regentschap Goenoeng-Kidoel, Jogja) bevond en optrad als goeroe van de santri's birāi. Vooral zijn eerste santri's Djamal en Djamil hadden de leiding: 's nachts odjrat ripangi, overdag allerlei goochelkunsten voor het grote publiek, tentoonspreiding van de ngēlmoe karang. De naam ripangi is in verband te brengen met de Moslimse mystieke broederschap of gemeente der Rifā'i's. De santri's birāi vindt men ook elders wel vermeld, zo in een opstel van de Heren Linck en de Roo de la Faille (in Not. K.B.G. 59, 1921, blz. 163) over „een overblijfsel in Cheribon van ouderwetsche kettersche mystiek: de Birahi's"; de religieuze oefeningen en gebruiken van deze groep waren echter blijkbaar reeds zeer verlopen. In het volgende hoofdstuk zullen deze en dergelijke oefeningen nader besproken worden (§ 309).

Even verder in de S. Tjēntini wordt er nog enige malen met bijna dezelfde woorden melding gemaakt van deze gezamenlijke paarddans van de santri's van Sēh Amongrâgâ (ook in de gedrukte tekst, zang 126 en 127), als hij zich reeds gevestigd heeft in Kanigârâ (niet ver van het Zuiderstrand, in het distrikt Sēmanoe, regentschap Goenoeng-Kidoel) en daar zijn pēsantren met moskee sticht. Al deze stukken zijn niet zonder belang, daar zij een merkwaardig uitvoerige beschrijving geven van het optreden van deze santri's birāi en hun invloed op de menigte. Er wordt ook gesproken van vrij geslachtelijk verkeer van de leiders met de vrouwen van de leerlingen, wat herinnert aan promiscuïteits-gebruiken. Soms moet men ook denken aan heden ten dage niet onbekende religieuze massa-beroeringen, uitlopende op ekstatische verschijnselen, van het type van de zogenaamde revival-meetings. Een enkele maal wordt, naast het paarddansen, ook genoemd het spelevaren en vissen op zee, aan het Zuiderstrand (ngroembah). Als vaartuigen dienden boombladeren, bamboelatten, en zelfs veren. De santri's hadden een gevoel, alsof zij de volle zee in voeren, zelfs zo ver, dat zij slechts lucht en water om zich heen hadden, dat zij de wonderlijkste grote vissen zagen, vingen en op zee opaten, waarmee zij wel voor drie dagen verzadigd waren. Tenslotte werden zij door een golf aan land gezet, waarna zij hun gewone gezichtsvermogen weer terug hadden. In waarheid hadden zij slechts enige tijd op het strand gezeten.

De paarddans schijnt bij deze santri-bijeenkomsten, volgens de beschrijving van de S. Tjēntini, door de goeroe's gebruikt te zijn om bij de volgelingen de ekstatische toestand te doen ontstaan, ter wille waarvan men zich vooral aansloot bij de santri's birāi. Het is wel waarschijnlijk, dat dit gebruik van de paarddans aansluit bij het gewone, niet mystiek-religieuze van de volksvertoning, ofschoon deze op de vermelde plaatsen in de S. Tjēntini niet genoemd wordt. Men kan veronderstellen, dat de santri's birāi gebruik hebben gemaakt van een reeds bestaande dans, die tot bezetenheid leiden kon, om hun ekstatische toestand te bereiken.

249. Réjog, paarddans in Soerakarta. Van de paarddans in Sālâ, réjog genoemd, zoals boven reeds is vermeld (§ 244), is een vrij oude beschrijving te vinden in het eerste deel der zamenspraken van den Heer Winter (eerste uitgave, 1848, blz. 306). Daar wordt een vertoning van mannen op paardjes van gevlochten bamboe met lansen in de hand, op straat, een réjog-vertoning genoemd.

In Wānāgiri komt deze paarddans-réjog nog wel voor. Volgens mededelingen wordt deze dans daar uitgevoerd door vier mannen: de muziek bestaat uit twee bēndé's, twee angkloeng's

en een kēṇḍang. Volgens een bericht van andere Javaanse zijde zou de muziek omvatten een bēṇḍé, een kētipoenḡ, een kēṇḍang, een grote en een kleine angkloeng. De dansers zijn voorzien van lansen zonder scherpe punt, met een kwast (sodor). Zij treden op bij bruilofts-, besnijdenis- en kaoel-(miḍang)optochten, en gaan dan voorop. Telkens wanneer zij op een viersprong komen, voeren zij een gevecht op. Wanneer zij aan het doel, waarheen de optocht gaat, zijn aangekomen, dansen zij geruime tijd, een spiegelgevecht vertonende. Ook treden zij wel op na een topēṇḡ-voorstelling, die tot ongeveer 5 uur duurt.

Een beschrijving van een réjog-troep uit Wānāgiri, voorkomende in de veelomvattende verhandeling van den Heer en Mevrouw Brandts Buys over muziek bij de Madoerezen (blz. 187 en 189) komt hiermee goed overeen. De muziek bestond uit vier angkloeng's (twee spelers), twee bēṇḍé's, een kēnong en een kēṇḍang (kētipoenḡ).

Ook in Soekāwati, in het Noorden bij de grens van Grobogan, thans het regentschap Sragēn, komt blijkbaar de benaming réjog voor. Over de bruiloftsoptochten daar wordt vermeld, dat dit er twee (kunnen) zijn. Dit komt bijna geheel overeen met wat de Heer Darmintā vertelt over boerenbruiloften in Pānārāḡā (zie boven, § 199). 's Morgens gaat de bruidegom van huis (het huis zijner ouders) in optocht met de réjog-dansers naar het huis van den wali der bruid (meestal haar vader) om dien naar de moskee te begeleiden om het huwelijk volgens de Moslimse wet te sluiten. De bruid en de andere vrouwen blijven thuis. Van de moskee gaat men ook weer eerst naar het huis van den wali en daarna naar dat van 's bruidegoms ouders. 's Middags om ongeveer vier of vijf uur wordt de bruidegom weer met de réjog-dansers naar het huis van de ouders der bruid geleid bovendien vergezeld door zijn vrouwelijke familieleden, vrienden en bekenden ('s bruidegoms vader mag hier, zoals elders ook wel, blijkbaar niet bij de tēmoe-pēṇḡantēn aanwezig zijn) en met de in een slēṇḍang gedragen djagoan (de nagemaakte haan, waarvan boven, § 171, reeds meermalen sprake is geweest). Daar aangekomen wordt het Javaanse adat-huwelijk gesloten, besloten door het geven van de kniekus (ḍēṇḡkoelan) door het bruidspaar aan alle oudere gasten, die daarbij 5 of 10 cent met de oedjoeb, de opdracht, „toekon loekoe” (om een ploeg voor te kopen) leggen in de bokor, die de bruid bij zich heeft. Daarna heeft er een grote dans van de réjog-dansers plaats, kiprah genaamd. Na afloop daarvan krijgen de dansers hun overeengekomen loon (een maal eten en de vastgestelde geldsom) en gaan naar huis. Het bruidspaar heeft daarna echter nog enige andere ceremoniën te verrichten.

In meer dan een opzicht is deze mededeling merkwaardig. Wat betreft de réjog-dansers blijkt er uit, dat deze in die streek blijkbaar beschouwd worden als te behoren in het bijzonder bij den bruidegom. Wanneer deze opgenomen is in de kring van zijn schoonfamilie, gaan zij heen. Helaas blijkt niet duidelijk, of hier met réjog werkelijk uitsluitend de paarddans bedoeld is. Volgens mondelinge inlichtingen waarschijnlijk wel. Op te merken is, dat de kiprah-dans vóór of om en bij het invallen van de nacht blijkbaar afgelopen moet zijn, in overeenstemming met wat herhaaldelijk van de paarddans wordt bericht.

250. Djaṭilan-dans in Pānārāḡā. Intussen, het verschil is niet groot tussen enerzijds deze Soerakarta'se réjog-paarddans, die eindigt in een gezamenlijke kiprah-dans (misschien ook met neerlegging van de paardjes, zoals de Heer Inggrijs vermeldt van Jogja'se paarddansers in zijn meergenoemd opstel, Djāwā III, blz. 105), of in een spiegelgevecht (zoals in Wānāgiri), met anderzijds de réjog-reidans zonder paardjes o.a. van Jogja en Westelijker, die ook voor een deel bestaat uit een spiegelgevecht (waarover nader in het volgende hoofdstuk, § 282). Dit verband tussen paarddans en reidans door bemiddeling van de naam, die in de ene streek de paarddans aanduidt en in een andere een reidans of een andere dans van jonge mannen, wordt, behalve door de naam réjog, ook gelegd door de benaming djaṭilan. In Jogja en Westelijker de naam van de paarddans, verstaat of verstond men onder djaṭilan in Pānārāḡā, Patjitan en Wānāgiri een reidans van dansjongens.

Zonder in te gaan op veronderstellingen betreffende de etymologie, wat bij dergelijke benamingen van oude spelen meestal zeer weinig oplevert, worde vermeld, dat djaṭilan in de lijst van dialektische woorden, uitgegeven door den Heer de Nooy, verklaard wordt met „réjok, talèdèk lanang” (dansjongen), in welke betekenis het voor zou komen (o.a.) in Ngoetëran (Madioen) en Soemârâtâ (Pânârâgâ), distrikten welke tussen de plaatsen Madioen en Pânârâgâ in liggen. Een mij gedane mededeling van Javaanse zijde kan opgevat worden als bevestiging van deze opgave, althans van het laatste deel ervan, dat zegt dat djaṭilan een gewestelijke naam is van de dansjongens. Deze mededeling behelst, dat men onder djaṭilan van Patjitan tot Goenoeng-Kidoel (Jogja) in de landschappen langs de Zuidkust verstaat een vertoning van twee of vier jongens, die een dans opvoeren onder begeleiding van de muziek van angkloeng's, kēṇḍang en tērbang.

Ook schijnt in Soekāwati wel djaṭilan genoemd te worden, de dans van één jongen man die, met toestemming van de dansvrouw, optreedt, alleen dansende, min of meer als een potsenmaker, in de pauzen van een gewone tajoeban-partij. De muziek daarbij bestaat alleen uit kēṭoek, kēnong en kēṇḍang. De danser spreekt niet. De toeschouwers beschouwen dit slechts als een afwising. Waarschijnlijk mag men dit echter wel opvatten als een ontaarding van de afzonderlijke djaṭilan-dans, samengesmolten met de tajoeban.

Een ander bericht van Javanase zijde zegt, dat djaṭilan slechts de naam is van een gēṇḍing of van een koṭèkan-kēṭoprak, van een muziekstuk voor het stampen in het rijstblok. Het is niet onmogelijk deze twee berichten met elkaar in verband te brengen. De dansjongensvertoning, in zekere landschappen djaṭilan geheten, had blijkbaar, zoals zo vaak, een eigen van oudsher overgeleverd muziekstuk ter begeleiding, welk muziekstuk, ook djaṭilan genoemd, men kende en is gaan cultiveren, ook afgescheiden van de vertoning. Of de verbinding met het rijststampblok van oudsher bestond of later gelegd is, moet in het midden blijven.

In de S. Tjabolang, deel IV, Z. 291 e.v. (zie de uittreksels in de Verh. K.B.G., deel 72) wordt djaṭil gerbuikt in de zin van dansjongen. De beschrijvingen van deze tekst en de nadere bespreking van de dansjongensvertoning zullen opgenomen worden in het volgende hoofdstuk (§ 303).

251. Paarddans en jongensreidans. Wat betreft de hierboven genoemde réjog-reidans, reeds uit Kēboemèn werd vermeld, dat bij optochten bij gelegenheid van bruiloften of besnijdenissen koeda-képang- en réjog-vertoningen worden gehouden. Réjog is in verschillende streken welbekend als naam van een troep jongens of mannen, die een reidans dansen en soms een spiegelgevecht houden. Als zodanig komt het in West-Java (de Soendalanden) en in het Westen van het Javaanse land voor, tot in Jogja. Ook in Oost-Java verstaat men er op sommige plaatsen wel iets dergelijks onder. Over deze reidans-réjog, zonder paardjes, zal in het vervolg in het vijfde hoofdstuk mede nog gelegenheid zijn iets te zeggen (§ 279 en 282).

Klaarblijkelijk moet men het gemeenschappelijke, het optreden in een samenhangende groep, beschouwen als de schakel die de paarddans en de reidans verbindt. Het is daarom ook niet ondenkbaar, dat in sommige gevallen (in enkele streken) een overgang heeft plaats gehad van gemeenschappelijke paarddans tot gewone reidans, waar de vertoning gebruikt werd voor begeleiding van optochten. Daarop wijst de boven reeds aangehaalde mededeling van den Heer Inggris over de djaṭilan-vertoning in Djaganalan bij Jogja („Zijn de spelers met de paarden van gevlochten bamboe op het erf van dengene, bij wien het feest wordt gevierd, dan leggen zij hun bamboe-paarden op het erf neer, waarna zij gaan dansen onder het geluid van de parikan lompong-kèli”).

Bij zulk een paarddans met neiging om over te gaan in een reidans treedt het bestanddeel bezetenheid geheel op de achtergrond. Volgens de mededelingen uit Jogja is de bezetenheid daar slechts een bijkomende vertoning bij de gemeenschappelijke dans, misschien is de bezetenheid dan ook vrij vaak nagemaakt of half nagemaakt, omdat zij er nu eenmaal bij behoort. In Soerakarta heeft men bij de paarddans slechts hoogst zelden bezetenheidsvertoningen. Dit is dus wel een groot verschil met de paarddans met wilde bezetenheidstonelen van het Zuid-Westen van het Javaanse

land, in Bagëlèn. Daar is als de kern van de vertoning juist deze bezetenheid te beschouwen, waar ook de toeschouwers soms hun deel van meekrijgen; de gevechten van de mommespelers en van de paarddansers onderling zijn bijzaak.

252. Paarddans in Pânârâgâ, réjog-vertoning. Evenals in Soerakarta heeft ook in de Oostelijk aangrenzende landschappen de paarddans niet het karakter van bezetenheids-vertoning; hij is ook daar in hoofdzaak slechts een gezamenlijke dans bij een optocht, ook wanneer hij deelt uitmaakt van de djaran-képang vertoning met mommen- en maskerspel, die geworden is tot een populair kluchtspel. Voor inlichtingen over de paarddans in Pânârâgâ behoef ik hier slechts te verwijzen naar het reeds meermalen genoemde opstel van den Heer Staugaard in de Handelingen van het eerste congres voor de taal-, land- en volkenkunde van Java, blz. 421 (zie ook boven, § 198). Ofschoon de daarin beschreven vertoning koeda-képang genoemd wordt, neemt de paarddans er slechts een geringe plaats bij in. Wel is waar begint de vertoning met de paarddans (vier ruiters); in de daarop volgende tonelen, vooral het laatste, waarin zij zich ontwikkelt tot een kluchtspel, hebben de paarddansers echter eigenlijk geen rol meer te vervullen. Zij scharen zich aan een kant en kijken toe, ja leggen hun paardjes op de grond en gaan er bij zitten. Volgens de mededeling van den Heer Staugaard werden de paarddansers van Pânârâgâ beschouwd als in het bijzonder behorende bij Boedjanganong, d.i. de overwinnaar van de monster-barongan; zij voeren echter geen gevecht op. Ook bij bruilofstopochten enz., niet in verband met een voorstelling, treden de Pânârâgâ-paarddansers op; van een bezetenheids-vertoning hoort men echter weinig. Slechts een enkele keer heeft men in Sâlâ, zo meldt men mij van Javaanse zijde, rondreizende paarddansers uit Pânârâgâ gezien, die bij hun dans, blijkbaar op dezelfde wijze als boven in de mededeling over Jogja vermeldt wordt, bezeten werden.

Uitvoerige mededelingen over paarddansers komen ook voor in het Javaanse opstel van den Heer Darmintâ over de réjog-vertoningen van Pânârâgâ en aangrenzende landschappen, waaruit de mededelingen over de daarbij optredende mommen reeds in het vorige hoofdstuk opgenomen zijn (§ 199). Op de in deze bijdrage opgenomen afbeelding (afb. 90) ziet men ook Pânârâgâ'se paarddansers, of liever paarddanseressen (zie boven, § 234 en 246). Over de bijzonderheid hierbij, dat een der „paarddanseressen” een man in travestie is, zal in het volgende hoofdstuk (§ 302) nog iets opgemerkt worden. Over die paarddansers vertelt de Heer Darmintâ het volgende: „De paardjes (djaranan) zijn van het gewone maaksel, met een achterstuk, en in natuurlijke kleuren geverfd. Zij worden echter niet met de linkerhand vastgehouden door den speler, zoals elders veelal het geval is, maar aan zijn gordel opgehangen, van voren door middel van de leidsels, van achter met een touw dat aan het zadel vast zit. De dansers, meestal niet meer dan vier, vaak slechts twee in getal, zijn gekostumeerd op de wijze van wajang-wong-spelers, met diadeem, oorsieraden, armspangen, met een gloria op de rug (zoals meermalen, hier baḍong genoemd), en het gezicht beschilderd. Een van hen is echter, ofschoon een jongen, gekleed als een meisje, met een vrouwenrok, een borstkleed en oorhangers. Dit is de gēmlakan, dus een (namaak) vrouwelijke paarddanser, die echter gewoon meedoet met de anderen; hij (zij) is de lieveling van de troep.” In een volgend hoofdstuk, over de dansjongens, zal er gelegenheid zijn de verdere mededelingen over deze Pânârâgâ'se gēmlakan op te nemen (zie § 302).

Over de paarddansers zegt de Heer Darmintâ verder nog, dat zij niet gewapend zijn met lansen, zwaarden of anderszins, zoals dat elders bijna altijd het geval is. Over de gamēlan en de wijze van optreden is boven bij de bespreking van de mommen reeds het nodige medegedeeld. De rol van de paarddansers is eigenlijk niet zeer groot; bij de optochten gaan zij vooraan, en bij de rampog-voorstelling voeren zij als eersten een dans op. Deze bestaat, volgens den Heer Darmintâ, echter uit niet veel meer dan in een kring achter elkaar lopen, en zich twee aan twee tegenover elkaar groeperen, om ten slotte te verdwijnen de krobongan in, de ene groep nagejaagd door de andere.

237 Wanneer daarna de singābarong op is gekomen en zijn eerste dans heeft uitgevoerd, voeren de

paarddansers ook nog een strijd tegen hem op, maar slechts om overwonnen en op de vlucht geslagen te worden. Van bezeten geraken wordt niets vermeld.

Men ziet dat deze mededelingen goed overeenkomen met die van den Heer Staugaard en de andere. Ook de boven (§ 202) vermelde beschrijving van de rêjog-vertoning, zoals men die vindt onder de kolonisten in Banjoewangi, geeft over de paarddansers niets nieuws. Wat betreft het dragen van wapenen, hierin is veel onvastheid, ook bij verschillende troepen uit dezelfde streek. Het dragen van het een of ander in de hand (een lans, een zwaard of slechts een vlaggetje) schijnt in Zuid-Midden-Java en verder ook in Kêdiri wel het meest gewone te zijn.

De andere, boven (§ 203) reeds vermelde mededeling over de rêjog-vertoning in Pânârâgâ, mij in Sâlâ gedaan, zegt ook nog wat over de paarddansers. Deze zegsman zag bij de vertoning van de rêjog-troep, die, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven is, voor twee derden uit kluchten en maskerspel bestond, wel drie paren paarddansers, één paar zwarte, één paar witte en één paar schimmels (dawoek). Deze paardjes waren bijzonder fraai opgetuigd: de manen waren van ananasvezel, en versierd met een rist kleine belletjes (klinṭing); de oren hadden kwasten. De berijders waren gekostumeerd, enigermate als in de wajang-wong, met een diadeem (djamang) voor en opzij langs den hoofddoek, het bovenlijf bloot en met borèh ingesmeerd, om de hals een doek, gevouwen enigszins als een das (kaloeng katjoe), een broek tot onder de knieën (pandjèn-pandjèn), opgeslagen kaïn, en een gele sjerp (sampoer) van de gordel afhangend. In tegenstelling tot den vorigen berichtgever vermeldt deze wel bewapening, al zij het slechts met lange rijzwepen met een pluim aan het eind.

Zoals boven reeds is vermeld, voeren ook volgens dezen Sâlâ'sen zegsman de paarddansers bij het begin van de rêjog-vertoning een gevecht op, eerst tegen elkaar, wat onbeslist blijft, en dan tegen de singâbarong, waarin zij op de vlucht gejaagd worden. In de twee volgende tonelen, de klucht en het toneel van Goenoengsari, spelen zij eigenlijk geen rol meer.

In zijn boven reeds vermeld opstel in Poesâkâ Djawi (V, 1926, blz. 38) geeft de Heer Martaatmâdjâ een beschrijving van Pânârâgâ'se paarddansers, die met de bovenstaande bijna geheel overeenkomt. Hij vermeldt bij het gevecht van de paarddansers onderling de muziekwijze nâlâgandjoer, vermoedelijk dezelfde, als die elders gâlâgandjoer of kâlâgandjoer heet. De slomprèt zwijgt hierbij. Vaak wordt dit gevecht echter ook achterwege gelaten. Ook volgens hem komt bezetenheid bij deze Pânârâgâ'se djaranan niet voor. De paarddans doet alleen dienst bij optochten.

253. Kêdiri, Toeloengagoeng. Verder naar het Oosten gaande, in Toeloengagoeng en Kêdiri, schijnt de bezetenheids-vertoning weer meer voor te komen dan in de Vorstenlanden en daaromtrent. Ook hierover heeft de Heer Staugaard in zijn genoemd opstel belangrijke mededelingen gedaan, die ik hier niet alle behoef te herhalen. Slechts op drie bijzonderheden worde de aandacht gevestigd.

Bij de paarddansers van Toeloengagoeng, meestal, naar het schijnt, een zestal, kan ook optreden als zevende een tjèlèngan „een danser die in plaats van het paard een stuk képang in den vorm van een wild zwijn (tjèlèng) met slagstanden berijdt.” Deze tjèlèngan schijnt in het bijzonder bij Têtèkmèlèk, den overwinnaar van het barongan-monster, te behoren en het eerst „dronken” te worden. Bij deze mededeling herinnert men zich het bericht uit Tjërbon (§ 231), dat daar bij de paarddansers er soms één boven het even getal optreedt, die een veulen (bêlo) berijdt, en die ook in het bijzonder neiging schijnt te vertonen om te „vergeten”.

Iets waardoor de door den Heer Staugaard beschreven voorstelling uit Toeloengagoeng zich onderscheidt van verscheidene van de tot nu toe besprokene, is, dat de gehele troep paarddansers niet alleen, maar ook de monster-barongan, die bij de voorstelling optreedt, bezeten kan worden. Van een regelmatig gevecht tussen de barongan en Têtèkmèlèk, ofschoon deze laatste optreedt, is geen sprake. De opvoering van dit samengestelde paarddans- en mommespel van Toeloengagoeng en Kêdiri heeft grote gelijkenis met die uit het Zuid-Westen van het Javaanse land, Bagèlèn,

boven beschreven (§ 240). De algemene bezetenheid van de gehele troep (behalve blijkbaar Tè-tèkmèlèk), door den Heer Staugaard vermeld als laatste dans van een voorstelling, komt bijna geheel overeen met de djantoeran-vertoning, beschreven door den Wēdana van Poering, waarbij ook de barongan „dronken” wordt. Ook de Heer Staugaard merkt op, dat blijkbaar de muziek een zeer grote invloed heeft op het bezeten worden der spelers.

In verband met dit karakter van bezetenheids-vertoning van de paard- en mommedans van Toeloengagoeng en Kēdiri is er ook een met den pēnimboel of mēdojang van het Zuid-Westen overeenkomende persoon bij nodig, om degenen, die „geslaagd” zijn („dadi”), d.w.z. tot bezetenheid geraakt, weer in de normale toestand terug te brengen. Deze persoon heet volgens den Heer Staugaard daar gamboeh. Dit is een oud woord, dat ervaren, ter zake kundig, betekent, en nog wel hier en daar in die zin gebruikt wordt. Het is ook de naam van een Oosthoeks-Javaanse en Madoerese krijgdsans. In het volgende hoofdstuk zal daarover iets medegedeeld worden (§ 313).

De Heer Martāatmādjā (zie boven, § 200) noemt dengeen, die de bezeten paarddansers bij de Kēdiri'sche réjog-vertoning weer hun gewone bewustzijn terug moet geven, slechts eenvoudig doekoen. Hij bewierookt daartoe den danser, stopt hem een stuk mēnjan (wierook) in de mond, beprevelt hem, en geeft hem te drinken. Daarna komt het gevecht van de paarddansers tegen het monster, en vervolgens de andere tonelen, die kunnen voorkomen bij een uitvoerige vertoning van deze soort.

254. Noord-Oostelijke Pasisir. Uit het Noorden van Midden-Java hebben mij slechts zeer enkele berichten over paarddansers bereikt. Opmerkelijk is wel, dat de uitvoerige mededeling over het barongan- en masker-kluchtspel in Blora geen melding maakt van paarddansers. Slechts uit Toeban wordt bericht, dat daar soms rondtrekkende vertoners van de paarddans, verbonden met maskerspel, voorkomen, afkomstig van elders. In Grēsik schijnt de paarddans thans niet voor te komen; ook in de meergemelde Statistiek wordt hij niet genoemd.

Wel wordt het voorkomen van paarddansers vermeld uit Mādjākērtā, als soms optredende bij optochten. Hier zijn zij goed onderscheiden van réjog, de optocht-meelopers, waarover nader in het volgende hoofdstuk (§ 312).

Over de paarddansers in Djombang zijn nog enige mededelingen te ontleen aan het boven reeds vermelde Javaanse opstel van den Heer Moeliādiardjā (§ 214), waarin hij ook het mommespel in die streek beschrijft. Daarmee is de paarddans volgens hem altijd verbonden.

De gehele vertoning bijeen wordt wel réjog-barongan genoemd. Evenals bij de mommespelers, zoals boven reeds vermeld is, is ook bij de paarddans-vertoning de bezetenheid hoofdzaak, volgens de mededelingen van den Heer Moeliādiardjā. De paardjes zelf worden van te voren op een daartoe geëigende plaats neergelegd (disèt-rèkaké), opdat zij „gevuld” zullen geraken. Bij de opvoering houden de spelers met de linkerhand de paardjes vast, in de rechter hebben zij een stok (gēbag), die als sodor dienst doet. Zij voeren twee aan twee tegenover elkaar een dans uit, en slaan daarbij hun sodor's tegen elkaar; wanneer dit twee of driemaal is geschied, geraakt er een van de spelers bezeten. De anderen houden dan op met dansen, maar de muziek speelt door. Den bezetene neemt men zijn stok af, opdat hij geen ongelukken kan aanrichten; overigens laat men hem een tijdlang ronddansen. Zijn ogen en zijn mond zijn vast gesloten, zijn tanden op elkaar geklemd; hij ontwikkelt soms een grote kracht, klimt tegen klapperbomen op alsof hij op de begane grond liep, en laat zich weer neervallen zonder iets te breken. De gēndroewon-mommespeler voert hem soms rauwe rijst in de aar of zemelen; die eet hij met graagte, als een paard.

Wanneer de vertoning lang genoeg geduurd heeft, en voordat de bezetene geheel wild wordt, wordt hij weer genezen. Men grijpt hem, en de toekang panglērēpan (de man met het kalmerings-middel; de Heer Moeliādiardjā geeft hem geen betiteling als gamboeh) houdt den bezetene mēnjan (wierock-gomhars), die „gevuld” is met een sarat, voor om aan te ruiken. Onder dat

„gevuld” zijn is te verstaan, dat de bezweerder over dat stuk mēnjan zijn toverspreuk (ngèlmoe panglērēpan) heeft uitgesproken. Verder vermeldt de Heer Moeliādiardjā ook nog masang dowā, d.w.z.: het in werking stellen van een spreuk (dowā is gewestelijk hier en daar in gebruik naast of in plaats van dongā, in godsdienstige zin ook gebed aanduidende). Door deze behandeling geraakt de bezetene een ogenblik in slaap; als hij spoedig daarna weer ontwaakt, heeft hij zijn gewone bewustzijn herkregen („hij herinnert zich weer”). Van den bezweerder, hij noemt hem ook wel djoeroe ké pang, baas van de ké pang (paarddansers), zegt de Heer Moeliādiardjā nog, dat hij zich in den regel geheel zeker voelt van zijn zaak en volkomen kalm blijft, hoe wild de bezetene ook te keer gaat. Als muziek vermeldt de Heer Moeliādiardjā angkloeng's, een slom-prèt, een djiḍor, een panoentoeng en een kēndang.

255. Paarddans van veehoeders. Na deze mededelingen over de eigenlijke paarddans-vertoning, waarbij dus geen gevecht van de paarddansers tegen de mommen wordt vermeld, tekent de Heer Moeliādiardjā nog het een en ander aan over de paarddans als spel van kinderen. Degenen die dit spelen zijn vooral de veehoeders, de jongens, van vrij klein af tot bijna volwassen knapen toe, die, nog niet deel nemende aan de akkerarbeid, volgens het oude gebruik in de dorpen tot taak hebben of hadden het vee te weiden. Bij volle maan voeren zij wel een paarddans uit, ronddansende met als paardje tussen de benen slechts een stuk bamboe of een vuurwaaier (ilir, een rechthoekig stuk bamboe vlechtwerk, op de wijze van een vlag aan een stok verbonden). De muziek er bij wordt gemaakt door de andere jongens, slechts met de mond; in het voorafgaande is reeds meermalen melding gemaakt van zulk een „mondmuziek” (§ 211). De Heer Moeliādiardjā geeft het geluid hiervan weer met: toek, toek, ḍor, toek, toek, ḍor, steeds herhaald. Dit kan ook bezetenheid te weeg brengen; de jongen, die bezeten geraakt, vertoont dezelfde kenmerken als boven vermeld. Daar er in dit geval onder de jongens echter niemand is, die de kunst van het „kalmeren” verstaat, kan het volgens den Heer Moeliādiardjā wel eens tot ongelukken komen. Om een eind te maken aan de bezetenheid grijpt men den jongen met zijn allen aan, legt hem op den grond, en buigt en knikt zijn ledematen tot die hun stijfheid verloren hebben. Dit kan soms moeilijk zijn, doordat de jongen in die toestand over buitengewone kracht beschikt.

Als een hem medegedeeld oud middel om de bezetenheid te doen wijken vermeldt de Heer Moeliādiardjā ook, dat men den jongen over het gelaat veegt met de slip van een gebruikte vrouwenkain, of dat een vrouw dat zelf met de kain, die zij aan heeft, doet. Men moet hierbij bedenken dat, o.a. ten gevolge van het vochtig-warme klimaat, kledingstukken duidelijk de reuk kunnen dragen van den gebruiker of de gebruikster. De jongen valt dan in een diepe en lange slaap; als hij daaruit ontwaakt, schreit hij meestal, omdat zijn gehele lichaam pijn doet. Hij heeft dan echter zijn gewone bewustzijn terug. De jongens, die vaak in deze soort bezetenheid geraken, zijn echter meestal min of meer onnozel.

Tot zover de aantekeningen van den Heer Moeliādiardjā over dit jongensspel. Ook in het voorafgaande is er reeds melding gemaakt, zoals men zich herinnert, van het paarddansen van jongens (§ 245). De mededelingen van den Heer Moeliādiardjā ontnemen deze dans veel van de aard van een vertoning, en doen hem naderen tot de reeds meermalen in dit verband genoemde biologie-spelen, Ni Towok enz. In deze richting verder gaande, begint men ook iets te vermoeden van een oude religieuze zin van deze dans. Hier wil ik nog herinneren aan het boven (§ 248) aangehaalde stuk uit de S. Tjēntini, waar sprake is van volgelingen (santri's) van een wondermachtigen Meester (Sèh Amongrâgā), die men in geestvervoering paarddansen laat uitvoeren, ook slechts op stukken bamboe en dergelijke. De daar zowel als hier vermelde vuurwaaier, ilir, neemt een belangrijke plaats in bij allerlei oude gebruiken en spelen; de Heer Brandts Buys heeft enige voorbeelden van het gebruik van dit stuk gereedschap bijeen gebracht (zie het register op zijn verhandeling over Madoerese muziek).

256. Koedâ-képang met réjog in Oost-Java. Enigszins in tegenspraak met deze mededelingen uit Toeloengagoeng, Kēdiri, Djombang en de Oostelijker gelegen landschappen, dat de paarddansers daar in den regel tot bezetenheid geraken, is, dat de Heer Poensen, waar hij de paarddans vermeldt, niet van bezetenheid rept. Wellicht moet men dit verklaren daaruit, dat hij alleen het optreden van paarddansers in optochten, niet als vertoning, vermeldt. In zijn bekend opstel over de wajang (Med. Ned. Zend. Gen. 1872, XVI. blz. 79) zegt hij: „Bij huwelijken, die met eenigen luister gevierd worden, wordt de pangantèn over straat begeleid van personen, die tusschen de beenen een van gevlochten bamboe (képang) nagemaakt plat paard (kapalan) houden, en een piek in de hand, als waren zij zoovele ruiters, vergezeld van acht personen, die de volgende instrumenten bespelen: a. gēdoeg (2 stuks), b. doḍog (2 stuks), c. kēplèk (2 stuks), d. trèntèng (2 stuks). Deze worden verder voorafgegaan of gevolgd van zes andere personen, die bespelen: a. kēḍang (1), b. angkloeng agēng (2 stuks), c. angkloeng alit (2 stuks), d. tērbang (1). Men noemt dit réjog.”

Blijkbaar heeft men hier te doen met een vereniging ten dienste van optochten van paarddansers en réjog-spelers; over deze laatste groep zal in het volgende hoofdstuk (§ 312) nog het een en ander medegedeeld worden.

In de Oost-Javaanse regentschappen Sidāardjā, Bangil-Pasoeroehan en Malang hoort men het volgende van paarddans. In Sidāardjā wordt de koedâ-képang-vertoning gegeven door slechts twee of vier mannen. Het is daar slechts een kijkspel van rondtrekkende spelers. Zij dansen zolang in de rondte, totdat er een „dadi't.” Deze wordt dan wild, en gedraagt zich als een paard: hij eet padi (rijst nog in de halmen) en drinkt water uit een emmer. De andere dansers houden op, wanneer bij één de bezetenheid intreedt. De spelers hebben het paardje slechts met een hand onder de hals vast, en dragen geen bijzonder kostuum en geen wapen in de hand, zoals elders niet zelden voorkomt. De muziek kan bestaan, zo werd medegedeeld, uit een kēḍang (soms met een stok geslagen), een gēndèr, een slēntēm, een gong kēmoḍong en een kēmpoel, of, eenvoudiger, uit een kēḍang, een gong goembēng (een zogenaamde blaasgong) en een saron. Als muziekstukken, bij de paarddans gespeeld, worden genoemd alas-kobong en djola-djali. De beste paarddansers in Sidāardjā komen van Ngaban.

Behalve van deze weinig gekultiveerde koedâ-képang-dansers werd er in Sidāardjā ook nog melding gemaakt van een réjog-bangoentoelak of -kēlēngan of -gāndākoesoeman. Dit waren vier dansers, gekostumeerd met een wambuis en een ēḍong-wajang (de gloria van de wajangpoppen, tussen de schouders op de rug), en ook op paardjes rijdende. Zij dansen zolang tot er een bezeten geraakt. In de muziek wordt hierbij gebruikt een kleine kētipoeng (een trom) met één vel. Waarschijnlijk moet men hier denken aan een bijzondere troep, die enige plaatselijke vermaardheid heeft gekregen of had.

Ook in Malang komt de paarddans voor: de beste spelers komen uit Toempang. Evenals bijkans overal elders, treden zij in het bijzonder op bij optochten. Aan een beschrijving van een in Juni 1928 in Tosari geziene besnijdenis-optocht wil ik het volgende ontleen: „Bij gelegenheid van de besnijdenis van twee zoontjes van een patinggi, een (Moslims) dorpshef van een désa dicht bij Tosari werd er een optocht gehouden, de dag vóór de operatie (welke 's morgens vroeg zou plaats hebben), van uit het huis van de ouders slechts het plaatsje door en weer terug. De jongens, nog vrij jong, waarschijnlijk niet ouder dan om en bij de 10 jaar, waren geheel gekleed in oranje pakjes, jas en broek, met een groene sjaap om. Ze zaten elk op een paard, behangen met een rood gebloemd sitsen doek en een netwerk van ronde blinkende metalen schijven, zo groot als kleine bordjes. De paarden droegen hoge Javaanse zadels met kleppen, van achter versierd met een hoog opstekende waaier van pauweveren. Den jongens werden pajoeng's boven het hoofd gehouden. De paarden werden elk aan een lang touw geleid door een man.”

„Verder werden er in de stoet megedragen, vooraan, twee lange bamboe staken met een

vlaggetje (rood-wit-blauw) er aan. Dan waren er zes dansers, zonder andere onderscheidingstukken dan een versiersel van kralen om de hals. Vervolgens zes koedâ-képang-spelers. Ze waren gewoon gekleed, maar hadden elk een vlaggetje (rood-wit) aan een stok van ongeveer 75 c.M. lengte in de hand. Ook was er een bađoet bij, Pâtrâ genoemd; deze had een boetâ-tjakil-masker voor en een hobbezak aan. Een bepaalde volgorde in de stoet wist men, naar het schijnt, niet in acht te nemen."

"Op zijn tocht door het plaatsje hield de stoet stil bij aanzienlijke ingezetenen en ook, vooral, bij de hotels, en gaf daar een voorstelling. De bedoeling was, dat de jongens eer bewezen aan de ouderen en aanzienlijken, en dan een geschenk in geld kregen, wat hun vader voor hen in ontvangst placht te nemen. De voorstelling begon met een dans van de zes dansers tezamen, stil staande op een rij, en slechts weinige bewegingen makende met de handen en hoofden, nu en dan buigende en draaiende. De muziek bestond slechts uit een paar bekkens en een kēṇḍang. Daarna traden de koedâ-képang-dansers op, eerst in twee rijen, drie aan drie tegenover elkaar, daarna in het rond rijdende. De muziek bestond uit een kēṇḍang, een tērbang en een angkloeng. De bađoet maakte wat potsen er tussen door. Een der dansers geraakte bezeten (dadi), hij werd stijf, hield zijn paardje krampachtig vast en viel om. Hij werd met wierook-walm en met beblazen door een ouden man in de oren en op het hoofd na vrij lange tijd weer bijgebracht. De muziek speelde intussen voortdurend door, de andere paarddansers hielden echter op."

"Nadat de ene paarddanser weer tot bewustzijn was gekomen, lieten de geleiders de twee paarden met de jongens er op dansen. De mannen dansten daarbij tegenover hun paarden, in de ene hand het touw, in de andere een korte zweep; één zong er bij. De muziek hierbij bestond uit een slomprèt, een kēṇḍang en een bekkens. Bij dit dansen van de paarden kwam men niet van de plaats; pas toen dit afgelopen was trok men verder."

In deze beschrijving zijn verscheidene trekken op te merken, die boven ook reeds vermeld zijn: de staken met vlaggetjes (§ 166, 217), de dansende paarden (§ 224), enz. De zes dansers, niet op paardjes, waren vermoedelijk réjog-dansers. Wat betreft de paarddansers is het duidelijk, dat hier, zoals ook uit de andere mededelingen uit Sidâardjâ en Malang blijkt, het bezetenheidsspel werd opgevoerd. Met een spiegelgevecht tussen de paarddansers, in twee partijen gesplitst, is in verband te brengen de opstelling in het begin in twee groepen tegenover elkaar. Een duidelijke bedoeling om een uitgebreide gevechtsspel te gaan opvoeren, blijkt echter allerm minst.

In Pasoeroehan en de gemengde Javaans-Madoerese streken ten Oosten ervan schijnt de paarddans voor te komen in vrijwel dezelfde vorm als voor Sidâardjâ en Malang vermeld is. Evenals elders wordt deze vertoning beschouwd als in het bijzonder passende bij optochten. Naast de paarddans heeft men, zoals boven reeds vermeld is, in Pasoeroehan en omliggende landstreken ook de djaranan-vertoning, de paardenmommen, welke gedragen worden door een man, die door een horizontaal gat in de rug van zijn rijdier steekt. Deze vertoning behoort thuis bij de mommerijen; in het voorafgaande (§ 223) is zij reeds besproken.

III.

Madoera.

257. In tegenstelling tot de meer Zuid-Westelijk gelegen landschappen, schijnt op Madoera de paarddans niet voor te komen. Wel heeft men daar, zoals reeds vermeld (§ 224), het paardenspel (de dansende paarden) en het zogenaamde toernooi-spel, waarbij ook wel een potsenmakende mommespeler optrad. Hoe het verband tussen dit toernooispel (op Maandag, sēnēnan) en de paarddansen gelegd moet worden, zal in het achtste hoofdstuk besproken worden. De vraag, waarom op Madoera de paarddans niet en het toernooispel wel voorkomt, weet ik niet te beantwoorden.

257. Paarddans, Javanen.

Ook in de Madoerese landschappen van de Oosthoek schijnt de paarddans niet of slechts zeer weinig gezien te worden.

In het verre Oosten van het Javaanse land, in Banjoewangi bij de oud-ingezetenen bevolking van Blambangan, schijnt de paarddans ook niet voor te komen. Het mommespel, waarvan boven reeds melding is gemaakt, wordt daar vertoond alleen begeleid door een paar maskerspelers. Wel komt de paarddans in die streken voor bij kolonisten, afkomstig uit Oost- en Midden-Javaanse landschappen (zie boven, § 202 en 252).

Het bovenstaande moge voldoende zijn om een overzicht te geven over het voorkomen op Java van deze merkwaardige dans, en enig begrip van de wijze van uitvoering en van wat er mee in verband staat. Enige opmerkingen en aantekeningen, die mogelijk kunnen leiden tot een vermoeden omtrent de ontwikkeling van de paarddans onder inwerkingen van zeer oude gedachten en gevoelens, moeten later een plaats vinden.

VIJFDE HOOFDSTUK.

Reidansen en zangen van jongens of mannen, opvoeringen met Moslims-godsdienstige achtergrond, en vertoningen, daarmee verband houdende.

258. **Dansen van jongens of mannen.** Aansluitende aan het voorafgaande, mogen er thans enige beschrijvingen volgen van enkele andere Javaanse dansspelen, die mede tot de volksvertoningen behoren. Hoewel bij deze voorstellingen geen maskers noch mommen of paardjes gebruikt worden, lijkt het toch niet ongepast er hier een bespreking aan te wijden en een, al zij het nog onvolledig, overzicht van te geven. Immers in het bovenstaande zijn enige dezer voorstellingen herhaaldelijk genoemd, en in sommige gevallen hebben zij zich, naar het schijnt, vermengd, hebben wellicht ook van oudsher in verband gestaan met sommige van de reeds beschreven vertoningen. Voornamelijk wil ik hier tezamen vermelden, wat mij bekend is mogen worden omtrent de volgende groepen voorstellingen.

De eerste groep is die van de jongens of jonge mannen, die optreden in reidansen. Een der benamingen van deze vertoning, *rêjog*, is in het voorafgaande reeds herhaaldelijk genoemd. Reidansen en -zangen van meisjes en vrouwen, in verband staande met het rijstblokstampen en met sommige andere oude ceremoniën, bij gelegenheden als dorpsjaarfeesten en dergelijke, moet ik hier buiten beschouwing laten; die hebben zich ook, voor zover bekend, zelden, behalve misschien in de Soendalanden (*dogèr* enz.), ontwikkeld tot vertoningen, die men tegen beloning laat opvoeren.

De tweede groep is die der uitvoeringen van Moslims-religieuze gemeenschaps-muziek, met of zonder dans, ontstaan uit godsdienstige „oefeningen”.

Behalve aan de vertoningen, die in eigenlijke zin tot deze twee groepen behoren, zal ik in dit hoofdstuk ook mededelingen opnemen over enige andere voorstellingen, omdat die met de bovengenoemde in verband staan. Dit zijn in hoofdzaak: vertoningen van jongens of mannen, als vrouw verkleed, dus travestie-vertoningen, en kunstenmakerijen of goocheltoeren.

Wat betreft de maatschappelijke staat van degenen, die vertoningen van de in dit hoofdstuk te bespreken soorten ten beste geven, daarover kan niet veel algemeen gezegd worden. Er bestaan te dien aanzien nog al wat verschillen, zowel tussen de gewesten van het Javaanse land, als tussen de verschillende in het hierna volgende te bespreken vertoningen. Tot de echte dorpse vertoningen, gegeven door boerenjongens, niet met de bedoeling om er hun levensonderhoud uit te halen, zijn te rekenen in hoofdzaak de groeps- of reidansen. Waar die voorkomen, dienen zij ook hoofdzakelijk tot opluistering van optochten en familie- of dorpsfeesten, evenals vele van de in de twee vorige hoofdstukken beschreven vertoningen, mommerijen en paarddansen.

Iets dergelijks is ook het geval, in verscheidene streken van Java althans, met de opvoeringen van religieuze muziek, al of niet gepaard gaande met groepsdansen van jongens of mannen. Deze zijn ook niet te beschouwen als beroepsspeellieden of -muzikanten; de kleine gezelschappen, die deze kunst beoefenen, bestaan hier uit de leerlingen van een plaatselijk bekenden godsdienstleraar of een godsdienstschool, elders weer zijn het clubs, uit eigen beweging bijeen gekomen. In beide gevallen verheffen de executanten zich maatschappelijk boven het peil van de spelers in dorpse mommerijen en dergelijke vertoningen; bij de onontwikkelde en ongeletterde me-

nigte verwerven zij met hun vertoon van kennis van Arabische godsdienstige geschriften een zeker maatschappelijk aanzien, dat hun vermoedelijk mede een deel der beloning is voor hun optreden.

Op enkele plaatsen schijnt het ten beste geven van deze soort muziek- en dansopvoeringen, maar dan verbasterd en vermengd met andere vertoningen, echter wel de broodwinning geworden te zijn van groepen speellieden. Die zijn dan vermoedelijk wel meestal georganiseerd door een spullebaas, en los geraakt uit de dorpse samenleving (zie § 259).

Speellieden, rondreizend door stad en land, zijn het ook, die het merendeel van de andere, in dit hoofdstuk te bespreken of te vermelden vertoningen, zoals de kunstenmakerijen, geven. Ook het optreden van mannen of jongens als vrouwen is hier toe te rekenen, wanneer het een vertoning op zich zelf vormt. Dit komt echter niet zo erg veel voor; meestal is de travestie slechts als bestanddeel in andere vertoningen opgenomen. Waar de hier bedoelde opvoeringen iets hebben van fakierkunsten, hebben of hadden de vertoners veelal enige verwantschap met de groep der zwervende santri's, lieden die, op zoek naar onderwijzingen van religieuze aard, van den enen godsdienstleraar naar den anderen plachten te trekken, met werken, bedelen of op andere wijzen hun levensonderhoud bijeen krijgende.

259. Onderling verband. Er is enige toelichting bij nodig, om duidelijk te maken, waarom ik de opvoeringen van gewijde muziek in deze bijdrage, die de volksvertoningen behandelt, ga bespreken.

Deze opvoeringen bestaan in hun oorspronkelijke vorm uit zang, alleenzang en in koor, begeleid door enige instrumentale muziek van trommen, soms vergezeld van eenvoudige groepsdansen of groepsstanden, en afgewisseld met ritmische voordrachten van proza, alles met Arabische tekst. Op het voorkomen van deze soort muziekuivoeringen met godsdienstige achtergrond is nog te weinig de aandacht gevestigd. In verscheidene streken van Java zijn zij zeer populair, mede in verband met de religieuze bezwaren, die de godsdienstige Moslimse gemeente vaak tegen het Javaanse gamelan-spel heeft.

Ofschoon van oorsprong uitheems, en het meest ingeburgerd in de kringen van de ouderwetse Javanistisch-godsdienstige middenstand, hebben deze opvoeringen hier en daar de aard van volkskunst aangenomen, door samen te smelten met vermoedelijk wel oud-inheemse zangen en dansen als reidansen van mannen of jongens. De hofkunst heeft zich slechts in zeer geringe mate ingelaten met deze godsdienstige middenstandskunst van uitheemse herkomst.

De Moslims-godsdienstige gezangen met Arabische tekst zijn, evenals de religieuze gezangen van andere godsdiensten, door het gebruik geheiligd; men zou hen niet durven vervangen door andere. Zij worden niet alleen als uiting van godsdienstige zin maar ook ter wille van de muziek ten gehore gebracht, veelal door plaatselijke gezelschappen, zoals boven meermalen vermeld, kleine mannenkoren, die men tegen een door de gewoonte vastgestelde beloning aan huis kan ontbieden om een feest te wijden en op te luisteren.

In Oost-Java, maar ook wel elders, zijn er echter volksvertoningen, meestal slawatan genoemd, waarin het ten gehore brengen dier religieuze gezangen verbonden is geraakt met het vertonen van reidansen en het zingen van liederen in de landstaal door jongens of jonge mannen. Zelfs komt het voor, dat deze soort vertoningen zich hebben ontwikkeld in de richting van een volkstoneel, zoals dat boven is geschetst bij de bespreking der masker- en mommespelen. De nieuwere ontwikkeling in het belijden van de Islam in de Archipel, die o.a. streeft naar zuivering en verwijdering van alle met de eer van de godsdienst onverenigbaar geachte gebruiken, heeft zich daar in de laatste tijd tegen verzet. In haar strengste vorm wil deze beweging uitsluitend godsdienstige zang; gamelan zowel als Javaanse zang-, dans- en toneelkunst, verwerpt zij.

In de populaire vormen van deze uitvoeringen van religieuze oorsprong, en ook in sommige gewestelijke vertoningen van niet-Moslimse herkomst komt het voor, inzonderheid wanneer er bij gedanst wordt, dat er jongens of jonge mannen optreden, die als vrouwen zijn verkleed. Waar-

schijnlijk is die travestie in de Javaanse gewesten wel niet of niet geheel van Moslimse oorsprong; zij berust op oude gedachten en gevoelens. In het negende hoofdstuk zal er gelegenheid zijn, hierover nog het een en ander op te merken. Wel bestaat er echter in zeer vele gevallen verband met vertoningen, thuis behorende in de oude Javanistisch-Moslimse groepen. Daarom heb ik gemeend, van deze travestie-vertoningen van jongens of mannen, of van het voorkomen van travestie in andere vertoningen, in dit hoofdstuk enige beschrijvingen te moeten opnemen.

Wat betreft de reden, waarom er in dit hoofdstuk ook mededelingen over kunstmakers opgenomen zullen worden, het volgende.

Het is bekend, dat er in vroeger tijd op Java ook vertoningen van Moslims-religieuze oorsprong voorkwamen, welke gelijkenis vertoonden met de befaamde toverkunst der fakiers in andere Oosterse landen; thans hoort men daar echter nauwelijks ooit meer iets van. De kunstmakerijen, welke in dit hoofdstuk besproken zullen worden, behoren tot dit soort, of staan er althans mee in verband. En de genoemde Moslimse fakierkunsten behoren thuis in de kring van de ouderwetse Javanistische Islam, van de *kjai's* en de *santri's*, evenals een belangrijk deel van de hier te bespreken Moslims-religieuze gemeenschaps-muziek, al of niet gepaard gaande met dansen. Uit de beschrijvingen, in de volgende bladzijden opgenomen, zal dit duidelijk blijken. Van de kunstmakerijen en goocheltoeren heb ik dus in dit hoofdstuk enige malen beschrijvingen opgenomen, ter wille van de volledigheid en het goede overzicht over de verschillende soorten van vertoningen, die in verband zijn te brengen met de oude Javanistische Islambelijding.

De vertoningen van deze verschillende groepen, mannenreidansen, gewijde muziek en de andere, worden mede daarom te zamen in dit vijfde hoofdstuk besproken, omdat het in sommige gevallen twijfelachtig is, tot welke groep een te beschrijven vertoning gerekend moet worden. Immers verscheidene dezer vertoningen hebben iets van de aard van al de genoemde groepen. Dit geldt, ten aanzien van de uitvoeringen van Moslims-religieuze muziek natuurlijk alleen van die vormen, welke verbasterd, en zodoende het meest genaderd zijn tot volksvertoningen. De zuiver religieuze vormen van de opvoeringen van gewijde muziek zouden een afzonderlijke bespreking verdienen; die zou thuis behoren in een verhandeling over het Moslimse godsdienstige leven. In het onderstaande zullen van deze zuiver religieuze en rechtzinnige vormen van muziekbeoefening ook wel beschrijvingen worden opgenomen. Dit echter hoofdzakelijk ter vergelijking met de meer populaire en verbasterde vormen, die de aard van volksvertoningen hebben aangenomen. Die zijn eigenlijk het onderwerp van de bespreking.

Waar er hier, bovendien, geen uiterlijk kenteken, zoals het gebruik van een masker, een mom of een paardje, aan te wijzen is, om als toets voor een groepsindeling tussen de genoemde groepen te dienen, leek het dus het beste al deze vertoningen in dit vijfde hoofdstuk tezamen te beschrijven. Op hun onderlinge verhouding en samenhang zal ik telkens in aantekeningen de aandacht kunnen vestigen.

Ook hier zal ik zoveel mogelijk elk gewest of landschap afzonderlijk behandelen in de gewone volgorde, van het Westen naar het Oosten.

I.

West-Java, de Soendalanden.

247 260. Soendanese angloeng-dansers. De berichten over de verschillende vertoningen, die in dit hoofdstuk beschreven moeten worden, zal ik openen, vasthoudende aan de aardrijkskundige volgorde, met mededelingen over de Soendalanden en Bantën. Dat Bantën, ofschoon voor een gedeelte Javaans van taal, ten aanzien van de volksvertoningen in het algemeen goed overeenkomt met de Westelijke Soendalanden, is in het bovenstaande reeds opgemerkt (§ 165). De in het hier-

na volgende mededelingen over Bantën'se vertoningen zullen over het geheel ook blijken overeen te stemmen met die over de Soendalanden.

Als eerste vertoning wil ik hier bespreken de Soendanese angkloeng-dans. Door de beschrijving hiervan zal men dadelijk een goed denkbeeld krijgen van de mannenreidansen, waarover dit hoofdstuk voor een belangrijk gedeelte handelt. En tevens vindt men hier al dadelijk vermeld het muziekinstrument, dat een belangrijk aantal van deze reidansen van jongens of mannen begeleidt of begeleid heeft, de angkloeng.

Over een, vermoedelijk oude, vorm van de Soendanese angkloeng-dans heeft de Heer V. de Seriëre enige belangrijke mededelingen gedaan in zijn opstel over Java'sche volksspelen en vermaken (Tijdschr. van Ned.-Indië, nieuwe serie, III, 1874, blz. 81). In het allereerste begin daarvan leest men: „De angkloeng, vroeger, vooral in meer van de hoofdplaatsen verwijderde gewesten en désa's, ook wel rêjog genoemd,” Of dit geheel juist is, is nog te onderzoeken; thans is rêog zeker slechts de aanduiding van de vertoning en de dansers. Het wijst er echter wel op, dat rêog-opvoeringen en angkloeng-muziek van ouds eng verbonden waren.

De Heer de Seriëre geeft een uitvoerige beschrijving van de angkloeng als muziekinstrument; daaraan wil ik slechts ontleen: „De boog, die het bovenste gedeelte, het couronnement, van het instrument uitmaakt, is versierd met eraan vastgebonden veeren, bij voorkeur uit de veelkleurige staarten van den immer geëerden djodo (haan), en andere dergelijke veeren, ook wel kwastjes van gekleurde koralen, en daarover heen gewoonlijk bij den aanvang van groote feesten, nog een franje van de bij elke pret of vreugde te pas komende djanoer (jonge kokosbladeren). Bij het bespelen komen al die ornamenten natuurlijk in een wuivende en slingerende beweging, welke, niet alleen op de muzikanten, maar ook op de omstanders een vroolijk opwekkenden indruk maakt, zooals wel overal zal zijn waar te nemen bij dergelijke vertooningen, bijvoorbeeld bij ons, door het effect der uniformen onzer militairen, het schitteren der uitmonsteringen der koorde en kwasten, waarmede ze zoo rijkelijk zijn voorzien, het stralen en blinken der wapens en muziekinstrumenten, enz.” Verderop deelt de Heer de Seriëre nog mede: „De afmeting der instrumenten is zeer verschillend, de grootste zijn anderhalve meter hoog en drie kwart breed, afdalende tot een kwart meter hoog en twintig centimeters breed.”

De uitvoering beschrijft hij dan, op een levendige en van begrip getuigende wijze, als volgt: „Vijftien tot twintig stuks angkloeng, ieder door één persoon bespeeld, maken een stel of een korps uit. De grootste instrumenten worden aan een band of touw over de schouders der bespelers gedragen, de kleine los in de handen. De voordansers hebben meestal twee van de allerkleinste soort, wat rijker versierd dan de grootere, in iedere hand één, en manoeuvreeren daarmede, zingende en tandakkende met geheel hun lichaam.” „In afwijking van de vrij of geheel algemeene regel voor muziek-uitvoeringen der Javanen en Soendanezen, moeten hier de muzikanten allen staan en rondgaan; van het anders gebruikelijke zitten komt niets in, voordat het stuk geheel is geëindigd.”

„Bij ieder stel of korps behoort ook nog minstens één dogdog, een soort van tamboer” (d.w.z.: trom) „gemaakt van een stuk uitgeholden stam van de kaoeng-palm of arèn, ter lengte van nagenoeg een halve meter en doorsnede van twintig centimeters, aan een der uiteinden bekleed met een stuk dun geitenvel, dat er strak omheen gespannen wordt met een band van bamboe of rotan.” „De toekang dogdog of de bespeler draagt het aan een band over den linker schouder en is steeds een der voordansers en voorzingers van het korps.” „Hij bespeelt het met een stokje in de rechterhand, en drukt het met de linkerhand tegen zijn heup, zoodat hij met de linkerhand ook nog erop kan trommelen.” Hij „heeft zijn dogdog in een slëndang batik of plangi, een soort van shawl en sautoir, op zoodanige wijze dat het instrument vast ligt, en dat hij met de vrij gebleven linkerhand de bekleeding of trom kan betokkelen, terwijl hij in de rechterhand het stokje houdt, waarmede hij er aanstonds de krachtige hoofdtonen uit zal slaan.

De rechterhand speelt, de linker accompaneert." „Zijn kameraad en medevoordanser staat vlak achter hem, in iedere hand een der miniatuur angkloeng's zoo houdende, dat ze tegen zijn bloote armen liggen en de ornamenten" (van de angkloeng's) „als het ware daarom heen slingeren. De overige executanten volgen op hem naar de rangorder hunner instrumenten." „Een afzonderlijk kostuum bestaat er voor de angkloeng-spelers niet. Zij dragen de gewone nationale kleeding der mannelijke Soendaneezen."

„Bij plechtige optochten, die bij de meeste Java'sche en Soenda'sche feesten te pas komen, zooals bij pëngantèn (bruiloft), soenat (besnijdenis), goesar (tandslijping), tamat mëngadji (Mohammedaansche promotie-partij)," (beter: het beëindigen door een jongen van zijn leertijd, waarin hij bij een godsdienst-onderwijzer de Koer'an heeft leren voordragen en wat elementaire kennis van de godsdienst heeft opgedaan, dus eerder te vergelijken met belijdenis of bevestiging; men zie een beschrijving in de Herinneringen van P. A. A. Djajadiningrat, blz. 16) „ontbreekt de ngarak, optocht, nimmer, en dan marcheert, in de Soendalanden vooral, de angkloeng immer aan het hoofd, de muzikanten met drie of vier naast elkaar en de voor-tandakkers vooruit, de kleine instrumenten met zeer gemarkeerden zwier op de maat slingerende en zwaaiende, beurtelings de houdingen aannemende van een op de teenen voorzichtig voorwaarts tredende, en van een verwoed voort-snellenden aanvaller (ngarontok), en dan weer retireerende en pareerende, alles onder karakteristieke, vaak bevallige bewegingen en wendingen van geheel het immer lenige lichaam, terwijl met de krachtig gespierde armen en beenen wordt geageerd, alsof geweldige slagen worden toegebracht of vlug en behendig worden ontweken (ngëlid)." De volgers hebben slechts nauwkeurig al die afwisselende bewegingen van de voordansers, de bespelers van de kleine angkloeng's en de dogdog's, en hun zang en muziekspel mede te maken. De zang „is een soort van reciteeren van zinnebeeldige volzinnen of verzen, betrekking hebbende op min of meer algemeen bekende historische overleveringen, fabuleuse verrichtingen en heldendaden der voorouders, en soms ook het kritiseeren en ridiculiseeren van bekende personen en omstandigheden."

„Als er een plaatselijke voorstelling wordt gegeven, en dus geen rondgaande of loopende, zooals bij ngarak, optochten, het geval is, vormen de gesamentlijke executanten een kring, naast elkander staande met het front naar het midden van den cirkel, en bewegen de voordansers zich daarin, en wanneer het in de uitvoering te pas komt, bijv. in het begin en bij het einde van een couplet, maken ze rechts- of linksom, zoodat ze in 't rond achter elkaar komen te staan, om dan op de maat rond te marcheerden met de voordansers, kleine angkloeng's en dogdog voorop; na hen volgen de kleinere tot het corps behorende instrumenten en achtervolgens de grootere; de grootste, die wij de bas-partij zouden kunnen noemen, komen immer achteraan en sluiten de kolonne."

Van het begin en het verdere verloop van zulk een angkloeng-rondedans-voorstelling geeft de Heer de Serière een beschrijving, waaraan hier het volgende ontleend wordt: „Veel aandacht hebben de angkloeng'ers in den beginne niet, zoodat ieder aan het hem toevertrouwde instrument min of meer werktuigelijk, maar toch op de maat, de juist vereischte schokkende slinging geeft en overigens, dood op zijn gemak, langzaam den cirkel mede rond-slentert, vaak stap voor stap, alsof het hun te veel moeite kost om voort te komen." Dat dit begin, zoals men mag aannemen, uit langzame, beheerste danspassen bestaat of behoort te bestaan, schijnt den Heer de Serière niet opgevallen te zijn.

„Langzamerhand komt er dan toch eindelijk wat meer leven in. Het is alsof de acteurs beginnen te ontwaken uit den dommigen toestand, waarin ze verkeerden. Ze richten het voor-uitgebogen hoofd wat meer omhoog, en den hals recht op de schouders, zetten de borst vooruit, ze zien wat lustiger en weldra vroolijk voor zich heen, en, naarmate de voordansende dogdog en angkloeng's zich meer en meer animeeren, en door hun liefdes- en andere zangen met pantoen's, door krachtige verheffing van stem, geheel het orchest evenzeer als de toeschouwende aanhoor-

ders tot belangstelling opwekken, komt er in dien zooeven nog geheel lusteloos schijnenden troep een zeer merkbaar leven. Al hunne bewegingen dragen er de sprekendste kenmerken van, dat ze getroffen zijn door de tonen zoowel als door de woorden van den zang Vroolijk rondblikkende, soms hartelijk mede lachende met het auditorium, volgen ze hunne voordansers, dan eens, evenals zij, stilstaande, dan weer in den aangenomen kring rondgaande, immer door musiceerende. Als het stuk of de babak eindelijk uit is, wordt er wat rust genomen, en de instrumenten worden met de noodige zorg neergezet op den grond."

"Daar begint weer de vertooning. De dogdog-speler heeft, als een geoefend acteur, een geprononceerden stap voorwaarts gedaan en den rechter arm met theatrale kracht opgeheven, om door een duchtigen slag op zijn doffe trom zich zelf en zijn medewerkers het veel beteekenende signaal te geven." „Er zijn ook stukken, die minder gewenschte aandoeningen gaande maken, zooals bijvoorbeeld de voordracht van babad's, heldendichten, pantoen's en tjërta's, die de meer of min bekende groote daden van hunne historische celebriteiten vermeldende, met warme bewondering de meest miraculeuse dapperheid en deugd bezingen." „Vaak gebeurt het, dat de anders zoo laconieke angkloeng'ers onder den invloed der muziek zoo wakker en levendig zijn geworden, dat ze wel allen op 't punt schijnen te staan om, evenals de vurige en gepri-vilegieerde voordansers, in strijd met alle regelen der discipline, maar ferm mede te gaan tandakken, in stede van geregeld te blijven doorspelen."

„Met de armen slingerende, zwaaien ze met het bovenlijf niet alleen voor- en achterover, maar ook links en rechts opzijde, bijna rakelings langs den grond, om, na in die moeilijke houding eenigen tijd gemanoeuvreed te hebben, zich weer langzaam en statig op te heffen, en het effect voor de toeschouwers te maken, alsof ze wel een kop grooter waren geworden." „Ook de vreedzame toeschouwers worden woeliger, iets wat voor de adorateurs van rustige rust volstrekt niets aantrekkelijks heeft. Het zal wel daaraan moeten worden toegeschreven, dat zij dergelijke troepen dan ook maar liefst op een gezegenden afstand wenschen. Al is het een uitgemaakte zaak, dat de angkloeng in de laatste halve eeuw" (vóór de jaren zeventig, waarin dit opstel geschreven werd) „en misschien nog langer, volstrekt geen groot gevaar, vermoedelijk niet eens een klein politiek gevaartje meer deed ontstaan, toch achten zij het beter met volk, dat zich zelf en de toeschouwers op dergelijke verontrustende wijze in beweging kan brengen, maar zoo min mogelijk te doen te hebben, en ze dus met alle geoorloofde, desnoods zelfs met niet geheel en al geoorloofde middelen te weren. Niets is dan ook gemakkelijker; men jaagt ze eenvoudig weg of verbiedt ze te spelen."

Deze aanhalingen uit het belangwekkende opstel van den Heer de Serièrè, dat vermoedelijk in hoofdzaak betrekking heeft op het oude thans tot het regentschap Madjalëngka behorende landschap Radjagaloeh, ten Noorden van de Tjèrmé, mogen voldoende zijn om een indruk te geven van deze vertoningen van angkloeng-dansers. Opmerkelijk is, dat noch tarompèt noch blaasgong vermeld worden. Gezien de uitvoerigheid en nauwkeurigheid der beschrijvingen, moet men wel aannemen, dat deze instrumenten niet door onachtzaamheid uit het opstel weggelaten zijn, maar dat zij in vroeger tijd niet bij de angkloeng-dansen gebruikt plachten te worden.

Overigens is, wat de Heer de Serièrè schrijft, blijkbaar van aard hetzelfde als de vertoning in Soemëdang, waar Mr. Kunst terloops gewag van maakt (Djâwâ III, blz. 28): rëak-spelers (zoo heeft men hem voorgespeld) met een angkloeng-orkest. Hij noemt 9 angkloeng's, vier dogdog's (van klein naar groot geheten: tilingting, tēmpas, bangbrang en indoeng) en een tarompèt, en weet over de vertoning zelf te schrijven: „De door 13 van de 14 potsierlijk toegetakelde rëak-spelers uitgevoerde groteske dansen worden gedirigeerd door de kleine tilingting. De 14de man, de tarompëtter, liep, gekleed in een hemd, al blazende, plechtstatig bij zijn cancanëerende kunstbroeders aan."

Van potsierlijke toetakeling is op de, het opstel vergezellende, afbeelding niet veel

te bemerken, tenzij men de soldateske hoofddeksels, een soort sjako's, als zodanig wil beschouwen. Zoals ook blijkt uit de beschrijvingen van den Heer de Serièrè, kan in deze angkloeng-dans het krijgshaftige zeer op de voorgrond treden, niet het minst, vermoedelijk, wanneer de troep optreedt om een optocht te openen. En dit heeft de vertoning te Soemèdang blijkbaar willen verbeelden. Dat de tarompèt-speler daarbij niet mededeed aan de dans, is wellicht op te vatten als een teken ervan, dat hij ook eigenlijk niet van ouds bij de troep thuis behoort.

Wel kunnen de bewegingen van de angkloeng-dansers soms iets overdrevens krijgen, gezien door de ogen van een Westerling of een al te Westers geschoolde. Dit blijkt ook uit de beschrijving van den Heer de Serièrè. Aan te nemen is echter, dat hierbij, althans oudtijds, minder de bedoeling heeft voorgezeten potsen te maken, om de lach- en spotlust van de toeschouwers op te wekken, dan wel om vaardigheid in het bespelen van de angkloeng's ten toon te spreiden, en akrobatische kunststukjes te vertonen, om de bewondering van vrienden en bekenden onder het publiek, niet in de laatste plaats van het vrouwelijk deel daarvan, te kunnen verwerven. In Dr. Sachs' boek „Eine Weltgeschichte des Tanzes” (Berlijn 1933) komt, naast afbeeldingen van paarddansers, ook een afbeelding voor van een rëog-dans, met het onderschrift „Clowntanz auf Java”. Deze afbeelding, blijkbaar afkomstig van Mr. Kunst, komt ook voor in zijn Toonkunst (II, blz. 363) met het onderschrift „Soemèdang, badoet-orkestje”. Uit het bovenstaande zal duidelijk geworden zijn, dat deze onderschriften enigszins misleidend zijn ten aanzien van de werkelijke inhoud van de vertoning.

Zeer goed met de beschrijving van den Heer de Serièrè komt overeen de afbeelding van een troep angkloeng-spelers uit Tjikandè (Regentschap Sérang), in het Verslag nopens de Pasar Gambir te Weltevreden, 1906, van den Heer Pleyte. Op die afbeelding ziet men twee dogdog-spelers, met zeer diepe trommen (naar schatting wel 60 c.M. diep tegenover een middellijn van het vel van 20 c.M.) en een zestal angkloeng-spelers, inderdaad met versierde instrumenten, zoals de Heer de Serièrè vermeldt.

Overigens is het duidelijk, dat de angkloeng-rondedansen der rëog-spelers, zoals door den Heer de Serièrè beschreven, en de straks (§ 263) te vermelden rondedans van de ogèl-vertoning wel op elkaar kunnen gaan gelijken. Zo kan men ook begrijpen, dat een mededeling uit Tasikmalaja rëog-, angkloeng- en ogèl-opvoeringen vrijwel gelijk stelt, blijkbaar als benamingen van een vrij moderne vorm van volkstoneel, waarin bestaanddelen van verschillende oudere vertoningen zijn opgenomen. En bij deze Midden- en Oost-Soendaneze rëog-vertoning sluit zich ook aan wat men in het Zuid-Westen van het Javaanse land wel réjog pleegt te noemen (zie beneden, § 278).

Een op Bantën betrekking hebbende mededeling over de angkloeng-vertoning daar, door Soendanezen, zes tot tien man, met angkloeng's en trommen, thans min of meer gekostumeerd als Europese officieren of prijaji's, doet ook uitkomen, dat daarbij verhalen, kluchten worden opgevoerd, waartoe er komische figuren, grappenmakers, bij de troep aanwezig zijn.

261. Soendaneze rëog-vertoning. Reeds enige malen is in het bovenstaande de Soendaneze benaming rëog, taalkundig in verband te brengen met het Javaanse réjog, genoemd. Het is wel aan te nemen, mede op grond van de mededelingen van den Heer de Serièrè en Mr. Kunst, dat dit rëog de naam is, die eigenlijk in de eerste plaats toekomt aan de boven beschreven angkloeng-dans.

Intussen, in een opstel in Djāwā (IX, 1929, blz. 169) heeft de Heer Mèmèd Sastrahadiprawira een belangwekkende beschrijving gegeven van modern Soendanees volkstoneel. Uit dit opstel moet men opmaken, dat de naam rëog in sommige streken van de Soendalanden, vooral, waarschijnlijk in het Oosten en het Midden, begrepen wordt als naam van een vertoning, die eigenlijk weinig of niet verschilt van het ogèl-spel, een populair kluchtspel, dat hierna beschreven zal worden. Een mededeling, ontvangen van wijlen den Regent van Tasikmalaja, en betrekking

hebbende op de dĕsa Tjipari onder Kawaloe, beschrijft een vertoning van een rĕog-troep van twaalf mannen, met als muziek vier dogdog's, vier angkloeng's, een blaasgong, een tarompĕt en een kĕkĕtjrĕk, te bespelen door acht mensen (de angkloeng's door ĕĕn man). De vertoning, althans het begin ervan, bestond uit een rondedans om het midden in de kring klaargezette licht en de sasadjĕn, door vier spelers, en het zingen van sisindiran's, waarbij ĕĕn der spelers, de dalang, steeds voor ging. Deze mededeling noemt als muziekwijzen, die gebruikt worden, wanneer de vertoning 's morgens plaats heeft (van half acht tot ĕĕn), achtereenvolgens ki doeda en rĕnggang, wanneer zij 's nachts plaats vindt tjinangsi en pangprang (kĕmpring). De twee komische figuren (bodor's), die optreden (onder de vier rondedansers) dragen de namen Abang Tjĕngĕk en Abang Tokĕ.

Opmerkenswaardig is echter, dat deze mededeling ook melding maakt van het optreden van een als vrouw gekleden man; men moet aannemen, dat die slechts dient om de vrouwenrollen te vervullen in de kluchten, die vermoedelijk het grootste gedeelte van de meer dan vijf uur, die zulk een voorstelling duren kan, vullen. Ook leest men, dat soms aan het einde der uitvoering een maskerdans wordt opgevoerd, met een Mĕnak Djingga (d.w.z. Klĕnĕ-masker), ontleend aan de topĕng-vertoning, het kleine maskerspel van West-Java. Met de koeda-loemping- en barongan-opvoeringen, de paarddansen en mommespelen, houdt de rĕog-vertoning daarentegen geen verband, volgens deze mededeling. Als vertoningen die „bijna hetzelfde” zijn als de rĕog, noemt zij, behalve de ogĕl-, ook de angkloeng- en de sĕgĕng-opvoeringen. De streek waar, volgens haar, de rĕog-opvoeringen het best zijn, is het distrikt Bandjaran van het regentschap Bandoeng.

Volgens deze berichten is de rĕog-vertoning in het Z.O. van de Soendalanden dus moeilijk te onderscheiden van de ogĕl-opvoeringen, zoals de Heer Mĕmĕd S. die beschrijft. Misschien is zij iets uitgebreider, doordat zij bestanddelen van andere vertoningen (maskerspel) en kluchten in zich heeft opgenomen.

Dit is ook te bedenken bij een afbeelding van „Rĕjogs (potsenmakers) in de Soendalanden,” te vinden in het boek over Java van Mevrouw Augusta de Wit (Nederlandse uitgave 1905, blz. 107), waarop men vier dansers ziet met dogdog's (de kleinste wordt met een trommelstok bespeeld) en een maskerspeler met een half masker, vermoedelijk van Tĕmbĕm. Overigens zijn er aan een rek opgehangen angkloeng's en een blaasgong te zien, maar een lamp waar zij omheen zouden kunnen dansen, is er niet.

Wellicht mag men veronderstellen, dat, waar de rĕog-vertoning zoveel op de ogĕl-uitvoering lijkt, dit daarvan komt, dat de eerste de laatste in zich heeft opgenomen, geheel of gedeeltelijk, en dat men oudtijds onder rĕogspelers slechts verstond: dansers met angkloeng's en dogdog's, die bij optochten of in reidansen optraden. De oude angkloeng-dans schijnt in de moderne, populaire rĕog-vertoning echter op de achtergrond geraakt te zijn.

Overigens, in tegenstelling tot meer Oostelijk gelegen streken, ook reeds tot de aangrenzende Javaanse landschappen van Tjĕrbon en Banjoemas, zijn mij uit de Soendalanden betrekkelijk weinig berichten over het optreden van een man of een jongen als vrouw in een dans of vertoning bekend geworden. Ik noem hier slechts, naast de boven vermelde populaire gemengde rĕog-vertoning, het laĕs-spel (§ 286). Daarentegen komt het, zoals boven bij de beschrijving van de maskerspelen reeds vermeld is, wel voor dat vrouwen optreden in rollen, waarin zij mannen moeten voorstellen (zie § 113). Over deze, en andere vertoningen, waarin vrouwen de hoofdrollen vervullen, zoals de dogĕr-Bandoeng, die men ook in Midden-Java op pasar-malĕm's en sĕkatĕn's kan ontmoeten, behoeft in dit hoofdstuk echter niet gesproken te worden.

262. Ogĕl, Doblang. Van het moderne populaire ogĕl-toneel onder de Soendaneen heeft de Heer Mĕmĕd Sastrahadiprawira, zoals reeds vermeld is, een beschrijving gegeven in Djĕwĕ

(IX, 1929, blz. 129). Dr. Hidding heeft in zijn boek over gebruiken en godsdienst der Soendanezen (blz. 98) een uittreksel uit dit opstel opgenomen, dat ik hier overneem:

„Een andere, vroeger bijzonder geliefde vertoning, is de Ogèl of Rèog, een gezelschap uit vier mannen bestaande, van wie één de dalang, en een de bodor, de eigenlijke potsenmaker is, die begeleid door zeer ouderwetsche muziek als de angkloeng, een schudinstrument van bamboe vervaardigd, de dogdog, een trom, de tarompèt, een soort klarinet en de goëng awi, een bamboezen blaasgong, allerlei grappige tooneelen vertoonen. Daarom draagt deze geheele voorstelling toch niet minder een gewijd karakter, wat wel blijkt uit het feit, dat de uitvoerders nooit in het gewone leven dergelijke grappen verkoopen mogen, terwijl er bij zoo'n vertooning ook sasadjèn's klaar gezet worden bij de zeer ouderwetsche lamp, die hun spel verlichten moet. Bovendien moeten zij een tijd lang voor iedere voorstelling vasten en voor het begin een djangdjawokan, een bezwering, prevelen, en loopen zij op een bijzondere manier (moendoer madjoe). Ook genieten zij de vrijheid om met allerlei personen en toestanden den spot te drijven, wat zij in andere omstandigheden zeker nooit zouden doen. Wij moeten ook in hen meer dan gewone menschen zien, die over bijzondere vermogens beschikken en dus meerdere vrijheden bezitten dan andere stervelingen.”

Dr. Hidding knoopt aan deze beschrijving belangwekkende beschouwingen vast; in het hierna volgende en in het IXe hoofdstuk zal ik ook nog gelegenheid vinden iets over deze en dergelijke vertoningen op te merken.

Wat betreft de benaming ogèl en de wijze van vertonen is nog het volgende mede te delen. De Heer Coolsma beschrijft in zijn Soendanees Woordenboek (tweede uitgave, 1913) ogèl als: „vertoonster of vertoonsters van kluchten (waarbij de angkloeng, de dog-dog” („een trom die slechts aan het eene einde overspannen is”) „en ook wel een goëng awi” (een blaasgong) „worden bespeeld, en dezelfde deuntjes als die der ronggèng's” (dansvrouwen) „worden gezongen).”

Deze beschrijving is niet in strijd met die van den Heer Mèmèd S., alleen noemt deze laatste meer instrumenten: vier dogdog's van afnemende grootte, geheeten: indoeng, brangbrang, tèm-pas en talingting, vier angkloeng's, evenzo afnemend van grootte, geheeten: indoeng, brangbrang, gantjang en èngklok, een tarompèt, een goëng awi en een kèkètjrèk. In het opstel over Soendanees muziek van Mr. Kunst en R. A. A. Wiranatakoesoema (Djāwā I, blz. 235) wordt een „angkloeng-orkest” genoemd, bestaande uit: 9 angkloeng's, 1 tarompèt, 2 dogdog's en 1 bēdoeg (een grote, hangende trom). Men leest verder in dit opstel: „Als deze angkloeng-combinatie gebruikt wordt ter begeleiding van de in de Soendalanden zoo zeer geliefde potsenmakers (meestal een viertal: een dalang, een „eerste” grappenmaker, een „tweede” dito, den „eersten” op komische wijze imiteerend, en een soort droog-komiek) dan wordt zij, en ook dit heele samenstel, ogèl genoemd.”

Deze mededeling stemt ook weer goed overeen met de beschrijving van den Heer Mèmèd S., (Djāwā IX, blz. 172), waaraan hier verder nog ontleend wordt: „Op het erf van een kamponghuis zien wij de spelers, gewoonlijk vier in getal, onder leiding van den oudsten van de troep, die, evenals bij de wajang, ook dalang genoemd wordt, met hun dogdog in een kring dansen en zingen, met hun gezicht naar het midden gekeerd. Daar brandt een petroleumlamp, die op een standaard van ongeveer een meter hoogte is geplaatst, de antjor. Naast de lamp is geplaatst de sasadjèn. Deze worden onder het maken van grappen duchtig aangesproken. Zoo wordt bv. tijdens de voorstelling onder de spelers een wedstrijd gehouden in het eten van pisangs.” En verder: „Wij zien de spelers hun dogdog wegbergen, een teeken dat de eigenlijke voorstelling begint” Naar een bekenden Bandoeng'sen ogèl-speler van tussen 1920 en '30, Bapa Èon, dien de Heer Mèmèd ook vermeldt, heeft men het populaire ogèl-kluchtspel in latere tijd ook wel èon-toneel horen noemen.

Vermelding verdient, dat de ogèl-vertoning vermoedelijk veel overeenkomst vertoont met de
 253 doblang-vertoning, welke uit Bantèn vermeld wordt. Volgens den Heer Coolsma is ogèl eigenlijk

de aanduiding van den danser, terwijl *doblang* is: „een soort trom, kleine *bêdoeg*; ook: een vertooning door zangers, waarbij het orkest bestaat uit vier *bêdoeg*'s en vier *angkloeng*'s van afnemende grootte." Volgens mededelingen van P. A. A. Djajadiningrat waren de *doblang*-spelers in Bantën ook gevierd; zij dansten in het rond om een lamp, met *doblang*'s (aan één zijde open trommen) en *angkloeng*'s. Zij maakten grappen en onvriendelijke toespelingen op het Bestuur, zodat de vertoningen in later tijd door de politie verboden werden.

Hieraan is slechts toe te voegen, wat ik waarnam bij een boerse *ogèl*-voorstelling boven *Lembang*, bij *Bandoeng* (waarop overigens de boven aangehaalde beschrijvingen goed pasten, alleen waren er slechts drie dansers), n.m. dat de dansers om de beurt een rood kapje of mutsje opkregen of opzetten. Degeen, die het op had, keek strak in het licht van de walmende lamp in het midden, en wiegde, staande, het bovenlijf voor- en achterwaarts, de indruk wekkende alsof hij in trance geraakte. Men denke aan het *moendoer-madjoe*, boven vermeld, d.w.z. enige vlugge stappen achteruit, en dadelijk daarop enige vlugge stappen vooruit doen, bij herhaling. De speler in *Lembang* antwoordde dan op hem door de andere spelers gestelde vragen. Zoals ook op is te maken uit de beschrijving van den Heer *Mêmêd S.*, gebruikten de dansers bij dit gedeelte van de vertoning alleen de trommen; de *angkloeng*'s lieten zij aan het daarvoor bestemde rekje hangen. Pas bij het tweede gedeelte begon het *angkloeng*-spel.

Wanneer men deze gegevens uit verschillende bron vergelijkt, wordt het waarschijnlijk, dat de *ogèl*-vertoning verwant is aan de zogenaamde *biologie*-spelen. De vier dansers behoorden vermoedelijk oudtijds in geestvervoering of bezetenheid te geraken, door de muziek, het dansen en het kijken in het licht. Het is dan ook te betwijfelen of de Heer *Mêmêd S.* gelijk heeft met het tweede gedeelte van de vertoning, met de kluchten, als de eigenlijke voorstelling te beschouwen, al zullen heden ten dage de toeschouwers dit wel zo opvatten. Vermoedelijk was oudtijds het opwekken van de bezetenheid door de dans om het licht de kern van de vertoning. Iets dergelijks is ook aan te nemen ten aanzien van de *srandoel*-vertoning in Zuid-Midden-Java, in het bijzonder in *Wânâgiri*. Daar de bespreking van deze soort vertoningen niet thuis behoort in dit hoofdstuk, worde er hier verder niet over uitgeweid. De reden dat ik melding wilde maken van deze *ogèl*-vertoning is slechts, dat hierbij het optreden van vier mannen in een *rondedans* valt op te merken, waarop bij de beschrijving van sommige dansen in Midden- en Oost-Java ook de aandacht zal worden gevestigd.

Men zou nog kunnen vragen, of het hier genoemde woord *doblang* deze Soendaneze vertoning niet in verband brengt met de samenspraak van Man of Pak *Doblang* met zijn vrouw over de *gaçoeng*, die hier en daar in Midden-Java deel uitmaakt van volkstoneel-vertoningen, en die ook voorkomt als kinderspel (zie § 281). Duidelijke aanwijzingen voor enig oorspronkelijk verband heb ik niet kunnen ontdekken. Men vertelt wel, dat de Pak *Doblang*-samenspraak in latere tijd zou zijn opgesteld, door een aanzienlijk priajati, om het gevaarlijk (bedwelmende) van het gebruik van *gaçoeng* algemeen bekend te maken. Wanneer hiervan iets waar, dan is toch te vermoeden, dat de auteur zijn onderwijzingen in de mond van een populaire figuur heeft gelegd. Men zou zich dus kunnen voorstellen, dat er in Midden-Java een oudere *doblang*-vertoning is geweest, waarin niet of minder van *gaçoeng* sprake was, of niet in de zin van een waarschuwing tegen het gebruik ervan. Maar of deze vermoede oudere vertoning dan meer heeft gehad van de Soendaneze *ogèl*- of *doblang*-uitvoeringen, is niet te zeggen. Over de *gaçoeng* zie men § 394.

263. *Sègèng*. Onder de vertoningen, die bijna hetzelfde zijn als de *ogèl*- en *rèog*-opvoeringen, vermeldt de mededeling uit Tasikmalaja ook *sègèng*. De Heer Coolsma verklaart in zijn woordenboek dit woord met: „een soort van krijgdsans of spiegelgevecht, dat door eenige jongelieden op de aloen-aloen uitgevoerd wordt," erbij aantekenende, dat het thuis behoort in Zuid-Bantën, d.w.z. het door Soendanezen bewoonde gedeelte van dat landschap.

Een uit Bantën herkomstige mededeling, ontvangen van P. A. A. Djajadiningrat, geeft 254

echter een ander beeld van de sègèng-opvoering. Volgens dit bericht zouden er wel twintig of veertig mannen aan deelnemen, ongekleed op een korte broek na, met om het hoofd djanoer, jong klapperblad, gebonden. Instrumentale muziek behoorde er niet bij; de uitvoering (overdag) bestond slechts daarin, dat een voorzanger korte regels zong, in het Soendanees, na elk waarvan de anderen gezamenlijk invielen met enige woorden als refrein. Door dit lange tijd voort te zetten, geraakte men soms in zinsvervoering, evenals dat wel, volgens dezen berichtgever, kon gebeuren bij het voordragen van de geschiedenis van Loetoeng Kasaroeng, een mythisch verhaal, eng verbonden met oude denkbeelden, waaraan men in de Soendalanden een religieuze, wijdende kracht toekent.

Hieruit is wel op te maken, dat deze sègèng-vertoning vermoedelijk te vergelijken is met uitvoeringen van zang of voordracht. Er blijkt niets van Moslimse invloed. Of men mag aannemen, dat zij te stellen is, als een oude, onvermengde vorm, naast dat soort vertoningen, waarin Inheemse gebruiken met ouderwetse Moslimse verbonden zijn geraakt, zoals bij de in het hierna volgende te bespreken opvoeringen der santri-biraï en bij de gëndjringan in Tjërbon (§ 271), zou nog nader te onderzoeken wezen. Indien, zoals de Heer Coolsma mededeelt, bij de sègèng-vertoningen ook gevechtsdansen werden opgevoerd, behoeft dat niet te verwonderen. Gevechtsdansen komen zeer veel voor bij ouderwetse mannendansen. Men zie ook de hierna volgende mededelingen over onkwetsbaarheidsvertoningen.

264. Oude dorpsinstellingen, djogèd, ngèsrèk. Vermelding verdienen hier nog enige andere opvoeringen van muziek en dans, omdat zij in sommige opzichten vermoedelijk verwant zijn aan de zo juist beschreven sègèng-vertoningen, in andere opzichten evenwel klaarblijkelijk aansluiten bij opvoeringen van Moslimse godsdienstige muziek. De berichten over deze opvoeringen, ouderwetse dorpsfeestelijkheden, vond ik voornamelijk in het Soendanese tijdschrift van het Java-Instituut Poesaka Soenda.

De eerste van de hier bedoelde opvoeringen (beschreven in Poesaka Soenda II, 1923—'24, blz. 164) behoort thuis in Tjidjoelang, in het Tasikmalaja'se, een streek, waar de oude sinoman-instellingen, de georganiseerde groepen van de ongetrouwde jongens en meisjes, ieder onder een eigen hoofd, de loerah boedjang en de loerah landjang, nog bestaan. Op het bestaan van deze groeperingen in Tjidjoelang heeft de Heer Trësna reeds de aandacht gevestigd in Djâwâ V, 1925, blz. 131. Het zeer merkwaardige gebruik in ditzelfde landschap van het houden van een huwelijksmarkt, hetwelk de Heer Tjintaka heeft beschreven in Djâwâ VII, 1927, blz. 19, is vermoedelijk ook wel in verband te brengen met de oude groeperingen. Het optreden van deze groepen van jongens en meisjes in het maatschappelijk leven van een ouderwetse gemeenschap is laatstelijk voortreffelijk beschreven door Dr. Korn in zijn boek over de dorpsrepubliek Tënganan-Pagring-singan op Bali (uitgave van de Kirtya Liefcrinck-van der Tuuk, Singaradja, 1933).

In het bovengenoemde Soendanese opstel over de boedjang's en landjang's van Tjidjoelang wordt eerst een beschrijving gegeven van de viering van het Moeloed-feest, de herdenking van de Geboorte van den Gezant Gods. Men weet dat dit in vele streken, o.a. ook in de Vorstenlanden, een zeer algemeen gevierd volksfeest is, vermoedelijk niet zonder herinneringen aan oude voor-Moslimse jaarfeesten. In Tjidjoelang blijkt het ook een groot feest voor de boedjang's en landjang's te zijn geworden.

Er wordt een grote feestloods (Soendanees: balandongan, Javaans: taroeb) gebouwd in de lengterichting Oost-West. De landjang's, de meisjes, hebben tot taak, geheel zonder hulp, die loods te versieren en de ambëgan's, de feestmaaltijd, erin aan te richten, in lange rijen. De rijstkegels, die tot sadjèn dienen, staan in het midden.

De avond voor de 12e Rabingoelawal komen de boedjang's, op hun mooist aangedaan, **255** van de feestloods bezit nemen. Ze brengen grote tërband's mee, en van den tijd van de ngisa-sëm-

264. Reidans enz. W.-Java.

bahjang (ongeveer half acht 's avonds) tot middernacht maken zij muziek, zingende en tērbang spelende.

De meisjes, die zich intussen ook op hun mooist hebben aangekleed, mogen gedurende die muziekopvoering niet in de feestloods komen. Ze zitten er buiten omheen, en gluren, waar mogelijk, door de reten van de wand van vlechtwerk, om hun vrijers in het oog te krijgen, die binnen zitten, om met hen te fluisteren en strootjes en sirih-pruimen uit te wisselen. Degenen, die nog geen verkering hebben, trachten die bij deze gelegenheid te beginnen. Dit alles noemt men gluren, noōng.

Om middernacht pas komen de meisjes de feestloods binnen, om te bedienen en deel te nemen aan de feestmaaltijd, die dan pas begint. Dan is ook de tijd gekomen voor het gaan zingen van liedjes met toespelingen van amoureuze aard, *sindir*, waarmee men zich de rest van de nacht bezig houdt.

Komt bij deze feestelijkheid van de boedjang's en landjang's in Tjidjoelang naar het schijnt geen dans te pas, zij kennen, naar blijkt uit hetzelfde Soendanees opstel, als waaraan het bovenstaande is ontleend, ook een dansopvoering, *djogèd*. *Djogèd* heeft in het Soendanees niet de algemene betekenis dans, zoals in het Javaans; men duidt er een bijzondere dansopvoering mee aan. *Igèl* is in het Soendanees dans in het algemeen. De Heer Coolsma verklaart het woord *djogèd* in zijn Soendanees woordenboek met „een uitvoering op drie tērbang's, onder welke uitvoering een zekere dans wordt gemaakt (vgl. *pěntja*); *ngadjogèd*: zulk een uitvoering geven of houden; ook gebruikt voor *ngigèl pasantrèn* (waar het gewone *ngigèl* niet wordt toegelaten; men danst er dan met den rug naar elkaar toe, tot men zich eindelijk omdraait, en elkaars hoofddoek tracht te grijpen).” Van *pěntja*, het bekende vechtspel, *pěntjak*, geeft de Heer Coolsma de volgende beschrijving: „een uitvoering op twee *këndang's* (of *gëndang's*), een *goōng lēmboet*” (d.w.z. een kleine gong) „en een *tarompèt* (onder het bespelen dezer instrumenten wordt een dans uitgevoerd, *ngigèl*, en heeft er tusschen de dansers een schermplaatje plaats, *měntja*, met stokken, *gobang's*” (dit zijn hakmessen) „of andere wapens).” Van het hierna volgende, zo zal dadelijk blijken, wijken deze beschrijvingen nogal wat af. Daarmee wil echter niet gezegd zijn, dat een *djogèd*-dans, zoals de Heer Coolsma beschrijft, niet op sommige plaatsen in de Soendalanden voorkomt. Slechts moet men niet uit de verklaring van *ngigèl pasantrèn* van den Heer Coolsma opmaken, dat deze eigenaardige ruggelingse dans in de *pěsantrèn's* wordt of werd beoefend, *ten gevolge* van een verbod van het gewone dansen. Aan te nemen is veeleer, dat deze *djogèd*-dans van oude herkomst is, en zich slechts thuis ging (of, misschien, eigenlijk bleef) gevoelen in de *pěsantrèn's*, omdat hij, evenals deze nederzettingen, in verband stond met oude inheemse instellingen en gebruiken. In het negende hoofdstuk zal er gelegenheid zijn, hierover nog iets op te merken.

In het bovengenoemde Soendanees opstel in Poesaka Soenda (II, 1923—'24, blz. 164) vindt men de volgende beschrijving van een *djogèd*-uitvoering in Tjidjoelang. Bij gelegenheid van een familiefeest, een besnijdenis of een bruiloft, bij een der dorpelingen, worden de boedjang's en de landjang's, elke groep onder haar loerah, uitgenodigd om te komen helpen. De meisjes moeten rijst stampen, begeleid door het daarbij behorende gondang-zingen, de jongens moeten brandhout verzamelen en dergelijk werk doen. Degeen, die het feest geeft, moet rijkelijk voor eten en drinken zorgen. Wanneer er een *djogèd*-vertoning zal zijn, moet er een bijzonder stevige feestloods gebouwd worden, opdat er geen ongelukken gebeuren.

De jongens, en ook reeds getrouwde mannen, die mee willen doen, verzamelen zich 's avonds in de feestloods. Ieder brengt een grote tērbang mee. Die tērbang's zijn bespannen met buffelleer. Het geldt als onbeschaamd, mee te willen doen, zonder zulk een grote met buffelleer bespannen tērbang te hebben.

Na de *ngisa-sěmbahjang* begint de opvoering met een gebed om bescherming tot de plaatselijke geesten en tot Nji Poehatji, de Soendanees Dēwi Sri, de Aardgodin. Hierbij wordt wierook

gebrand en er worden offers gebracht. Daarna begint men met een moeloedan-opvoering, een opvoering van Moslimse gewijde muziek, zoals in het hierna volgende beschreven zal worden (§ 265). Na ongeveer een uur begint echter, met de muziekwijze *kembang-beureum* of *bèndjang*, de dans. Degenen, die het al meer gedaan hebben, beginnen. Het is alsof zij bezeten zijn. De dans, hier *djogèd* genoemd, is wild en onordelijk; de dansers stoten en botsen tegen elkaar aan, en dansen om de wierook en de offers, die uitgestald liggen. Er worden klappers en stukken vuurwerk tussen hen afgestoken, maar daar trekken ze zich niets van aan. De dansers wisselen af met degenen, die de *těrbang's* bespelen. 't Gebeurt slechts zelden, dat een van de dansers erbij neervalt; hij wordt dan opzij gelegd, en met water overgoten door den leider, dien de schrijver van het opstel den *dalang* noemt. Na korte tijd is hij dan weer beter.

De dansers mogen bij gelegenheid van een vertoning niets anders te eten krijgen dan een soort soep, waarin haaienvlees is gekookt. Wanneer zij aten van de feestgerechten, die voor het feestmaal gereed zijn gemaakt, zouden zij hun vaardigheid verliezen. Hoe de dans overigens verloopt, blijkt niet duidelijk uit deze beschrijving.

In een ander opstel in *Poesaka Soenda* (II, 1923—'24, blz. 188), van den Heer *Gandaprawira*, over *ngèsrèk*, vindt men een beschrijving van een uitvoering, waarin het nog veel wilder toeging. Over *ngèsrèk* heeft de Heer *Trěsna* reeds het een en ander medegedeeld in een opstel over onkwetsbaarheid en tovenarij (*těloeh*) bij de „oerang kidoel,” de bevolking van de landschappen langs de zuidkust van de Soendalanden, vooral in het *Tasikmalaja'se* (*Djāwā* V, 1925, blz. 263). Uit dit belangwekkende opstel blijkt, dat *ngèsrèk* (eigenlijk schrappen of schuren) de naam is van het vermogen, zich met een scherp mes wonden toe te brengen, zonder bloed te verliezen. Dit vermogen kunnen zowel mannen als vrouwen zich verwerven door in de leer te gaan bij een *goeroe*. De Heer *Trěsna* vermeldt de, zeer opmerkelijke, slot-ceremonie of eindbeproefing van die leertijd, waarbij de leerling bij volle maan in de maand *Moeloed*, 's nachts, op een paar *pisang*-stammen een rivier af moet drijven, waar hij op een zeker punt wordt opgewacht door zijn *goeroe*, die hem, na hem gevraagd te hebben of hij bereid is, een houw met een *kapmes*, *golok*, geeft. „Komt er bloed te voorschijn, dan is zulks een bewijs, dat de ziel van het *golok*-metaal hem erkend heeft, en is hij van af dat tijdstip volleerd. Komt er daarentegen geen bloed uit, dan is de kandidaat nog niet rijp, en moet hij zich nogmaals op de *ělmoe* toeleggen.” (Dr. Hidding schrijft mij, dat er, volgens zijn zegslieden, bij deze inwijding ook nog een verblijf boven een vuur of een oven behoort.) Deze *ělmoe* zou, volgens de zegslieden van den Heer *Trěsna* (in *Bantarkalong*, distrikt *Karangnoenggal*, *Tasikmalaja*) oorspronkelijk afkomstig zijn van *Batara Karang*, van wien hij overging op *Ējang Rangka*, om zoo onder de menschen te komen. Men was zich in *Bantarkalong* ervan bewust, dat deze twee geen Moslims geweest waren. De naam *Batara Karang* doet denken aan de benaming *ngělmoe Karang*, die in Midden-Java niet zelden aan dergelijke vaardigheden wordt gegeven.

De Heer *Trěsna* vermeldt ook, dat deze *ngèsrèk*-vaardigheid, het zich zelf sneden toebrengen met scherpe messen, zonder dat er bloed vloeit, vertoond pleegt of placht te worden bij *besnijdenissen* en *bruiloften*, onder *těrbang*-muziek en gezang. Van zulk een *ngèsrèk*-opvoering bij gelegenheid van een *besnijdenis* in *Bodjong* (onder *Pameungpeuk*, *Garoet*) geeft de Heer *Gandaprawira* in het bovengenoemde opstel in *Poesaka Soenda* een beschrijving. In de feesttent was een hemel van grof lijnwaad aangebracht. Binnen zaten de te *besnijden* jongens in een soort tent, met *kasang-djiněm* omgeven. Dit is het fraaie, ijle weefsel, dat in enkele ouderwetse Soendanese streken nog gebruikt wordt, als versiering opgehangen rond een *pěndāpā* of een andere ruimte. Vermoedelijk was oudtijds de bedoeling, dat zulk een plek door zo'n er rond omheen lopend stuk weefsel afgesloten werd, in verband met sakrale plechtigheden, die er zouden plaats vinden. In de feestloods bevindt zich ook een stel grote *těrbang's*, met vellen van het leer van buffelkalveren.

Oudere mannen spelen hierop en zingen erbij (ngawih, van kawih). Dit noemt men njalawat Tjandrawati. De tekst van deze zang, waarin alleen de in koor te geven antwoorden (djawaban) zouden kunnen doen denken aan salawat-gezing (zie beneden, § 265), — overigens lijkt de inhoud het meest op een oude heidense berzering, waarin Nji Tjandrawati en haar dochter Nji Lokatmala optreden, — heeft de Heer Gandaprawira medegedeeld in Poesaka Soenda IV, 1926, blz. 28.

Bij het geluid van deze muziek wordt er van 's avonds af een grote dans opgevoerd, die de beschrijving uitdrukkelijk djogèd noemt. De te besnijden jongens, een vrij groot aantal, — want er worden er, zoals ook elders veelal gebruikelijk is, vele tegelijk besneden, — komen uit hun tent in de feestloods. De ouderen voeren met hen de djogèd-dans op; zij nemen, volgens de beschrijving, de jongens bij de hand en steken die omhoog; de jongens trippelen daarbij op de maat van de muziek.

Ook vrouwen dansen mee; zelfs wel eens de grootmoeders van de jongens. Want het komt voor, dat een grootmoeder de gelofte aflegt, bij ziekte van een kleinzoon, bij zijn besnijdenis te zullen dansen. Dit geschiedt dan bij deze gelegenheid.

Tijdens de dans leggen alle mannen en vrouwen wat geld in een bokor, die midden in de dansplaats staat; dat is voor de te besnijden jongens als panjëtjöp, pleister op de wond.

Wanneer deze dans lang genoeg geduurd heeft, houdt men ermee op. De groote Tjandrawati-tërband's worden opgeborgen; daarvoor in de plaats komen er twee of drie stel kleine tërband's (pitjoeng-lingkoep, dichte poetjoeng, genoemd). Ook buiten de feestloods zitten verscheidene tërband-orkestjes hier en daar verspreid; dit zijn geen uitgenodigde gasten, maar lieden van andere plaatsen, die voor eigen genoegen mee komen doen. Er mag echter geen gekheid gemaakt worden.

Al deze tërband-gezelschappen, waarvan elk een eigen leider, balad, heeft, gaan met en door elkaar aan het spelen en zingen, eerst het Bërdjangdji-gezing (zie beneden, § 281), daarna Soendanese sisindiran's, waarbij de opwinding steeds groter wordt. De spelers staan tenslotte overeind te springen en te dansen. Wanneer het zover gekomen is, zwaait de leider op een gegeven ogenblik met zijn hoofddoek; plotseling trekken daarop de ngèsrèk-spelers hunne messen (bëdog), die vlijmscherp zijn geslepen, en geven zich zelf daarmee jopen over het gehele lichaam, het doet er niet toe waar. Daarna gaan zij ook elkaar met hun messen te lijf. Het is of zij elkaar afslachten, maar er gebeurt toch geen ongeluk. De andere spelers gaan onderwijl voort met hun tërband-spel; daarbij wordt nog slechts sënggakan gebruikt: hètah-hètah, hējah-hējah. Dit woeste toneel duurt zo voort, totdat de tërband-spelers hun spel en het sënggakan-geroep langzamerhand kalmer laten worden; ten slotte komen allen weer rustig op hunne plaatsen te zitten.

De volgende morgen vroeg worden daarop de jongens besneden. Den ngèsrèk-spelers is niets aan te zien.

De Heer Gandaprawira deelt verder nog mede, wat hem verteld is over de onkwetsbaarheidskunst (kawëdoekan). In Tjiawi, onder Tjibarègbèg, moet het vroeger de gewoonte geweest zijn bij een dergelijke njalawat-vertoning, dat de verschillende groepen spelers van elkaar werden gescheiden door afscheidingen van bamboe. In de opwinding van de vertoning gebeurde het dan echter vaak, dat de spelers die afscheidingen met hun ruggen geheel vernielden, want elke groep vormt een kring, met de ruggen naar buiten gekeerd.

Tot zover de ontleningen aan het zeer belangwekkende Soendanese opstel van den Heer Gandaprawira. In het hierna volgende zullen er verscheidene vertoningen ter sprake komen, die in enig opzicht herinneren aan het hier meegedeelde. Dit is vooral ook daarom zo leerzaam, omdat herhaaldelijk de samenhang met oude inheemse instellingen en gebruiken waarschijnlijk wordt. Hierdoor wordt het vermoeden opgewekt, dat dergelijke voorstellingen van onkwetsbaarheid, waar zij elders voorkomen, ook verband hebben gehouden met oude instellingen, en dat

het Moslimse erin niet dan een bestanddeel is. Men denke ook aan de bekende Balinese „krisdansen,” mede vertoningen van onkwetsbaarheid. In het negende hoofdstuk zal er nog gelegenheid zijn hierop, en op andere hiermee verband houdende zaken, zoals het dansen met de te besnijden jongens, terug te komen.

Ik wil hier nog slechts aantekenen, dat met de het laatst opgenomen mededeling van den Heer Gandaprawira blijkbaar in verband gebracht moet worden de mededeling in het veelomvattende boek van den Heer en Mevrouw Brandts Buys over Madoerese muziek (blz. 287, addendum bij noot 38) over ngèsrèk, waar men o.a. leest: „Onder dat razende getrommel zitten ze met hun schouders aldoor langs den bamboe te schuren en daar tegenaan te bonken en te duwen.” Uit het bovenstaande zal duidelijk zijn geworden, dat die bamboe de afscheiding tussen twee groepen ngèsrèk-spelers is. Het is te begrijpen, dat er soms wedijver ontstaat tussen een paar groepen ngèsrèk-spelers. Die zijn immers ook uit verschillende plaatsen herkomstig, volgens den Heer Gandaprawira.

Door bemiddeling van Dr. Hidding ontving ik over een ngèsrèk-partij met onderlinge wedijver nog de volgende mededelingen. „De tērbang-spelers schuren tegen de bamboe” (met hun ruggen), „maar telkens houdt de eene helft” (de ene partij) „op met spelen, en zoo de andere helft” (de andere partij) „dan niet goed de lagoe (de muziekwijze) houdt, wordt zij uitgelachen. De beide groepen kunnen dezelfde, maar ook elk een verschillende lagoe spelen, zoodat men gemakkelijk in de war raakt.”

„Mannen die veel blaren op de vingers hebben na afloop” (van het harde en voortdurende tērbang-slaan) „worden met blijdschap door hunne vrouwen begroet en spoedig genezen door den bèngkèl, den toekang èlmoe. Terwijl men zit te spelen, wordt er ook rookgerei aangeboden, maar daarvóór zet men zeer spitse tamiang” (Javaans: pring woeloh, een soort van dunne bamboe) „in den grond, die eerst met de vingers geknakt moeten worden, voordat men zich het genot van een strootje vergunnen mag. Tegenwoordig schijnt dit spel bijna uitgestorven te zijn.”

Niet ten onrechte kan men, naar het mij voorkomt, deze merkwaardige Soendanese opvoeringen van muziek en zang met onderlinge wedijver tussen twee groepen plaatsen naast de door Prof. Snouck Hurgronje zo uitvoerig beschreven Atjèh'se sadati-vertoningen (Achehnese, II, blz. 216 e.v.), in zoverre, dat daarbij het bestanddeel wedijver ook een belangrijke rol speelt. Wellicht mag men deze wedijver tussen groepen, die meestal naburen zijn, deze nabuurlijke rivaliteit, zich uitende in muziekopvoeringen zowel als in de bekende, in het hierna volgende nog verscheidene malen te noemen vechtsporten tussen kampioenen van verschillende désa's in verband brengen met zeer oude maatschappelijke ordeningen.

Wedijver in het ten gehore brengen van muziek uit zich thans op Java veelal min of meer gemoderniseerd in de geliefde vorm van een kongkroes (concours). Zangconcoursen bij gelegenheid van pasar-malēm's, kermissen, zijn tegenwoordig zeer gewoon. In het Tasikmalaja'se heeft men zo, vermoedelijk niet zonder herinneringen aan de juist beschreven bijeenkomsten, wel concoursen van tērbangan-gezelschappen gehouden, maar allicht zonder de ngèsrèk-vertoningen. Bij gelegenheid van de Moeloed-viering in Juni 1934 is er, naar ik vernam, op een vlakte bij Tjinèam (distrikt Manondjaja) zulk een tērbangan-concours gehouden tussen niet minder dan zestig gezelschappen. Dit schijnt wel de eerste maal te zijn geweest, dat zulk een groot aantal tērbangan-gezelschappen (een plan van den Regent van Tasikmalaja) bijeen kwam. Om de prijzen te kunnen bepalen, moest men hen, begrijpelijkerwijze, een voor een laten spelen; daarmee gingen twee dagen heen.

265. Godsdienstige muziek. Opvoeringen van muziek en zang met godsdienstige achtergrond zijn, zoals te verwachten was in West-Java, waar over het algemeen de inwerking van de Islam op het leven der mensen vrij sterk is, wijd verspreid. Mr. Kunst heeft van enkele uitvoeringen van dit soort, in Soekaboemi gezien, melding gemaakt (Djāwā III). Hij noemt

têrbang-salamat, têrbang-Bêrdjangdji en têrbang-Moemoeloedan. Salamat is een, naar het schijnt, in West-Java en ook elders wel eens meer voorkomende bijvorm van salawat, groetenissen, de populaire aanduiding van godsdienstige zang. Bêrdjangdji zou de naam zijn van de dësā in het regentschap Soekaboemi, waar de spelers, die in de kaboepatèn van Soekaboemi optraden, vandaan kwamen. Men herinnert zich echter, dat Bêrdjangdji de naam is (Javaans uitgesproken) van den schrijver van een der meest bekende Arabische godsdienstige gezangen, en vandaar van dit gezang zelf. Zo heet ook de têrbang-Moemoeloedan-uitvoering klaarblijkelijk naar het voordragen van de bekende moeloedan-gezangen, begeleid door de muziek van verschillende soorten trommen. In het hierna volgende zullen daar uitvoerige beschrijvingen van worden genomen (§ 284 en v.).

Zuiver godsdienstige voordrachten van religieuze zang, waarbij hij ook de Barzandji-tekst niet overslaat, vindt men uitvoerig beschreven in Dr. Pijper's verhandeling over de Mi'râdj- (Mikrad-, Hemelreis) viering, opgenomen in zijn *Fragmenta Islamica* (Leiden, 1934).

In de meeste oudere beschrijvingen van optochten in West-Java wordt melding gemaakt van de „priesters”. Zo bijvoorbeeld in het boek van de Heren Hardouin en Ritter over Batavia en omstreken (blz. 160); „terwijl een troep priesters, voor den bruidegom uitgaande en op de rabana” (Maleis voor têrbang) „slaande, godsdienstige gezangen zongen.” Dit heeft betrekking op de Soendalanden maar, zoals boven reeds opgemerkt is, dergelijke gebruiken van godsdienstige herkomst plegen niet zo sterk van gewest tot gewest te verschillen als met andere wel het geval kan zijn. Het zal zonder meer duidelijk zijn, dat deze „priesters” een gezelschap slawatan-zangers vormden, voor deze gelegenheid uitgenodigd om (tegen een beloning) de bruidegoms-optocht met hun gezang op te luisteren. In een opstel over bruiloft-viering in Batavia, vroeger en nu, opgenomen in *Kadjawèn* (VII, 1932, blz. 1352), vindt men melding gemaakt van het vele heen en weer trekken in optochten, dat daar eertijds bij behoorde.

Naast deze kalm verlopende opvoeringen van godsdienstige muziek en zang, ontbreken in West-Java echter allermint die vertoningen van deze soort, waarbij de deelnemers in zinsverrukking geraken of behoren te geraken. Dit zijn de bekende daboesan- of gaboesan- of gèdēboes-vertoningen.

Ofschoon niet geheel overeenstemmende met de beschrijving van de gaboesan-vertoning van Djamel en Djamil, de odjrat van de Ripangi-lieden van Karang, zoals zij in de *Sêrat Tjëntini* voorkomt, en in het hierna volgende (§ 307 en 309) uitvoerig besproken zal worden, kan het belang hebben hier een beschrijving van een gèdēboes-vertoning, in *Tjiandjoer* gezien, op te nemen. Vooral ook omdat, zowel volgens de *S. Tjëntini*, als volgens mij gedane mededelingen, men deze vertoningen, als zij in het Javaanse land voorkwamen, herkomstig achtte van West-Java, in het bijzonder van Bantën. De dësā Karang, waar Djamel en Djamil hun kunsten geleerd zouden hebben, moet, ook volgens de *S. Tjëntini*, in Bantën liggen. Misschien mag men aannemen, dat bedoeld is een plaats in de nabijheid van of op de berg Karang, waar, volgens de overlevering, evenals op de berg Poelasari en de Goenoeng Lor, Molana Hasanoedin, die de Islam in Bantën bracht, zich opgehouden zou hebben in godsdienstige afzondering. Het is zeker niet ondenkbaar dat langs Bantën, oudtijds een belangrijke haven voor de handel op Sumatra en verder naar het Westen, deze ngèlmoe Ripangi (dat is de naam van de toverkunst) op Java is ingevoerd. Ik wil hier echter herinneren aan de vermelding, in de beschrijving van de Zuid-Soendanese ngèsrèk-vertoningen (§ 264), van een Batarā Karang, (te begrijpen als een Heer van de Karang?) als oorsprong van de kunst van onkwetsbaarheid. Wanneer men dit gegeven in verband brengt met de benaming ngèlmoe Karang voor de toverkunst, kan men komen tot het vermoeden, dat reeds volgens oude, voor-Moslimse opvattingen de berg Karang in het bijzonder in verband stond met de toverkunst.

266. Goochel-vertoningen en biologie-spelen. De boven bedoelde beschrijving van een gèdēboes-vertoning in *Tjiandjoer* vindt men in Dr. van Hoëvell's „*Reis over Java, Madura en Bali in het midden van 1847*”, deel I, blz. 25. Daar dit boek waarschijnlijk slechts zelden meer gelezen wordt, heb ik hier het desbetreffende stuk in zijn geheel opgenomen. Het komt voor in



Afb. 77. Garoeda-staatsiedraagkoets, kēmbār-majang en pauwevederen waaiers.



Afb. 78. Dansende paarden, Bangkalan.

De geleiders, in de op Madoera geliefde gestreepte truien, voeren een rondedans uit om hun paarden (zie § 224). Foto van den Heer H. Overbeck.

een beschrijving van een feest bij den Resident van Tjiandjoer, waar de Regent kwam met acht bēdājā's en de bijbehorende gamēlan.

Er was in de tuin ook een „tjerman-“ (tjërmin-?) voorstelling: „vier muzikanten zaten op een matje, met tamboerijns en eene viool, en voor één hunner was een andere mat uitgespreid, waarop hij zes popjes, elk een halven voet groot, en als Europeesche vrouwen gekleed, liet dansen. Ze voerden een geregeld bal uit, dat echter nu en dan door de zonderlinge bewegingen en sprongen der dansenden alleraardigst werd geparodieerd.“ „Tegenover hem, die vóór de mat zat, lag een langwerpige vierkant kussen, waarmee het geheim der gansche, voor het oog der inlandsche omstanders onverklaarbare en aan het bovennatuurlijke grenzende geschiedenis in verband stond.“

Het is niet onmogelijk, dat deze voorstelling iets dergelijks was, als wat Mr. Serrurier vermeldt in zijn werk over de wajang poerwā (grote uitgave, blz. 253), volgens een bericht uit Kēndal, onder de naam van wajang sētanan. „Twee platte buffellederen poppen, een mannelijke en een vrouwelijke, die door kunstig gespannen lange haren in beweging worden gebracht. De vertooning geschiedt bij een eenvoudige lamp. De plaats der vertooning wordt in het vierkant afgebakend. Daar binnen wordt op den grond een mat uitgespreid. De twee poppen liggen voor de vertooning los op de mat. Alvorens te beginnen brandt de dalang wierook en plaatst daarbij eenige offer-spijzen. Daarna neemt hij de poppen op, overdekt zich met een deken, en zet dan op heimelijke wijze de poppen aan de reeds gespannen haren vast, waarvan hij de uiteinden tusschen zijn teenen en vingers houdt. Dan steekt hij zijn hoofd buiten de deken, en gaat op eenigen afstand van de poppen zitten, die hij in beweging brengt onder begeleiding van eigen zang en van een kētoek, die door een ander, meestal zijn vrouw, gespeeld wordt. Aldus mijn berichtgever uit de afdeeling Kēndal, de eenige alwaar van de wajang-sētanan wordt gewag gemaakt.“

Het is hier niet de plaats om te onderzoeken, of er verband is aan te nemen tussen deze vertoningen en de bekende „biologie-spelen“, waarbij ook wel een min of meer aangeklede pop optreedt, hangende in of vastgehouden door middel van een gespannen sjerp of gordeldoek. Het is niet ondenkbaar, dat hier en daar oude geesten-ceremoniën van deze soort, in plaats van tot kinderspelen, tot goochelvertoningen geworden zijn. Slechts terloops kan hier herinnerd worden aan de vreemde Batakse marionetten-vertoning van wel een zestal poppen, „geregeerd door een gecompliceerde mechaniek, met ten slotte horizontaal verlopende trektouwen“, welke te zien was op het Pacific Science Congres te Batavia in 1929. Zij werd beschreven door den Heer Brandts Buys in Timboel 1929, nummer 15 en 16.

De Heer Overbeck heeft in Djāwā XIV, 1934, een beschrijving gegeven van een in Jogja geziene wajang-sētanan-vertoning. Bij navraag bleek, dat de vertoner, een Javaan uit het Mādžā-kērtā'se, de kunst geleerd had van een Batakker, in de tijd dat hij in Deli werkte als contract-arbeider. Het is dus best mogelijk, dat deze „duivelspoppetjes“ eigenlijk van uitheemse oorsprong zijn.

Met de zogenaamde biologie-spelen, Ni Towok enz., staat zeker in verband de „dans van de majang“ (bloesem van de areca-palm), ook onder begeleiding van een rēbab en tērbang's, vermeld in het boek over „Malay Magic“ van den Heer Skeat (blz. 466), als voorkomende in Sēlangor (Maleis Schiereiland). Onmiddellijk voorafgaande aan dit stuk geeft de Heer Skeat ook een beschrijving van een daboes-vertoning.

267. Daboesan, gēdēboes. Thans volgt de beschrijving van Dr. van Hoëvell van de daboes-vertoning in Tjiandjoer: „Maar vooral verdient uwe aandacht het kēdēboes-spel; want dezelfde verbazing, die bij het zooeven genoemde spel door de slimheid van eenige inlanders onder de bevolking wordt opgewekt, veroorzaakt het kēdēboes door de sluwheid en list der priesters. Het is een der middelen, die zij bezigen, om hun invloed op het volk te behouden. In twee lange rijen zaten tegenover elkander op een mat vijftig of zestig inboorlingen, waaronder vele knapen van twaalf tot zestien jaren; allen hadden een tamboerijn in de hand. Aan het eene einde van de

twee rijen was een vierkante lap rood linnen opgehangen, waarop met witte letters een opschrift in slecht Arabisch was gedrukt, opgevuld met lof-verheffingen van God en Mohammed en de Engelen en de Heiligen van den Islam."

„Achter dit voorhangsel zat een priester, die naar Mekka in bedevaart was geweest (hadj). Op een stuk wit linnen voor hem lagen eenige zoogenaamde soelthans, dat zijn ijzeren priemen, een voet, sommigen iets meer, anderen iets minder lang, met een breeden houten knop, waaraan ijzeren kettingen waren vastgehecht aan het andere uiteinde. Bovendien had hij een paar ronde, ongeveer een voet in diameter groote steenen, en nog eenige andere voorwerpen voor zich. Op zijn schoot lag een kussen met een opengeslagen manuscript, waaruit hij, op de gewone zingende wijze der Mohammedanen, Arabisch las. Na ieder vers herhaalden al de overigen in koor de laatste woorden, met een oorverdoovend geschreeuw, vergezeld van het slaan op de tamboerijns en het „amin! amin!“. Toen dit, met klappende geraas, ongeveer een uur had geduurd, scheen de geestdrift ten top te stijgen, en stond een uit de menigte op, naderde al dansende (tandak) het voorhangsel, zette zich op zijn knieën voor de daar liggende voorwerpen, maakte eenige zonderlinge schuddingen met zijn bovenlijf en hoofd, en greep toen een der ijzeren priemen, dien hij den priester voorhield. Deze nam een weinig spog uit zijn mond, bestreek daarmee de punt en sprak den zegen uit. Daar stond de voor hem geknielde jongeling op, hij scheen geheel in vervoering, danste en wrong zijn lichaam in allerlei bochten, op de maat van de tamboerijns en den zang der overigen, en stak zich onder een vervaarlijk geschreeuw met den ijzeren priem op den buik, op de schouders, op de wang enz." „Na hem kwam een ander, en zoo duurde het den ganschen nacht door. De eenige afwisseling brachten de steenen aan het spel, waarmede de eene inlander, ook al dansende en allerlei grimassen makende, den ander soms ongezoeten op het lijf kwam."

Tot zover de beschrijving van Dr. van Hoëvell; de nuchter rationalistische verklaringen (kunstig terugspringende veren in de priemen verborgen), waarmede hij in de geest van zijn tijd het hem onbegrijpelijke tracht weg te nemen, zijn hier weggelaten. Immers het behoeft thans wel geen betoog meer, dat men met het uitdenken van dergelijke verklaringen wel zeer verre blijft van enig inzicht in het wezen dezer physisch-psychische verschijnselen, waarop zelfs de veronderstelling van biologie of hypnotisme, op de toeschouwers uitgeoefend, wellicht slechts voor een gedeelte van toepassing is. Hier nader op in te gaan ligt echter, dat is duidelijk, ver buiten het bestek van dit opstel over volksvertoningen.

Wel kan het, om terug te komen op de dansjongens, zijn nut hebben hier nog even op te merken dat Dr. van Hoëvell melding maakt van halfwassen knapen, die aan de opvoering medededen. Overigens zou men op grond van de beschrijving kunnen veronderstellen, dat de Tjandjoer'se opvoering nog voor een gedeelte was, wat deze vertoningen alle geweest moeten zijn, een gezamenlijke „oefening" van de volgelingen van een religieus-mystieke broederschap of gemeente (Dr. van Hoëvell noemt Sèh Abdoel-Qadir Djélani), in vrij groten getale opgekomen (50 of 60) onder leiding van den voorganger, den goeroe, ook al was de „oefening" openbaar, en zelfs besteld op het Residents-erf.

Nog niet zolang geleden is het, dat deze daboës-vertoningen in West-Java verdwenen, hetzij ten gevolge van verboden van overheidswege, hetzij door tegenwerking van de zijde van de vertegenwoordigers van de officiële, rechtzinnige Islam. Evenwel, in 1925 is er op een pasar-malëm, gehouden op het Regents-erf in Bandoeng voor een maatschappelijk doel, nog zulk een gëdëboës-vertoning te zien geweest. En ook later kwam dit bij dergelijke gelegenheden nog wel voor. Zelfs waren, zo deelt men mij mede, omstreeks 1919 of 1920 in een der vermakelijkheids-parken in Batavia, het Sirene-park, gëdëboës-kunsten als een gewone kermis-vertoning tegen entree te zien. Europese artsen zouden toen de vertoners geneeskundig onderzocht, en de afwezigheid van enige vorm van bedrog vastgesteld hebben.

Door bemiddeling van R.A.A.M. Wiranatakoesoema, den Regent van Bandoeng, ontving 262

ik een uitvoerige beschrijving uit Tjililin (regentschap Bandoeng) van de wijze, waarop de dēboes-opvoeringen gegeven werden onder leiding van den sēh wijlen Hadji Djēnal Moestapa, die zijn idjadjah (machtiging) daartoe had van den kjaī wijlen Hadji Moehammad Rasid van de pēsantren van Bongas (welk Bongas bedoeld is, blijkt niet). Een kjaī van Tjibabat (distrikt Tjimahi) kon deze mededelingen bevestigen.

De berichtgever vermeldt, dat althans de sēh een volgeling van de tarēkat Ripaijah moest wezen; de andere spelers waren lang niet altijd alleen moerid's, die voor langere tijd in de leer waren of geweest waren bij den sēh (tarēk, goegoeroe, Javaans: mēgoeroe), maar ook wel anderen, die het mededoen aan zulk een opvoering als een Gode welgevallige daad beschouwden. Bij een samenkomst of uitvoering omstreeks 1930 waren er in den regel de sēh, zijn badal of badal's (plaatsvervangers, die later zelf goeroe wilden worden) als die er waren, en minstens vijf spelers, die de gēndjring's (de tērbang met rinkelplaatjes) bespeelden. De kleinste daarvan noemde men rowēl, dan waren er twee panēroes geheten, de grootste heette indoeng. Ook was er soms wel een djidor bij.

Geen der deelnemers behoefde bijzonder gekostumeerd te zijn. Voor de uitvoering werd er wierook gebrand, en soms een gemeenschappelijke maaltijd gehouden, als nadar voor sēh Abdoelkadir Djaēlani en Sēh Ripai; de vermelding van het vaandel, wit met Arabisch opschrift, de rakam van de tarēkat, ontbreekt niet. De opvoering, 's nachts, begint met een stil gebed (tapakoer) van den sēh; daarna begint de gēndjring-muziek, waarbij de spelers zelf zingen, Arabische gebeden en lofprijzingen (moeloedan).

Het eerste gedeelte van de opvoering noemde men soeltanijah (hiermee staat ongetwijfeld in verband wat Dr. van Hoëvell mededeelt over soeltan's): twee mannen steken dansende zich zelf met scherp gepunte ijzers, zonder dat het hun deert. De tweede is de sip-vertoning, daaruit bestaande, dat de sēh de twee dansers twee stukken ijzerdraad door de oorlellen steekt; deze worden achter het hoofd met elkaar verbonden, en van voren steekt men er kaarsen aan. Wanneer deze aangestoken zijn, voeren de spelers een dans uit, na afloop waarvan de sēh hen weer van dit hoofdsieraad verlost, zonder dat het hun een druppel bloed kost. De derde vertoning geschiedt met stenen van wel 30 cM middellijn, die de dansers elkaar op het lichaam werpen, eveneens zonder letsel te bekomen. Een vierde vertoning ten slotte bestaat daarin, dat de spelers brandende stukken hout uit een laaiend vuur nemen met de blote hand, zonder brandwonden te krijgen. Dit kan zelfs ieder doen, die ritueel rein is.

Geestvervoering (pana) komt bij de dansers wel voor, maar niet altijd; de sēh moet hun dan weer het normale bewustzijn teruggeven. De berichtgever voegt hier nog aan toe, dat de dēboesan-opvoeringen, ofschoon zij wel gegeven werden als inlossing van een gelofte, niet als een gewoon schouwspel beschouwd, en dus ook niet als zodanig betaald werden. Men stond tegenover de aantoning van God's Almacht en van de wondermacht der Heiligen met een godsdienstig gevoel van ontzag en wijding; in overeenstemming daarmee beloonde men dan ook den sēh voor zijn moeite.

Aan deze merkwaardige mededelingen behoeft niets meer toegevoegd te worden. In verband gebracht met de in het hierna volgende aan te halen stukken uit de S. Tjēntini over de émprak-voorstellingen doen zij duidelijk genoeg uitkomen, hoe deze vertoningen bijna tegelijkertijd aan de geest van godsdienstige mirakelen en van toverkunsten deel kunnen hebben, afgezien nog van de oudinheemse bestanddelen, die zij wellicht hier en daar bevatten.

Ook in de reeds meer vermelde verhandeling van Dr. Hidding over godsdienst der Soendanezen (blz. 96) komt een beschrijving voor van een dēboes-vertoning. Men leest daar:

„Het dēboes, een spel dat vroeger veel in pasantrēn's gespeeld werd, en dat van Moslimschen oorsprong is. Hierbij demonstreert men, hoe men in ekstatischen toestand tot onkwetsbaarheid

concentratie het geheimzinnige wezen Sèh Abdoel Kadir Djilani oproept; de leerlingen van den dalang kunnen elkaar en zich zelf dan ernstige verwondingen toebrengen, waaraan soms ook het publiek meedoet, die echter aanstonds genezen. Terwijl de vogelingen in een kring om den dalang zitten, waarbij wierook gebrand wordt, dikirt deze totdat hij door den uitroep: „hadir-hadir!” (d.w.z. hij is aanwezig!) „het sein geeft, dat de opgeroepene gekomen is en dus het spel, onder begeleiding van tēbang-muziek, beginnen kan. De leerlingen die zich ook door concentratie voorbereid en zich van te voren, evenals de dalang, ritueel gereinigd hebben, maken dan enkele danspassen en gaan tot de eigenlijke vertooning over, totdat de dalang het teeken geeft, dat Abdoel Kadir weer verdwenen is.”

Deze beschrijving kent aan het verschijnen (in de geest) van Sèh Abdoel-Qadir Djilani grote betekenis toe voor het welslagen van de vertoning. De andere beschrijvingen doen dat niet in die mate. Dat er enig verschil van opvatting bestaat over wat er eigenlijk geschiedt of geschieden moet in deze samenkomsten, zowel tussen verschillende kjaï's als tussen de leerlingen en deelnemers, is intussen niet te verwonderen.

Ten slotte zij er hier nog aan herinnerd, dat in een zijkamer van de oude moskee van Bantēn, de thans bijna verlaten hoofdplaats van het voormalige Soeltanaat, een aantal priemen worden bewaard voorzien van zware metalen ballen aan kettingen, welke voorheen dienst gedaan moeten hebben bij de daboesan-uitvoeringen, die de Soeltan's lieten houden in het dicht bij de moskee staande gebouw, merkwaardigerwijze een bakstenen huis met een verdieping in onvervalst oud-Hollandse trant, tiama geheten. Een goede beschrijving van een en ander vindt men in G. P. Groenhof's Enkele geschiedkundige plaatsen in Bantam (Batavia 1920).

Prof. Snouck Hurgronje heeft in zijn bijdrage over het Mohammedanisme in het verzamelwerk Neerland's Indië (samengesteld onder leiding van Dr. Colijn, Amsterdam 1913; deel II, blz. 251 en 261) afbeeldingen doen opnemen van de oude moskee van Bantēn en van een gēdēboes-oefening. Over de èlmoe ripangi heeft hij uitvoerig geschreven in zijn boek over Atjèh (Engelsche uitgave, II, blz. 249). De heilige Aḥmad Rifā'i, gestorven in 1182 A.D., een jongere tijdgenoot van Abdoel-Qādir Djilānī (gestorven in 1166), is de stichter van een van de „mystieke orden” of religieuze broederschappen in de Islam. De ingewijden (in de diepere geheimenissen) daarvan hebben zich, ook elders, veelal geleend tot het in het openbaar vertonen van kunststukken of mirakelen; daaruit moest dan de voortreffelijkheid van de orde en de heiligheid van den stichter en schutspatroon blijken. Ook elders is dit wel ontaard in niets dan een kijkspel voor de menigte.

Als merkwaardigheid zij hier nog slechts vermeld, dat van de ijzeren priemen of knotsen met punten, aan kettingen, ook gewag wordt gemaakt in de bekende beschrijving van de Islam in het Zuiden van Voor-Indië (Qanoon-i-Islam, uitgave Crooke, 1921, blz. 194), waar ook de mening van sommigen wordt vermeld, dat de Sèh Rafa'i, van wien de observantie der Ripangilieden, de vertoning met deze gevaarlijke werktuigen, herkomstig zou zijn, een zusterszoon van den Sèh Djilani is geweest.

268. Laïs, Dèdèwan. In het hierna volgende zal nog verschillende malen sprake zijn van de laïs-vertoningen. Dit zijn vertoningen van een man die, in een toestand van geestvervoering gebracht of geraakt, bovenmenselijke toeren verricht.

Een beschrijving van de Soendanese laïs-vertoning komt voor in de verhandeling van Dr. Hidding over Gebruiken en Godsdienst der Soendanezen (blz. 97 en 98). Men leest daar:

„Een heel ouderwetsch en origineel karakter vertoont de laïs. De dalang, de leider van een groep mensen, die hem begeleiden en bij het spel behulpzaam zijn, begint wierook te branden, zich in vrouwenkleeren te steken, en een monjèt, een aap, op te roepen. Daarna klimt hij in een aldaar opgezette bamboe, en vertoont daarop eerst allerlei vaardigheden, soms onder het zingen van liedjes (sisindirān). Hij is bovendien onkwetsbaar, kan goochelen (soelap) en koorddans en laat soms ook twee rijstblokken met elkaar vechten (ngadoe lisoeng) of twee of meer pangarih's

(rijstspanen) om het hardst loopen, welke vertooning boeboejoetan heet. Tenslotte wordt er weer mēnjan gebrand en trekt de laïs zijn vrouwenkleeren uit, waarmede de vertooning beëindigd is. Dit alles heeft plaats onder begeleiding van ouderwetsche muziek (angkloeng, dogdog, tarompèt)."

Men ziet dat hier verscheidene kunststukken genoemd worden. Bij verschillende Javaanse vertoningen, in het hierna volgende te beschrijven, zullen telkens ongeveer deze zelfde kunststukken weer vermeld moeten worden.

Opmerkelijk is in deze beschrijving, dat de laïs in vrouwenkieren optreedt; door deze travestie wordt men herinnerd aan medicijnmannen of toverdokters van andere volken. En merkwaardig is de vermelding van de aap. Apen (van verschillende soorten) komen in sprookjes en mythische verhalen op Java, en vooral onder de Soendanezen, niet zelden voor; men denke aan het Loetoeng-kasaroeng-verhaal. Ook in mommerijen ziet men wel apen optreden.

In verband met deze laïs-kunstenmakerij moet ik hier nog gewag maken van een dèdèwan genoemde vertoning, welke, naar mij van wege P.A.A. Djajadiningrat werd medegedeeld, in Bantēn, in het Javaanse gedeelte, placht voor te komen, in verbinding met de topèng-uitvoering, het West-Javaanse kleine maskerspel. Men vindt haar ook vermeld in de Sadjarah Bantēn (in Prof. H. Djajadiningrat's verhandeling op blz. 54, naast rakèt).

Deze vertoning bestond hierin, dat een man, niet bijzonder gekostumeerd, zich liet binden, en vervolgens, op de grond liggend, bedekt met een kain, zich van zijn banden wist te bevrijden. Onderwijl, vooral gedurende de tijd dat de man onder de kain lag, werden er door ongeveer een drietal mensen voortdurend liederen gezongen, begeleid door eenvoudige muziek, een soeling, een kēndang en een gong. Deze liederen schijnen grote overeenkomst vertoond te hebben met de liederen, elders op Java gezongen bij sommige der zogenaamde biologie-spelen; er is sprake in van het neerdalen van widadari's, e.d.

Het zich losmaken van banden komt ook wel in Javaanse beschrijvingen van de laïs-vertoning voor. Of de verbinding van deze dèdèwan-opvoering met het kleine maskerspel willekeurig is, staat nog te bezien. Men zou zich ook wel voor kunnen stellen, dat zij erbij behoorde, evenals de kluchten, die, zoals boven vermeld is, van ouds bij het maskerspel opgevoerd werden. Misschien mag met deze dèdèwan-vertoning in verband gebracht worden de klucht van de begrafenis, beschreven in het werk van de Heren Hardouin en Ritter over Batavia, en ook thans nog wel te zien (men zie boven, § 103). Hierbij zag men het vermeende lijk ook wel eens herleven, terwijl (of, oorspronkelijk, zo mogen wij vermoeden, doordat) de man van de godsdienst er bij zat te bidden, en er overheen stapte.

Of deze vertoning van het herlevende lijk ten slotte ook in verband gebracht mag worden met kinderspelen in Midden-Java, waarbij een kind (gedeeltelijk) in een kleed of een mat gewikkeld wordt als ware het een lijk in zijn lijkwade (potjong), waarna het moet trachten op te staan of rond te lopen? Onmogelijk is het niet, wanneer men aanneemt, dat vele kinderspelen herinneringen bevatten aan oude ceremoniën. De dialektische, Zuid-West-Javaanse betekenis van wong dèwan, palmwijnapper, zou ik daarentegen niet in onmiddellijk verband weten te brengen met de Bantēn'se dèdèwan-vertoning.

269. Bantji Batavia. Vermelding verdient hier ten slotte nog een vertoning, die in het bijzonder of misschien zelfs wel uitsluitend Bataviaas is. Namelijk de bantji- of bantjih-vertoning. Het is vermoed, dat deze vertoning, zoals zoveel wat thans op Java als eigenaardig voor de Bataviase bevolking geldt, van afkomst Balinees is, of wel van nog andere landen buiten Java overgenomen. Wat het Balinese bestanddeel van de oude Bataviase bevolking betreft, verscheidene malen, o.a. uitvoerig door Dr. de Haan in zijn boeken over oud Batavia en de Soendalanden, is daar de aandacht op gevestigd. Het woord bantji brengt Dr. van der Tuuk in verband met het Balinese bantjih; dit verklaart hij in het Kawi-Balinees-Nederlandse woordenboek als: „hermaphrodiet

265 (Bataviaasch bantji, Ngadjoe-Dajaksch basir, mannen als vrouwen gekleed, die om de

paederastie en om hun tooverkunst gezocht zijn,)." In het Soendanees woordenboek van den Heer Coolsma komt het woord bantji ook voor, met de verklaring: „man die zich het voorkomen geeft van vrouw te zijn." Of in de Soendalanden een vertoning, die zo heet, bestaat of bestond, is mij onbekend. Het is niet onmogelijk, dat het woord in het Soendanees woordenboek uit het Bataviaas is opgenomen. De taalkundige verwantschap met het Dajakse woord basir, die Dr. van der Tuuk aanneemt, leidt de gedachten naar de vertoningen van een soort van heidense priesters of priesteressen, die Prof. Wilken heeft besproken in zijn verhandeling over het Sjamanisme bij de volken van den Indischen Archipel (Verspreide geschriften, deel III, inzonderheid blz. 389 en 390). Een duidelijk bewijs voor het verband van de Bataviase bantji-vertoning met een der vertoningen van volken in de Buitengewesten moet echter nog geleverd worden. Misschien mag men het woord bantji ook in verband brengen met wasi, een woord dat in de Tantie Panggë-laran, naar het schijnt rondzwervende, gewijde personen, volgens de tekst inzonderheid meisjes of vrouwen, aanduidt.

In de bantji-vertoning kunnen, naar mij verstrekte mededelingen, één tot drie paren jongens of jonge mannen optreden, als vrouwen gekleed, in latere tijd zelfs, naar het schijnt, soms enigszins op Westere wijze, met japonnetjes. De lange liefst witte kousen, die in West-Java en ook in de Pasisir vaak (maar zonder schoenen) gedragen worden door dansers en danseressen, ontbreken niet. Ook dragen zij wel een enkelring. De vertoning bestaat in het uitvoeren van een, vrij kunsteloze, reidans, en het zingen van pantoen's, de, bijna altijd erotische, populaire Maleise strofen, die overal ingeburgerd zijn, waar Maleis de volkstaal is of algemeen verstaan wordt. Een verhaal wordt er dus niet opgevoerd. De vertoning wordt zowel als kampoengvertoning door rondtrekkende speellieden, als op bestelling voor een avond of een nacht aan huis gegeven. Dan laat men graag verscheidene paren optreden. De muziek is weinig eigenaardig; men ziet wel eens een viool, een trom, en in latere tijd ook wel eens een harmonika of een draaiorgeltje. In het algemeen schijnt men van oordeel te zijn, dat deze vertoning nog niet zeer lang bestaat, althans in deze vorm opgang maakt. In de kampong's bij Tanahabang en Këbonsirih in Weltevreden schijnen er troepen van deze spelers te zijn, of omstreeks 1930 geweest te zijn, die enige plaatselijke bekendheid genieten of genoten.

270. Baksa in Tjërbon. In Tjërbon noemt men, naar mij mededeelde, baksa het optreden van vier mannen, elk met een piek gewapend, die men, dansend lopende, optochten bij gelegenheid van bruiloften enz. laat begeleiden. De daarbij gebruikelijke gëndjing is sontëng; de muziek bestaat slechts uit een këndang en een paar kleine bekkens. Aan baksa (bëkså, bëså) hecht men in de meeste streken niet de betekenis, die men in Sålå aan dit woord toekent, n.m. een krāmå-inggil-woord naast djogèd: dans en dansen in het algemeen. Maar men verstaat er onder bepaaldelijk een mannendans van een even aantal gelijk optredenden en gewapenden, meestal uitlopende op een gevecht, dus wat men thans meestal wirëng noemt, een naam die zich van Sålå uit verspreid heeft. Baksa komt in deze zin ook in het Soendanees voor; in de vorm, waarin deze baksa-vertoning in Tjërbon voorkomt, volgens de mededeling, bij optochten, moet zij grote gelijkenis hebben met wat men meestal in het Javaanse land (buiten Soerakarta) réjog noemt.

271. Birai en gëndjringan in Tjërbon. Onder de Tjërbon'se vertoningen verdienen hier verder genoemd te worden de birai en gëndjringan. Hierover handelt een belangwekkend opstel van de Heren Linck en de Roo de la Faille onder de titel: „Een overblijfsel in Cheribon van ouderwetsche kettersche mystiek: de Birahi's", opgenomen in de Notulen v.h. K. Batav. Gen., deel 59, 1921, blz. 163. Uit deze zeer volledige beschrijving, waarin o.a. ook de teksten van de gezongen liederen voorkomen, wil ik slechts het volgende overnemen: „Tegenwoordig" (zijn de birai's) „niet anders dan groepen van personen, die bij festiviteiten of plechtigheden worden ontboden om muziek te maken en te zingen, evenals te doen gebruikelijk is, dat men de Gëndjringen b.v. laat komen. Tusschen de Birahi en Gëndjringan bestaan echter verschillen. Zoo mogen de Birahi niets

vragen voor hun voorstellingen, doch moeten tevreden zijn met wat men geeft; de Gëndjringan echter hebben een tarief. Voorts gebruiken de Birahi geen tērbang als de Gëndjringan, maar een gēmbjoeng (tamboerijn zonder rinkelende plaatjes), terwijl zij verder de kēṇḍang (trom, veel gelijkende op de taboeh uit de gamēlan) gebruiken. Dan is er verschil in de wijze van zingen. Bij de Gëndjringan zingen allen mee, bij de Birahi alleen een gedeelte, t.w. de vrouwen, en ten slotte kennen de Birahi de rompbuigingen, hoofdbewegingen enz. niet."

Over de uitvoering van het biraï-gezelschap zelf nog het volgende: „Het optreden begint gewoonlijk om 8 uur 's avonds en duurt tot 4 uur 's ochtends, met enkele pauzen daar tusschen. Het repertoire bestaat uit 64 liedjes (pantoen-lagoe), doch wordt zelden afgewerkt, omdat dit te vermoeiend zou zijn. De Birahi, bestaande uit 10 personen, zijn als volgt verdeeld: 1 ḍalang (vrouw), 5 zangeressen, 4 pandjak's (muzikanten, mannen). Van de pandjak's slaan er twee op de gēmbjoeng, een op de kēṇḍang en een op de handen of op de kēprèk of kētrak (twee blokjes hout). De ḍalang zingt nu eerst een wijsje alleen voor, daarbij begeleid door gēmbjoeng en kēṇḍang. Hierna wordt het wijsje door alle zangeressen herhaald, eveneens met begeleiding van de gēmbjoeng en kēṇḍang, terwijl dan ook de vierde pandjak meedoet, solo en koor dus. Zoo gaat het door. Tijdens de pauzen wordt wat onder elkaar gebabbeld en worden versnaperingen gebruikt. Alleen de ḍalang doet hieraan niet mee. Zij neuriet dan, althans dien indruk maakt het, maar in werkelijkheid is zij aan het matja (op zangeringen toon lezen) van een boek. Bi Mahēr b.v. leest geregeld in de Lontar Soedjinah," enz.

Uit deze beschrijving blijkt reeds duidelijk, hoe er verband kan bestaan tusschen een opvoering van een voor geld te ontbieden troep spelers en zangeressen en een godsdienstige „oefening" van een Moslimse religieus-mystieke broederschap of gemeente. Want dit is de opvoering van deze biraï-lieden in den beginne ongetwijfeld geweest; de mededelingen van den Heer Linck over hun religieuze verering sluit twijfel daarover uit. Soedjinah is de naam van een, ook in Midden-Java bekende soeloek, een mystiek-religieus leerdicht. Wel kan men vermoeden, dat met sommige gebruiken, ontleend aan Moslimse mystieke broederschappen of gemeenten (tarèk), andere van voor-Moslimse, oud-inheemse aard vermengd zijn, zoals de in het genoemde opstel mede vermelde bedevaart naar Tjipanas en de rondedans in de grot Taroeb-agoeng.

Een uitvoerige bespreking van deze zeer merkwaardige gemeente, in verband met andere overblijfselen van het oudste tijdperk van de Islam hier te lande, van de betekenis van Sēh Lēmahabang en dergelijke, behoort echter niet thuis in deze bijdrage. Het zij voldoende nogmaals gewezen te hebben op het voorkomen van deze uitvoeringen, des te meer opmerkelijk, omdat het hoofdzakelijk vrouwen zijn, die optreden.

Wat betreft het optreden van vrouwen als zangeressen van religieuze gezangen, soeloek's, bij gelegenheid van oefeningen of bijeenkomsten van mystieke gemeenten, dit vindt men in de S. Tjēntini, vooral in de latere zangen, herhaaldelijk vermeld. Men zie de uittreksels uit de S. Tjabolang en de S. Tjēntini in de Verhandelingen K.B.G. 1933, deel 72, Zang 372, 375. Daar danst de zangeres er ook bij. Ook in het Zuid-Westen van het Javaanse land komen dergelijke religieuze voorstellingen van vrouwen voor (zie § 274).

Naar men mij mededeelt, zijn in latere jaren de boven vermelde opvoeringen in Tjërbon geheel vervallen tot het peil van vertoningen van dansvrouwen, als openbare vermakelijkheid voor een ieder tegen entree te zien. Naast deze biraï-opvoeringen noemt de Heer Linck dan ook de gëndjringan-vertoningen, zo genoemd naar de tērbang of tamboerijn met rinkelplaatjes, waarbij gedanst wordt. Die hadden in 1921 reeds een vast „tarief".

Deze en dergelijke voorstellingen, waarin het inheemse, in taal en dans, een belangrijke rol speelt, nemen een plaats in, enigszins afgezonderd van de gewone opvoeringen van gewijde muziek, welke bijkans over geheel het Javaanse land voorkomen zonder grote verschillen. De religieuze gewoonten van de Tjërbon'se biraï- en gëndjringan-groepen hebben iets plaatselijks; ze zijn ook

gebonden door het reeds genoemde bezoek aan de grot Taroeb-agoeng. Wel zijn er op Java nog verscheidene van dergelijke gemeenschappen meer geweest. In het hierna volgende zal gelegenheid zijn nog van een enkele een beschrijving op te nemen (zie § 311, over de aanhangers der agāmā-Doel in Paré, Kēdiri). Dergelijke gemeenschappen hebben echter, bij nader onderzoek, bijna steeds iets eigenaardig boers'. De aanhangers zijn ook vaak, naar het schijnt, te rekenen tot de ouderwetse, aan het land verknochte, dorpse boerenstand, niet, of veel minder, tot de middenstand, de kaoem, die, in steedse of halfsteedse groepen gevestigd om de moskeeën in stad en land, meer voeling had en heeft met de internationale Islam. Wat niet wegneemt, dat ook bij de kaoem-groepen nog vrij wat ouderwetse Javanistische opvattingen en gebruiken heersen of hebben overheerst.

Voor het (blijven) bestaan van ouderwetse groepen als de boven beschreven santri-biraï zijn sommige streken van Java, naar het schijnt, in het bijzonder gunstig, vermoedelijk, behalve door de aard der bevolking, ook door de betrekkelijk grote mate van afzondering, waarin zij lang hebben verkeerd. In de bergstreken van Midden-Java komen ook wel dergelijke gemeenschappen voor; het Oostelijk deel van de Soendalanden, het Tjërbon'se en het Koeningan'se schijnt echter met recht het land van deze groepen, en van de kjaï's, die hun stichters of leiders zijn, genoemd te kunnen worden.

Dr. Drewes heeft in zijn verhandeling over drie Javaansche goeroe's (Leiden 1925) heel wat bekend gemaakt over het optreden van kjaï's in het Westen van Java, in de vorige eeuw, in het bijzonder in verband met de messiaansche verwachtingen, die in de onderwijzingen van verscheidene hunner een rol speelden. De kjaï Madraïs, alias „Pangéran" Alibasa Koesoemawidjajaningrat of Sadéwa, die sinds omstreeks 1920 enige naam heeft gemaakt met zijn agama Djawa-Soenda-Pasoendan, heeft zijn hoofdkwartier ook in het Koeningan'se, in Tjigoegoer.¹⁾ Met de naam van zijn leer zelf heeft deze leraar willen uitdrukken, dat hij zich buiten de kring van de rechtzinnige Islam stelt; onder de denkbeelden van de oudere gemeenschappen van deze soort, zoals de santri-Doel, zijn er echter vermoedelijk wel te vinden, die evenzeer in strijd met de leerstellingen van de rechtzinnige Islam zijn, als die van Ki Madraïs. Opmerkenswaardig is, dat Ki Madraïs in zijn huis een „eeuwig vuur" laat onderhouden, hetwelk ook enigszins vereerd wordt, en dat hij zijn volgelingen bij allerlei gelegenheden ook gezamenlijke dansen laat of liet opvoeren. Het is wel zeer waarschijnlijk, dat hij, behalve in zijn onderwijzingen, ook in het uiterlijk, hetzij willens en wetens, hetzij onwillekeurig, het voorbeeld van oudere hier en daar nog bestaande of reeds verdwenen gemeenschappen navolgt.

Vermelding verdient in dit verband nog het opstel van R. Kartawinata in het Tijdschr. Bat. Gen. (32, 1889, blz. 211) over ouderwetse begrafenis-gebruiken, eertijds gevonden in de désa Běngang (onder Boeah-doea, distrikt Tomo, Soemědang), waarbij o.a. door vrouwen een soort lijkzang met gedeeltelijk Soendanese woorden en op een Soendanese wijs werd gezongen. De tekst, in dat opstel medegedeeld, doet meermalen denken aan de zangen van ouderwetse gemeenschappen, zoals de Tjërbon'se santri's biraï. In het Soendanese tijdschrift van het Java-Instituut Poesaka Soenda zijn deze teksten ook opgenomen (II, 1923, blz. 89); de Soendanese redakteur duidt de zangen aan met het woord kawih.

272. Manlijke ronggèng in Tjërbon. De travestie-vertoningen van een jongen of man, als vrouw verkleed, zijn vroeger, schijnt het, meer dan nu, in vele streken van het Javaanse land bekend geweest onder verschillende benamingen. In Tjërbon vernam ik, dat men daar (vroeger) kende vertoningen van een jongen of jongeman, die danste als een ronggèng (de naam in Pasisir-Javaans

¹⁾ Sadéwa, de jongste der vijf Pandāwā-gebroeders, is ook de verlosser in het oude Oost-Javaanse Soedamala-verhaal (uitgegeven door Dr. van Stein Callenfels, 1924). Voor de bevestiging van de veronderstelling, dat de naam Sadéwa van den Koeningan'sen kjaï in verband gebracht moet worden met gedachten aan verlossing, ook tot uiting gebracht in het oude gedicht, zou, dat is duidelijk, een nader onderzoek noodzakelijk zijn.



Afb. 79.



Afb. 80.



Afb. 81.



Afb. 82.

Afb. 79 t/m 82.
Oude mommen uit Banjoewangi
(zie § 227).



Afb. 83 en 84.
Dierenkoppen uit Banjoewangi
(zie § 227).



Afb. 85. Pantjër (bok op een prauw) uit Banjoewangi (zie § 227).

van de talèdèk, dansvrouw). Hij was gekleed met een borstkleed (kēmbēn) en droeg een slēṇḍang als een vrouw. De muziek erbij bestond uit kēṇḍang, rēbab, kēṭoek en gong; de gēṇḍing, die men meestal speelde, was silir. Hij danste alleen, het was geen gebruik dat men een tegendans tegenover hem uitvoerde (tajoeban), zoals tegenover een dansvrouw; wel was er niet zelden een potsenmaker (in Tjērbon's Javaans boḍor) bij.

II.

Het Javaanse land.

273. *Rējog in de N.W. Pasisir.* Om thans over te gaan tot de bespreking van reidansen en wat daarmee in verband staat in het middengedeelte van Java (zonder strakke grenzen te willen trekken), het blijkt dat ook hier de benaming rējog zeer verbreid is. Men verstaat er echter lang niet overal geheel hetzelfde onder. In het Javaanse land denk men er meestal bij aan een optocht; de rējog-speler of -spelers kunnen in meerdere of mindere mate de aard van potsenmakers hebben, of ook alleen maar als figuranten in de stoet optreden.

Hier moge even aangewezen worden een vermelding van het woord rējok, waarbij waarschijnlijk ook aan een optocht gedacht wordt. In het Eindrésomé van het onderzoek naar de verplichte diensten der Inlandsche bevolking op Java en Madoera van den Heer Fokkens vindt men vermeld (deel II, blz. 42) met betrekking tot de oude residentie Tēgal: „Trouwt een désaman met een meisje uit een andere désa, dan wordt in sommige streken hiervoor eene heffing opgebracht aan het désahoofd (soms ook aan den tjarik), bekend onder de benamingen: bēḍol pajoeng, rējok of panglandjak.” De bedoeling is blijkbaar, dat de jonge vrouw medegaat, dat men toestaat dat zij meegenomen wordt naar de désa van haar man; het geld, elders veelal bēḍol paṭok of plangkah watēs geheeten, wordt betaald aan het hoofd van de désa van de bruid. Hoe ook de volkenkundige verklaring van deze adatrechtstermen zij, het is wel waarschijnlijk, dat men hier bij rējog (ḍoewit rējok: rējog-geld) moet denken aan de optocht, die bij de bruiloft plaats heeft. De andere Javaanse uitdrukkingen zijn te vertalen met: (voor) het uit de grond trekken van de pajoeng, (voor) het reiken naar, (voor) het uit de grond trekken van het paaltje, (voor) het overschrijden van de grens. Hier zij nog aangetekend dat, volgens den Heer Hoesoo (Med. Ned. Zend. Gen. VI, blz. 163) plangkah watēs is of was in Djombang (Madjāwarnā en omstreken); „het geld dat, naar Javaansche adat, een man te betalen heeft, wanneer hij huwt met een meisje uit een andere désa; en wel aan de jongelingen (botjah sinoman) dier désa.”

274. *Gewijde muziek in de volksgebruiken in de N.W. Pasisir, kontoelan.* Naast Tjērbon behoren de landstreken langs Java's Noordkust mede tot de streken, waar de volksgebruiken in velerlei opzichten blijken beïnvloed te zijn door gewoonten van vreemde herkomst, door de Islam aangebracht. De aanwezigheid van belangrijke Arabische gemeenschappen in sommige streken, zoals in Tēgal, heeft daar zeker niet weinig toe bijgedragen. De Moslims-godsdienstige gezangen met Arabische tekst, die hieronder beschreven zullen worden, zijn in die landschappen dan ook zeer gewoon, lang niet alleen voorkomende bij de kaoemstand.

Tot zelfs hoog in het bergland boven Pēkalongan, in dorpen waar de wajang weinig bekend is, vindt men, zoals mij bleek, hier en daar slawatan-troepjes, vaak slechts bestaande uit de jongens die bij een goeroe ngadji, den lēbē van het dorp, in de leer zijn. In pēsantren's, godsdienstscholen, is het gewoonte, dat bij het voordragen der slawatan-gezangen ook danshoudingen en -standen worden aangenomen. Deze slawatan-troepjes en hun opvoeringen noemt men in het Pēkalongan'se wel kontoelan, afgeleid van kontoel, een geheel witte reiger-achtige vogel, die men meestal op rijen in het veld ziet zitten (vandaar ook: lolopis kontoel baris, het bekende arbeidsdeuntje bij gezamenlijk opzetten enz. van sjouwerlui). De bedoelde opvoeringen worden zo genoemd, omdat de jongens zo veel mogelijk allen geheel in het wit worden gekleed, en op rijen zitten. De drie tērbang's, die men erbij gebruikt, worden genoemd: djogdjog (de grootste), banggēn (de

274. Reidans enz. Javanen.

middelste) en bibit (de kleinste). Zie in het bijzonder over deze kontoelan-vertoningen in het Pëkalongan'se of het Noord-Bandjarnëgara'se het opstel van den Heer en Mevrouw Brandts Buys over tamboerijnen in Djâwâ XIII, 1933.

De Heer van Dapperen schrijft naar aanleiding hiervan nog uit het Poerwâkërtâ'se, op de Zuidhelling van de Slammat (zie Djâwâ 1935, blz. 169) :

„Als aanvulling op het „pëksi mohi” van den Heer en Mevrouw J. S. en A. Brandts Buys van Zijp in Djâwâ, 13e Jaargang no. 4 „Over Tamboerijnen” blz. 209 moge het volgende een plaats vinden.”

„Op de Z. helling van den Slammat worden de jongens „pëksi moeda” genoemd. Zij treden op ten getale van 12, 10 of 6 en vergezellen, bij 't besnijden o.a. den betrokkene naar de rivier als hij afgekoeld moet worden. Zij zijn gekleed in een groen fluweelen baadje met korte mouwen, een kort rood broekje met passement afgezet, en hebben een om den hals over de schouders naar 't middel aflopenden rooden band om. Om de ooren hangen soemping's (oorsieraden met snoeren), op 't hoofd dragen zij een djamang (soort diadeem), en de bovenarmen zijn gestoken in këlat-baoe (armspangen). 't Lichaam is met borëh (welriekende gele zalf) besmeerd. In de optocht heeft 't eerste paar jongens een knods in de hand, 't tweede draagt een zwaard, 't derde een lans en de volgende hebben alle een vlaggetje (rontëk). Het geheel staat onder leiding van een këmandang, die vergezeld is van 4 mannen, waarvan drie een gëndjring en één een bëdoeg beslaan. De gëndjring's, tamboerijnen, worden op zij van het lichaam ter hoogte van de heup gedragen, bevestigd aan een touw dat over de borst loopt.”

„De këmandang houdt een kommetje in de handen en zingt bij afwisseling : „pëksi moeda, pëksi moeda, pëksi pađa mangan”. Hij doet dan tevens de beweging na van voedsel strooien, daarop hoort men : „dëk, dëk, dëk, djring”, en de jongens bewegen zich dan voort door een been buigend op te trekken en het andere gestrekt vooruit te zetten. Bij bepaalde tonen draaien zij met den de voorwerpen dragenden arm, die dan bij den elleboog door de vrije hand gesteund wordt. Zij loopen twee aan twee.”

„In hoofdzaak komen de jongens uit de dësa Dawoehan (Poerwâkërtâ), doch ook Poerwâkërtâ Koelon en de dësa Kobër geeft hen te zien. Zij loopen — noeroet lagoenë gëndjring — op de maat van Javaansche wijzen. Geven zij een voorstelling voor een woning, waarbij zij als vogels huppelen en springen, dan zingen zij wel in 't Arabisch, maar op inheemsche melodie. De këmandang geeft dan den tekst uit een geschriftje aan. Allen worden onderwezen door een goeroe uit de dësa Dawoehan, die tevens de bezitter is der bij de vertooning benoodigde kledingstukken, sieraden enz. Het huren der jongens bedraagt f 3,— en is dus slechts in gebruik bij de meer welgestelden der dësa's. In hoofdzaak vindt het spel bijval bij santri's.”

Ook gevechtsdansen van de santri's komen in deze streken voor (zie afb. 93). In het hierna volgende (§ 314) zal er gelegenheid zijn over deze vertoningen, die soms aan sport of padvindersoefeningen kunnen doen denken, nog iets op te merken.

Een eigenaardig bewijs voor de populariteit van de zangopvoeringen van godsdienstige oorsprong is een gebruik dat, naar mij werd medegedeeld, in het Sëmarang'se wel voorkomt. Wanneer twee families besloten hebben hun zoon en dochter met elkaar te laten trouwen, geven de ouders van de bruid een slawatan-partij, een opvoering van godsdienstige zang. De vrouwen en meisjes zitten dan in het binnenhuis, de mannen in het voorhuis of op de voorgalerij. De meisjes zingen bij die gelegenheid ook mede of afwisselend met de mannen. Door de deur en de vensters of door de reten van de meest houten wand, die voor- en binnenhuis scheidt, kan de jonge man bij die gelegenheid zijn toekomstige vrouw zien (al zal dat wel niet vaak pas voor de allereerste maal zijn). De andere jonge mannen kunnen dan ook meteen tersluiks enige blikken werpen op de meisjes die binnen zitten. Men mag vermoeden, dat hierbij de vrome aandacht voor de stichtelijke Arabische teksten weleens verloren gaat. En men herinnere zich het „gluren” in Tjidjoelang (§ 264).

Ofschoon dit geen opvoering van mannen of jongens is, noem ik hier toch even de in enkele ouderwetse dorpen, zoals de pērdikan-désa's Makam (distrikt Boekatédja, Poerbalingga) braèn genoemde opvoering van religieuze aard door vrouwen, welke, naar het schijnt, zo goed als geheel overeenkomt met de gëndjringan- en biraï-vertoningen in Tjërbon, welke in het hieraan voorafgaande genoemd zijn (§ 271). In Makam worden er ook wangsalan-achtige spreuken voorgedragen, van dezelfde aard als de Tjërbon'se, en ook als die van de aanhangers van de agāmā-Doel in Paré, welke hierna nog ter sprake zal komen (§ 311). Ook door andere eigenaardige gebruiken, zoals een rijststampfeest, in verbinding met huwelijksceremoniën, die hier niet uitvoerig beschreven kunnen worden, bewijst Makam dat er in het Zuid-West-Javaanse bergland nog veel belangrijks voor den onderzoeker te vinden is.

275. Laïs en sintrèn in N.W. Pasisir. Vermelding verdient hier, als een vertoning die voorkomt in Tjërbon en de aangrenzende streken van de Noord-Westelijke Pasisir, de laïs-opvoering. Over de Soendaneze laïs-vertoningen is in het bovenstaande (§ 268) reeds iets medegedeeld. Deze laïs-vertoning wordt in de N.W. Pasisir beschreven, nu eens als een spel van jongens, dan weer als een opvoering van speellieden. Uit Brébēs werd mij gemeld, dat sintrèn door een meisje en laïs door een jongen gespeeld werd. Overigens waren zij gelijk. In Tjërbon werd mij dit laïs- of parilaïs-spel aldus beschreven: „Een jongen gaat onder een koeroengan zitten, gekleed, met de handen op de rug gebonden, met een tweede stel kleren bij zich. De koeroengan wordt overdekt; na enige tijd wordt de bedekking weggenomen, en de jongen is gekleed in het andere stel kleren, maar zijn handen zijn nog gebonden. Het gebeurt 's nachts in de maneschijn. Volgens sommigen behoort er een bamboe gamēlan bij.”

In de Catalogus van de volkenkundige verzameling in het Museum van het K. Bataviaas Genootschap (no. 8634) vindt men tandak laïs uit Tjërbon omschreven als: „soort van ruw dansen”. Hierbij moet in gebruik geweest zijn de in die verzameling opgenomen lampoe oentjang-oentjang: hang- of slinger-lamp, omschreven als: „koperen lantaarn”. In verband met deze beschrijvingen, en wanneer men denkt aan de verbanden van dit woord laïs over sintrèn met de loedroeg en de émprak-vertoningen, die in het hierna volgende ter sprake zullen komen (§ 305 en 318) is het te begrijpen, wanneer de Heer Coolsma in zijn Soendanees woordenboek als beteekenis van laïs slechts opgeeft: „acrobaat en goochelaar”.

Opmerkenswaardig is, dat dezelfde toeren in verschillende landschappen telkens weer terug komen, hoewel de naam van den speler-goochelaar wisselt. In wat hierna medegedeeld zal worden over dergelijke opvoeringen in Midden- en Oost-Java zal de reden blijken, waarom zij mede in dit hoofdstuk besproken worden. De goocheltoeren staan bijna steeds duidelijk in verband met de fakier-kunsten van ouderwets-gelovige Javanistisch-mystieke groepen, met jongens-groepdansen en veelal ook met kinderspelen, die men tot de groep der biologie-spelen rekent. Zo vormen deze goocheltoeren een der verbindingsleden tussen de schijnbaar veelsoortige vertoningen, die in dit hoofdstuk behandeld worden.

In het Pēkalongan'se gaf men mij van zekere vertoningen, die men lènggèr noemde, een beschrijving, die met het pas medegedeelde over de laïs-vertoning in Tjërbon en met de Soendaneze laïs (§ 268) overeenkomt. De vertoningen worden gegeven door rondtrekkende troepen; de muziek bestaat uit kēndang's en tērbang's. De lènggèr, één man, neemt plaats onder een koeroengan (een open vlechtwerk in de vorm van een grote stomp), die met doeken overdekt wordt. Daarna wordt er wierook bij gebrand, en er worden liederen bij gezongen. De lènggèr geraakt dan in geestvervoering, en is in staat allerlei bovenmenselijke toeren te verrichten. Hij klimt boven op een recht overeind gehouden bamboe, en kan daar boven op blijven staan, zitten en liggen. Ook laat hij zich wel een lēsoeng (een uitgehold stuk boomstam, dat als rijststampblok dienst doet) op het lijf leggen, terwijl hij op de grond ligt; in die lēsoeng wordt dan gestampt. Alles geschiedt met begeleiding der muziek; het kan zowel overdag als 's avonds. Laïs kende deze zegsman in

het Pëkalongan'se alleen als naam van een jongensspel, bestaande in het vertonen van de kunst met de koeroengan.

In de reeds meermalen vermelde albums met platen uit Jogja vindt men ook beschrijvingen van laïs en sintrèn-vertoningen, als een soort goocheltoeren beschouwd, die hiermede overeen komen. Die beschrijving heeft blijkbaar betrekking op lieden van de Noord-Westelijke Pasisir-landschappen. Thans ziet men die niet meer in Zuid-Midden-Java. Van de laïs-vertoning vertelt de beschrijving bij de platen, dat hieraan deelnamen opgeschoten jongens, tot wel 24 jaar oud. Een van hen liet zich stevig de handen binden, hij werd vervolgens voorover op de grond gelegd. Op zijn rug zette men dan een rijststampblok (lësoeng), waarin twee anderen met alle kracht gingen staan stampen met de stampers (aloe, vermoedelijk wel daarbij een muzikwijze ten gehore brengende, dus de bekende muziek van het stampen in het rijstblok). Anderen maakten daarbij nog muziek met een paar angkloeng's en met een klënting (een kleine djoen, een aarden waterpot), op de opening waarvan geslagen werd met een tépas (een van bamboe gevlochten schopvormige waaier met een steel, om vuur mede aan te wakkeren). Volgens de afbeelding hield men de pot tegen de linkerzijde met de opening schuin naar voren, en sloeg er op met de vuurwaaier in de rechterhand. De andere jongens klaptten in de handen en lieten zo nu en dan gejuich horen. Na ongeveer een kwartier tilde men het stampblok van den liggende af; dan had hij zijn handen los gemaakt uit de touwen. Dit werd verscheidene malen herhaald; telkens lieten anderen zich binden (zie afbeelding 91).

Over de sintrèn-vertoning leest men in dit Jogja'se album met platen dat hierbij optraden meisjes van een jaar of twintig. Een liet zich weer de handen binden, en ging dan onder een grote koeroengan zitten, welke geheel bedekt werd met een kaïn. De anderen maakten dan muziek met een paar angkloeng's en een waterpot, zoals boven beschreven is. Eén meisje liep met een test brandende wierook om de koeroengan heen (en zong daarbij: ofschoon dit niet vermeld wordt in de beschrijving). Na ongeveer een kwartier werd de koeroengan weer opgetild; dan had het meisje zich van haar boeien bevrijd. Dit komt geheel overeen met wat beschreven staat in Raffles' History of Java (van de uitgave van 1819, deel I, blz. 344). Zie ook afbeelding 92.

Beschrijvingen van laïs- en sintrèn-vertoningen in Tëgal vindt men mede in het opstel van den Heer van Dapperen over Volkskunde van Java in Djâwâ XII, 1932. De Heer van Dapperen noemt daar ook, al zij het niet bij deze vertoning, het maken van muziek door met een plat vlak op de opening van een kruik of kom te slaan. Dit vermeldt ook de Heer Soemadi uit Pëngarasan (onder Bantarkawoeng, Brëbës) in een opstel over laïs en sintrèn in Kadjawèn, VIII, 1933, blz. 703. Zelfs twee djoen's worden er volgens hem bij gebruikt. Hij noemt als betiteling van den man of de vrouw die de vertoning leidt: wlandang, hetzelfde woord, dat in het Zuid-Westen bij de paarddansers in gebruik is.

Een andere zegsman uit het Tëgal'se (in Toewël, onder Bodjong, Boemidjawa) wist nog te vertellen, dat laïs-vertoningen (vroeger) vooral gegeven werden in tijden van grote droogte, met de bedoeling daardoor regen te krijgen. Wat elders een goocheltoer is, had hier blijkbaar zijn oude zin, het losmaken, nog niet geheel verloren.

276. Anggoek in Banjoemas. Boven, bij de bespreking van de maskerspelen (§ 93), is reeds vermeld de anggoek-vertoning; jongens of jonge mannen, die een reidans dansen, zingende. Dit schijnt hier en daar wel uitgegroeid te zijn tot een vertoning van een gevecht. Althans in Poerbalingga (Goemëlëm-Wétan, een përdikan-désa) werden genoemd dansvertoningen van anggoek-đaèng (d.w.z. met Boeginezen) en anggoek-wirèng (d.w.z. met een tweegevecht zoals in de wajang-wong). Bij zulk een ontwikkeling is het te begrijpen, dat in het Zuid-Westen van het Javaanse land het onderscheid tussen rêjog en anggoek vervaagt, immers alle twee voeren ten slotte een tweegevecht op. Over rêjog, bij uitstek de optocht-begeleiding, niet-godsdienstig, zie men § 279.

Als muziek bij de anggoek-vertoning als reidans werd mij genoemd in het regentschap Poerbalingga (Goemêlêm): een kēṇḍang, een tērbang, een djédoer (een grote kēṇḍang) en een tērbang gēndjring (met rinkelplaatjes); er werden slechts Arabische teksten bij gezongen.

Ook verder Oostwaarts komt de benaming anggoek voor, tot in Dēmak, naar ik vernam. Daar is de anggoek-vertoning meestal te beschouwen als geheel behorende tot de groep kaoem-opvoeringen. Aan de kontoelan-vertoning van Pēkalongan (§ 274) en aan de rodad-Dēmak en -Mataram, die in het hierna volgende besproken zullen worden (§ 304) is deze anggoek-dans zeker verwant. Het is intussen toch niet uitgesloten te achten, dat er oude voor-Moslimse bestanddelen in schuilen.

277. Bēḍajan en laran-laran in Banjoemas. In dit verband worde de aandacht gevestigd op een stuk in de door den Heer Knebel uitgegeven en vertaalde Babad Pasir, een plaatselijke geschiedenis van de Heren van het oude landschap Pasir (bij Poerwākērtā in de residentie Banjoemas; uitgave: Verh. K.B.G. 51, 1898, gedeeltelijk herdrukt door het Kantoor voor de Volkslectuur, onder den titel: R. Kamandaka). Op bladz. 146 van die tekst leest men over de strijd, door den Soeltan van Dēmak aangeboden met een der Heren van Pasir-Loehoer, genaamd Dipati Tolé, omdat deze de Islam, die zijn vader de Pangéran Sēnapati Mangkoeboemi met geweld van wapenen in het Zuid-Westen van Java had verbreid, verloochende. Er wordt verteld, dat boden met een oorlogsverklaring door den Patih van Dēmak uit Brēbēs vooruit werden gestuurd. (Van Dēmak naar Brēbēs gingen die boden over zee, zo moet men het zich voorstellen. Van Brēbēs trokken zij het dal van de Pēmali op naar het Zuiden, zoals de spoorweg en de rijksweg nu nog doen. Of, waarschijnlijker nog, zij voeren de rivier zelf op, totdat zij over de waterscheiding in het Sērajoe-stroomgebied kwamen). Den Adipati vonden de boden echter niet in Pasir, daar hij een feest was gaan vieren in Daha met bēḍajan en laran-laran, in gezelschap van zijn volgelingen. Dit feest zou geweest zijn ter inlossing van een vroeger gedane gelofte, n.m. deze, dat, wanneer zijn vader de Pangéran Sēnapati Mangkoeboemi, stierf, hij een feest zou vieren met zijn volgelingen, met bēḍajan en laran-laran en veel eten en drinken. De oorlogsverklaring moest den Adipati dus naar Daha achterna gezonden worden, en maakte plotseling een einde aan het feest.

Het is hier niet de plaats om uiteen te zetten, welk belang dit stuk, met nog menig ander in deze Babad, heeft voor de kennis van het eerste optreden van de Islam in deze landen, en de plaatselijke geschiedenis van het Zuid-Westen van het Javaanse land. Slechts dient aangetekend te worden, dat Daha, blijkens een andere plaats in deze zelfde Babad, ten Oosten van Pasir gelegen moet hebben (de vertaling van den Heer Knebel van die plaats is onjuist). Met dit Daha is natuurlijk niet te verwarren Kēḍiri aan de Brantas, dat ook wel Daha genoemd wordt. Oudtijds stond het Daha in het Zuid-Westen, volgens deze Babad-Pasir, onder een eigen Heer (adipati), die echter onderhorig was aan Pasir. Uit het feit, dat de afvallige Heer van Pasir daarheen ging om een gelofte in te lossen, mag men opmaken, dat dit Daha in de vóór-Moslimse tijd een heiligdom bevatte van hetzij Hindoe-Javanistische, hetzij oud-inheemse aard, of (waarschijnlijker nog) gemengd. De Heer van Dapperen maakte mij opmerkzaam op de dēsa Kēḍiri, onder Karanglēwas; het is niet onmogelijk dat deze plaats, hoewel wel zeer dicht bij het oude Pasir gelegen, de bedoelde is. Kēḍiri moet ook nog zeer lang bekend zijn geweest om het herbergen van vele dansvrouwen. Dat Daha en Kēḍiri evengoed in het Zuid-Westen als aan de Brantas wisseltermen geweest kunnen zijn, is duidelijk.

Wat betreft de vertoningen: laran-laran, klaarblijkelijk afgeleid van lara, maagd, wordt verklaard door Dr. Gericke in het Javaanse woordenboek van 1847 als: „een dans in reyen door meisjes uitgevoerd”, en „in reyen tegenover elkaar dansende meisjes”. Men moet wel aannemen, daar deze omschrijving vrij nauwkeurig is, dat in de tijd van Dr. Gericke deze laran-laran- of

277. Reidans enz. Javanen.

garan-garan-vertoning nog bekend was. Helaas vermeldt hij, hier evenmin als bij andere belangrijke mededelingen, de landstreek waar het woord in gebruik was.

Naast deze garan-garan, een meisjes-reidans, kwam nu in het Zuid-Westen van het Javaanse land de bĕḍajan-vertoning voor. Men mag vermoeden, dat hiermede ook een groepsdans bedoeld werd. In de Midden-Noord-Pasisir-landschappen (zoals Djĕpara, Koedoes en omstreken) verstaat men onder bĕḍājā: dansvrouw (talĕḍĕk). Volgens R. Ng. Rānggāwarsitā duidt ambaḍājā aan: op rijen dansen, bij het geluid van gezangen (kidoeng). Hij gebruikt dit woord in de S. Poestākā Rādjā (deel I, blz. 218) van de widādari's (hemelnimfen), die voor de Goden dansen, en bedoelt klaarblijkelijk daarmede de oorsprong van de bekende bĕḍājā-dans in de kraton aangewezen te hebben.¹⁾

Onmiddellijk te voren gebruikt R. Ng. Rānggāwarsitā in het bedoelde verhaal het woord tājā, ook voor een dans van de 7 widādari's, en verklaart dit met: dansende in de rondte gaan om de grote zee in de Godenwereld, drie maal in het rond. Hiermede wil hij blijkbaar het woord matājā verklaren, dat nog wel voorkomt als een poëtisch woord voor dansen.

Het zou echter wel kunnen wezen, dat het woord matājā zijn bestaan te danken heeft aan een verkeerd begrip van Zang I, strofe 8, van het oud-Javaanse kunstdicht Ardjoenawiwaha (uitgave en vertaling van R. Ng. Dr. Poerbatjaraka, Bijdr. K. Inst.) waarin dit woord voorkomt in een beschrijving van de dans der hemelnimfen.

Een bespreking van de bĕḍājā- en andere dansen, die thans bijna uitsluitend in de Vorstenlandse kraton's worden opgevoerd, zal men in deze verhandeling, die tot onderwerp heeft de volksvertoningen, allerm minst verwachten. Van deze hofdanses bestaan trouwens reeds vrij uitvoerige beschrijvingen (Men zie: Mevr. van Helsdingen-Schoevers' boek, uitgegeven door het Kantoor voor de Volkslectuur, en het opstel van P. A. Adiwidjājā in de Handelingen van het eerste congres (uitgave Java-Instituut) 1921). Het is echter niet overbodig te wijzen op de mogelijkheid, ja waarschijnlijkheid, dat deze hofdanses zich ontwikkeld hebben uit oude populaire reidansen, evenals het grote masker-toneelspel, boven besproken, zich ontwikkelde uit de oude populaire maskerdansen. En bij het zoeken naar een mogelijke afstamming van de beroemde bĕḍājā-dans in de kraton's kan een mededeling als de boven aangehaalde uit de Babad Pasir niet onwelkom zijn.

Ook is nog op te merken, dat in Jogja, reeds sinds lang, naar het schijnt, behalve meisjes ook jongens van adel in de kraton in de bĕḍājā-dansen zijn onderwezen. Dr. Groneman heeft dit reeds vermeld in zijn boek „In den Kĕḍaton te Jogjakarta”, 1888, blz. 17: „De bĕḍājā's zijn adellijke meisjes of als danseressen gekleede adellijke jongens,” en blz. 21: „De danseressen dansen op den verheven vloer (bĕbatoer) van den troonzaal, bangsal kĕntjānā” (d.i. de grote pĕndāpā van de kraton). „De mannelijke bĕḍājā's en de ringgit tijang geven hun voorstellingen op de zandgrond onder het voorafdak (tratag) van die zaal.” Soeltan Amĕngkoeboewānā VIII heeft deze jongens-bĕḍājā-dans echter afgeschaft.

Zelfs duidt, naar men mij mededeelt, in Jogja het woord bĕḍajan wel aan gĕmblakan, dansjongen, of, in het bijzonder, jongen gebruikt voor onzedelijke doeleinden, en mbĕḍajani: ngĕmblaki, zich met zulk een jongen bezighouden.

Het is dus niet uitgesloten, dat van vroege tijden af er reeds jongens bĕḍājā-dansen hebben gedanst. Neemt men dit aan, dan is het ook mogelijk te achten, dat de bĕḍajan-opvoering in Daha, die de Adipati van Pasir liet geven, een jongens-reidans-vertoning was. Men zou kunnen denken, bij de vermelding van die bĕḍajan-opvoering in Daha, aan de anggoek-vertoning van thans in het

¹⁾ Wanneer men het woord baḍājā taalkundig met baraja in verband mag brengen, waartegen weinig bezwaar zal bestaan, is R. Ng. Rānggāwarsitā's woordverklaring, zoals wel meer, wanneer hij niet met leenwoorden van buiten Indonesië te maken krijgt, waarschijnlijk niet ver van de waarheid. Baraja (verg. Soendanees) of braja betekent (ouderwets en West-Javaans): maagschap; brajan (ook aldaar, en Pasisir): tezamen, en (ouderwets Oost-Javaans): elk; lajan (in verschillende afleidingen, vooral gewestelijk): pendant, tegenstuk, maat.

Zuid-Westen van het Javaanse land, ook een reidans van jongens of jonge mannen. Opmerkelijk is, dat de kraton-bědājā-dans nog steeds iets gewijds heeft; men denke aan de bēdājā-kětawang. En in Daha werden de laran-laran en bēdājā-dansen ook gehouden ter inlossing van een gelofte. Deze en dergelijke veronderstellingen hebben echter, dat moet erkend worden, weinig waarde, zolang zij niet door een stuk in een oude tekst of anderszins bevestiging vinden. Ik kan hier niet anders aan toevoegen, dan de mededeling, dat men in den Oosthoek een als vrouw gekleden danser wel bēdajan noemt (zie § 330).

Vermelding verdient ten slotte nog, dat ook Sir S. Raffles in zijn boek over Java (uitg. van 1817, deel I, blz. 342) gewag maakt van jongens, die bēdājā-dansen dansen. Vertaald luidt het daar medegedeelde: „De bēdājā's, die een reidans van 8 personen opvoeren, zijn in sommige opzichten bij de adellijken, wat de srimpi's bij den vorst zijn. Maar, tegenwoordig (in het begin van de vorige eeuw) zijn weinig adellijken nog in staat jonge bijvrouwen in voldoende aantal te onderhouden om deze dans uit te voeren; daarom wordt hij vaak uitgevoerd door jongens, die men daartoe opleidt. De bēdājā's worden gekleed bijna geheel zoals de srimpi's, maar niet zo kostbaar. De dans wordt begeleid door dezelfde muziek en zang”.

Behoudens de onnauwkeurigheden is deze mededeling merkwaardig, omdat men eruit kan opmaken, dat in het begin van de vorige eeuw bēdājā-dansen, door jongens uitgevoerd, geen zeldzaamheid waren. De opgegeven reden, geldgebrek, is moeilijk te aanvaarden, gezien het veelvuldig voorkomen van allerlei jongensreidansen, ook in travestie. Opmerkenswaardig is ook, dat er acht bēdājā-dansers genoemd worden. Het achttal bēdājā's, behorende tot de staatsie van adellijke heren, wordt in oudere beschrijvingen meermalen genoemd (zie boven, § 266, in Tjiandjoer in 1847). In de Vorstenlandse kraton's is het getal der bēdājā's thans echter negen; een daarvan, de voorste, de pēmbatak, neemt echter klaarblijkelijk een enigszins bijzondere plaats in.

Over de zin van de bēdājā-kětawang-dans zal ik in § 474 nog een veronderstelling opperen.

278. Lènggèr in Banjoemas. Evenals in Tjërbon, wordt of werd ook in het Zuid-Westen van het Javaanse land, in de regentschappen van Poerbalingga Oostwaarts, de dansjongen-vertoning in travestie als een vertoning van rondtrekkende speellieden aangetroffen. Die vertoning droeg of draagt daar de naam lènggèr. Zij bestaat uit een dans van slechts één jongen of jongeman, vergezeld van muziek en een potsenmaker of potsenmakers.

Het woord lènggèr voor deze of een dergelijke vertoning wordt door vele schrijvers vermeld. In het door den Heer de Nooy uitgegeven Javaanse dialektikon, wordt meegedeeld, dat (o.a.) in Poerbalingga onder lènggèr verstaan wordt: een man die optreedt als dansvrouw met als muziek angkloeng's. De heer Wilkens verklaart in het grote Javaanse woordenboek, helaas zonder opgave van landstreek, lènggèr als: „een als danseres verkleede man of gemaskeerde, die, alleen vergezeld van muzikanten, rondgaat om voor geld te dansen.”

Uit Adjibarang (in het regentschap Poerwākērtā) werd mij intussen opgegeven als betekenis van lènggèr: „zoveel als réjog.” Onder réjog moet dan ongetwijfeld niet verstaan worden, zoals in Soerakarta, de paarddans, maar een reidans, zoals men het woord meestal opvat. De gelijkstelling van lènggèr met réjog is dan echter toch vreemd. Misschien moet men hier echter meer aan de Soendaneze rēog-vertoningen denken; die zijn in het hieraan voorafgaande besproken (§ 261).

Vermelding verdient ook nog een aantekening van den Heer Rhemrev in het Javaanse woordenboek (ook waarschijnlijk op de West-Javaanse dialekten betrekking hebbende), dat gobjog is de „naam van een lakon, door lènggèr vertoond.” Een lakon van de wajang van die naam is mij niet bekend mogen worden. Gobjog wordt gebruikt, inzonderheid van muziek-spel, in de zin van luidruchtig.

Een van Javaanse zijde ontvangen mededeling uit Binangoen (distrikt Kroja, Tjilatjap) en Tambak (distrikt Soempjoeh, Banjoemas) beschrijft gobjog als een vertoning van een of

278. Reidans enz. Javanen.

twee dansvrouwen, die, dansende, wangsalan's van min of meer onderwijzende strekking zingen. Een ander, een jongen of man, kan daarbij dansen, maar de rug toekerende aan de zangeres(sen). Soms dansen mannen uit het publiek ook wel mee, zoals bij een tajoeban-partij. De muziek bestaat uit kēṇḍang, rēbab, kēṭoek en kēmpoel. De vertoning wordt bij avond gehouden, als inlossing van een gelofte of om onheil af te weren van de visvangst of van 't land; in het midden van de dansplaats wordt dan een lamp gezet, waar men omheen danst.

Misschien heeft de Heer Rhemrev een dergelijke vertoning gekend; de dansende man of jongen daarbij werd toen misschien lēnggèr genoemd. Men zou dan moeten veronderstellen, dat de gobjog-vertoning vroeger uitgebreider is geweest, misschien zo iets als de Kēḍoe'se lēnggèr- en sandoel-vertoning, die in het hierna volgende (§ 281) beschreven zal worden. In Zuid-Banjoemas is er echter dan maar zeer weinig van over gebleven.

Intusschen schijft de Heer van Dapperen over de betekenis van dit woord lēnggèr in het Westen van het Javaanse land (Djāwā 1935, blz. 168):

„'t Woordenboek van Roorda geeft als vertaling hiervoor op: een als danseres verkleede man die vergezeld gaat van muzikanten en gewoonlijk vergezeld is van een of twee grappenmakers. Het bovenstaande is niet voor geheel Java juist. Een dergelijke type, dikwijls een kwee, in de meeste gevallen een pervers persoon, draagt in Banjoemas den naam „kasoekean". Opgetuigd als vrouwen voeren zij dansen uit. Jaren geleden zag ik een dergelijke vertoning te Poerbalingga van een man, afkomstig uit Soekaradja (Bnjms). Op Tēgal kwamen zij niet voor.”

„Een lēnggèr, èn in Banjoemas èn in Tēgal en Pēkalongan, is een zeer jeugdig meisje (7—14), dat danst. Vroeger zag men dergelijke kinderen, ook in 't Tēgal'sche, vrij veel; tegenwoordig, ook in de andere genoemde residenties, is 't optreden zeldzamer geworden. In Tēgal zelf bestond de lēnggèr niet. Werd naar de herkomst gevraagd, dan bleek dat de meisjes afkomstig waren van het Gombong'sche, Karanganyar'sche of Kēboemèn'sche. De begeleider, meestal de vader, deelde dan tevens mede, dat zijn dochtertje optrad naar aanleiding van een gedane gelofte (kaoel). Sommige werden als een soort doekoen beschouwd en gaven, na een vraag over de medicijnen, bij een bepaalde ziekte toe te passen, na in slaap te zijn gevallen, het antwoord. ¹⁾ De voorstelling was bij 't désavolk zeer geliefd en een groot gedeelte der lēnggèrs werd later désa-ronggèng.”

„Bij 't dansen van een lēnggèr bespeelde de begeleider een trommeltje (kēṇḍang). Voor de voorstelling werd wat wierook gebrand en 't meisje danste meestal in een halfslapenden toestand.”

Deze beschrijving van de lēnggèr-danseresjes doet denken aan het optreden van dansende jongens of meisjes in de oude Javaanse streken van de Oosthoek, en ook aan de bekende Balinese sangjang-dansen. In het hierna volgende zal er nog gelegenheid zijn van deze dansen melding te maken.

Men moet zich intussen, ook in verband met de andere, boven aangehaalde, vermeldingen van het woord lēnggèr afvragen, of de door den Heer van Dapperen beschreven lēnggèr-dans vroeger niet mede of zelfs in het bijzonder door jongens uitgevoerd zou zijn. Ook in de Javaanse Oosthoek, in Banjoewangi, is in de loop van de tijd de oude, jongens-gandroeng-dans vervangen door een meisjes-gandroeng-dans. Het rondtrekken van den lēnggèr met zijn geleider, van de Zuid-Westelijk Javaanse landschappen, het Banjoemas'se, tot in de Noord-Westelijke Pasisir-landschappen, zou dan min of meer te vergelijken zijn met het reizen en trekken der Pānārāgā'se djaṭil's (zie § 303).

Ik wil hier nog slechts herinneren aan de mededeling uit Pēkalongan (§ 275), die de kunstenmakerijen, in Tjērbōn en Westelijker vertoond door den laīs, op naam zette van den lēnggèr. Dat de West-Javaanse laīs (wel eens) een man in vrouwenkleren was, is ook reeds gebleken (§ 268). Brengt men dit alles met elkaar in verband, dan wordt het waarschijnlijk, dat lēnggèr

¹⁾ o.a. gebeurde dit te Kalibakoeng (Tēgal).

een oude Javaanse benaming is (geweest) voor een jongen of man, in wiens optreden travestie, toverkunsten en bezetenheid een rol speelden. In het hierna volgende zal een dergelijk optreden van jongens of mannen, ook onder andere namen dan *lènggèr* of *laïs* bekend, nog meermalen vermeld moeten worden uit verschillende landschappen van Java. Over de zich spoedig opdringende veronderstelling, dat wij hier te doen hebben met een overblijfsel van het optreden van officianten in zeer ouderwetse plechtigheden, zal ik in het negende hoofdstuk nog iets opmerken.

In het Westen van het Javaanse land is, evenals in het Oosten, het optreden van jongens in de rol van vrouwen zeer gewoon bij maskerspel-voorstellingen en dergelijke; boven bij de bespreking van het maskerspel is dit reeds vermeld is. Met het voorkomen in deze streken van de afzonderlijke dansjongen-vertoning staat dit gebruik, jongens in plaats van vrouwen te laten optreden, ook bij grotere opvoeringen, zeker wel in verband. In Jogja vindt men hetzelfde.

279. Réjog en wirèng in Bagèlèn. Evenals in vele andere streken vindt men ook in het Zuid-Westen van het Javaanse land en Bagèlèn (*Kēboemèn*) réjog vermeld.

In het Javaanse tijdschrift van het Java-Instituut *Poesākā Djawi* (XII, 1933. blz. 33) komt een beschrijving voor van de hier bedoelde optocht met strijddans, zoals die vertoond werd in *Koetāardjā*, door een plaatselijk bekende troep uit de *désa Doedoe* (onder *Kētawang*). Deze vertoning werd echter niet réjog maar *pawirèng* of *wirèng* genoemd. Het ouderwets-gezellige en gemoedelijke van de feesten en gemakkelikheden in de landelijke regentschaps-hoofdplaatsjes van Java's binnenlanden komt in deze beschrijving goed tot zijn recht.

De troep bestond uit 25 mannen; daarvan speelden er twee voor *Pēntoel* en *Tēm̄bēm*, gemaskerd. Plaatselijk werden zij *Sarilājā* en *Dojok* genoemd. Vooral *Sarilājā* verheugde zich, blijkbaar min of meer als stadsgek, in de algemene populariteit. Zijn specialiteit was het, een hele tros pisang achter elkaar, elke pisang in 3 stukjes gebroken, in zijn mond te laten vallen of door zijn maat te laten mikken, en onmiddellijk zonder kauwen door zijn keelgat te laten glijden. Overal waar hij kwam, trachtte men hem dit kunstje natuurlijk zo vaak mogelijk te laten vertonen, maar hij legde het nooit af. Hij trachtte zoveel mogelijk op *Praboe Joesoepadi* (een komische figuur uit de *Ménak*-verhalen, de *wajang-golèk*) te gelijken. Bij zijn optreden moest steeds de *gēnding kēmbang-djēroek* gespeeld worden.

Wat betreft de eigenlijke *pawirèng*-dansers (vermoedelijk een 16-tal), die waren fraai uitgedost met diademen, oorsieraden en staatsiekleden, als *wajang-wong* spelers. Ze bewogen zich altijd in paren. De twee voormannen waren gewapend met zwaarden, de overigen met korte piekstokken met vlaggetjes. De muziek bestond uit: *gong-soewoekan*, *kēmpoel*, *bonang*, *pēnēroes*, *sloprèt*, *kētjēr* en *kēndang*.

De *pawirèng*-spelers traden alleen in optochten op. Dan schreden ze in kunstige danspas, *tajoengan* genaamd, vooraan. In het genoemde opstel vindt men beschreven de optochten op de dag van Javaans Nieuwjaar, den dag na afloop van de Vasten (*Bakdā-Rijadi* genoemd), en bij een bruiloft.

Zoals bijkans overal elders op Java was het in *Koetāardjā* gebruikelijk, dat op die Nieuwjaarsdag alle notabelen, Javaanse zowel als Europese en Chinese ambtenaren en particulieren, 's morgens in de *kaboepatèn* op een receptie ontvangen werden, de Javanen voor het „*alalbēhalal*” (vergiffenis vragen), de anderen om „geluk te wensen”. Dan was er op de aloen-aloen en het regentserf een volksfeest; allerlei vertoningen trokken voorbij de *pēndāpā* van de *kaboepatèn* in een lange stoet. Boven (§ 204) is vermeld, dat in de Vorstenlanden deze optocht diende om de spijsen voor de gemeenschappelijke religieuze maaltijd naar de moskee te brengen, zoals dat nu nog met de *garēbēg*'s aan de hoven het geval is. Dit gebruik schijnt in *Koetāardjā* en elders echter reeds spoedig afgesleten te zijn. De optocht, die verder op de Javaanse Nieuwjaarsdag gehouden werd, bestond slechts uit Javaanse *prijaji*'s. Die trokken allen gezamenlijk, om 12 uur 's middags, de *patih* vooraan, in staatsiekostuum, ieder onder zijn pajoeng, van de *kaboepatèn* naar de moskee, om

deel te nemen aan de maaltijd, de kēndoerēn, die aangericht was in de soerambi, de voorhal. De Regent zelf ging niet naar de moskee, en ook de pawirēng-dansers geleidden deze optocht niet.

Bij gelegenheid van een bruiloft liet men de pawirēng-dansers echter wel den bruidegom voor het ningkah, het Moslimse huwelijkssluiten, naar de moskee geleiden. Terwijl de bruidegom binnen was, gaven de pawirēng-dansers, die hun muziek natuurlijk mee hadden genomen, op het voorplein van de moskee een uitvoering, met een strijddans van de twee zwaarddragers. Zulk een uitvoering werd er ook gehouden na de optocht, waarin de bruidegom naar het huis van zijn schoonouders trok voor het adat-huwelijk en na die, waarin hij, met zijn jonggetrouwde vrouw naar zijn eigen huis of dat van zijn ouders terugkeerde (ngoendoeh). Ook als kael (gelofte, meestal gedaan in geval van ziekte) liet men wel een pawirēng-opvoering geven.

Opmerkenswaardig is nog, dat volgens deze beschrijving bij besnijdenissen geen pawirēng-optocht werd gehouden. Men liet dan een paarddans-vertoning geven, of gaf een tērbangan- (slawatan-) uitvoering. Daar men de besnijdenis algemeen in verband pleegt te brengen met de Islam (in moderne Javaanse kringen spreekt men tegenwoordig van „opname in de godsdienst”), is het wel begrijpelijk, dat men bij die gelegenheid de voorkeur geeft aan een uitvoering van religieuze muziek, boven de pawirēng-dans met gamēlan-muziek. Misschien ligt in het feit, dat de paarddans met angkloeng-muziek kan worden vertoond, de verklaring van de voorkeur voor de paarddans bij besnijdenissen. De tegenzin tegen gamēlan-muziek bij gelegenheden, eng verbonden met de Islam, is reeds meermalen vermeld.

280. Pērdjandjēn, Barzandji. Bagēlēn en Kēdoe behoren mede tot die gewesten van het Javaanse land, waar de opvoeringen van religieuze muziek ook buiten de kring van de godsdienstigen, de „kerksen”, de kaoem-gemeenschap, waardering en ingang hebben gevonden.

Hier wordt opgenomen een stuk uit een opstel van den Heer Moesa over Onuitwisbare sporen uit den voor-Mohammedaanschen tijd, voorkomende in Djāwā III, blz. 128, dat betrekking heeft op Bagēlēn of Zuid-Kēdoe. Men leest daar in een beschrijving van de slamētan kēba (in Zuid-West-Javaans dialect hetzelfde als wat elders tingkēb heet, een slamētan, gehouden bij gelegenheid van het inzonderheid voor de eerste maal 7 maanden zwanger zijn van een vrouw): „De kēba wordt in de meeste gevallen opgeluisterd door een „slawatan-partij” (Arabische muziek, bestaande uit vier tamboerijnen).” „De spelers worden in twee groepen verdeeld, om tegenover elkaar te zitten. De eerste groep bestaat uit vier mensen, de voorzangers, terwijl de tweede, het koor, uit een paar tientallen zangers bestaat. Ieder van de voorzangers heeft een tamboerijn in zijn hand. Wanneer zij een paar versregels uit den „Barzandji”, een Arabisch boek, dat over de geboorte van Moehammad enz. handelt, gezongen hebben, dan moet het koor, zich bewegende als het golven van de padihalmen, onder het slaan op de tamboerijnen, het lied hardop nog eens uitgalmen. De muziek is meestal te middernacht afgelopen, en nadat de spelers op spijzen en dranken onthaald zijn, mogen zij en ook de andere gasten naar huis gaan.”

De hier beschreven opvoering is slechts een vrij eenvoudige, waarschijnlijk dezelfde als die, welke in Midden-Java wel als pērdjandjēn, pradjandjēn bekend is in kaoem-kringen. Dit woord, blijkbaar ontstaan door contaminatie met het Javaansche djandji: afspraak, is, zoals de Heer Moesa ook vermeldt, af te leiden van Barzandji, de naam van den schrijver (in het Arabisch) o.a. van een Mi'rādji, een beschrijving van den Hemeltocht van Mohammad (mikrad), met de daarin gevlochten zedekundige en godsdienstige onderwijzingen. Blijkens een mededeling in Prof. Snouck Hurgronje's Mekka (II, blz. 7) wordt (of werd) deze tekst ook in West-Arabië gaarne voorgedragen bij gelegenheid van de herdenking van die Hemelvaart (27 Rēdjēb).

Dit Hemelvaartsverhaal van Barzandji is opgenomen in een bundel, die dient tot tekstboek bij dergelijke vrome oefeningen, op Java het Moslimse gezangboek. De mededeling van den Heer Moesa, dat die tekst handelt over de geboorte van den Profeet, is niet geheel juist. Wel wordt in een, voor in deze bundel opgenomen Arabisch gedicht o.a. ook die Geboorte bezongen. Spoedig

zal er gelegenheid zijn, dit tekstboek geheel te beschrijven (§ 290). Intussen, het is zeker niet ondenkbaar dat men hier en daar op Java, de oorsprong van de naam bĕrdjandjian of pradjandjĕn vergeten zijnde, ook de voordracht in koorzang van andere Arabische teksten, in plaats van of naast Barzandji's verhaal voorgedragen, pradjandjĕn is gaan noemen. Dit zou te gemakkelijker gaan, daar voorzeker ten hoogste een enkele van de zangers en van de hoorders de woorden van de Arabische tekst werkelijk geheel zal begrijpen.

Deze pradjandjĕn-uitvoering ontleent, afgezien van de stemming van stichtelijkheid, die zij bedoelt te brengen, haar bekoring voor de aanwezigen vooral aan de zang en de muziek, en zo goed als niet aan de inhoud van het gezongene, dat immers onbegrepen of onverstaan blijft. In het voorafgaande is iets dergelijks reeds opgemerkt ten aanzien van andere Javaanse vertoningen (§ 31); de muziek en de zang zijn voor een groot deel van de aanwezigen het allerbelangrijkste. Wat betreft de pradjandjĕn en andere soortgelijke opvoeringen ligt het voor de hand een vergelijking te maken met het gemeenschappelijk of in koor voordragen of zingen van, eveneens onbegrepen of voor de ongeletterden onverstaanbare, godsdienstige gezangen of teksten, zoals dat in andere religieuze gemeenschappen, ook in het Westen, voorkomt.

281. Lĕnggĕr in Kĕḍoe, sanḍoel en sranḍoel. Het optreden van den lĕnggĕr, den als vrouw verkleden jongen man, in Kĕḍoe is boven reeds vermeld bij de bespreking van het maskerspel in Klĕḍoeng, Parakan (§ 83). Ook in andere streken van Kĕḍoe blijkt de lĕnggĕr een in vrouwenkleren optredende jonge man, niet onbekend te zijn (geweest). De Heer Poedjāsoedirā verschaft mij enige goede inlichtingen uit de omtrek van Magĕlang betreffende het optreden van deze merkwaardige figuur. Nog niet zo lang geleden moet het in verscheidene dorpen gebruik zijn geweest, bij bĕrsih-dĕsā, het jaarlijkse dorpsfeest, zulk een lĕnggĕr-vertoning te houden. Overigens was het ook een vertoning van rondtrekkende speellieden. De muziek bestond uit een kĕḅḅang, drie angkloeng's, twee tĕrbang's, een blaasgong, hier gong-bondjor genoemd, en een kĕprak kĕḅḅongan. De spelers, inzonderheid de tĕrbang-spelers, zongen bij hun muziek voortdurend strofen, bijna altijd vierregelige parikan's. Voor een groot deel zijn die echter, niet alleen in Kĕḍoe maar ook elders, door het gebruik zo afgesleten, dat de oorspronkelijke zin, die er, in een wangsalan verborgen, vermoedelijk in geweest moet zijn, niet meer te ontdekken is.

De vertoning begint, volgens deze mededelingen, met de muziekwijze laé-laé, en de met die woorden beginnende strofe. Wanneer daarna de lĕnggĕr opkomt, wordt de muziekwijze kĕmbang-gaḍoeng, ook weer met de bijbehorende strofe, ten gehore gebracht. De lĕnggĕr voert hierbij alleen een dans op. Daarna wordt er door iederen liefhebber uit het publiek tegenover den lĕnggĕr gedanst, zoals met een dansvrouw (gewestelijk ngibing genoemd), met verschillende muziekwijzen, naar de keuze van den tegendanser, zoals dat gebruikelijk is. Althans, dat moet vroeger het geval zijn geweest. Bij de lĕnggĕr-vertoningen, die men in later tijd zag, kwam dit dansen met den lĕnggĕr naar het schijnt, niet meer voor. De uitvoering ontwikkelde zich tot een aaneenschakeling van min of meer kluchtige tonelen.

Vooreerst de samenspraak met paman Ḍoblang, over het verbouwen van gaḍoeng (een knolgewas). Als paman Ḍoblang treedt Pĕḅḅoel op; de vragen (van den lĕnggĕr) en de antwoorden zijn in dicht, en worden gezongen. Een dergelijke gezongen samenspraak, op de wijze, die ook man Ḍoblang heet, is niet onbekend als kinderspel. Ook is ḍoblang de naam van een vertoning onder de Soendanezen (§ 262).

Een volgend toneel is een kluchtige samenspraak tussen Pĕḅḅoel en Tĕmbĕm, die opkomt met de gĕḅḅang sārājoedā. En als derde komt, na enige tijd, met de muziekwijze en de parikan sawoeng-nggaling, Blantjĕr op. Deze krijgt twist met Pĕḅḅoel over zijn potsenmakerijen, en vervloekt hem, zodat hij door een bliksemstraal neergeslagen wordt. Maar na enige tijd krijgen de overlevenden toch medelijden met hem, zodat zij hem weer in het leven terugroepen. Een laatste

het dobbelen en daarna aan het stelen. Zo komt hij in de gevangenis. Daaruit weer ontslagen, gaat hij zwerven, met als enig bezit een gestolen angkloeng. Totdat hij de lènggèr ontmoet, en zich bij hem (d.w.z. in het spel: bij haar) aansluit als baðoet. Dan wordt weer de wijze kèmbang gaðoeng gespeeld, zoals in het begin bij het optreden van de lènggèr.

In verscheidene opzichten is deze beschrijving, al is de beschreven vertoning waarschijnlijk samengesteld uit verschillende bestanddelen, en reeds vrij verlopen, opmerkenswaardig. Het oude zingen van parikan's of dergelijke strofen bij de muziek kwam ook in Klèðoeng nog voor (zie § 83—85); beneden zal er nog meermalen de aandacht op gevestigd worden. Bij nauwkeurige beschouwing van de reeks ontmoetingen van Pèñtoel, die beginnen en eindigen met zijn samenzijn met den lènggèr, moet men zich afvragen, of hier niet een overblijfsel van een oude religieuze voorstelling te zoeken is. Vooral wanneer men ziet, dat de boven bij de beschrijving van het maskerspel in Klèðoeng vermelde geschiedenis van kaki Noeridin een dergelijk verloop heeft. Beiden komen, na door allerlei wezens belaagd en geplaagd te zijn, bij den lènggèr terecht, waar blijkbaar hun bestemming is. Een nadere bespreking van deze zaak moet echter tot later wachten.

Behalve in deze eigenaardige lènggèr-vertoning komt de lènggèr in Kèðoe, ook volgens mededelingen van den Heer Poedjåsoedirå, voor in de sanðoel-uitvoering. Deze naam doet dadelijk denken aan sranðoel, de benaming van een zeer merkwaardig volkstoneel in het Jogja'se, Wånå-giri en Padjang, en aan sanðoer, de naam van een volksvertoning in de Noord-Oostelijke Pasisir-landschappen, tot in Soerabaja en op Madoera. De Heer Poedjåsoedirå beschrijft deze Kèðoe'se sanðoel-opvoering, waarin de hoofdpersoon ook Sanðoel heet, als uitlopende in het verhaal van de prang Lakat. Dit is een van de bekendste ouderwets Javaans-Moslimse legendarische geschiedenissen; de kern van het verhaal is de dood van Wong Agoeng Ménak Djajèngrågå in de strijd tegen den Rådjà Lakat, en de wraak die Sajidinå Ngali daarvoor neemt. Wanneer Rådjà Lakat overwonnen is, doordat Sajidinå Ngali's pånåkawan Tjlèpoet de raadsels van Djoempoet, die bij den Rådjà Lakat behoort, heeft opgelost, wordt de Rådjà in een kooi gesloten. Merkwaardigerwijze ontwikkelt zich de opvoering dan tot een soort laïs-vertoning: de man in de kooi weet, ofschoon gebonden, toch in een pak kleren te komen, en zich ten slotte zelfs te bevrijden. Wellicht moet hiermede aangeduid worden, dat hij nu een nieuw leven begint? De versmelting van verschillende bestanddelen is wel zeer eigenaardig.

Het is hier echter niet de plaats deze sanðoel-vertoning, de sranðoel-opvoeringen en de andere te vergelijken spelen te bespreken. Dat zal moeten geschieden in een verhandeling over oud volkstoneel. In de Kèðoe'se sanðoel-vertoning schijnt de lènggèr niet de hoofdrol te vervullen. „Een aan het koedå-képang verwant dansspel” (Mr. Kunst, Toonkunst I, blz. 221) is echter een onjuiste beschrijving van deze vertoning.

282. Réjog Jogjakarta, vechtspel. Uit het reeds meer vermelde album met platen uit Jogja zullen hier thans opgenomen worden enige beschrijvingen van vertoningen, welke te stellen zijn naast de reeds besprokene réjog- of wirèng-dans uit het Westen van het Javaanse land (§ 273 en 279). Boven is reeds opgemerkt, dat deze vertoning in de meeste streken bestaat uit een stoet van enige min of meer gekostumeerde mannen, die soms een gevecht opvoeren. In het album wordt de réjog-vertoning in Jogja als volgt beschreven:

„Réjog is een vertoning van rondtrekkende spelers uit de dorpen. De oorsprong van deze vertoning is, dat Soeltan Amèngkoeboewånå I van Jogjakarta krijgsoversten, met sabels gewapend, wilde stellen over het gemene krijgsvolk, en hun optreden heeft men toen nagebootst, zodat het de hedendaagse réjog-vertoning werd. Vroeger immers was het gewoonte, dat men degenen, uit wie een krijgsoverste gekozen zou worden, tegen elkaar liet vechten; wie overwon werd tot die rang verheven. Daarna werd hij toegevoegd aan een der regenten, die het bawat-zonnescherm mogen gebruiken, en dezen stelden hem dan aan tot aanvoerder van het met vaanpieken (rontèk)

gewapende gemene krijgsvolk. Tot nu toe kan men die krijgsoversten nog zien, wanneer bij feesten" (d.w.z. kratonfeesten, garëbëg's) „de vaanpieken te voorschijn komen."

„Thans is réjog een vertoning, die tegen betaling opgevoerd wordt bij mensen, die een bruiloft, een besnijdenis of een bedevaart (tot inlossing van een gelofte) vieren, om een stoet te vormen ter begeleiding van den bruidegom, den jongen die besneden moet worden of dengeen voor wien men ter bedevaart gaat" (bedoeld is, bijv. de persoon, het kind, voor wien men tijdens zijn ziekte de gelofte heeft gedaan een bedevaart te zullen doen, miðang, naar een bepaalde heilige plek, en die nu, genezen, in optocht daarheen wordt geleid). „Ook bij Europees en Chinees Nieuwjaar zijn er wel rondtrekkende réjogtroepen. Vooral de Chinezen houden er over het algemeen blijkbaar van réjog-vertoningen te laten geven, want bij Chinees Nieuwjaar ziet men talrijke réjog-troepen rondlopen. De muziek bestaat uit: 1 een Javaanse fluit; 2 een kěpjèk of kětjèr" (twee bekkentjes die tegen elkaar worden geslagen, zoals blijkt uit de plaat); „3 een těrbang ðoðog, 4 een těrbang tětèg" (een kleinere en een grotere těrbang, aan een touw om de hals gedragen en met de rechterhand met een stok met een knop geslagen); „5 een kleine bëndé en 6 een grotere bëndé."

Over de réjog-opvoering leest men in dit album nog het volgende: „De réjog-spelers zijn minstens zes in getal, n.m. twee om als aanvoerder op te treden, met sabels gewapend, twee vaandeldragers en twee potsenmakers, die optreden als lieden die wedden" zoals bij een hanengevecht. Elders wordt nog vermeld, dat voor deze potsenmakers meestal een paar pânâkawan-figuren genomen worden, zoals Bantjak en Dojok. Op de plaat ziet men als botoh's optreden Pěntoel en Těmbēm, beiden met halve maskers.

„Maar het is fraaier wanneer er meer spelers zijn. Soms zijn ook de muzikanten gekostumeerd, evenals de spelers zelf. Wat vertoond wordt is het volgende: Eerst komen de réjog-spelers op" (dansende), „en stellen zich dan tegenover elkaar op in twee partijen. Vervolgens beginnen de aanvoerders het gevecht met de sabels, de anderen blijven achter hen, alleen de potsenmakers draaien om hen heen als mensen die hun haan bij een hanengevecht ondersteunen en aanvuren. Tenslotte wordt een van beiden overwonnen, deze knielt dan" (met een knie op de grond), „de tegenpartij omringt hem. Wanneer hij nog weer moed vindt, staat hij weer op en hervat de strijd, maar wanneer hij zich verslagen gevoelt, blijft hij knielen. Gewoonlijk zijn er drie ronden. Terwijl een der aanvoerders overwonnen is, wordt zijn vaandel gestreken, wanneer hij weer moed vindt, wordt het weer opgestoken. Wanneer een van beiden zich geheel overwonnen geeft, is de vertoning uit. De réjog-spelers in Jogja komen van ten Noorden en ten Zuiden van de stad."

Op de platen waar deze beschrijving bij behoort (zie afbeelding 94), ziet men de réjog-spelers gekostumeerd, met een oeděng-gilig (een ineengedraaide doek als een tulband om het hoofd gelegd), een vest zonder mouwen, een broek tot onder de knieën en een kain, opgeschort gedragen, met een lange slip van voren afhangend. De kleding en vooral de vaandels der twee partijen zijn onderscheiden door de kleur, de linker partij op de tekening heeft voornamelijk groen tot kleur (een groen vaandel met een gele ruit er in), de rechter partij rood (een rood vaandel met een gele schijf er in). De rechter partij overwint volgens deze platen. Het is niet ondenkbaar dat hierin een herinnering schuilt aan de oude betekenis dier kleuren. Mr. Kunst heeft in zijn Toonkunst van Java (II, blz. 358) een afbeelding van een Jogja'se réjog-vertoning opgenomen; uit de beschrijving (I, blz. 221) blijkt, dat er sprake is van een gecombineerde réjog- en paarddansvertoning, beide met tweegevecht.

283. Troenâdjâjâ-dansen in Jogjakarta, vechtsporten in de dorpen. Uit de bovenstaande beschrijving blijkt, dat deze Jogja'se réjog voornamelijk een vechtvertoning is. Duidelijk is, dat de twee strijders eigenlijk twee tegenovergestelde groepen vertegenwoordigen, ieder met haar eigen vaandel en haar eigen botoh. Hierdoor komt men er vanzelf toe, deze vertoning te stellen naast de bekende in de Jogja'se kraton beoefende vechtdansen, bėksan's, waarvan de beroemdste, de bėksan Troenâdjâjâ, volgens sommigen zijn ontstaan aan den dapperen Troenâdjâjâ

dankt (zie Dr. Groneman in „In den Kēḍaton te Jogjakarta”, 1888, blz. 51). Anderen brengen echter de bēksan Troenādjāḍā in verband met de pradjoerit's Troenādjāḍā, volgens „de Garēbēg's” van den Heer Soedjāḍā Tirtākoesoemā (blz. 36) twee onderafdelingen van het corps njoetrā, een der corpsen kratontroepen te Jogjakarta. Deze pradjoerit's Troenādjāḍā zijn inderdaad met pieken (towok) bewapend. Bij deze Jogja'se bēksan's, in het algemeen het pendant van de Sālā'se wirēng-dansen, maar niet, zoals deze, later in verband gebracht met wajang-verhalen, treden vaak behalve de eigenlijke strijders ook botoh's en andere figuren op. De vertoning duurt verscheidene uren achtereen, begeleid afwisselend door gamēlan slēndro en pélog; men strijdt met lawoeng's (lansen, meer dan manslang, met een knop in plaats van een punt) of vecht ook wel met de ongewapende hand (ēṭēng). Dr. Groneman heeft een vrij uitvoerige beschrijving en afbeeldingen gegeven van deze Jogja'se kraton-dansen in zijn boek „In den Kēḍaton te Jogjakarta.”

Ook in de albums met platen van het K. Bataviaas Genootschap, die over de vorstelijke bruiloft handelen, komen uitvoerige beschrijvingen van deze dansen voor (zie T.B.G. 71, 1931, blz. 327, afb. 95). Men achtte hen in het bijzonder passend bij vorstelijke bruiloften. De genoemde albums maken echter onderscheid tussen bēksan lawoeng (met lansen), dat op de bruiloft zelf, en bēksan ēṭēng, dat een paar dagen later, wanneer de Soeltan het bruidspaar in de Kapatihan kwam bezoeken, opgevoerd werd. Dit bezoek noemt de Jogja'se beschrijver djangan-mēnir, naar het gerecht, dat bij deze gelegenheid gegeten behoorde te worden. (Men zie hierover: Djāwā 14, 1934, blz. 124). In latere tijd zijn in Jogja deze vorstelijke huwelijken in de Kapatihan en daarmee de bēksan lawoeng en ēṭēng in onbruik geraakt. De Soesoehoenan Pakoeboewāḍā X houdt dit gebruik, zijn kinderen in de Kapatihan te laten bruiloft vieren, nog in ere.

De beschreven vechtdansen zijn slechts vertoningen, d.w.z. er wordt niet in ernst gevochten. De mededelingen in het platen-album over de oorsprong der réjog-vertoning, overeenkomende met wat Dr. Groneman verhaalt betreffende de lawoeng-dans en Troenādjāḍā, doen echter vermoeden, dat deze opvoeringen zich ontwikkeld hebben uit werkelijke vechtsporten. Het is wellicht niet te ver gezocht, wanneer men naast deze réjog-vertoning in Jogja stelt het in het voorafgaande ook reeds genoemde Javaanse schermspel (oedjoengan), zoals dat in vele streken van het Javaanse land in de dēsa's beoefend wordt, voor zover het niet verboden is.

Het zou te ver voeren hier een beschrijving te geven van dit vechtspel. Trouwens, zoals te verwachten is, het wordt lang niet overal op dezelfde wijze beoefend. In de streken, waar men een vrij uitvoerige vorm aantreft, zoals in het Zuid-Westen van het Javaanse land, is het meestal een ernstig, soms zelfs gevaarlijk gevecht tussen twee strijders, jonge mannen van verschillende dorpen, met zwiepende rotans gewapend, elk bijgestaan door een secondant. Een grote kring van dorpsgenoten der twee kampioenen omringt het gevecht, waarbij soms ook muziek gemaakt wordt, die de strijders aanvuurt. De Heer van Dapperen heeft van oedjoeng- en lamēng-gevechten in het Zuid-Westen en in Tēgal een beschrijving gegeven (Djāwā 1935, blz. 170), Mr. Kunst van dergelijke gevechten in het Tasikmalaja'se (Toonkunst I, blz. 307). Hierboven (§ 113) is er ook reeds sprake van geweest. In de S. Tjēntini (Z. 299, zie Verh. B.G. 72, II) vindt men een grote vertoning beschreven. Men kan zich wel voorstellen hoe uit zulk een vechtwedstrijd, wanneer het in ernst vechten vervangen wordt door een vechtdans, een vertoning als die van de réjog-spelers of de lawoeng-dansers ontstaat. De Heer en Mevrouw Brandts Buys hebben op deze vechtsporten de aandacht gevestigd in hoofdstuk XIV en XV van hun verhandeling over Madoerese muziek.

284. Slawatan-opvoeringen. Het is hier de plaats om meer in den brede een beschrijving te geven van een aantal vertoningen van de godsdienstige gemeente, waarvan boven reeds herhaaldelijk sprake is geweest. Opgemerkt is reeds, dat deze vertoningen waarschijnlijk wel overal bij de ouderwets-Moslimse godsdienstige gemeente, veelal hetzelfde als de oude Javaanse middenstand, evenzeer bekend zijn. In sommige streken schijnen zij echter, meer dan in andere, ook bij het gemene volk en bij de prijaḍi's in aanzien te staan. Of dit komt doordat de meer echt Javaanse

vertoningen, zoals de gamelan en de wayang, daar niet inheems zijn of geen ingang hebben gevonden, of doordat de Islam daar een bijzonder grote invloed op de bevolking heeft mogen verkrijgen, worde hier niet besproken. Dit hangt samen met de geschiedenis en de maatschappelijke ontwikkeling, die voor elk gewest afzonderlijk onderzocht zouden moeten worden.

Aan het album met platen van volksvertoningen uit Jogja kunnen van deze vertoningen belangwekkende beschrijvingen ontleend worden. Boven (§ 280) is reeds melding gemaakt van de pradjandjèn-opvoering in Bagèlèn. De daar voorkomende mededeling, dat deze opvoering in het bijzonder gegeven wordt bij het tingkèb-feest, vindt men ook hier. De tekst verhaalt het volgende :

„Bij pradjandjèn zijn alle benodigde zaken en alles wat er geschiedt juist zoals bij een slawatan-moeloed-opvoering met Arabische tekst, behalve dat er geen instrumentale muziek bij is. Het samenstel van de opvoering is ook gelijk aan dat bij slawatan-moeloed, maar bij pradjandjèn is er meer dan één boek waaruit gezongen wordt”, zodat iedere voorzanger (bâwâ-swârâ) er een heeft. D. w. z. zij zingen wel allen dezelfde tekst, en te zamen, dus in koor, maar ieder heeft zijn eigen boekje voor zich. „Een dalang (voorlezer) is er niet bij; de voorzangers zijn voldoende. Bij de srokal” (dat is het middelste gedeelte en het hoogtepunt van de opvoering, waarover hierna, § 285) „gaan de zangers allen op een rij staan, maar daarna verdelen zij zich in twee groepen, en zingen om beurten, zoals bij rodad.”

„De pradjandjèn-opvoering laat men vooral houden bij een tingkèb-feest of ter inlossing van een gelofte. De tekst is het verhaal van het leven van den Profeet, van Zijn Geboorte totdat Hij optrad als Gezant Gods. Er is geen vaste beloning voor zulk een vertoning, slechts de bĕrkatan”, (de spijsen die men van een godsdienstige samenkomst met feestmaaltijd mee naar huis krijgt om zegen aan te ontlenen) „en wat geld, op zijn minst een kwartje, als slawat.” Dit zijn kleine geschenken in geld, bij verschillende godsdienstige plechtigheden of herdenkingen aan gasten van geestelijke stand gegeven, eigenlijk in het bijzonder behorende bij een begrafenis, als beloning voor het verrichten van sĕmbahjang's (salat, meervoud salawat), waarvan het loon bij God den overledene ten goede moge komen.

„De pradjandjèn-uitvoeringen komen bijna alleen voor in santri-omgeving, want elders vindt men hen vervelend, omdat er geen instrumentale muziek bij is.”

Op de platen, waarbij deze beschrijving behoort, ziet men de pradjandjèn-opvoering, ook slawatan zonder tĕrbang genoemd, afgebeeld: een viertal voorzangers (bâwâ-swârâ) met het boekje voor zich, een zestal koorzangers (singir) zonder boekje, allen gezeten om een laag Javaans tafeltje, waarop de lamp en de sanggan (een schaal met voornamelijk gele pisang, gele sirih en bloemen, als een kleine sadjèn), en waarnaast de kwispedoor en het wierook-komfoor. De deelnemers dragen de gewone kleding van lieden uit de kaoemstand of van hadji's.

Men ziet dat deze beschrijving op enige punten afwijkt van die, boven (§ 280) weergegeven. Volgens het Jogja'se boek wordt er bij pradjandjèn geen muziek gemaakt, volgens den Heer Moesa wel. Blijkbaar is echter de hoofdzaak het zingende voordragen van de Arabische tekst, telkens onderbroken door het invallen der koorzangers. De voorgedragen tekst zal hierna nog nader beschreven worden (§ 293).

Deze pradjandjèn-opvoering is niet te beschouwen als een volksvertoning, en zou dus eigenlijk niet thuis behoren in deze verhandeling. Zij is veeleer een huiselijke, vaak vrij intieme stichtelijke bijeenkomst of godsdienstige oefening (zie afbeelding 96). Omdat zij echter in verband staat met andere vertoningen, welke wel tot volksvertoningen geworden zijn, is haar beschrijving hier opgenomen.

285. Verschillende godsdienstige uitvoeringen. Hieronder wil ik weergeven en zo nodig toelichten en aanvullen, wat het Jogja'se platenboek bevat aan beschrijvingen van andere dergelijke uitvoeringen in godsdienstige kring, behalve de reeds gegevene van de pradjandjèn-uitvoering.

Het is wellicht goed van deze gelegenheid gebruik te maken, omdat nog zo goed als nooit enigszins uitvoering over het voorkomen van deze uitvoeringen en vertoningen op Java gehandeld is. Spoedig, bij de bespreking van vertoningen in meer Oostelijk gelegen streken zal blijken, dat verscheidene zeer eigenaardige volksvertoningen in nauw verband staan met of zich ontwikkeld hebben uit deze godsdienstige oefeningen.

De Jogja'se beschrijver en tekenaar van het album behoorde zelf niet tot de kring der „kerksen”, maar tot de, in den regel ouderwets-Javanistische Vorstendienaren (abdi dalêm). Hij beschrijft de uitvoeringen dan ook vooral als kunst of vermaak. Het godsdienstige bestanddeel, dat eigenlijk de grondslag der opvoeringen is, trekt weinig zijn aandacht. De „kerksen” noemt hij: „lieden van de Islamgodsdienst”; tegenwoordig wordt in de zin van „de fijnen” ook wel „wong Moeslimin”, de Moslim's, gebruikt. De anderen heten of noemen zich dan eenvoudigweg: „wong Djâwâ”, Javanen.

De Jogja'se beschrijver begint met de slawatan. Daarover zegt hij: „Slawatan is eigenlijk een opvoering van de godsdienstigen” (de „kerksen”, tijang ingkang sami agami Islam). „maar niet-godsdienstigen laten soms ook wel eens zulke opvoeringen geven, hoewel zelden. Slawatan heeft tot onderwerp een Arabisch verhaal; dit blijkt reeds uit de naam, want die is reeds Arabisch. Dit Arabische verhaal is de geschiedenis van den Here Nabi Moehammad, van voor Zijn Geboorte af totdat Hij optrad als Schutsheer der Moslims. Niet alle slawatan-vertoningen verhalen dit gehele verhaal; meestal nemen zij slechts een gedeelte. Het gehele verhaal is eigenlijk slechts een verzameling van lofprijzingen, zegenbeden en eerbiedsbetuigingen.”

„Bij de slawatan-vertoningen kent men verschil van opzet en ook van namen.”

„Vooreerst heeft men de gewone (Javaanse) slawatan-moeloed (of maoloed) met Arabische tekst, dan met Javaansche tekst, de srokak, en de slawatan van Soerabaja.”

„Voor een slawatan-opvoering heeft men op zijn minst 9 mensen nodig; hoe meer er echter zijn, des te beter. De spelers worden onderscheiden in:

1. de *dalang*, voorlezer, die het verhaal (de *kândâ*) ook wel *exempel* (*toelâdâ*) genoemd, voorleest.
2. twee voorzangers (*bâwâ-swârâ*), die de zang beginnen, nadat de *dalang* gelezen heeft.
3. zes muzikanten (*wijâgâ*), die de instrumenten bespelen, en invallen (*njamboengi*) na de zang van de voorzangers.”

„De instrumenten bij een slawatan-uitvoering zijn verschillende soorten van *têrbang*'s; deze dragen verschillende namen, in verband met hun overeenstemming met verschillende instrumenten van de *gamêlan*.”

„De „lange *têrbang*” (in het Nederlands zou men moeten zeggen: de diepe van model) „noemt men *ḍoḍog*; deze komt overeen met de *kêndang* bij de *gamêlan*.”

„De kleine *têrbang* komt overeen met de *kêtoek* en *kênong* bij de *gamêlan*.”

„De middelsoort *têrbang* (*dârâ* of *tanggoeng*) komt overeen met de *kêmpoel* bij de *gamêlan*.”

„De grote *têrbang* komt overeen met de *gong*.”

„Als wijzen bij deze *têrbang*-muziek gebruikt men de gewone *gamêlan*-muziekstukken.”

„Bij een slawatan-uitvoering ziet men nog de volgende zaken: een lage Javaanse tafel met een wit tafellaken, waarop het boek van den voorlezer, de *sadjèn* (offers) en de lamp. De *sadjèn* bestaat uit: gele pisang (*gêḍang ajoe*), gele sirih (soeroeh ajoe) en geurige bloemen (*kêmbang borêh*), samen op een schaal, hetgeen men *sanggan* noemt. En voorts een brander met wierook. Dan ziet men kwispeloren voor de zangers, en de gereedstaande etenswaren (*panggengan*, merendeels verschillende soorten van gebak), waaraan de spelers zich te goed doen. Allen zitten te zamen op een mat. Ook is er de *bêrkatan* in de vorm van eten, die de spelers straks na de uitvoering mee naar huis zullen krijgen, en voor ieder een halve gulden, wat men *slawat-geld* noemt.”

Op de platen, waarbij deze beschrijving behoort, ziet men dit alles getrouwelijk afgebeeld. De *ḍoḍog* of „lange” *têrbang* is een *têrbang* met een bijzonder brede rand, zodat, wanneer hij op

de grond staat, de middellijn van het vel ongeveer even groot als de hoogte van het instrument blijkt te zijn. Hij is slechts aan een zijde bespannen, evenals alle andere tērbangs. Op de plaat ziet men op de tērbang-kēmpoel midden op het vel een ronde plek, blijkbaar een opplaksel van een of andere kleefstof, mogelijk dienstig om de toon van het instrument te regelen, zoals wel meer schijnt voor te komen bij trommelinstrumenten. Omdat bij alle slawatan- en dergelijke opvoeringen de instrumentale muziekbegeleiding tērbang's bevat, noemt men deze soort uitvoeringen ook wel in het algemeen tērbangan. De Jogja'se beschrijving vermeldt verder:

„De opzet van een slawatan-opvoering is zo, dat zij in drie delen verdeeld is, namelijk de awal, de srokal en de akir.”

„De awal” (Arabisch: eerst) „kan men noemen de aanvang; hij verhaalt hoe Dēwi Aminah den Here Nabi Moehammad in Haar schoot ontving.”

„De srokal kan men noemen de gārā-gārā” (het toneel van een wajang-opvoering, waarin de held zijn tocht, het eigenlijke onderwerp van de lakon, welke hem moet leiden naar een hogere graad van bestaan, aanvangt; men herinnere zich wat boven, § 57, hierover opgemerkt is). „Dit gedeelte verhaalt van de Geboorte van den Here. Bij de srokal staan de slawatan-spelers en allen die bij de uitvoering aanwezig zijn op, om hun eerbied te tonen. Degenen die in slaap zijn gevallen maakt men wakker voor de eerbiedsbetuiging. De godsdienstigen geloven, dat bij de srokal de Here Profeet, gevolgd door Zijn geliefde metgezellen, Zelve komt zien en luisteren, of er geen fouten zijn in de voordracht van de slawat des Profeten, en om Zijn zegen te schenken aan degenen die de uitvoering laat houden, aan de spelers en aan de helpers of toeschouwers.”

„De akir” (Arabisch: laatste) „kan men noemen het slot; het verhaalt van het leven van den Heer Profeet van Zijn jeugd af totdat Hij de Islam verspreidde.”

„Over de srokal nog dit. Wanneer de slawatan-opvoering gegeven wordt bij gelegenheid van een poepoetan” (het afvallen van de navelstreng) „laat men bij de srokal een van de voorzangers het jonggeboren kind in de armen nemen, en het naar de slawatan-uitvoering brengen om de zegen van den Here Profeet Moehammad erover af te smeken” (zie afbeelding 97).

„Al deze verhalen over den Here Profeet bevatten slechts zaken, die met de godsdienst in verband staan, niet die, welke betrekking hebben op oorlog.”

„Bij de Javaanse teksten” (voor slawatan-opvoeringen) „zijn de zangen van de voorzangers (bāwā-swārā) in Javaanse dichtmaat. Ook zijn er teksten in het Arabisch, maar met Javaanse muziek, in de toonsoort pélog. Men neemt dan de muziekwijzen (gēṇḍing's) van de „grote” dichtmaten (tēmbang-gēḍé), maar de zangen van de voorzangers (bāwā-swārā) zijn dan niet in Javaanse dichtmaat.”

Blijkbaar worden er hier dus twee soorten slawatan-opvoeringen onderscheiden, een met geheel Javaanse tekst, voordracht van den voorlezer zowel als zangen van de voorzangers en het koor, en een met Arabische teksten. De Arabische en de Javaanse teksten voor deze opvoeringen van religieuze muziek zal ik in het hierna volgende afzonderlijk behandelen (§ 290—294 en § 295—298). Het moet van plaatselijke omstandigheden afhangen, welke soort het meest voorkomt. Over het algemeen schijnt men aan de Arabische de voorkeur te schenken, in verband met de stichting, die voor de gelovigen van de Arabische klanken pleegt uit te gaan. Wat het woord srokal eigenlijk betekent, zal hierna vermeld worden (§ 292).

Opmerkenswaardig is de mededeling, dat bij de Arabische teksten, ofschoon niet in (Javaanse) dichtmaat, de Javaanse gamēlan-gēṇḍing's in pélog, die behoren bij de zogenaamde grote, Kawi-dichtmaten, gespeeld worden door de tērbang-spelers. Of hier werkelijk in pélog en in de grote maten gespeeld en gezongen wordt, moet in het midden gelaten worden. Misschien maakt het slechts die indruk op den toehoorder, die gewend is aan het horen van Javaanse gamēlan-muziek. Althans, het maakt de indruk van dichter te staan bij pélog of pélog-barang van de gamēlan, dan bij sléndro, en dichter bij de tēmbang-gēḍé (misschien om het meer recitatieve of gedragene) dan bij de tēmbang-

mâtjâpat. Bedoeld zijn hier waarschijnlijk wijzen van de gezongen soeloek's in pélog, die bij een wajang-gêdog-vertoning behoren. Wat betreft de vergelijking met pélog, over het algemeen schijnen Javaanse muzikkeners niet-gamêlan-muziek, hetzij inheemse of vreemde, eerder in te delen bij pélog (nader bepaald als pélog-barang of pélog-barang-miring) dan bij sléndro. Over deze vergelijkingen of gelijkstellingen van Javaanse gënding's en slawatan-gezing hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys geschreven in hun opstel over tamboerijnen (Djâwâ XIII, 1933).

Over het doen houden van slawatan-opvoeringen wordt nog het volgende bericht in het Jogja'se album: „De slawatan-opvoering duurt van 's avonds 9 tot 's nachts 3. De spelers krijgen op zijn minst 15 gulden. Maar in de dorpen wordt er meestal niets betaald, omdat het deelnemen aan een slawatan-uitvoering daar gerekend wordt tot het volgens de adat verplichte wederkerig hulpbetoon, de nabuursplichten (roekoen désâ).”

„Men houdt een slawatan-uitvoering als men te vieren heeft: een bruiloft, een besnijdenis, een tingkêb-feest” (zeven maanden zwangerschap), „een poepoetan” (afvallen van de navelstreng), „als gelofte-inlossing (kaoelan) of als dorpsfeest (bêrsih désâ) en nog meer. Bovendien achten soms gezeten lieden, nadat zij een werelds-luidruchtig feest hebben gegeven, zoals een danspartij met een dansvrouw (tajoeban) of een wajang-koelit-voorstelling, zich verplicht om (enige dagen later) een slawatan-opvoering te laten houden, omdat zij geloven, dat het houden van zulk een opvoering al hun zonden tegen de geboden van de godsdienst, begaan bij het wereldse feest, kan uitwissen. Immers de slawatan is een gewijde, door de godsdienst aanbevolen voorstelling.”

„Zij, die een slawatan-uitvoering laten houden bij gelegenheid van een besnijdenis, laten de slawatan-spelers meegaan in de optocht, die de te besnijden jongens geleidt van het huis, waar zij gekleed zijn in hun feestkleding, naar het huis van hun ouders (waar de besnijdenis plaats vindt). De slawatan-spelers gaan dan voorop. De te besnijden jongens rijden in de stoet te paard. Hun wordt een pajoeng boven het hoofd gehouden; als voorbeeld daarbij denkt men aan prinsjes uit de oude tijd.”

Deze mededelingen spreken voldoende voor zich zelf. De aandacht worde er op gevestigd, dat bij de gelegenheden, waarbij een slawatan-uitvoering gegeven kan worden, de Jogja'se berichtgever ook noemt bêrsih-désâ, het „reinigingsfeest” van de désa, ook thans nog vaak na de grote rijstoogst gehouden, ofschoon er plaatselijk ook wel andere tijden voor aangewezen worden. Het is hoogstwaarschijnlijk, dat dit reinigingsfeest van oud-inheemse oorsprong is, herkomstig uit de tijden van lang voor de komst des Islams in deze landen. Daarom is het opmerkelijk, bij dit feest genoemd te vinden, in plaats van de opvoering van een mythologische lakon van de wajang-poerwâ, of het vieren van een tajoeban-feest, zoals vaak het geval is, een slawatan-uitvoering. Daar zulk een uitvoering niet door enkelingen maar door allen gezamenlijk gegeven wordt (te voren is ook reeds sprake geweest van onderling hulpbetoon voor slawatan), is het voorkomen van deze vertoning bij bêrsih-désâ een bewijs te meer ervoor, dat deze opvoeringen van godsdienstige herkomst ook in Zuid-Midden-Java, al zij het slechts plaatselijk, populair kunnen zijn bij een gehele dorpsbevolking, niet alleen bij één groep of stand. Men moet hierbij ook denken aan het bestaan van zogenaamde moetiha-désa's, dorpen van de „fijnen”, waar men, meer dan elders, tracht te leven naar de geboden van de Moslimse Wet.

Wat er vermeld wordt over het gebruik van slawatan-spelers bij een ouderwetse besnijdenis-optocht, herinnert sterk aan een dergelijk gebruik, vroeger vermeld, van paarddansers en van rêjog-spelers. In de optocht naderen deze vertoningen elkaar dus weer.

286. Rechtzinnigheid, srokal. De Jogja'se berichtgever gaat verder voort: „De slawatan van Soerabaja verloopt geheel zoals die welke boven beschreven is, maar de muziekwijzen en de voorgedragen verhalende tekst zijn Arabisch. Bij deze slawatan staat men bij de srokal niet op, daarom zegt men soms wel dat hij geen srokal heeft.”

Op de plaat, waarbij deze beschrijving behoort, ziet men een tiental mannen, ongeveer evenzo

als bij de gewone slawatan. Degeen die de grootste tērbang, de gong, bespeelt, slaat er op met een stok met een ronde knop aan het eind. De overige drie tērbang's (de kēmpoel, kēnong en kēndang) hebben rinkelplaatjes (gēndjring).

Wat betreft het niet opstaan bij de srokal, dit wordt in de laatste tijd, naar mij gebleken is, aanbevolen in godsdienstige kringen, zoals in de vereniging Moehammadijah, als meer passende bij de rechtzinnigheid. Zelfs is hierover enige woordenstrijd gevoerd. Blijkbaar staat dit in verband met de boven (§ 285) vermelde min of meer bijgelovige praktijken bij de srokal, die de rechtzinnigen natuurlijk moeten afkeuren. Intussen, wanneer men zegt, zoals de Jogja'se berichtgever mededeelt, dat er geen srokal is, omdat het gezelschap niet opstaat, dan blijkt daaruit wel, dat voor de niet-godgeleerden de srokal en het opstaan en wat men zich verder daarbij denkt een zeer belangrijk bestanddeel van de uitvoering is of geweest is. De vergelijking, door den Jogja'sen beschrijver gemaakt, met de gārā-gārā van een wajang-vertoning (zie boven, § 57), is tekenend, ook als bewijs, dat hij de slawatan-uitvoering en het wajang-spel als vertoningen beide met een religieuze achtergrond volstrekt niet onvergelijkbaar acht.

287. Sajid's. Weer een ander soort slawatan-opvoering beschrijft het Jogja'se platenboek als volgt: „De slawatan der sajid's heeft tot muziek tērbang's met gēndjring (rinkeltamboerijnen) met Arabische muzikwijzen. Op zijn minst nemen er 8 mensen deel aan de uitvoering, namelijk een ḍalang (leider), drie tērbang-spelers, twee koorzangers (singir), een voorlezer en een voorzanger. De ḍalang heeft een rozenkrans (tasbēh) in de hand, om de telling bij de slawatan bij te houden. De voordracht gaat over hetzelfde als bij de slawatan van Soerabaja. De spelers worden pas na de uitvoering onthaald op eetwaren, want die dienen tevens als bērkatan (om mee naar huis te nemen). Daarom worden die reeds van te voren gereed gezet in mandjes of bakjes. Aan deze slawatan-uitvoering nemen slechts deel sajid's en godgeleerden. Zij duurt slechts tot 12 uur, dus niet zolang als de slawatan-moeloed. Behalve de vermelde bērkatan geeft men nog een beloning in geld, op zijn minst 25 gulden.”

De betaling voor deze uitvoering, die daarbij nog korter is dan de te voren genoemde, is aanmerkelijk meer. Blijkbaar speelt hierbij een rol de zegen, die men, behalve aan het aanhoren van de voordracht, ook aan de aanwezigheid van zoveel geleerde en godzalige lieden hoopt te ontleenen. De ḍalang schijnt zelfs voornamelijk alleen daarvoor aanwezig te zijn.

Sajid is, zoals men weet, de titel van een afstammeling van den Gezant Gods, een lid van de godsdienstige adel van de Islam. Vooral vroeger genoten de sajid's een grote verering; goede werken, aan hen gedaan, moesten naar men meende, voor den bewerker wel zeer in het bijzonder de voorbede van den Profeet verdienen. Dat van Arabieren, die zich sajid noemden, die titel door anderen wel eens aangevochten werd, deed weinig af tot de vrij bijgelovige verering der eenvoudigen. Meer verkeer, meer wereldkennis en de toename der moderne rechtzinnigheid deden en doen deze ouderwetse vreesachtige eerbied echter wel langzamerhand verdwijnen.

288. Rodad. Een slawatan-uitvoering, die reeds veel heeft van een vertoning, welke, behalve door het stichtelijke, vooral ook door andere bestanddelen op het publiek werkt, is de slawatan-rodad. De Jogja'se beschrijver vertelt hierover het volgende:

„Aan deze slawatan nemen op zijn minst 10 mannen deel, namelijk: een ḍalang (leider), twee voorzangers, drie koorzangers (singir) en vier muzikanten. De voorzangers en de koorzangers, hebben waaiertjes in de handen, als versiering bij hun lichaamsbewegingen. De muziek bestaat uit drie rinkel-tamboerijnen (gēndjring) en een djédor (een kleine bēdoeg, een grote, diepe trom, in een standaard opgehangen, en met een stok met een ronde knop geslagen). De opzet van de vertoning is als volgt. Van de tien mannen zet men er twee afzonderlijk, namelijk den ḍalang en den djédor-speler. De overige acht verdeelt men in tweeën, en plaatst die op twee rijen, tegenover elkaar; die zingen om de beurt. Wanneer de ḍalang een stuk voordracht uitgelezen heeft, zingt vervolgens de voorzanger van één partij zijn voorzang, met Arabische wijze en woorden. Wanneer hij die

bijna uit heeft, vallen de koorzangers en de muzikanten te zamen in. Dit wordt driemaal herhaald. Daarna draagt de *dalang* weer voor, en daarna komt de voorzanger van de andere partij aan de beurt, en voorts ook de koorzangers en de *gëndjring*-spelers daarvan, ook driemaal, en zo vervolgens."

Op de plaat, waarbij deze beschrijving behoort, ziet men de spelers in een langgerekte recht-hoek zitten, de twee partijen tegenover elkaar, de *dalang* en de *djédor*-speler elk aan een der korte zijden.

"De bewegingen met het lichaam zijn aldus: in het begin zittende, slechts met *patjak-goeloe*" (een bij de Javaanse dans veel voorkomende heen en weer schuivende beweging van de hals), „daarna knielen (*djèngkèng*), ook met *patjak-goeloe*, daarna staan, ook met *patjak-goeloe*, en bovendien bewegingen makende alsof men een kind in de armen wiegt. Dit moet, naar men zegt, nabootsen hoe de Here Profeet na Zijn geboorte in de armen gewiegd werd door de feeën.¹⁾ Na het staan gaat men weer zitten, rust enige tijd uit, en begint dan weer opnieuw, maar dan met een andere muziekwijze. Gewoonlijk is het om twee uur afgelopen. Na afloop dient men de eet-waren (het gebak) en de rijst met toebehoren op, zoals bij de vorige *slawatan*-uitvoeringen vermeld is. De tekst, die in de *slawatan* wordt voorgedragen, heeft slechts tot onderwerp de Geboorte des Profeten, begeleid door gebeden en lofprijzingen."

Men ziet dat deze uitvoering, met beurtzang en dansbewegingen, reeds heel wat begint te krijgen van een vertoning, welke den hoorders en toeschouwers, behalve geestelijk heil, ook tijdelijke ontspanning en vermaak wil verschaffen. In het hierna volgende (§ 304) zal zij nog eens ter sprake komen, wegens de merkwaardige plastische voorstelling of gedeeltelijke dramatisering van de gewijde geschiedenis van de Geboorte. De naam van deze opvoering, *rodad*, is klaarblijkelijk hetzelfde of een nauw verwant woord, als *radat*, volgens Prof. Snouck Hurgronje (in zijn boek over de *Atjèhers*, Engelsche uitgave, deel II, blz. 221) de naam voor een of twee mannen, die optreden als zangers en voordragers bij de *Atjèh*'se *sadati*-vertoning. Prof. Snouck Hurgronje uit daarbij de veronderstelling, dat dit woord *radat* af te leiden is van het Arabische *raddād*, wat herhaler of beantwoorder betekent, een naam die, volgens hem, ook bij andere *ḍikir*'s, niet alleen bij deze *sadati*-vertoning, voorkomt (zie het genoemde boek, deel II, blz. 248 en zie ook Prof. Snouck Hurgronje's *Mekka*, deel II, blz. 176, waar *raddād*'s samen met een voorzanger een koor blijken te vormen dat de Mekkaanse nachtelijke bruidegomsoptocht vergezelt). Volgens de beschrijving van de *Atjèh*'se *sadati*-vertoning, hebben de *radat*'s in het eerste gedeelte der uitvoering ongeveer dezelfde rol als die, welke de *Jogja*'se beschrijver aan de voorzangers (*bāwā-swārā*) toekent. Wanneer men denkt aan de responsoriën in andere godsdienstige gemeenschappen, komt men waarschijnlijk vrij dicht bij het begrip voor deze godsdienstige beurtzangen tussen voorzangers en koorzangers, bij het Javaanse *rodad* „lezen" nog voorafgegaan door een voordracht van een voorlezer.

Overigens is er in zoverre nog een aanzienlijk verschil tussen de Javaanse *rodad*-uitvoering en het eerste deel van de *Atjèh*'se *sadati*-vertoning, dat de eerste niet of niet in die sterke mate bezit het bestanddeel van wedijver tussen twee partijen, welke aan de laatste en aan andere *Atjèh*'se *ratéb*'s blijkbaar een groot deel van haar aantrekkelijkheid voor de toeschouwers gaf. Enige wedijver in het fraai of vooral ook in het hard zingen schijnt er tussen de twee tegenover elkaar zittende rijen ook op Java echter wel eens te willen optreden. Bij de boven (§ 264) beschreven Soendaneze *tèrbangan*-concoursen komt de wedijver daarentegen duidelijk naar voren.

Van de boven beschreven *rodad*-uitvoering onderscheidt de *Jogja*'se beschrijver nog een bijzondere soort, n.m. de *rodad-kodjan*, de *rodad* van de *Kodjā*'s (een enigszins verouderde benaming voor kooplieden, Moslims, uit den vreemde, van over zee). Hij vermeldt daarvan: „De *slawatan-rodad* van de *Kodjā*'s is hetzelfde als de reeds beschreven *rodad*-opvoering, alleen zijn de

¹⁾ In de Javaanse tekst staat, een merkwaardig voorbeeld van de kenmerkend-Javaanse versmelting van Moslimse met oudere mythologische voorstellingen, *widādari*. Dit is de benaming van de hemelnimfen of feeën van de Javaanse sprookjes, mythen en *wajang*-verhalen. Men zou in dit Moslimse verhaal eerder engelen of geesten (*djinn*'s) verwachten.

bijkomstigheden eenvoudiger. Men gebruikt geen waaiertjes, en de bewegingen lijken niet veel op die van de gewone rodad-opvoering, want bij deze laatste is het geheel alsof er gedanst wordt, terwijl bij de rodad van de Kodjâ's er maar zeer weinig dans is. De benodigdheden zijn overigens dezelfde als bij de gewone rodad-uitvoering. De betaling bedraagt minstens 25 gulden."

289. Émprak. Een laatste soort van deze slawatan-uitvoeringen, welke, zoals spoedig blijken zal, het meeste verwantschap met een geheel wereldse vertoning bezit, is de slawatan-émprak. De Javaanse naam duidt er reeds op, dat het Arabisch-godsdienstige hier op de achtergrond treedt. Het Jogja'se platenboek beschrijft deze opvoering aldus (zie afb. 98):

„Aan deze slawatan-émprak nemen op zijn minst 9 mannen deel, namelijk: een *dalang* (leider), drie voorzangers, en vijf muzikanten, tegelijk koorzangers. De muziek bestaat uit *tërbaŋ's*, een *tërbaŋ doḋog* (als *kēḋang*), twee *tërbaŋ's* als *kētoek* en *kēnong*, een *tërbaŋ* als *kēm̄poel* en een *tërbaŋ* als *gong*. De muzikanten maken dansbewegingen gedurende hun spel, en zingen, tegelijk met de voorzangers (*bāwā-swārā*). De muzikwijzen zijn zoals die van de gewone *gamēlan*. De voorgangers vallen in na de voordracht van den *dalang*, ook met lichaamsbewegingen, alsof zij dansen. Eerst zitten allen op een rij, vervolgens gaan zij staan voor de tafel met de *sadjēn*, daarna lopen zij voor- en weer achteruit, ongeveer vijf malen. Dan blijven zij een poos stil staan om uit te rusten, en vervolgens vormen zij een kring (*lěloemboengan*) en dansen vijfmaal in de rondte. Daarna vormen zij weer een rij. Dan verandert de muzikwijze, en hun bewegingen veranderen ook, en zo vervolgens."

„Deze slawatan-émprak laat men het meest spelen bij optochten van besnijdenissen en bruiloften, die geen grote afstand hebben af te leggen. De spelers tooien zich zoals zij zelf willen; veelal hebben zij allen een *karang-mēlok*" (een versiering van bloemen, boven het voorhoofd juist bij de punt in de hoofddoek bevestigd). „De benodigdheden, wanneer men deze slawatan laat houden, zijn: de *sanggan* (gele pisang, gele sirih en bloemen), wierook, een lamp (wanneer ten minste de slawatan 's avonds gehouden wordt), kwispedoors, en een plaats die rein is (volgens de Moslimse wet, soetji). De betaling voor een slawatan-émprak-vertoning is 20 gulden of meer, behalve nog de *bērkatan*."

Op de platen, waarbij deze beschrijving behoort, ziet men dit alles getrouwelijk afgebeeld. Daaruit blijkt, dat ook de *dalang*, de leider en voorlezer, meedanst. Dat moet ook wel, wanneer deze opvoering dienst doet bij een optocht. Hiermede is ook in overeenstemming, dat er geen grote instrumenten zoals de *djēḋor* bij gebruikt worden. Het onderschrift van een der platen vermeldt nog aangaande de muzikwijzen, dat dit ongeveer dezelfde zijn als die van de gewone *gamēlan*, maar dat men alleen de wijzen van de zogenaamde grote dichtmaten neemt. Dit moet waarschijnlijk in de zelfde zin verstaan worden als een dergelijke opmerking, boven reeds medegedeeld (§ 285). Van deze slawatan-émprak vermeldt dit onderschrift ook, dat de tekst van wat voorgedragen en gezongen wordt in het Arabisch is.

Deze *émprak*-uitvoering lijkt wel het meest van de hier beschreven opvoeringen van godsdienstige herkomst op een wereldse vertoning van zang en dans. Onder *émprak* schijnt men in meer Oostelijk gelegen landschappen, in *Rēmbang* en omliggende streken, wel te verstaan een jongen of jongeman, die optreedt als dansvrouw (zie § 305). Hiermede komt de beschrijving van het Jogja'se platenboek echter niet overeen; veeleer lijkt die op wat van de anggoek-vertoning in *Banjoe-mas* verteld werd. Een aanstonds (§ 306) aan te halen beschrijving in de *S. Tjēntini* zal echter duidelijk maken, dat in de *émprak*-uitvoering blijkbaar zowel een godsdienstig bestanddeel als een vertoning van dansjongens samen konden gaan.

Een dergelijke voor den Westersen beschouwer zeer merkwaardige ontwikkeling ziet men in de Oost-Javaanse en Madoerese slawatan (*salabadhan*)-vertoning, thans een populair kluchtentoneel, ook met herinneringen aan het optreden van dansjongens. De naam duidt er echter reeds op, en het is ook nog volstrekt niet uit de herinnering verdwenen, dat deze vertoningen hun oor-

sprong hebben in het slawatan-„lezen“. In het vervolg (§ 328) zal van deze Oost-Javaanse slawatan-voorstellingen, die men zonder bezwaar samen met sronèn en dergelijke tot de volksvertoningen kan rekenen, nog sprake zijn.

Ook elders zijn de slawatan-uitvoeringen dicht genaderd tot het punt, waar zij overgaan in middelen om zich, hetzij huiselijk hetzij in het openbaar, aangenaam bezig te houden of te doen houden. Prof. Snouck Hurgronje heeft daarover belangrijke mededelingen gedaan in zijn werk over Mekka (deel II, blz. 147 en v.). Het is wel aan te nemen, dat de hier beschreven en andere met de godsdienst in verband staande gebruiken, vertoningen en dergelijke in de Archipel overgenomen zijn uit de populair-godsdienstige gewoonten van de bewoners der landen, van waar de Islam hierheen is gebracht, eerst Voor-Indië, later Arabië.

290. Arabische teksten der slawatan-uitvoeringen, Madjemoek. Hier is het de plaats, ter aanvulling van de mededelingen van den Jogja'sen beschrijver, iets op te merken over dat gedeelte van de slawatan-uitvoeringen, waarin nog het meest het godsdienstige op te merken is. Dat zijn de teksten. Vooreerst de Arabische teksten, want die zijn de oudste. De Javaanse teksten, die hierna besproken zullen worden (§ 295—298) zijn voor een belangrijk gedeelte navolgingen van de Arabische.

Niet zonder recht zou men kunnen denken aan een liturgie, al zij het dan niet een kerkelijk vastgestelde, wanneer men in de beschrijving leest hoe de teksten achtereenvolgens gelezen en gezongen moeten worden, vaak met responsoriën, hoe er bepaalde muziek en soms lichaamsbewegingen bij behoren, en dergelijke. De Jogja'se beschrijver vermeldt van de teksten niet veel, blijkbaar bij gebrek aan kennis van het Arabisch en de godsdienstige letterkunde. Hij geeft niet meer dan wat de niet-godgeleerde toeschouwers, voor wie de opvoering bestemd is, en waarschijnlijk zo goed als alle spelers zelf ook, er in gevoelen en nodig vinden er van te begrijpen. En daartoe behoort zeker niet de Arabische tekst met de voordrachten, woord voor woord. De muziek is voor hen veel belangrijker. Voor den Westers lezer is het echter misschien van belang, een indruk te krijgen van de teksten. Daarom wil ik hier in het kort de inhoud vermelden van de Arabische bundel die thans, zeker overal op Java, het meest als tekstboek, men zou kunnen zeggen gezangenboek, bij de godsdienstige gemeente in gebruik is.

Deze bundel wordt in den regel, naar het schijnt, slechts aangeduid als Madjemoek. Naar hem misschien noemt men, o.a. in Sâlâ, een huiselijke bijeenkomst met slawatan-reciet, bijvoorbeeld aan de vooravond van een besnijdenis, veelal slechts madjemoekan. De bundel draagt tot titel (het Arabisch voor het gemak op Javaanse wijze transscriberende): Madjmôê'a Sjaraf alAnâm, in het Javaans meestal uitgesproken: Sarpal anam of Sarpoel anam, d.w.z.: Verzameling Verhevenheid der schepselen. Als uitgever wordt slechts vermeld de Matba' Mohammadi, d.w.z. Moehammedaanse drukkerij in Bombay, waarvan nog verscheidene andere uitgaven, ook in het Javaans met Arabisch schrift, in Midden- en Oost-Java verkocht worden. Onder deze laatste zijn zelfs, naast de leerboeken der godsdienstwetenschappen, geschriften in Javaanse poëzie, die tot onderwerp hebben de gewijde geschiedenis (Sêrat Anbijâ, het Boek der Profeten) of stichtelijke verhalen, zoals de S. Lokâjanti. De bemiddelaars van de invoer van deze lektuur uit Voor-Indië naar Midden-Java schijnen in Sêmarang en omgeving (Koedoes, Dêmak) gezocht te moeten worden; onder de uitgaven dezer drukkerij zijn er vele geschriften van de hand van Moehammad Salêh van Sêmarang. Al de werken van deze drukkerij in Bombay zijn niet gezet maar gesteendrukt; het schrift is over het algemeen zeer fraai, groot en duidelijk. Er is ook een Madjemoek in de handel van dezelfde inhoud en dezelfde drukkerij, met Javaanse vertaling tussen de regels (interlineaire glossen), in het eigenaardige, met ongevolkiseerd Arabisch schrift geschreven Javaans van de ouderwetse godsdienst-scholen (pēsantren's).

Voor degenen, die er niet vertrouwd mee zijn, is dit Javaans bijna niet te begrijpen, vooral omdat het alle Arabische rededelen, ook meervoudsvormen en lidwoorden, wil weergeven. Wanneer

men zich echter enigszins gewend heeft aan de eigenaardigheden van het spraakgebruik, is het een vrij gemakkelijk en betrouwbaar middel om zich op de hoogte te stellen van de inhoud der Arabische teksten, die, vooral in de poëtische gedeelten, een sterke voorkeur vertonen voor gekunsteldheid en uitbuiting van een overrijke woordenschat. Ook van andere Arabische leerboeken zijn er uitgaven met Javaanse glossen verschenen. Dit Javaans der glossen heeft nog vrij wat invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de Javaanse taalschat en op het bepalen der betekenissen van veelgebruikte woorden.

Onder mauloed of moeloed, zoals de teksten in deze bundel genoemd worden, moeten eigenlijk verstaan worden teksten, voor te dragen of te zingen bij gelegenheid van de herdenking van Moehammad's Geboorte-, tevens Sterfdag. Het woord is echter, niet alleen op Java, vervolgens in gebruik gekomen in het algemeen voor lofprijzing van of lofgezing op den Profeet, ten gehore te brengen bij elke geschikte gelegenheid. Men noemt het slawatan-lezen dan ook wel moeloedan, ook al geschiedt het helemaal niet met Moeloed (12 Rabingoelawal). De vergelijking met het zingen van liederen in andere godsdienstige gemeenschappen, zoals het zingen van kerstliederen, ligt voor de hand.

Op de algemene bekendheid van deze Arabische teksten heeft Prof. Snouck Hurgronje reeds opmerkelijk gemaakt (Mekka II, blz. 71, Achehnese I, blz. 212). Op de mij bekende uitgave met Javaanse glossen wordt alMarzôeqi als auteur, blijkbaar van de Sjaraf alAnâm, genoemd, terwijl Prof. Snouck Hurgronje een zekeren alBoechâri als zodanig vermeld vond. Bijgelovige praktijken, verband houdende met het voordragen van deze teksten, vermeldt Prof. Snouck Hurgronje verscheidene; in het hieraan voorafgaande (§ 285) heb ik ook iets dergelijks opgenomen, vooral in verband met de srokal. Dr. Pijper heeft in zijn verhandeling over de Mikradviering (Fragmenta Islamica) ook de tekst van alBarzandji recht doen wedervaren.

291. Sarpoel anam. Sjaraf alAnâm (Sjarfoe l-Anâm, zoals andere uitgaven lezen) is slechts de eerste tekst van de Madjemoek. Deze tekst bevat achtereenvolgens de volgende stukken. Beginnende met de zegenspreuk over den Profeet: „God, doe de şalât en de salâm over Hem en zegen Hem”, vindt men een litanie van heilwensen („Heil U, Sieraad der Profeten! Heil U, Godvruchtigste der Godvruchtigen! Heil U, Reinste der Reinen! Heil U, Braafste der Braven!” enz.), overgaande in een Arabisch gedicht met lofspreuken, waarop, na dezelfde zegenspreuk als in het begin (die hier, telkens herhaald, als refrein dienst doet), volgt een voor te dragen stuk in gerijmd proza, gedeeltelijk met woorden uit de Koer'an. Aan de zegenspreuken over den Profeet, die onophoudelijk terugkeren met de woorden: de şalât en de groetenisse over Hem, vermoedelijk bijkans de enige woorden, die het publiek, dat niet medezingt, verstaat en ook mee opzegt, is waarschijnlijk ontleend de populaire benaming slawatan, niet oneigenlijk weer te geven met groetenissen, voor het ten gehore brengen van deze stichtelijke tekst. Het woord slawatan is afgeleid van slawat, şalawât, het Arabische meervoud van şalât, sêmbahjang.

Tot hiertoe is het blijkbaar slechts inleiding. Nu komt, na weer dezelfde zegenspreuk, een voor te dragen proza-stuk, waarnaar deze mauloed Sjaraf alAnâm heet, want die woorden komen in het begin voor: „Lof zij God, die de schepselen heeft verheven door” (d.w.z. in) „den Heer van de Hoogste plaats” (d.i. de Profeet). Hierop volgt, na weer een korte lofspreuk, weer een stuk Arabisch gedicht, en zo nog ettelijke malen een afwisseling van voordracht en gedicht, bij de overgangen telkens gescheiden door korte lofspreuken, veelal dezelfde als die het eerst voorkomt. Bij het gedeelte van de voordracht, dat verhaalt van de Geboorte van den Profeet, staat op de rand van het boek een Arabisch gebed voor vrouwen aangetekend, dat de aanwezigen blijkbaar bij die gelegenheid kunnen uitspreken, en bij het einde van de laatste voordracht van dit gedeelte staat, dat men op moet staan om eer te bewijzen.

292. Srokal. Hierop volgt het gedeelte dat asrakal, srakal of srokal genoemd wordt, en **291** dat blijkbaar in het bijzonder geliefd is. De srokal begint met een litanie van zegenspreuken over en

lofprijzingen van den Profeet. De woorden Asjraqa 'lbadr 'alainâ (d.w.z. de Volle Maan is over ons opgegaan), waaraan de naam asrakal (asjraqa 'l) ontleend is, komen heel in het begin voor: O Profeet, Heil over U! O Gezant, Heil over U! O Geliefde, Heil over U! de şalât's Gods over U! De Volle Maan is over ons opgegaan, toen zijn verduisterd voor Hem de manen.

Als voorbeeld van het Javaans der glossen in de kitab's neem ik hier de Javaanse verklaring van de genoemde Arabische woorden over: mantjorong âpâ tanggal poernâmâ ingatasé kitâ, mâkâ pādâ soerēm saking poernâmâ âpâ pirâ-pirâ poernâmâ. Men begrijpt, dat met âpâ hier het bepalend lidwoord en met pirâ-pirâ de meervoudsvorm uitgedrukt willen worden. — Ook dit stuk gaat vervolgens door in een afwisseling van voordracht en gezang, telkens gescheiden door de lofspreuken.

293. Barzandji, alBoerda, Aqîdatoe l'Awâmm. De Madjêmoek bevat hierna (tot hiertoe wordt alles gerekend tot de Sarpoel Anam) de tekst, die kortweg tot titel heeft al-Barzandji. De geheel-Arabische uitgave van de Madjêmoek geeft twee redakties van deze tekst, onderscheiden als proza en poëzie; de Arabisch-Javaanse uitgave heeft alleen de eerste. Het onderscheid is, dat in de proza-redaktie alleen gerijmd proza en zegenspreuken voorkomen, terwijl de poëtische redaktie ook Arabische gedichten bevat, en ook een litanie, zo goed als geheel gelijk aan de srokak van de Sarpoel Anam, maar beginnende met de woorden: Marhaban ja Marhaban, Marhaban ja Marhaban djadda l'Hoesain Marhaban d.w.z.: Welkom! o Welkom! o Welkom! o Welkom! Grootvader van Hoesain! (dat is de Profeet), Welkom! Ook de proza-gedeelten van de poëtische (alleen aan het begin te vinden) en die van de proza-redaktie van de Barzandji verschillen echter. De inhoud is eigenlijk een korte levensbeschrijving van den Profeet tot en met de Hemeltocht (zie § 280).

Hierna volgt in beide uitgaven van de Madjêmoek de bekende qaçîda (een soort Arabisch kunstgedicht) alBoerda. De geheel Arabische uitgave heeft daarna nog slotgebeden, in gerijmd proza, tot besluit van een moeloedan te lezen. In beide uitgaven is het slot de Aqîdatoe l'Awâmm, een Arabisch gedicht over het geloof.

294. Moeloedan volgens de S. Tjēntini. Het bovenstaande zal voldoende zijn om een indruk te geven van deze godsdienstige oefeningen met Arabische tekst. De in de Madjêmoek samengebrachte voordrachten en gezangen zijn waarschijnlijk reeds lange tijd op Java de gebruikelijke voor dit doel. Dit blijkt uit de beschrijvingen van moeloedan-uitvoeringen, zoals er vele voorkomen in de S. Tjēntini. In hun meer genoemd opstel over tamboerijnen (Djâwâ XIII, 1933) hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys enige dezer beschrijvingen vertaald en besproken. Hier volgt er nog een andere (Zang 42, strofe 198 en v.). Deze moeloedan wordt gehouden bij een ngoendoeh-feestelijkheid in de pēndâpâ van Djajēngwēsti, den oudsten zoon van Ki Baji Panoertâ van Wânâmartâ, een der eerste dagen na het huwelijk van Djajēngwēsti's zuster Tambangras met Sēh Amongrâgâ (zie de uittreksels uit de S. Tjabolang en de S. Tjēntini in de Verhandelingen van het K.B.G., 1933, deel 72, II).

Nadat de twee avond-sēmbahjang's, met de verdienstelijke er bij behorende oefeningen (soenat), in de moskee zijn verricht, verzamelt men zich in de pēndâpâ. Nadat Djajēngwēsti een ékral, verklaring, heeft uitgesproken, dat de verdiensten bij God van het uitvoeren van die moeloedan ten gunste mogen komen van het bruidspaar, en dit door allen in koor bevestigd is, begint de uitvoering, na de tangawoed („ik neem mijn toevlucht tot God van den Sétan, den Radjîm”) met de boven genoemde begin-litanie („Heil over U, Sieraad der Profeten”) beide door den pēngoeloe Basarodin alleen gezongen; hij treedt dus blijkbaar als voorzanger op. De rest wordt door allen gezamenlijk gezongen.

De beginwoorden van deze teksten worden in de S. Tjēntini telkens in Javaanse transcriptie medegedeeld; daar zij opgenomen zijn in de Javaanse versmaat zijn zij vaak op de zonderlingste wijze afgebroken, en bovendien bedorven. Nu de oorspronkelijke Arabische tekst er naast gelegd kan worden, zijn zij echter wel te herkennen.

Na de litanie draagt Sēh Amongrâgâ zelf het gedeelte voor, waarnaar de gehele tekst Sjaraf



Afb. 86. Ebèg, paarddans, in Kalibëning (Bandjarnagara). De paarddanser heeft een gekleurde bril op (zie § 234). Foto van Mevr. Brandts Buys-van Zijp.



Afb. 87. Èmblèg, paarddans, in Klèdoeng (Parakan). De paarddansers voeren hun rondedans uit (zie § 242). Foto van Mevr. A. Brandts Buys-van Zijp.



Afb. 88 en 89. Djañilan (paarddans) van Jogjakarta. Tekeningen uit het Jogja'se platenalbum (zie § 244). Boven de optocht van de paarddansers, gedeeltelijk gewapend met sabels, gedeeltelijk met plumeau's in de plaats van zwepen of speren, met mommespelers, een wildeman en een tijger, voorop. Beneden de muziek met de angkloeng's. Eén danser is bezeten geraakt, en wordt door de anderen weer tot bezinning gebracht.

alAnâm heet; dit voordragen noemt de S. Tjëntini, zoals ook thans nog veelal geschiedt, rawi lezen (mâtjâ rawi). Daarna komt de salawat, dat is de korte zegenspreuk als slot van de rawi. Wanneer dit afgelopen is, worden er drie tērbang's gehaald, en men begint aan het zingen van het eerste gedicht (singir, van Arabisch sji'r) van de Sarpoel Anam, geheten Bisjahri Rabingi („In de maand Rabî"). Er zijn vier singir-zangers. Amongrâgâ zelf zingt niet mee. Na een regel van het gedicht (een dubbelvers) vallen de overige santri's in met een responsorie (naoerani, antwoorden, noemt de tekst dat), begeleid door tērbang-muziek. Woorden worden hiervan niet opgegeven. Wellicht zijn het dus slechts uitroepen geweest, die dienden tot saeran. Het komt thans ook wel voor, zo deelt men mij mede, dat het publiek de pas gezongen regel geheel herhaalt. Wanneer de responsorie op haar einde loopt (sèlèh), vatten de zangers het gezang weer op (nampani), en beginnen met de volgende regel van het Arabische gedicht. En zo vervolgens. Na de singir komt er driemaal een zegenspreuk, en daarna gaat men rusten en eten.

Daarna komt er weer een rawi, door Amongrâgâ's zwager Djajèngwèsti gelezen, gevolgd door de bâwâ, van drie andere zangers dan zoëven, met de responsoriën en de zegenspreuk, door alle aanwezigen in koor nagezongen. Zo gaat het voort. De S. Tjëntini noemt telkens de beginwoorden van de singir's, welke blijkbaar belangrijker geacht worden dan de rawi's; deze singir's zijn, ook in hun volgorde, geheel dezelfde als die in de Madjemoek. De zangers verwisselen telkens.

Bij de asrakal, of eigenlijk, volgens de tekst, bij de zegenspreuk erna, gaat men staan in twee groepen, daarna gaat men weer zitten, en zingt de singir's van de Sarpoel Anam af. Na een slot-zegenspreuk van den pēngoeloe en een nasib (een door een zanger gezongen zegenbede over den Profeet), eindigt de opvoering met het amin zeggen, weer de groetenissen en dan het salâm-zeggen (de groet, zoals bij het eind van de sēmbahjang) van alle medespelers aan elkaar, waarbij zij allen opstaan en in een kring rondgaan.

Uit deze beschrijving blijkt wel voldoende, dat de wijze van opvoering volgens de S. Tjëntini en den Jogja'sen beschrijver niet wezenlijk verschillen, en dat de Arabische teksten dezelfde zijn. De voorzang, die de Jogja'se beschrijver herhaaldelijk bâwâ noemt, zingt meestal slechts een klein gedeelte der aanwezigen; de andere zangers vallen daarna in met de responsoriën. De technische benaming van de voordracht van de stukken gerijmd proza door den ḡalang, voorlezer, blijkt rawi-lezen te zijn. Daar de S. Tjëntini in de boven aangehaalde beschrijving het beurt om beurt voor- en koorzingen van groepen vermeld, komt de beschreven opvoering het meest overeen, met wat het Jogja'se album rodad noemt. De benaming rodad komt op deze plaats in de S. Tjëntini echter niet voor.

295. Javaanse teksten voor opvoeringen van gewijde muziek. Behalve de moeloedan of slawatan met Arabische tekst, heeft de Jogja'se beschrijver ook melding gemaakt van dergelijke uitvoeringen met Javaanse tekst. De mij bekend geworden Javaanse teksten, te gebruiken voor de hier besproken opvoeringen van gewijde muziek, meen ik te mogen onderscheiden in twee soorten. De oudste soort bestaat uit parikan's, korte strofen, vaak inhoudende een wangsalan van onderwijzende strekking, en ten nauwste verwant aan de oude volksdichtkunst, die thans nog leeft in het Oosten van het Javaanse land. De tweede soort bestaat uit Javaanse werken in de dichtmaten van de „hogere" dichtkunst. Sommige daarvan zijn bepaaldelijk samengesteld om in uitvoeringen van gewijde muziek ten gehore gebracht te worden, andere zijn slechts bestaande Javaanse teksten, die men voor dit doel geschikt achtte. Hier zullen eerst de teksten van de tweede soort kortelings beschreven worden, daar deze zich het nauwst aansluiten bij de zoëven besproken Arabische teksten.

296. Slawatan Djâwâ te Jogjakarta. Wanneer de Jogja'se beschrijver melding maakt van Javaanse teksten voor de moeloedan-uitvoeringen, is er veel kans, dat hij in de eerste plaats gedacht heeft aan de teksten, die in Jogja vrij bekend zijn als Slawatan Djâwâ. Voor de merkwaardigheid neem ik hier de titel tevens inleiding, ook reeds bestemd om voorgedragen te worden,

296. Reidans enz. Javanen.

van wat blijkbaar het eerste deel van dit werk is, in het Javaans in zijn eigenaardige zegswijze over :

Sèbèt bjar lah ing kânâ waoe, anënggih ingkang ngijasani, dikir maoeloet Nabi tjârâ Djawi, Bëndârâ Kangdjëng Pangéran Arjâ Joedânagârâ, ingkang kaping sapisan, ing nagari Ngajogjakarta-adiningrat, Litnan Kolonèn pan Stap, sâhâ Adjoedanipoen Kangdjëng Toewan Bësar Ingkang Wtjaksânâ Goepërnoer Djëndral, ing Indijâ Nédèrlan. Milâ karsâ jâsâ dikir maoeloet Nabi tjârâ Djawi, sarèhipoen boten mangërtos bâsâ tēmboeng Arab, dados kadamēl tēmboeng Djawi sadâjâ, anjarios-akēn wijos-dalēm Goesti Kangdjëng Nabi Rasolollah, ingkang kinarjâ pēpoendèn, moendri-moendring tijang Èslam sadâjâ. Pramilantâ Kangdjëng Pangéran Arjâ Joedânagârâ, karsâ anggoebah dikir maoeloet Nabi tjârâ Djawi, jèn kamirëngakēn pandjënënganipoen pârâ loehoer oetawi pârâ alit, toewin pârâ poetrâ wajah ahli sadâjâ, lan sak-warnënipoen bāngsâ Èslam, kakoeng tanapi wanitâ, soepados inggal mangërtos tjarijosipoen, Kangdjëng Nabi waoe, ingkang moegi angsalâ barkat soepangatipoen, Goesti Kangdjëng Nabi ingkang mēngkoe rat sadâjâ, ingkang ngastâ sarëngat ingkang kaping nēm.

Daaruit blijkt, dat deze teksten vervaardigd zijn door (op last van) P. A. Joedânagârâ I, den echtgenoot van de Ratoe Anggèr, zomede den eigen zwager van Soeltan Amëngkoeboewânâ VI Mangkoeboemi (1855 — '61), en den vader van den in 1933 overleden Rijksbestuurder P. A. Ad. Danoerëdjâ.

Deze teksten zijn voor een gedeelte opgezet als een Javaanse lakon, zoals men die, inzonderheid in Jogjakarta, wel met alle volledigheid opschrijft om hem te laten voordragen door een ðalang-mâtjâ of ðalang-tjaritâ : d.w.z. een voorlezer. Ook andere bekende verhalen zijn in Jogja wel in deze vorm gebracht ; ik noem hier slechts de geschiedenis van Praboe Anglingdarmâ. In zulk een tekst vindt men, evenals in de gewone lakon's van de wajang-uitvoeringen, een afwisseling van stukken ritmisch, soms tevens gerijmd proza (bij de wajang-voorstellingen de beschrijvingen, kândâ en djantoeran) en poëzie (bij de wajang-voorstellingen de soeloek's). Tweegesprekken komen er in de Slawatan Djâwâ zeer zelden voor ; daarentegen vindt men bijna op elke bladzijde een gezang, hier, evenals in de Arabische tekst, singir genoemd, bestemd om door een groep zangers gezongen te worden. De verhalende gedeelten behandelen, behalve gebeurtenissen uit het leven van den Profeet, ook enkele geschiedenissen uit veel oudere tijd, in verband met Nabi Ibrahim e.d., blijkbaar ontleend aan de S. Anbijâ. Ook vindt men er enkele onderwijzende gedeelten in. Sommige gedeelten van de teksten bestaan geheel uit gezangen in verschillende, maar bijna altijd „grote”, dichtmaten, zoals de Jogja'se beschrijver ook gezegd heeft. Zeer vele dier gezangen bevatten niets of bijna niets anders dan Arabische vrome spreuken en zegenwensen, maar voor de Javaanse uitspraak en de Javaanse dichtmaat verknijpt. Over het geheel is het duidelijk, dat deze teksten jonge navoringen zijn van Arabische teksten, vrij sterk onder invloed van de Javaanse lakon-letterkunde.

Nog iets meer aan een lakon van de wajang doet denken een tekst, blijkens de inleiding opgesteld op last van de Ratoe Mas, de gemalin van Soeltan Amëngkoeboewânâ III Râdjâ van Jogjakarta (1812—'14). Behalve de afwisseling van proza-stukken en gezangen (hier volkomen gelijkende, behalve dan wat de inhoud betreft, op de soeloek's van de lakon's, in grote dichtmaten) staan er ook meermalen stukken dichtwerk, van ettelijke strofen, in „kleine” of „middel”-dichtmaten in, waarin dan vaak tweegesprekken van de optredende personen voorkomen. De inhoud is het verhaal van de Hemeltocht.

Met deze betrekkelijk niet zeer oude voorbeelden voor ogen van verband tussen Javaanse lakon-letterkunde en sinds langen tijd wijd en zijd bekende Arabische godsdienstige teksten, zou men zich kunnen afvragen, of ook niet reeds vroeger, een paar eeuwen eerder, toen de lakon's vermoedelijk pas juist begonnen hun huidige uiterst kunstige samenstelling te ontwikkelen uit oudere, eenvoudiger vertoningen, de Arabische godsdienstige letterkunde enige invloed zou hebben uitgeoefend. Ondenikbaar is dit, dunk mij, niet. Men bedenke, dat deze Arabische teksten voor gewijde muziek, 294

met hun kunstige afwisseling van ritmisch proza en poëzie, reeds zeer lang bekend moeten zijn in deze landen, vooral ook in de gemeenten der mystieke broedersschappen. Daarover is in de S. Tjēntini zeer veel te vinden; hierna zal ik daarop opmerkzaam maken. Aan de ouderwetse, zeer weinig rechtzinnige Islam-belijding en de godsdienstige gebruiken van de populair-mystieke kringen, waartoe ook de eerste Moslims in deze landen behoord moeten hebben, heeft de huidige Javaanse letterkunde en kunst vermoedelijk zeer veel te danken.

297. *Santiswārā te Soerakarta.* Hier moge nog melding gemaakt worden van een verzameling godsdienstige liederen, bestemd om op dergelijke wijze gezongen te worden als de Jogja'se Slawatan Djāwā, welke in Sālā bekend waren onder de naam *santiswārā*. Zij moeten in het begin van deze eeuw bijeengebracht en bewerkt zijn door of op last van den toenmaligen Rijksbestuurder R. Ad. Sāsrādingrat en zijn broeder R. T. Wrēksādingrat, een groot muziek- en kunstbeschermer, aan wien ook een deel van de ontwikkeling van de *kētoprak*-vertoningen wordt toegeschreven.

De *santiswārā*-liederen zijn geheel ingepast in de vormen van de Javaanse kunstzang, zoals die, vooral gedurende de vorige eeuw, steeds meer vastgelegd zijn. Zij bestaan alle uit een *bāwā*, een voorzang, en een nazang, beide, vooral de voorzangen, meestal in de zogenaamde „grote” of „middel”-versmaten, hoewel er ook onder zijn in de hedendaagse, *mātjāpat*-versmaten. De versmaat van de *bāwā* en van de nazang is meestal niet dezelfde. De voorzang wordt door één stem of een klein koor gezongen, zonder of zogoed als zonder begeleiding van instrumentale muziek; daarna vallen muziek en koorstemmen alle gezamenlijk in. Deze indeling vindt men ook bij de kunstzang met *gamēlan*-begeleiding. De *santiswārā*-zang wordt of werd echter begeleid door de muziek van *tērbang*'s, *kēṇḍang*'s en *kēmanak*'s.

Naar ik verneem, vormde het ten gehore brengen dezer liederen niet lang geleden nog een der onderdelen van het programma van uitvoeringen, welke in de kraton van Soerakarta met meerdere of mindere regelmaat zijn aangewezen om gegeven te worden bij verschillende gelegenheden en op de verschillende hoogtijden van het jaar. Ten aanzien van sommige voorstellingen, zoals de *wajang*-koelit-vertoning, om de 35 dagen (*sēlapanan*), geschiedt dit met een regelmaat van wisseling wat betreft plaats en tijd, welke doet denken aan een ritueel. Wanneer men zich herinnert, welke plaats de kraton als middelpunt inneemt in de oude Javaanse maatschappij en wereldbeschouwing, is dit ook enigmater te begrijpen.

De *santiswārā*-liederen werden, naar men mij mededeelt, ten gehore gebracht elke week eenmaal, 's avonds van 8 tot 12 uur, achter in de kraton (in het Westen van het samenstel hoven en gebouwen). Er namen aan deel: 5 mannen (waarvan een de *bāwā* zingt) en volgens sommigen ook wel 2 zangeressen; de muziek bestond uit 7 *tērbang*'s van verschillende grootten, 1 *kēṇḍang* en 2 *kēmanak*'s, tezamen 10 spelers. Het aantal gebruikte liederen is allengs verminderd; in de *pakēm*, het tekstboek, dat nog bewaard wordt, vindt men er echter ver over de honderd. Uit aanwijzingen in dit tekstboek blijkt ook, dat de nazang bijna steeds in verschillende partijen gesplitst was, die elkaar afwisselden, vaak nog met *sēnggakan*, losse kreten, er tussen door. In de tijd van R. Ad. Sāsrādingrat (*Kangdjēng Klétjā* of *Ngēndrāprastā* genoemd, naar zijn laatste woonplaats, na zijn aftreden als Rijksbestuurder), die een groot liefhebber was van deze uitvoeringen, moet het aantal spelers en zangers, dat hij liet optreden, veel groter geweest zijn. Een voordracht, *rawi*, zoals de Arabische *slawatan*-opvoeringen, of stukken verhalende tekst in ritmisch proza, zoals de Javaanse teksten uit Jogja, kennen de *santiswārā*-gezangen niet. Na elke nazang placht men echter de *salawat*, groetenissen, te zingen, allen gezamenlijk, op een muzikwijze die *Kaoem Dawoek* genoemd werd. De woorden (verknipt en verbasterd Arabisch, zoals ook in de S. Tjēntini zo vaak voorkomt) van deze *salawat* vermeld ik hier, de Javaanse tekst transscriberende: *Alahoe-mā sali ngālā, sajidinā Moekamadin, waālā ali sajidi, nā Moekamad Alahoemā, sali ngālā sajidi-nā, Moekamad Alahoemā, sali ngālā sajidinā, Moekamad*. Dit wordt geheel op Javaanse wijze

uitgesproken (met *â*, waar het taaleigen van het Javaans dit vereist). Het is onnodig de Arabische tekst hier te herstellen; de betekenis van de woorden is: God, doe de *ṣalât* over Onzen Heer Moehammad, en over het Geslacht van Onzen Heer Moehammad, God, doe de *ṣalât* over Onzen Heer Moehammad. Ook overigens vindt men in de *bâwâ*'s en de nazangen veel verjavaanste Arabische zinsneden. Het grootste gedeelte van de inhoud is echter Javaans, met wangsalan's. Niet zelden zijn dit dezelfde als die voorkomen in de ouderwetse populaire parikan's, zoals de S. Tjëntini die weergeeft. Zelfs vindt men enkele strofen, aan de namen der optredende personen herkenbaar, in hun geheel uit dat werk overgenomen als *bâwâ* of als nazang.

Vermelding verdient in dit verband, wat Ki Padmâsoesastrâ mededeelt in zijn S. Oerapsari (Batavia 1895, blz. 237) over de wekelijkse dienst in de kraton van Soerakarta onder Soenan Pakoeboewânâ VII (Soesoehoenan Poerbâjâ, 1830—'58 A.D.), n.m. dat elke Donderdagavond (Malêm Djoemoengah) de Abdi Dalêm Ngoelâmâ hun opwachting kwamen maken in de Panêpèn (een der gebouwen in het middelste gedeelte van de kraton) en de Koer'an reciteerden (of zongen, in koor, andêrêš Koer'an) tot middernacht (bêdoeg). Toen ter tijd bestonden de santiswârâ-liederen nog niet, althans niet in de huidige vorm. Deze gezangen vertegenwoordigen een pas vrij kort geleden doorgezette ontwikkeling van het godsdienstige Arabische gezang naar het Javaanse godsdienstige lied.

Terwijl in Jogjakarta de gewijde muziek, in de hogere, hofkunst opgenomen, aangepast is aan de verhalende lakon's van de wajang, heeft zij zich in Soerakarta uitsluitend in de richting van het muzikale verder ontwikkeld. De verhalende gedeelten zijn verdwenen.

Beide ontwikkelingen, zowel die van Jogja als die van Soerakarta, zijn leerrijk, omdat men erdoor kan zien, dat het de Javaanse hogere kunstbeoefening niet aan kracht heeft ontbroken, om vreemde kunstvormen in zich op te nemen. En ook, dat zij zich, wat de muziek betreft, niet altijd gebonden heeft geacht aan de gamêlan.

Zeer populair zijn deze Javaanse godsdienstige gezangen, in de vorm der kunstpoëzie gebracht, in wijder kring evenwel nooit geworden. Blijkbaar omdat voor het godsdienstig gebruik de van ouds gebruikelijke Arabische gezangen, door hun klank herinnerende aan Koer'an-reciet, de voorkeur hadden.

Tenslotte zij hier nog vermeld, dat men in Soerakarta in de Kaoeman, maar, naar het schijnt, vrij zelden, ook vindt een zang dien men laras-madyâ noemt. Ook hierbij heeft men een *bâwâ* en een nazang, met têrbang-muziek; als tekst gebruikt men echter geen bepaaldelijk godsdienstige liederen maar de S. Woelangrêh of desgewenst een ander dergelijk zedekundig werk. Als *bâwâ* zingt men een eerste strofe van een zang van het gedicht, een volgende strofe zingt men gezamenlijk als nazang. Slechts enig verschil in wijze van zingen onderscheidt dit laras-madyâ-gezag nog van het gewone Javaanse zingend voordragen van dichtwerken.

298. Parikan's, singir Djâwâ in de S. Tjëntini. Naast deze Javaanse teksten voor gewijde muziek, die tot de hogere dichtkunst behoren, bestaat er, zoals reeds vermeld is, de soort strofen, die het meest te vergelijken is met de populaire dichtkunst, zoals die thans nog hier en daar leeft. Deze strofen worden in den regel, evenals de populaire liederen, die meestal van minzieke aard zijn, parikan genoemd. De Heer Overbeck heeft een verzameling van deze laatste soort liederen uit Soerabaja uitgegeven (zie Djâwâ X, blz. 208); terecht wijst hij op de overeenkomst met de Maleise pantoen's. Enige Madoerese komen er voor in het werk over Madoerese muziek van den Heer en Mevrouw Brandts Buys (Djâwâ VIII) en in Prof. Vreede's Handleiding tot de beoefening der Madoerese taal, deel I. In het Javaanse land zijn de parikan's als erotische straatliedjes bekend en geliefd in geheel Oost-Java en de Oosthoek. De parikan's van godsdienstige strekking (meestal door de populaire mystiek gekleurd) kent men in sommige ouderwetse dorpse kringen ook in Midden-Java (zie § 84 en 281). Het is wel aan te nemen, dat deze soort dichtkunst

vroeger, al zij het dan niet als hogere kunst, in het Javaanse land een grote verbreiding heeft gehad, evenals de pantoen-dichtkunst in de Maleise landen heeft. ¹⁾

In de S. Tjēntini vindt men dergelijke Javaanse strofen ook vermeld of aangehaald. Wanneer de boven (§ 294) beschreven opvoering is afgelopen en het onthaal genuttigd, gaan de voornaamste gasten heen. Djajēngwēsti, de gastheer, Djajēngrāgā, zijn broer, Koelāwirjā, hun oom, en enige anderen verlengen het gezellige samenzijn echter nog wat (Z. 43), en gaan zich bezighouden met het zingen en spelen (lēlagonan) van „Javaanse singir's". Behalve de drie tērbang's komt er nog een kēndang bij; Djamal en Djamil, de volgelingen van Sēh Amongrāgā, moeten er als émprak (echter niet gekostumeerd) bij dansen. Bij deze opvoering is blijkbaar geen voordracht (rawi). Djajēngwēsti begint na een kort voorspel van de instrumenten de bāwā (voorzang), en al de anderen vallen allen te zamen na enige regels in. Deze uitvoering en de dans die er bij behoort hebben grote belangstelling van de gehele dorpsbevolking.

De woorden van de bāwā, waarvan het begin wordt vermeld: „djēlēdrésé, djēlēdrésé, kajoe rāsā awoh mirah", hebben, althans naar het uiterlijke, weinig zin. Zij gelijken het meest op woorden, gezongen in kinderliedjes, zoals er zovele op Java bewaard zijn gebleven. Of deze Javaanse godsdienstige liederen en kinderliedjes werkelijk verband met elkaar houden, zou nog onderzocht moeten worden. De veronderstelling, dat verscheidene kinderliedjes verbasteringen zijn van oude religieuze gezangen of rituele spreuken, is wel meer geuit. Een verwante gedachte ligt ten grondslag aan het werk van P. A. Koesoemādingrat te Soerakarta (Rarjwā Sarājā, uitgave Widya Poestaka, 1913) die, een groot aantal kinderliedjes verzamelende, getracht heeft daarvan de diepere zin aan te wijzen.

Bijna steeds moet men, om aan de woorden van deze ouderwetse soort Javaanse godsdienstige liederen enige zin te kunnen geven, rekening houden met het veelvuldig voorkomen van wangsalan's. Dit is het bekende verschijnsel, dat een zin of enige woorden, die op zich zelf geen of een onbelangrijke betekenis hebben, gebruikt worden om een toespeling te maken op het woord, dat bedoeld wordt, en al of niet in een volgende zin voorkomt. Deze toespeling kan bestaan vooreerst alleen in klankgelijkenis met het bedoelde woord, of, ten tweede, daarin, dat de wangsalan-woorden samen betekenis hebben als een raadsel, waarvan de oplossing, één woord, het bedoelde woord is. Of, ten derde, en deze ingewikkelde vormt komt in het Javaans het meest voor, het woord, hetwelk de oplossing is van het raadsel, wijst zelf alleen weer door klankgelijkenis op het eigenlijk bedoelde woord. Dit laatste is het geval in het stuk „Javaanse singir", dat de S. Tjēntini vermeldt na de bāwā en de dans, boven vermeld: „Rook van het geweer (kruit: obat), ach bekeert u (tobat), zolang gij nog leeft, nu gij nog in deze wereld zijt," enz.

¹⁾ De overeenkomst in vorm tussen de pantoen en de parikan kan leiden tot de taalkundige verklaring van het Maleise woord pantoen. Dit is een „wisselterm". Dr. Poerbatjaraka heeft hier reeds op gewezen (Tijdschr. B. Gen. 1932, 72, blz. 197), waar hij een aantal oude zogenaamde krāmā-vormen, d.w.z. wisseltermen, bespreekt. Wanneer men ziet, dat het Javaanse woord pantoen een wisselterm is voor pari, is het niet ondenkbaar, dat het Maleise woord een wisselterm is voor parik(an). Er zal wel niet veel bezwaar tegen zijn, om het woord parik(an) taalkundig in verband te brengen met Javaanse woorden als larik en țarik, die tot grondbetekenis streep of lijn hebben. De benamingen parik(an) en pantoen zouden dus slechts duiden op „geregeld", „regels". Een dergelijk geval, waarin het Maleis slechts de wisselterm behield, terwijl het Javaans het oude woord bewaarde, is, zoals Dr. van der Tuuk reeds opmerkte (Bataks leesboek IV, blz. 126) Maleis: andjing, Javaans: asoe, vergelijk mandjing en masoek.

Prof. Hoesein Djajadiningrat komt, in aansluiting bij Prof. Brandstetter, in zijn jaarrede voor 1933 over de magische achtergrond van de Maleise pantoen langs een andere weg tot dezelfde grondbetekenis van het Maleise woord pantoen: volgens hen is dit af te leiden van een wortel *toen*, waaraan het begrip regel gehecht moet worden. Deze veronderstelling en de bovengenoemde vullen elkaar aan. Dat de groep klanken *ari* of *arik* als wisselgroep kan hebben *antoen* (Javaans: kari-kantoen, lēmari-lēmantoen enz.), moet berusten op een betekenis-overeenkomst tussen twee oude woorden, waarvan het ene de groep klanken *ari* of *arik*, het andere *antoen* bevatte. Dit paar oude woorden kan misschien juist parik, larik of een andere woord van deze stam *ri*, *rik* ter ener zijde en pantoen of een ander woord van de stam *toen* ter anderzijde geweest zijn.

In een andere slawatan-uitvoering, verderop in de S. Tjëntini beschreven (Z. 47), worden, in tegenwoordigheid van den eerwaarden Baji Panoertâ van Wânâmartâ, parikan's van godsdienstige strekking gezongen door twee dansjongens, Sënoe en Soerat, die als dansvrouwen zijn gekostumeerd, en ook samen dansen (gambjongan). Dit wordt émprak genoemd, evenals de daaropvolgende dans. Dit was een dans Klânâ-kasmaran (de verliefde Klânâ) van twee ðalang's (een dubbeldans), die eigenlijk alleen daarin verschilde van een echte maskerdans, dat de gënding's niet door een gamelan maar door een samenspel van këndang, tēbang's en angkloeng's gespeeld werden, en dat de dansers geen maskers droegen. Maar, „zij beiden geleken wel werkelijk maskers te dragen, zo was hun natuurlijke voorkomen veranderd.” Deze Klânâ-dans gaat over in een gevecht, waarin nog 24 anderen optreden, wat ook émprak genoemd wordt. Die 24 splitsen zich in 2 partijen, elk daarvan sluit zich bij een van de Klânâ-dansers aan. Hierbij wordt werkelijk gestoken, zodat er bloed vloeit, en het schijnt alsof er doden vallen. Door de ngèlmoe karang, de fakier-toverkunst van Djamal en Djamil, komt alles echter weer in orde. Deze twee, die eigenlijk de leiders van de gehele uitvoering zijn, geven dan nog enige goochelkunsten ten beste, met een tijger, en met een koe-roengan (een omgekeerde mand, soort kooi) waarin Sënoe en Soerat moeten plaats nemen, blijkbaar verwant met de laïs en sintren-vertoningen (zie § 268 en 275). Wanneer daarna, na genoten te hebben van het onthaal en enige geleerde gesprekken, de voornaamste gasten vertrokken zijn, gaan Djajèngrâgâ en Koelâwirjâ met hun volgelingen de rest van de nacht nog doorbrengen met het houden van een danspartij, waarbij men om de beurt met de twee dansjongens danst (ngibing), als waren het dansvrouwen.

299. Religieuze kunst van de ouderwetse Javanistische Islam. Deze uittreksels uit de S. Tjëntini doen zien, hoe zelfs in één nacht een godsdienstige oefening zich kan ontwikkelen tot een al te werelds, ja zeer onstichtelijk vermaak. Met émprak schijnen in de S. Tjëntini over het algemeen alle dansen en vertoningen aangeduid te kunnen worden, die verband houden met het slawatan- of moeloedan-lezen, ook al hebben zij zich veel verder ontwikkeld dan de eenvoudige rodad- en émprak-opvoeringen van het Jogja'se platenboek. Deze verdere ontwikkeling schijnt in de Vorstenlanden dan ook niet zo bekend te zijn (geweest). Men moet bij de beschrijvingen van de S. Tjëntini meer denken aan de Noord-Oost-Pasisir-landen en Oost-Java; de anggoek-vertoning van het Zuid-Westen van het Javaanse land is hier en daar met deze émprak-kunsten waarschijnlijk ook wel te vergelijken (geweest). Alleen worden, naar het schijnt, de anggoek-dansen meestal door een groep tezamen gedanst, terwijl een émprak-vertoning door een of twee spelers gegeven kan worden. In het hierna volgende (§ 306) zal een aanhaling uit de S. Tjëntini nog duidelijker doen zien, hoe in de émprak-vertoningen op Java ook vertegenwoordigd zijn sommige uit religieuze oefeningen ontstane kunsten, die gelijk te stellen zijn met de fakier-toeren.

De bovenstaande uitvoerige mededelingen over slawatan-uitvoeringen en émprak-dansen zullen voorlopig voldoende zijn om een indruk te geven van deze merkwaardige vertoningen. Veel van wat hierboven vermeld is, vooral ook van de meer populaire uitvoeringen met de parikan's en de émprak-dansen, zal thans nauwelijks meer ergens in bloei gevonden worden. Zij behoren thuis in de kring van de ouderwets-gelovigen, de vereerders van kjaï's, leden van een Javanistisch-mystieke broederschap. Dit ouderwetse, sterk door populaire opvattingen en gebruiken gekleurde godsdienstige leven is, zeker reeds sinds verscheidene tientallen jaren, aan het verdwijnen. Op deze ontwikkeling, die ook in de letterkunde is na te gaan, heb ik gewezen in de inleiding bij de uittreksels uit de S. Tjabolang en de S. Tjëntini (Verh. K.B.G. 1933, deel 72). In plaats van het ouderwetse geloof kwamen tot bloei de rechtzinnigheid der officieel erkende godsdienstbeambten, de pēngoeloe's en hun ondergeschikten aan de ene zijde, en de moderne naar het Westen gerichte ongodsdienstige schoolontwikkeling aan de andere zijde. Als nog jongere stromingen zou men kunnen onderscheiden het moderne puritanisme van godsdienstige verenigingen zoals Moehammadijah, dat het met de eer van de godsdienst eigenlijk nauwelijks verenigbaar acht, dat in religieuze zaken de staat

macht uitoefent door de moskeebeambten. En verder het vrijzinnige jong-Islamisme. Het is hier niet de plaats, om deze richtingen in het godsdienstige leven te bespreken; ze zijn hier slechts vermeld om duidelijk te maken, hoe de in deze bijdrage voornamelijk te bespreken vertoningen, van aard half religieuze oefening, half openbare vermakelijkheid of zelfs goocheltoer, verdwijnen moesten, met de kring waarin zij thuis behoorden.

Thans wordt het tijd terug te keren tot het volgen van de aangenomen volgorde in de bespreking: de landschappen van Java van West naar Oost. Al kan hetgeen boven over de religieuze opvoeringen in Zuid-Midden-Java gezegd is voor een groot gedeelte gelden voor geheel het Javaanse land, ja voor heel Java, er zijn toch nog tal van gewestelijke bijzonderheden, die vermelding verdienen. En er zijn de reidansen van mannen of jongens en het optreden van dansjongens; hierin bieden de Oostelijke landschappen nog heel wat verscheidenheid.

300. Jogjakarta, talèdèk lanang. Over het optreden in Jogja van jongens of mannen, verkleed als dansvrouw, zijn er weer belangrijke bijzonderheden te vinden in het album met platen van straatvertoningen, in het voorafgaande reeds genoemd, vervaardigd onder leiding van Ir. Moens (zie T.B.G. 71, 1931, blz. 325). Men vindt daar vermeld de vertoning van een man die optreedt als dansvrouw (barangan talèdèk djalër tjârâ èstri). In de bij deze plaat behorende Javaanse verklaring leest men: „Deze talèdèk ziet er geheel uit als een dansvrouw, doordat hij vrouwenkleren draagt. Hij maakt slechts muziek met zijn mond; telkens wanneer hij een strofe heeft gezongen (tèrbang), geeft hij een kreet (sènggak) en gaat dan de gamèlan nabootsen door geluiden te maken met zijn mond, zonder metgezel dansende; men hoort slechts de gong en de kèndang.”

„Deze straatvertoning is te beschouwen als bedekte bedelarij, want men geeft als loon voor het spelen slechts wat men zelf wil, en men roept den speler ook niet om te spelen; hij begint vanzelf, waar hij maar mensen voor een huis of voor een winkel ziet zitten. Hij loopt gewoonlijk te spelen langs de pasar's en de Chinese toko's. De gènding, die hij laat horen, is gewoonlijk grompol-tèg, of een dergelijke, die niet moeilijk is.”

Uit deze mededelingen blijkt voldoende, dat in Jogja de vertoning van een man, optredende als dansvrouw, wel zeer gezonken is. Helaas wordt er geen afzonderlijke naam voor opgegeven. Intussen moge nog even vermeld worden een mededeling, dat in Goenoeng-Kidoel het woord lènggèr zou voorkomen in de betekenis van talèdèk.

Van het voorkomen in de Jogja'se hofkunst van bēdājā-dansen, door jongens in travestie in plaats van door meisjes uitgevoerd, is in het bovenstaande (§ 277) reeds melding gemaakt. In een Javaans opstel van P. A. Soerjadinigrat over de geschiedenis en de ontwikkeling van de Javaanse dans, opgenomen in de Almenak voor 1935 van de firma Kolff-Buning wordt meegedeeld, dat deze jongensdansen in 1914 zijn afgeschaft. In de grote wajang-wong-opvoeringen in de Jogja'se kraton worden de vrouwenrollen echter tot nu toe door jongens gespeeld.

301. Soerakarta, hofkunst. In Soerakarta en de Oostelijk aangrenzende landschappen heeft, zoals reeds vermeld is, réjog bij uitzondering de betekenis van paarddans. Wat men elders onder réjog verstaat, de reidans van mannen of een gevechts-opvoering, kent men in Soerakarta niet als volksvertoning bij optochten e.d. In dit opzicht is Sâlā arm aan volkskunst.

Boven (§ 250) is reeds terloops medegedeeld, dat men in Sokāwati en Wānāgiri wel djaṭilan noemde een dans van jongens of jonge mannen, die optraden hetzij afzonderlijk, hetzij (een enkele en alleen) bij een tajoeban-partij, ter afwisseling van de dans van de dansvrouw. In dit laatste geval zou men met enig recht verband kunnen zien met de vertoning van een dansjongen, die als dansvrouw optreedt. Dadelijk zal blijken, dat deze benaming djaṭilan ook gebruikt wordt bij de bekende vertoningen van deze soort in het Pānārāgā'se. De landschappen om de Lawoe, vooral Wānāgiri, Patjitan en Pānārāgā vormen in menig opzicht een geheel. De stad Sâlā en het Padjang'se zijn daartegenover veel minder ouderwets boers.

Wat betreft de hofkunst, evenals in Jogja heeft ook in Sâlâ de kraton, behalve aan vrouwen-reidansen (srimpi's) ook aan rei- en gevechtsdansen van mannen aandacht geschonken. Men noemde de verschillende soorten van dergelijke dansen, die men onderscheidde, vroeger meestal bĕksâ, later wirĕng, nog later pĕtilan (als zij een vecht-episode uit een lakon voorstelden). Deze bijdrage tot de kennis der volksvertoningen is niet de plaats om op de hofkunst in te gaan. Er bestaan vrij uitvoerige Javaanse verhandelingen uit vroeger en later tijd over de mannen-danskunst, die op deze hofkunst berust. Ik herinner hier ook aan de aanhaling uit de Beschrijving van het Hof Soerakarta in 1824 van den Heer J. W. Winter (Bijdr. K. Inst. 54, 1901, blz. 41, zie boven, § 45). De benaming prawirĕng-spel, daar gebruikt, duidt vermoedelijk op een door Soenan Pakoe-boewânâ IV ingesteld korps jonge edellieden, die als pradjoerit's (krijgslieden) en tevens als dansers werden geoefend. Ki Padmâsoesastrâ deelt in zijn Baowarnâ („Javaanse encyclopaedie") mede, dat het korps Prawirĕng of Prawirâdigdâjâ bestond uit 50 man, gewapend met karabijnen en pieken, en dat zij in de rij dansend („tandakkend") moesten optreden (tajoengan) op de muziek van een gamĕlan sroenĕn. Thans bestaat dit korps niet meer in deze vorm in Soerakarta. De Sâlâ'se prawirĕng- (later wirĕng-) dansen ontleen hun naam waarschijnlijk aan dit korps, tevens een soort dansschool. De onderwezen dansen waren eigenlijk dezelfde als de oude bĕksan's, vrij langzame mannenreidansen van twee of meer paren tegenover elkaar. Men herinnere zich ook de boven vermelde Bagĕlĕn'se pawirĕng-dansers (§ 279). De Sâlâ'se pĕnjoetrâ-dans komt later nog ter sprake (§ 427). Die dansen zijn vermoedelijk allemaal aanpassingen aan de hofkunst van oude, thans in Zuid-Midden-Java daarin opgeloste volksdansen.

Vermelding verdient hier ook nog een ontlending aan de volkskunst, die in de grote hoofse wajang-wong-opvoeringen is opgenomen, die in Soerakarta in de Mangkoenagaran gegeven plegen te worden. Dit is de tjantrik-dans, de reidans van de tjantrik's, die men laat opvoeren in het toneel, waarin de wijze, een Heer van een geestelijk gebied, optreedt (zie boven, § 57). De tjantrik's zijn de leerlingen en dienaren van den geestelijke; zij voeren in de grote wajang-wong-opvoeringen in de Mangkoenagaran niet zelden een rondedans, of verscheidene rondedansen, van vier uit, waarbij men hen enigszins koddige bewegingen laat maken. De dansers zijn ook in den regel slechts jongens. Er is veel voor om aan te nemen, dat zal spoedig blijken, dat de vier-jongens-dans in de hofkunst een herinnering is aan populaire vier-jongens-dansen elders. Uit de beschrijving van de S. Tjabolang, hierna opgenomen (§ 303) blijkt, dat dergelijke vier-jongens-dansen o.a. tot de Pânârâgâ'se djaĕl-vertoningen hebben behoord. Het woord tjantrik, daar zal in het hierna volgende nog op worden gewezen (§ 435), moet beschouwd worden als taalkundig nauw verbonden met santri, dat ook uitgaat van de betekenissen: gezelschap, knecht, leerling. En de genoemde Pânârâgâ'se vertoningen, zowel als zeer vele andere jongens-reidansen, behoren of behoorden in het bijzonder thuis in de pĕsantrĕn's.

Vermelding mag hier ook nog vinden, wat het Javaanse Woordenboek mededeelt onder oepâ: „djâgâ-oepâ of prijaji-oepâ: benaming van twee paar dansers, gewoonlijk jongens van 10 tot 14 jaar (zoo genoemd, omdat zij geen bezoldiging ontvangen, maar van de overgeschotene brokken leven).” Deze benaming heb ik niet meer in de thans levende taal kunnen terug vinden. De juistheid van de verklaring (in verband met oepâ, korrel gekookte rijst) moet ik in het midden laten. Uit de korte mededeling blijkt echter wel, dat er sprake is van een stel van vier dansende knapen. Het is vermoedelijk niet te gewaagd, dit stel te plaatsen naast de viertallen, die in het hierna volgende besproken zullen worden. De betiteling van prijaji doet vermoeden, dat deze vier djâgâ-oepâ-dansers in dienstverhouding stonden tot aanzienlijke heren.

302. Pânârâgâ, gĕmblakan. Is in het voorafgaande voldoende gebleken, dat de in dit hoofdstuk te besproken vertoningen in de Vorstenlanden genendeels ontbreken, meer bekendheid in het Javaanse land hebben toch de reidansen en de dansjongen-vertoningen van het Oosten van Midden-Java, van Oost-Java, de Oosthoek, en Madoera. Vooreerst die van Pânârâgâ en om-



Afb. 90. Paarddans, behorende bij réjog Pānārāgā, slechts aanduiding van een gevecht (zie § 252). Foto van den Heer H. Overbeck.



Afb. 91. Laïs, kunstenmakerij. De kunstenmaker ligt gebonden onder een rijstblok, waar twee anderen in staan te stampen. Straks zal hij er bevrijd onder uitkomen. De muziek erbij wordt gemaakt op een paar kleine angkloeng's en een pot, op de opening waarvan met een vuurwaaier wordt geslagen. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgaradânâ, zie § 275).

liggende landstreken. Men kent of kende daar de gēmlakan of gēmlak-vertoning, de dansjongen of dansjongens met den warok.

Hier worde allereerst melding gemaakt van enige mededelingen over dansjongens en wat daarmee in verband staat, voorkomende in het reeds eerder genoemde opstel van den Heer Darmintā over de réjog-vertoningen in Pānārāgā (§ 199). De Heer Darmintā maakt vooreerst melding van het voorkomen onder de paarddansers, die bij de réjog-voorstelling optreden, van een speler, een jongen, die als vrouw gekleed is, met een vrouwenrok, een borstkleed en oorringen. Deze jongen wordt gēmlakan genoemd; hij is de lieveling (kēlangēnan) van den singābarong of den gēndroewon, zegt de Heer Darmintā. Overigens rijdt hij, evenals de anderen, op een paardje; in de beschrijving van de uitvoering der réjog-spelers wordt hij niet meer vermeld. Men mag aannemen, dat hij geen bepaalde rol in de vertoning heeft te spelen. Wellicht heeft slechts de geliefdheid van den dansjongen in Pānārāgā gemaakt, dat men daar ook onder de paarddansers zulk een speler heeft willen zien. Bij de bij deze bijdrage gevoegde afbeelding van een Pānārāgā'se réjog-vertoning (afb. 90) traden paard-danseressen op in plaats van paarddansers (zie boven, § 246 en 252). De „paard-danseres” links op de afbeelding is echter een man in travestie.

Over den warok deelt de Heer Darmintā verderop in zijn opstel nog het volgende mede. Onder de naam warok verstaat men bij de réjog-troepen soms den man, die met de singābarong-mom danst; want dit moet altijd een grote, sterke man wezen. Dit is echter meer kindertaal, zegt de Heer Darmintā. Eigenlijk heeft alleen recht op de benaming warok de leider, de baas, de borēg, van de réjog-spelers. Die kleedt zich meestal wat anders dan de rest: in een grote wijde zwarte broek, met kwasten aan het koord, een rode sjerp om het middel, soms van zijde, en daaroverheen nog een buitengewoon brede leren gordelriem, die tot aan de borst reikt. Zijn eveneens zwarte hoofddoek strikt hij zo, dat de slippers van achter lang afhangen. Bij een voorstelling van de réjogtroep slaat hij meestal de kēnong.

Over een bepaalde rol van den warok in verbinding met den gēmlakan vermeldt de Heer Darmintā niets. Ook dit maakt waarschijnlijk, dat de gēmlakan en de warok onder de paarddans- en mommespelers eigenlijk niet thuis behoren, dat er hier weer een samensmelting van vertoningen, die van de paarddansers en mommen en die van den dansjongen en zijn begeleider plaats heeft gehad.

Meer over den dansjongen komt voor in het laatste hoofdstukje van de verhandeling van den Heer Darmintā, waar hij spreekt over de djéḍor-opvoeringen. De djéḍor-troep dient ook om bruiloftsoptochten e.d. te begeleiden, meermalen zelfs tezamen met de réjog-spelers; dan loopt zij achter den bruidegom aan. De djéḍor-muziek wordt gemaakt door een of twee djéḍor's (vrij grote, diepe trommen, aan één zijde bespannen, aan een touw om de hals gehangen en met een stok met een knop aan 't eind geslagen), een viertal kēmpjang's (tērbang's met rinkelars) en een hand-harmonika (ērmonikah, ērmoni of eenvoudig moesik genoemd). Zoals men ziet, een samenstel van instrumenten van verschillende herkomst. De Heer Darmintā maakt zelfs een vergelijking tussen deze muziek en de djasbēn (jazzband), onder welke naam nabootsing van moderne Europese muziek in Javaanse omgeving wel bekend zijn geworden.

Van deze djéḍor-troepen nu is er bijna in elke pēsantren (godsdienschool) een. Bij optochten, wanneer men een andere stoet ontmoet, laat men hen ook wel vechten, evenals de réjog-troepen doen. De djéḍor's, de trommen, worden dan onzacht met elkaar in aanraking gebracht, totdat er een stuk is. De djéḍor-spelers vormen te zamen een gezelschap, en kleden zich ook gaarne eender, in een zwarte jas en broek, met een van voren opgeschorte saroeng palékat om. Bij zulk een djéḍor-gezelschap behoort ook meestal een gēmlakan, een dansjongen. Die is echter niet als vrouw gekleed, zoals bij de réjog-spelers, maar slechts bijzonder fraai en rijk uitgedost. Deze dansjongen is door zijn ouders op verzoek (nēmboeng: aanzoeke doen) tijdelijk afgestaan aan de leden van

een djédor-gezelschap. Deze onderhouden hem beurt om beurt, elk bij zich aan huis, en vertellen hem met lekker eten en mooie kleren. Ten slotte wordt hij weer aan zijn ouders teruggegeven.

Tot zover de verhandeling van den Heer Darmintā, waaraan reeds zo veel merkwaardigs ontleend is kunnen worden. Opmerkenswaardig is niet het minst, wat hij hier vertelt over de verhouding in maatschappelijk opzicht, blijkbaar door de adat geregeld, tussen den dansjongen en de leden van het djédor-gezelschap. Men wordt hier weer sterk herinnerd aan wat Prof. Snouck Hurgronje heeft medegedeeld over de Atjèh'se sadati-jongens (Achehnese, II, blz. 221); die worden of werden ook door de leden van een club voor het vertonen van ratèb's gehuurd of gekocht. De Heer Ardjāsoemartā brengt, in een opstel over Warok en Gēmbak in Pānārāgā in Poesākā Dja-wi I, blz. 131, deze instelling in verband met het leven van vele jonge mannen ver van huis, in de pēsantrèn's, en met de kinderhuwelijken, met jonge meisjes, die nog jaren bij de ouders gelaten moeten worden, voordat zij met hun mannen een gezin kunnen gaan vormen. Dergelijke verhoudingen moeten ook wel in andere streken bestaan. In de Rēmbang'se regentschappen, en ook wel elders, schijnt maër, maëril, mērèl of maèn, ook mrèsmèng, waaraan men de betekenis lief, knap hecht, een vrij gewone aanduiding van dergelijke jongens, vooral in pēsantrèn's, te zijn. De andere partij noemt men wel goen, ook wel ègot. Zo zijn er in vele streken verschillende uitdrukkingen voor deze verhoudingen; onder de Madoerezen ontbreken zij allermint. Aan het einde van zijn verhandeling over plechtigheden en gebruiken bij verlovings en huwelijken bij de volken van den Indischen Archipel (Verspr. Geschr. I, blz. 605) heeft Prof. Wilken reeds het een en ander hierover opgemerkt.

303. Warok's, djaṭil's. Opmerkenswaardige mededelingen over de warok's van Pānārāgā, de dansjongens en hun optreden in een eigen vertoning komen voor in de S. Tjabolang, Z. 291 en v. (zie Verh. K.B.G. 1933, 72, 2). Men leest daar eerst van de eigenaardige kleding van den warok gēnggēk (dezelfde benaming, als die de Heer Jansz vermeldt, zie beneden). Zij dragen een zwarte hoofddoek, viermaal zo groot als een gewone. Die wordt op een bijzondere wijze omgedaan, zodat de wrong in hun nek bijzonder groot is; de slippers, wel drie span lang, worden gesteven, zodat zij links en rechts achter het hoofd breed uitstaan. Ook verder is alles aan hun kleding buitenmate opzichtig en groot; de kleuren, zwart, wit en rood, steken fel tegen elkaar af. Behalve om de hals, dragen zij ook nog twee zakdoeken om beide polsen gebonden. Een ijzeren stok, als een breekijzer, en een zwaar kapmes (bérang) vormen hun wapenen.

De dansjongens noemt de S. Tjabolang djaṭil of djaṭilan. Over deze benaming is in het vierde hoofdstuk (§ 244 en 250) reeds gehandeld. Gēmbak gebruik deze tekst in den zin van aansluiting zoeken of vinden bij een djaṭil. Het gewone gebruik van het afgeleide woord gēmbakan, voor den jongen, is hiermede niet in strijd. De S. Tjabolang vertelt, dat de jongens, ongeveer 15 jaar oud, gehuurd werden door de warok's, voor een jaar, tegen een srāmā, vergoeding boven kost en inwoning, van wel twee of drie karbouwen, wanneer zij er aardig uitzagen. De djaṭil werd dan bij den warok in huis opgenomen. Lang niet allen trachtten geld met hem te verdienen, door hem, als dansvrouw verkleed, te laten optreden. Meestal beschouwde men hem slechts als persoonlijke bediende, jongmaatje, en men nam hem mee op reizen en tochten.

Ofschoon de Javaanse beschrijvingen dit niet zo duidelijk doen uitkomen, blijkt toch wel uit verschillende mededelingen, dat men zich deze warok's moet voorstellen, zoal niet als bedelaars of als rovers (er waren ook welgestelde warok's), dan toch als leden van de groep der zwervers en trekkers of der onmaatschappelijken. Vaak hebben zij, naar het schijnt, een zwervend leven geleid, of althans bij tijden maandenlange tochten gemaakt, voor den handel, veehandel bijv., om elders in loondienst te arbeiden, om ver verwijderde kjaï's, leraren in de godsdienstwetenschappen en in allerlei andere kunde, te bezoeken, dan wel voor al deze doeleinden tegelijk. Op dergelijke tochten was het bezwaarlijk vrouwen en kinderen mede te nemen; jongmaatjes, die zich als bedienden nuttig wisten te maken, konden echter gemakkelijk mee. Ook schijnt het niet ontbroken te hebben aan lieden, die zich, niet altijd uit nood, ook wel uit voorkeur voor een vrij leven, in plaats van in of

bij de grote dorpsgemeenten, in kleine nederzettingen met vaak slechts tijdelijke ontginningen in het gebergte vestigden. Knechtjes konden bij dit ruwe en avontuurlijke leven, het woudlopen, zoeken van bosprodukten, jagen en vissen, gebruikt worden; wie een gezin had, liet dat thuis in het dorp.

De S. Tjabolang vertelt verder van de alles trotserende overmoed, waarmee de warok's optraden, en de gevechten, die zij leverden met andere warok's, vaak om het bezit van een djañil. Zij hadden de gewoonte om met hun djañil's op de rug op de markten te verschijnen. Ook van de gevechten tussen réjog-troepen, met de monster- en de gëndroewon-mom en de paarddancers, zoals boven beschreven zijn in het hoofdstuk over de mommen, volgens de mededelingen van den Heer Darmintâ, wordt melding gemaakt in de S. Tjabolang. De muziek bij zulk een optocht bestond uit een slomprèt, angkloeng's, kēñdang, kēmong en kēmpoel.

In Z. 293 van de S. Tjabolang vindt men o.a. een beschrijving van een grote besnijdenis-optocht van Tēgalāmbā naar het huis van den bong, den besnijder. De naam réjog wordt hier gegeven aan al de paarddancers en mommespelers, die de stoet vormen en de te besnijden jongens vooruitgaan, te zamen. Er worden vermeld: twintig paarddancers (koedā-képang), drie djañilan's in het midden daarvan, en de muziek, hier sroenèn genoemd (met dezelfde instrumenten als boven vermeld), aan het eind. Vijf gëndroewon's (dat zijn warok's) lopen mee: twee, met grote sikkels gewapend, geheel vooraan, twee met korte zwaarden (lamēng) bij de djañilan's, en een, met een grote houthakkersbijl, achteraan. De dansjongens zingen bij de muziek; de te besnijden knapen volgen te paard. Hier volgt ook de beschrijving van een gevecht met een dergelijke stoet, komende van een andere plaats.

Beschrijvingen van het optreden van Tjabolang en zijn metgezel Noerwitri, als dansvrouwen verkleed, volgen daarna. Zij dansen bij de muziek van slechts 2 tērbang's en een kēñdang, waarmee de muzikwijze ēla-ēla ten gehore gebracht wordt. Dit noemt de tekst: als sarimpi's dansen (nja-rimpi). Na een korte pauze wordt als bāwā (voorzang) een strofe in de kawi-dichtmaat madoerētnā gezongen, waarna de muzikwijze koewoeng-koewoeng gespeeld wordt. Hierbij zingen Tjabolang en Noerwitri, in het rond dansende „gelijk de hemelnimfen Soeprābā en Wiloetāmā, toen zij voor de goden dansten”, om de beurt strofen in een mātjāpat-dichtmaat, uit de wirid Sitidjēnar, een gedicht met mystieke onderwijzingen. Dit en trouwens ook de volgende dansen van het tweetal tezamen noemt de tekst gambjongan.

Hierop volgt een bonñan-dans, waarbij de twee dansers, nog steeds als danseressen verkleed, met pajoeng's in de handen een dans opvoeren, die de hartstochtelijke bewondering van alle toeschouwers opwekt. Ten slotte wordt er met het tweetal gedanst, zoals op een djanggrogengan-feest. Iedereen, die wil, mag met hen dansen als met een dansvrouw, na zijn bijdrage, tombok, gegeven te hebben. Om vechtpartijen te voorkomen, wordt de volgorde bepaald door het lot. Wie het langste stukje sādā, klapperbladnerf, uit een bamboekoker trekt, begint.

Een volgende avond en nacht is er een grote opvoering van de djañil's, die Tjabolang onderwezen heeft in de hogere danskunst. Zij komen in een optocht aan, met de sroenèn-muziek en fakkels. Genoemd worden: de slomprèt, angkloeng's, kēñdang, tērbang, kēkēmong en kēmpoel. Er zijn 12 jongens, gegrimeerd, met waaiertjes in de linker- en, althans in het begin, sirih in de rechterhanden en een danssjerp (sampoer) om. Zij treden eerst op als gamboeh's, staande, als bēdājā's, zegt de tekst. Daarna gaat de dans over in een rondedans. Na een rustpoze treden de dansjongens vier bij vier beurt om beurt op. Zij staan in een vierkant, met het gelaat naar het midden, zo moet men het zich voorstellen. Van zulk een viertal krijgt elke jongen zijn beurt om te zingen (sinñen) bij de muziek, die voor elk viertal ook afgewisseld wordt. Het optreden van zulk een viertal vindt zijn besluit in een rondedans, of eigenlijk een van-plaats-verwisselen van de vier jongens, in de rondte gaande. Wanneer zij weer op hun oude plaatsen van het vierkant zijn terug gekeerd, eindigt de dans. Dan komt het volgende viertal aan de beurt. De warok's bepalen zich ertoe hun djañil's na elke dans te verzorgen en te verkoelen met een waaier.

Wanneer de drie viertallen hun beurt gehad hebben, gaat men over tot het samen dansen (tajoeban). Dit geschiedt ook bij vieren: tegelijk vier dansjongens, vier tegendansers en vier schenkers (voor het nglarih, maar slechts met wédang, niet met sterke drank). Er dansen dus twaalf personen, vier drietallen, tegelijk. Geen warok mag echter bij zijn eigen djañil als tegendanser of als schenker optreden; dat is tegen de regel. Zo gaat het de gehele nacht door, beurt om beurt.

Deze vertoningen plaatst de S. Tjabolang in Silajoeng, klaarblijkelijk hetzelfde als het huidige Slaoeng, ten Zuiden van Pânârâgâ, aan de rand van het Zuidergebergte. In verscheidene opzichten zijn de beschrijvingen merkwaardig. De bonðan-dans, met de pajoeng's, wordt gewoonlijk door dansvrouwen gedanst. Dat het, evenals bij de djanggrogan, min of meer als een nabootsing van de vrouwendans te beschouwen is, wanneer jongens die dansen, is niet onwaarschijnlijk.

De gamboeh- en de viertallen-dans zijn echter wel de meest eigenlijke dansen van de dansjongens. Hierbij behoort ook de sroenèn-muziek, die in het hierna volgende nog meer ter sprake zal komen. Opmerkelijk is het, dat deze, zowel als de gamboeh- en de viertallen-dansen, vooral ook in de Oosthoek op te merken zijn. Men zou hierin opnieuw een bevestiging kunnen zien van het vermoeden, dat de bevolkingen der landstreken langs Java's Zuidkust met de oude Oosthoeks-Javaanse bevolking van oudsher verbonden zijn geweest. In een opstel over Java's Oosthoek, in T.B.G. 1931, heb ik hierop opmerkzaam gemaakt. De gandroeng's van Banjoewangi, vroeger ook dansjongens, moeten dergelijke vertoningen gegeven hebben als in de S. Tjabolang van de djañil's in het Zuidergebergte van Midden-Java beschreven staat (zie § 323).

Over den geleider van den gēmlakan- of djañil-dansjongen, den warok, is nog het volgende op te merken. In het supplement op het Javaanse woordenboek van den Heer Jansz (van 1883) vindt men onder de „woorden waaromtrent onzekerheid bestaat”: „warok? warok gēnggēg: benaming van een soort van bedelaars (?), wegens hun wonderlijke manieren en kleeding, ook (in Pânârâgâ) lētoeh geheeten?” Ten onrechte is deze mededeling, zoals verscheidene andere, niet in de uitgave van 1901 van het Javaanse woordenboek opgenomen: zij vermeldt tenminste het woord, ook al geeft de verklaring slechts één zijde van het optreden van den warok weer. Ditzelfde is het geval met een mededeling van den Heer Penninga, die warok kortweg als rover-hoofdman verklaart. Deze waardering blijkt ook uit de rangschikking van den warok onder de lētoeh (maar daarom nog niet de gelijkstelling van de woorden warok en lētoeh), die de zegslieden van den Heer Jansz blijkbaar bedoeld hebben. Lētoeh duidt in het algemeen op het schuim van de samenleving, ook wel te gebruiken in de zin van wēri voor de „onderwereld”, het gilde der boosdoeners, zoals dat, min of meer openbaarlijk erkend en zo nodig tegen zijnsgelijken gebruikt, bestond en bestaat in vele Javaanse dorpsgemeenschappen.

Het was, dat is reeds opgemerkt, de gewoonte van deze warok's, met hun gēmlakan's rond te trekken en hen dansen te laten uitvoeren; de warok trad dan, zo vertelde men mij, ook wel op min of meer als goochelaar. De eenvoudige gēmlakan-straatvertoningen bestonden vooral ook daarin, dat, terwijl de warok muziek en soms potsen maakte, de dansjongen zong, veelal de reeds vermelde Javaanse parikan's met wangsalan's. Hij kende soms ook de meer verhalende Moslimse gēgoeritan of singir, d.w.z. gedichten in eenvoudige 8- soms 10-lettergrepen, maat, de regels twee aan twee, soms vier aan vier rijmende. Dit is de versmaat van de in Oost-Java wel kidoeng genoemde gedichten, en ook een van de meest gebruikelijke versvormen van de Maleise talen, de saïr. Tot onderwerp heeft deze soort Javaanse dichtkunst meestal de heilige geschiedenis van de Islam, het leven van den Gezant Gods, van Dēwi Patimah (of Pērtimah, zoals zij ook wel genoemd wordt), e.d. Ook stichtelijke onderwijzingen over de Dag des Oordeels, over de Hemel enz. komen voor. Dit soort van, meestal vrij kunsteloze, gedichten, wordt in de Vorstenlanden niet op prijs gesteld. Zij zijn voornamelijk slechts verspreid in het Oosten van het Javaanse land en langs de Noordelijke Pasisir. Drukken ervan, steendrukken met Arabisch schrift, soms ongevokaliseerd, zijn mij bekend van een drukkerij in Bangil en van de bovengenoemde drukkerij in Bombay.

Hier komt duidelijk aan den dag het verband van deze dansjongen-vertoning met de ouderwets-Moslims-Javaanse santri-samenleving. Wanneer vermeld wordt, dat deze warok-met-gẽmlakan-opvoeringen in de eerste plaats uit Pãnârâgã kwamen, herinnert men zich ook, dat die streek van ouds bekend is geweest om hare pẽsantrẽn's, godsdienstscholen. Deze verbinding van godsdienstige gemeenschappen met een maar al te vaak tot onzedelijkheid leidende vertoning als deze lijkt op het eerste gezicht vreemd. Men moet echter aannemen, dat de oefeningen van de Moslimse mystieke broedersschappen of gemeenten, welke allerwege een zeer grote invloed hebben uitgeoefend, deze voorstellingen tot ontwikkeling hebben gebracht en verspreid. De waarschijnlijkheid is er voor, dat zij daarbij voor een gedeelte aanknoopten aan oudere, vóór-Moslimse Javaanse dansen, waarin jongens of jonge mannen optraden. In het IXe hoofdstuk zal ik enige beschouwingen hierover opnemen.

Op een dergelijke samenhang met ouderwets-Moslimse godsdienstige gebruiken als hier bedoeld is, is in het voorafgaande reeds gewezen naar aanleiding van het voorkomen in het Zuid-Westen van het Javaanse land van de kontoelan- en anggoek-vertoningen met tẽrbang-begeleiding (§ 274 en 276). Ook hier bij de gẽmlakan-opvoering wordt vermeld, dat er in den regel slechts tẽrbang's en angkloeng's bij werden gebruikt, dus geen bronzen gamẽlan-slaginstrumenten, en vooral geen gong, waartegen immers religieuze bezwaren bestaan.

304. Rodad-Dẽmak en -Mataram. Van de boven beschreven djañil- of gẽmlakan-vertoningen is het waarschijnlijk te maken, dat zij niet of niet in hun geheel van oorsprong tot de kunstuitingen van de ouderwetse Islam behoren, ook al komen zij daarmee in aanraking, wanneer zij bij voorkeur Javanistisch-Moslimse verhalen of gezangen als tekst gebruiken. Moeilijker wordt het een oordeel te vellen over de tweede der vertoningen, waarvan de beschrijving hieronder volgt. Ofschoon de naam, rodad (zo schrijft het Javaans het woord vaak), bekend is uit het voorafgaande (§ 288) als een soort slawatan-uitvoering, is men toch, op grond van de beschrijving, bij wat rodad Mataram genoemd wordt, geneigd aan de alom verbreide Javaanse vechtsporten en de Jogja'se rêjog-vertoning te denken. Het zijn dergelijke gevallen van versmelting, die het wenselijk hebben doen voorkomen, in dit vijfde hoofdstuk zowel de ouderwets-Javanistische opvoeringen, ook al zijn die geheel of gedeeltelijk van uitheemse oorsprong, als de Javaanse jongens- en reidansen op te nemen.

De bedoelde beschrijvingen (Dr. Kraemer maakte mij er opmerkzaam op) zijn te vinden in Babad tjarijos lalampahanipoen soewargi R. Ng. Rãnggãwarsitã (Soerakarta 1931, een op herinneringen en overleveringen berustende levensbeschrijving van den bekenden Soerakarta'sen schrijver, die stierf in 1874. Men zie over hem mijn opstel in Djãwã XII, 1932: In memoriam R. Ng. Rãnggãwarsitã). De mededelingen over de rodad-dansen vindt men in deel I (blz. 62) van deze levensbeschrijving, waar verteld wordt van Rãnggãwarsitã's leertijd aan de pẽsantrẽn, godsdienstschool, van Kjaĩ Imam Bẽsari van Gẽbangtinatar in Pãnârâgã. Ingevolge de oude gewoonte werd Rãnggãwarsitã, toen nog zijn jongensnaam Bagoes Boerham dragende, in zijn 12e jaar, vermoedelijk in het tweede tiental jaren van de 19e eeuw, daarheen in de kost gestuurd.

De kjaĩ had, volgens deze mededelingen, de gewoonte om elke 15e van de maand een rodad-uitvoering te laten geven door zijn leerlingen. Men kende twee soorten rodad-uitvoeringen: rodad-Dẽmak en rodad-Mataram. Bij beide bestond de muziek uit kẽndang, tẽrbang's en djẽdor. Bij de rodad-Dẽmak traden er 7 jongens op, liefst allen even groot, en zich goed kunnende bewegen. Een van hen trad op als batak, voordanser. Ditzelfde woord wordt ook bij de bẽdãjã-dansen in de kraton gebruikt. Trouwens, met deze dans vergelijkt de Javaanse beschrijver deze jongensdans ook. De batak had een pop in de armen, de zes andere dansers waaiertjes in de hand. Zij zongen er singir-gezang (lẽlagon singir) bij, „zoals dat ook geschiedt bij dikir Maoeloed". Blijkbaar moet men begrijpen, dat de bekende Arabische moeloedan-gezangen de tekst vormden. Volgens den beschrijver verliep de dans aldus. De batak, met de pop in zijn armen, staat eerst enige passen voor de andere spelers, die op een rij staan. Allen hebben het gelaat naar het publiek gericht. Terwijl nu de pãdã's (strofen, bij het Arabische moeloedan-gedicht dubbele versregels) gezongen worden, komen de zes

dansers een voor een naar voren, plaatsen zich naast den batak, en bewaaijen de pop; zij wachten als het ware, of zij het kindeke ook zullen mogen dragen. Dit geschiedt echter niet. Wanneer alle zeven op een rij naast elkaar staan, gaan zij zitten, en wordt er een rustpoos gehouden. Daarna wordt er weer een singir-gezag aangeheven. Daarbij voeren de zeven een langzame dans uit in een rij achter elkaar, met de batak als achterste. Daarmede eindigt de vertoning.

In deze beschrijving van de rodāt-Dēmāk is wel iets terug te vinden van wat het Jogja'se platenalbum, boven aangehaald (§ 288), als rodāt beschrijft. Inzonderheid het in de armen wiegen van het kindeke. Uit de Jogja'se beschrijving blijkt, dat dit in verband stond met de Geboorte van den Gezant Gods, de pop is het Kindeke Moehammad. Vermoedelijk is het geheel een uitvoerige en plastische voordracht van de srokāl-zang, het gedeelte van de Arabische Sarpoel-Anam-kompositie, dat in het bijzonder betrekking heeft op deze Geboorte. Men herinnere zich ook het gebruik bij de srokāl, in § 285 (afb. 97) vermeld.

Deze rodāt-opvoering verdient dan zeker alleszins de aandacht als een voorbeeld van plastische voorstelling of gedeeltelijke dramatisering van de gewijde geschiedenis van de Islam. Zowel religieus als louter menselijk moet dit toneel met het Kindeke het gevoel der Javaanse toeschouwers sterk getroffen hebben. Op mogelijkheden van vergelijking met dergelijke dramatiseringen in de religieuze kunst en gebruiken van andere grote godsdiensten behoeft hier niet gewezen te worden.

De tweede rodāt-opvoering, die de levensbeschrijving van Rānggāwarsitā vermeldt, noemt zij rodāt-Mataram. Deze gelijkt eigenlijk heel weinig op de voorafgaande. Er nemen tien dansers aan deel, verdeeld in twee groepen. Allen zijn met lansen (sodor) gewapend. Van elke groep van vijf is een de batak. De twee batak's voeren een kluchtig tweegesprek, alsof zij wedden bij een hanengevecht. Dan volgt er een gevechtsdans van de 8 overige dansers tegen elkaar. Van de pop of van singir-gezag is hier geen sprake meer.

Zoals reeds opgemerkt is, deze vertoning heeft zeer veel gelijkenis met het Jogja'se réjog-vechtspel, zoals dat boven beschreven is. Waarom er de naam rodāt aan gegeven wordt, is moeilijk te verklaren. Vermoedelijk heeft de naam rodāt in de pēsantren-omgeving in het algemeen de betekenis van jongens-reidans gekregen, zonder dat men nog veel lette op de Moslims-godsdienstige zin van de opvoering. Van het beurt om beurt optreden, wat men verwachten moet wanneer de benaming rodāt (raddād) gebruikt wordt, is ook eigenlijk niet veel te bemerken.

Zoals reeds meer is vastgesteld, hebben in de ouderwets-Moslimse kring op Java, louter-godsdienstige en zeer wereldse vertoningen en vermaken (wedden is verboden door de Moslimse Wet) naast elkaar kunnen bestaan. Blijkbaar moet men aannemen, dat in het bewustzijn, anders ingesteld op het verwerken van indrukken en het waarmaken van godsdienstige of morele geboden dan de Westers ontwikkelde pleegt te verwachten, de tegenstellingen tussen allerlei gebruiken, handelingen en zelf aanvaarde voorschriften geen aanleiding waren tot innerlijke strijd.

305. Émprak Blora, kunstmakers. Het zal duidelijk zijn, dat slawatan-émprak-vertoningen, zoals het Jogja'se album die beschrijft (§ 289), reeds veel verwantschap vertonen met allerlei andere voorstellingen. In Bodjānēgārā, Blora en omliggende landstreken komen of kwamen, als simpele straatvertoning, wel rondtrekkende spelers voor, die émprak heetten.

In zijn boven (§ 201) meermalen aangehaald opstel over Javaanse vertoningen in Poesākā Djawi V, 1926 (blz. 54) geeft de Heer Martāatmādjà een beschrijving van de opvoeringen van rondtrekkende émprak-speellieden uit Blora, zoals die de aangrenzende gewesten, gelijk Madioen, plegen door te trekken.

Zulk een émprak-troepje bestaat, volgens den Heer Martāatmādjà, uit een dansvrouw en een of meer potsenmakers (bađoet's). Als muziek wordt gebruikt een stel (een rantjak, blijkbaar opgehangen) angkloeng's en een blaasgong (gong goembēng). De vertoning bestaat uit verschillende toneeltjes. De Heer Martāatmādjà noemt: het toneel van Pak Đoblang, dat bestaat in een wisselzang tussen een vrouw en een man, betrekking hebbende op het voorbereiden van

gađoeng, een knolgewas. Dit is ook als kinderspel bekend (zie boven, § 281). Daarna komt er de goochelvertoning van het zich bevrijden van boeien, onder de koeroengan. En vervolgens wordt er op den goochelaar, terwijl hij op zijn rug ligt, een rijstblok gelegd, waarin vier anderen gaan stampen met stampers, alsof zij rijst stampen. Die worden echter verdreven door een tweeden bađoet, die een bezwering uitspreekt, waarin hij winden en wateren aanroept om het rijstblok van den liggenden man op te heffen. Na enige tijd werpt deze het rijstblok dan ook van zich af. De rol van de dansvrouw bij dit en het vorige toneel bepaalt zich er toe haar man, het slachtoffer, te beklagen. Een derde toer van den goochelaar of kunstenmaker is het inslikken van een grote gebogen Javaanse haarkam van hoorn. Ook hier komt de tweede, de bezweerder, bij te pas, met een bezwering waarin weer van wind en regen sprake is. Na een behandeling met mēnjan op zijn hoofd, en nadat hij een paar flinke slokken bepreveld water uit een kēndi heeft gedronken, trekt de goochelaar zich de hele kam weer uit de keel, zonder dat er een druppeltje bloed te zien is. Deze goochelvertoning noemt men wel in het bijzonder émprak-kétong, den goochelaar noemt men dan kétong, zo vermeldt de Heer Martāatmādjā nog. Bij de gehele ver-toning, zo moet men het zich voorstellen, wordt er muziek gemaakt, en bij elk toneel wordt ook gedanst.

Uit deze korte samenvatting van het opstel van den Heer Martāatmādjā blijkt duidelijk genoeg, dat deze émprak-vertoning al zeer weinig met de Islam te maken heeft. Zij is veeleer te vergelijken met de sanđoer-vertoningen, waarvan in het hierna volgende nog sprake zal zijn (§ 327). Wanneer de S. Tjēntini herhaaldelijk dit woord émprak gebruikt, om zekere vertoningen van de ouderwetse Moslimse gemeente aan te duiden, dan is dit blijkbaar ontleend aan deze populaire goochelarijen. Immers de landschappen om het Middel-Kalkgebergte, waar deze populaire émprak-vertoning thuis behoort, zijn nauw verbonden aan die, waar de verhalen van de S. Tjēntini voornamelijk spelen, het Oosten en Zuid-Oosten van Midden-Java.

Ook van andere zijde werden mij deze émprak-kunstenmakers-vertoningen beschreven als te hebben bestaan vooral in de Noord-Oostelijke Pasisir-landschappen, het Rēmbang'se, Toeban en daaromtrent. Een Javaanse mededeling uit Rēmbang van omstreeks 1910 vergelijkt de émprak-met de gēmbakan-vertoning van Pānārāgā (zie boven, § 302). Dit bericht omschrijft émprak als een vertoning, waarbij een bađoet of bađoet's en een ajon-ajon, dat is een manlijke talèdèk, moeten optreden. Wanneer het goed is, kunnen zij kleine opvoeringen geven, over de sawah-bouw, over het getrouwd zijn met meer dan één vrouw (wajoeh), en ze kunnen kunsten vertonen (ngèl-moe karang) zoals: rijstblokken laten vechten, zich uit boeien bevrijden, geld inslikken, rijst in de halm eten, of onder een rijstblok blijven liggen, waar vijf of zes mensen in staan te stampen. Mondmuziek (béto) kwam hierbij ook te pas (zie boven, § 211).

Nog een andere Javaanse berichtgever herinnerde zich, Blora'se émprak-spelers wel eens een opvoering te hebben zien geven, waarin er sprake was van een vrouw van Dandēr (in het Eodjānēgārā'se), die, geschaakt of medegevoerd door een vreemd vorst, door haar echtgenoot, den émprak-speler, terug gehaald moest worden. Hiermede komt men weer op het gebied van het oude volkstoneel, vermoedelijk voor een deel dramatiseringen van oude mythische verhalen of sprookjes, waartoe ook de Midden-Javaanse sranđoel- en de Oost-Javaanse loedroeg-vertoningen, wellicht ook de Soerakarta'se bonđan-dansen, te rekenen zijn. Het is duidelijk, dat in deze bijdrage geen plaats ingeruimd kan worden aan een bespreking van dit onderwerp, hoe belangrijk een inzicht in de betekenis van de opgevoerde verhalen ook zij.

Ik vernam ook nog, dat men in het Noorden van Soerakarta wel troepen kunstenmakers uit de Rēmbang'se regentschappen afkomstig, en mede tot deze zelfde groep speellieden te rekenen, sintrēn-vertoners noemde. Het woord sintrēn komt in dit hoofdstuk herhaaldelijk voor (§ 275 en 320). Deze troepen bestaan uit 7 mannen of meer, waaronder één als een vrouw (talèdèk) gekleed en optredende. Er wordt eigenlijk weinig gedanst, meer grappen verteld en gegoocheld.

305. Reidans enz. Javanen.

De muziek bestaat uit kēḍang, tērbang, angkloeng's, gēndjring en gong boemboeng (een zogenaamde blaasgong van dikke bamboe) of gong sēngganèn (een instrument bestaande uit een grote ijzeren toets met een bobbel er op, horizontaal opgehangen boven een grote aarden kruik, die in mandewerk is gevat). Een van de toeren, die van deze troepen worden vermeld, is ook het laten vechten van twee rijststampblokken.

Dit laatste wordt ook vermeld in de S. Tjēṭini (in het begin van de gedrukte tekst, Zang 3) van Tjabolang, den zoon van den beroemden kjaī Anggoengrimang van Sokājāsā, maar overigens een groten deugniet, voor wien geen vrouw veilig was. Van huis weggelopen, zwierf hij met vier santri's rond als rondtrekkend tērbang-speler (barang tērbang, pandjak, in Oost-Javaans dialect ook betekende: nijāgā). Bekend geraakt door den pēngoeloe van Dāhā (Kēḍiri), werd Tjabolang ook ontboden bij den Boepati, ter inlossing van een gelofte (kaoel), n.m. dat hij deze spelers een voorstelling zou laten geven, indien de bevalling van zijn gemalin goed afliep, hetgeen geschied was.

De opvoering heeft plaats bij volle maan, buiten op het erf van de kaboepatèn. Na enige dansen, waarbij 's Regenten dienaren, en ook de Boepati zelf, met een van Tjabolang's santri's, Noerwitri, die als dansvrouw (tanḍak) gekleed wordt, dansen (ngibing), alsof het een dansvrouw was (dit gedeelte is in vertaling weergegeven door den Heer en Mevrouw Brandts Buys in hun opstel over tamboerijnen, Djāwā XIII, 1933), vertoont Tjabolang goocheltoeren (soelapan). Uit vier rijstkegels (toempēng), onder een toegedekte koeroengan geplaatst, zijn na enige tijd, wanneer hij met zijn tanḍak Noerwitri er een dans omheen heeft uitgevoerd, planten opgeschoten: lombok, sēmāngkā, bligo en waloh, met vruchten en al. Op dezelfde wijze laat hij enige bladeren en veren worden tot een schildpad, een slang, een eend en een kip. Evenals de vruchten, kunnen deze laatste gegeten worden.

Dan laat Tjabolang twee lēsoeng's in elkaars verlengde leggen, met een ruimte er tussen, elk met acht aloë's (stampers) er in. Nadat hij zijn tovermacht in het werk heeft gesteld, schuiven de lēsoeng's op elkaar toe en duwen elkaar voor en achterwaarts. De zestien aloë's laten, zonder door een mensenhand bestuurd te worden, te zam n de stampmuziek horen. Dit duurt zolang, totdat Tjabolang het laat ophouden.

Als laatste toer laat hij uit de koeroengan, waarin een paar spinnewielen geplaatst zijn, en een paar santri's vastgebonden ter neer liggen, een paar brullende tijgers te voorschijn komen, waarop de santri's frank en vrij rondrijden. Maar wanneer Tjabolang met zijn vingers knipt, keren de tijgers onder de koeroengan terug, en de santri's blijken er weer gebonden naast de spinnewielen onder te liggen. In dit stuk in de S. Tjēṭini is geen sprake van émprak; toch zijn de hier vertoonde toeren en ook de beschreven verhoudingen niet anders van aard, dan die verderop in het geschrift van de émprak-spelers worden verhaald. Van deze laatste stukken zal aanstonds het nodige medegedeeld worden.

Overigens, de goocheltoeren van de Blora'se émprak-speellieden, die de Heer Martāatmādjā beschrijft, zijn op zich zelf ook zeer opmerkenswaardig. Twee ervan, die met de koeroengan en die met het rijststampblok, worden ook elders wel vermeld, als vertoningen van de laīs-spelers in het Westen van het Javaanse land (§ 268, 275).

De bezweringen, die de Heer Martāatmādjā erbij heeft aangetekend, doen weer sterk het vermoeden rijzen, dat men te doen heeft met overblijfselen van een oude religieuze ceremonie. Men zou zelfs kunnen veronderstellen, dat het geheel een bezwering van wind en regen geweest is. Het is hier echter niet de plaats, dit verder te bespreken. Een afzonderlijk onderzoek zou daarvoor nodig zijn. Deze veronderstelling maakt evenwel weer duidelijker, hoe deze goocheltoeren van oud-religieuze betekenis terecht zijn gekomen bij de oefeningen van ouderwets-Moslimse groepen. Dat dergelijke groepen in hun Javanistisch-mystieke geloofsvoorstellingen en hun gemeenschapsgebruiken nog vrij wat heidens, oud-inheems Javaans', bewaard hebben, blijkt meer en meer.

306. *Émprak-opvoering volgens de S. Tjëntini.* Zeer uitvoerige beschrijvingen van émprak-goocheltoeren en dansjongens-vertoningen in een santri-omgeving vindt men, zoals te verwachten was, in de S. Tjëntini, welk werk immers geheel in deze eigenaardige ouderwets-Moslimse samenleving speelt. In de S. Tjëntini wordt een vertoning van een dansjongen of van meerdere dansjongens steeds émprak genoemd, om het even of zij optreden verkleed als of in de rol van vrouwen, of slechts te zamen, in een soort reidans. Beschrijvingen van deze émprak-vertoningen komen herhaaldelijk voor in de S. Tjëntini; men krijgt de indruk, dat zij in deze santri-omgeving de meest voorkomende gemakelijkheden waren, als afwisseling met of begeleid door reciet van godsdienstige gezangen. Zelfs wordt soms het vermoeden gewekt, dat émprak genoemd wordt elke dans door mannen of jongens uitgevoerd, begeleid door de aan deze omgeving in het bijzonder eigene instrumenten: *tërbang's*, *këndang's* en *angkloeng's*.

Er is niet aan te denken hier alle plaatsen in de S. Tjëntini, de gedrukte zowel als de nog ongedrukte tekst, aan te halen of te vermelden, waar sprake is of waar beschrijvingen voorkomen van émprak-vertoningen. Hier worde slechts de inhoud weergegeven van een uitvoerige beschrijving ener émprak-opvoering, die voorkomt in de gedrukte tekst van de S. Tjëntini (uitg. K.B.G. 1912, zang 37). Dit is de beschrijving van de nacht voor de bruidsdag van *Amongrâgâ* en *Tambangraras*, de dochter van *Ki Baji Panoertâ* van *Wânâmartâ*; het feest wordt dus geacht plaats gehad te hebben in of bij het oude landschap *Wirâsâbâ* (in het hedendaagse regentschap *Djombang*).

De nacht vóór (volgens Javaanse opvatting van) de bruidsdag wordt ouder gewoonte voor een groot gedeelte wakende doorgebracht (*djagongan*, *lèk-lèkan*). De thans in Zuid-Midden-Java vrij gewone uitdrukking daarvoor, *midadarèni*, wordt in de S. Tjëntini slechts een enkele maal gebruikt. Alle santri's (volgelingen van *Ki Baji Panoertâ*) en de voornaamste overige ingezetenen, de *patinggi* (het dorpshoofd) met de vóór- en achter-*bèkèl's* (de hoofd- en onder-pachters, of hier misschien de vol- en half-gerechtigde boeren) en de kooplieden zijn verenigd in de grote moskee en de *pëndâpâ* van den vereerden *kjaï*, blijkbaar op hetzelfde erf gelegen. Zij vormen groepen en houden elkaar op verschillende wijze bezig; met praten, met zingen of reciteren, begeleid door een *tërbang*, met spelen zoals schaakspel (*tjatoer*), verbonden met een inzet, een kapoen, te geven aan den winnaar, en met grappen van allerhande aard. Daarbij wordt voortdurend zeer veel van talloze verschillende gerechten en lekkernijen gegeten. De vrouwen vormen gezelschappen op zich zelf. Een gedeelte zit in de kleine moskee, waar zij zich bezig houden met gezamenlijk *dikir*-gezag, naar het schijnt zonder begeleiding van instrumenten, maar afwisselend op verschillende wijzen (*lagoe*). De vrouw van den *kjaï*, *Ni Malarsih*, zit in de *dalêm*, het binnenhuis, omgeven door de vrouwen van de voornaamste ingezetenen. Zij houden zich evenals de mannen op verschillende wijzen bezig; sommige der gesprekken, weergegeven in de tekst, zijn zeer weinig kuis, ja uiterst schaamteloos erotisch. De bruid is (dit blijkt verderop in de tekst) reeds drie dagen in afzondering in een afzonderlijk vertrek (*kapingit*); de bruidegom *Amongrâgâ* bevindt zich met zijn aanstaande schoonbroeders *Djajèngwèsti* en *Djajèngrâgâ* in het binnenhuis van *Djajèngwèsti*, waar zij diepzinnige gesprekken voeren over onderwerpen, de Islam en in het bijzonder de Moslims-Javanistische mystiek betreffende, tot na middernacht.

Den jongste en meest werelds gezinde van het drietal, *Djajèngrâgâ*, begint dit al spoedig te vervelen, maar het duurt lang voordat zijn beleefdheid en zijn eerbied voor zijn ouderen broeder, die zo diep in de mystieke geheimenissen is doorgedrongen, hem toestaat verlof te vragen om een *dikir* maoeloed te gaan zingen als een Gode welgevallig werk (*soenat*). *Amongrâgâ* geeft de toestemming, en *Djajèngrâgâ* haast zich uit het binnenhuis naar buiten, gaat in de *pëndâpâ* zitten, en laat muziekinstrumenten komen, drie *tërbang's* en één *këndang*. Ook laat hij de *loerah's* santri (de onderhoofden van de volgelingen van den *kjaï* en van de geestelijke heren van *Wânâmartâ*)

hun santri's bijeen roepen; ook de bĕkĕl's van de dorpsgemeente komen, en zelfs de ḍalang topèng Tjĕrmāsānā, die zeer weinig godsdienstig is, komt.

Djajèngwèṣṭi vindt het nodig Amongrāgā mede te delen, dat Djajèngrāgā ook tjārā-Bali, saléndro en pélog, speelt, hetwelk overigens niet tegen de wil van den kjaī strijdt; en dat 's kjaī's vrouw zeer getroffen is geworden door zijn spel, zo zelfs, dat zij het bewustzijn verloor. Amongrāgā schrijft dit echter eerder toe daaraan, dat zij ontstemd was, en gaat zich in eenzaamheid afzonderen in de langgar panĕpèn; hij geeft Djajèngwèṣṭi en de anderen, die nog in huis zijn, echter verlof om ook naar de muziek buiten te gaan.

Daar wordt er nog een ḍalang, Widigoenā, bij gehaald, en twee jongens, Sĕnoe en Soeratin. Djajèngrāgā laat order geven om die twee aan te kleden, precies gelijk, als ronggèng's (Pasisir-dialekt voor talĕḍĕk, dansvrouw). Intussen begint Djajèngrāgā met het reciet van de salawat. Het voorspel (taloe) met als tekst de basmallah en een geloofsbelijdenis wordt daarop door allen tegelijk in koor gezongen, onder begeleiding van de drie tĕrbang's en de kĕṇḍang. (Het nu volgende gedeelte van de beschrijving hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys vertaald in hun verhandeling over tamboerijnen-muziek in Djāwā XIII, 1933). Deze muziek doet velen uit het gehele dorp toestromen om te luisteren en te kijken. Na afloop van het voorspel verfrissen de zangers en spelers zich met roken, eten en drinken. Djajèngrāgā laat er nog 4 tĕrbang's bij halen, waaronder zijn eigen, geheten Matjan-garongan (de grommende tijger), zodat er nu 7 zijn, en 5 angkloeng's, grote en kleine; er zijn nu ook 2 kĕṇḍang's. Djajèngwèṣṭi en Djajèngrāgā spelen tĕrbang: Djajèngrāgā begint met de voorzang (bāwā) van de salawat, met de lagoe kĕmbang gaḍoeng; de anderen vallen daarna in.

Nu komt ook de eerste ěmprak-vertoning, uitgevoerd door den santri Noeripin en Djalalodin. Zij zijn blijkbaar niet gekostumeerd. Zij gaan met danspassen in het rond; ieder heeft een brandende lont of lampepit (soemboe); die steken zij onderwijl in de mond en zengen er hals, oksel en knieholten mede, ook de een den ander; zo zeer hebben zij rahab (gretig verlangen, hier in mystieke zin). Het Arabische singir-gezing („In de maand Rabī", uit de Madjĕmoek, boven vermeld, § 294) en de muziek wordt, na de responsorie, zoals dat boven is beschreven, opgevolgd door rawi-reciet, voordracht van de Arabische stichtelijke tekst, van Djajèngrāgā, waarna er weer een pauze met verversingen intreedt. Daarna komt er een tweede bāwā: lĕmpĕng, evenzo opgevolgd door het invallen van alle stemmen gezamenlijk, die daarbij op de monggang- en lokānāntā-gamĕlan's gelijken. Hierbij krijgt men te zien als ěmprak-vertoning een Klānā-tinangkildans (bĕksan) van de twee ḍalang's Tjĕrmāsānā en Widigoenā. Deze zijn gekostumeerd; beiden hebben een purperrode hoofddoek op met versierselen, verder slechts een lenden-doek (tjawĕt), hun gordel en sjerp (sonḍĕr) zijn gestrikt. Van maskers blijkt niets. Wanneer de muziek overgaat van lĕmpĕng in ginondjing dansen zij een kiprah-dans. Djajèngrāgā gevoelt zeer veel lust om zelf te gaan dansen, maar de vrees, dat zijn oudere broeder Djajèngwèṣṭi dit zal afkeuren, weerhoudt hem nog. Bij deze dans weerklinkt het singir-gezing uit de Madjĕmoek, de tweede dubbele versregel, na het responsorium op de eerste van dit gedicht: Tanaqqalta fi aslābi arbābi sōĕḍadin (Javaanse glosse: ngolah-ngalih Pandjĕñĕngan ing dalĕm pirā-pirā igané wong kang doewĕni kagoengan, d.w.z.: Gij zijt overgegaan in de lendenen van Heren van Grootheid). De beide ěmprak-dansers gaan nu allerlei kunststukken vertonen met brandende toortsen (tjolak), waarmee zij elkaar zengen, en die zij elkaar toewerpen; het publiek schept hierin zeer veel behagen. Na afloop van de dans krijgen de twee ḍalang's een beloning in geld van Djajèngrāgā.

Daarop komen de twee inmiddels als ronggèng's verklede jongens, Sĕnoe en Soeratin, aan, door fakkeldragers in optocht begeleid. Zij zijn geheel als vrouwen gekleed en versierd, met een borstkleed, een vrouwenrok (tapih), oorbellen en in het op vrouwenmanier opgemaakte haar kam en haarspeld. Op voorstel van Djajèngwèṣṭi laat Djajèngrāgā nu echter eerst nog Djamal en Djamil, de santri's van Amongrāgā zelf, een ěmprak-voorstelling geven. Deze twee zijn, evenals

Amongrâgâ, in Karang, dat in West-Bantën gelegen moet hebben, ter school geweest. Karang is in het bovenstaande (§ 264) reeds genoemd in verband met de Soendanese ngèsrèk-kunst.

307. Fakier-kunsten, odjrat volgens de S. Tjëntini. Djamil en Djamil voeren allerlei kunsten uit, o.a. met een zware steen, die zij op een zuigeling laten vallen, zonder dat het kind er last van heeft. Hierbij wordt ook voortdurend muziek gemaakt; maar men zingt slechts de bekende groetenissen, niet meer de Arabische dichtregels uit de Sarpoel Anam. De aandacht voor de émprak-kunsten doet, naar het schijnt, de zangers ook spoedig ophouden, zodat alleen de instrumentale muziek doorspeelt. Bij Djamil en Djamil wordt de rahab steeds groter, zodat zij al hun kunsten uitputten. Zij gaan nu een gaboesan-vertoning geven; zij hakken met kléwang's, hakmessen en grasmessen op elkaar en op zich zelf in, zonder wonden te maken, en branden met grote fakkels. Djamil worden al zijn kleren in brand gestoken, zonder dat hij gedeerd wordt; Djamil houdt zijn kain boven een fakkel en bakt er katjang en kēḍélé in, die hij vervolgens opeet. Dan vult hij de kain met water en kookt er boven een fakkel kimpoe in, wat de kinderen daarna opeten. Vervolgens slaan zij met ijzeren staven op elkaar los; Djamil slaat Djamil de schedel in, zodat het kraakt, en hij neervalt; het bloed vloeit in stromen. Bovendien werpt Djamil hem nog de steen op het lichaam, zodat hij geheel verpletterd is.

De toeschouwers worden hierdoor wel ontzet, maar wachten toch af wat Djamil verder zal doen; de muziek blijft steeds doorspelen. Djamil vraagt nu een andere gēḍing, n.m. kēmbang gaḍoeng. Djajēngrâgâ geeft de beide dansjongens Sēnoe en Soeratin order om met Djamil mee te gaan zingen, om het te leren. Djamil bedekt het lijk nu met een kleed en doet er een rondgang omheen met twee angkloeng's in de handen onder het zingen van de sindèn oeloeng-oeloeng. De woorden daarvan zijn volgens de tekst half Javaans en half Arabisch, maar zo goed als geheel onbegrijpelijk: oeloeng-oeloeng, sambēr oeloeng, jā maolā si oeloeng mati ngēlajoeng, jā maolā rokē pidajakoen. De muziek van één tērbang, één kēḍang en drie angkloeng's, zeer zacht bespeeld, begeleidt hem. Er wordt ook wierook gebrand. Daar begint het lijk zich te bewegen, het wordt wakker. Het kleed wordt opgeslagen en Djamil gaat overeind zitten, hijgend naar adem. De twee dansjongens en Djamil komen bij hem zitten. Djamil beveelt nu een slagersmes en een grasmes om dēgan's (jonge klappers met drinkbaar klapperwater) te gaan halen; dit doen zij, en spoedig komen zij terug, de dēgan's achter zich aanslepende. Op bevel van Djamil maken zij de dēgan's ook nog schoon, zonder door een mensenhand bestuurd te worden.

Tot slot van dit stuk van de émprak-vertoning laat men de lagoe nog overgaan in ḍēnggoeng Bantën, waarbij ook weer een half Javaanse, half Arabische zangtekst wordt gebruikt. Djamil en Djamil voeren daarbij enige akrobaten-toeren uit: de een klimt den ander op de schouders en op het hoofd, en laat zich dan tegen de grond werpen. Hiermee en met nog een salawat-zang na het eind van de singir loopt dit gedeelte van de vertoning ten einde.¹⁾ De beide santri's krijgen een beloning in geld, en men zet zich weer aan de versnaperingen. Koelāwirjā, een paman (jongere

¹⁾ Op een andere plaats in de S. Tjëntini (Z. 47 en 48) vindt men ook een dergelijke beschrijving, merkwaardig genoeg om hier op te nemen. Daar wordt de vertoning genoemd; wong ripangi angodjrat (zie boven, § 248). Men leest daar, hoe de twee volgelingen van Sēh Amongrâgâ, Djamil en Djamil, aan het einde van een émprak-opvoering, terwijl er sadjēn's gereed staan en wierook wordt gebrand, samen onder een met kain's overdekte koeroengan gaan zitten, terwijl de dansjongens Sēnoe en Soerat er om heen blijven lopen, wangsalaan-liederen zingende. Als zij na enige tijd de koeroengan oplichten, blijkt die leeg te zijn, maar Djamil en Djamil komen op brullende tijgers van een andere kant aangereiden. Wanneer de twee jongens op aanwijzing van de beide émprak-spelers elk der dieren echter met een zakdoek een tik gegeven hebben, keren zij gehoorzaam terug van waar zij kwamen, met hun berijders.

Dan komen Djamil en Djamil terug, op vlammeende vuur-stelten, zo hoog als een paal van een pēḍāpā. Daarmee stappen zij over het poortgebouwtje van het erf heen. Wanneer de ontsteltenis en angst, daardoor veroorzaakt, te groot wordt, slaan de beide dansjongens de vlammen met een paar klappen van hun hoofddoeken uit, waarop de steltlopers zich verwijderen.

broeder van vader of moeder) van de drie broeders, een lichtmis, zet zich aan het rawi-reciet. Dit is wel weer uit de Sarpoel-Anam-kompositie, maar met overslaan van één Arabisch gedicht en één prozastuk na de laatst vermelde tekst uit dat werk.

308. Dansjongens, overgang tot gamelan, volgens de S. Tjēntini. Op verzoek van Djajēngrāgā zingt Koelāwirjā daarna ook de bāwā voor het volgende gedeelte van de uitvoering. De tekst volgt nu de Madjēmoek niet meer. Koelāwirjā en de anderen schijnen verder slechts losse aanroepingen van God en Zijn Gezant als zangtekst te gebruiken. De instrumentale muziek is geheel en al hoofdzaak geworden. De muzikwijze van het nu volgende gedeelte is tjarang-gantoeng, vervolgens overgaande (nibā) in pētoeng-woeloeng. Koelāwirjā's gezang wordt beantwoord door de santri's gezamenlijk. Wanneer hun gezang op zijn einde loopt (sèlèh), wordt het opgevangen (nanggapi) door de hoog opklinkende stemmen (ngèlik) van de twee dansjongens. Deze twee dansen nu ook samen als dansvrouwen (gambjong); de twee ḍalang's Tjērmāsānā en Widigoenā voegen zich er bij als potsenmakers, en om bij te lichten. Ieder van hen heeft een toorts in de hand, en zij uiten kreten tussen de muziek door (sēnggak).

Djajēngrāgā gevoelt steeds meer lust om zelf ook te gaan dansen. Gelukkig trekt Djajēngwēstī zich nu spoedig terug om de soenat-sēmbahjang's te gaan doen (verdienstelijke, maar niet verplichte godsdienst oefeningen boven het verplichte aantal). De andere gasten verspreiden zich nu ook grotendeels. Djajēngrāgā gaat echter met Koelāwirjā, de beide ḍalang's, de dansjongens en enige anderen naar zijn eigen huis om daar de uitvoering nog voort te zetten. Hij laat nu nog een kēḍang, een tērbang, een gēndēr, een gambang, een soeling en een rēbab halen. Slechts een gong is toch nog te mijden (sirik), ook in deze omgeving van losbollen; in plaats van de gong bespeelt Koelāwirjā de voortreffelijke tērbang Matjan-garongan van Djajēngrāgā.

De uitvoering begint weer, maar nu met bijna volledig-wereldse gamelan-muziek. Eerst wordt de sēḍon paṭēt-sāngā gespeeld, en de ḍalang Widigoenā zingt een soeloek; daarna komt de gēḍing lompong-kēli. De twee dansjongens dansen. Nu kan Djajēngrāgā zich echter niet langer meer bedwingen; na gemakkelijk de toestemming van zijn gasten gekregen te hebben („als er maar geen gong is”), trekt hij zijn baadje uit en gaat zelf dansen, en Koelāwirjā volgt zijn voorbeeld. Noeripin en Djalalodin houden de toortsen op en spelen voor potsenmakers. Djajēngrāgā danst met de twee dansjongens als waren het dansvrouwen in een tajoeban-partij. Na afloop van deze dans en na wat uitgerust te hebben, volgt de sēḍon paṭēt-manjoerā met een soeloek van Widigoenā, en daarna de gēḍing pētoeng-woeloeng, overgaande in ginondjing. Djajēngrāgā en Koelāwirjā dansen, na zich de kain scheef opgeschort te hebben, een dans (bēksā) ḍaḍap-krētā (maar blijkbaar zonder de ḍaḍap geheten waaier-vormige voorwerpen in de hand te hebben, die men bij de in Soerakarta ḍaḍap genoemde dansen gebruikt). Wanneer de gēḍing overgaat in ginondjing dansen zij een Klānā-kiprah-dans, waarbij de dansjongens weer vrouwenrollen vervullen. Na afloop hiervan laat Djajēngrāgā eindelijk het gezelschap uiteen gaan om nog wat te gaan slapen. Hij zelf maakt van

zij de koeroengan weer op, en Djamal en Djamil komen er schitterend en kostbaar gekleed van onder te voorschijn. Daarop slaan zij met een zwaard een klein kind dood, en ook de moeder, die haar kind wilde redden. Beiden worden onder een lijkkleed gelegd, Sēnoe en Soerat strooien er de bloemen van het bloemensnoer, dat zij om hun hals dragen, overheen, en zingen een paar Ripangi-liederen. De beide lijken beginnen te bewegen, de moeder richt zich op, neemt haar kind aan de borst, en beiden keren gezond en wel terug naar hun nog weeklagende familie.

Als laatste stuk slaan Djamal en Djamil eerst met kléwang's Sēnoe en Soerat het hoofd en de ledematen af, en slaan daarna elkaar ook de hals af. De hoofden van Sēnoe en Soerat blijven intussen steeds hun liederen zingen; die van de beide loerah's schuiven als een waterslak op het droge voort, pakken met de lippen het lijkkleed en bedekken er de overblijfselen van de lichamen mede. Plotseling zitten daarop de hoofden weer op de rompen; de bloemen van het halssnoer vallen in het rond neer. „Niemand zag echter het ogenblik, dat hoofd en romp zich bij elkaar aansloten, het was alsof alle toeschouwers een ogenblik in slaap waren gevallen. Toen zij weer helder zagen, waren Sēnoe en Soerat weer levend en gezond, nog aardiger om te zien dan te voren,” zo zegt de tekst.

deze gelegenheid gebruik om zich de rest van de nacht op uiterst weinig zedige wijze te gaan vermaken met de beide dansjongens, die reeds in de wol geverfd blijken te zijn.

Wanneer Ki Baji Panoertâ, die de gehele nacht met zijn gasten in zijn eigen pëndâpâ zit, aan zijn vertrouwden santri Loetji vraagt, hoe het gegaan is in de émprak-vertoning, waarvan hij de muziek natuurlijk gehoord heeft, vertelt deze het een en ander (maar niet over Djajèngrâgâ). Van de twee dalang's Widigoenâ en Tjèrmâsânâ vertelt hij, dat zij een émprak-dans hebben uitgevoerd, zeer vermakelijk op heidense wijze (tjârâ boedâ), maar, helaas alleen, zonder tèkës; het was eigenlijk geen émprak-dans maar een gewone topèng-uitvoering (dédé émprak anopèng bëlâkâ).

Tot zover de weergave van dit stuk in de S. Tjëntini, dat een aardige kijk geeft op de toestanden in een geestelijke gemeente, de omgeving van een hoogvereerden kjaï. Wânâmartâ is volgens de S. Tjëntini een pamoetihan-désa, bestaande hoofdzakelijk slechts van handel en nijverheid, naast de inkomsten, die de toevloed van volgelingen naar den beroemden kjaï meebracht. Panoertâ en zijn familie vormen het patriciaat in de dorpsgemeenschap, zo moet men het zich waarschijnlijk voorstellen. Djajèngrâgâ, dien wij hier pas hebben leren kennen, is een jonge, weelderige dorpspatriciër, bij overlevering behorende tot de groep der kjaï's. Daarop berust immers het aanzien van zijn geslacht. Van bijzondere aanleg voor de mystiek of het vrome, beschouwelijke leven is bij hem niet veel te merken. Zijn ernstiger aangelegde oudere broeder weet hem, zo verhaalt de S. Tjëntini verderop, later echter toch tot betere gedachten te brengen.

De reden, waarom dit stuk hier zo uitvoerig is weergegeven, is mede, omdat er nog geen zo omstandige beschrijvingen beschikbaar zijn van deze eigenaardige uitvoeringen, half religieus-mystieke oefening, opwekking of lofdienst, half een zeer werelds en zelfs pervers-erotisch gekleurd spel van muziek en dans, met goocheltoeren en fakierkunsten tussen beide.

Wat betreft de laatste opmerking over de tegenstelling van topèng-spel tot émprak-vertoning; deze slaat blijkbaar op de wijze van dansen, in de tekst met een groot aantal zo goed als onvertaaltbare technische termen geschetst. Het verschil, dat bij het topèngspel maskers gebruikt werden en bij de émprak-vertoning niet, zal natuurlijk ook gegolden hebben; het wordt hier echter blijkbaar als vanzelf sprekend niet vermeld. Bij de voortgezette opvoering bij Djajèngrâgâ aan huis worden dansen opgevoerd, die met de maskerdansen inderdaad slechts daarin verschillen, dat er geen maskers bij gebruikt worden.

In het gesprek van Djajèngrâgâ met de twee dansjongens vertelt een van de twee, dat hij vroeger eens ontboden is om in een maskerspel-uitvoering op te treden voor den Kjaï Dipati, den Regent van Wirâsâbâ (Wintësowan, thans het district Mâdjâagoeng van het regentschap Djombang). Buiten de kring van de geestelijke gemeente werd de danskunst van deze dansjongens dus ook gewaardeerd. Daar werd zij ingepast in het maskerspel, waarbij, zoals boven reeds vermeld is, enige half-vrouwelijke dansen, door mannen of jongens op te voeren, voorkomen. Hierin kan men weer een bevestiging zien van het vermoeden, dat de émprak-dansjongensvertoning en voorstellingen als het maskerspel een bestanddeel, de vrouwelijke dans door mannen uitgevoerd, gemeen kunnen hebben, wellicht als overblijfsel van zeer oude gedachten en gevoelens.

Op de tegenzin van de geestelijke gemeente tegen de Javaanse gamêlan is in het voorafgaande reeds herhaaldelijk gewezen; ook nu nog komt het voor, dat men in het bijzonder bezwaar heeft tegen de gong. Dit is bijvoorbeeld wel het geval in sommige adellijke families in de Vorstenlanden, waar men in de Vastenmaand zich, zoals ook elders wel gebruikelijk is, wenst te onthouden van gamêlan-muziek, ook al is men overigens volstrekt niet gewoon het nauw te nemen met de voorschriften van de godsdienst.

Wanneer de een of andere feestelijke gebeurtenis toch muziek vereist, beperkt men de onthouding tot de (grote) gong, en gebruikt dus slechts een klein gamêlanstel, met kleine gong-achtige instrumenten. En, tenslotte, wanneer een grote gebeurtenis een volledige gamêlan onmisbaar zou maken, kan men altijd nog „een vergelijk treffen”. Intussen, het is niet uitgesloten, dat zulk

een geloof ten aanzien van de gong ook verband houdt met de oude populaire beschouwing van de Vastenmaand. Men zie hierover het opstel over Vorstenlandse Garëbëg's in Djâwâ XII, 1932.

309. Daboesan, volgens de S. Tjëntini. Wat de zijde van de voorstelling aangaat, die men een fakierkunsten-vertoning zou kunnen noemen, Prof. Snouck Hurgronje heeft, zoals boven (§ 267) reeds medegedeeld is, dergelijke praktijken bij de Maleiers reeds uitvoerig beschreven in zijn boek over Atjeh (Engelse uitgave, deel II, blz. 249-257). Daar maakt hij ook melding van het verband met de mystieke broederschap der Rifâ'i's, waarvan in het voorafgaande uit de S. Tjëntini ook reeds is gebleken (lapal Ripangi). De in het bovenstaande uitvoerig beschreven gaboesan-vertoning is gelijk te stellen met de door Prof. Snouck Hurgronje vermelde daboes-uitvoering, zo geheten naar een Perzisch-Arabisch woord dabbôes, dat priem betekent. De overgang die in het Javaans blijkbaar heeft plaats gehad van daboesan in gaboesan en de Soendaneze vorm van het woord, gëdëboes (zie boven, § 267) zijn wel enigszins onverwacht, maar taalkundig niet geheel onverklaarbaar. Misschien heeft het bestaan van het Javaanse woord gaboes, kurk, er ook invloed op uitgeoefend.

Of ook het Arabische woord qanbôes of qambôes, in het Javaans als gamboes uitgesproken, hierbij een rol speelt, is onzeker. De gamboes is een Hadramietisch-Arabisch gitaar of luit. De Arabieren, die op Java gevestigd zijn, zijn, zoals bekend, voor een groot deel Hadramieten; hun liefkoosde muziekuitvoeringen noemt men gamboesan. Het is echter te betwijfelen, of deze muziek reeds zeer lang, en dan in het binnenland van Java, bekend is. Vroeger waren de Arabieren in deze landstreken nog vrij zeldzaam, en zeker de meer werelds gezinde Arabieren, die zich verwaardigden gamboesan-muziek te maken. Daarom is het waarschijnlijk te achten, dat het gaboesan van de S. Tjëntini niet of niet oorspronkelijk van dit werelds Hadramietische gamboesan afgeleid moet worden. Dat er naderhand verwarring is opgetreden, is zeer goed te begrijpen; beide vertoningen, daboesan en gamboesan, stonden immers met Arabieren en de Islam in verband. Bij de daboesan, gaboesan of gëdëboes vertoningen wordt, voor zover mij bekend, nergens melding gemaakt van een gitaar of luit. Uit het aangehaalde stuk uit de S. Tjëntini moet men opmaken, dat in het Midden en Oosten van het Javaanse land de gaboesan-vertoning, als een van de tonelen van een émprak-uitvoering, bijkans geheel tot een kijkspel geworden was. Zij werd uitgevoerd tot vermaak en maar zeer gedeeltelijk tot stichting van de toeschouwers, door een paar daarvoor afzonderlijk betaalde spelers, men kan zeggen kunstenmakers. Daarentegen had, volgens de S. Tjëntini, het boven (§ 248) vermelde paarddansen der santri's in Goenoeng Kidoel, onder leiding van dezelfde Djamal en Djamil als in Wânâmartâ bij de gaboesan-voorstelling optraden, wel iets van een gezamenlijke „oefening”; de gehele gemeente deed er ook aan mee.

De daboesan- en dergelijke vertoningen in West-Java, waar het religieuze bestanddeel erin, naar het schijnt, nog iets groter is gebleven, zijn in het hieraan voorafgaande reeds ter sprake gekomen (§ 267).

310. Wong pasèk, santri biraï, odjrat Ripangi. Wat betreft de vertoningen in verband staande met godsdienstige oefeningen kan hier nog aangehaald worden, al vermeldt het de uitvoeringen slechts terloops, een stuk uit een opstel van den Heer Harthoorn over de zending op Java en meer bepaald die van Malang (in Med. Ned. Zend. Gen. IV, 1860, blz. 240): „Eenzoo weten zij” (oude Javanen) „nog van pasèk-doel, die hier en daar, onder andere, naar men zegt, in het Mâdjâkërtâ'sche, nog zouden gevonden worden. Naar men verzekert, werden zij, mogelijk op aanstoken van de Mohammedaansche geestelijkheid, uit de afdeeling Malang verdrongen, omdat wegens hen de ziekte in de sirih-bladen kwam. De pasèk-doel vereenigden zich op bepaalde tijden, dansten, sprongen, maakten allerlei schuddende bewegingen met het hoofd, gedurig roepende: la hila ha illelah” (aldus in de tekst, met noot; „eene verbasterde uitspraak der Mohammedaansche geloofsbelijdenis; er is geen God dan Allah”) „totdat zij bewusteloos nedervielen. Keerde binnen 24 uren het bewustzijn terug, dan werd gevraagd: „wien hebt gij gezien?”, waarop het antwoord

luidde: „Allah heb ik gezien”. De man echter, wiens bewustzijn alsdan nog niet was teruggekeerd, werd als een lijk ter aarde besteld. Na 40 dagen werd het lijk weder opgegraven, en bleek dan bij onderzoek, dat de oogen niet meer aanwezig waren, dan had men daarin het bewijs en onderpand, dat hij bij Allah in gunst en genade ontvangen was.”

Deze mededeling is niet onbelangrijk voor de geschiedenis van de godsdienstige stromingen op Java. Men kan er o.a. uit lezen, dat in de eerste helft en het midden van de 19e eeuw de mystieke broederschappen, wier godsdienstige oefeningen uitvoeringen bevatten, die fakier-kunsten te noemen zijn, in het Oosten van het Javaanse land nog bestonden, maar langzamerhand verdrongen werden door de „Mohammedaanse geestelijkheid”, d.w.z. door de invloed van de meer rechtzinnig geschoolde wetgeleerden, die onder het gezag der regenten en zo mede van de niet-Moslimse Regering de ambten aan de moskeeën in stad en land bezet hielden.

Elders, in de inleiding tot de uittreksels uit de S. Tjabolang en de S. Tjëntini (Verh. K.B.G. 72, 1933) heb ik er op gewezen, dat deze strijd zeer belangrijk moet zijn geweest voor de geestelijke en godsdienstige ontwikkeling van Java. In het verband van deze verhandeling is het voldoende te wijzen op de gelijkenis tussen deze beschrijving van den Heer Harthoorn van de oefeningen der pasèk-doel en die van de émprak-spelers, boven aangehaald uit de S. Tjëntini. De S. Tjëntini is te beschouwen als geheel staande aan de zijde van de ouderwetse Javanistisch-mystieke gelovigheid. Vandaar ook het sterke gevoel in dat werk voor alles wat behoort tot de Javaanse kunst en letterkunde. De ouderwetse mystieke gelovigheid was veel sterker gericht op en sprekende tot het Javaanse gevoel dan de meer rechtzinnige Islam der wetgeleerden. Hierin moet de verklaring gezocht worden van de tegenzin tegen de rechtzinnige Islam, die op te merken is bij bewonderaars van de overgeleverde Javaanse kunst en letterkunde, zoals de schrijvers van de S. Darmāgandōel en dergelijke werken. De jongste, puriteins-rechtzinnige stroming van Moehammadijah zoekt daarentegen weer aanraking met het Javaanse leven door het uitgeven van populaire werkjes over de Islam en zelfs van vertalingen van de Koer'an in het Javaans.

De naam pasèq, die de Heer Harthoorn noemt, is te begrijpen als het Arabische fāsiq, ongodsdienstig in de zin der Moslimse Wet. Hij is den ouderwets gelovigen waarschijnlijk door hunne tegenstanders, de wetgeleerden, gegeven.

De benaming santri-doel komt ook in de S. Tjëntini voor. Men leest daar (zang 118) kort na elkaar de uitdrukkingen masoek odjrat, masoek doel en masoek biraï, gebruikt van de santri's, volgelingen van Sèh Amongrâgâ, welke onder andere ook de paarddans beoefenen, zoals boven is vermeld (§ 248). De laatste termen van deze uitdrukkingen, welke alle betekenissen moeten: zich aansluiten bij de broederschap, zijn als volgt te verklaren. Odjrat komt in de S. Tjëntini ook voor in de uitdrukking: wong ripangi angodjrat. Vermoedelijk is dus aan te nemen, dat odjrat (het Arabische ḥaḍrat: gezelschap?) de eigenlijke benaming was van deze opvoering van de Ripangigemeente. De betekenis van het woord doel in dit verband is onzeker. Waarschijnlijk is het een afkapping van een samengestelde Arabische naam of uitdrukking. Namen met Doel beginnende (een afkorting van Abdoel, Slaaf van den , waarop dan eigenlijk een der Namen Gods moet volgen, bijv. Doelwahab) zijn thans zeer gewoon bij de godsdienstigen en de hadji's. Doel kan echter ook wel met andere Arabische woorden in verband gebracht worden. Een duidelijke aanwijzing met welk, ken ik evenwel niet.

Het woord biraï wordt, in de S. Tjëntini, opgevat in de zin van: hakend naar, naast rahab, lust, blijkbaar in mystieke zin te begrijpen als verlangen naar het bereiken van het doel, de mystieke vereniging met God. Een andere benaming, die in dit verband wel voorkomt, is goejër; dit duidt op draaien, zoals men in de S. Tjëntini vindt; warwër moengsër anggoejër kapalanirâ: tolden, wervelden en draaiden in het rond hunne hoofden.

311. Agāmā-Doel, Paré. Ik wil hier, wegens het belang dat deze verschijnselen hebben, nog vertaald opnemen een mededeling in het Javaans, ontvangen door bemiddeling van Dr. Kraemer

te Soerakarta van een Javaansen evangelist, over een gemeente aanhangers van de agâmâ-Doel in de désa Kalianjar, welke ligt in het distrikt Paré (Kêdiri), dus niet ver van de streek, waar de vorige mededelingen, ook die van de S. Tjëntini, alle betrekking op hebben.

De berichtgever deelt mede, dat de agâmâ-Doel-aanhangers, na Goesti Allah, vooral Bâpâ Adam vereren als den eersten der voorouders (lêloehoer), en verder de ouders in 't algemeen. Zij hebben een voorganger, den Kjaï, wiens waardigheid erfelijk is, en zelfs kan overgaan op een kind (helaas wordt niet vermeld, wie de eerste Kjaï was), en zij hechten veel betekenis aan nglêboer dosâ, het uitwissen, delgen van zonden (begaan tegen de inzettingen der voorouders) en sabar-sokoer, lijdzaamheid. Geweld willen zij niet vergelden met geweld, maar nederigheid en lijdzaam dulden beschouwen zij als een middel om zonden te delgen.

Een „heilig boek” hebben zij niet. Vóór hun samenkomsten bieden zij, elk afzonderlijk thuis, den overledenen spijzen aan; daarna komen zij bijeen in het huis van den Kjaï, elk met een bijdrage, ongekookte rijst, enz. Daar worden door de vrouwen dan gezamenlijk de spijzen voor de grote slametan gereed gemaakt. Voor de voorouders worden daar spijzen, water en een lamp neergezet op een bankje (dampar) met een wit kleed bedekt, waarbij matten en een wit kussen liggen. Niemand mag hier aan komen, voor het einde van de samenkomst. De Kjaï zit hier dicht bij; hij laat wierook en tjëndânâ- (sandel-)hout branden, en spreekt de oedjoeb (de wijding van de slametan) uit, die men daar éling-éling (vermaan) noemt. (Ook in de S. Tjëntini wordt vaak van éling-éling gesproken, maar meer in de zin van onderwijzing). De moerid's zitten in een kring in het rond, de mannen vooraan, de vrouwen daarachter, diep voorover gebogen; zij antwoorden op de éling-éling in koor met: slamet. Daarna eet men gezamenlijk, en daarop volgt de dikiran, begeleid door de muziek van këndang, tērbang en tjimploeng (of tjimbloeng, drie trommen van verschillende grootte tot een driehoekig pak samengebonden en als een kēndang bespeeld, ook in Sidāardjā wel gezien bij volkstoneel-voorstellingen, zoals lèrok). Er worden, vooral door de vrouwen, in koor spreuken, enkele regels (van wangsalan-achtige inhoud) gezongen, wat pagandang genoemd wordt; de mannen antwoorden daarop te zamen met: lah ilah lahi Allah of: hilalah hahi Ollah. Mannen en vrouwen sluiten daarbij de ogen, opdat hun geest helder en rein worde, en wiegen voortdurend met het bovenlichaam heen en weer. Dit gaat zo de gehele nacht door tot 's morgens vroeg, telkens, tot wel een zestal malen toe, onderbroken door het gemeenschappelijk gebruik van allerlei spijzen. De deelnemers geraken toch zeer vermoeid, en bereiken tegen de ochtend blijkbaar een soort geestvervoering (andadi), echter zonder dat het tot wilde tonelen komt (zoals bij de paarddansen). De pagandang is overgeleverd van de Wali's of de voorouders, maar namen kon men niet noemen. De berichtgever vermeldt een aantal dezer regels, die blijkbaar ontelbare malen herhaald worden, echter onder alle voorbehoud, daar zij natuurlijk zeer moeilijk te verstaan zijn. (Nog te meer geldt dit van de vertalingen, die ik hierbij plaats. De eigenlijke bedoeling van spreuken als deze is uitteraard zeer moeilijk te gissen, daar de woorden slechts zinspelingen zijn. De vertaling wordt hier dan ook alleen gegeven om den lezer een denkbeeld te geven van dit soort religieuze uitingen).

Loro-loro bēdjané sing bisâ nganggo (getweeën, getweeën, gelukkig hij die daar het gebruik van heeft). Dit ziet misschien op het inzicht in de Kawoelâ-Goesti of een dergelijke twee-eenheidsleer; de ouderwetse Javanistisch-Moslimse bespiegeling heeft zich daar veel mede bezig gehouden.

Lajang-lajang tibané rāgā doeroeng kroewan (zwevende, zwevende, van het neerkomen van het lichaam is nog niets bekend). Heeft waarschijnlijk betrekking op de onzekerheid in dit of het toekomstige leven.

Lārā-lārā, wong lārā olèhā tāmā (krank, krank, zieken mogen genezing vinden). Wellicht is de bedoeling hierbij mede te denken aan zielskrankheid, mystiek verlangen en besef van onwaardigheid.

Silolah, silolah, dadi wong ngalah. Misschien mag men gissen, dat silolah staat voor sirroe'llah, geheimenis Gods, waarbij men denkt aan een bekende mystieke spreuk, die zegt, dat de geheimenis Gods de mens (of het Ik) is, en 's mensen geheimenis, of dat van het Ik, God. Er wordt dan gezegd: de geheimenis Gods, de geheimenis Gods, te wezen een nederig mens. Hierna bevindt zich vermoedelijk een woordspeling: wong ngalah is: een nederig mens, maar wong Allah (wat bijna gelijk klinkt) is: mens-God.

Mēnjan kajoe tjēndānā widjilé goenoeng (wierook uit hout (d.i. sandelhout), sandel uit de bergen). Dit is klaarblijkelijk een wangsalan; de oplossing is niet duidelijk.

Daloewang māngsā katigā, lajang-lajang tibané rāgā doeroeng kroewan (dloewang, boom-bastpapier, in de droge tijd, zwevende, zwevende, van het neerkomen van het lichaam is nog niets bekend). De eerste woorden vormen blijkbaar ook een wangsalan; de oplossing is niet duidelijk.

Kasoer pandan, kasoeré wong bangbang wétan (een bultzaak van pandan, de bultzak van de lieden in 't Oosten). Dit is klaarblijkelijk geheel wangsalan. Misschien is de oplossing aldus: een bultzak van pandan is een mat, klāsā; dit doet denken aan nglosod: nederig, laag ter neer zitten. De bultzak (kasoer) noemen de lieden van 't Oosten (die Oost-Javaans of Madoerees spreken): kasor; dit doet denken aan asor, laag, nederig. Deze regel zou dus de zin hebben, te wijzen op nederigheid.

Kaprijé rasané wong sing mamang rāgā (hoe (ellendig) gevoelt men zich in ongerustheid over zich zelf).

Eens in het jaar, zo gaat de berichtgever voort, houden de agāmā-Doel-aanhangers een buitengewoon groot feest, waarbij geiten geslacht worden. Ook de toeschouwers, die geen moerid zijn, kunnen dan meeëten. Ziekten beschouwen zij als straf (wēlak) van de voorouders; daarom bieden zij als middel daartegen ook weer spijsoffers aan. Onenigheden of twisten moeten beslecht worden in een bijeenkomst, waar vervolgens in het openbaar ongelijk erkend en een zoenoffer (pangroewat) aangeboden moet worden. Voor de verzorging hunner doden zorgen de agāmā-Doel-aanhangers zelf; zij maken geen gebruik van de diensten der officiële godsdienst-beamten (modin enz.). De rechtzinnigen, de santri's, willen dan ook niets te maken hebben met de agāmā-Doel-aanhangers.

Tot zover de merkwaardige mededelingen van den Javaansen evangelist. Men krijgt daaruit wel enigszins een indruk van deze en dergelijke groepen, die blijkbaar naast ouderwets-Javanistische mystiek nog zeer aan oude inheemse gedachten (de voorouder-verering, in verband gebracht met Vader Adam) hangen. Of men bij het vernemen van de lijdzaamheid der agāmā-Doel-aanhangers denken mag aan de zo merkwaardige Samin-groepen in de niet ver verwijderde Rēmbang'se Regentschappen, die ook lijdelijkheid als plicht beschouwden? Hier is het niet de plaats, deze en dergelijke vragen te bespreken.

Wat betreft de beschreven uitvoering zij het genoeg te verwijzen naar de uit de S. Tjēntini aangehaalde stukken, waarmede veel overeenstemming is op te merken, en ook naar de vroeger (§ 271) genoemde voorstellingen van de santri-biraī en de gēndjringan in Tjērbon, waaraan ook mannen zowel als vrouwen deelnamen.

Ik wil nog slechts vermelden, dat, zoals men mij van andere zijde, uit Sidāardjā, mededeelde, de santri's-Doel uit Grēsik of daaromtrent in hun bijeenkomsten eerst plachten voor te dragen uit de Poestākā Rantjang, en daarna, de tweede helft van de nacht, uit de Kabar Kijamat. Of de hier bedoelde groep van geheel dezelfde aard was als de boven beschrevene, moet in het midden gelaten worden. De genoemde teksten zijn bekend; zij bevatten inderdaad, in dichtmaat, vrij populaire onderwijzingen van ouderwets-Javanistisch-Moslimse aard, niet uitsluitend mystiek, maar ook wel geloofsleer en andere zaken.

ten van de S. Tjēntini (zie de inhoudsopgaven, Verh. K.B.G. 72, 1933) zou ook niet zonder belang zijn. Uit die zangen moet men opmaken, dat de schrijvers zich Amongrāgā in het latere deel van zijn levensloop hebben voorgesteld als een kjaī van een Javanistisch-mystieke gemeente, die o.a. in Djoerangdjangkoeng een middelpunt met een verenigingshuis bezat.

Behalve de pas genoemde agāmā-Doel-aanhangers moeten er nog vrij wat meer dergelijke groepen te vinden zijn of te vinden zijn geweest op Java, vooral in de bergstreken. Hunne gewoonten zijn zeker niet alle gelijk; in de vermenging van populair-Javanistische Moslimse mystiek met oud-inheemse gebruiken kunnen grote verschillen optreden. Een nauwkeurige beschrijving van verscheidene dezer groepen, hoezeer ook gewenst, kan hier echter niet gegeven worden.

312. Réjog in Oost-Java. Na deze beschrijvingen van vertoningen, met de Islam in verband staande, in het Oosten van Midden-Java, ga ik voort met enige mededelingen over „wereldse” reidansen en wat dies meer zij in Oost-Java. In Soerakarta en de Oostelijke aansluitende landschappen, Madioen en Pānārāgā, is réjog, zoals reeds vermeld is, de naam van de paarddans. In verder Oostelijk gelegen streken kent men echter een réjogstoet, die meer overeenkomt met wat men in Jogja en Westelijker daaronder verstaat. Daarover wordt hier iets medegedeeld. In Mādjakērtā werd mij bericht, dat men daar onder réjog-spelers slechts verstaat een troep van acht mannen met kleine kēṇḍang's, aan één zijde open, welke in een bruilofs- of dergelijke optocht de gēndroewo voorgeaan. Wellicht heeft, wat hier als een kēṇḍang wordt beschreven aan een zijde open, enige gelijkenis met wat boven bij de beschrijving van de slawatan-uitvoeringen (§ 285) ḍoḍog werd genoemd.

Van réjog maakt ook gewag de Heer Poensen in zijn reeds meer gemeld opstel over de wajang (Med. Ned. Zend. Gen. XVI, 1872, zie § 256), dat voornamelijk op Kēḍiri betrekking heeft. Men leest daar (blz. 79): „Bij huwelijken, die met eenigen luister gevierd worden, wordt de pēngantēn over straat ook begeleid van personen, die tusschen de beenen een van gevlochten bamboe (képang) nagemaakt plat paard (kapalan) houden, en een piek in de hand, als waren zij zoovele ruiters, vergezeld van acht personen, die de volgende instrumenten bespelen: a: gēḍoeg (2 stuks), b: ḍoḍog (2 stuks), c: kēplēk (2 stuks), d: trēntēng (2 stuks). Deze worden verder voorafgegaan of gevolgd van zes andere personen, die bespelen: a: kēṇḍang (1), b: groote angkloeng's (2 stuks), c: kleine angkloeng's (2 stuks) d: tērbang (1).

Men noemt dit réjog.”

Men moet wel aannemen, dat de Heer Poensen hier twee vertoningen tegelijk vermeldt, de paarddans en de réjog-spelers. Later onderscheidt hij die toch wel, waar hij (op blz. 114) de tērbang noemt als gebruikt „bij optogten (djaranan)” (= kapalan, paarddans), en daarna afzonderlijk de gēḍoeg, ḍoḍog, kēplēk en trēntēng. In het boven aangehaalde stuk (van blz. 79) behoort laatstgenoemde troep muzikanten, met de angkloeng's, dus eigenlijk bij de paarddansers, terwijl de acht trommelspelers de réjogtroep uitmaken. Van deze trommels vermeldt de Heer Poensen dan nog: „Hunne grootte is in volgorde hunner opsomming, zoodat de gēḍoeg de grootste, en de trēntēng de kleinste is. In vorm zijn zij onderling volkomen gelijk aan de kēṇḍang. Alleen wordt de linker of kleinste zijde niet bespannen maar open gelaten, en de grootste zijde der twee eerst genoemden” (gēḍoeg en ḍoḍog) „met de regterhand, en die der beide laatsten” (kēplēk en trēntēng) „met een stokje bespeeld, waarbij zij dan tegen de heup of iets meer naar voren gebracht door de linkerhand gedragen worden. Zij dienen alleen bij geleide (réjog) over straat.” Men ziet dat deze mededeling goed overeenkomt met die uit Mādjakērtā.

Een andere vertoning in het Oosten van Midden-Java, welke hier vermeld behoort te worden, omdat er iets van een reidans in te veronderstellen is, is de tamēng-glēlēng. De Heer Poensen maakt daar melding van in zijn verhandeling over de wajang (Med. Ned. Zend. Gen., deel 16, 1872) op blz. 84: „In Kēḍiri hebben wij deze gamēlan” (de gamēlan tjārā-Bali) „onderscheidene malen gehoord bij gelegenheid der garēbēg-Sijam. Zij diende dan o.a. om den dans te begeleiden

der tamèng-glèlèng, zijnde vier opgeschoten knapen, die, bijzonder uitgedoscht, een dans uitvoerden. In vroeger jaren, zoo verhalen inlanders ons, was er ook een ðalang bij deze uitvoering tegenwoordig, die, volgens hen, tot de ringgit-tijang behoort." En op blz. 238: „De tamèng-glèlèng, die tegenwoordig niets meer dan een dans is, onder begeleiding van zang en muziek, doch waarbij in vroegere jaren ook een ðalang moet gefungeerd hebben." Ook in Sâlâ schijnt de naam tamèng-glèlèng niet onbekend te zijn geweest als aanduiding van een strijddans (wirèng) van een paar met schild (tamèng) en zwaard gewapenden. Men merke op, dat deze jongens weer in een viertal optraden, evenals verscheidene andere oude jongens-dansgroepen dat deden.

313. Gamboeh in Oost-Java. In de Oost-Javaanse regentschappen, van Grèsik en Soerabaja tot Pasoeroehan, bestaat of bestond er een dans die, oudtijds althans, in het bijzonder aan deze streken eigen schijnt te zijn geweest, die der gamboeh's. Ook in West-Madoera kwam die voor. Het was een mannenreidans, iets wat in Midden-Java wirèng of bèksan genoemd zou worden. Hier wil ik er enkele vermeldingen van aanwijzen, vooral ook, omdat in de oudere taal, in het voor-Moslimse tijdperk, dit woord meermalen voorkomt. Men zie het opstel van den Heer Overbeck naar aanleiding van Dr. Rassers' verhandeling over den oorsprong van het Javaanse toneel in Djâwâ XII, 1932. In het Verslag van de eerste tentoonstelling-jaarmarkt te Soerabaja (1905) zegt de Heer Jasper (blz. 42): „Even oud" (als de sènènan, in Oost-Java het steekspel te paard, dat in Midden-Java sèton heet) „en zeldzaam is de gamboeh, waarbij in geel uitgedoste mannen, het bovenlijf met borèh besmeerd, langzame danspassen uitvoeren onder begeleiding van gamèlan-muziek."

Op de afbeelding, die hierbij behoort, ziet men drie paar mannen tweegevechten uitvoeren. De ene partij is gewapend met pieken, en niet gekostumeerd behalve hun gele kleding; de anderen hebben alleen een klein rond schild in de rechterhand, en geen aanvalswapen. Zij zijn met vrij veel zorg gekostumeerd, met een wajang-wong-hoofdtoo en een (kleine) gloria (prâbâ, in Oost-Java gemeenlijk baðong of éndong genoemd) op de rug. De heer Jasper vermeldt ook, dat in Raffles' History of Java deze gamboeh-krijgsdans reeds vermeld wordt (van de uitgave van 1817, deel I blz. 344) naast de pènjoetrâ-dans, die thans nog in de kraton van Soerakarta bekend is (tajoengan, zie Djâwâ X, blz. 52). Volgens deze mededeling zouden de gamboehdansers echter met schild en kris gewapend zijn geweest.

In een Javaans boekje: Gandroeng lan gamboeh, van R. S. Soerâwidjâjâ (Landsdrukkerij 1907), blijkbaar geschreven naar aanleiding van de Soerabaja'se pasar-malèm's, kan men een beschrijving lezen van een Balinese gamboeh-vertoning, welke, vrij uitvoerig, een soort wajang-wong-voorstelling blijkt te zijn, met verhalen van R. Pandji. De schrijver meent, dat de Soerabaja'se gamboeh een nabootsing, door lieden van Banjoewangi, was van dit Balinese gamboeh-toneel. Men kan dit echter betwijfelen. Waarschijnlijk is, ook op grond van oudere berichten, dat in Oost-Java (en misschien ook wel verder naar het Westen) gamboeh-rei- en gevechts-dansen inheems zijn geweest.

Als merkwaardigheid wil ik hier nog overnemen een vermelding van de gamboeh-troep, welke voorkomt in een boekje, getiteld: „Eene Javaansche plegtigheid, het verlaten van den ouden Dalm der Regenten van Pasoeroean" (uit het geslacht van Nitiadiningrat, Dipati Lompoh of Lèmpèr, den Lamme, die stierf in 1799), „en het overgaan naar een tijdelijke woning, op den 19den Maart 1868, beschreven door den Resident van Pasoeroean S. van Deventer JSz." (Soerabaja 1868). Men leest daarin (blz. 14): „De stoet" (van de oude naar de tijdelijke kaboepatèn) „stelde zich met de meeste orde en in diepe stilte volgender wijze in beweging: 1: de priesters en geestelijken, 2: de gambook, zamengesteld uit vier en twintig mannen, gaande twee aan twee, hebbende het bovenlijf naakt en geel geverfd, de hoofddoek met bloemen versierd, dragende bonte kain's en rapèkan's, en in den buikband den met melatties omhangen kris." Opmerkelijk is wel, dat er

hier noch van bewapening noch van muziek melding wordt gemaakt. Dat hier een gamboeh-troep bedoeld wordt, is echter wel duidelijk.

Ook in Prâbalinggâ werd mij het optreden van de 24 gamboeh-dansers gemeld, vroeger bij de sênënan of sodoran, het steekspel, waarvan boven reeds melding is gemaakt. De 24 jongens, met een prâbâ versierd, gingen den Regent voor bij zijn ommegang, driemaal de aloen-aloen rond (kitër tēloe), voordat het eigenlijke steekspel begon. Een gamēlan werd megedragen. Hun dans werd genoemd bēksan sikoe. De Heer Kiliaan verklaart dit sikoe in zijn Madoerese woordenboek als een onderdeel van de silat- of pēntjak-vechtspelen: het hanteren van een ijzeren drietand. Een dergelijk wapen kende men, volgens mijn zegsman, in de Oosthoek echter niet. Misschien was de ijzeren staf, die wel tot de uitrusting behoorde van kjaī's (ook van de Pânârâ-gâ'se warok's vertelt de S. Tjabolang, dat ze zulk een wapen voerden), eertijds een dergelijk wapen.

314. Silat in de Pasisir-landen, pēntjak. Wat betreft de vertoningen van de Moslims-godsdienstige gemeente, hiervan is uit de Javaanse kustlanden nog iets te vermelden. Het schijnt dat daar vrij vaak voorkwam het bēsilat of silat, spiegelgevechten, soms ook met scherpe wapens, meestal verschillende soorten messen o.a. djambijah, soms met stok (tjis) en zwaard, meermalen veel gelijkende op het Maleise pēntjak. Er werd ook muziek bij gemaakt: een kēmpoel en een paar kēndang's werden genoemd. Men kende ook de tawak-tawak. Deze laatste beschreef men als iets grooter dan de panongtong of panoengtoeng. Gewoonlijk verstaat men onder tawak-tawak een soort diepe gong's, die op Java alleen voor uitvoer naar de Buitengewesten gemaakt heten te worden (men zie: de gong-fabrikatie te Sēmarang, door de Heren Jacobson en van Hasselt, Leiden 1907, blz. 44 en 45). Het verband met zaken van buiten Java en ook met de ouderwetse santri-omgeving is wel duidelijk bij deze vertoningen. De gevaarlijke toeren met wapens, die de S. Tjēntini van de ēmprak-vertoners weet te verhalen, zijn hiermede in verband te brengen.

Men weet, dat het aanbrengen van onkwetsbaarheid en de wapenkunst in allerlei vormen in samenhang worden gedacht, op Java zowel als elders, met bovennatuurlijke vermogens, verkregen door geheimzinnige onderwijzingen, toverspreuken, amuletten e.d. Deze nu zijn nergens beter tehuis dan in de omgeving van de ouderwetse Javanistisch-Moslimse gemeenschap, in welks kring de bēsilat-vertoningen bekend zijn. Ook de, in later tijd overal vertoonde en beoefende Maleise (Minangkabau'se) pēntjak-kunst moest van ouds geleerd worden onder leiding van een goeroe, en met inachtname van zekere, aan religieuze observanties verwante voorschriften. In Kadjawèn, jaargang 1931, blz. 135 komt een opstel voor van den Heer Samsi over verschillende soorten sēlat, vooral in West-Java en Batavia. Het beoefenen van deze vechtspelen is tegenwoordig op vele plaatsen ook in Zuid-Midden-Java onder de jongeren een vrij veel beoefende soort sport of gymnastiek geworden. Die bevatten echter nog vaak herinneringen aan de oude geheime vechtkunst met inwijdingen en tovenarij. De Heer en Mevrouw Brandts Buys hebben reeds het een en ander erover opgemerkt in hun boek over Madoera (hoofdstuk 14 en 15).

315. Tērbangan kidoeng in Oost-Java. De vertoningen van dansen, ontstaan uit of in verband geraakt met religieuze oefeningen, zijn in de Oost-Javaanse kustlanden allermint zeldzaam. De Islam heeft daar, zoals men weet, reeds vrij vroeg in de nieuwere Javaanse geschiedenis wortel geschoten. Door de kustvaart en de zeehandel is er, zoals langs geheel Java's Noordkust, van oudsher meer aanraking geweest met de rest van de Archipel en met lieden van overzee, dan dat in Java's binnenland en in de landschappen langs de Zuidkust het geval was. De ouderwets-Moslimse gebruiken zijn er innig vergroeid met het volksleven.

Slechts als voorbeeld wil ik hier aanhalen uit het Verslag van de eerste tentoonstelling-jaarmarkt te Soerabaja (1905) een beschrijving van den Heer Jasper (blz. 43): „..... de tērbang kēdoeng” (kidoeng, volgens gewestelijke uitspraak, kēdoeng) „de in een kring rondgaande mannen, die al zingende en hoofdschuddende in geleidelijk crescendo hun in de hoogte

opgeheven tamboerijnen beslaan. Het is een vermaak, of liever een gebruik, dat zijn oorsprong vindt in goddienstige opwinding, noodig bij bijzondere gelegenheden; als b.v. samenkomsten tot bezwering van ziekte enz."

Het is duidelijk, dat hier bedoeld wordt een groep dansers en zangers, verwant aan de in het bovenstaande beschreven rodad-vertoners. Het is slechts te betreuren, dat niet aangetekend is, wat zij zongen, de bekende Arabische gezangen of Javaanse strofen. Kidoeng is in Midden-Java thans nog de benaming van een aantal liederen in mâtjâpat-versmaten, naar men zegt afkomstig nog uit de tijd van Soeltan Agoeng van Mataram, welke bestemd zijn om gezongen te worden ter afwering van onheil. De eerste is: kidoeng roemëksa ing wëngi: lied van de nacht-wake. Ook thans nog laat men niet na in sommige ouderwetse kringen in Midden-Java, en ook in de kraton van Soerakarta, die kidoeng's geregeld te doen zingen; men heeft er een bijkans religieuze eerbied voor, en gelooft in de kracht ervan bij ziekte.

Of het deze kidoeng's zijn, die in Soerabaja ten gehore gebracht werden, is echter onzeker. Wellicht moet men eerder denken, indien zij Javaans zongen, aan regels, gandrangan, van het soort als boven bij de vermelding van de santri-Doel zijn medegedeeld, of aan de Madoerese kèdjoeng's, in het hierna volgende nog te vermelden (§ 328).

De troepen zangers en dansers, welke de boven beschreven muziek- en dans-opvoeringen met religieuze achtergrond geven, krijgen soms een gewestelijke beroemdheid, te vergelijken met die van mannenkoren of zangverenigingen elders. Zij worden dan ook wel tot vrij ver buiten hun woonplaats ontboden. Een voorbeeld hiervan is een dergelijke troep uit Kalipang (Pasoeroehan), welke in Prâbalinggâ zowel als in Pasoeroehan bekend bleek te wezen. De zangers kleden zich allen gelijk, in het wit, en wuiven op zekere ogenblikken met rode zakdoeken. Wanneer zij vaak wordt ontboden, verwerft zulk een troep zich gaandeweg een vrij hoge graad van geoefendheid in de koorzang en het samenspel, die zij anders nauwelijks zou bereiken, daar van instuderen bijna nooit sprake is. Ook in dit opzicht is zulk een koor dan te vergelijken met een troep gamêlan-spelers, nijâgâ's, die, langzamerhand aan elkaar gewend, een goed samenspel hebben. De santri's van Kalipang hadden als muziek slechts een vijftal tērbang's en een bēdoeg.

316. Singir's als populaire letterkunde, djēmbloeng, kēntroeng. Vermelding verdienen hier ook nog, al zij het terloops, de singir's, gedichten in Javaans van weinig letterkundige waarde, maar van stichtelijke inhoud, zoals over Dēwi Patimah, de dochter van den Gezant Gods en het voorbeeld aller vrouwen, of over de Laatste Dag, geschreven in gēgoeritan-dichtmaat, dus daarin gelijkende op de Maleise saïr's. Gedichten van dergelijke aard zijn in ouderwets-Moslimse kring, vooral in de kustlanden, geliefd; er zijn ook gesteendrukte uitgaven van in omloop. Naar aanleiding van de Pânârâgâ'se gēmbakan-vertoning heb ik er reeds melding van gemaakt (§ 303).

Dergelijke teksten zijn het ook, die men van de ronttrekkende kēntroeng- of djēmbloeng-speellieden, onder begeleiding van tērbang-muziek, kan horen. Maar deze dansen er niet bij. Wat zij bieden is slechts voordracht of vertelkunst, verwant aan de kunst van den ḍalang, en muziek. Daarom wordt er hier slechts terloops melding van gemaakt. In het (West-) Madoerees noemt men dergelijke voordrachten gēntroeng.

317. Lēnggèr in Oost-Java. Vermeldenswaard in verband met het pas medegedeelde over santri-vertoningen is nog, wat de Heer Poensen vermeldt (Med. Ned. Zend. Gen. XVI, 1872, blz. 241), ook weer blijkbaar betrekking hebbende op Kēḍiri, over „lēnggèr en kēmblaq": „Dit zijn beide benamingen van eene wijze van dansen. De eerste geschiedt door 4, als vrouwen gekleede mannen. De tweede is een dans, bij de santri-birahi in zwang." Lēnggèr als naam van den jongen of man, die danst in travestie, is boven reeds genoemd bij de bespreking van deze vertoning in het Zuid-Westen en Midden van het Javaanse land (§ 278 en 281), „kēmblaq", beter gēmbak, is vermeld als voorkomende in Pânârâgâ (§ 302). Hier blijkt weer duidelijk, door de vermelding van

de santri-biraï, hoe er verband bestaat tussen deze dansjongen-vertoningen en de oefeningen van sommige godsdienstige broederschappen.

Zelfs tot in het Oosten van Midden-Java, Kēdiri en omliggende landschappen, moet het woord lènggèr dus bekend zijn (geweest). In de S. Tjēntini (zang 31) vindt men dan ook opgesomd: „ambēbarang gambang tjaloeng, topèng lènggèr barongan, wajang bèbèr mjang karoetjil, tērbang ména(k?) miwah barang oerā-oerā”, als de volksvertoningen van rondtrekkende spelers, die men kon zien in Wānāmartā, de woonplaats van Amongrāgā's schoonvader Ki Baji Panoertā. Dit Wānāmartā heeft gelegen in het oude landschap Wirāsābā, thans distrikt Mādjàagoeng van het regentschap Djombang.

De mededeling van den Heer Poensen over de lènggèr-vertoning is merkwaardig, doordat daarin, naast de verkleiding als vrouw, het optreden in een viertal vermeld wordt. De verkleiding als vrouw is, naar het schijnt, het eigenaardige van de lènggèr, ook elders. Het optreden in een viertal is eigenaardig voor de vertoningen van jongensdansen; boven bij de beschrijving van de djaṭil-dansen in Pānārāgā is daar reeds de aandacht op gevestigd. De mededeling van den Heer Poensen zou goed passen op de oud-Oosthoekse gandroeng's (zie § 323).

318. Loedroeg-Soerabaja. Lèrok. Waarschijnlijk meer dan elders vindt men de uitvoeringen van jongens-reidansen of van jongens of mannen in travestie, al of niet gepaard met het vertonen van goochelkunsten, uitgebreid en ontwikkeld tot kleine voorstellingen van een verhaal, een klucht, in Oost-Java en op Madoera. Wel is niet overal, waar thans dergelijke populaire toneelvoorstellingen voorkomen, de oorsprong uit of het verband met de oude vertoning nog even duidelijk. In sommige gevallen, bijv. in dat van de gēmbak, hier en daar in de Oosthoek de naam van een populair toneel, blijkt deze samenhang echter zo klaar, dat, waar er in andere dergelijke vertoningen aanwijzingen van zulk een verband gevonden worden, men veilig kan veronderstellen, dat het oudtijds ook werkelijk bestaan heeft.

Een van de meest bekende van deze populaire toneelvoorstellingen, die zich ontwikkeld hebben uit of in verband met de dansjongens- en kunstenmakers-vertoningen, is het loedroeg-spel van Soerabaja, Sidāardjā en omliggende streken. Het verspreidt zich ook langs Java's Noordkust, tot naar Toeban, zo vernam ik. Vermeld vond ik het reeds in de al meermalen genoemde Statistiek van Grisse van 1822, waar men leest in een opsomming van dansen: „De naam van loedroek of badoet verkrijgt de dans, wanneer er twee arlequins of potsenmakers bij zijn, waarvan er een in vrouwenklederen vermomd is, welke beide geestige verhalen (in hunne aard) ten toon stellen.”

Inderdaad schijnt loedroeg eertijds niet zelden, ook in Midden-Java, als gelijk van betekenis met badoet in gebruik geweest te zijn; het duidde slechts den kunstenmaker aan. Aan zijn optreden heeft de hele vertoning en het eruit voortgekomen populaire toneel zijn naam ontleend. Anderen hebben van deze populaire loedroeg-vertoningen reeds zeer belangwekkende, al zij het niet altijd geheel volledige beschrijvingen gegeven. Te noemen is in de eerste plaats die van den Heer Poensen in zijn verhandeling over „den godsdienstigen en zedelijken toestand des Javaans” in het hoofdstuk „Javaansche vertellingen” (Med. Ned. Zend. Gen. X, 1866, blz. 54) voortgezet in zijn reeds meermalen genoemde verhandeling over de wajang, onder het hoofd „Topèng en tamèng glèlèng” (Med. Ned. Zend. Gen. XVI, 1872, blz. 239). En dan vooral ook die van M. Ng. Askaboel Djāpranātā onder den titel „Loedroek” in het Maleise weekblad van het Kantoor voor de Volkslectuur Pandji Poestaka (VIII, 9, 31 Januari 1930) en die van R. Ahmad Wāngsāsēwājā in Djāwā X, 1930. Deze opstellen en de mij ter beschikking staande mededelingen en waarnemingen vullen elkaar op gelukkige wijze aan. Men kan aan hen waarschijnlijk ook niet onbelangrijke gegevens ontleenen ten dienste van het onderzoek naar de oude zin en betekenis van andere dergelijke vertoningen. Juist daarom en omdat de loedroeg-vertoningen tot zelfstandige toneel- of kluchtenvoorstellingen zijn geworden, waarin het oude bestanddeel weinig op de voorgrond treedt naast andere tafreelen, lijkt het mij beter, dat deze loedroeg-voorstelling een andermaal afzonderlijk

beschreven wordt, tezamen met enige andere volkstoneel-voorstellingen, voorzover daarvoor voldoende gegevens beschikbaar zijn.

Hier worde slechts vermeld, dat bij de loedroeg-opvoering aan het gedeelte, dat het verhaal bevat (van den loedroeg Běsoet, Djaminah, zijn vrouw (een man als vrouw verkleed) en Djoeragan Tjělëp, den Donkeren Meester, den tegenstander van Běsoet) een voorspel (poetjoekan) vooraf moet gaan, bestaande, volgens den Heer Djājāpranātā uit een dans van de ronggèng (den als vrouw verkleden man, die straks als Djaminah zal optreden) met enige jongens. Ook de Heer Poensen vermeldt de dans van talèdèk's (hier waarschijnlijk wel te begrijpen als talèdèk-lanang, jongens in travestie) durende tot ongeveer middernacht, voordat het eigenlijke loedroeg-toneelspel begint. Ook daar tussen door komen volgens hem de talèdèk's nog op.

In Sidāardjā kent men de lèrok-vertoning, naar het schijnt een plaatselijke benaming (uit Paḍangan) van een uitvoering, die niet zeer verschilt van de oude vorm van het loedroeg-toneelspel, zoals de bovengenoemde opstellen dat beschrijven. Bij zulk een lèrok-vertoning ziet men ook eerst, voordat het toneelspel met de samenspraken begint, een dans van mannen als vrouwen verkleed (een drietal). Daarop volgt de dans van den lèrok, of soms ook, maar, naar men mij zeide, minder eigenaardig, van twee lèrok's, geheel in het rood gekleed, met rode jas, rode broek en rood kapje, het gezicht half wit en half rood gekleurd, met de in het Oosten van Java zo vaak gebruikte bellenband (gongsèng) aan de voet. Hij danst slechts in het rond, wat potsen makende.

319. Goocheltoeren en kinderspelen. De Heer Djājāpranātā deelt in zijn bovengenoemd opstel over de loedroeg-vertoning (§ 318) verder mede, dat in het naspel, dat hij sandoeran noemt, na het gevecht van Běsoet en Djoeragan Tjělëp, de dansjongens eveneens optreden. Hij noemt in dit verband buitendien sintrèn en gëndaman, zekere soorten zogenaamde biologie-vertoningen. De eerste wordt ook vermeld als kinderspel (zie hierna, § 320), de laatste, o.a. door den Heer Rhemrev in het Javaanse woordenboek, als een bezwering om onderwerping te verkrijgen, in de liefde, tegenover krokodillen, om vogels te vangen enz.

De Heer Poensen geeft, blijkbaar uit eigen aanschouwing, van zulke gëndaman-toeren een beschrijving (M.N.Z.G. 16, blz. 240); „De man” (de loedroeg) „ontkleedt zich geheel tot op een zeer kort, nauw broekje na. Dan laat hij zich de handen op den rug vastbinden, en gaat op den aarden vloer gehurkt zitten. Een ander bedekt hem nu met een mand, van bamboe gevlochten. Deze is zoo ruim, dat vervolgens een ander man, van een trom voorzien, zich bij hem begeeft. Als er nu op de trom geslagen wordt, nadert iemand de mand, en vraagt wat de man verlangt. Hij zal dan bijv. al de borden vragen, die er maar bijeen te brengen zijn, 40, 50 in getal. Deze worden hem in de mand gegeven. Slaat nu weer de trom, dan is dat een teeken, dat de goochelaar gereed is, en dan kan men de borden terugkrijgen. Deze zijn dan met allerlei eetwaren, rijst met toebehooren, gevuld, die de tweede man, één voor één, van onder de mand overgeeft.”

„Een andere toer. De loedroeg neemt eene kom of bak en vult die met rijst. Daarna legt hij er een kippenei in, omgeven van kēmiri-noten. Na verloop van eenige oogenblikken vraagt hij, welke plant of gewas men wil, dat uit het ei zal opschieten. Een djaraq-plant? Goed — en niet lang duurt het, of men ziet zich de plant ontwikkelen en langzamerhand opschieten met takken en bladeren, juist zooals dat in de natuur plaats heeft.”

De gëndaman-vertoningen, hier vermeld, doen weer denken aan de reeds herhaaldelijk genoemde émprak-uitvoeringen in de S. Tjēntini (zie § 305 en 307).

320. Sintrèn, vertoningen, kinderspel. Sintrèn, dat boven genoemd is als bestanddeel van een populaire loedroeg-vertoning, schijnt men in Sālā thans (alleen als herinnering) te kennen als biologie-vertoning of kinderspel. Ook kent men het woord wel in afgeleide betekenissen, of in het algemeen als minder nauwkeurige aanduiding van goochelarij. Op gezag van den Heer

Wilkens is echter in het Javaanse woordenboek te vinden: „sintrèn: benaming van een spel met biologie, o.a. een, waarbij een jongen of een meisje onder een mand gezet wordt, daar men omheen zingt en muziek maakt, totdat die er onder zit als besoesd oprijst, op de maat van de muziek gaat dansen en eindelijk in slaap valt.” Deze beschrijving past geheel bij de laïs-vertoning uit de Noord-Westelijke Pasisir, Tjërbon en de Sondalanden, die boven vermeld is (§ 275).

In de Noord-Oostelijke Pasisir-landschappen, waar de loedroeg-vertoning thuis behoort, schijnt men echter onder sintrèn niet het meisjes-biologie-spel met een koeroengan te verstaan. Men deelde mij in Sidåardjå en Soerabaja mede, dat men een meisje, dat sintrèn worden moet, slechts in het rond draait, onder het branden van droog *daḍap*-blad. Dit komt overeen met de omschrijving van het woord sintrèn in het Javaanse woordenboek van den Heer Jansz: „gebiologeerd door gedraai, gewemel, en geluiden; een spel waarbij men iemand daardoor in een soes brengt.”

Vermeld verdient hier nog te worden een plaats in de *S. Pârāmājogå* van R. Ng. Rånggå-warsitå (Uitg. Buning 1922, blz. 156), waar men leest van de volgelingen van de *Agāmå Ēndrā*: „Hun gebod (papali) bij bruiloften is, sintrèn en *ēndjèr* te hebben; de familieleden van den bruidegom en die van de bruid houden een woord-gevecht (*prang tjatoer*), zij bezigen toespelingen op en bedekte aanduidingen van het onthaal.”

Bij deze, in overeenstemming met de opzet van de *S. Pârāmājogå* in de oertijd teruggeplaatste adat, moet men denken aan sommige gewoonten, het houden van vaste samenspraken met wangsalan's bij de ontvangst van gasten enz., waarvan ook nu nog wel in sommige delen van Java sporen te vinden zijn. Men zie het opstel van den oud-Regent van Sragèn, K. R. T. Soemånagårå over huwelijksgebruiken in Sokåwati in *Poesåkå Djawi*, V, 1926, blz. 146 e.v. *Ēndjèr* of *kēndjèr* schijnt een strijddans te moeten aanduiden; hoe sintrèn echter in dit verband opgevoerd werd, blijkt helaas niet.

In ieder geval zal het voldoende duidelijk zijn geworden, dat men in sintrèn weer een voorbeeld heeft van een vertoning, die op de grens staat tussen kinderspel en uitvoering van kunstmakers, en tegelijkertijd behoort tot de fakierkunsten bij de oefeningen der ouderwets gelovigen.

321. Gēmlak als volkstoneel. In het Oosten van Java zijn er nog verscheidene andere vertoningen, die te vergelijken zijn met de loedroeg of *lèrok*-vertoning met sintrèn-spel. Evenmin als de loedroeg kunnen die andere echter hier in den brede besproken worden, wat betreft muziek, wijze van opvoering, opgevoerde verhalen enz. Zulk een beschrijving zou een afzonderlijke verhandeling over modern volkstoneel op Java vullen; dit hoofdstuk zou zij al te veel doen uitdijen.

Hier zij het genoeg slechts de namen te noemen, van dergelijke min of meer uitvoerige volkstoneel-opvoeringen in Oost-Java, de Oosthoek en Madoera (zie § 327 en v.), waarin waarschijnlijk het bestanddeel van het optreden van den dansjongen met zijn begeleider een der oudste is. Vermeld is reeds het voorkomen van de *gēmlak*-voorstelling, welke, naar men mij mededeelde, voornamelijk in Pasoeroehan en *Pråbålinggå* gevonden wordt. De naam van deze voorstelling, die verwant is aan die, welke in *Pånåragå* en omliggende streken aan den dansjongen in travestie gegeven wordt (*gēmlakan*, zie § 302), is wel een zeer duidelijke aanwijzing ervoor, dat zijn optreden in deze vertoning van veel belang is of althans geweest is. Inderdaad moeten, volgens de beschrijvingen, de *gēmlak*-opvoeringen steeds beginnen met een dans van een als vrouw gekostumeerden jongen of man, en een dans van een *Klånå*-achtige figuur, soms gemaskerd. De taal, gesproken bij deze *gēmlak*-voorstellingen, is deels Javaans, deels Madoerees, of ook wel gemengd, in overeenstemming met de grotendeels gemengde landaard van de bevolking in de streken waar zij voorkomt.

Volgens de berichtgevers gebruikt men er slechts een gewone *gamēlan* bij, de *mēntaraman*, die in deze streken overheerst. Een troep bestaat wel uit een 20tal mannen; de vrouwenrollen worden door jongens vervuld. Men geeft, na het vermelde voorspel, min of meer uitgewerkte verhalen, te vergelijken met 1001-nacht-verhalen, zoals dat ook in de Midden-Javaanse *kētoprak* de

gewoonte is. Evenals deze en de loedroeg-voorstelling is de gēmlak-vertoning uitgegroeid tot een volkstoneel, dat in loodsen tegen entree te genieten is. De vertoners zijn rondreizende toneelspelers van beroep.

322. Tēnggērees Karo-feest. Het is hier de plaats om, alvorens, na de bespreking van Oost-Java, tot die van Madoera en de Madoerese Oosthoek over te gaan, iets mede te delen over reidansen, in gebruik bij de heidense Tēnggērezen. Naast deze soort van vertoningen, en dansen van vrouwen, schijnen de heidense Tēnggērezen geen andere, van ouds bij hen thuis behorende opvoeringen te kennen. Wajangspel, paarddans en mommerijen schijnen bij hen niet inheems te zijn. Om een indruk te geven van de Tēnggērese vertoningen, waarbij mannen-reidansen te zien zijn of waren, kan ik niet beter doen, dan een desbetreffend stuk opnemen uit de verhandeling van den Heer Jasper over de Tēnggēr (uitgave van het Java-Instituut, blz. 49, Djāwā VII, 1927, blz. 299). Dit stuk is een beschrijving van het Karo-feest, het feest, behorende bij de tweede maand (Karo) van het Tēnggērese jaar, dat in de wandeling slamētan minoeman genoemd wordt, wegens het drinken van sterke drank, dat erbij behoort.

„Evenals bij vele andere feesten eischt ook de voorbereiding van het eigenlijke Karo-feest een heel etmaal; 's morgens worden de offeranden gereedgemaakt, waarvoor men prettig bij elkaar zit, en wordt de djimat klontongan" (een oud, als relikwie bewaard stel kleren) „gewijd, terwijl de avond vóór de eigenlijke Karo-plechtigheid doorgebracht wordt bij gamēlan-muziek en met dans. Het is vooral dit avondfeest, dat door vele Tēnggērezen en Mohammedaansche vrienden en kennissen wordt bijgewoond. Zoodra het gebed van de Karo-plechtigheid is afgelopen, worden er raadsels opgegeven (tjangkriman), welke eigenlijk grappige woordspelingen (wangsalan) zijn, waarmede men de gasten vermaakt en voor de behandeling waarvan een raad van 5 doekoen's wordt samengesteld, die dan speciale namen krijgen. Zoo heet het hoofd of de voorzitter van dien raad Toegoer, wiens functie in den raad wordt vergeleken met die van désahoofd. De vier overige raadsleden zijn: Kērti-djājā (wordt vergeleken met den kēbajan van een désa), Toekang-dēndang, Magērsari en Sēnapati. De woordspelingen hebben betrekking op al wat zich in de onmiddellijke nabijheid bevindt: de inhoud der schalen, de mat, waarop men zit, de wand, waartegen men leunt, enz. Zoo b.v. zeg men:

„'s Nachts in het donker loopt iemand mèk-mèk (voorzichtig rondtastend). De oplossing van dit raadsel is klāsā (mat), want klāsā (mat) = lēmèk (mat, kleed). Men merkt hieruit, dat in het opgegeven raadsel mèk-mèk het hoofdwoord is, waarop het woord lēmèk gerijmd wordt, voor welk woord klāsā (mat) als synoniem wordt opgegeven."

„Wie de juiste oplossing van een raadsel niet heeft gevonden, is verplicht, om bij wijze van boete sadjēng te drinken (het zoete vocht van gegiste kētan), waarin men trasi (vischextract, toespis, welke gewoonlijk met sambēl gegeten wordt) heeft gemengd; degeen, wien deze boete is opgelegd, trekt onwillekeurig een vies gezicht bij het nuttigen van het onsmakelijke mengsel, dat groot vermaak van de omstanders."

„Blijkbaar deed men vroeger het vocht in hoornen kommetjes; althans van Herwerden" (een der oudere beschrijvers van de Tēnggēr) „deelt ervan mede, dat het toedienen van „arak of tapé" ¹⁾ geschiedde uit „koehoornen, namelijk uit de punt derzelve, tot den vorm van een glas gesneden."

„Dit vermaak, ook wel minoem genoemd, heeft plaats met afwisseling van gamēlan-muziek."

„Een andere regeling, zooals die vroeger in Loemadjangsch Tēnggēr gevolgd werd (ook bij huwelijksfeesten), is, dat de gasten (mannelijke) in rijen geschaard zitten, terwijl de z.g. Sēnapati in het midden van het feestvertrek heeft plaats genomen. De Sēnapati is degeen, die beslist op al, waarop een beslissing genomen dient te worden."

¹⁾ „Tapé = zoet of vochtig gegiste kētan; laat men het gistingsproces verder doorgaan dan ontstaat er meer vocht, dat den naam van sadjēng heeft. Van Herwerden bedoelde natuurlijk dit vocht." J.E. Jasper.

322. Reidans enz. Javanen.

„Vóór den Sēnapati zitten 3 personen, t.w. 1 : Bolèngan ¹⁾, die raadsels opgeeft, klachten formuleert, geestige dingen zegt, in 't kort de man, die door zijn kwinkslagen de gasten aan het lachen brengt; 2 : Kērtidjâjâ, die de raadsels oplost, vragen beantwoordt, ook voor anderen; 3 : een persoon, die liedjes neuriet (rěřpi).”

„Iets verder zit een lěgèn (helper van den ðoekoen) met een waterschepper.”

„Heeft Kērtidjâjâ het door Bolèngan opgegeven raadsel niet kunnen oplossen, dan klaagt Bolèngan hem aan bij Sēnapati, die de straf bepaalt, dat den Kērtidjâjâ de sadjěng moet worden ingegoten (di tjarak).” ²⁾

„Bolèngan klaagt niet alleen Kērtidjâjâ aan, maar ook anderen, zoo b.v. gasten, die niet opletten, iets doen of nalaten, wat de aandacht trekt, verkeerd zitten, enz.”

„Is Bolèngan moe, dan geeft hij den 3en persoon, den zanger, last, om liedjes te zingen, of hij draagt den lěgèn (helper van den ðoekoen) op, om het beurtdansen der mannelijke gasten ('ngoejěng) te regelen. Zoo gaat 't dan den geheelen nacht voort.”

„Dan worden vier als bruidegoms gekleede jongelieden in het midden van het feestvertrek geplaatst; zij dragen een djěběng of steekspel-lans, nagebootst door een met vlaggetjes versierden rietstengel. Dansend komen vier meisjes uit de keuken, ieder een potje met rijstpoeder in de hand houdend. Als zij vlak vóór de vier jongelieden gekomen zijn, blijven zij op een signaal, dat op de gong gegeven wordt, staan en besmeren het gezicht der jongelieden met rijstpoeder, waarna zij weder verdwijnen en de jongelieden de tajoengan ³⁾ dansen.”

„Men merkt hieruit, dat de gezamenlijke bijeenkomsten van de huwbare meisjes met jonge mannen bij de Těnggěreezen niet verboden waren, integendeel, zij waren voor het overigens sober levende bergvolk een verblijvend vermaak.”

„Gehouden in gepaste vreugd en vroolijkheid, zelfs met betamelijk dansen, werden zij vaak gevolgd door de verlovings van menigen jongeling, die zijn verkorene op zulk een feest had gevonden.”

„Wat de raadsel-opgaven betreft, hiervan was men op het Tosarische Karo-feest reeds veel vergeten; formulieren voor het opgeven en beantwoorden dier raadsels moesten door den ouden ðoekoen van Ngadiwānā worden voorgezegd, en het toedienen van de sadjěng als boete of straf bleef geheel achterwege, zoodat aan dit gedeelte van het feest de uitbundige vroolijkheid ontbrak.”

„Wat in Loemadjangsch Těnggěr tajoengan heet, wordt in Pasoeroehan sodoran genoemd (d.i. het dansen met sodor's of steeklans). Hiervoor moesten eerst de oudsten, later de ðesa-hoofden en de jongeren, die zich in zwarte feestkleeding gestoken en zich met kleurige slěndang's opgesmukt hadden, het steekspel uitvoeren, waarmede de strijd tusschen Sětyā en Toehoe” (een Těnggěrees oorsprongsverhaal) „werd gesymboliseerd. De sodoran werd gedanst op de tonen van het gamēlan-spel, eerst door twee paren, later door twee groepen van vier personen (alleen mannen). Zij dansten, eerst zonder steeklans, elkaar drie keeren tegemoet. Werd hun de sodor of steeklans — een lange, holle bamboestaaf, waarin maiskorrels gedaan waren en welke men met kleurige papierreepen had versierd —, in de hand gegeven, dan ging de gamēlan-muziek in een langzamer tempo over en geschiedden het elkaar tegemoet dansen en het traverseeren telkens met het trillen of klapperen van de steeklans, waarmede de cadans werd verduidelijkt.”

„Telkens als de lansdragers dicht vóór elkaar gekomen waren, versnelde de gamēlan de maat, hielden de dansers hun lans naar beneden en sloegen zij daarmede op den vloer, om het

¹⁾ „Bolěng = een vrucht, waaraan gegeten of waarin gebeten is.” J. E. Jasper.

²⁾ „Tjarak = een hoorn van een stier; njarak = uit zulk een hoorn drinken. Vergelijk hiermede de mededeeling van Herwerden hierboven.” J. E. Jasper.

³⁾ „Tajoengan = het dansen in allerlei bewegingen, waarmede men de aanvang van een gevecht voorstelt.” J. E. Jasper. (Over het tajoengan der pěnjoetrā zal in het hierna volgende nog iets medegedeeld worden (§ 427); dit soort dansende voorwaarts schrijden is in het bovenstaande ook reeds enige malen genoemd (§ 279 en 301). Th. P.).

gevecht weer te geven. Als de dans geëindigd was en de muziek ophield, werd in zangerige toon door een der dansers of door een *doekoen* het vervolg van het steekspel overgedragen aan andere paren of groepen."

"Zoo werd er vele malen gehandeld in deze volgorde: 1, gebed van den *doekoen*; 2, behandeling van raadsels; 3, steekspeldans, totdat ten slotte de *djimat klontongan* weer van de *sanggar-agoeng*" (een gedeelte van de huiszolder, bestemd voor heilige voorwerpen en offers) „gehaald en vóór den *doekoen* van *Ngadiwânâ* geplaatst werd, die een gebed prevelde en het omhulsel van *pisangblad* opende."

"Alle aanwezigen gingen om hem heen staan of zitten en een ieder trachtte een der munten te krijgen, welke een jaar lang in den koker der heilige amuletten hadden gelegen. Het geloof is, dat zoo'n muntstuk den bezitter ervan geluk aanbrengt; men vraagt zulk een muntstuk en wisselt het tegen een ander in, dat met de overgeblevene en andere nieuw ingekomen muntstukken weer in den koker gedaan wordt."

"Na afloop van deze plichtigheid werd de *djimat klontongan* naar haar bewaarplaats teruggebracht; eerst op het *Karofeest* van het volgende jaar mag zij weder vertoond en vereerd worden."

Tot zover de beschrijving in de verhandeling van den Heer Jasper.

Op de vraag, wat de betekenis van dit feest en de daarbij in zwang zijnde gebruiken oudtijds geweest is, geeft de bovenstaande beschrijving geen voldoende antwoord. Trouwens, in het algemeen schijnt in de *Tënggërdésâ's* de oude zin van gebruiken en plichtigheden voor een groot gedeelte vergeten te zijn. In het IXe hoofdstuk zal ik nog een beschouwing wijden aan dit feest; vermoedelijk is het te begrijpen als in verband staande met plichtigheden, oudtijds behorende bij een wijding, een intrede in een hogere graad van bestaan, inzonderheid een mannenwijding of een voorbereiding daartoe. De ongetrouwde jongelingen hadden zulk een wijding, ook in verband met hun aanstaande huwelijk, nodig, voordat zij konden intreden in de stand der volwaardige leden van de gemeenschap; dit ongeveer moet de oude zin van de plichtigheid geweest zijn.

Intussen heeft men uit de overgenomen beschrijving kunnen lezen, dat bij het *Karo-feest* dansen worden of werden opgevoerd, die overeenkomst vertonen met de in het hieraan voorafgaande beschreven reidansen van mannen of jongelieden. Op deze overeenkomst, ook in verband met de dans van viertallen, zal in het IXe hoofdstuk nog de aandacht gevestigd worden.

323. Gandroeng Banjoewangi. ¹⁾ Bij de oude Javaanse bevolking van de Oosthoek, de overblijfselen van het rijk van *Blambangan*, thans in hoofdzaak nog slechts te vinden in *Banjoewangi*, behoren, naar men mag aannemen, inzonderheid de vertoningen met jongensdansen, al of niet in travestie, tot de oude gebruiken. In latere jaren is in geheel Oost-Java en ook wel verder bekend geworden de *gandroeng-Banjoewangi* of *gandroeng-Bali*. In het Verslag van de eerste tentoonstelling-jaarmarkt te Soerabaja (1905) schrijft de Heer Jasper (blz. 44): „De *gandroeng's Bali* trekken, als iets weinig geziens, nog al de aandacht van het publiek. Het zijn twee danseressen, die op de laatste tentoonstelling van *Bândâwâsâ* éclat gemaakt hebben, om den bevalligen zwier van haar dans, en daarom ook te Soerabaja werden ontboden." Hieruit blijkt, dat pas in het begin van deze eeuw deze vertoning meer algemeen bekend is geraakt, en wel als een opvoering van dansen voor vrouwen. Het staat echter vast, dat, nog niet zeer lang geleden, de *gandroeng's* jongens in travestie waren.

Over de *gandroeng*-vertoningen van *Banjoewangi* is reeds vrij wat geschreven. Een van de oudste beschrijvingen is zeker wel het boven reeds vermelde Javaanse boekje van R. S. Soerâwidjâjâ, getiteld: *Gandroeng lan Gamboeh*, in 1907 ter Landsdrukkerij gedrukt. Belangwekkende

¹⁾ Het hier volgende is, voor een gedeelte, overgenomen uit mijn opstel over de Oosthoekse Javanen, opgenomen in het Tijdschr. K. Bat. Gen. 72, 1932.

beschouwingen over deze vertoning heeft de Heer Scholte gegeven in een voordracht over de gandroeng van Banjoewangi, gehouden voor het vierde Congres van het Java-Instituut te Soerabaja (1926, verslag in *Djâwâ VII*, blz. 144).

Het bleek mij ook uit eigen onderzoek, dat oudtijds de gandroeng's jongens waren van zeven tot veertien jaar. Zij werden vrij kostbaar gekostumeerd, als vrouwen, met een lange kain om, het bovenlichaam bedekt met een soort borstrok met een lang neerhangende borstlap. Hun hoofdtooi was hoog, kroonvormig, van uitgeslagen leer, met grote oorversierselen achter de oren. Armspangen, armbanden en ringen ontbraken niet. Bij de dans hadden zij een danssjerp in de gordel gestoken, en vaak een waiertje in de rechterhand, of in iedere hand een waiertje.

Uitvoeringen waren er van verschillende soorten. Mij werd melding gemaakt van een uitvoering waarbij vier gandroeng's te zamen optraden, in een vierkant staande of dansende, en elkaar regels toezingende. Dit waren wangsalan-regels. Ieder op zijn beurt beantwoordde de regels van zijn buurman aan de ene zijde, en richtte dan enige andere regels tot zijn buurman aan de andere zijde. Het is wel aan te nemen, dat dit een oude vertoning is; men herinnere zich de vier-jongens-dansen, die in het bovenstaande vermeld zijn, inzonderheid de dans van vier *djačil's* in *Pânârâgâ*, zoals die beschreven staat in de *S. Tjabolang* (§ 303). In enkele *désa's* in het Banjoewangi'sche zou men, naar men mij mededeelde, een jongensviertal nog niet lang geleden wel hebben laten optreden bij gelegenheid van het *moedjâ* (de gewestelijke benaming van het jaarlijkse dorpsfeest, *bêrsih désa*). Zij waren dan echter niet gekostumeerd, en zongen de bekende Arabische godsdienstige gezangen.

De Heer Soerâwidjâjâ maakt in zijn boekje alleen melding van een vertoning, waarbij men met den gandroeng (of met verscheidene tegelijk) danste op dezelfde wijze als men dat gewoonlijk met een dansvrouw doet. Dit had plaats 's nachts bij volle maan, buiten op een open plek. De mannen zaten dan in een vierkant om de dansplaats heen, en de gandroeng gaf telkens door een gebaar te kennen, wie aan de beurt was om als tegendanser op te treden. Dit behoorde afwisselend van elk der vier zijden van het vierkant te geschieden, eerst een van de Wester-, dan een van de Oosterzijde, vervolgens een van de Zuider-, daarna een van de Noorderkant. Wanneer dit niet zo geschiedde, gaf het aanleiding tot krakeel. De tegendansers legden een kleinigheid, soms maar een paar centen, als tombok in het daarvoor bestemde bakje. Dit komt, behalve misschien het ordelijke kiezen van den tegendanser, op hetzelfde neer als wat men bij een dansvrouw *djanggroengan* noemt, zoals de Heer Soerâwidjâjâ terecht opmerkt. Daarnaast maakt hij melding van het gebruik, den gandroeng te huren om een feest op te luisteren. Dan werd er geheel op dezelfde wijze met hem gedanst als met een dansvrouw bij gelegenheid van een *tajoeban-feest*.

Op enkele onbetekenende uitzonderingen na komen of kwamen, volgens den Heer Soerâwidjâjâ, deze gebruiken geheel overeen met wat op Bali te zien is. De nachtelijke *djanggroengan-dans* zou daar dan gehouden worden op een *poera*-, een *tempelerf*. Hier behoeft dit niet nader onderzocht te worden, daar de Balinese vertoningen in deze verhandeling niet besproken worden. Dr. van der Tuuk geeft in zijn *Woordenboek van gandroeng* wel een betekenis op, die hierbij zou passen. De Heer Soerâwidjâjâ meent, evenals bij de *gamboeh-dans*, zoals dat boven is megegedeeld (§ 313), dat de gandroeng-vertoningen van Banjoewangi geheel van de Balinezen zijn overgenomen. Of dit juist is, is te betwijfelen. Gezien de verspreiding van de jongensdansen, waaronder ook de vier-jongens-dans, over geheel de Madoerese Oosthoek en Madoera zowel als over het Javaanse deel van Oost-Java, is het zeer goed aan te nemen, dat die dansen ook eigen waren aan de oude Javaanse bevolking van de Oosthoek, waarvan de *Blambangers* een overblijfsel zijn. Bovendien kan weer gewezen worden op de dansen der *Pânârâgâ'se djačil's*, boven beschreven; die traden volgens de *S. Tjabolang* ook wel op in een grote *djanggroengan-partij* (§ 303). Dat de landschappen langs Java's Zuidkust, van Goenoeng-Kidoel tot in Banjoewangi, verwante bevolkingen herbergen, heb ik reeds eerder verondersteld.

Wel is aan te nemen, dat op de Banjoewangi'sche gandroeng-vertoning de Balinese kunst invloed heeft uitgeoefend, immers Banjoewangi, het oude rijk van Blambangan, heeft steeds nauwe verbindingen met Bali onderhouden. Het gebied van invloed der Balinese vorstendommen heeft zich tot in het midden van de 18e eeuw uitgestrekt over het grootste deel van Java's Oosthoek.

Opmerkenswaardig is overigens, dat de Heer Soerâwidjâja geen melding ervan maakt, dat de gandroeng's ook zongen. Dit is echter toch wel het geval geweest. Wat betreft de Balinese gandroeng's maakt Dr. van der Tuuk er ook gewag van in zijn Woordenboek onder sandar: „njandarin: toezingen, degenen die meedansen, van de gandroeng's; sasandaran: gezang, van de gandroeng's, of wel van kinderen, overeenkomende met de Maleische pantoen, sommige zijn zeer onkiesch." Dat de Banjoewangi'sche gandroeng-dansjongens zongen, is, als men wil, ook op te maken uit wat de Heer Scholte mededeelt (Djâwâ VII, blz. 148): „Oorspronkelijk gingen deze jongelingen met enige muzikanten, die voornamelijk de kēṇḍang en de tērbang bespeelden, de dorpen rond, en werden beloond met rijst in natura, die ze in een zak meevoerden." Misschien moet men hier denken aan het optreden van de Pânârâgâ'se warok's met hun djaṭil's of gēmbalkan's (§ 303). Wellicht is hier sprake van een vertoning, die reeds enigszins onder invloed van de Islam stond. Dit sluit echter volstrekt niet uit, dat de dansjongen-vertoning zelf oud is; men denke mede aan de émprak-vertoningen, die ook veelal een godsdienstig tintje blijken te hebben gekregen.

De Heer Scholte heeft in zijn genoemd opstel vervolgens medegedeeld, hoe, volgens zijn zegslieden, de gandroeng-dansjongen-vertoning langzamerhand uitgestorven, en opgevolgd is door de gandroeng-dansmeisjes-opvoering. Dit is vermoedelijk in deze zin op te vatten, dat in de opvoering van dansen, vergezeld van het zingen van liederen, waaraan men blijkbaar in het bijzonder dacht bij de benaming gandroeng, de dansjongens vervangen zijn door meisjes. Een dergelijke ontwikkeling is boven reeds verondersteld ten aanzien van den lēnggèr in Banjoemas (§ 278). Men herinnere zich ook, wat opgemerkt is over de bēḍajan-dansen (§ 277). Waaraan het te wijten is, dat in Banjoewangi deze dansjongen-vertoning langzamerhand is uitgestorven, is moeilijk na te gaan. Men zou kunnen denken aan het verband, dat haar, naar het schijnt, verbond met oude dorpsgebruiken, zoals het moedjâ, het dorpsfeest, en voor dergelijke gebruiken is, zoals overal, de belangstelling aan het afnemen. Wellicht mag men ook wijzen op het toenemen van de invloed der moderne rechtzinnige Islam-belijding, onmiddellijk in verband staande met het grote aantal bedevaartgangers naar Mekka uit deze welvarende streek. De rechtzinnigen plegen de oude volksgebruiken, vooral wanneer die de godsdienst raken, niet goedgezind te wezen.

324. Sēblang, Sangjang van Bali. Hoe dit ook zij, de gandroeng-vertoning met dansjongen is thans vervangen door die met dansmeisjes, en daardoor heeft zij, naar het schijnt, haar verband met de godsdienst en wellicht ook met de oude min of meer religieuze volksgebruiken opgegeven, om louter tot vermaak en ontspanning te dienen. Als zodanig heeft zij dan ook een vrij grote populariteit weten te verwerven, tot buiten het gebied van de Blambangan'se bevolking. Het is wel aan te nemen, wat de Heer Scholte ook mededeelt, dat de zeker wel oude Banjoewangi'sche sēblang-vertoning invloed heeft uitgeoefend op het optreden van meisjes in de gandroeng-opvoering. Niet ten onrechte vergelijkt Dr. van der Tuuk, al zij het niet onmiddellijk, de sēblang-vertoning met de sintrèn-dans (zie § 320), waar hij in zijn Woordenboek sangjang verklaart met: „soort van danseressen", (op Bali) „beschouwd verschillende wezens (déwa, dēdari, mēmēdi enz.) voor te stellen. Men neemt er nog niet huwbare meisjes voor (vgl. de Javaansche sintrèn?) en, voordat zij dansen, brengen zij zich in een staat van bedwelming, door zich over een wierooktest gedurende eenigen tijd neer te buigen. De sangjang mēmēdi is een mannelijk persoon en wordt door gebrande paardedrek beroekt (doesdoes); deze is zeer ondeugend, en pakt soms de toeschouwers op en legt ze bijv. op het kerkhof. Banjoewangi'sch sangjang: mannen die, evenals de Balineesche sangjang, geïnspireerd zijn, Balineesch zingen, en op soeling-muziek dansen, voorts een omprok" (een hoofdtooi, zoals boven als door den gandroeng gedragen beschreven is) „op

hebben, en een soort van mannelijke sēblang zijn. De sēblang is" (in Banjoewangi) „oorspronkelijk, de andere van Balineesche oorsprong."

Deze als gewoonlijk zo belangrijke mededelingen van Dr. van der Tuuk, waarheen hierna nog vaker verwezen zal worden, verhelderen zeer het begrip voor vertoningen als sintrèn en sēblang, door de vergelijking met de Balinese sangjang-danseressen, en geven ook opheldering over de sangjang-uitvoeringen in Banjoewangi. Zoals ook mij werd medegedeeld, werden de sangjang's daar, soms tegen hoge beloningen, ontboden van Bali; al bootsten lieden van Banjoewangi de vertoningen soms na, inheems zijn zij nooit geworden. De Heer Scholten geeft in zijn meer vermeld opstel als volgt een beschrijving van zulk een uitvoering. Na melding gemaakt te hebben van de „lange Balische fluit", daarbij in gebruik, deelt hij mede, wat hij van een ouden fluitspeler vernam: dat op het geluid van vier of zes fluiten en het gezang van een troep mensen, de sangjang's, twee jongetjes in meisjeskleden, een rondgang deden, gevolgd door de muziek, terwijl er ook op een gong werd geslagen. Weldra kwamen de sangjang's in trance, klommen boven op een vastgehouden pajoeng, staken zich met krissen, zonder zich te wonden.

Men ziet dat dit goed overeengebracht kan worden met wat Dr. van der Tuuk vermeldt. Hier behoeft er geen meer nauwkeurige beschrijving van deze sangjang-voorstellingen in Banjoewangi gegeven te worden, aangezien die Balinees zijn. Zo is het hier ook niet de plaats nader in te gaan op de vergelijking van Balinese sangjang-dansen en Javaanse sintrèn- of andere zogenaamde biologie-vertoningen met meisjes. Dat die alle een religieuze ondergrond hebben, is wel duidelijk. De Banjoewangi'sche sēblang-danseress zong, evenmin als de anderen, zelf (want zij was in trance of behoorde dit te zijn), maar er werd om haar heen gezongen door de omstanders. Een nadere beschrijving van de merkwaardige sēblang-ceremonie is hier niet op haar plaats. Zij behoort thuis in de bespreking der zogenaamde biologie-spelen van meisjes. Behalve in Banjoewangi (vroeger) en in een enkele andere streek, zijn deze oude ceremoniën op Java bijkans overal gedaald tot het peil van een kinderspel.

Ik wil hier nog slechts aantekenen, dat, naar mij in Banjoewangi eenmaal medegedeeld werd, de sēblang ook een man kon zijn, als vrouw verkleed. In dit geval zou hij al zeer veel ouderwetse trekken gehad hebben; de verkleeding als vrouw en het in trance geraken. Gewoonlijk schijnen de sēblang's echter vrouwen geweest te zijn, zoals Dr. van der Tuuk ook dat woord verklaard: „sēblang: Banjoewangi'sch, wēwalèn" (dit is de Balinese *doekoen*, toverdokter) „maar steeds vrouwen, worden geacht ook verloren goederen te kunnen aanwijzen, geneesmiddelen op te geven, enz."

Met betrekking tot de Balinese sangjang-dansen, waarvan er verscheidene soorten zijn, maar nooit zonder verband met bezetenheid, wil ik hier nog erop wijzen, dat Dr. van der Tuuk in zijn Woordenboek noemt een sangjang djangèr. Onder *adar* deelt hij mede: „*adar* of *lèko*, *Tabanan'sch*: twee zeer jonge danseressen, waarmee men dansen, maar die men niet kussen mag (bestaande uit jongens en meisjes, die er bij zingen); *Gjanjar'sch*: sangjang djangèr; zie *olèg*." Dit *olèg* wordt alleen verklaard met: „soort dansers, die op muziekinstrumenten van bamboe dansen, in *Tabanan*."

De verklaring van *adar* is niet zeer duidelijk. Wel blijkt, dat hier sprake is van een oudere vorm van de in latere tijd in sommige streken op Bali zo bekend geworden *djangèr*-vertoningen. Die zouden dus, afgaande op deze mededeling van Dr. van der Tuuk (van omstreeks 1890, of nog vroeger) zich ontwikkeld hebben uit een dansjongens-travestie-vertoning (want dit zal wel bedoeld zijn met de „jonge danseressen bestaande uit jongens") zeer wel te vergelijken met de oude Banjoewangi'sche gandroeng-uitvoering. Men zie ook *Djâwâ XVII*, blz. 210, het Overzicht over de Balinese dansen.

325. Dans en zang, *parikan's* in de Oosthoek. Het bovenstaande zij voldoende om de ontwikkeling te schetsen van de Banjoewangi'sche gandroeng-vertoning, een populaire opvoering van 330

zang en dans door een vrouw of een meisje, met wie ook wel gedanst wordt, zoals men met een dansvrouw doet in Midden-Java, uit een dansjongen-opvoering, in verband staande met oude inheemse dorpsgebruiken. Een uitvoerige beschrijving van de huidige Banjoewangi'sche gandroeng-danseressenkunst is hier verder niet te verwachten. In verscheidene opzichten is zij sterk gemoderniseerd; zo worden er steeds violen van Europees model bij gebruikt.

In de liedjes, die de danseres zingt, is echter nog vrij wat ouderwets' bewaard gebleven. (Zie T. Ottolander, *Gandroeng Banjoewangi*, Programma van 't Java-Instituut-congres, 1921). Wanneer de huidige Banjoewangi'sche gandroeng-danseressen ook liedjes van de *sěblang*- en de *sangjang*-vertoningen zingen, is dit te beschouwen in verband daarmee, dat men in deze nieuwere gandroeng-uitvoering alleen ontspanning en vermaak zoekt. Men hoort gaarne de oude liedjes en wijzen, welke, ofschoon van hun vroegere religieuze betekenis beroofd, nog altijd genoeg bekooring hebben, zingen door de populaire zangeres en danseres, van wier spel men in de gandroeng-uitvoering komt genieten. Zo laat men in Zuid-Midden-Java dansvrouwen (*talèdèk*'s) wel eens de kinderversjes zingen, welke vroeger vermoedelijk ook een betekenis gehad hebben bij oude gebruiken.

Naast deze oude wijsjes hebben de huidige gandroeng-danseressen echter een groot deel van haar repertoire ontleend aan de rijke voorraad vierregelige liedjes, *parikan*'s, merendeels van erotische strekking, die in geheel Oost-Java en de Oosthoek gangbaar zijn. De Heer Overbeck heeft hiervan in Soerabaja reeds een aanmerkelijke verzameling kunnen bijeen krijgen (zie *Djāwā* X, blz. 208). Ook op Bali bestaan hiermee te vergelijken versjes, onder de naam *sasandaran*, zoals boven reeds is opgemerkt (§ 323). Madoerese *parègan*'s heeft Prof. Vreede uitgegeven in zijn handleiding tot de beoefening van de Madoerese taal, deel I (1882).

Een oud Oost-, Noord-Oost-Pasisir- en Oosthoeks-Javaans woord voor zingen, en, naar het schijnt, inzonderheid voor het zingen van *parikan*'s, de bekende vierregelige strofen, is *nggandang*. Boven is dat reeds genoemd bij de bespreking van de bijeenkomsten der *agāmā*-Doel aanhangers in *Paré* (§ 311). Ik wil hier uit Dr. E. de Vries' verhandeling over Landbouw en Welvaart in Pasoeroehan (Dept. v. Landbouw, 1931) aanhalen een mededeling, waaruit blijkt, hoe deze zang met de volksgebruiken in de Oosthoek samenhangt. Men leest in dat boek op blz. 239:

„In *Pěnoeloepan* staat op een stuk *désagron*d een oude *widārāboom* (*Zizyphus Jujuba* Lamk.). Deze boom is „heilig” (*angkěr*). Men zou er niet aan denken dien om *tě* hakken, zelfs het afplukken van een blad kan iemand ziek maken. Onder den boom liggen de eerste ontginners van de *děsa* begraven — deze graven dateeren volgens de bevolking nog uit den Hindoetijd (*māngsā* *boedā*). Onder dezen boom wordt het plantfeest gevierd, dat een geheelen nacht duurt. Men versiert de plek met vlaggen, steekt vuurwerk af en houdt een *slamětan*. Een groep plantvrouwen (*boeroeh taněm*) danst (dit zijn de *toekang gangdang*). 's Morgens plant men de eerste *sawahs* af.”

Ofschoon de mededeling alleen van dansen spreekt, blijkt uit het gebruik van het woord *nggandang*, dat het zingen geen bijzaak was. Dergelijke oude boerinnen-dansen met zang moeten er ook elders in het Javaanse land wel bestaan hebben; het is hier echter niet de plaats daar verder op in te gaan. Overigens, men weet dat de gebruiken bij de landbouw van dorp tot dorp in een landschap vrij sterk kunnen verschillen. Men mag dus op grond van het bovenstaande nog niet aannemen, dat deze dansen in het Pasoeroehan'se algemeen zijn geweest.

326. *Adrah, santri*-vertoningen in *Banjoewangi*. Intussen, naast de gandroeng-opvoering hebben de ouderwetse uitvoeringen van zang en dans met Moslims-godsdienstige achtergrond in het oude Oosthoeks-Javaanse gebied niet ontbroken. Men kent in *Banjoewangi* nog wel een *adrah* of *adjrah* genoemde uitvoering, waar, met begeleiding van de muziek van trommen, gezang van Arabische strofen en dans van enige jonge mannen te genieten valt. De Heer Scholte beschrijft deze vertoning (*Djāwā* VII, blz. 149) als: „een gezelschap met een Islamitisch godsdienstig tintje, dat optreedt met twee dansers, begeleid door *těrbangs* en zang.” De Heer Brandts Buys, blijkbaar onafhankelijk hiervan, schrijft (*Djāwā* VIII, blz. 152): „..... het troepje, dat in het Banjoe-

327. Reidans enz. Madoera.

wangi'sche onder dien naam ageerde, en inderdaad op kleine en grotere lijsttrommen tamboereerde, placht weliswaar met vroom Arabisch reciet te beginnen, maar belandde na maar heel weinig tijd bij de landlopende amoureuze (Javaansche of Maleische) lyriek van die streek daar; trouwens een of twee van de deelnemers moesten weer blijkbaar vrouwen voorstellen."

Uit deze beschrijving is wel op te maken, dat in de door den Heer Brandts Buys geziene adrah-vertoning het godsdienstige bestanddeel niet zeer sterk was. Naar men mij mededeelde, kan de zang zich echter ook wel degelijk bepalen tot de bekende Arabische godsdienstige gezangen. In het Madoerese woordenboek van den Heer Kiliaan wordt het woord haddra ook vermeld, met de verklaring: „verheerlijking en lofprijzing van God onder het slaan op tamboerijs." Vermoedelijk is dit weer hetzelfde woord als het reeds meermalen genoemde odjrat, afgeleid van het Arabische ḥadra, gezelschap (zie § 310). Dat in deze uitvoeringen van muziek met mannendans de erotische bestanddelen soms sterk op de voorgrond gebracht worden, behoeft niet meer te verwonderen, na de aanhalingen uit de S. Tjēntini.

In Banjoewangi werd mij nog genoemd toempi-toedjah als een (waarschijnlijk populaire) benaming van een vertoning, daarin bestaande, dat twee rijen, ieder van een twaalfstal jongens, tegenover elkaar gezeten godsdienstige gezangen zongen, om de beurt. Telkens kwam van een der rijen een zanger naar voren, om een beurt te nemen, en ook van de tegenpartij geschiedde hetzelfde. Waarschijnlijk mag men hierin wel hetzelfde zien, als wat boven (§ 288) reeds als rodad vermeld is.

Ook de wapendansen en vechtervertoningen van de ingewijden in zekere geheimenissen van mystiek-godsdienstige aard, zoals die boven beschreven zijn bij de bespreking der émprak- en daboes-vertoningen (§ 309 en 314) moeten in Banjoewangi wel te zien zijn geweest. Immers die streek had, evengoed als de Madoerese landschappen van de Oosthoek, in ruime mate deel aan het ouderwetse Javanistisch-godsdienstige leven, dat door het rondtrekken der santri's over geheel Java verspreid is. Men zag er wel santri's uit Bantēn en Tjērbōn, die op de percelen, de Europese landbouwondernemingen, kwamen werken als seizoenarbeiders, om van het in die tijd opgespaarde te kunnen leven gedurende hun verblijf in een pēsantren, waar zij de godsdienstige lering, die zij zochten, gingen vergaren. Deze vechtervertoningen der santri's uit het Westen noemde men in Banjoewangi, naar men mij mededeelde, élak, een woord dat, volgens den Heer Kiliaan, in het Madoerees van Soemēnēp en Pamēkasan gebruikt wordt in dezelfde zin als silat elders: „schermen met de handen of met zwaarden."

III.

Madoera en de Madoerese Overwal.

327. West-Madoera, sanḍoer. Op Madoera en in de Madoerese streken van de Oosthoek vindt men verscheidene volksvertoningen, welke in verband staan met het optreden van jongens of mannen in reidansen of in travestie of in getravesteerde reidans.

De Heer en Mevrouw Brandts Buys hebben in hun verhandeling over toonkunst bij de Madoerezen reeds de meeste dezer vertoningen beschreven of genoemd. Een moeilijkheid bij de bespreking van deze Madoerese opvoeringen is, dat de namen over Madoera en aan de Overwal bijkans van landschap tot landschap verschillen. Hier zal ik trachten, van West naar Oost, de mij bekend geworden opvoeringen te noemen en te bespreken.

Volgens den Heer Djājāpranātā (in zijn boven, § 318, vermeld opstel over Loedroeg in Pandji Poestaka, VIII, 9) is de meest gewone benaming voor een vertoning in het Westen van Madoera, die gelijkenis heeft met de loedroeg-vertoning van Soerabaja: sanḍoer, waarbij de Redaktie van Pandji Poestaka aantekent: „Slabadhan?". Inderdaad vindt men, naar het schijnt, in het Westen van Madoera (Bangkalan, Sampang en gedeeltelijk Pamēkasan) vaak deze twee namen, ofschoon er ook wel andere voorkomen.

In de Encyclopaedie van Ned. Indië, vorige uitgave, 1905, deel II, blz. 446, onder Madoerezen, vindt men geschreven: „Terwijl de gamélans onder de Madoerezen betrekkelijk zeldzaam zijn, zooals ook de ronggèngs, wordt de plaats van laatstgenoemden wel ingenomen door de sandoers, jonge mannen, die op tandakken (dansen) uitgaan en dikwijls als vrouwen gekleed zijn. Een eigendommelijk vermaak is de sroenèn, waarbij eenige knapen op de tonen van een primitief orkest een dans uitvoeren en in de pauze potsenmakers optreden, die niet zelden hogere ambtenaren, ook Europeesche, parodieeren. Niettegenstaande deze speciaal Madoereesche uitspanningen, wordt in de Madoereesche désa's over het algemeen minder feest gevierd dan onder de Javanen.”

Hieruit zou men opmaken, dat sandoer eertijds ook gebruikt is als aanduiding van den dansenden jongen in travestie zelf. In de nieuwe uitgave van de Encyclopaedie (1918, deel II, blz. 641) leest men: „Mede zeer geliefd bij de Madoerezen, maar ook meestal aanleiding gevend tot vechtpartijen, zijn de slawatans of sandoers, op Oost-Madoera podjian en op Oost-Java sroenèn genaamd. Een jongen van circa 12 jaar wordt als meisje gekleed, terwijl er verder een paar potsenmakers en de leider der vertooning zijn. De begeleidende muziek bestaat uit een soort klarinet (sroenèn), twee kandrangs en een kènong. Er wordt gedanst, men zingt grappige liedjes en houdt komische samenspraken, welke het publiek doen schateren van het lachen. Europeanen, Arabieren, Chinezen en niet zelden zelfs ambtenaren, worden op vaak luimige wijze geparodieerd.”

In deze mededeling vindt men meteen bij elkaar een aantal van de benamingen van Madoerese vertoningen die in het hierna volgende besproken zullen worden.

Het woord sandoer wordt, merkwaardig genoeg, in de Madoerese woordenboeken van de heren Kiliaan en Penninga niet vermeld. Misschien mag men aannemen, dat het eigenlijk een Javaans woord is, van het Oost-Javaanse of Noord-Oost-Pasisir dialect, en, zoals zovele, in het Madoerees ingeburgerd. De Heer Djâjâpranâtâ gebruikt sandoeran om aan te duiden een toneel, dat bij de loedroeg-voorstellingen van Soerabaja en omstreken (soms) volgt op de vertoning van het eigenlijke loedroeg-verhaal (of ook soms daaraan voorafgaat, als poetjoekan). In dit toneel treden op, volgens hem, jonge kinderen (jongens) en een ronggèng (een man als vrouw gekleed), die blijkbaar slechts een dans uitvoeren. Uit Pasoeroehan vernam ik, dat sandoer of sandoek daar zou aanduiden een vertoning met potsenmakerijen (bađoetan), zo iets als réjog. Blijkbaar moet men dus denken aan een gezamenlijk optreden van jongens of mannen, in een optocht of stoet, want hierop duidt réjog. De hier vermelde snakerijen passen ook wel op de plaats, die het sandoeran-toneel inneemt in de loedroeg-vertoning volgens den Heer Djâjâpranâtâ.

Ook in de Noord-Oostelijke Pasisir, de landschappen langs Java's Noordkust van Grèsik naar het Westen, zoals in Toeban, blijkt het woord sandoer bekend te zijn als de benaming van een volksvertoning. Met betrekking tot Bodjânagârâ werd mij verteld, dat sandoer daar een vertoning aanduidde van een dansvrouw, die alleen danst, iets dergelijks als wat men in Soerakarta bonđan noemt. Men herinnere zich ook, wat boven (§ 281) medegedeeld is over de sandoel-vertoning in Kêđoe en het sranđoel-volkstoneel in Wânâgiri en Padjang. Deze drie namen, sandoer, sandoel en sranđoel zijn waarschijnlijk wel aan elkaar verwant.

Opmerkenswaardig is de verklaring van Dr. van der Tuuk in zijn Kawi-Balinese Woordenboek betreffende sandoer: „Oost-Javaansch of Madoereesch, goochelaar, en afkomstig van Bonang en Rěmbang ('t Boegineesche sanro, te Batavia sandro; Banjoewangi djantoeran, waarmee te vergelijken Javaansch djantoer); het woord is" (d.w.z. in Noord-Bali) „meer bij de Mohammedanen bekend.”

Waarschijnlijk in verband met deze verklaring schrijft Dr. van der Tuuk dan ook sandoer met een dentale d, niet met een „linguale” đ, zoals het woord op Java meestal geschreven wordt. Het Bataviase sandro wordt verklaard in het Maleise woordenboek van den Heer van de Wall als: „krokodillen-bezweerders-feest”, het woord sanro duidt in het Makasaars en Boeginees, volgens Prof. Wilken (Register op zijn verspreide geschriften) aan: „een toverdoktores; als zoda-

nig treden ook wel op bisoe's" (sjamanen, waaronder mannen, die zich als vrouwen voordoen, voorkomen). Indien deze taalkundige verwantschap van de Pasisir-Javaanse sandoer-vertoning met de Boeginese sjamaan-doekoen werkelijk bestaat, kan men daaraan weer duidelijk zien, hoe deze oude volksvertoningen steeds een religieuze achtergrond hebben.

Een mededeling van den Heer Rhemrev in het Javaanse Woordenboek zegt, dat sandoer zou betekenen: „het nabootsen van de gamelan met de mond, een aardigheid, die de Madoerezen goed verstaan." Blijkbaar is hier bedoeld wat gewoonlijk *bêto* genoemd wordt, en wat ongetwijfeld goed past bij de goochel- of toverkunsten, die de andere beschrijvingen den sandoer-vertoner toeschrijven. Ook verwijst deze mededeling weer naar de Madoerezen. Men herinnere zich ook, wat boven (§ 211) medegedeeld is over *bêto* in verband met populaire vertoningen, ontstaan uit mommerijen in het Bodjânëgârâ'se, en in verband met *émprak* (§ 305).

Dat een sandoer-voorstelling in het bijzonder gekenmerkt zou zijn door deze mondmuziek, werd mij overigens slechts eenmaal medegedeeld, voor een *désa* Plalangan van Overwalse Madoerezen, onder Kalisat, ten Oosten van Djëmbër. In deze vertoning speelden tien mannen mede en twee vrouwen, volgens den berichtgever; er werd gedanst en gezongen, er werden door grappenmakers grappen verkocht, maar dat alles zonder instrumentale muziek, slechts met de mondmuziek. De vertoning had 's nachts plaats, van 11 tot 3 uur.

Dit is blijkbaar een dergelijke, vrij ouderwetse, wellicht nog min of meer als gezamenlijk gespeeld spel te beschouwen vertoning, als die, welke de Heer en Mevrouw Brandts Buys beschrijven uit de streek tussen Pamëkasan en Soemënëp (Djâwâ VIII, blz. 152). Men kan zich voorstellen, hoe, door het optreden van grappenmakers en van vrouwen of als vrouw optredende jongens op de voorgrond te laten komen, uit zulk een gezamenlijk dorps-sandoer-spel de nieuwere, populaire, sandoer-kluchten-vertoning zich ontwikkeld heeft.

Een beschrijving van de nieuwere, populaire sandoer-vertoning vond ik in het Verslag van de eerste tentoonstelling-jaarmarkt te Soerabaja (1905). De Heer J.E. Jasper schrijft daar (blz. 43): „Oolijk is de sandoer Madoera, die, potsierlijk geschminkt, zich vrij weet te bewegen tusschen onbeduidende danseressen. Geen Inlandsche clown kan zulke grappige woordspelingen, zoo'n gechargeerde mimiek en zulke vermakelijke manipulaties maken als de Madoereesche sandoer, die humor en fijne satire goed blijkt te begrijpen."

Op de afbeelding, die hierbij behoort, ziet men twee, blijkbaar *bađoet*'s voorstellende, mannen ter weerszijden van twee dansvrouwen (of hiervoor jongens optreden, is niet duidelijk, maar wel waarschijnlijk). De muziek, die er bij zit, bestaat uit een grote *këndang*, een *slomprèt*, een blaasgong en (misschien) een liggende *tërbang*. In 't geheel zijn er 8 mensen.

Hiermede stemt weer goed overeen een andere beschrijving uit Soerabaja. Daarin wordt als muziek vermeld: *slomprèt*, *këndang*, en *djiđor*, en van de twee *bađoet*'s worden de namen opgegeven: Bodin en Sëmprong. De Heer Kiliaan vermeldt in zijn woordenboek Sëmprong inderdaad als de naam van een grappenmaker bij *salabadhan*-vertoningen in Soemënëp en Pamëkasan, en ook als de naam van een stel muziekinstrumenten, in diezelfde streken voorkomend, waarvan de gong bestaat uit een bamboekoker (dus een blaasgong). In het opstel in Pandji Poestaka, VIII, no. 9, boven vermeld, wordt sëmprong voor Oost-Madoera gelijk gesteld met *sronèn*, waarover hierna.

328. Slawatan, salabadhan, haddra. Bij populaire Madoerese vertoningen bestaat er meermalen een verband met religieus-gekleurde opvoeringen. De slawatan-uitvoeringen, die men alom vindt bij de ouderwets-godsdienstige gemeente, hebben zich bij de Madoerezen soms ontwikkeld tot een vertoning van reidansen, of van een kluchtspel met een verhaal. Slechts van sommige onder hen kan dit echter gezegd worden. De andere zijn nog te rekenen tot de godsdienstige gemeenschappelijke zang. Daarvan is niet veel meer te vertellen, dan wat boven reeds mede is gedeeld (§ 284 en v.). In deze bijdrage, die de volksvertoningen behandelt, moet de aan-

dacht echter vooral gevestigd worden op de merkwaardige ontwikkeling, los van het godsdienstige, die de slawatan-uitvoeringen hebben doorgemaakt.

Men kan vermoeden, dat oude niet-Moslimse dansopvoeringen van jongens of mannen hun invloed hebben uitgeoefend op deze ontwikkeling van een gezamenlijke zang- of zang-en-dans-uitvoering met godsdienstige achtergrond tot een opvoering, waarbij hoofdzaak is het optreden van een dansjongen of van dansjongens, al of niet in travestie, en verder tot een voorstelling, waarin die jongens en andere spelers een verhaal ten tonele voeren, waarin het godsdienstige bestanddeel op de achtergrond is geraakt.

In het Westen van Madoera (van Bangkalan tot Pamëkasan) en de aangrenzende streken van Oost-Java en de Oosthoek is onder de Madoerezen salabadhan (Javaans: slawatan) een der gewoonste benamingen geworden voor zekere populaire vertoningen van zang met muziek, dansen en kluchten. De Heer en Mevrouw Brandts Buys hebben in hun verhandeling over de toonkunst bij de Madoerezen (Djâwâ VIII, blz. 149-153, 180, 217-220) reeds uitvoerig over deze voorstellingen geschreven, en verscheidene vermeldingen uit de oudere letterkunde aangewezen. Het blijkt wel dat, al kan de muziek, die erbij gemaakt wordt, nog al eens verschillen, het optreden van een dansjongen of een paar dansjongens, en van grappenmakers, er vast bij behoort.

Tot het opvoeren van gehele verhalen, zoals de gëmlak-spelers (§ 321) en de hierna te noemen sronèn-vertoners in Oost-Madoera en de Oosthoekse Overwal (§ 332) wel doen, schijnen de salabadhan-troepen in West-Madoera lang niet altijd te komen. Wel kunnen er kunstenmakerijen bij te pas komen, zoals men mag opmaken uit een mededeling van den Heer Kiliaan, een verklaring gevende van arondjhang: „rondjhang: langwerpige houten rijstblok; arondjhang, zich daarin laten stampen, van een kunstenmaker (salabadhan).”

Blijkbaar is hier eenzelfde toer bedoeld, als boven o.a. beschreven is bij de bespreking van de laïs-vertoning (§ 275). Alleen werd, wat ook m.i. waarschijnlijker is, volgens de op deze laatste vertoning betrekking hebbende mededeling, de man niet *in* het rijstblok, maar er *onder* gelegd, terwijl men er in stampte (zie ook afb. 91).

Terecht kan men zich enigermate verbazen over deze ontwikkeling der slawatan-gezangen, waarbij van het godsdienstige slechts zeer weinig is overgebleven. De gewone Arabische godsdienstige gezangen ontbreken natuurlijk allermint onder de Madoerezen, die, over het algemeen, de godsdienst en godsdienstige gebruiken zeer in ere plegen te houden. Men bezigt, naar het schijnt, voor het ten gehore brengen van de Arabische gezangen, nog werkelijk met een religieus doel, een uitdrukking als matja salawat. Ook pardjandji of bardjandji is bekend. Intussen is het wellicht juist te beschouwen als een teken er van, dat een belangrijk gedeelte van de samenleving zich bevindt binnen de kring van het Moslimse godsdienstige leven, populair opgevat, wanneer men ziet, dat een volksvermaak kan ontstaan uit of zich kan aansluiten aan godsdienstige oefeningen.

Het verband van deze volksvoorstelling en de godsdienstige zang is ook volstrekt niet vergeten. In het Madoerese tijdschrift van het Java-Instituut Posaka Madhoera (I, 1924, blz. 17 en 41) heeft de Heer Nâtâjoedâ een in dit verband belangwekkend opstel geschreven over deze eigenaardige (West-)Madoerese salabadhan-vertoning, die hij telkens aanduidt als komèdi. Hij beschrijft eerst de vertoning, als een volkstoneel met een populair-moraliserende strekking, en zeer veel meer geliefd, vooral bij het volk en de middenstand in het Westen van Madoera, dan wajang- of topèng-vertoningen. Deze twee laatste genieten, volgens hem, voornamelijk slechts de gunst van de aanzienlijken, de adel. In het hieraan voorafgaande heb ik hier reeds een verklaring van gegeven (§ 150); de vorstengeslachten en de adel op Madoera zijn van oorsprong Javaans of gejavaaniseerd; zij zijn (of althans waren) de beschermers van de Javaanse of naar Javaans voorbeeld gevormde wajang- en topèng-kunst.

De Heer Nâtâjoedâ deelt dan mede, dat (in 1924) de salabadhan-vertoningen in den regel niet door rondreizende spelers werden vertoond. Het waren plaatselijke gezelschappen, die men bij zich

ontboud aan huis. Zij kregen (in 1924) wel zestig gulden voor een uitvoering; het aantal spelers en muzikanten was dan echter ook vrij groot. Twee komische figuren, *tjon-lotjon*, moesten er altijd bij zijn, en dansjongens (*lënggèk*). De Heer Nâtâjoedâ verklaart dit woord *lënggèk* met *tanḍak salabadhan*. Volgens het Madoerese woordenboek van den Heer Kiliaan is *lënggèk* in het bijzonder Bangkalan's, en hetzelfde als *lèsèn* in Soemēnep, n.m. een als een danseres geklede danser. De *lënggèk*'s van de salabadhan werden kostbaar gekostumeerd, volgens den Heer Nâtâjoedâ, met zwart fluwelen buisjes, met galon afgezet, soms ook met boven de schouders uitstekende versierselen, die op vleugels (moeten) gelijken. Die ziet men ook op de afbeelding van een *sronèn-troepje* in Bangkalan, opgenomen door den Heer en Mevrouw Brandts Buys in hun boek over Madoerese muziek (zie § 155). De heer Nâtâjoedâ maakt ook melding van vertoningen van het soort van de salabadhan, waarin alle spelers (*pandjak*'s in het Madoerees) maskers droegen, blijkbaar een vermenging met de grote maskerspel-opvoeringen. Bij salabadhan-opvoeringen is het gewoonte offers (*sadjèn*'s) op te hangen aan de balken van het gebouw, boven de plek waar de vertoning gegeven zal worden. Overigens behoeft er, volgens den Heer Nâtâjoedâ, bij een salabadhan-opvoering in West-Madoera eigenlijk niets te herinneren aan samenhang met de godsdienst. Opgevoerd worden, op de wijze van een populair liefhebberij-toneel, vooral korte stukken met kluchtige inhoud, maar meestal niet zonder bijmengsels van volksmoraal. Daarnaast noemt de Heer Nâtâjoedâ echter ook als namen van stukken, die opgevoerd werden, *Djohar-Manik* (een bekend verhaal, behorende tot de groep romantische verhalen, die de Islam hier bracht) en *Bangsatsjara* (een West-Madoerese overlevering; zie de vertaling in *Djâwâ VIII*, 1932, en de Javaanse bewerking (Volkslectuur). Prof. Vreede heeft in de B.K.I., extra-nummer Oriëntalistengcongres 1883, II, blz. 137, reeds de aandacht gevestigd op dit verhaal. Hij vertaalde een klein gedeelte van de Madoerese proza-tekst).

De Heer Nâtâjoedâ toont dan echter onweerlegbaar aan, dat het West-Madoerese populaire salabadhan-toneel toch wel degelijk afstamt van het ten gehore brengen van godsdienstige muziek. Hij noemt daartoe de *haddra-tangdang*-opvoeringen, waarbij, onder het ten gehore brengen van godsdienstige muziek, gedanst werd (*tangdang* is dans). En hij verhaalt zelfs van een *kjâi*, een *orèng alèm*, dien hij zelf bezocht, bij wien bijna de gehele nacht door een opvoering werd gegeven van *gamèlan*-muziek, met *kětoek*, *kěnong*, *djiḍor* (of, Bangkalan's, *ḍoengḍoeng*), *kěḍang*, *gong* en *těrbang*'s. Daarbij werd gedanst zoals men doet op een danspartij met een dansvrouw (Madoerees *padjoewan*, Javaans *tajoeban*). Het gezang (*kěḍjoeng*) erbij was echter *slawatan*-gezag, de groetenissen over den Gezant Gods. (Herinnert dit niet aan het feest van den vrolijken *Djajěngrāgā*, beschreven in het boven (§ 308) aangehaalde stuk uit de *S. Tjěntini*?).

En verder haalt de Heer Nâtâjoedâ een merkwaardig stuk aan uit een Madoerese overlevering, het verhaal van *Tanḍa Sěrab* en *Tanḍa Angrěk* (uitgegeven door Prof. Vreede in zijn *Handleiding tot de beoefening van de Madoereesche taal*, I (1882), blz. 216 en II (1884), blz. 189).

In dit aangehaalde stuk wordt verteld van de bouw van een moskee in de *děsa Maněron* (onder *Sěpoeloe*, Bangkalan), die telkens mislukte. Het gebouw wilde niet recht overeind blijven staan. Toen werd er een stem uit de hemel gehoord, die beval, een feest aan te richten, en daar een *tanḍak* (een dansvrouw of een dansjongen) te laten dansen. De mannen en de *modin* van *Maněron* gingen toen overal naar een *tanḍak* zoeken, maar ze vonden er geen. In het Zuiden, in de *děsa Panaroekan* (of hiermee *Panaroekan* aan de Overwal bedoeld is, is onzeker), zagen zij echter zestien herdersknapen op een hoge heuvel een salabadhan-opvoering geven. Een van de jongens was *tanḍak* en danste, en er werden *parěgan*'s (*parikan*'s) bij gezongen. De *modin* nodigde toen, met toestemming van de ouders, die zestien herdersknapen van *Panaroekan* uit om in *Maněron* een uitvoering te komen geven. Dit geschiedde. In *Maněron* werd een groot feest aangericht. Een van de zestien zong voor en danste als *tanḍak*, juist als een vrouw. Het gezang was echter *slawatan*, en *kěḍjoeng* (*kidoeng*).

Tijdens dit feest kwam de moskee van Manèron, zonder dat de mensen er iets aan deden, van zelf recht overeind te staan. Dat kwam van de geluks-tanḍak. De zestien jongens werden, na afloop van het feest, met rijke geschenken naar huis terug gebracht.

Dit Madoerese opstel van den Heer Nâtâjoedâ, en inzonderheid het, zeer terecht, daarin aangehaalde stuk uit de West-Madoerese overlevering, zijn belangwekkend om verscheidene redenen. Men herinnere zich vooreerst de zestien jongens (vier maal vier, of twee maal acht), die een uitvoering geven op een hoge heuvel (in het Zuiden (misschien) zelfs, over de zee). Het is niet ondenkbaar, dat dit gedeelte van het verhaal begrepen moet worden in verband met oude gedachten over de samenhang van de mensenmaatschappij en het heelal. En opmerkelijk is ook, dat blijkt, hoe het optreden van den dansjongen, althans hier en daar, mede in verband stond met oude gedachten omtrent onstoffelijke „middelen” (sarat, sarana), die onmisbaar zijn om iets te doen gelukken. En tot die „middelen” behoorde ook het ten gehore brengen van liederen, kidoeng's, kè-djoeng's, waaronder men, volgens den Heer Kiliaan, in het bijzonder liederen op rijm verstaat, ook pantoen of paparègan (Javaans parikan) geheten. Het zij voldoende hier te herinneren aan het boven medegedeelde over kidoeng's, waaraan men religieuze waarde hecht (§ 315). De parikan's in Oost-Java, de gerijmde regels of strofen, gelijkende op de Maleise pantoen, zijn ook reeds besproken (§ 325).

De vermelding in deze mededeling van de zingende herdersknapen kan doen denken aan oude maatschappelijke toestanden, waarin de herdersjongens, de ongehuwde knapen, die in een zekere verhouding van dienstbaarheid verkeren tegenover de gezinshoofden, een bepaalde plaats in de samenleving innamen. Deze knapen of jongelingen worden in de dorpen, vooral in het Midden en Oosten van het Javaanse land, nog vaak santri genoemd. Waarschijnlijk heeft dit woord inderdaad allereerst op zulk een verhouding van afhankelijkheid geduid, en is pas daarna in het bijzonder op de volgelingen en leerlingen van een kjaï, een geestelijk leraar van toepassing geworden, en vandaar op een lid van de godsdienstige gemeente, de kaoem-stand. In ieder geval is de vermelding van de herdersknapen als eerste salabadhan-spelers in Bangkalan in verband te brengen met jongensdansen. Aldus kan deze mededeling er toe leiden te vermoeden, dat in de salabadhan-opvoeringen een niet onaanzienlijk bestanddeel oud-inheemse gebruiken en gedachten is opgegaan. Men denke ook aan de sinoman-instelling. Wellicht doet de mededeling zelfs iets te kort aan het aandeel, dat de oefeningen met gezang van godsdienstige gemeenschappen in de ontwikkeling van deze voorstellingen gehad hebben.

Vermelding verdient hier nog, dat, naar men mij mededeelde, in Kwanjar (Zuidkust van het regentschap Bangkalan) een haddra of haddrat genaamde uitvoering, welke ongeveer van hetzelfde soort als de salabadhan-vertoningen zijn zou, geliefd is. Dit woord haddra is vermoedelijk weer het Arabische ḥaḍra, gezelschap, waarvan ook het Banjoewangi'sche adrah (§ 326) en het boven, naar aanleiding van een vermelding in de S. Tjěntini besproken odjrat (§ 307) afstamt. Hiermede nadert men weer tot de gemeenschappelijke godsdienstoefening.

329. Sramaän. Verder bereikte mij nog een bericht, dat men aan de Noordkust van het regentschap Bangkalan, in het distrikt Sēpoeloe, een sramaän geheten vertoning kent. Daaraan nemen deel een achttal jongens en zes oudere mannen. De kleding van de acht jongens moet gelijk zijn; meestal hebben zij een wit jasje aan en een zwarte of rode koepijah (kalotje of muts) op, of ze hebben gewone hoofddoeken om, en verder een saroeng. De witte baadjes worden gewoonlijk aangeschaft door den leider van het gezelschap, en den jongens alleen verstrekt voor de uitvoeringen. Deze bestaan, volgens den berichtgever, slechts uit het përdjandji-voordragen, om de beurt, de rij langs. De begeleiding wordt gevormd door een djédor, twee kēḍang's, negen tērbang's en twee taplak's. (Onbekend. Dr. van der Tuuk vermeldt Balinees toplakan: „soort klepper van gespleten banana-papah 'n gedeelte nog vast 'n kloppend geluid” als kinderinstrument). Een opvoering kan wel een gehele dag duren, van 's morgens 7 tot 's mid-

dags 1, en wederom van 's middags 3 tot 's nachts 12 uur. Zij wordt, zoals gewoonlijk, slechts gehouden ter opluistering van familiefeesten, huwelijk of besnijdenis, en men betaalt er slechts 10 of 12,50 gulden voor.

Volgens deze beschrijving lijkt de sramaan-opvoering in Bangkalan volkomen op de uitvoeringen van godsdienstige gezangen met jongenskoren, rodad en dergelijke, zoals die in het bovenstaande reeds vaak beschreven zijn. Men herinnere zich, in het bijzonder om de witte kleding, de kontoelan-vertoning van Pëkalongan (§ 274). Den Heer Brandts Buys werd echter in Bangkalan sramaan opgegeven als naam van een muziekstuk, in het bijzonder behorende bij okol, silat of mëntjak, de vechtsporten (zie § 314). Dit komt overeen met wat mij in Sitoebândâ voor de overwalse Madoerezen vermeld werd, dat sramaan daar aanduidt een vechtspel, met silat, begeleid door muziek van een këndang, enige gong-achtige instrumenten (2 kënong's, een een këmpeol) en een djëndoeng, verklaard als: een grote këndang (misschien juist: een kleine bēdoeg, zoals de dhoengdhoeng, die de Heer Kiliaan in zijn Woordenboek noemt). Met ziet in deze overeenkomst van benaming weer een teken ervan, dat de vechtsporten en de jongens-opvoeringen niet ver van elkaar staan.

Vermeldenswaard is, dat het woord srama in oude Javaanse, vóór-Moslimse teksten (Korawasrama) voorkomt, blijkbaar ook aanduidende een soort (gevechts?-) dans (mangigël masasaraman, door Dr. Swellengrebel, Korawasrama-uitgave 1936, blz. 142-'3, vertaald met: „dansen en krijgdsdansen uitvoeren”), en dat het ook in het Maleis bekend is in de zin van luidruchtige muziek bij de vertoning van een gevecht. Dit maakt het waarschijnlijk, dat men in de sramaan-opvoering iets oud-inheems mag zoeken, dat in Bangkalan naderhand met de godsdienstige jongenszangkoren samengegroeid is (zie ook § 414).

In hun reeds vaak vermelde werk over de toonkunst bij de Madoerezen hebben de Heer en Mevrouw Brandts Buys, behalve van het hierboven vermelde, nog melding gemaakt van tal van andere uitvoeringen in West-Madoera. Dat zijn echter bijkans uitsluitend uitvoeringen van muziek, door middel van verschillende instrumenten, waaronder er zeer merkwaardige zijn. Waar er geen dansen bij worden opgevoerd, is overname van die vermeldingen in deze bijdrage echter overbodig. Slechts op de enkele, waarbij dit wel het geval was, wordt in het onderstaande nog even de aandacht gevestigd.

Het meest opmerkelijk is de beschrijving van een bij bruilofts- of besnijdenis-optochten optredende troep uit het regentschap Bangkalan (Djâwâ VIII, blz. 129). Daarvan maakten, volgens de afbeelding, deel uit twee mannen die, ieder met een soort „schellenboom”, ghēnta genoemd, in de rechterhand, danspassen uitvoerden. De muziek bestond uit: een slomprèt en enige bekkens en trommen, alle nauwkeurig op de aangehaalde plaats beschreven. Een naam voor deze vertoning wordt niet opgegeven. Men kan slechts vermoeden, dat deze twee mannen met hun schellenbomen, die (vroeger, het gebruik schijnt uit te sterven) zingende en dansende in de bruiloftsstoet mede liepen, op dezelfde wijze te beschouwen zijn als geleiders, als de in het voorafgaande genoemde réjog-troepen e.d.

330. Ronang, rërang. Een opvoering welke, naast de boven vermelde sandoer-reidansen, aan Zuid-Midden-Madoera eigen moet zijn, en die ook aan de Overwal dier streken voorkomt, wordt ronang of rërang genoemd. Over de vermoedelijk oudere vorm bij de eiland-Madoerezen werd alleen medegedeeld, dat het iets dergelijks is of was als de sronèn-vertoning. De Heer Brandts Buys kreeg de inlichting, dat rënnang omtrent Pamëkasan en in de Madoerese streken van Oost-Java de naam is van een soort roending, waarmede blijkbaar bedoeld werd een dansjongens-opvoering. Hij zelf vond het woord als naam van een muziekstuk, te zingen door een sandoer-troep (de oude reidans) in Bhoendhër (in het Zuid-Oosten van het regentschap Pamëkasan).

Op Madoera zelf schijnt deze vertoning niet zeer ontwikkeld en verbreid te zijn, en ook als volkstoneel geen grote bekendheid verworven te hebben. Aan de Overwal evenwel, in Prâbâ-

linggâ, Loemadjang, Djëmbër en Kraksaän, blijkt de ronang-vertoning welbekend te zijn, en zich zelfs ontwikkeld te hebben tot een volkstoneel. In Prâbalinggâ werd mij medegedeeld, dat men in die streken en in Loemadjang bij ronang dacht aan een vertoning, die bij optochten voor bruiloften of besnijdenissen paste. De spelers bestonden, volgens dezen berichtgever, uit een als vrouw gekleden en optredenden man, bēdajan genoemd, een zestal slēmpang's, min of meer gekostumeerde mannen met bandelieren om, als politie-oppassers, en grappenmakers. De muziek er bij bestond uit bamboe-instrumenten (gamēlan pring-ṭongṭong).

Men ziet dat deze beschrijving voldoende overeenstemt met het boven van Madoera vermelde. Wat betreft de muziek, ook de Heer Brandts Buys vernam, dat ronang omtrent Prâbalinggâ en Bēsoeki de naam is van orkestjes van bamboezen of houten spleettrommen (Djāwā VI, blz. 286). Een andere berichtgever, in Djëmbër, wist mij ook mede te delen, dat (vroeger) bij de ronang-vertoning bamboe-muziek behoorde. De nieuwere ronang-uitvoeringen, die hij beschrijft, hebben echter gamēlan-muziek; ze dienen ook niet meer voor optochten, maar hebben zich ontwikkeld tot een volkstoneel, zeer weinig verschillend van de andere Oosthoekse soorten volkstoneel: gēmlak en sronèn. Deze twee schijnen echter meer bekend en verspreid te zijn.

Evenals bij deze vertoningen, en trouwens ook bij de loedroeg-voorstellingen in het Javaanse Oost-Java, zoals boven vermeld is, bestaat het eerste gedeelte van de ronang-uitvoering uit enige niet samenhangende tonelen. De berichtgever uit Djëmbër vermeldt een maskerdans (met een Klānā-masker), een dans van een dansjongen, tanḍak genoemd, het optreden van baḍoet's (lē-loetjon), en vervolgens het optreden van vier jongens, die tezamen met een in een soort Europees officiersuniform uitgedosten leider gymnastische oefeningen maken. Dit noemt men baris. De jongens zijn gekleed in een nauwsluitend pakje, een korte broek en een borstrok, maar versierd met een halsnoer, een danssjerp en soms ook met een gloria (prâbâ) op de rug. Na dit toneel komt pas de opvoering van het verhaal, en aan het einde van de avond (of de nacht, want men speelt vaak van 11 tot 6 's nachts, als het voor een familiefeest is) vertoont men mommerijen van dieren, paarden- en tijger-mommen e.d.

Wat hier medegedeeld wordt over het eerste gedeelte en het slot van de ronang-uitvoering, komt bijna geheel overeen met wat dezelfde berichtgever vertelt over de aanvang en het slot van de sronèn-vertoningen, en zelfs ook over het begin der Oosthoekse maskerspel-voorstellingen (§ 161). Ook langs andere weg is mij gebleken, dat er veel overeenkomst is op te merken in de eerste tonelen dezer uitvoeringen. Men moet aannemen, dat deze soorten toneelopvoeringen zich ontwikkeld hebben uit van oorsprong weliswaar verschillende gewestelijke volksdansen. Waar die echter alle het optreden van een dansjongen of een reidans van jongens bevatten, is, blijktbaar reeds op Madoera, maar nog meer in de koloniën aan de Overwal, waar lieden uit verschillende streken van het eiland tezamen kwamen, een vermenging ontstaan. In de uitgegroeide soorten volkstoneel, zoals gēmlak, ronang en sronèn, zijn klaarblijkelijk bestanddelen van verschillende herkomst te zamen gevoegd; zij hebben zeker heel wat ontleend aan de gewestelijke kunst van andere streken, en aan de algemeen Javaanse kunst. Daardoor is in de huidige vorm dier soorten volkstoneel de oorsprong van ieder afzonderlijk uit eenvoudige boerendansen nauwelijks meer op te maken. Men moet zich voorlopig slechts tevreden stellen met aan te nemen, dat in de eerste tonelen, en wellicht in het slot, zoals die boven vermeld zijn, blijktbaar oude bestanddelen bewaard blijven.

In de mededelingen over de aanvang van de ronang-voorstelling in Djëmbër is merkwaardig de vermelding van het optreden van de vier jongens. Dit wordt niet bij de eerste tonelen van gēmlak-, sronèn- of maskerspel-voorstelling genoemd. Daarmede is echter nog niet gezegd, dat het daarbij niet wel eens voorkomt. Deze vier-jongens-dans is klaarblijkelijk oud; in het voorafgaande zijn er dergelijke dansen vermeld kunnen worden van Banjoewangi (§ 323).

339 Ook de benaming baris is op Madoera wel bekend. Maar eigenaardig is, wat blijkt uit de uit-

dossing als officier van den leider, en ook uit de naam baris (rij, gelid, oefening van soldaten), dat deze vertoning blijkbaar invloed heeft ondergaan van het zien en ondervinden van de Europese soldaten-drilschool, op Madoera sedert lang welbekend door de barisan (Inheemse soldatenkorpsen, maar Europees afgericht). Daarnaast worden of werden deze in paren of viertallen optredende dansende jongens op Madoera en in de Oosthoek wel sarimpi's genoemd.

331. Angkloeng, roeñding. Hier past het melding te maken van de vertoning, die de Heer en Mevrouw Brandts Buys in Prèndoean (aan de Zuidkust, tussen Soemēnēp en Pamēkasan) gezien hebben en die zij beschrijven als angkloeng-dansers (Djāwā VIII, blz. 180—190). Afbeeldingen van deze dans zijn hierbij opgenomen (afb. 99 en 100). Er waren vier, enigszins gekostumeerde dansers, maar zonder de eigenaardige, hoog oplopende, wel wat op epauletten gelijkende schouderversieringen, die bij de dansjongens, de roeñding's, van de door dezelfde onderzoekers in Pamēkasan geziene sronēn-troep op te merken waren. Die vier dansers hadden ieder een angkloeng in de hand. De beschrijving van de dans luidt (blz. 184): „De angkloeng's werden gehanteerd door de spelers zelf De dans scheen ons uit niet weinig verschillende figuren te bestaan. We herinneren er ons, waarbij de vier dansers op een rij naast elkander „tandakten”; een moment waarin ze elkander om zoo te zeggen alle vier den rug toekeerden, ieders gezicht dus naar een der windstreken kijkend; verder een ruggelings van elkander dansen der twee paren; weder een andere figuur, waarin ze alle vier achter elkander aan dansten.” En verder (op blz. 185): „De angkloeng's gaven aanvankelijk in het geheel geen geluid. De dansers hielden toen hun instrument vast met twee handen en een omzichtigheid, als was het kraakporcelein; het geluidgeven ervan scheen nadrukkelijk vermeden te worden. Daarentegen maakten ze veel trippel-schuifpasjes, om de bellen van den enkelband, die ze droegen aan hun linkerbeen” (de bekende gongsēng) „te doen weerklinken. Toen ze er eindelijk toe kwamen, hun instrumenten te schokken, speelden ze er samen een ongecompliceerde metrische figuur mee.”

Behalve deze was er ook muziek van een klein orkestje, bestaande uit een slomprèt, een kēñdang, een blaasgong, een kēmpoel, drie kēnong's, en een kēntjēr (een stel rinkelbekkens).

Helaas werd den Heer Brandts Buys geen bepaalde naam voor deze vertoning in Prèndoean opgegeven. Misschien mag men veronderstellen, dat op deze of niet veel er van verschillende vertoningen slaat, wat de Heer Kiliaan vermeldt van de betekenis van roeñding, aroeñding, in het Pamēkasan'se: „tegelijk dansen, van alle dansers behorende tot een troep.” Zo nadert men weer tot het begrip van reidansen van jonge mannen, en krijgdsansen, waartoe, naar het schijnt, zoveel te herleiden is.

Ten slotte zij hier nog de aandacht gevestigd op het viertal, waarin de dansers in Prèndoean optraden. Dit is reeds opgevallen in de mededeling over de nieuwere ronang-vertoning, boven opgenomen. Misschien is die vierjongensdans in de Overwalse ronang wel mede ontleend aan de hier beschreven angkloeng- of roeñding-dans.

Opname verdient in dit verband een beschrijving van den Heer van Gennep, ook aangehaald door den Heer Brandts Buys (Djāwā VIII, blz. 180). Men leest (in het verzamelwerk: de Volken van Nederlandsch-Indië, uitgegeven door Prof. J. C. van Eerde, 1921, deel II, blz. 192): „Als een Madoereesch volksvermaak moet ook aangemerkt worden de sroenēn, zijnde een troepje van ongeveer tien knapen van 10 à 12 jaar, die, gestoken in bonte buisjes en broekjes, behangen met kralen en loovertjes, en aan de enkels voorzien van aan riempjes bevestigde belletjes, onder de tonen van een primitief orkest, bestaande uit gong, kēnong, kēñdang en angkloeng, een soort krijgdsans uitvoeren. Bij den troep behooren eenige potsenmakers, die doorgaans hooge ambtenaren parodieeren, en door hun platte aardigheden het publiek laten schaterlachen.”

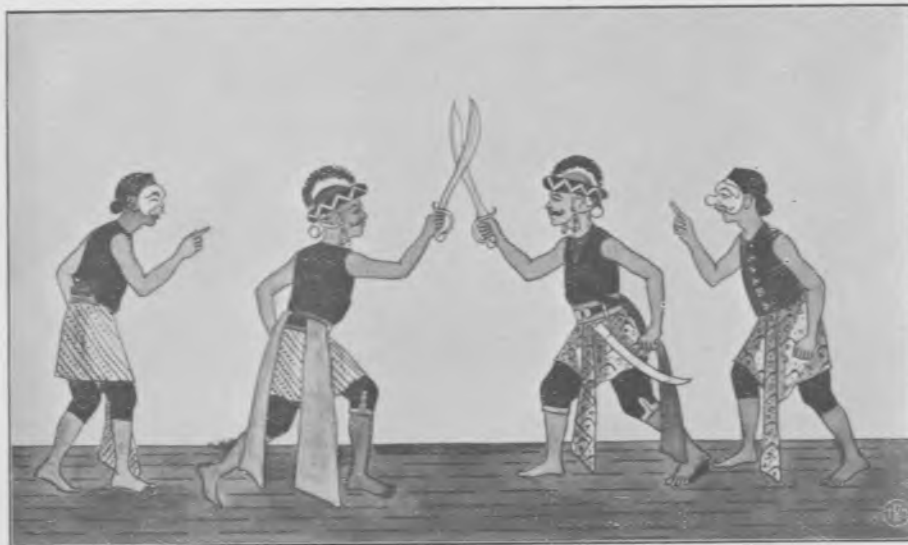
Bij deze mededeling past niet geheel de afbeelding, „naar een tekening van Kjaī Wignjahasmārā te Soemēnēp”, waarop men alleen zes angkloeng-dansers ziet. Het onderschrift is ook:



Afb. 92. Sintrèn, kunstenmakerij. Een meisje zit gebonden onder een kippenkooi (koeroengan), bedekt met een doek. Straks zal zij daar bevrijd onder uitkomen, nadat er wierook bij gebrand en muziek bij gemaakt is. Tekening uit een Jogja's album over meisjesspelen (zie § 275).



Afb. 93. Vechtspel van leerlingen van een godsdienstleraar (slawatan, Kalibëning, Bandjarnagara, zie § 274). Foto van Mevr. A. Brandts Buys-van Zijp.



Afb. 94. Réjog Jogjakarta, gevechtsdans met sabels. Achter ieder der dansers een pânâkawan-figuur, met een half masker, als secondant, rechts Pênôel, links Têmbêm. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgaradânâ, zie § 282).

„Angkloeng”, niet sronèn. De vermelding van de krijgdsans en de beperktheid van de muziek in de aangehaalde beschrijving der sronèn-vertoning wijzen er op, dat deze troep zich moest kunnen verplaatsen. Opmerkenswaardig is intussen, dat bij de muziek van deze troep, ofschoon sronèn geheten, juist geen sronèn, het instrument, de slomprèt, voorkomt. De versiering van de angkloeng's, blijkbaar met veren pluimen, op de afbeelding op te merken, komt meer voor.

Deze door den Heer van Gennep beschreven sronèn-vertoning mag men vermoedelijk wel beschouwen als een vermenging van het optreden der boven vermelde angkloeng-dansers met dat van een ouderwetse sronèn-troep, zoals dat hieronder beschreven zal worden. Op de neiging van de jongensdansvertoningen, om uit te groeien tot een opvoering van grollen en potsen, wordt in deze beschrijving terecht de aandacht gevestigd.

332. Oost-Madoera, sronèn. Thans past het iets mede te delen over Oost-Madoera, in hoofdzaak het regentschap Soemênêp, en de overwal daarvan. Evenwel, naar het mij voorkomt, zijn deze landstreken moeilijk te onderscheiden van Midden-Madoera (Pamêkasan), dat aan de andere zijde trouwens ook weer overgaat in West-Madoera, Sampang en Bangkalan. Dit heette, zoals men weet, vroeger bij uitstek Madoera. Hier wordt bij voorkeur slechts van de ietwat onbepaalde uitdrukkingen West- en Oost-Madoerees gebruik gemaakt, in het midden latende van het gebied van welk regentschap sprake is.

Het blijkt dan, dat in Oost-Madoera en aan de overwal van dat landschap veelal met de West-Madoerese overeenkomstige vertoningen voorkomen, maar onder andere namen. Boven (§ 327) zijn vermeld sëmprong en sronèn; vooral de sronèn-vertoningen in de oude Madoerese kolonies aan de Overwal, van Sitoebândâ tot Prâbâlinggâ, schijnen zich voorspoedig ontwikkeld te hebben tot een vrij uitgebreid volkstoneel. De Heer en Mevrouw Brandts Buys hebben in hun werk over de Madoerese toonkunst heel wat hiervan beschreven, en vele vermeldingen elders overgenomen. Hier zij het genoeg daarheen te verwijzen en slechts te herhalen, dat deze vertoningen alle het optreden van dansjongens bevatten.

Zoals uit de benamingen blijkt, zijn deze Oost-Madoerese opvoeringen niet in zo nauw verband met de religieuze koorzang te beschouwen als de meer West-Madoerese salabadhan. Het verschil schijnt dan ook daarin gevonden te kunnen worden, dat bij de Oost-Madoerese en Overwalse sronèn-vertoningen gamêlan-instrumenten worden gebruikt, die bij de West-Madoerese overeenkomstige spelen geheel of gedeeltelijk ontbreken (in verband met de godsdienstige afkeer van de gamêlan), en dat, vooral aan de Overwal, de sronèn-opvoeringen als regel verhalen zijn gaan opvoeren, en aldus tot een volkstoneel zijn geworden, evenals het gêmblak-toneel in de gemengd-Javaans en Madoerese streken van de Oosthoek (Prâbâlinggâ en Pasoeroehan). Tussen de huidige gêmblak- en de sronèn-opvoeringen in de Oosthoek schijnt weinig verschil te bestaan; van beide pleegt het begin gevormd te worden door een maskerdans en de dans van een dansjongen.

Daar deze soorten volkstoneel niet in hun geheel het onderwerp der bespreking uitmaken, zij het voldoende hier aan te halen uit ontvangen mededelingen van Inheemse zijde, wat betrekking heeft op het optreden der dansers. In Djembêr, Blindoengan (Bândâwâsâ) en Dawoehan (Sitoebândâ), zo vermeldt één berichtgever, begint een sronèn-vertoning met een maskerdans, een Klânâ, vaak slechts sabrang genoemd. Deze Klânâ-dans wordt of werd ook wel eens gedanst door een vrouw, zo hoorde ik eenmaal vertellen. Vrouwen in travestie komen niet zo vaak voor, en dan in West-Java meer dan in het Oosten. In § 158 is er reeds melding gemaakt van deze Oosthoekse Klânâ-dans.

Als tweede toneel volgt daarop de dans van de dansjongens, als derde het optreden van de narren, en daarna begint pas de opvoering van het eigenlijke verhaal. Aan het slot heeft men de vertoning van een gevecht, waarbij men gaarne mommen laat optreden, wilde dieren e.d. voorstellende. Zulk een sronèn-opvoering kan duren van 's nachts 12 tot 's morgens 6 uur, wanneer zij

sen spelen, bootsen de komédi Stamboel gedeeltelijk na, en spreken ook wel Maleis. Anders gaat alles in het plaatselijke Madoerese dialect. De muziek kan, volgens dezen berichtgever, wel vrij uitgebreid zijn; behalve de gewone gamēlan-instrumenten behoort er ook een slomprèt of sronèn bij. Een andere, veel minder uitvoerige mededeling uit Djëmbër vermeldt de dansjongens noch de slomprèt. In een mededeling uit Prâbalinggâ ontbreken die echter niet, alleen zou, volgens deze laatste, de dans van den dansjongen (slechts één) voorafgaan aan de maskerdans. Dit werd mij ook zo medegedeeld in Sitoebândâ. In die streek zou echter (omstreeks 1928) van een acht-tal grotere sronèn-troepen nog slechts één de sronèn, het muziekinstrument, werkelijk laten horen. Overigens stemmen deze mededelingen van de Overwal goed overeen. Wanneer er bij de opvoering van het verhaal vrouwen moeten optreden, worden die natuurlijk voorgesteld door mannen of jongens.

Het is duidelijk, dat het hier beschreven eerste gedeelte van de sronèn-opvoeringen overeenkomt met wat boven als begin van de maskerspel-voorstellingen in de Oosthoek vermeld is (§ 158). Ook daar begon het spel met de dans der dansjongens. Van de sronèn-vertoning is, zo moet men aannemen, het optreden van de dansjongens en wellicht dat van de potsenmakers de eigenlijke inhoud; het opvoeren van verhalen is er later bij gekomen. Ook in dit opzicht zijn deze Oosthoekse sronèn-vertoningen zeer goed te plaatsen naast de gēmlak-opvoeringen. Immers, van deze laatste soort spelen is het wel zeer waarschijnlijk, door de vergelijking met het optreding der Pânârâgâ'se gēmlakan's met hun warok's, dat deze jongensdansen er het oudste gedeelte van vormen. En bij de Pânârâgâ'se réjog-vertoningen wordt onder de muziekinstrumenten ook de slomprèt genoemd.

De boven aangehaalde beschrijvingen van sronèn-vertoningen uit de Oosthoek hebben slechts betrekking op de nieuwere, uitgebreide spelen. Ook op Madoera zelf bestaan deze wel. De troep, die de Heer en Mevrouw Brandts Buys gezien hebben in Pamēkasan was vrij uitgebreid (beschreven in Djâwâ VIII, blz. 149). Er blijkt alleen niet, of er een verhaal opgevoerd werd, en welk. De maskerspeler is echter aanwezig.

In andere, iets oudere vermeldingen, die de Heer Brandts Buys ook verzameld heeft, wordt echter niet van de maskerdans gesproken, en ook niet van het opvoeren van een verhaal. Daar heet het, dat er slechts grappen worden verkocht en samenspraken worden gehouden; er zijn alleen grappenmakers en dansjongens, of slechts één dansjongen. Als een, iets oudere, vermelding van de sronèn-vertoning verdient hier aangehaald te worden een beschrijving, voorkomende in het werk van Mr. Serrurier over de Wajang-Poerwâ (kleine uitgave, 1896, blz. 157), gegrond op een in de jaren na '80 op Java gedane rondvraag. Men leest daar van „een, naar de berichtgever uit Bândâwâsâ zich uitdrukt, inheemsche topèng (in tegenstelling tot de javaansche), die sroenèn genaamd wordt, en waarschijnlijk van madoereeschen oorsprong is. De gamēlan is de zoogenaamde gamēlan sroenèn, waarschijnlijk zoo geheeten naar de trompet, sroenèn, die erbij bespeeld wordt, meestal voordat het dansen begint, maar ook wel gedurende de voorstelling. Geen ḍalang. Dansers zijn uitsluitend jongens, waarvan er een paar met maskers voorzien zijn. Dikwijls, doch niet altijd, worden door een of meer der najaga's (gamēlan-spelers) hierbij madoereesche pantoen's gezongen. Deze sroenèn-vertooners vormen bepaalde troepen, die tegen betaling voorstellingen geven.”

De paar maskerspeler in deze mededeling, die haar inzending als antwoord op een vraag naar maskervertoningen moeten rechtvaardigen, voeren zeker wel de maskerdans in het allereerste gedeelte van de opvoering uit. Overigens leest men uit deze mededeling, dat de voorstelling voornamelijk bestond uit de dans der dansjongens, begeleid door zang en instrumentale muziek. Zij zal niet al te veel verschil vertoond hebben met de vertoning, die de Heer van Gennep beschrijft. Alleen speelden daarbij angkloeng's, terwijl de eigenlijke sronèn-troep natuurlijk een slomprèt moet hebben. Hier vermeld ik nog, wat men mij in Soemēnēp mededeelde, n.m. dat de sronèn-vertoning vroeger in hoofdzaak slechts bij optochten voor bruiloften e.d. voorkwam. Dit stemt goed overeen met andere berichten.

Slomprèt-muziek bij kleinere troepen, die zich voortbewegen, als krijgsmuziek, of bij optochten, is bekend genoeg, en niet uitsluitend Madoerees. Hier kan nog gewezen worden op een vermelding in de Statistiek van Grisse van 1822, waar men leest: „De gamēlan sronèn bestaat alleen uit een slomprèt (zeker soort van trompet), kēṇḍang, kēnong en kēmpoel, en wordt het meest bij huwelijks-optogten en feesten bij den geringen Javaan gebruikt en in alle dēsa's gevonden.” In de „Naamlijst van de gamēlan-spelen” is nog te vinden: „gamēlan sēlomprèt, muziekstukken: saroenèn, soeroeng-ḍajoeng” (dit muziekstuk vermeldt de Heer Brandts Buys als sēroeng ḍajoeng), „en rantjagan, gebruik: dit gebruiken de dorpelingen, wanneer zij in de stad komen trouwen.”

Uit deze mededelingen volgt niet, dat de sronèn-vertoning met dansjongens in Gresik 100 jaar geleden voorkwam. Wel is het echter waarschijnlijk te achten, dat de sronèn-muziek in de Oosthoek vroeger in het bijzonder voor begeleiding van optochten diende. Hiermede komt zij dus te staan naast vertoningen als de réjog en de gamboeh in de Javaanse gedeelten van Oost-Java.

333. Uitvoeringen met godsdienstige achtergrond. Het bovenstaande moge voldoende zijn om enig denkbeeld te geven van de vermoedelijke ontwikkeling der Oost-Madoerese en Overwalse sronèn-vertoningen uit oude dansen. Daarnaast ontbreken in deze streken allermint de vertoningen met godsdienstige achtergrond. De podjhijan-vertoning, die de Heer Kiliaan in zijn Woordenboek beschrijft als gegeven door „een troep rondtrekkende kunstenaars, bestaande uit een dansjongen, een grappenmaker en bespelers van muziekinstrumenten” behoort, naar men mij mededeelde, vooral in Oost-Madoera thuis. Zij is in zoverre te plaatsen naast de salabadhan-opvoeringen van West-Madoera, als de naam podjhijan duidt op verband met podjhi, Javaans poedji, gebed, verering. Nauwkeuriger beschrijvingen van de podjhijan-vertoningen ontbreken echter.

Dit is ook het geval met de kodjhēran-opvoering in Soemēnēp, die de Heer Kiliaan beschrijft als: „een soort podjhijan, waarbij slechts één persoon als zanger optreedt”. Men kan vermoeden, dat dit woord in verband gebracht mag worden met het Javaanse goejēr, draaien. Boven (§ 310) is reeds vermeld, dat dit woord gebruikt wordt of werd in verband met de godsdienstige gebruiken der santri-biraī en dergelijke groepen, die men ook santri goejēr noemde.

Als een opvoering met godsdienstige achtergrond is ongetwijfeld ook te beschouwen de roedatan, die de Heer Brandts Buys vermeldt uit Soemēnēp en Bāndāwāsā als: „het tērbangspelen ter gelegenheid der zevende zwangerschapsmaand, dan wel bij offermalen in den Maoeloedtijd.”

Dit is klaarblijkelijk hetzelfde als de rodad-opvoering, die in het bovenstaande reeds herhaaldelijk genoemd is. In Prābālinggā werd mij medegedeeld, dat men daar onder rodāt verstaat een vertoning, waarbij een zestal mannen eerst tezamen tegenover elkaar zitten en vervolgens gaan dansen of dansstanden innemen, om daarna één voor één op te treden in een eenvoudige dans. Ten slotte geeft een grappenmaker ook nog een toneel ten beste. Er wordt bij geciteerd en gezongen. De muziek bestaat uit vijf panoentoeng's, een djiḍor en een kēmpoel. Het zou in hoofdzaak een Javaanse vertoning wezen. Blijkbaar heeft hier dus de rodāt-opvoering, evenals zovele andere van oorsprong uitheemse voorstellingen, weer vrij wat van haar Arabische vorm en inhoud ingeboet, om meer inheems te worden. Daarop wijst ook de aanwezigheid van den grappenmaker en van de kēmpoel, een gong-achtig gamēlan-instrument, dat in streng godsdienstige omgeving zeker geweerd zou zijn. Ten slotte worde hier nog herinnerd aan de boven (§ 329) reeds vermelde sramaan-vertoning, welke in Sitoebāndā een vechtspel is. In Bangkalan verstond men er echter het zingen van godsdienstige liederen, zoals dat van alBarzandji, onder.

ZESDE HOOFDSTUK.

Algemene beschouwingen betreffende de Javaanse maskerspelen.

334. Javaanse kunst en Javaanse maatschappelijke ontwikkeling. Zoals boven, in de voorrede tot deze bijdrage (§ 1), gezegd is, is het niet de bedoeling hier de in de vijf hieraan voorafgaande hoofdstukken beschreven vertoningen volkenkundig te onderzoeken. Daarvoor zou vergelijking met overeenkomstige voorstellingen bij naburige en verder verwijderde volken nodig zijn, waartoe mij de gelegenheid ontbreekt. Zelfs van de vertoningen, maskerspelen en allerhande dansen op het nabije Bali, welks bevolking wel nauw verwant zal zijn in beschaving aan de Javaanse, is hier slechts bij uitzondering melding gemaakt, omdat mij daarover nog te weinig nauwkeurige en zo goed als geen authentiek Balinese berichten hebben bereikt. Dr. Goris' opstel over toneel, dans en muziek op Bali (Djâwâ 1933) is en wil ook klaarblijkelijk niet meer zijn dan een beknopt overzicht en een opgave van enige namen. Zo ook dat van den Heer Spies en Dr. Goris (Djâwâ 1937).

In tegenstelling tot de Javaanse is van de Balinese kunst de eigenlijke techniek, met de bijbehorende Balinese termen en uitdrukkingen, tot nu toe vrijwel onbekend, en mede daardoor is de eigen Balinese wijze van beoordeling van en waardering voor de verschillende uitvoeringen nog niet duidelijk. Nu komt het mij voor dat men, uitingen van kunst beschrijvende, welke zo midden in het volksleven staan als volksvertoningen en -danses, niet mag nalaten aandacht te schenken aan de plaats, die deze kunst inneemt in het leven van de beoefenaars en hun publiek. Zeker evenzeer is dit de plicht van beschrijvers van muziek en misschien nog het meest die van beschrijvers van de letterkunde, om bij de kunstuitingen te blijven. Indien men bij het beschrijven of het onderzoeken van kunstuitingen geen of te weinig aandacht schenkt aan het verband tussen kunst en maatschappij en wereldbeschouwing en leven bij het volk, waaraan die kunst toebehoort, boet zulk een beschrijving zeer aanmerkelijk in aan waarde. Zij loopt dan gevaar op het peil te komen van toeristen-dilettantisme of curiositeiten-manie, of anders te worden tot louter technisch overzichts- of detail-werk, hetzij dan op het gebied van de kunstnijverheid, van de muziek of van een andere uiting van kunst. Dit alles brengt weinig nader tot het inzicht in de ontwikkeling en tot het juiste begrip voor volksaard en beschaving.

Omdat mij dienaangaande omtrent Bali nog te weinig mededelingen van Balinezen ten dienste staan, heb ik mij dus onthouden van pogingen, de Balinese volksvertoningen in deze beschrijving te betrekken. Om diezelfde reden zijn ook dergelijke vertoningen in andere gewesten buiten het Javaanse land niet besproken.

Bovendien, wat wij van Bali weten, kan slechts zeer gedeeltelijk met vertrouwen gebruikt worden om het te vergelijken met Javaanse kunst van nu of van vroeger. De eigen ontwikkeling van dit volk, in vrij bijzondere omstandigheden, vooral in de laatste eeuwen, verbiedt zijn huidige kunst en beschaving te beschouwen als zuivere afstammelingen van het oude voor-Moslimse Java.

Zonder volkenkundige vergelijkingen te trekken met overeenkomstige vertoningen bij andere volken, is het toch wel mogelijk, over de in het bovenstaande beschreven Javaanse spelen in het algemeen nog iets mede te delen, in het bijzonder wat betreft oudere vormen ervan en berichten erover, te vinden in de oudere Javaanse letterkunde. Ook enige veronderstellingen en beschou-

335. Besch. Maskerspel, oude vermeldingen.

wingen zullen hier opgenomen worden, met het doel te trachten, de betekenis van de maskerdansen in verband met de beschaving, de kunst en de maatschappelijke ordeningen van de Javanen in de oude tijd althans enigermate begrijpelijk te maken. En ten slotte moet hier over de geschiedenis van het maskerspel volgens Javaanse opvatting, zoals die te vinden is in de S. Sastrâmiroedâ en de Kawroeh Topèng, en over de historische ontwikkeling nog iets medegedeeld worden.

I.

Oude vermeldingen en oude benamingen van maskervertoningen.

335. Voor-Moslimse letterkunde. De opvatting, die de onvoorbereide lezer zich zou vormen uit de Kawroeh Topèng (zie § 15), dat de Javaanse maskerkunst in het algemeen in de vroeg-Moslimse tijd in Zuid-Midden-Java ontstaan zou zijn, is onjuist. In de oudere Javaanse letterkunde, van voor de Islam, vindt men reeds enige malen melding gemaakt van maskerspel.

In de boven opgenomen mededelingen over het maskerspel in de Vorstenlanden en daarbuiten is er nog in het geheel geen sprake geweest van deze berichten in de voor-Moslimse letterkunde. De reden daarvan is, dat deze bijdrage in de eerste plaats bedoelt een beschrijving te geven van de huidige toestand ten aanzien van enige volksvertoningen. De berichten in de oudere letterkunde nu zijn in den regel zo kort, zo vaag of zo moeilijk verstaanbaar, dat zij niet dan gissenderwijze in verband gebracht kunnen worden met wat ons thans aan maskerspel op Java bekend is. Bovendien kan van deze berichten niet met zekerheid gezegd worden, op welke streek van Java zij betrekking hebben. Al is het in het algemeen waarschijnlijk, dat het allergrootste gedeelte, zo niet alles, van de voor ons gespaard gebleven voor-Moslimse letterkunde eerder be-Oosten dan be-Westen de Lawoe thuis zal behoord hebben. Om deze onzekerheden kwam het mij beter voor, de bespreking van de enkele plaatsen in de oudere Javaanse letterkunde, die kunnen bijdragen tot onze kennis van het maskerspel, tot nu uit te stellen.

Wat de oudere Javaanse letterkunde ons mededeelt over vertoningen en dansen kan slechts weinig belangrijks bijdragen tot onze kennis van het Javaanse maskerspel. In het algemeen moet men, zoals reeds meermalen is opgemerkt, niet te veel verwachten van de oudere voor-Moslimse letterkunde voor de vermeerdering van onze kennis en ons inzicht in de ontwikkeling van heden-daagse Javaanse kunstuitingen, zoals dans, toneel, muziek, evenmin als dat het geval is ten aanzien van ambachten (de beeldhouwkunst, de tjandi-bouw). Zoals dat ook bij andere volken het geval is geweest, stelt de letterkunde in het algemeen blijkbaar weinig belang in deze zaken, althans in de bijzonderheden en het technische of de makelij ervan. Die behoren tot de uiterlijke kant des levens, en liggen op de weg van speellieden en ambachtsmeesters, niet van geleerde hofschrjvers en geestelijken.

Ik heb daarom gemeend, dat het van weinig nut zou zijn, hier te trachten zoveel mogelijk plaatsen in de oude letterkunde aan te wijzen, waar, zeker of vermoedelijk, van maskerspel sprake is. Dit zou weinig bijdragen tot onze kennis van deze vertoningen.

Er komen in de ons tot nu toe bekend geworden letterkunde echter enkele beschrijvingen voor, die wel iets uitvoeriger zijn. Blijkbaar zijn die in de teksten opgenomen, omdat het religieuze bestanddeel, dat in bijkans alle vertoningen geleefd moet hebben, in deze nog krachtig gevoeld werd. Ik doel hier op de beschrijvingen in de Nagarakertagama en de Tantoe-Panggèlaran. Maar deze vertoningen zijn, naar ik meen te mogen aannemen, geen maskerspelen. De genoemde beschrijvingen maken het ons echter mogelijk, iets te begrijpen van de samenhang van kunst en religie in de oude Javaanse maatschappij. Daarom zal ik van deze beschrijvingen van een oude vertoning een bespreking in deze bijdrage opnemen. Maar in een bijlage (II), want deze vertoning is eigenlijk, tenzij met sommige soorten ouderwets volkstoneel, moeilijk te vergelijken met iets van wat wij thans op Java kennen.

Het geringe resultaat van de vergelijking van de hedendaagse Javaanse toneel- en danskunst met de luttel beschrijvingen van dergelijke vertoningen in de oude Javaanse letterkunde behoeft geen verwondering te verwekken, wanneer men zich herinnert, hoe veel verscheidenheid er ook nu nog op Java op dit gebied te vinden is. In de oude tijd, toen het verkeer veel minder, de onderlinge afstanden tussen de bevolkte streken veel groter geweest moeten zijn, kan men een nog veel grotere verscheidenheid verwachten van namen van vertoningen, ook al zijn die wellicht niet alle in wezen verschillend geweest. Er is dus een niet geringe kans, dat de vertoningen, die wij thans kennen op Java, zich voor een gedeelte ontwikkeld hebben uit andere dan die, waarvan wij een enkele beschrijving vinden in de oude Javaanse letterkunde. Een duidelijke voorloper in de oude tijd van het in het voorafgaande beschreven kleine of van het grote maskerspel zou ik niet durven aanwijzen.

Naar men mag aannemen, behoort de oudere Javaanse letterkunde in hoofdzaak thuis in Oost-Java, de Noord-Oostelijke Pasisir en de Oosthoek, terwijl in de nieuwere, Moslimse tijd Zuid-Midden-Java zijn invloed overal heeft doen gelden. De verklaring door een plaats uit de S. Tjēntini, van de woorden tapoek en napoek in de Pararaton (zie beneden, § 340) is een voorbeeld ervan, dat men zulke verklaringen van oude Javaanse woorden eerder vindt in de gewestelijke Oost-Javaanse of Pasisir-letterkunde, of in de daar gesproken dialecten, dan in de Vorstenlandse letterkunde en het Zuid-Midden-Javaans. Aan de andere kant is in de oude Javaanse letterkunde, naar het schijnt, zeer zelden het woord *topèng* gevonden; dit mag men dan misschien met enig recht beschouwen als een Zuid-Midden-Javaans of meer West-Javaans woord.

336. Verval der Mādjàpait'se en Pasisir-beschaving. Men zou kunnen vragen, of er in de huidige gewestelijke kunst van de gebieden, die in de voor-Moslimse tijd de kern van het Javaanse land vormden, de Noord-Oostelijke Pasisir, Oost-Java en de Oosthoek, dan geen overblijfselen zijn aan te wijzen, van wat men vindt beschreven in de oude Javaanse (en Maleis-Javaanse) letterkunde. Voor een gedeelte zal dit bij nader onderzoek misschien wel gelukken. Een voorbeeld van zulk een overeenstemming is het in de *Nagarakērtagama* voorkomende woord *rakēt*. Dit bleek, al zij het niet in de Noord-Oostelijke, dan toch in de Westelijke Pasisir (Tjērbon en Bantēn) in de vorige eeuw nog bekend te zijn (zie § 119). De verbindingslijn heeft ongetwijfeld over zee gelegen. Een andere voorbeeld, de *gamboeh-dans*, zal in het hierna volgende, in het negende hoofdstuk, besproken worden. Beide vertoningen zijn in Zuid-Midden-Java onbekend; zelfs de woorden zijn daar niet te huis.

Klaarblijkelijk hebben deze vertoningen behoort tot de Mādjàpait'se beschaving, in het bijzonder de hofkunst. Mādjàpait's beschaving heeft, in tegenstelling tot de huidige Zuid-Midden-Javaanse, binnenlandse en landelijke beschaving, haar verbindingen gehad in de eerste plaats over het water, over zee, langs de kusten, langs Java's Noordkust naar de naburige landen, Bali en Palèmbang en verder. En dan de rivieren, die toen ter tijd op Java veel waterrijker geweest zullen zijn dan thans, op naar boven. De vergelijking met de toestanden, zoals die nog niet zo lang geleden op Borneo heersten, kan vrij wat begrijpelijk maken. Evenals op Borneo waren op Java, reeds in de Mādjàpait'se tijd vermoedelijk, de havenplaatsen langs de kust bewoond door een zeer gemengde bevolking van voor een belangrijk gedeelte uitheemse, vooral ook Chinese, herkomst. Het binnenland zal in de Mādjàpait'se tijd op Java, zo goed als op alle andere eilanden over zeer grote oppervlakten oerbos of wildernis zijn geweest. De heuvellanden en berghellingen waren in het binnenland het best te bewonen.

Zo is het te begrijpen, dat een voortzetting van de Mādjàpait'se beschaving is te vinden in de vroeg-Moslims-Javaanse Pasisir-beschaving en in zekere mate op Bali, veel meer dan in Java's binnenland. Pas naderhand (zie beneden, § 370) heeft Zuid-Midden-Java veel ontleend aan de Pasisir-beschaving. In het voorafgaande is daar ook reeds meermalen melding van gemaakt (zie § 27).

Wanneer er, intussen, in het huidige Oost-Java niet veel meer over is in kunst en letter-

kunde, wat te herleiden is tot de Mâdjâpaït'se beschaving, dan moet men ongetwijfeld denken aan de grote verwoestingen, die deze landstreken getroffen hebben in de vroeg-Moslimse maar vooral in de Mataram'se tijd. De geschiedenis van de veldtochten van de eerste vorsten van het Mataram'se huis is nog geenszins helder. Dat het veelal niets dan rooftochten waren, ook voor mensenroof, dat er veel verwoest werd, dat de tochten zich bij voorkeur richtten naar het rijke Noord-Oosten en Oosten, en zich vaak herhaalden, blijkt echter maar al te duidelijk. Bovendien, de uitsluiting van de zeehandel, door het ingrijpen van de Compagnie met goedvinden van „den Mataram", moet in de Pasisir, in Oost-Java en de Oosthoek het maatschappelijk leven ontwricht hebben. Afgezien nog van de latere veldtochten van de Compagnie en de Madoerezen in Oost-Java en de Oosthoek, is het wel te verwachten dat deze streken in de loop der tijd bijna ontvolkt zijn geraakt. Prof. B. Schrieke heeft terecht de aandacht gevestigd op de grote betekenis, die deze binnenlandse, agrarische politiek van het Mataram'se vorstenhuis gehad heeft voor Java (Prolegomena tot eene sociologische studie over de volken van Sumatra, T.B.G. 65, blz. 172-175). In het begin van de 19e eeuw bleken Oost-Java en de Oosthoek uiterst dun bevolkt te wezen. De bouwvallen van de kraton van Mâdjâpaït lagen toen in de wildernis.

337. Oplossing der oude kunst in mengsels. Men moet wel aannemen, dat de overblijfselen der oude inheemse bevolking in vele landschappen van de Noord-Oostelijke Pasisir, Oost-Java en de Oosthoek voor een belangrijk deel zijn ondergegaan in het later uit allerlei andere streken geïmmigreerde of aangevoerde volk. En hiermee is ongetwijfeld zeer veel van het oude gewestelijk-inheemse, dat stamde uit Mâdjâpaït's tijd, in Oost-Java en de Oosthoek verdwenen, plaats makende voor of zich latende vermengen met import uit andere streken. De Islam heeft in deze landschappen ook een grote invloed gekregen op het volksleven. Dit staat vermoedelijk wel met de pas genoemde maatschappelijke en staatkundige beroeringen en met de volksvermenging in verband. Dat men toch hier en daar in het Oosten van Java nog, vermoedelijk wel oude, volkskunst vindt, is te verklaren uit het taaie leven dezer kunst. En misschien ook daaruit, dat de invloed van de Zuid-Midden-Javaanse kraton's met hun hofkunst slechts zeer verzwakt tot hier doordrong. Maar veel van die Oost-Javaanse volkskunst is klaarblijkelijk toch reeds sterk verlopen, en vooral ook, door elkaar gelopen, van het ene landschap in het andere. Wat boven medegedeeld is over het volkstoneel in de Oosthoek, gẽmblak, sronèn, ronang (§ 330), eigenlijk verschillende namen voor eenzelfde vertoning, is daar een voorbeeld van, al zij het uit later tijd.

Dat de inheemse prijadi-stand in Oost-Java en de Noord-Oostelijke Pasisir, die sedert Mataram als veroverd land behandeld werden, verdween of verarmde, en in het uitoefenen van het gezag vervangen werd door adellijken uit Midden-Java of van elders, moet een zeer grote invloed gehad hebben op het verdwijnen van de eigenaardig gewestelijk-inheemse hofkunst. Die moet er vroeger zeker ook wel geweest zijn, in de Oosthoek, op Madoera en in Oost-Java, voordat die streken door Mataram of de Compagnie of gezamenlijk veroverd werden. En die verdwenen hofkunst is dan vermoedelijk ten nauwste verwant geweest met de hofkunst van Mâdjâpaït, waarop de enkele beschrijvingen in de oude Javaanse letterkunde betrokken moeten worden.

Meestal is er in de door de Matarammers veroverde landschappen na verloop van tijd waarschijnlijk een mengsel ontstaan. Wanneer langzamerhand de nieuw op het kussen gekomen ingevoerde prijadi-geslachten vastgeworteld geraakten in hun nieuwe land, lieten zij toch allermint hun verering voor de Midden-Javaanse hofkunst varen. Die verhief zich tot de rang van een algemeen-Javaanse hogere kunstbeoefening, die door alle prijadi's bewonderd en uit de verte nagevolgd werd. Aan het bestaan daarvan is het toe te schrijven, dat de wajang-poppen en maskers van verschillende streken van Java, al is er verschil in stijl op te merken, toch vaak eigenlijk betrekkelijk weinig verschillen.

In deze bijdrage is het echter niet de plaats, stijlen en vormen van maskers en wajang-



Afb. 95. Troenadjaja-dans van Jogjakarta. Tekening uit een Jogja's platenalbum (zie § 283). Elke partij heeft twee dansers met speren zonder punten, een botoh, die optreedt als manager of geleider, zoals bij een hanengevecht, met een stok, en een bediende, die potsen maakt.



Afb. 96. Madjëmoeke, përdjandjën, huiselijke voordracht van Moslims-godsdienstige gezangen, de thee met versnaperingen in het midden (zie § 284). Tekening uit Soerakarta.

poppen te bespreken. Vooral aan de vormgeschiedenis van de wajang-poerwā-poppen zou een zeer uitgebreide verhandeling gewijd moeten worden.

Het medegedeelde moge voldoende zijn, om duidelijk te maken, hoe het komt, dat het wetenschappelijk onderzoek in zovele gevallen zich nog geen duidelijke voorstelling kan maken van wat de voor-Moslimse letterkunde vertelt over kunst, leven en maatschappij in haar dagen. Wat als vergelijkingsmateriaal uit onze dagen zou moeten dienen, is verdwenen. Bali heb ik als zodanig, zoals boven reeds is medegedeeld, in deze bijdrage niet kunnen gebruiken. In de nu volgende besprekingen van woorden, in de oude Javaanse letterkunde gevonden, die in verband te brengen zijn met maskerspelen, overheerst dus, helaas, de taalkunde de volksbeschrijving.

338. Tapël. Dr. Juynboll heeft in zijn meer genoemde verhandeling over het Javaanse maskerspel (Intern. Archiv für Ethnographie, XIV, 1901, blz. 42) verscheidene plaatsen in de oudere letterkunde aangewezen, welke betrekking hebben op verschillende vertoningen. Van de daarin voorkomende technische benamingen is tapël wel verklaard als masker, patapëlan als maskerspel. Helaas blijkt uit deze plaatsen niet, hoe men zich zulk een tapël-voorstelling moet denken. Dr. van der Tuuk haalt in zijn Kawi-Balinees woordenboek onder het woord tapël, dat hij verklaart met: masker, een vrij grote Maleise beschrijving aan uit een „fragment Pandji-verhaal”, waarin sprake is van het opvoeren van verhalen (enige Pandji-verhalen, een verhaal van Samba en een van Ménak Djingga) door een ḍalang, met dans. Maar in deze aanhaling wordt het woord tapël niet genoemd, en er blijkt ook niet dat er maskers gebruikt worden. Op gezag van Dr. van der Tuuk, en in aanmerking nemende de andere plaatsen in oude geschriften, die hij aanhaalt, mag men echter misschien voorlopig toch wel aannemen, dat men onder tapël oudtijds een masker en maskerspel verstaan heeft. Het woord duidt eigenlijk aan een oplegsel; het wordt in hedendaags Javaans gebruikt in de betekenis van hoofijzer.

339. Amèn. Op grond van een plaats in de Tantoe Panggëlaran (blz. 104 van de uitgave), waar amèn-amèn gebruikt wordt in verband met een nog onverklaarde vertoning, met vermelding van tēkēs, heb ik vroeger gemeend dat de uitdrukking amèn-amèn maskerspelen zou betekenen. Bij nader inzien lijkt het mij echter meer aannemelijk, dat amèn op die plaats en ook elders de gewone betekenis heeft van een vertoning geven, in het bijzonder van het spelen van rondtrekkende speellieden (ambëbarang), onverschillig van wat voor slag. Zo wordt het thans nog in sommige streken van Java gebruikt (zie ook § 471).

340. Tapoek. Een woord dat, daarentegen, wel masker zal beduiden, is tapoek. Boven (§ 125) is dit woord reeds genoemd bij de bespreking der beschrijving van het maskerspel in Trënggalèk in de S. Tjëntini (in het vervolg op de gedrukte tekst). Op de plaatsen, waar het in de oude Javaanse letterkunde voorkomt, kan het ook verklaard worden in die zin, of in een daarvan afgeleide.

Vermoedelijk mag men wel aannemen, dat maskerspelen bedoeld is, wanneer in de Pararaton (blz. 27, regel 20, op blz. 35 van de tweede druk) van Praboe Ajamwoeroek van Mādjapaït wordt verteld: „djoedjoeloekira jèn anapoek sira ḍalang Tritaradjoe”, d.w.z.: als hij (de, zijn) maskerdans danste droeg hij de bijnaam Ḍalang Tritaradjoe. Wat deze naam beduidt, is nog niet duidelijk. Wat wij weten van de oude Javaanse wereldbeschouwing maant ons echter aan, in deze naam niet een soort pseudoniem of incognito te zien, maar een sakrale naam, die de vorst droeg bij zekere gelegenheden, waarbij hij een religieus officie had te vervullen. Bij de bespreking van de feesten, eigenlijk religieuze plechtigheden of hoogtijden, die in de Nagarakērtagama beschreven worden, en waarin de vorst optreedt, zal hier nog de aandacht op gevestigd worden (zie § 454).

Het is intussen wel eigenaardig hier te herinneren aan het boven aangehaalde verhaal, hoe Radèn Patah, ten einde de vorstelijke waardigheid te verkrijgen, voor zijn voorganger (en, volgens sommigen, vader) Praboe Brāwidjājā, een maskerdans (Klânā en Dēnāwā) uitvoerde op

de Lawoe (zie § 79). En ook aan de overlevering, dat een der Soenan's van Soerakarta zelf danste met het masker Klânâ Gègèr (zie § 41).

341. Rakët. Een oud woord, dat wel eens met maskervertoning vertaald is, is rakët. Dit komt o.a. in de Nagarakērtagama enige malen voor. In het hierna volgende zal ik een beschrijving die in de Nagarakērtagama voorkomt, bespreken (§ 464). Boven (§ 119) is reeds medegedeeld, dat men nog in de vorige eeuw in Bantën en Tjërbon vertoningen kende, die rakët genoemd werden. Die waren echter ongemaskerd. Uit de plaatsen in de oudere letterkunde blijkt ook, voor zover ik zie, in het geheel niet, dat rakët-spel met maskers geschiedde. Het is dus waarschijnlijk maar het beste, aan rakët niet de bijzondere zin van maskerspel toe te kennen.

Iets dergelijks is het geval met de vertoningen of dansen, waarvan de Heer Overbeck melding maakt in zijn zo nuttige uittreksels uit de Maleise letterkunde, zoals in zijn opstel over de Ouderdom van de Wajang-Wong (Djâwâ VII, blz. 245) en zijn vertalingen uit de Hikajat Galoeh digantoeng (Djâwâ XII en XIII). Uit deze Maleise berichten, uiteraard slechts met voorzichtigheid te gebruiken, kan men, naar het mij voorkomt, niet met volkomen zekerheid opmaken, dat er maskerspelen bedoeld zijn, zelfs bij de uitvoerige beschrijvingen.

In de Bijdragen van het K. Inst. (1933, deel 90, blz. 272) heeft Dr. Stutterheim als no. 13 van zijn reeks oudheidkundige aantekeningen doen opnemen een opstel over Sori, pèdérat en tèkës, waarover ik in het hierna volgende nog iets zal opmerken. Daar tracht hij, evenals ik dat zal pogen te doen (zie Bijlage II), verband te leggen tussen verschillende oude vermeldingen van een thans niet meer bekende vertoning, waarin drie hoofdpersonen optreden, die met de pas genoemde benamingen aangeduid worden. Dr. Stutterheim begint met vast te stellen, dat „de plaats in de Nāgarakṛtāgama” (waar deze benamingen voorkomen) „zeer duidelijk een topèng-vertoning moest beschrijven,” iets wat, naar het mij voorkomt, nog nader bewijs behoeft. Mijn, terloops geuite veronderstelling in de Tantoe-Panggèlaran-uitgave (blz. 237): „arakëtan, waarschijnlijk een maskerdrager” (en blz. 260) moet ik bij nader inzien verwerpen, evenals de, alleen op een taalkundige verwantschap berustende mening van Prof. Hazeu, waar zij van uitging (Javaansch Tooneel, blz. 95). Ook van de vertoning, beschreven in de door den Heer Overbeck vertaalde Maleise tekst (Djâwâ 1932, blz. 220) neemt Dr. Stutterheim aan, dat het een maskerspelopvoering was. Van de juistheid van deze veronderstelling ben ik evenmin overtuigd. Wel is waar noemt de Maleise hikajat-verteller de vertoning mēnopèng (of iets dergelijks), — in een korte, met dit stuk uit de Hikajat Galoeh digantoeng te vergelijken vermelding in een Hikajat Mésa Praboe Djaja, die de Heer Overbeck mij ter beschikking stelde, leest men mēnapoek, — maar de voorzichtigheid gebiedt, niet te spoedig en teveel bewijskracht toe te kennen aan de op het oude Java betrekking hebbende beschrijvingen in Maleise geschriften, vooral niet wat betreft de namen en benamingen. Hoe deze geschriften zich verhouden tot de oude Javaanse letterkunde, uit welke tijd en uit welke streek zij stammen, is nog verre van duidelijk. Al zijn de beschrijvingen vrij juist, de benamingen kunnen in de war zijn geraakt, mede ten gevolge van het slechte schrift der Maleise handschriften, die met Arabische letters geschreven zijn, en van onkunde der Maleise schrijvers en afschrijvers. Men zou ook kunnen vermoeden, dat de Maleis-Javaanse schrijver bij de op Java spelende vertoning van zijn verhaal heeft gedacht aan het Noord-Maleise ma'jong-spel (zie beneden, § 470), dat ongetwijfeld veel gemeen heeft met de Javaanse rakët-vertoning, maar waarin althans één van de hoofdpersonen, een pānākawan-achtige figuur, wel een (half)masker draagt, en waarbij ook wel dierenmaskers, mommen, optreden.

Ten slotte is de vraag, of de genoemde beschrijvingen in de oude Javaanse en de Maleise geschriften te begrijpen zijn als duidende op maskerspelen of op ongemaskerd toneelspel meer van belang voor den geschiedkundige, den oudheidkundige of den taalkundige dan voor den beschrijver van de volksvertoningen van het huidige Java. Het zij genoeg hier op het bestaan van deze vraag de aandacht gevestigd te hebben. Beter dan in deze bijdrage, zal een uitvoerige bespreking dan

ook passen in een nieuwe uitgave met aantekeningen van de Nagarakērtagama. In het hierna volgende (bijlage II) zal ik de genoemde oude Javaanse en Maleise beschrijvingen slechts bespreken om de inhoud van het beschreven spel, dat van belang zal blijken te zijn voor het verkrijgen van een dieper inzicht in de mythische betekenis van sommige ouderwetse Javaanse vertoningen, die nu nog bestaan.

Als een kleine uitzondering op de regel, dat beschrijvingen of vermeldingen in Maleise teksten, hoe breedspakig ook, meestal slechts weinig voor ons duidelijke en belangrijke inlichtingen geven over het uiterlijk en het voorkomen van zaken en personen, is te beschouwen een stuk in de Maleise Hikajat Galoeh digantoeng, dat de Heer Overbeck ook heeft aangewezen (Djâwâ XII, blz. 224 noot). In dit stuk schijnt inderdaad wel van een maskerdans sprake te zijn; de danser treedt alleen op, zoals dat bij de oude maskerdansen vermoedelijk bijna altijd gebruikelijk was (zie § 33), en hij spreekt of zingt niet, hij danst alleen. Maar opmerkelijk is wel, dat de tekst niet vermeldt, welk masker de maskerdanser kreeg. De Heer Overbeck vermeldt deze beschrijving met de volgende woorden: „In een andere beschrijving in dit handschrift van een topèng-uitvoering, die Inoe als Adipati Tambakbaja met zijn dienaren aan het hof van Daha geeft, wordt wel vermeld, dat Radèn Pērbatasari (Goenoengsari) zelf het masker (topèng) haalt en het aan Adipati Tambakbaja geeft, die het pas aandoet, nadat hij de kleedkamer heeft verlaten en voor den vorst van Daha de sēmbah heeft gemaakt.”

In deze korte beschrijving (en meer is er niet op te maken uit de tekst) valt op het ook thans nog op Java voorkomende gebruik, dat de maskerdanser ongemaskerd opkomt en eerst voor het publiek het masker voordoet, met enige fraaie, vlugge bewegingen (zie o.a. § 83 en 104). Dit kan eigenlijk alleen goed bij maskers met bijtimpjes. Bij maskers, die met touwtjes om het hoofd bevestigd moeten worden, is het lastig, ook door de hoofdtooi.

342. Ḍalang. Naast de in het voorafgaande vermelde woorden uit de oude Javaanse letterkunde, welke aanduiden bepaalde voorstellingen of vertoningen, ook al is niet altijd duidelijk hoe die zich verhouden tot het huidige Javaanse maskerspel, is het van belang hier nog enige andere woorden te bespreken, die betrekking hebben op maskervertoningen.

Aan de betiteling Ḍalang mag in dit verband zeker wel in de eerste plaats enige aandacht geschonken worden. Het woord Ḍalang, dat thans algemeen gebruikelijk is voor de vertoners van het poppenspel zowel als voor die van het maskerspel, staat vermoedelijk taalkundig in verband met langlang, rondgaan (om iets heen), zoals Prof. Hazeu reeds heeft verondersteld (Javaansch tooneel, blz. 23). Misschien is het veroorloofd verder door te gaan op deze veronderstelling, en ook taalkundige verwantschap met een ander woord aan te nemen, n.m. met kalang. De afleiding kalangan is thans nog gebruikelijk in de betekenis (afgesloten) kring, inzonderheid van een strijdperk voor een hanengevecht. Het woord kalang zelf is, zoals men weet, de naam van een groep mensen, die lang een bijzondere plaats in de Javaanse samenleving hebben ingenomen. Als een paar van hunne eigenaardigheden wordt opgegeven, dat velen hunner een zwervend leven leidden, dat zij zich veel bezig hielden met houtbewerking, en dat bij sommige hunner gebruiken de hond een belangrijke rol speelde.

Maar Kalang is, behalve de naam van deze groep lieden, ook een naam van Kērtālā, een van de volgelingen van Radèn Pandji. In het hierna volgende (§ 362) zal, hoop ik, waarschijnlijk gemaakt worden, dat Kalang, Kērtālā en met hem Wērkoedārā en Klānā, behoren tot een groep wezens, waartussen een oude wereldbeschouwing verwantschap meende te mogen aannemen. Kenmerkend voor velen, behorende tot deze groep (de Ite van het oude vierdelige klassifikatie-stelsel) is juist de hond (asoe adjag, de rode hond, Mēnak Djinggā) en zwerven of reizen. Dat, in dit licht bezien, het woord Klānā, de betiteling van den man van overzee, in taalkundig verband met lēlānā, zwerven, te brengen is, wordt het overwogen waard.

verwantschap is op te maken, dat *ḍalang* als aanduiding van den vertoner van dans of toneel te verstaan is als rondganger. Nu kan men nog vragen, of dit te begrijpen is in de zin van zwerver, of in de zin van officiant in plechtigheden van religieuze aard, die bestonden uit ommegangen, of in een nog verder afgeleide zin. Het waarschijnlijkste is misschien, dat men moet denken aan het begrip afsluiting of beschutting in religieuze of magische zin.

De vragen die hiermede in verband staan, zal ik thans niet trachten te beantwoorden. Genoeg zij het nog te doen uitkomen, dat de naam *ḍalang Tritaradjoe* in verband gebracht kan worden met begrippen, die verbieden het maskerspel van Praboe Ajamwoeroek, waarvan de Pararaton gewag maakt (zie § 340, en de nadere bespreking, in de tweede bijlage, § 455), te beschouwen als een ijdel vermaak. En misschien mag men in het bovenstaande ook versterking vinden voor de mening, dat het woord *ḍalang* van ouds geduid heeft op een religieuze bediening, eerder dan op het vertonen van een verhaal.

343. Doengké. Op een drietal andere woorden, *ḍoengké*, *bandjèt* en *baḍot*, wil ik hier ook nog de aandacht vestigen. Dit zijn woorden, waarvan de Javaanse woordenboeken mededelen, dat zij betrekking hebben op maskerspelvertoningen. De woordenboeken geven echter niet op, en het is mij ook niet mogen gelukken dit op andere wijze vast te stellen, in welke streek van Java die vertoningen of die benamingen thuis behoorden. Dit is mij slechts gelukt ten aanzien van enkele vermeldingen van dit soort in de woordenboeken; die hebben echter betrekking op andere vertoningen, zoals mommerijen of reidansen, eerder dan op maskerspelen.

Het is wel zeer te betreuren, dat aldus gegevens van waarde niet tot hun volle recht kunnen komen. Voor het verder onderzoek kan het echter toch wel zijn nut hebben de genoemde woorden hier te bespreken.

In het Javaanse woordenboek vindt men opgenomen, op gezag van den Heer Wilkens: „*ḍoengké* of *ḍongké* = *ḍalang topèng*, de man die voor de gemaskerden spreekt en het toneelspel voordraagt; volgens anderen = *gègèḍoeg*, *pětoet*.”

Dit woord *ḍoengké* is thans in *Sâlâ* niet meer in gebruik. Ik vond het echter gebruikt in de Samentrekking van de Afdeelingsverslagen over de uitkomsten der onderzoekingen naar de economie van de *désa* in de Residentie *Rěmbang* (Batavia 1908), deel uitmakende van de verslagen betreffende het Onderzoek naar de mindere welvaart der Inlandsche bevolking op Java en Madoera. Men leest daar, op blz. 105, in een belangwekkende nota over nuttige bosvoortbrengselen van den Regent van *Bodjānagārā Rěksākoesoemā*, betreffende *timāngā* (*timāhā*, *katimāhā*: *kleinhovia hospita* L.) met gevlekt (*éntjok*) hout, waaruit men maken kan krisscheden, lansschachten en ook wandelstokken: „Maar niet iedereen kan *éntjok*'s zoeken, zij die dit plegen te doen noemt men *ḍoengké*.” En iets verder: „'t zoeken van echte *éntjok*'s is zeer lastig, er komen godsdienstige overpeinzingen (*tirakat*) en opium bij te pas. De *ḍoengké* slaapt den vorigen nacht niet, maar brengt hem door, luisterende naar de vreemde geluiden in het bosch. Worden die overpeinzingen goedgunstig aangenomen, dan vindt men de *éntjok*'s spoedig. Tot teeken daarvan moet de *ḍoengké* 's avonds een vuurstraal of vuurbal uit de lucht zien vallen,” enz.

Hieruit blijkt voldoende, dat men den *ḍoengké-pèlèt-houtzoeker* beschouwde als iemand, die nauwer in verband stond met het bovenmenselijke dan de meeste andere stervelingen. Zo gezien is het ook niet zo vreemd, dat ditzelfde woord ook *ḍalang-topèng* kan aanduiden. Immers het is genoeg bekend, dat de *ḍalang* ook iemand is, vertrouwd met dingen die bovenmenselijk zijn. Bovendien herinnere men zich wat boven verhaald is over het maken van maskers uit zekere soorten hout, nadat men zich door religieuze oefeningen het inzicht en de kracht verzameld heeft, nodig om het gewenste stuk hout te kunnen onderscheiden en om het te kunnen uithakken (§ 138).

De twee andere woorden, die als verklaring van *ḍoengké* op worden gegeven, *gègèḍoeg* en *pětoet*, duiden slechts aan: baas, belhamel, in slechte zin: hoofdman van slecht volk. Ook uit deze verklaring blijkt, dat men in het woord *ḍoengké* een aanduiding van een om de een of andere

reden te eerbiedigen en te vrezen persoon gevoelde. Noch in de betekenis van baas, noch in die van *dalang*, heb ik het echter tot nu toe ontmoet. In de zin van *pèlèt-houtzoeker* komt het voor in het begin van de S. Adji Pamāsā van R. Ng. Rānggāwarsitā (blz. 10 van de uitgave).

344. Bandjët. Een ander woord, dat het Javaanse woordenboek met maskerspel in verband brengt, is *bandjët*. Men leest daarover: „*bandjët*, *topèng-bandjët*, zoveel als *topèng-bëbarang*, rondgaande *topèng's*, meestal jongens (Rhemrev). Volgens Wilkens zoveel als *dalëndjët*.” Van dit woord *bandjët* worden ook nog andere betekenissen opgegeven. Men vindt het verklaard (dialekt van Patjitan en van Bodjānagārā) als aan te duiden: iemand die met mooie praatjes en zijn voorbeeld een ander overhaalt om iets te doen, of die, als tussenpersoon optredende, hem dat mogelijk maakt, niet zelden ten kwade. Het kan de zin krijgen van verkiezingsagent bij *désahoofd-verkiezingen*, en van koppelaar(ster). In Sālā is deze laatste betekenis van *bandjët* ook niet geheel onbekend. Overigens wordt, voorzover mij bekend, het woord *bandjët* daar gevonden als aanduiding van een vorm (*wāndā*) van de wajangpop Sāmbā (zoals ook boven in de Javaanse verhandeling over Soerakarta'se maskers vermeld staat) en als naam van een stel wajang-gědog-poppen, vervaardigd op last en aanwijzing van Soenan Pakoeboewānā II van Kartasoera, met de sang-kālā mēmēt: Baṭari Doerga met een klambi aan en geschoeid, met in de hand een tjis, van ranken omslingerd, d.w.z.: wajang misik rasaning widadari, 1656 A.J. (1731 A.D.). Buitendien werd mij medegedeeld, dat het woord *bandjët* voorkomt of -kwam als aanduiding van een dansvorm, een *kiprah-dans*, maar ingetogen (aloes), en van een variëteit van de zangwijze *ḍaṇḍang-goelā*.

Bandjët als naam van een bepaalde soort dansers, en hun dans, heb ik echter niet kunnen vinden. Men kan het evenwel niet onwaarschijnlijk achten, dat het woord ook deze betekenis gehad heeft, wanneer men ziet, in welk verband het nu nog gebruikt wordt. De termen *djogèd-bandjët* en *ḍaṇḍang-goelā-bandjët* zijn het gemakkelijkst te verklaren als: dans en *ḍaṇḍang-goelā*-zangwijze op de manier van de *bandjët*-dansers. De mededeling van den Heer Rhemrev, dat *bandjët*-dansers vooral jongens zouden zijn, vindt enigermate bevestiging in het gebruik van het woord als aanduiding van een vorm van Sāmbā. Met dezen, den zoon van Praboe Krēsna, dus een figuur van de wajang-poerwā, komt volgens Javaanse opvatting overeen in de wajang-gědog Radèn Goenoengsari. Beiden worden voorgesteld als jonge mannen. Van het min of meer vrouwelijke karakter van de dans van Goenoengsari in het maskerspel is boven reeds melding gemaakt. Men zou kunnen veronderstellen, ook omdat de mededelingen van den Heer Rhemrev merendeels op het Westen van het Javaanse land betrekking hebben, dat hij *topèng-bandjët* kende als aanduiding in die streken van een dergelijke vertoning als die van de anggoek- of van de lènggèr-dansers.

345. Baḍot. Als derde vermeldenswaardigheid, omdat het ook in verband gebracht kan worden met de maskerspelen e.d., wil ik hier noemen het woord *baḍot*. Dit woord vindt men reeds in het Javaansch-Nederduitsche Woordenboek van Dr. Gericke (1847) met de verklaring: „Kawi, geneesmeester, geneesvrouw, vroedvrouw. Ambaḍoti: iemand geneeskundig behandelen, medicijnen ingeven, genezen (= *doeḍoekoen*).” Daarnaast kende Dr. Gericke het woord *baḍoet*, in de levende taal gebruikt in de betekenis van grappig enz.

Elders heb ik dit woord *baḍot* nergens in het Javaans vermeld gevonden in deze zin; het is ook helaas niet meer uit te maken waar Dr. Gericke het gehoord kan hebben. Vermeldenswaardig is dit woord daarom, omdat het bijna gelijkkluidend is met het reeds vermelde *baḍoet*, potsenmaker. Al behoort dit laatste woord misschien met een d op het eind geschreven te worden (*baḍoed*), afgaande op de uitspraak in Banjoemas en daaromtrent, waar men, in tegenstelling tot de gewone uitspraak in de rest van het Javaanse land, d en t aan het eind van een woord nog onderscheidt, ditzelfde zou ook met *baḍot* het geval kunnen wezen. Immers Dr. Gericke schrijft *baḍoet* ook met een t, zoals trouwens thans bijna overal gebruikelijk is.

Neemt men nu aan, dat er taalkundig verband bestaat tussen de woorden *baḍoet* of *baḍoed* en *baḍot*, dan is het leerzaam aandacht te schenken aan de overeenkomst in betekenis: potsenma-

346. Besch. Maskerspel, wajang-toneel.

ker en *doekoen*, medicijnman. Deze overeenkomst moet men blijkbaar weer zoeken in de verbinding, die deze beide groepen lieden geacht werden te onderhouden met hogere machten. Van den *doekoen*, den medicijnman of toverdokter is dat zonder meer begrijpelijk. Ook van den potsenmaker is het echter niet moeilijk te begrijpen, wanneer men bedenkt, dat deze persoon in de vertoningen bijna nooit anders optreedt dan in de rol van een *pānākawan*, een raadgevenden volgeling van den held. En dat de *pānākawan*'s in de Javaanse sprookjes en mythen een allerbelangrijkste plaats innemen als geleiders van hun beschermelingen en meesters, blijkt het duidelijkst, wanneer men zich herinnert welke rol *Sēmar*, de oudste der *pānākawan*'s van de *Pandāwā*'s, vervult in de wajang-poerwā.

Elders (in een opstel over Alexander, *Sakèndèr* en *Sēnapati*, in *Djāwā VII*) heb ik gepoogd aannemelijk te maken, dat *Sēmar* in de wajang-poerwā-verhalen te beschouwen is als een Midelaar-figuur, van oorsprong behorende tot de Oudere Linie, maar in dienst gekomen van de Jongere. Het is bekend, dat het in de wajang-poerwā en in de andere soorten Javaans toneel een vaste eigenaardigheid is van de *pānākawan*'s dat zij potsen maken en grappen verkopen, banjolan, als *bađoet* optreden. Ja, deze eigenaardigheid is bijkans het enige wat in de huidige populaire wajang-wong-vertoningen en dergelijke toneelspelen over is gebleven van hun oude optreden als geleidende beschermers, nu de eigenlijke zin van hun verschijnen en hun wezenlijke aard het merendeel van de toeschouwers niet meer duidelijk zijn. Het verband, te veronderstellen tussen de woorden *bađoet* en *bađot*, kan echter een aanwijzing te meer wezen, dat men in de potsenmakers van de Javaanse vertoningen figuren moet zien, die van volkenkundig standpunt beschouwd zeer belangwekkend en waarschijnlijk ook zeer oud zijn, al wisselen de namen zeer vaak.

Of en hoe het West-Javaanse en Bataviaas-Maleise *bađot*, Soendanees *bađot*, geitebok, en het Javaanse *bađotan* in verschillende betekenissen, met de bovengenoemde woorden in verband staan, behoeft hier niet besproken te worden. Het is wel waarschijnlijk te achten, dat het woord *gēndot*, hetwelk o.a. in het *Wānāsābā*'se en *Kēndal*'se dansvrouw, *talèdèk*, betekent, ook, al zij het in de verte, met de pas besproken woorden verwant is.

II.

Beschouwingen over vorm, betekenis en geschiedenis van het wajang-toneel.

346. Masker en wajangpop. Na de in het hieraan voorafgaande opgenomen mededelingen over het voorkomen van maskerdansen in de oude tijd wil ik thans enige algemene beschouwingen doen volgen. Deze bijdrage tot de beschrijving van Java's land en volk heeft in de eerste plaats tot doel, dat heb ik steeds vooropgesteld, inlichtingen te verschaffen over volksvertoningen van het huidige Java. Het is niet mijn bedoeling geweest, een volkenkundige verhandeling over deze vertoningen te schrijven. De schrijver van zulk een verhandeling zou een voldoende duidelijk overzicht moeten hebben over verwante vertoningen elders, vooral bij de andere volken van Zuid-Oost-Azië en de eilandenwereld van de Zuidzee, om doeltreffend vergelijkingen te kunnen trekken. Zulk een overzicht heb ik mij echter niet kunnen verwerven.

Met het opnemen in dit hoofdstuk van de nu volgende paragrafen over de te vermoeden oude betekenis van de maskers en de maskerdansen heb ik dan ook niet de bedoeling om volkenkundige beschouwingen van algemene aard te geven, maar slechts, om nog iets bij te dragen tot beter begrip van de ontwikkelings-geschiedenis der Javaanse beschaving. Erkend moet worden, dat veel, van wat hierna volgt, beter op zijn plaats zou zijn in een verhandeling over oude Javaanse kunst, religie en maatschappelijke ordeningen. Toch is het, dunkt mij, niet ondienstig het hier op te nemen, mede daarom, omdat ik in het voorafgaande er herhaaldelijk de aandacht op heb moeten vestigen, dat aan de maskervertoningen, naar men met stelligheid mag aannemen, oude

religieuze voorstellingen en gedachten ten grondslag linggen. Bovendien is het wenselijk, als verklaring bij de afbeeldingen van Javaanse maskers, die deze bijdrage vergezellen, iets mede te delen over de maskers op zich zelf, afgescheiden van het maskerspel.

Over het maken van de maskers vindt men in de Javaanse verhandeling, die in het hieraan voorafgaande vertaald is, reeds genoeg medegedeeld. Daar blijkt, dat volgens Javaanse opvatting de maskers (door Soenan Kalidjâgâ) gemaakt zijn met als voorbeeld de poppen van de wajang-gêdog, om later, in Soerakarta, steeds meer naar de gelijkenis van de poerwâ-poppen gevormd te worden. In ieder geval brengt de Javaanse verhandeling het uiterlijk der maskers in nauw verband met dat der wajang-poppen.

Of dit verband inderdaad van ouds bestaan heeft, behoeft een nadere beschouwing. Verondersteld zou kunnen worden, dat de oude maskerdansen en maskers slechts langzamerhand geheel onder invloed van de voorstellingen, het repertoire en de vormgeving van het wajang-spel en de wajang-poppen gekomen zijn, waarmee men hen thans onverbrekkelijk verbonden acht. Hierop zal straks nog weer de aandacht gevestigd worden.

Bij de maskers, die thans bij het maskerspel in de verschillende streken van Java gebruikt worden, is het verband tussen masker en wajang-pop echter duidelijk genoeg. Bij bijna alle maskers kan een kenner spoedig een of meer wajang-poppen aanwijzen, waarmede zij de gelaatstreken gemeen hebben. De namen komen, dat spreekt van zelf, overeen, omdat de verhalen, door het maskerspel opgevoerd, ook door verschillende soorten wajang-spel vertoond kunnen worden. Wil men dus een beschouwing wijden aan het uiterlijk der hedendaagse Javaanse maskers, dan bespreekt men daarbij tevens, voor een gedeelte, het gelaat, de vormgeving der wajang-poppen.

347. Vormgeving der wajang-poppen. Om te beginnen wil ik hier herinneren aan wat Mr. Serrurier heeft uiteengezet in zijn in vele opzichten zeer nuttige boek over de wajang-poerwâ met betrekking tot de gelaatsvormen. Ofschoon deze beschouwing in de eerste plaats betrekking heeft op de wajang-poppen is zij ook op de maskers van toepassing; daarom wordt zij hier in haar geheel aangehaald uit het genoemde werk (blz. 270 van de uitgave van 1896).

„Voor den Javaan kunnen die spichtige, spookachtige gedaanten geen portretten zijn; ze hebben niets menselijks aan zich; het zijn verschijningen, abstracties, die geen disharmonische aandoeningen in ons kunnen opwekken, omdat alle vergelijking met de werkelijkheid ontbreekt. Men ziet er den toorn, de vrouwelijke teederheid, de edelmoedigheid; het is de morale en action in een romantisch en phantastisch kleed („morale” in den ruimsten zin genomen), zonder het vervelende pedante van de zedeles, en hiermede kom ik dus geheel in de beschouwing van den Javaanschen steller der Batangsche memorie. ¹⁾ Deze abstracties nu hebben juist vorm genoeg om ze te kunnen vasthouden, niet meer, niet minder; en toch, niettegenstaande al het onwezenlijke in de voorstelling, heeft iedere pop hare individualiteit. Zoo wordt wellicht verklaard, dat onze hedendaagsche symbolisten iets voor die wajang-poppen voelen. Alles wat met diepe overtuiging, met de geheele ziel wordt voortgebracht, heeft iets schoons aan zich. Hier in die wajang-poppen ziet men de eeuwen aan het werk bij een handeling, die een groote plaats in het volksleven inneemt. Minder goed geslaagde proeven van wajang-poppen gingen te loor, de best gelukte werden gecopieerd en telkens weer verbeterd. Voor den Javaan, die met de karakters der onderscheidene figuren goed bekend is, drukken ze ook de volheid van die karakters uit. En het is juist de verdienste van de wajang-makers, dat zij de eischen der tooneeltechniek wisten te doen samengaan met de ontwikkeling van de idee. Niettegenstaande Javaansche wajang's veel conventioneeler, uit een realistisch oogpunt veel gedrochtelijker dan de Balineesche zijn, drukken ze toch het karakter van iedere pop oneindig beter uit. Hiervoor heb ik reeds uiteengezet, door welke kleine middelen en combinaties voor iedere pop een bepaalde physionomie verkregen is.”

347. Besch. Maskerspel, wajang-toneel.

„Ter toelichting van het bovenstaande herinner ik den lezer aan den indruk, dien de Middeleeuwsche kunst te weeg brengt. Vaak misteekend en in onmogelijke houdingen voorgesteld, is het misschien juist dat onreële, dat ons aantrekt in de ridder- en vrouwenfiguren. Zij behooren tot een oudere maatschappelijke orde; wij vergelijken niet meer; wij trachten alleen de gedachte van den kunstenaar te vatten, wij zien in die slanke ridderfiguren het mannelijk edele, het volgen eener hoogere roeping, hetzij die in de bescherming der vrouwen en verdrukten, hetzij in de verdediging des geloofs bestaat; in die priester- en vrouwengestalten vol ootmoed en innig geloof begroeten wij het Christendom in zijn eenvoudige verheven schoonheid. Zij staan in verband met de naïeve taal en stijl der Middeleeuwen; er ademt ons uit beide, beeldende en dichterlijke kunst, een geest van innige vroomheid, iets mystiek heiligs toe; dezelfde geest, die uit de Romaansche kloostergangen tot ons doordringt. Zoo ook in den Byzantijschen stijl, die, niettegenstaande alle opvolging van nieuwe scholen in de schilderkunst, nog steeds zeer dikwijls ter versiering onzer kerken wordt aangewend, is het naar mijn bescheiden meening juist het conventionele in de voorstelling der Heiligen, dat voor het geloovig gemoed zoo aantrekkelijk is. Herhaaldelijk is het beproefd, en door de eerste meesters, de Heilige Moeder Gods af te malen met de edelste trekken aan de realiteit ontleend, en toch is mij, en voorzeker sta ik hierin niet alleen, geen voorstelling zoo religieus bevredigend, als het steeds zich herhalende, conventionele heilige gelaat, van bovenaardsche reinheid en zachtmoedigheid getuigende, juist omdat alle vergelijking met de werkelijkheid uitgesloten is.”

348. Oorspronkelijke aard en latere waardering der figuren van het Javaanse toneel. Ik heb deze aanhaling uit het boek van Mr. Serrurier hier geplaatst, omdat hij, naar het mij voorkomt, veelszins de juiste weg aanduidt, waarlangs men kan komen tot een waardering der maskers en wajang-poppen, welke niet te ver afwijkt van die der Javanen zelf voor deze hunne kunst. Terecht wijst hij er op, dat de wajang-poppen uitbeeldingen zijn van typen, niet in de eerste plaats van individuele karakters.

Mr. Serrurier vermeldt echter, althans hier, als sfeer waarin die typen thuis behoren slechts de ethische. Ook de gedachten van moderne Javaanse beschrijvers van de wajang, zoals de schrijver van de „Batangsche memorie”, R. M. A. A. Koesoemâ Oetâjâ, zijn meestal slechts daarop gericht. Mr. Serrurier is in deze beschouwingswijze blijkbaar niet vrij van de romantiek.

Men kan echter met recht veronderstellen, dat de ethische waardering van de wajangfiguren niet zeer oud en niet oorspronkelijk is. De typen, door de wajang-poppen en de maskers vertegenwoordigd, stammen veeleer uit oude mythen, welke in vroeger dagen de verklaring bevatten van de samenhang van het heelal en van de mensenmaatschappij, voor de leden ener samenleving van zeer ouderwetse samenstelling. De wajang-poppen en de maskers moeten, evenals de erbij behorende muziek en de dansen, zoals ik boven reeds opgemerkt heb (§ 30 en 31), niet het karakter en de gedragingen van medemensen weergeven. Zij moeten de aard en het wezen van een bepaald aantal in oorsprong mythische of legendarische persoonlijkheden uitdrukken. Dit zijn de figuren, die optreden in het Javaanse toneel. De aard van elk dezer persoonlijkheden heeft, moet men aannemen, eens in het Javaanse denken vastgestaan. Oude, thans nauwelijks meer naspeurbare gedachten over de wording en de samenstelling van de wereld hebben geleid tot een onveranderlijke opvatting van de kosmische aard van elk der grote figuren van het Javaanse toneel.

Waarschijnlijk pas veel later is op het gebied van de religieuze bespiegeling en de mystiek elk der voornaamste figuren geworden tot de vertegenwoordiger van een bepaald complex van voorstellingen en gevoelens, een van de typen, die de Javaanse bespiegeling en mystiek onderscheiden. De ethische, zedekundige waardering der figuren is de allerjongste.

Wat de wajangvertoners en de maskerdansers doen, is dus niet een subjectieve vertolking geven van een in het tijdelijke verschenen menselijk karakter, maar zij moeten uitdrukking geven



Afb. 97. Slawatan (moeloedan); de zangers zijn opgestaan, daar zij gekomen zijn tot de srokak, het gedeelte van de Arabische tekst, dat de geboorte van Moehammed verhaalt. In het midden de man met het kind in de armen. Op de voorgrond het wierookvat en de kwispedoors. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgâradânâ, zie § 285 en § 304).



Afb. 98. Emprak, slawatan-opvoering, Moslims-godsdienstige zang met reidans van jongens of jonge mannen. Tekening uit het Jogja'se platenalbum over volksvertoningen (door M. Ng. Djâgâradânâ, zie § 289).



Afb. 99. Angkloeng-danser.



Afb. 99 en 100. Angkloeng-dansers, Prêndoean, Soemênêp, Reidans van vier jongens of mannen met versierde angkloeng's en rinkelbellen aan de voeten, verschillende figuren uitvoerende (zie § 331). Foto van Mevr. A. Brandts Buys-van Zijp.

aan het wezen van een grootheid, die boven het tijdelijke staat. Niet dan in zeer jonge tijd ziet men hier en daar een begin maken met een min of meer op persoonlijk inzicht en gevoelen berustende uitbeelding van de voornaamste wajangfiguren als menselijke karakters met persoonlijke eigenaardigheden en eigen meningen. Langs deze weg beweegt zich de ontwikkeling van de nieuwere populaire wajang-wong in de richting van het moderne psychologische toneel. Daarbij geraakt hij echter steeds verder verwijderd van de oude wajang-koelit en de klassieke wajang-wong van de Javaanse hoven.

Het zou ongetwijfeld zeer de moeite lonen de opvattingen, die in de Javaanse letterkunde en de volksoverlevering van elk der voornaamste wajangfiguren te vinden zijn, aan te wijzen, te vergelijken met hun uitbeelding als wajang-pop en als masker, met hun plaats en optreden in de toneelstukken, de lakon's, en met de muziek die dat optreden begeleidt. Zo zou men allicht kunnen komen tot een inzicht in de ware aard van elk dier figuren. Die van de wajang-poerwā zouden zich wel het meest lenen tot zulk een onderzoek, omdat over hen in de Javaanse letterkunde het meeste te vinden is, in lakon's en in verhalende gedichten zowel als in verhandelingen behorende tot het gebied van de mystiek en de religieuze bespiegeling, niet het minst van de Javanistisch-Moslimse stroming. Maar het is duidelijk dat zulk een onderzoek naar de aard van de figuren niet binnen het bestek kan liggen van deze bijdrage, die tot onderwerp de masker-voorstellingen heeft.

Ik wil hier slechts noemen, als vertegenwoordigers van twee der drie boven genoemde beschouwingswijzen van figuren van het wajang-toneel, de verhandelingen van Dr. Rassers en die van P. A. A. Mangkoenġārā VII. De eerste zoekt, inzonderheid ten aanzien van R. Pandji (de Pandji-roman, 1922) naar de oude kosmisch-mythologische aard in verband met oude maatschappelijke ordeningen. P. A. A. Mangkoenġārā behandelt de plaats van Bimā in samenhang met de Javanistische bespiegelende mystiek. (Over de wajang-koelit in het algemeen en over de daarin voorkomende symbolische en mystieke elementen, Djāwā XIII).

De derde, de ethische, zedekundige beschouwingswijze, vindt men o.a. vertegenwoordigd in een opstel van den Heer Boedihardjā over de wajang in Djāwā II (Grepēn uit de wajang). In overeenstemming met de geaardheid van de Javaanse geest, heeft deze beschouwingswijze toch ook bijna altijd iets van abstracte bespiegeling.

349. Geleidelijke uitbreiding van het aantal vormen en het aantal figuren. Hier wil ik, ter aanvulling van de bovenstaande aanhaling uit Mr. Serrurier's boek, nog aanhalen enige andere stukken uit zijn werk, welke algemene opmerkingen over de gelaatstreken der wajang-poppen bevatten. Deze opmerkingen zijn ook op de maskers van toepassing, daar die hun trekken ontleen aan de wajang-poppen, zoals boven reeds vermeld is. Slechts enkele aantekeningen wil ik aan deze algemene opmerkingen van Mr. Serrurier toevoegen.

Op blz. 127 (uitg. 1896) leest men: „De zucht om het wajangspel gedurig te volmaken kon zich bezwaarlijk voldoende uiten in het scheppen van nieuwe persoonlijkheden; vond zulks al nu en dan plaats, zoo bleven dit toch steeds ondergeschikte figuren. Daarom kwam in de latere tijden de gewoonte in zwang, om van de bestaande dramatis personae meerdere exemplaren te vervaardigen, met een voorkomen, beantwoordende aan de rol, die zij in bepaalde lakon's te vervullen hadden. Zoo bezit dan ook de verzameling van 's Rijks Ethnographisch Museum te Leiden van de meeste wajang-poppen meerdere exemplaren, die, hoezeer in type overeenstemmende, toch bepaalde, gewilde afwijkingen van elkander vertoonen, zooals voor en na de kroning, in de jeugd en op mannelijken leeftijd, en andere die aan onze definitie ontsnappen.”

„Het is opmerkelijk, de overeenstemming in algemeen voorkomen tusschen de verschillende exemplaren eener zelfde wajangfiguur, ook wanneer die exemplaren afkomstig zijn van collecties, die 30 à 40 jaren na elkander in verschillende plaatsen op Java zijn gemaakt, zooals ik dat door vergelijking van eenige nieuw aangemaakte poppen met die van oudere verzamelingen heb kunnen

349. Besch. Maskerspel, wajang-toneel.

constateeren. En niets voorzeker is beter geschikt om te bewijzen, dat hier een zeer bepaalde, tot in de kleinste bijzonderheden vaststaande traditie bestaat, die van vader op zoon wordt overgeleverd en waarbij aan de individueele opvatting ternauwernood plaats wordt gelaten."

Bij deze opmerkingen van Mr. Serrurier, welke over het algemeen zeer juist zijn, wil ik alleen het volgende aantekenen. Zeer terecht stelt Mr. Serrurier vast, dat er in de middelpunten der Javaanse kunstbeoefening, vooral in de Vorstenlanden, een streven heeft bestaan, om de vormen der wajang-poppen steeds te volmaken, en de stellen uit te breiden. Ook ten aanzien van de maskers is dit het geval geweest; dit blijkt o.a. duidelijk uit de boven vertaalde Javaanse verhandeling. De ontwikkeling van het grote, hoofse maskerspel heeft, dat kon reeds verscheidene malen aangetoond worden, de ontwikkeling van het platte-leren-poppenspel, wajang-gědog en wajang-poerwā, nagevolgd, zolang het maskerspel zich in de gunst van het hof en de adel mocht verheugen. Ook al zou men niet in alle opzichten volkomen geloof willen hechten aan de mededelingen van die verhandeling over de eerste maskers, door Soenan Kalidjāgā gemaakt, en in de opeenvolgende aanvullingen, men kan toch veilig aannemen, dat de uitgebreide stellen maskers van thans, evenals de nog veel uitgebreider stellen wajang-poppen, het produkt zijn van een langdurige ontwikkeling. Waarschijnlijk is niet te verwerpen, wat de Javaanse verhandeling zegt, dat de grote vermeerdering en uitwerking van de wajang-poppen en maskers pas heeft plaats gevonden te beginnen met de tijd van de kraton van Kartasoera (na 1681).

Dat de nieuwe persoonlijkheden, die in de loop der ontwikkeling aan de wajangstellen en de maskerverzamelingen werden toegevoegd, steeds ondergeschikte figuren waren, is echter iets te veel gezegd. Wat betreft de maskers, die ons hier bezig houden, herinner ik er aan, dat, toen de oude populaire maskerdans-vertoning onder invloed van de hofkunst uitgroeide tot een masker-opvoering van wajang-gědog-lakon's, er noodzakelijkerwijze vele figuren uitgebeeld moesten worden, welke in die lakon's optraden. Dit zijn niet altijd ondergeschikte figuren. Nog veel meer is er bijgemaakt moeten worden in de streken, waar men met de maskers wajang-poerwā-lakon's en zelfs lakon's van nog andere verhalen-cycli is gaan opvoeren. De talloze figuren van de wajang-poerwā- en de andere cycli moesten nu ook uitgebeeld worden als masker.

Een dergelijke aanwas is op te merken bij de wajang-poerwā ten gevolge van het aangroeien van het aantal lakon's-sěmpalan en -tjarangan, met veelal grotendeels nieuwe personen, al zij het voorgesteld met vormen, geïnspireerd op oudere wajang-poppen. Het sterkst blijkt dit, wanneer men denkt aan de wajang-madyā. Al deze nieuwe persoonlijkheden kunnen niet zonder meer ondergeschikte figuren worden genoemd.

Zeër juist, ook voor de maskerverzamelingen, is het er op te wijzen, hoe men het aantal heeft uitgebreid, door verscheidene uitbeeldingen van dezelfde persoon te maken. Ook moeten deze stellen maskers van bijna hetzelfde type wel familieleden voorstellen: vader en zoon of broeders. Vooral bij de Pandji- en bij de Klānā-maskers komt dit voor. Deze uitbreiding van het aantal maskers was somtijds bepaald noodig, wanneer men gědog-lakon's wilde opvoeren met veel personen. Somtijds is het echter ook slechts het gevolg van het genoeg in en de waardering voor de maskersnijkunst, welke zich langzamerhand ontwikkeld had.

Boven (§ 43 en 44) heb ik reeds opgemerkt, dat de kunst van den maskersnijder en den wajangmaker langzamerhand los is geraakt van de behoefte van de maskerspelers en de ḍalang's aan nieuwe maskers of wajang-poppen. De aanzienlijke kunstminnaars verzamelden maskers en wajang-poppen om hun kunstwaarde, niet in de eerste plaats om er mede te laten spelen. Bij voorstellingen kon men dan een keuze doen uit een grote overvloed, of naar wens afwisselen; een groot aantal bleef noodzakelijkerwijze steeds ongebruikt.

Dat in de kunst van de maskersnijders en de wajangmakers een vaste kunsttraditie is ontstaan, blijkt duidelijk. Het vaststaan tot in kleine bijzonderheden daarvan ten aanzien van de uitbeelding van elke persoon is in verband te brengen met wat Mr. Serrurier zelf in het boven

aangehaalde stuk opmerkt: een afbeelding van een persoonlijkheid, die in het denken een belangrijke plaats inneemt, en die de vertegenwoordiger is van een vast samenstel van voorstellingen en gedachten, is voor het gevoel nooit zo bevredigend, als wanneer zij de van ouds bekende, overgeleverde trekken vertoont. Toch blijkt uit de Javaanse verhandelingen, dat kenners nog genoeg individuele opvatting in de maskers en wajang-poppen kunnen opmerken, zodat men de stijlen van verschillende meesters kan onderscheiden. Een aantal dezer meester-maskersnijders zijn in de boven vertaalde Javaanse verhandeling bij name genoemd. Ook namen en meesterstukken van verscheidene meester-wajangmakers zijn thans nog in Soerakarta zowel als in Jogjakarta onder de Javaanse kunstminnaars bekend.

350. Groepering van de maskers en wajangfiguren naar typen. Mr. Serrurier geeft verderop in zijn boek (blz. 129) nog enige kenmerken, volgens welke hij twee typen onderscheidt onder de wajang-figuren. Daar ook deze beschouwingen gedeeltelijk van waarde zijn voor de maskers, neem ik er hier ook stukken uit over:

„De profielen der poppen zijn in hoofdzaak tweeërlei; men zou ze kunnen noemen het edele en het geweldenaarstype.”

„Bij het edele type liggen neusrug en voorhoofd in eene lijn; de neus is lang en fijn, aan de punt iets opgewipt, de oogen zijn meer of minder spleetvormig met overeenkomstige amandelvormige pupil, naar gelang van de meerdere of mindere zachtaardigheid, die aan de figuur wordt toegeschreven. Nu en dan zelfs naderen de oogen en de pupillen tot die van het tweede type. Het geheele profiel is dat van een microcephaal met weggetrokken kin.” (Zie afb. 101, 103, 104 enz.).

„Bij het tweede of zoogenaamde geweldenaarstype is de neuswortel sterk geaccentueerd, het voorhoofd min of meer gebombeerd en veeltijds met plooien en zelfs met gekroesde haren, vooral op de sterk ontwikkelde glabella, voorzien. De kin is eveneens weggetrokken; de neus steekt plotseling knotsvorming naar voren, wipt even aan de punt op en is middenin verbreed, doordien de onderzijde vrij sterk convex is. Bij dit type behooren meer of minder wijd geopende oogen met bijna ronde of kogelronde pupil, naar mate van den graad van woestheid, die de figuur moet uitdrukken.” (Zie afb. 102 en 114).

„Een gesloten mond geeft een zachtzinnig karakter aan, terwijl de zeer woeste dramatis personae een open mond vertoonen, waarbij dan de zaagsgewijze gevijlde tanden geheel te zien komen.” (Zie afb. 110).

„Al de boven aangegeven trekken zijn sterker of minder sterk geaccentueerd bij de verschillende figuren; en de maker heeft het daardoor in de hand, om door schier onmerkbaar wijzigingen een bepaalde uitdrukking aan de figuur te geven, gelijk ook bij den levenden mensch die uitdrukking meest van kleinigheden afhankelijk is.”

„Reuzen” (demonische figuren) „hebben behalve slachttanden doorgaans een open mond.” „Terwijl bij de andere figuren het profiel, gelijk wij gezien hebben, tot bepaalde rubrieken is terug te brengen, is dit een en ander bij de reuzen gewoonlijk willekeurig, althans meer of minder sterk afwijkend, en dat zal wel de beteekenis zijn van de uitdrukking „buiten model”, die wij bij de vermelding van reuzen in het stuk van R. Ad. Sâsrâragârâ” (d.i. de Javaanse verhandeling over de wajang, de S. Sastrâmiroedâ, die Mr. Serrurier gebruikt heeft) „telkens aantreffen.” (Zie afb. 112).

Deze opmerkingen van Mr. Serrurier over de gelaatstreken der wajang-poppen zijn over het algemeen juist, en mede toepasselijk op de maskers, die immers juist hunne gelaatstreken zoveel mogelijk aan de wajang-poppen ontleend hebben. De verdeling, die Mr. Serrurier maakt volgens het uiterlijk, komt overeen met die, welke uitgedrukt wordt door de Javaanse uitdrukkingen aloes (zachtzinnig) en kasar (grof), welke mede betrekking hebben op de aard der betrokken figuren. Alleen laat Mr. Serrurier na op te merken, dat vrouwen, behalve vrouwelijke demonische figuren en dienaressen, als regel altijd het aloes-type vertonen.

351. **Demonen.** Ook moet men aannemen, dat in de groep der demonische figuren, op welke in de loop der ontwikkeling in sterke mate de zucht tot uitbreiding en vermeerdering gewerkt heeft, toch lang niet alles „gewoonlijk willekeurig” is. Ook van hen bestaan er vaste typen, met eigen namen; die de kenners onveranderlijk bij elke voorstelling willen zien optreden om verslagen te worden door den held. Deze demonen-figuren spelen dus ook volstrekt niet een ondergeschikte rol; zij zijn onmisbaar in de opvoering. Ook in de gedachten, die aan het gebeuren in de lakon ten grondslag liggen, hebben zij hun eigen plaats en hun eigen betekenis. Reuzen in de gewoonlijk aan dit woord gehechte betekenis van bovenmenselijk grote mensen-vretende wezens, vormen slechts een gedeelte van deze groep. In de wajang-poerwā, waar zij het meest optreden, vind men hen van beiderlei kunne, van velerlei grootte en gevaarlijkheid en van allerlei rang en stand, van de enigszins simpele en belachelijke bosduiveltjes tot vervaarlijke, met talloze bovenmenselijke krachten begaafde demonenvorsten, die heersen in hunne rijken evenals de koningen onder de mensen, en die slechts door de grootste helden met goddelijke hulp overwonnen kunnen worden.

Deze groten en machtigen in het demonenrijk nemen, naar men zich herinnert, vooral in de Rāmā-verhalen van de wajang-poerwā een allerbelangrijkste plaats in. Praboe Dāsāmoekā, Koembākarnā en de anderen hebben even goed een vast type met de nodige variaties als hun tegenstanders. Ook in andere wajang-poerwā-lakon's komen dergelijke demonen-gestalten vast voor. Van een aanzienlijk deel hunner, niet behorende tot de groten en voornamen, is te veronderstellen, dat zij eigenlijk behoren tot het heir der geesten en spoken, dat de bossen en bergen van Java bewoonde, de nachten der Javanen verontrustte en hun aanplant vernielde, lang voordat er sprake was van demonen-vorsten met klinkende Sanskriet-namen.

Over het voorkomen onder de maskers van demonische figuren blijkt uit de Javaanse verhandeling, dat die geacht werden er bij te behoren in de oudste tijd, bij de kleine, populaire maskerdansen. De dans van den danāwā, de demonische figuur, had in het oude maskerspel een vaste plaats; in het hierna volgende zal ik daarop nog moeten terugkomen. Naar analogie van deze plaats mag men waarschijnlijk ook van de demonen in de wajang-poerwā-opvoering wel aannemen, dat zij eigenlijk in de zeer oude tijd een even belangrijke rol hadden te spelen als de andere hoofdpersonen, de vertegenwoordigers van de partij van den vorst, zijn patih en hun tegenstanders. Toen men later gēdog-lakon's ging opvoeren met de maskers, werden de demonische figuren onderdanen van Praboe Klānā van overzee. Ook werden zij wel gedeeltelijk vervangen door menselijke krijgslieden van Praboe Klānā's rijk, die men Boeginezen noemde. De maskers, die demonische figuren voorstellen, hebben meestal slechts het woeste type; de vele merkwaardige wajang-koelit-vormen van geesten en spoken vindt men onder de maskers niet of hoogst zelden vertegenwoordigd. Wel vindt men in grote stellingen dierenmaskers, te beginnen met apen, maar dan ook vaak verscheurende dieren en zwijnen, maar die behoren reeds meer tot de benodigdheden voor mommerijen. Boven is er reeds de aandacht op gevestigd, dat bij grote maskerspel-opvoeringen in de vorige eeuw naar het schijnt niet zelden een vertoning van dieren-mommen ingelast werd.

352. **Pānākawan-figuren.** Naast de figuren van kasar- en aloes-type, de vrouwen, en de demonische figuren is een zeer belangrijke groep onder de wajang-poppen zowel als bij de maskers die der bedienden en pānākawan's. Reeds herhaaldelijk is er op gewezen, welk een belangrijke rol de pānākawan's vervullen in de opvoeringen. Ik heb vroeger reeds gepoogd, in het bijzonder van Sēmar, aan te tonen (in een opstel over Alexander, Sakēndēr en Sēnapati, in Djāwā, 1927), dat hij een voorname plaats in heeft genomen in het samenstel der gedachten, dat ten grondslag ligt aan het gebeuren in de lakon's. Hij is een Middelaar-figuur, de dienende leidsman van den held op zijn reize, op de weg vol beproevingen, die hij moet afleggen voordat hij het doel, het ingaan tot een hogere staat van bestaan, heeft bereikt. Ook de andere pānākawan's, die welke behoren bij Sēmar zowel als de anderen, die de volgelingen zijn van andere meesters, hebben, zo moet men veronderstellen, allen min of meer deel aan deze aard van Middelaar. Hun onderlinge verhouding

is echter helaas nog in vele opzichten duister. ¹⁾ Dat zij ieder op zich zelf en als groep uitermate belangwekkend zijn, staat echter wel vast.

Het past hier, al zij het terloops, te verwijzen naar de verhandelingen van Prof. Kristensen en Prof. de Josselin de Jong over den Goddelijken Bedrieger (Med. Kon. Akad. A'dam, 1928 en '29). Wat daar opgemerkt wordt over den Middelaar Hermes kan zeer goed als grondslag dienen voor een volkenkundige beschouwing van de Javaanse pânâkawan-figuren.

Van verschillende zijden heeft men waarschijnlijk in de loop der tijden figuren aan de groep der pânâkawan's toegevoegd; het aantal en de namen der pânâkawan's, die men in verschillende streken van Java kent, is dan ook zeer verschillend. Ook enige vrouwelijke figuren, die als dienaressen van prinsessen optreden, zijn tot deze groep te rekenen. ²⁾ In latere tijd, en vooral in de nieuwere populaire wajang-wong, omvat de rol van de pânâkawan's weinig anders meer, dan grappen maken. Toch is hun optreden voor een groot deel van de toeschouwers nog altijd een van de belangrijkste bestanddelen van de voorstelling; de spelers van die rollen zijn niet zelden de kopstukken van de toneelgroep. Iets van toneelspeelkunst in moderne Westerse zin wordt in de populaire wajang-wong, zo al niet uitsluitend, dan toch in het bijzonder bij die rollen te pas gebracht.

Algemeene kenmerken van de gelaatstreken der pânâkawan's onder de wajang-poppen en de maskers zijn echter niet te geven. Elk hunner heeft in hoge mate persoonlijke, slechts hem of haar eigen, gelaatstreken en vormen; daaronder zijn er, die op den Westersen beschouwer de indruk van karikaturisme maken. In sommige gevallen, vooral bij het maken in latere tijd van de vele pânâkawan-figuren, bedienden en dienaressen, die aan de grote wajangstellen en maskerstellen zijn toegevoegd, hebben zeker medegewerkt het gevoel en de waardering voor kras, ja plat realisme en voor parodie, die men ook in de Javaanse letterkunde hier en daar kan opmerken. Men denke aan de S. Tjëntini. (Zie de afbeeldingen 105—108 en 122—125). Over de zogenaamde ziektemaskers, nabootsing van door ziekte afzichtelijk verminkte gelaten, zal ik in het hierna volgende (§ 364) nog iets opmerken.

De grote, oude pânâkawan's echter, zoals Sëmar, Bantjak en Dojok enz. hebben gelaatstreken en een uiterlijk, die op een oude overlevering berusten, en waarvan men mag aannemen, dat zij uitdrukkingen zijn van de aard der figuren, zoals die past bij hun plaats in de oude kosmo-mythologische gedachtenwereld. Van Sëmar, wiens eigenaardige gestalte ook volgens de Javaanse overlevering wijst op hermaphroditisme, is in dit opzicht het verband tussen uiterlijk en aard wel enigszins te begrijpen. Immers hij, die het midden zou houden tussen het manlijke en het vrouwe-

¹⁾ Hier zij slechts in het voorbijgaan de aandacht gevestigd op de belangrijke mededeling van den Heer R. A. Kern in Djâwâ X, blz. 184, waaruit blijkt, dat Togog wel als ouder dan Sëmar is opgevat, evenals Togog's heren de Korâwâ's in de wajang-poerwâ genealogisch ouder zijn dan de Pandâwâ's. Ook tussen Togog en Sëmar schijnt zich iets van de lotsverdeling te voltrekken, welke overal het bestaan der leden van de Oudere en de Jongere Linie beheerst: Togog is de oudste rechthebbende, maar Sëmar krijgt de aarde, waar hij, door zijn werk, zijn teken op gezet heeft. Zou men met deze voorstelling van Sëmar als bezitter van de (bebouwde) aarde, in verband mogen brengen de naam Smârâboemi, die wel gebruikt wordt als aanduiding van de beschermgeest van een dorp of landschap?

²⁾ Dr. Locher bracht (the Serpent in Kwakiutl religion, Leiden 1932, blz. 71) de kēbajan, de oude vrouw in verscheidene Maleise sprookjes, in verband met personen, optredende in de gedachtenwereld van vele volken, die de eenheid van de twee helften, waarin het Bestaande zich splitst, moeten bewerken of verbeelden. Dr. Rassers meende (B.K.I. 88, blz. 450) ook de golèk, de pop die men wel bij het eind van een wajang-poerwâ-vertoning laat optreden, hierbij te kunnen betrekken. Ik wil hierbij aantekenen, dat de Javaanse kēbajan, de dorpsbode, in dit licht bezien, wellicht beschouwd kan worden als de bekleder van een oud ambt in de gemeenschap, dat iets van het middelaarschap bevatte. En, verder gaande, zou men hier niet mede in verband mogen brengen de oude titels ngabèhi, bèi, baji (Baji Panoertâ, de vereerde kjaï, is de schoonvader van Sèh Amongrâgâ in de S. Tjëntini) en angabaja (ratoe angabaja, in de Pararaton, zie het glossarium onder bhaya)? Prof. Berg heeft angabaja reeds in dit verband genoemd (B.K.I. 85, blz. 473). De vele veronderstellingen over de taalkundige afleiding van het woord kēbajan (zie ten laatste Prof. Berg, B.K.I. 90) behoef ik hier niet te bespreken. De oude maatschappelijke en volkenkundige betekenis, hier boven belicht, is, dunkt mij, van meer belang.

352. Besch. Maskerspel, wajang-toneel.

lijke, of deel zou hebben aan beide geslachten, is bij uitstek de Middelaar. In het negende hoofdstuk zal ik opnieuw op deze zijde van het middelaarschap opmerkzaam moeten maken. Een onderzoek naar het verband tussen de kenmerkende gelaatstrekken en lichaamsvormen en de aard van ieder der pānākawan's afzonderlijk zou nog heel wat wetenswaardigs opleveren, vooral ook wanneer men denkt aan de verwantschap, die sommige pānākawan-figuren verbindt met bepaalde dieren (zie beneden, § 392).

Het is een niet onbelangrijke vraag, of het bestanddeel karikaturisme of parodie van het dagelijkse leven, dat in het optreden en de gelaatsuitdrukking van sommige pānākawan-maskers en wajang-poppen te vinden is, ook van ouds deel uitmaakte van de aard der figuren, of er betrekkelijk kort geleden in is gelegd. Het gevoel voor het humoristische in onvolkomen of overdreven nabootsing van de werkelijkheid is zeker niet alleen bij den modernen mens te vinden. Wel is, die indruk krijgt men, het karikaturiseren en parodiëren in moderne zin, met de bedoeling kritiek te leveren op een werkelijkheid, die afkeurenswaardig geacht wordt, vreemd aan de oudere Javaanse kunst en letterkunde.

Er werd en wordt nog, meestal, slechts om de overdreven parodieën, bijvoorbeeld van met lichaamsgebreken of afschuwelijke kwalen behepten, zoals die een enkele maal onder de wajang-poppen en de maskers voorkomen, gelachen; de kinderlijken van geest hebben daarbij nog het gevoel van griezeligheid voor het erge, buitengewone, dat de moderne mens ook nog wel kan navoelen. Dit gevoel van griezeligheid voor het buitengewone stond in de oude tijd nauw in verband met ontzag en vrees voor het buitenmenselijke. Men denke aan de bejegening van krankzinnigen in de oude tijd. Zo kan men ook navoelen, hoe er bij de pānākawan-figuren zoveel buitengewoonheden, afwijkingen van het normaal-menselijke, voorkomen; de pānākawan's zijn de figuren, die zich bewegen op de grenzen van het menselijke met het buitenmenselijke.

In de nieuwere tijd is karikaturisme met kritiek op de werkelijkheid echter ook wel hier en daar op te merken, bijvoorbeeld in het moderne volkstoneel of kluchtspel. Bij het stelling nemen tegenover een werkelijkheid, die toch bezwaarlijk te veranderen is, kan het spel van de pānākawan's, en, naar het mij voorkomt, ook de uitdrukking van sommige wajang-poppen en maskers, soms wel iets krijgen, dat men pathetisch, clownesk of onbewust tragisch zou willen noemen. Maar dit is toch slechts bij uitzondering het geval. Doelbewuste uitbeelding van tragiek is althans de oudere Javaanse kunst vreemd. Zij past niet bij het statische gemeenschapsgevoel, dat die kunst doordringt.

Dat de grappen en potsen van de pānākawan's, zoals die gewoonlijk voorkomen, in vrij hoge mate traditioneel zijn, telkens weer terugkomen, is boven reeds opgemerkt. Zij dienen waarschijnlijk, evenals de gelaatstrekken der wajang-poppen en der maskers, beschouwd te worden als uitdrukkingen van de aard van de figuur, waar zij bij behoren. In het grappen- en potsenmaken op zich zelf, dat al deze figuren min of meer eigen is, is zeker ook te zien een uitwerking van hun oude aard. Men kan zich herinneren oude opvattingen, die zeggen, dat er een dwaasheid is, die hoger staat dan wijsheid. Bovendien weet men, dat er verband is vast te stellen tussen deze pānākawan-figuren en de lieden, die onder de mensen de bediening van Middelaar vervulden op Java, o.a. de ḍalang's en de ḍoekoen's. Van deze mensen nu is hun optreden als grappenmaker en goochelaar waarschijnlijk wel in verband te brengen met de oude riten, magische handgrepen e.d., die bij hun bediening behoren. Prof. Hazeu heeft reeds in deze richting gewezen, waar hij over de door hem als sjamanistisch opgevatte aard van den ḍalang bij de wajang-poerwā schreef (het Javaansche tooneel, 1897, blz. 46 e.v.). In het negende hoofdstuk zal ik moeten terugkomen op dit verband tussen toverkunsten, goochelarijen en pānākawan-middelaarschap. Hier wil ik slechts herinneren aan het bestaan van de wajang-poerwā-lakon Sēmar djantoer, Sēmar als goochelaar.

Men zou hiernevens ook kunnen veronderstellen, dat het grappige, althans opgewektheid en vrolijkheid, van ouds behoren bij de pānākawan's als geleiders van den held op zijn reize, door de lakon. Vandaar dat de banjolan, de grappigheid, bij de wajang-poerwā in het bijzonder zijn

plaats heeft bij de alas-alasan, het woudtoneel, waarin men den held een gevaarlijke tocht ziet maken en zware beproevingen overwinnen.

Dat opgewektheid en vrolijkheid geacht worden te behoren bij het begin van een gewichtige onderneming, ziet men vaak. Ook thans nog of niet zeer lang geleden behoorden, zoals boven is gebleken, bij optochten ter ere van bruiloften en besnijdenissen en bij bedevaarten, allen in de oude tijd werkelijke tochten, vertoningen waarbij het grappige element zelden ontbrak. Bij het bezoeken van sommige heilige plaatsen op Java schrijft de overlevering ook nu nog voor, dat men onderweg, ook al heeft men geen geleide van speellieden, grappen moet maken, in het bijzonder obscene, erotische. Wellicht vinden deze gebruiken bij de aanvang van tochten ten slotte iets als een verklaring in een oud geloof aan of gevoel voor de sterkende kracht van lach en vrolijkheid en erotiek.

Een moeilijkheid ontmoet men, wanneer men tracht te bepalen, wat vermoedelijk de zin is geweest van elk der leden afzonderlijk van de groepen pânâkawan's (zoals Sëmar, Garèng, Pétroek), die men in de Javaanse gedachten-wereld tegenkomt, en van hunne vaste groeperingen. Wat betreft de eigenaardige, vaste persoonlijkheden van de bekende pânâkawan-figuren van het hedendaagse wajang-toneel, is het waarschijnlijk, dat zij pas langzamerhand zijn gevormd. Hun huidige vorm hebben deze pânâkawan-figuren, die thans tot de voor het Javaanse gevoel het meest sprekende en tot de populairste van de wajang-toneelbezetting behoren, misschien pas volledig gekregen ver in de Moslimse tijd in Zuid-Midden-Java en het Westen van het Javaanse land. En het moderne volkstoneel, de populaire wajang-wong, is nog steeds in staat karakters trekjes toe te voegen aan het beeld van deze figuren.

Wellicht hebben de bekende pânâkawan-figuren, zoals Sëmar, Garèng en Pétroek, die het Javaanse wajang-toneel thans kent, hun huidige vorm gekregen, behalve door het werk van onbekende kunstenaars, door samensmelting van oudtijds gewestelijk onderscheiden grootheden. Op één persoonlijkheid zijn misschien de namen en eigenaardigheden van verschillende gewestelijke figuren, die samengesmolten zijn, overgebracht. Een dergelijke ontwikkeling is niet ongewoon, ook in de mythologieën van andere volken. Op zulk een gang van zaken wijst, dat men in sommige streken nu nog gewestelijke, elders onbekende namen voor verscheidene der pânâkawan's kent, en ook wel pânâkawan-figuren, zowel van naam als van uiterlijk in andere landschappen vreemd. Die samensmelting heeft klaarblijkelijk pas kunnen plaats vinden, toen de verschillende landschappen van het Javaanse land beter met elkaar bekend geraakten, door het vorstengezag.

Het is evenwel bekend, dat verscheidene pânâkawan's steeds in gezelschap voorkomen. Hier moet men wel aannemen een vasthouden aan vermoedelijk reeds gewestelijk bestaande oude overleveringen omtrent persoonlijke eigenaardigheden en bijzondere werkkring. De bepaling van de betekenis dezer persoonlijke eigenaardigheden van ieder der pânâkawan's, hetzij oud of jong, en van de zin van hun aaneensluiting tot bepaalde groepen, stuit door dit alles nog op grote moeilijkheden. Een afzonderlijk onderzoek zou nodig zijn om hier licht in te brengen. Aan het slot van deze bijdrage (§ 478) wil ik nog een veronderstelling omtrent het optreden in paren van pânâkawan's opnemen.

353. Kleuren. Het bovenstaande moge voldoende zijn om althans enige indruk te geven van de vragen, die men zou hebben te beantwoorden, wilde men een beschouwing wijden aan de aard van de pânâkawan's van de wajang en van het maskerspel. Zeker is dit een der belangwekkendste onderwerpen, die het onderzoek van de Javaanse kunst en letterkunde biedt. Deze in het bestek van dit boek noodzakelijkerwijze korte bespreking van de vormen der onderscheiden groepen wajang-poppen en maskers wil ik besluiten met nog iets op te merken over de kleuren.

Wat bij het zien van Javaanse maskers en wajang-poppen den Westersen beschouwer wellicht het meest opvalt, is het verschil in gelaatskleur. Men vindt tal van kleuren vertegenwoordigd, in hoofdzaak echter wit, rood in verschillende schakeringen, goud en donkere kleuren (groen, donkerblauw en zwart).

353. Besch. Maskerspel, wajang-toneel.

Bij vergelijking van verschillende stellen blijkt nu al spoedig, dat de maskers en wajangpoppen, die één persoon voorstellen, bijna steeds en overal dezelfde kleur hebben. Dit dringt tot de veronderstelling, dat die kleuren niet willekeurig gekozen zijn, maar in verband staan met de aard van de personen, wier aangezicht zij versieren. De kleuren hebben dus betekenis.

Bij een vorige gelegenheid ¹⁾ heb ik er reeds op gewezen, dat in het oude, niet ver-Europeeste of ver-Arabischte Java, een stelsel van klassifikaties heeft bestaan, dat o.a. op de kunst van grote invloed is geweest. Onder klassifikatie-stelsel wordt hier verstaan het vaste onderlinge verband, in verhoudingen uit te drukken, dat volgens oude opvattingen bestond tussen de eenheden van (volgens modern-Westers dissociërend denken) in wezen verschillende groepen: kleuren, kalender-eenheden, getallen, dieren, planten, goden, astronomische eenheden, hemelstreken, psychische toestanden. Als een voorbeeld van zulk een verhouding, passend in dit klassifikatie-stelsel kan men noemen: Wit staat tot Rood, zoals Oost staat tot Zuid, zooals phlegmatisch staat tot sanguinisch.

Het uitdenken en toepassen van dergelijke klassifikaties is een van de uitingen van de overtuiging, dat in al het Bestaande eenheid en vaste betrekkingen heersen, dat alles ter wereld, ook de mens en het menselijk leven, ten nauwste in verband staat en samenhangt met al de omringende dingen, levende zo wel als levenloze, met de gehele Kosmos. Deze vormt één gemeenschap. Daarom kan men dit gevoelen of deze gedachten-sfeer, waarin de klassifikatie-stelsels wortelen, aanduiden als kosmisch gemeenschapsgevoel.

Een klassifikatie-stelsel nu, dat een zeer grote invloed heeft uitgeoefend op het Javaanse denken en de Javaanse kunst, is een Vier-Vijfdeling. In mijn reeds vermeld opstel heb ik daar in het bijzonder de aandacht op gevestigd. Hier is het slechts van belang te vermelden, welke verbanden het oude Javaanse klassificerende denken heeft gelegd tussen een groep kleuren en een groep psychische eigenschappen. Immers dit kan leiden tot enig inzicht in de betekenis van de kleuren der maskers en wajangpoppen.

Men vindt nu als korresponderende reeksen herhaaldelijk vermeld (met als verbindingschakel de dagen van de Javaanse 5-daagse pasarweek) een groep van vijf kleuren, en van vijf geaardheden, welke zich aldus verhouden:

Wit	omvattend, neemt alles op zich.
Rood	begerig, verlangt alles.
Geel	pralend, wil het zijne laten zien.
Zwart	strak van rede, stroef.
Veelkleurig	een spreker, wel ter tale.

Vergelijkt men nu de betekenissen, welke volgens deze reeksen de kleuren kunnen hebben, met de aard van de personen, voorgesteld door maskers of wajangpoppen, welke versierd zijn met die kleuren, dan blijkt spoedig, dat in verscheidene gevallen deze wijze van verklaren goede zin heeft. Men kan vaststellen, dat de rood gekleurde maskers, vooral toebehorende aan de Klânâ's en hun groep, inderdaad vertegenwoordigers zijn van de geestelijke gesteldheid, die volgens het klassifikatie-stelsel met Rood overeenstemt. De maskers en de wajangpoppen, die vrouwen, prinsessen, moeten voorstellen, zijn zeer vaak goud, geel, gekleurd.

Wat betreft de maskers en de wajangpoppen, die een wit en die, welke een donker gelaat gekregen hebben, is het echter moeilijk een voor allen geldende reden te geven, waarom dit geschied is.

Wil men in verband met het bovenstaande de betekenis van de kleuren der maskers en der wajangpoppen nader onderzoeken, dan zal men aan elke figuur afzonderlijk een onderzoek moeten wijden. Het verband van deze klassifikatie der kleuren, op de hedendaagse wajangpoppen

¹⁾ In mijn opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie, verschenen in de Feestbundel van het K.B.G. II, 1929, blz. 273.

en maskers, met de klassifikatie der vier oude maskerdansen en hunne kosmisch-mythologische betekenis, die ik in het hierna volgende zal bespreken (§ 360), schijnt vaak los geraakt of zelfs geheel verbroken te zijn. Zoals boven reeds is vermeld, heeft het maken van wajang-poppen en van maskers zich in Midden-Java tot een zelfstandige kunst ontwikkeld, met een eigen stijl. Het zou dus niet te verwonderen zijn, indien blijkt, dat men in later tijd kleuren heeft gegeven op grond van nevenoverwegingen, niet meer geheel in overeenstemming met het klassifikatie-stelsel. Ook schakeringen zijn toegevoegd: jongere figuren van eenzelfde groep geeft men lichtere kleuren dan oudere. Ten aanzien van de groep der demonen, reuzen en dergelijke wezens, welke langzamerhand zeer is uitgebreid, heerst grote en, naar het schijnt, in de jongere tijd vrij willekeurige verscheidenheid in de kleuren.

Dit is ook het geval met de mindere bedienden en bijfiguren, manlijke zowel als vrouwelijke, die vooral onder de wajang-poppen thans in zulk een groot aantal gevonden worden. Zelfs de gelaatskleur van de aloude *pānākawan's*, die zulk een belangrijke rol spelen in de opvoeringen van wajang en maskerspel, schijnt thans niet meer vast te staan.

Het is duidelijk dat voor een onderzoek tot in bijzonderheden van de kleuren van de maskers deze verhandeling die de maskerspelen tot onderwerp heeft, de geschikte plaats niet is. Men zou zulk een bespreking, bijvoorbeeld van de Pandji-maskers, kunnen toevoegen aan een opstel over de betekenis van de Pandji-figuur in de Javaanse verhalen, sprookjes, mythen en lakon's. Volgens de boven vermelde klassifikatie-tabel zou Pandji's gelaat wit moeten zijn, want hij behoort tot de Iste groep van de klassifikatie van Vier en Vijf, en daarbij behoort de witte kleur. Mag men veronderstellen, dat andere overwegingen, wellicht uitgaande van een oude twee-deling, zoals Dr. Rassers verondersteld heeft, en in verband staande met verschijnselen in de natuur, de persoonlijkheid, die thans als de Pandji bekend staat, een groene gelaatskleur gegeven hebben? In het hieraan voorafgaande (§ 134) heb ik reeds melding gemaakt van de gelijkstelling van het paar Radèn Pandji — Dèwi Sèkartadji met Sèdānā (of Wisnoe) — Dèwi Sri. Deze laatsten zijn de hoofdpersonen in de 't meest verbreide Javaanse landbouw- en vegetatie-mythe. Een groene kleur zou in dit verband wel passen. Ongetwijfeld, indien de zin van het groene gelaat van Radèn Pandji verhelderd werd, zou ons ook de betekenis van zijn optreden in de Javaanse verhalen duidelijker worden.

354. Ontwikkelingsgeschiedenis van het wajang-toneel. Hier wil ik er op wijzen, dat men, schrijvende over de oorsprong en de ontwikkeling van het Javaanse wajang-toneel, afzonderlijk en in hun samenhang moet beschouwen: ten eerste de verhalen in de letterkunde, niet alleen in de verhalende, ook in de bespiegelende en onderwijzende geschriften, over de figuren van de wajang-mythologie, ten tweede de volksoverlevering omtrent die figuren, ten derde hunne uitbeelding als wajang-poppen en als maskers, ten vierde hunne plaatsen en hun optreden in de toneelstukken, de lakon's en ten vijfde hun muziek en dans. De wijze van vertonen van het toneel, het decor, de *kělir*, de accessoires en den *ḡalang* moet men als zesde noemen. En, ten zevende de inheems-Javaanse overleveringen en opvattingen over de geschiedenis van het wajang-toneel, en de plaats van het wajang-toneel in het leven, maatschappelijk, religieus of kunstzinnig, van de Javanen van vroeger zowel als van thans.

Dr. Rassers heeft in zijn verhandelingen over het wajang-toneel, behalve aan de letterkundige verhalen, zeer terecht ook aandacht geschonken aan sommige andere bestanddelen van het wajang-toneel, zoals aan de wijze van opvoeren. Mr. Serrurier en na hem Dr. Hidding, in zijn opstel over de *goenoengan*, zijn begonnen aan een bespreking van het uiterlijk van het platteren-poppenspel. Maar dit alles is niet genoeg. Neemt men niet alle genoemde bestanddelen afzonderlijk en vervolgens in samenhang in de bespreking op, dan loopt de beschouwing gevaar eenzijdig te worden.

354. Besch. Maskerspel, wajang-toneel.

vormen van het wajang-toneel in de gedaante, waarin het voor het Javaanse denken werkelijkheid is. Bovendien leidt zulk een eenzijdige philologische beschouwingswijze maar al te licht tot een overijld oordeel over de oorsprong van de figuren van de wajang-mythologie en zelfs over de oorsprong van het gehele wajangspel, als leengoed van de Hindoeïstische beschaving in de oude tijd.

Zeker is de slotsom van Prof. Krom in zijn beschouwing van het vraagstuk: is de wajang op Java oud-inheems of Hindoeïstisch (in zijn Hindoe-Javaansche geschiedenis, 1931) niet te verwerpen, waar hij zegt (blz. 50): „dat het willekeur zou zijn, hier het Hindoe-element a priori uit te schakelen.” Maar een verderop uitgesproken oordeel: „de wajang, d.w.z. wat de Javaan van thans als wajang kent, is een Hindoe-Javaansche schepping” is, dunkt mij, aanvechtbaar.

Op het verband, in de oude tijd, met de Hindoeïstische beschaving wordt hier te veel de nadruk gelegd. En te weinig of geen aandacht wordt besteed aan de zeer grote waarschijnlijkheid, dat „wat de Javaan van thans als wajang kent” zich pas in de loop der tijden, voor een gedeelte vermoedelijk niet langer dan een paar eeuwen geleden, ontwikkeld heeft, bestanddelen van verschillende herkomst in zich verenigende. Voorzover die bestanddelen van uitheemse oorsprong waren, moet naast de Hindoeïstische waarschijnlijk ook de ouderwets-mystieke Javanistisch-Moslimse beschaving genoemd worden, als herkomst van zeer belangrijke onderdelen in het samenstel van „wat de Javaan van thans als wajang kent”.

Bij de overwegingen, waarop het boven aangehaalde oordeel van Prof. Krom berust, wordt, zo al, dan toch zeer weinig rekening gehouden met een groot deel van de boven genoemde zaken: met de volksoverleveringen omtrent de figuren van de wajang-mythologie, met haar uitbeelding als wajangpop, met de opzet van de lakon's en de plaats en het optreden van ieder der voornameste wajang-figuren daarin, en met de muziek die bij elk dier figuren behoort. Al deze zaken zijn onmisbare onderdelen in het samenstel van „wat de Javaan van thans als wajang kent”. Of men gelijk heeft met dit alles zonder meer een Hindoe-Javaanse schepping te noemen, is te betwijfelen.

Ik herinner hier slechts aan het ontstaan van de wajangstijl, als de stijl van beeldende kunst van het huidige Java, op prijs gesteld ook door hen, wien overigens het wajang-toneel en de wajang-bespiegeling niets meer zeggen. En dan vooral ook, aan de in volksoverleveringen en de opzet der lakon's zo uitermate belangrijke figuren van de pânâkawan's (Sêmar en de anderen). Deze figuren, evenals o.a. de eeuwige tegenstelling in de lakon's tussen twee partijen, kunnen in verband gebracht worden met gedachten aan klassifikatie en een oude indeling van al het Bestaande, als men wil: de geschiedenis, de mythe van het Voorgeslacht, van de Oertijd. Deze gedachten, zowel als die aan inwijding tot een hogere graad van bestaan, met hulp en onder leiding van een Middelaar, vormen of vormden de eigenlijke inhoud van bijkans iedere lakon. Allicht leven of leefden die gedachten ook onder volkeren van Voor-Indië, allicht zijn zij ook wel in de Sanskriet letterkunde aan te wijzen. Maar ontbreken zij bij de volkeren, die de eilanden-wereld van de Zuidzee bewonen? Het is, zo bezien, gevaarlijk eenzijdig, dunkt mij, in de Javaanse beschaving een Hindoe-Javaanse *schepping* te noemen, de uitwerking, gedeeltelijk misschien niet eens zeer oud, in wajang-bespiegeling en -mystiek, in volksoverleveringen en lakon's, van oude denkbeelden, welke deel uitmaken of hebben gemaakt van de gedachtenwereld van zeer vele volken.

Hiernaast wil ik wijzen op het feit, dat de volksoverleveringen en de spraakmakende gemeentetal van plekken op Java in verband brengen met of de naam hebben gegeven van wajang-figuren; men denke slechts aan Bimâ op de Dijèng. Dit en de plaatselijke legenden, die bij die plekken omtrent die wajang-figuren verhaald worden, doet het vermoeden ontstaan, dat de aan de Voor-Indische heldenverhalen ontleende namen slechts versierselen zijn, in later tijd toegekend aan de oud-inheemse godheid, die die plek tot woonplaats had.

Zou het, gezien dit alles, niet juist zijn van „de wajang” slechts te zeggen, iets wat van bijkans alle bestanddelen van de huidige Javaanse kunst en beschaving gezegd kan worden, dat de

Hindoeïstische beschaving invloed heeft uitgeoefend, vooral vormgevend, op de ontwikkeling uit oude gedachten en daarmee verbonden gebruiken, van „wat de Javaan van thans als wajang kent”? Op sommige van de zaken, welke daartoe behoren, was die invloed groter, op andere geringer. Zelfs kostbare bouwstoffen heeft de Hindoeïstische kunst geleverd, de figuren van de grote Voor-Indische heldenverhalen en hunne geschiedenissen, en misschien nog meer, het vertonen van poppen bij de voordracht van een verhaal.

Dit alles is op Java gebruikt voor (of verbruikt aan, als men wil) het uitbouwen van en vormgeven aan het oude eigene. Men heeft er echter ongetwijfeld rekening mee te houden, dat de Voor-Indische beschavingsgoederen, die op Java kwamen, zich vermoedelijk zeer goed leenden voor dit gebruik, omdat zij in Voor-Indië deel uitmaakten of hadden gemaakt van een gedachtenwereld, niet zeer verschillend van de toenmalig Javaanse. Dr. Rassers heeft daar weer de aandacht op gevestigd in zijn opstel over toneel in de Aanvullingen van de Encyclopaedie van N.O.I. (blz. 1630); hij verwijst ook naar de belangwekkende volkenkundige verhandeling van Dr. Held over het Mahabharata. De gedachte aan klassifikatie en wijding vormt de oude kern van het wajang-toneel en de wajang-kunst. Die oude kern vindt men ook in de beschaving van zeer vele andere volken.

355. Vorming op Java. Nog iets is er op te merken over de overwegingen, waarop het boven aangehaalde, door mij niet gedeelde, oordeel over de wajang als Hindoe-Javaanse schepping berust. Men leest (in Prof. Krom's Hindoe-Javaansche Geschiedenis, blz. 50) „dat juist deze wajang-soort” (bedoeld is de wajang-poerwā) „uitsluitend met Voor-Indische (aan het Mahabharata ontleende) stof werkt.” Dit nu is klaarblijkelijk een vergissing. Men weet dat, inderdaad, figuren uit Voor-Indische verhalen met hun geschiedenis in de lakon's van de wajang-poerwā een grote rol spelen. Maar of deze „aan het Mahabharata” (waarnaast dan toch ook de Rāmā-verhalen te noemen waren geweest) „ontleend” zijn, staat allerm minst vast. Veeleer is het waarschijnlijk, dat mondelinge overlevering, soms afwijkend van de thans bekende letterkundige teksten, ook naast deze, waar zij blijken bekend geweest te zijn, een grote invloed hebben uitgeoefend. En dan is er op Java ook vrij veel vervormd aan de oude verhalen. Vooral de aard der optredende figuren is niet zelden geheel gewijzigd (verwongen is men soms geneigd te zeggen), om te passen in de Javaanse gedachtenwereld. De verhalen der lakon's, waarin die figuren voorkomen, en ook de aard der figuren, zijn niet zelden zo verschillend van wat gevonden is in Voor-Indië, dat men met enig recht zou kunnen stellen, dat in verscheidene gevallen nauwelijks iets meer overgenomen is dan een naam.

Naast deze figuren en verhalen van de wajang-poerwā, waarvan men nog met enig recht kan zeggen, dat zij gelijken op wat men in Voor-Indië gevonden heeft, bestaan er echter zeer vele figuren en verhalen, in aantal de eerste groep waarschijnlijk verre overtreffende, bij welke het tevergeefs zou zijn te pogen, hen gelijk te stellen met iets Voor-Indisch. Hiertoe zijn te rekenen, behalve de boven reeds genoemde pānākawan's, talrijke in de lakon's lang niet onbelangrijke helden en prinsessen, en vooral ook de zeer vele demonen-figuren van allerlei grootte, rang en stand. Deze zijn onmisbaar in de lakon's; zij spelen er een belangrijke rol in als te overwinnen tegenstanders van den held op de weg naar zijn doel, en nemen als zodanig in de gedachten, welke aan de lakon ten grondslag liggen, ook hun plaats in. Vele dezer figuren zijn getooid met namen, geheel of gedeeltelijk samengesteld uit Sanskriet-woorden. Maar dit is, dat zal nu wel duidelijk zijn, geen reden om hen zonder meer als van Voor-Indische afkomst te beschouwen.

Wat betreft de lakon's, waarvan men de verhalen niet in Voor-Indië terug vindt, die vormen het grootste gedeelte van de groep der zogenaamde lakon's-sēmpalan en -tjarangan, een groep die in aantal die der „oorspronkelijke” lakon's overtreft. Juist onder hen vindt men de verhalen, die volkenkundig beschouwd het merkwaardigst zijn, zoals doubletten van Pandji-verhalen en van oude sprookjes. Tot hen worden ook gerekend de lakon's, waarvan met enige zekerheid aangenomen

355. Besch. Maskerspel, wajang-toneel.

kan worden, dat zij niet zeer lang geleden gemaakt zijn, en tot deze groep lakon's-sěmpalan en -tjarangan behoren ook die stukken, welke thans op Java het meest bekend en geliefd zijn en het meest gespeeld worden, zoals bijvoorbeeld Srikanđi magoeroe manah, Srikanđi leert boogschieten. Spreekt men van wat de Javaan van thans als wajang kent, dan is deze groep dus zeker niet te verwaarlozen. De uitdrukking Hindoe-Javaanse schepping is zeker niet te beschouwen als voor haar kenmerkend.

Evenmin is dit het geval met een groep lakon's en daarin optredende figuren, welke de Javaans-mythologische genoemd kunnen worden. Ik herinner hier aan de lakon Watoegoenoeng, aan de roewat-lakon's (Moerwākālā) en de rijst-lakon's (Děwi Sri). Dat deze verhalen volkenkundig van het allerhoogste belang zijn, is zonder meer duidelijk. In het Javaanse leven spelen zij ook thans nog een rol, waar men hen laat opvoeren bij bepaalde gelegenheden (Watoegoenoeng o.a. in verscheidene streken van Oost-Java om regen te krijgen), en aan de opvoering dus religieuze of magische betekenis en kracht toekent. Waar zelfs de namen van hoofdfiguren dezer lakon's Javaans zijn, en de verhalen mythen of sprookjes, is het moeilijk ten aanzien van hen genoeg te nemen met de kenmerking Hindoe-Javaanse schepping.

Het bovenstaande moge voldoende zijn om te doen uitkomen, dat het, om een juist inzicht te verwerven in de ontwikkeling van „de wajang” op Java en in zijn samenhang met de hedendaagse Javaanse beschaving, nodig is, meer dan tot nu toe geschiedde, aandacht te besteden aan de bestanddelen van wat men „de wajang” noemt, elk afzonderlijk. Ook zal er aandacht besteed moeten worden aan de andere soorten wajang-toneel, zoals wajang-golěk, -klitík, -gěđog en -běběr, die naast de wajang-poerwā, en aan de andere soorten toneel, met mensen als spelers, zoals het ouderwetse volkstoneel, sranđoel, loedroeg en dergelijke, welke naast het poppentoneel op Java bestaan. Dit zal ook, voor hen die er prijs op stellen een antwoord te geven op de vraag: is „de wajang” op Java van oorsprong oud-inheems of Hindoeïstisch, de weg zijn die naar het doel kan leiden. Mij komt het echter voor dat, al zou men de Hindoeïstische oorsprong van tal van bestanddelen kunnen aantonen, het samenstel van gedachten en kunstuitingen, waaraan Javanen van thans denken bij het woord wajang, (men vergete de ouderwets-Moslimse Javanistisch-mystieke bespiegeling betreffende het wajang-toneel en zijne personen niet) eigenaardig-Javaans is. De wellicht aan te nemen oorsprong van verscheidene bestanddelen uit de Hindoeïstische beschaving is m.i. geen reden genoeg om te spreken van Hindoe-Javaanse schepping.

Dr. Rassers, die in de aanvullingen op de Encyclopaedie van N.O.I. blz. 1630 (Tooneel) voortreffelijk samenvat, wat de onderzoekingen der laatste jaren over het Javaanse wajang-toneel hebben geleerd, schenkt, naar het mij voorkomt, te veel aandacht aan de oude, door de volkenkunde ontdekte kern van het toneel, de gedachten aan klassifikatie en wijding. Hij houdt te weinig rekening ermee, dat het wajang-toneel in het hedendaagse Java nog leeft, en dat, wat de huidige Javanen denken en voelen bij het zien van het wajang-toneel nog slechts in de verte verband houdt en, redelijkerwijs gesproken, ook houden kan, met wat Javanen van vele eeuwen geleden misschien gedacht en gevoeld hebben bij een door de wetenschap vermoed oer-wajang-toneel.

Het samenstel der wajang-gedachten en wajang-kunstuitingen, dat in een beschrijving van de huidige Javaanse beschaving als „de wajang” zou voorkomen, heeft zich waarschijnlijk pas langzamerhand, voor een gedeelte niet dan betrekkelijk kort geleden, in de kring van het Javanisme, ontwikkeld.

Ditzelfde geldt, naar het mij voorkomt, evenzo van tal van andere onderdelen van de huidige Javaanse beschaving. De huidige Javaanse beschaving is het product van verscheidene eeuwen geschiedenis. Schier elk harer bestanddelen vertoont sporen van de omgang der Javanen met andere volken: Chinezen, Indiërs uit Achter- en uit Voor-Indië, eerst van geloof Hindoeïsten of Boeddhisten, later Moslims (om slechts deze groepen te nemen). De langzame (en, veelal, toch onvolkomen) verwerking der indrukken, die de Javanen in deze omgang opdeden, is nooit geheel

opgehouden, zoals zij ook nu niet stilstaat ten aanzien van de aanraking met het moderne West-Europa. Het is een misvatting, te menen, dat gedurende de Moslimse tijd kunst en beschaving zich niet ontwikkeld zouden hebben, en dat, wat heden ten dage bestaat, niets dan overgeleverd (en gebrekkig overgeleverd) erfgoed uit de voor-Moslimse tijd zou zijn. Integendeel, wat te beschouwen is als de huidige Javaanse beschaving, heeft zich voor een zeer groot deel ontwikkeld in de Moslimse tijd. In het hieraan voorafgaande is daarop reeds verscheidene malen de aandacht gevestigd.

De huidige algemeen-Javaanse beschaving is de hogere beschaving, de hofcultuur, van het Mataramse vorstenhuis, van Zuid-Midden-Java, de Vorstenlanden. Zij is pas begonnen tot bloei en uitbreiding over het ganse Javaanse land te komen in de 18e eeuw, voor een belangrijk gedeelte door overname van en aanpassing aan de Pasisir-beschaving. Dit geschiedde, nadat de Matarammers in de 17e eeuw in eindeloze krijgstochten van de bergen, heuvellanden en wouden van het toenmaals nog voor grote gedeelten woeste binnenland uit de vorstendommen en steden in de Pasisir, aan Java's Noordkust, waar een epigoon-Mâdjâpait'se, maar reeds Moslimse kunst en beschaving leefden, hadden veroverd en grotendeels verwoest. In de Pasisir waren, evenals in Mâdjâpait, tengevolge van de zeevaart, in de thans grotendeels verdwenen kunst en beschaving zeer veel verschillende bestanddelen opgenomen; behalve Mâdjâpait'se, Hindoeïstische uit verschillende landen van Voor- maar ook van Achter-Indië, zeker ook veel ouderwets-Moslimse en waarschijnlijk heel wat Chinese. De huidige algemeen-Javaanse beschaving heeft als erfgename beschavingsgoederen aanvaard, die vele lotgevallen hebben meegemaakt; zelf heeft zij die goederen, waaronder ook het wajang-toneel, op een haar eigen wijze gebruikt, verder ontwikkeld, en zich eigen gemaakt.

III.

Beschouwingen over de oude geschiedenis van de maskerdansen.

356. Oudste maskers. Deze beschouwingen betreffende het wajang-toneel heb ik tot zover doorgezet, omdat het hier te berde gebrachte tevens van waarde is voor het inzicht in een gedeelte, het laatste deel, van de geschiedenis der Javaanse maskerkunst, die het onderwerp uitmaakt van dit hoofdstuk. Immers het maskerspel is, zoals boven gebleken is, lakon's gaan opvoeren. Ten aanzien van deze lakon's geldt ook wat boven opgemerkt is.

Overigens, al zou het gelukken onder de bestanddelen van het hedendaagse Javaanse maskerspel er aan te wijzen, die duidelijk van Hindoeïstische herkomst zijn, wat betreft het maskerspel en de maskerkunst als geheel kan men met zeker evenveel vertrouwen als van het wajang-toneel zeggen, dat zij eigenaardig Javaans zijn.

Er is wel enige aanleiding om nader in te gaan op de vermoedelijke oudste ontwikkeling van de maskers en de maskerspelen. Bij het onderzoek hiernaar houde men in de gedachten, dat men, evenals bij de beschouwing van het wajang-toneel, onderscheid moet maken tussen verschillende bestanddelen. Degene, die hier als van veel belang zijnde besproken worden, zijn: 1e de maskers op zich zelf, 2e de personen die zij voorstellen, 3e de wijze van vertonen en 4e de verhalen die vertoond, of die bekend verondersteld worden.

Over deze vier onderwerpen is in het voorafgaande in de aantekeningen bij de Javaansche verhandeling, in het eerste hoofdstuk, en in het tweede hoofdstuk, reeds voldoende gezegd, voor zover het gaat om het „historische” tijdperk, waarin men met de maskers personen uit de wajang-mythologie, voornamelijk uit de Pandji-cyclus, voorstelde, en hun verhalen opvoerde. In het hierna volgende zal ik nu nog iets opmerken over een ouder tijdperk in de geschiedenis van het

356. Besch. Maskerspel, oude geschiedenis.

Vooreerst worde hier dan de aandacht nog eens gevestigd op enige mededelingen in de Javaanse verhandeling en wat daarmee in verband gebracht kan worden, met betrekking tot de maskers op zich zelf.

De Javaanse verhandeling deelt mede, in het begin van haar hoofdstuk II (zie § 15 en 28), dat Soenan Kalidjâgâ de maskers vormde in navolging van de wajang-gêdog-poppen. In hoofdstuk IV (§ 17) leest men, dat in de oudste tijd de maskers, in gebruik bij de rondtrekkende speellieden, die het populaire maskerspel vertoonden, nog niet in het hout gesneden waren, en nog niet met verschillende kleuren beschilderd. Men gaf er slechts met rood of zwart de gelaats-trekken op aan. In hoofdstuk V (§ 18) wordt vermeld, dat ten tijde van de kraton van Mataram men begon de maskers te vergulden, bijv. de tanden en de kroon; zij waren toen echter ook nog niet uitgesneden. Pas ten tijde van de kraton van Kartasoera kwam, door toedoen van een hout-snijder uit Djapara, Robjong geheten, in Zuid-Midden-Java het maken en gebruiken van in het hout uitgesneden maskers in zwang. Voor die tijd, zo wordt nog eens vermeld, werden de maskers alleen beschilderd (zie ook § 40).

Hieruit blijkt, dat de overlevering, waarop deze Javaanse verhandeling berust, waarschijnlijk (zie § 366) de beroepsoverlevering van de *dalang's* van Palar, een vrij duidelijke herinnering bewaarde aan een ontwikkeling van de latere vorm der Javaanse maskers zoals wij die thans kennen, uit een vroegere, die veel eenvoudiger was. Deze eenvoudige vorm onderscheidde zich van de latere vooral daardoor, dat hij niet uitgesneden was, en slechts weinig beschilderd.

Men kan zich nu trachten voor te stellen, hoe de oudere vorm van de maskers volgens deze overlevering er dan wel uitgezien mag hebben. Men komt dan gemakkelijk tot de slotsom, dat zij waarschijnlijk gelijkenis hebben vertoond met de maskers of maskergezichten, die behoren bij sommige voorstellingen, welke thans meestal tot de kinderspelen gerekend worden, welke vroeger echter hoogstwaarschijnlijk religieuze riten waren. Boven heb ik reeds gewezen op het spel van Ni Dok en dergelijke zogenaamde biologie-spelen, die in de verschillende streken van Java wel verschillende namen dragen, maar in hoofdzaak met elkaar overeenstemmen.

Een duidelijke beschrijving met afbeeldingen, waarop ook het op de bolle kant van de klapperdop-waterschepper getekende gelaat duidelijk te zien is, geeft de Heer Inggris in Djâwâ I (blz. 147, Tjowongan in de *désa* Gintoengan bij Gombang). De vertoning is daar blijkbaar, zoals dat ook in andere streken wel het geval is, nog niet geheel tot een kinderspel geworden. Men verwacht spoedig erna de komst van regen. Het is, dunkt mij, niet onmogelijk zich voor te stellen, dat dergelijke op de bolle kant van een klapperdop met een paar strepen aangeduide gelaten en de oudste vorm van de maskers, zonder snijwerk volgens de Javaanse overlevering, aan elkaar verwant zijn. Het verschil zou voornamelijk bestaan daarin, dat de maskergelaten bij de biologie-spelen niet gebruikt worden als maskers voor mensen, maar dienen tot aangezichten van de poppen, die de geest zullen huisvesten. Bij de biologie-spelen danst die pop echter ook, vastgehouden door de speelsters, welke, naar men zegt, meegetrokken worden (zie boven, § 40). Dat de maskerdrager in de eerste plaats en bijna uitsluitend te dansen heeft, is boven voldoende gebleken.

In een enkele streek schijnt er ook wel een kinderspel te bestaan of bestaan te hebben, waar-bij een masker-gezicht, geschilderd op de bolle kant van een klapperdop, het gelaat vormde van een pop, die bewogen werd door een zich erin bevindende jongen. Door vriendelijke bemiddeling vernam ik dat Mevrouw Roskott-Kraemer zich zulk een kinderspel, *njak-njoek* geheten, van jaren geleden uit het Rëmbang'se herinnerde. De jongen had een omgekeerde mand over zijn hoofd, met de randen op zijn schouders rustende. Een paar stokken, daaraan bevestigd, waren de armen. De klapperdop met het gezicht erop geschilderd hield de speler aan een steel even boven de naar boven gekeerde bodem van de mand, hem heen en weer bewegende. De mand, die de schouders van de pop vormde, de arm-stokken en de gehele jongen werden natuurlijk gehuld in een wijd ge-waad. Mij ter beschikking gestelde mededelingen van Javaanse zijde bevestigen dit; volgens hen

was 't een meisje, dat onder de mand zat. Men kan zich voorstellen, dat deze pop de indruk maakt kan hebben van een geest of spook, vooral wanneer zij 's nachts bij maanlicht rondstapte. Enige aanduiding, dat de jongen in de pop bezeten geraakte of behoorde te geraken kon Mevrouw Roskott zich niet herinneren. Wel werd er een eenvoudig liedje bij gezongen.

Behalve met de boven genoemde kinderspelen en de primitieve maskers mag men deze mededeling over de njak-njoek-vertoning zeker ook wel in verband brengen met wat in het derde hoofdstuk van deze bijdrage mommerij genoemd is. Van sommige mommen, zoals van de wèwè (zie § 174) is het duidelijk genoeg, dat zij een spook of geest moeten voorstellen; de mombakkessen zijn ook veelal slechts ruw behakt en gesneden in het hout. Klapperdoppen zijn niet groot genoeg, om, beschilderd, gebruikt te kunnen worden als mombakkessen voor deze wèwè-mommerij. Men denke ook aan het gëndroewon-kinderspel (§ 194).

357. Oudste maskerdansen. De oorspronkelijke verwantschap van de zogenaamde biologiespelen, de mommerijen en de maskerdansen, die ik meen te mogen vermoeden, zal duidelijker worden, wanneer men thans de aandacht schenkt aan twee andere der bestanddelen van de maskervertoningen, die ik boven heb onderscheiden. Vooreerst de wijze van vertonen.

In de aantekeningen bij de Javaanse verhandeling heb ik er reeds herhaaldelijk op gewezen, dat daarin tweeërlei maskervoorstellingen duidelijk onderscheiden worden, de oude populaire van hoofdstuk IV (§ 17 en 29) en de grote uitvoeringen aan het hof, beschreven in hoofdstuk IX (§ 22 en 46). Een nog eenvoudiger vorm van de oude maskerdansen is die, welke blijkt uit enige zinsneden aan het eind van hoofdstuk III (§ 16). Daar leest men, dat er in de zeer oude tijd (volgens de Javaanse overlevering in de tijd van Soenan Kalidjâgâ, maar hierna, § 366, zal worden medegedeeld, hoe dit op te vatten is) nog geen lakon-teksten bij de maskerdansen bestonden, zodat bij de voorstelling alleen te genieten viel de danskunst van den danser en de welsprekendheid van den *dalang*. Bedoeld wordt, zo kan men vermoeden, dat de *dalang* slechts voordroeg. Vermoedelijk iets dergelijks als de dichterlijke beschrijving van het uiterlijk en de aard van de optredende figuur, die men thans bij de wajang-vertoningen *djantoeran* noemt.

Buiten de Vorstenlanden bestaat oud populair maskerspel, eigenlijk alleen een vertoning van maskerdansen, ook thans nog. Ik herinner hier aan wat boven medegedeeld is over *Klèdjoeng* (§ 83) en het West-Javaanse kleine maskerspel, daar *topèng* geheten (§ 103). Nog tal van andere gevallen zijn er, zo bleek in de beschrijvingen van de maskerspelen, zoals die thans voorkomen, dat maskerdansers alleen of gezamenlijk optreden, als zelfstandige vertoning of in verbinding met andere voorstellingen, zonder dat er een lakon opgevoerd wordt. In verscheidene van deze gevallen zal men wel mogen denken aan overblijfselen van een oudere vorm van de maskervertoning.

Uit dit alles blijkt wel, dat men, om zich een voorstelling te kunnen maken van de oudere vormen van het maskerspel, de verbinding van deze vertoning met lakon's moet losmaken.

358. Oudste door maskers voorgestelde personen. De Javaanse verhandeling vermeldt, dat in de oude tijd elke maskervertoning, met of zonder lakon, begon met, ja eigenlijk grotendeels bestond uit, de opvoering van vier (of vijf), bepaalde, maskerdansen. De namen van de maskers, zoals de Javaanse verhandeling die opgeeft (§ 17) zijn gelijklopend met die van figuren uit de wajang-gêdog. Maar dat nog niet eens geheel, want *danāwā's*, demonen en reuzen, plegen in in de wajang-gêdog, althans nu, gemeenlijk niet voor te komen. Hun rol wordt vervuld door de Boegis-krijgslieden van Praboe Klânâ.

Overigens, wat de namen betreft, het is zeker onnodig hier er nogmaals op te wijzen, hoe gemakkelijk in de Javaanse letterkunde en toneelkunst figuren en namen uit verschillende verhalen met elkaar vereenzelvigd worden. Blijkbaar is dit weer een van de uitingen van de onderstroom van al deze voorstellingen, het gevoel dat al het gebeuren, alle figuren en alle verhalen met elkaar in verband staan en ten slotte in hoofdzaak dezelfde zin hebben, de weergave van de vaste verhouding tussen enige grootheden der kosmo-mythologische wereldorde.

Het kan daarom vrij onverschillig zijn, of men een masker of een wajangpop deze of gene naam geeft, gekozen uit de namen van deze of gene verhalen-cyclus (poerwā, gēdog, kroetjil enz.). Uit de keuze van de naam, of men nu zegt Sēmar, Tēmbēm of Sabdāpalon, blijkt voldoende wat het wezen is van de grootheid, voorgesteld door het masker of de wajangpop.

Het zou dus, dunkt me, niet te veel verondersteld zijn, indien men stelde, dat de maskers, in het bijzonder de oudste negen, in de Javaanse verhandeling vermeld, of de zes, in hoofdstuk IV als optredende bij de oudste voorstellingen genoemd, van oorsprong niet uitsluitend de personen uit de gēdog-cyclus hebben voorgesteld, wier namen zij nu dragen.

Zij zouden te zamen een groep grootheden van mythische orde hebben kunnen uitbeelden. Of ieder afzonderlijk heeft zulk een grootheid, wier wezen men later gemeend heeft het beste te kunnen aanduiden, door haar de naam van een persoon uit de gēdog-verhalen te geven, uitgebeeld. Of, wat op hetzelfde neerkomt, en wat wellicht nog eerder is aan te nemen, deze oude groep maskers en de wajang-gēdog-poppen hebben van ouds als gemeenschappelijk kenmerk gehad, dat hunne hoofdpersonen waren verpersoonlijkingen of vertegenwoordigers van goddelijke of halfgoddelijke wezens, welke thuis behoorden in, wier bestaan samenhang met een mythische orde van zaken. Van die mythische ordening van de kosmos en de menselijke samenleving zijn de wajang-verhalen, de huidige lakon's, slechts een der jongere uitdrukkingen.

Het kunstenaarschap van de samenstellers der lakon's, dewelke, dit moet men niet vergeten, letterkundige werken van uiterst kunstvaardige makelij zijn, maakt het volgen van de kosmisch-mythologische draad in de verhalen soms moeilijk. Maar die is er toch wel in te vinden.

Deze veronderstelling omtrent de oude betekenis van de personen, die door de maskerdansers werden voorgesteld, is niet moeilijk aan te passen bij wat gezegd is over de vermoedelijke gelijkenis van de oudste maskers met de maskergelaten, gebruikt bij de zogenaamde biologiespelen. Immers daarbij denkt men zich ook nu nog het bestaan van een bovenmenselijk wezen, een geest of anders te noemen, welke in de pop vaart en die bezielt. Ook buiten het verband van het biologiespel kent men, zoals bekend, in verschillende streken van Java wel een geest of een bovenmenselijke macht of een echtpaar die men Towok of Tāwā noemt, belangstellende in de bereiding der spijsen en in de voedselgewassen.

359. De personen in het ouderwetse kleine maskerspel. Het is hier de plaats om enige beschouwingen te wijden aan wat in het bovenstaande medegedeeld is over de kleine, populaire topèng-opvoering, zoals die nog gevonden wordt, hoofdzakelijk, in West-Java, Tjërbon en de Soendalanden (§ 103—108). Enige voorbeelden van de onderlinge verwisselbaarheid van namen uit verschillende verhalen-cycli zijn daar reeds gegeven. Ook is daar opgemerkt, dat de groep van negen maskers, genoemd in de Javaanse verhandeling (§ 15 en 27), waarschijnlijk dezelfde is als die, vermeld in verschillende opgaven uit West-Java. Het kan zijn nut hebben, hier de opgaven nog eens naast elkaar te plaatsen. De eerste kolom bevat de namen volgens de Javaanse verhandeling, de tweede en derde volgens die van ḍalang's uit Tjërbon, de vierde die volgens de mededeling uit Indramajoe (§ 106) en de vijfde die volgens de mededeling uit Soemēḍang (§ 113). De Romeinse cijfers tussen haken hebben betrekking op de groepering in een klassifikatie-stelsel: dit zal in het hierna volgende besproken worden.

	(I) Pandji Kasatri- jan.	Pandji.	Pandji.	Pandji of Da- marwoelan.	Pandji.
III {	(III) Tjāndrākirānā.	_____	_____	_____	Andjasmārā.
	(III) Goenoengsari.	Pamindō.	Pamindō.	Sāmbā.	
	(IV) _____	Toemēnggoengan.	Toemēnggoengan.	patih.	Toemēnggoeng Magangdirēdjā.
IV {	(IV) Andāgā.	_____	_____	_____	_____
	(IV of II) _____	Djinggananom.	_____	_____	Djinggananom.

II	(I) raton.	_____	_____	_____	_____
	(II) Klânâ.	Rahwânâ.	Rahwânâ.	Rahwânâ.	Ménakdjinggâ.
	(II) danâwâ.	_____	_____	_____	_____
	(II) _____	Paroemijangan.	_____	_____	_____
V	(II) _____	_____	_____	_____	Togog.
	(V) Bëntjo.	Akiaki	_____	_____	Sabdâpalon.
	(V) Toeras.	_____	_____	_____	Pëntoel.
	(V) _____	kêdok tjina.	_____	_____	_____

In de bovenstaande kolommen heb ik door de schikking van de lijsten onderling trachten aan te geven, welke namen mij verwisselbaar leken. De volgorde binnen iedere lijst is echter gebleven, zoals de Javaanse berichtgevers de namen opschreven, of zoals ze mij opgegeven werden. Van Pandji en Damarwoelan is de plaats duidelijk. Over Tjândrâkirânâ zal ik straks nog iets opmerken (§ 368). Pamiñdo, de Tweede, is blijkbaar een naam in Tjërbon aan Goenoengsari gegeven, omdat hij als tweede pleegt op te treden in de maskerdansen. Sâmbâ is de zoon van Praboe Krēsna, wiens gelijkenis met Goenoengsari (ook Woekir of Oekir genoemd) ook uitdrukkelijk door Javaanse mededelingen vermeld wordt. Andâgâ komt in de wajang-gêdog-verhalen meestal samen met Kêrtâlâ en Wiroen (of Brâdjânâtâ) voor als krijgsoverste van Djënggâlâ. In het hierna volgende (§ 362) zal ik nog moeten terugkomen op de betekenis van deze figuren. De Djingganom is, volgens de afbeeldingen, een krijgshaftige figuur; Andâgâ zou dus wel met hem gelijk of naast hem te stellen zijn. Anders is Djingganom misschien naast Kêrtâlâ te plaatsen. Het raton-masker, in de Sâlâ'se lijst in het midden geplaatst, is slechts een masker van den ouden Pandji. Zeer duidelijk is de overstemming tussen Klânâ, Rahwânâ en Ménakdjinggâ. De volgende figuren: de danâwâ en Paroemijangan en Togog behoren vermoedelijk bij den groten demonenvorst. Over Bëntjo en Toeras, Têmbêm en Pëntoel, is boven reeds het een en ander medegedeeld (§ 66). Dat de oudste van dit tweetal gelijk wordt gesteld met den oudsten der twee pânâkawan's van Radên Damarwoelan, Sabdâpalon en Nâjâgëggong, is weer niet te verwonderen. Ook de naam Aki-aki, de oude, past hier wel goed bij. Dat de plaats van den jongere in Tjërbon ingenomen wordt door een Chinees masker zal wel een plaatselijke eigenaardigheid zijn, in verband te brengen met de belangrijke en oude Chinezennerzetting aldaar.

Het meest opmerkelijk is echter, dat de namen en ook de opeenvolging van de eerste vier grote maskerdansen, zoals die blijkt uit de Javaanse verhandeling (§ 17), in deze lijsten van oude maskers evenzo voorkomen. De veronderstelling ligt voor de hand, dat deze vier dansen, met als vijfde het toneel van de twee pânâkawan's, beschouwd moeten worden als de kern, waaromheen zich de rest van de maskerdansen ontwikkeld heeft. Hier worden de verschillende lijsten, die de opeenvolging der vier grote maskerdansen aangeven, nog eens naast elkaar geplaatst. In de eerste twee kolommen vindt men de opgaven van de Javaanse verhandeling in hoofdstuk IV (§ 17), in de volgende die van ðalang's uit Tjërbon.

(I) raton	raton	
(I)		Pandji
(III) Goenoengsari		Pamiñdo (Samba)
(III)	patih	
(IV) Andâgâ	Andâgâ	Toemënggoengan
(II) danâwâ	danâwâ	Rahwânâ

De overeenstemming, althans in grote trekken, blijkt uit deze lijsten duidelijk genoeg; alleen de gelijkstelling van den patih met Goenoengsari, Pamiñdo en Sâmbâ is moeilijk aanvaardbaar, wanneer men vasthoudt aan de thans in de letterkunde meest gewone zin van patih: rijksbestuurder. Een „pendant” van of tegenover zijn zwager Radên Pandji is Goenoengsari echter zeker; in oudere Pandji-verhalen, waar hij wel Parwata heet, zoals in de Maleis-Javaanse verhalen, behandeld door

Dr. Rassers in zijn werk over de Pandji-roman (1922), komt dit naar het mij voorkomt, meer uit dan in jongere gēdog-lakon's. Wanneer men denkt aan het in de Javaanse bespiegelende letterkunde voorkomende paar ratoe-patih (vorst-rijksbestuurder), en wanneer men het woord patih taalkundig in verband brengt met batih (lid van iemand's gezin, gewestelijk: echtgenote), is het wel aan te nemen, dat men bij de aanduiding patih in de lijst der oude maskerdansen moet denken aan de tweede van een paar. Misschien mag men dit tweetal, R. Pandji en zijn zwager Goenoengsari wel plaatsen naast een ander, Sri Rāmā en zijn broeder Lēsmānā. Deze gelijkstelling evenwel heb ik in Javaanse beschouwingen nog niet aangetroffen. Wanneer men aan patih de eenvoudige betekenis tweede, tegenstuk toekent, is het ook begrijpelijk, dat de mededeling uit Indramajoe den vertegenwoordiger van de IVe groep van de klassifikatie van vier (zie § 360), die anders vaak toemēnggoengan heet, patih noemt. Deze figuur, Andāgā of Djingganom, neemt een dergelijke, hoewel niet in alle opzichten dezelfde plaats in (hij is niet vrouwelijk) tegenover den vertegenwoordiger van de IIe groep (danāwā, Klānā) als de vertegenwoordiger van de IIIe groep (Goenoengsari, Sāmbā) doet tegenover die van de Ie groep (Pandji). De Ie en de IIe groep, Pandji en Klānā, zijn als de voornaamsten te beschouwen, de IIIe en IVe, die tegenover hen staan als men denkt aan de verdeling over de windroos (I: Oost, II: Zuid, III: West, IV: Noord), zijn min of meer als hun satellieten te beschouwen. Dit blijkt mede duidelijk uit de rollen, die de vertegenwoordigers der vier groepen in het latere grote maskertoneel en in de wajang-koelit vervullen (zie § 47—57 en de derde bijlage).

360. Betekenis van de oude maskers. Aldus er toe gekomen, de waarschijnlijkheid aan te nemen, dat deze vier maskerdansen, met als vijfde het toneel van de twee pānākawan's, de kern zijn, waaruit zich het latere maskerspel en het maskertoneel met Pandji-verhalen ontwikkeld hebben, rijst de vraag, wat dan in oorsprong de zin van deze oude maskerdansen, zonder verhaal vertoond, geweest kan zijn. Ik wil hier aanhalen het stuk uit het antwoord van den d.d. Regent van Indramajoe op de rondvraag van het Hoofdbestuur van het Java-Instituut, waar ik boven reeds melding van maakte (§ 106). Deze mededeling, blijkbaar berustende op een overlevering van ḍalang's, kan van belang zijn om ons enig inzicht te geven in de wijze, waarop deze groep van vier maskers beschouwd is.

De d.d. Regent schrijft: „Volgens het geloof van de bevolking moet het ontstaan van de topēng te danken zijn aan wijlen Soenan Kalidjāgā van Tjërbon ¹⁾, die in de topēng een middel zag om de Ēlmoe Kawalijan tot uitbeelding te brengen en zoo den Islam te verspreiden. Zooals boven reeds vermeld, heeft de topēng” (d.w.z. hier: het West-Javaanse kleine maskerspel) „vier verschillende maskers, welke volgens bovengenoemden Soenan symbolen zijn van de verschillende eigenschappen van den mensch, n.m. Pandji (Damarwoelan) is het symbool van edelheid, braafheid, bezadigheid, kortom het fijne, dat in den mensch schuilt (aloes en sabar).

Samba is het symbool van de tevredenheid (trima).

Patih is het symbool van den wil.

Rahwana is het symbool van de hartstocht (napsoe).”

Tot zover de mededelingen van den d.d. Regent. In deze verklaring ziet men gemakkelijk de gedachte aan klassifikatie, waarvan boven (§ 353) reeds sprake is geweest.

Een deling in Vier of Vijf is een klassifikatie, die in het oude Javaanse denken (en vermoedelijk ook in dat van verscheidene andere volken) zeer veel voorkomt. Deze vier groepen heeft men zich in de oude tijd, zo mogen wij het ons voorstellen, behalve onder andere vormen, ook als in de ruimte verdeeld gedacht. Hunne plaatsen ten opzichte van elkaar zijn dan aan te duiden

¹⁾ Soenan Kalidjāgā wordt gemeenlijk geacht zijn arbeidsveld te hebben gehad in Zuid-Midden-Java. De Wali van Tjërbon is Soenan Goenoengdjati. Het is daarom enigszins opvallend, dat ook in Tjërbon blijkbaar de boven besproken overlevering, die de maskerkunst (en de ḍalang's in het algemeen) met Soenan Kalidjāgā in verband brengt, gangbaar is. In het hierna volgende (§ 366) zal ik hierover nog iets opmerken. Th. P.

als liggende in de richting van de vier uiteinden van een kruis, welks benen naar de vier hemelstreken wijzen. Voor het gemak heb ik de vier groepen genummerd I, II, III en IV. I is de groep die met het Oosten overeen zou komen, II is de groep die met het Zuiden overeen zou komen, III is de groep die met het Westen overeen zou komen en IV is de groep die met het Noorden overeen zou komen. De Ve groep zou overeenkomen met het midden. In een opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie (in de Feestbundel van het K. Bat. Gen., 1929, deel II, blz. 273) heb ik reeds het een en ander opgemerkt over deze klassifikatie; daar heb ik ook gewezen op de mogelijkheid, dat zij in de oude tijd in verband heeft gestaan met de loop van de zon.

De vier in de mededeling van den Regent van Indramajoe aangeduide eigenschappen van den mens blijken nu geen andere te zijn dan de vier kwaliteiten van de ziel, die de Javanistisch-Moslimse bespiegeling heeft ingepast in het oude klassifikatiestelsel, namelijk:

- (I) Moetmaïnah,
- (II) Amarah,
- (III) Soepijah,
- (IV) Loewamah.

Dr. Kraemer heeft reeds gewezen op deze inpassing van een aan de Moslimse mystiek ontleende reeks in het Javaanse stelsel (een Javaansche primbon, blz. 116, noot 2). Het merkwaardige hierbij is, dat een van de kwaliteiten, soepijah, in Arabische teksten niet gevonden wordt. Volgens Dr. Kraemer heeft „de behoefte aan een viertal dezen term waarschijnlijk uit het bij ammarah voorkomende soe' doen ontstaan." Indien dit zo is, dan blijkt hieruit wel zeer duidelijk de kracht van het gevoel voor klassifikatie, nog in de vroeg-Moslimse tijd, en niet minder duidelijk de versmelting van mystiek-Moslimse begrippen met oude inheemsche gedachten-vormen. Want als zodanig moet het klassifikatiestelsel beschouwd worden. De, later gekomen, rechtzinnige en gezuiverde Islam is nooit zo met oude Javaanse gedachten versmolten kunnen worden als de oude mystisch-bespiegelende. Uit de benaming Êlmoe Kawalijan, de Wijsheid der Wali's, voor dit Javanistisch-Moslimse klassifikatiestelsel zou men kunnen opmaken, dat dit stelsel wel beschouwd is als de kern van het gehele bespiegelende denken.

Blijkbaar is het de bedoeling van de aangehaalde mededeling uit Indramajoe, de volgende vereenzelvigingen vast te stellen tussen de vier oude maskerdansen en de vier kwaliteiten van de ziel:

Radèn Pandji	moetmaïnah	(I)
Sâmbâ	soepijah	(III)
Patih	loewamah	(IV)
Rahwânâ	amarah	(II)

In ieder geval mag men het, dunkt mij, in overeenstemming met deze Javaanse mededeling uit Indramajoe, wel waarschijnlijk achten, dat het oude stel van vier maskerdansen (met het pânâ-kawan-toneel tot slot), dat de Javaanse verhandeling vermeldt en dat vermoedelijk de oorsprong is geweest van de meeste latere maskerspel-vertoningen, tot zin heeft gehad een uitbeelding van een klassifikatie van vier. De opeenvolging van de oude maskerdansen is geweest (de maskerdansen noemende met de nummers der klassifikatie-groepen): I, III, IV, II. De opeenvolging was dus kruiselings, niet langs de kring in het rond.

361. Klassifikatie der oude maskers. Hiermede is de grens van de oorspronkelijk Javaanse berichten over de oude betekenis van maskerspel bereikt. Verder kunnen er slechts beschouwingen gegeven worden, bij wijze van veronderstellingen, als antwoord op de vragen, die zich voordoen.

De klassifikatie van de vier kwaliteiten der ziel is een Javanistisch-Moslimse klassifikatie, een der ontwikkelingen in de richting van mystieke bespiegeling, die de ouderwetse Islam op Java aan 375 de oude gedachtenwereld heeft toegevoegd. Veronderstellen wij nu, dat in de zeer oude tijd, toen

361. Besch. Maskerspel, oude geschiedenis.

er nog van geen Moslimse invloed sprake was, er reeds een groep van vier maskerdansen bestond, en dat deze ook tot zin had een uitbeelding van een klassifikatie van vier. Wat is dan de betekenis van deze vermoede oudste groep van vier geweest?

Men kan van de vier oude maskers vrij goed vast stellen, wat hun betekenis is geweest in een reeks van vier. Hierbij kunnen de korrespondenties, die ik vermeld heb in vroeger genoemde opstellen, te hulp geroepen worden.

Het duidelijkst wordt de plaats, die de door het Klânâ-Rahwânâ-Ménakdjinggå of danâwâ-masker uitgebeelde persoon in zal hebben genomen. Men moet blijkbaar denken aan wat behoort tot de IIe groep van de oude klassifikatie, zoals ik die beschreven heb in mijn opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie. Begerigheid, hartstocht, rijkdom en reizen zijn de zaken, die met deze groep verbonden zijn.

Wat het laatste betreft, van Klânâ en Rahwânâ wordt verhaald, dat zij vorsten van overzee waren. De tomeloze hartstocht wordt als het meest naar buiten blijkende bestanddeel van de aard van deze figuur uitgedrukt in de beroemde Klânâ-kiprah-dans. Opmerkelijk is, wanneer men zich herinnert dat in deze IIe groep ook voorkomt de Wilde Hond, dat Ménakdjinggå in de wajangkroetjil voorgesteld wordt met een rode hondekop.

Enkele van de in het voorafgaande voorkomende mededelingen over het optreden van Klânâ-maskerdansers, zoals dat nog niet lang geleden voorkwam, zijn opmerkelijk goed te verklaren in verband met deze klassifikatie. Zo de enige malen voorkomende mededeling, dat de Klânâ-maskerdanser de vrouwen gek van hartstochtelijke verliefdheid maakt (zie § 79 en 125). En ook de overlevering, dat Radèn Patah (op raad van Soenan Kalidjâgâ alweer) als Klânâ-maskerdanser (volgens sommigen ook met een danâwâ-masker) zijn vader Praboe Brâwidjâjâ zou zijn gaan zoeken, voordat hij als vorst kon optreden (§ 79). Radèn Patah immers, de Veroveraar, volgens de Javaanse opvatting de stichter van het Nieuwe Rijk, het Moslimse Dêmak, zou iemand van overzee geweest zijn, behorende bij de groep der Wali's. Ten slotte is de mededeling (§ 252), dat bij de Pânârâgâ'se réjog-opvoering, de uitvoerige mommevertoning met masker- en paarddansen, de Klânâ-maskerdrager een koopman moet voorstellen, nu ook begrijpelijk: tot de IIe groep van de klassifikatie behoort o.a. ook de handel.

De IIIe groep van het klassifikatie-stelsel is die, waarin Goenoengsari zijn plaats heeft. Deze groep omvat o.a. het vrouwelijke. Men herinnert zich, dat de dans van Goenoengsari herhaaldelijk half-vrouwelijk genoemd wordt. Het taalkundig verband tussen patih (optredende in de plaats van Goenoengsari) en batih (dat echtgenote kan betekenen, zie § 359) komt hier in een nieuw licht te staan. Opmerkenswaardig is ook, wat op te maken is uit de boven vermelde mededeling van den Regent van Tjiamis, dat daar dit masker beschouwd wordt te zijn dat van Lajang-séta, een van de trotse en valse neven van Damarwoelan (zoons van zijn vaders jongeren broeder), die hem zijn geluk benijden. De praalzucht, die aan deze figuur toegeschreven wordt, komt niet slecht overeen met de aard van de IIIe groep.

Wat betreft de indeling van het masker, dat de namen van Radèn Pandji en Damarwoelan draagt, bij de Ie groep van het boven genoemde klassifikatie-stelsel, daartegen zal weinig bezwaar zijn.

Zijn aard wordt in het algemeen als braaf en edel voorgesteld, terwijl tot de eerste groep van het stelsel behoort alles wat gelukkig en heilzaam is. Hierbij moet men echter bedenken, wat ik elders ook reeds opgemerkt heb ten aanzien van de wajang-poerwâ-verhalen, dat de thans gangbare ethische waardering der figuren waarschijnlijk niet zeer oud is. Ouder en oorspronkelijker dan deze waardering is de beschouwing van alle hoofdfiguren en -groepen als gelijkwaardig en even noodzakelijk voor de instandhouding van de wereldorde.

Dat het Andâgâ-masker, dat ook vaak toemênggoengan genoemd wordt, ten slotte, gerangschikt mag worden in de IVe groep van de klassifikatie, waarin de ouderdom en alles wat daarmee



Afb. 101. Praboe Ngamartā (Poentādēwā, Joedistirā), de oudste der Pandāwā's. Wajang-koelit pop, afbeelding uit J. Kats' „Javaansch Tooneel", Batavia, 1923. Zie zesde hoofdstuk, II.



samenhangt thuis behoort, is het moeilijkst aan te tonen. Enige waarschijnlijkheid is er wel voor, al is aan de benaming toemēnggoengan niet veel te ontleen. Men zie echter de hierna opgenomen reeks korrespondenties uit een Maleis-Javaanse tekst.

De pānākawan's vertegenwoordigen de Ve groep, het midden, de middelaars; dat is reeds meermalen opgemerkt.

De in verband met het oude klassifikatie-stelsel gegeven verklaringen van de betekenissen van de maskers komen geheel overeen met de opgave van die betekenissen, in verband met het stelsel van de vier kwaliteiten van de ziel, de napsoe's (§ 360). Het is wel aannemelijk, dat dit laatste in de plaats is getreden van een ouder, meer inheems-mythisch en minder mystiek-bespiegeland stelsel.

362. Verband der oude maskers met de wereldbeschouwing en de ordening der mensenmaatschappij. Met deze algemeene indeling in een klassifikatie-stelsel is nog pas een weg aangewezen, waarlangs men kan komen tot een inzicht in de aard van de grootheden, die door de maskers werden voorgesteld. Een uitvoerig onderzoek van oude Pandji-verhalen, en vooral van sprookjes en van lakon's van de wajang-gēdog, welke bewerkingen van sprookjes zijn, zou dienstig kunnen wezen. Ik kan er echter niet aan denken, dit onderzoek hier aan te vangen. Wellicht echter is het enigszins aannemelijk geworden, dat in het algemeen de voornaamste en oudste maskers te beschouwen zijn als uitbeeldingen van figuren, welke hun plaats hadden in een oud klassifikatie-stelsel. Het verdere onderzoek zal zich moeten bezig houden met de aard van dit klassifikatie-stelsel. Hierdoor zal dan ook de aard en de oude betekenis van de vier maskerdansen bepaald zijn.

Dat de mystieke bespiegeling een gebied is, waarop de klassifikatie van vier pas naderhand van toepassing is verklaard, is in het voorafgaande reeds opgemerkt. Ook in de Javaanse beschouwingen over de zin van het wajang-poerwā-toneel is de mystiek-bespiegelende beschouwingswijze, zoals die o.a. is voorgedragen door P. A. A. Mangkoenēgārā VII (zie § 348), ofschoon oud, zeker niet de alleroudste. Ouder is, zo moet men aannemen, de beschouwingswijze van het wajang-toneel en van de klassifikatie in verband met de wereldbeschouwing, met de gedachten, die de oude Javaanse samenleving had over de samenstelling en de samenhang van de wereld en de mensenmaatschappij.

Aangezien de oude Javaanse gedachten over de orde en de samenhang van de samenleving hun uitdrukking hebben gevonden in mythische verhalen, en omdat kenmerkend voor deze gedachten is, dat voor hen al het bestaande, de gehele kosmos, één samenleving is, waarvan de mensenmaatschappij slechts een onderdeel uitmaakt, kan men, naar het mij voorkomt, het geheel dezer gedachten aanduiden als een kosmisch-mythologische wereldbeschouwing.

De samenleving van de klassifikatie-gedachte met deze kosmisch-mythologische wereldbeschouwing heeft in het Javaanse denken (zowel als in het denken van verscheidene andere volken) reeds in zeer oude tijden bestaan. De vier oude maskerdansen, welke, zoals bleek, in verband stonden met de klassifikatie van vier, zijn, zo mag men vermoeden, zoals zij later begrepen werden in samenhang met de mystieke bespiegeling, in oudere tijden beschouwd als uitbeelding van hoofdfiguren van de kosmisch-mythologische wereldbeschouwing.

Dat in de oude tijd de maskers niet gediend hebben om verhalen mee te vertonen, maar in hoofdzaak slechts om dansen mede uit te voeren, wordt zo ook weer begrijpelijker. Voor toeschouwers, die leefden in de kring der kosmisch-mythologische gedachten, waartoe de figuren, door de maskers uitgebeeld, behoorden, kon het zien van de maskerdansen en het horen van de begeleidende muziek op zich zelf reeds een voldoening zijn. Zelfs thans is dat nog in zekere mate het geval; boven (§ 30) heb daar reeds op mogen wijzen.

In mijn boven genoemd opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie noemde ik reeds, als voorbeeld van een klassifikatie-reeks op het gebied van de oude maatschappelijke orde, de reeks van de zonen van Kandīawan, die ik hier nog eens opneem. Verklaring is er niet bij nodig.

362. Besch. Maskerspel, oude geschiedenis.

(I)	Měngoekoehan ¹⁾	landbouwer	voedsel (graan).
(II)	Sanḍanggarbā	handelaar	geld.
(III)	Katoengmalaras	palmwijnapper	sterke drank.
(IV)	Karoengkalah	slachter	vlees.
(V)	Wěrtikandajoen	vorst.	(middelpunt).

Ik wil hier, tenslotte, nog de aandacht vestigen op een klassifikatie-reeks van hoofdpersonen van de Pandji-verhalen, die mede licht kan werpen op de betekenis van sommige figuren in de zeer oude tijd. Zij komt, met verschillende variaties, voor in, vrij oude, Balinees-Javaanse en Maleis-Javaanse Pandji-verhalen. De hieronder opgenomen lijst is getrokken uit een aanhaling uit een Maleis-Javaans Pandji-verhaal, die Dr. van der Tuuk heeft geplaatst in zijn Kawi-Balinees woordenboek (onder Kalang). Dit Maleise Pandji-verhaal is blijkbaar van dezelfde soort, als die, waaruit de Heer Overbeck belangwekkende stukken mededeelde in zijn opstellen over Java in de Maleise letterkunde (in Djāwā).

Uit de genoemde aanhaling kan men de volgende lijst opmaken. In de eerste kolom staan de waardigheden van de vaders, in de tweede de jeugdnamen, en in de derde de later verworven namen van de hoofdpersonen:

I.	Vorst	Ino Kěrtapati	(Pandji).
II.	Toeměnggoeng	Kalang	Kěrtala.
III.	Patih	Wiroen	Djroedèh.
IV.	Děmang	Andaga	Poenta.
V.	Rangga	Sěmar	Prasanta.
V.	Djaksa	Toeras	Djroedèh toewa.

Het is wel waarschijnlijk, dat op dit lijstje de klassifikatie toepasselijk is, zoals ik aangegeven heb met de Romeinse cijfers.

De waardigheden geven enige moeilijkheid, vooral die van toeměnggoeng en dėmang. Dat de patih hier weer bij de IIIe groep behoort, zoals in het bovenstaande (§ 359) bij de beschouwing van het populaire maskerspel enige malen bleek, is wel opmerkelijk. In de loop der tijden is de waardering van oude waardigheden, vermoedelijk te vergelijken met wat men bij sommige verwante volken nog wel kent als adat-ambten, en vandaar ook in het klassifikatie-stelsel passende, vermoedelijk zeer veranderd. Hier kan ik daarover echter niet uitweiden.

Slechts enige van de opmerkenswaardige zaken, op te maken uit de tweede en derde kolom, vermeld ik hier. Poentā (taalkundig waarschijnlijk in verband te brengen met ěmpoe, baas) wordt hier gelijkgesteld met Andāgā, als behorende tot de IVe groep, die ouderdom omvat. Poentādéwā is thans in het wajang-poerwā-toneel een bekende aanduiding voor Praboe Ngamartā (Joedistīrā), den oudste der Pandāwā's.

Djroedèh brengt Dr. van der Tuuk in verband met een oud woord dėh, dyah, dat voorkomt in de betekenis vrouw. Tot de IIIe groep behoort het vrouwelijke.

Kalang duidt, zoals in het hieraan voorafgaande reeds is vermeld (§ 342) in het huidige Java een (thans zich snel oplossende) groep aan, waarvan men o.a. vertelt: dat zij lang een zwerfend leven leidden in de wouden, en dat zij afstammen van een hond. Tegenwoordig zijn kalang's vaak handelaren. Dit alles komt opmerkelijk goed overeen met wat in het hieraan voorafgaande over de IIe groep van de klassifikatie is medegedeeld. Tot deze tweede groep van de klassifikatie behoort de hond. Ménakdjinggā wordt voorgesteld met een hondekop. Kalang-kinantang is de naam van een stijl van dansen, die behoort bij forse gestalten. Niet zonder belang is ook, dat thans, in het wajang-toneel men Wěркоedārā (Bimā) als een met Kěrtālā overeenkomstige figuur beschouwt. En deze gelijkstelling opent weer nieuwe vergezichten.

¹⁾ Měngoekoehan is in het hieraan voorafgaande reeds genoemd; zie § 81 en 205.

Op grond van deze overeenkomsten nu een veronderstelling te wagen omtrent de oude betekenis van de kalang-groep op Java, ligt niet in het plan van deze bijdrage. Evenmin, verdere beschouwingen te wijden aan de andere groepen, die de Javaanse rechtsboeken min of meer met de kalang's vergelijken, de gowong's, de pinggir's en gadjahmati's. Ofschoon ook in dit opzicht het rekening houden met de klassifikatie-gedachte wel enig licht kan brengen; men denke aan de eigenaardige plaats bij de pinggir's van de vrouw. Misschien is er reden om te spreken van overblijfselen van een oud geklassificeerd stelsel van sakrale adat-ambten, bij den vorst of in de gemeenschap te vervullen. Of er in een nog ouder tijdperk een groepering van de menselijke samenleving naar zogenaamde totemgroepen geweest is, die met deze late overblijfselen in verband is te brengen, valt slechts te vermoeden. Nader onderzoek van andere Javaanse adat-instellingen en van vele mythische verhalen zou misschien bevestiging kunnen brengen (zie ook § 373). Dr. Stutterheim heeft in een opstel in het Koloniaal Tijdschrift (1935) nogmaals de waarschijnlijkheid naar voren gebracht, dat de kalang's een overblijfsel van een oude bevolkingsgroep zijn. Het bovenstaande en het veronderstelde verband tussen kalang en ðalang (§ 342) moge dienen, om deze opvatting van een kant te belichten, die wellicht heel wat zal kunnen verhelderen. In de tweede bijlage van deze bijdrage (§ 455) zal ik nog eens moeten terugkomen op de betekenis van de persoonlijkheid van Kalang-Kërtålå-Wërkoedårå in de religieuze gedachten der Javanen van de oude tijd.

Over de namen van de pânåkawan-figuren, Sëmar-Prasântå en Toeras-Djroedëh-toewa, hier en in andere dergelijke teksten genoemd, zou ook nog heel wat mede te delen zijn. Hier is vermoedelijk in de loop van de tijd vrijwat verwisseld en ondergeschoven, zodat de onderlinge verhouding van de figuren, die tot deze groep behoren, niet zeer duidelijk is. Dat zij allen beschouwd moeten worden als middelaars, nauw verwant aan wezens van de oertijd, staat echter wel vast. In het hieraan voorafgaande is er gelegenheid geweest iets over deze en andere middelaar-figuren mede te delen (§ 352).

In deze samenhang is het leerzaam te letten op het feit, dat de door de ðalang's opgegeven namen van de naamgevers der vier grootheden, zoals zij optreden in het spel van de vier maskerdansen, voor het grootste gedeelte behoren tot wat men thans de Pandji-cyclus noemt. Enkele (Damarwoelan, Ménakdjinggå) behoren tot de Damarwoelan-cyclus, een paar slechts (Såmbå en Rahwånå) tot de poerwå-cyclus. Maar de figuren, die thans in de poerwå-cyclus tot de belangrijkste gerekend worden: Djanåkå (Ardjoenå), Wërkoedårå (Bimå) en Dåråwati (Krësnå), worden bij de ouderwetse maskerdansen niet genoemd.

Vermoedelijk mag men dit wel daarmee in verband brengen, dat vele belangrijke figuren uit de poerwå-cyclus niet gemakkelijk passen in het klassifikatie-stelsel, althans in de klassifikatie van vier, waaraan hier gedacht moet worden. Ik moet hier onbesproken laten de veronderstelling, dat de poerwå-figuren beter passen in een eenvoudiger klassifikatie-stelsel (van twee), en onderverdelingen daarvan. Over het bestaan van zulk een oude twee-deling heb ik in een opstel over Alexander, Sakëndër en Sënapati (in Djåwå VII) reeds het een en ander opgemerkt. Dr. Rassers (in zijn opstel over de oorsprong van het Javaanse toneel, B.K.I. 88) en Dr. Held (in zijn verhandeling over het Mahabharata) hebben de figuren van de wajang-pouerwå geschikt, voornamelijk in het raam van de klassifikatie van twee. Ik herinner er hier echter aan, dat sommige poerwå-figuren ook wel met zekere groepen van het klassifikatiestelsel van vier in verband zijn te brengen: Praboe Ngamartå (Joedistirå, Poentådëwå), de oudste der Pandåwå's met de IVe klassifikatie (Poentå, Andågå) en Bimå met de IIe (Kërtålå). In het hieraan voorafgaande (§ 46 — 59) heb ik gewezen op de overeenkomst tussen de vier grote maskerdansen, met als vijfde het toneel van de pânåkawan's, en de vaste tonelen, tot en met de gårå-gårå, in het begin van de wajang-vertoning. Men kan echter niet zeggen, dat in ieder dier vaste tonelen altijd regelmatig bepaalde personen optreden. Daardoor is het verband tussen de wajang-pouerwå-helden en de klassifikatie van vier vaak moeilijk te leggen (zie ook § 363). Het is niet ondenkbaar, dat

dit verschil tussen de poerwā-helden (of de oude mythische figuren, die met de Indische namen versierd zijn, twee-deling) en de figuren van de Pandji-cyclus (klassifikatie van vier) oud is of reeds in de oude tijd tot stand gekomen. Ter verdieping van ons inzicht in de aard van de oude maskerdansen blijkt het in ieder geval dienstig te zijn, in aansluiting bij de Javaanse overlevering, de vier dansen te beschouwen als behorende bij de figuren van de Pandji-mythe.

Men herinnert zich, dat er inzonderheid bij Radèn Pandji en zijn verwanten, bestanddelen van hun wezen en optreden aan te wijzen zijn, vermoedelijk ouder dan wat de thans gangbare verhalen vertellen. Bekend is, hoe Dr. Rassers met uitnemend vernuft als eerste getracht heeft aannemelijk te maken, echter zonder de maskers te bespreken, dat de Pandji-verhalen in verband gebracht moeten worden met klassifikatie, maar in het bijzonder met een oude indeling van de menselijke samenleving, en daarnaast met maan-mythen. Radèn Pandji zou dan de vertegenwoordiger zijn van een van de gelijkwaardige groepen, waarin zich in zeer oude tijden de mensenmaatschappij, de stam, gesplitst zou hebben, en tevens de vertegenwoordiger van de maan, gedeeltelijk, n.m. van de afnemende maan.

Wat dit laatste betreft, valt hier te wijzen op den wel eens naast Radèn Pandji optredenden naamgever van een der maskers, Damarwoelan. De naam, die iets als Maanlicht betekenend moet, duidt onmiskenbaar op verband met de maan. Dr. Rassers' stelling, dat dit bepaaldelijk de afnemende maan is, kan ik hier echter verder niet bespreken, noch het vaste verband dat hij legt met een zeer oude indeling van de mensenmaatschappij. Slechts komt het mij voor, dat de figuur, die de namen draagt van Klânâ, Ménakdjinggâ of Dâsâmoekâ met zeker evenveel recht te vereenzelvigen is met de zon (tegen haar hoogtepunt) als Damarwoelan met de maan.

363. Betekenis van de oude vertoning der maskerdansen. Dit alles kan misschien een indruk hebben gegeven, hoe de grootheden, door de maskers uitgebeeld, welke verschillende namen men hun ook gegeven heeft, van oorsprong vermoedelijk thuis behoren in een wereld van oude gedachten over de samenstelling van de mensenmaatschappij en van het heelal. Hiermede is echter nog niet veel licht gevallen op de vertoning van de vier maskerdansen zelf, wat in de zeer oude tijden, waarvan hier sprake is, vermoedelijk de zin daarvan geweest kan zijn. De mededeling van de Javaanse verhandeling in hoofdstuk III (§ 16), dat het zien van de maskerdansen, ook zonder dat er een lakon werd opgevoerd, reeds voldoening schonk aan de toeschouwers, worde hier nogmaals vermeld. Dit zal in zeer oude tijden ook zo geweest zijn. Men zou echter verwachten, dat er nog een ander tijdperk in de ontwikkeling is geweest, waarin de uitvoering van maskerdansen plaats vond bij bepaalde feestelijke gelegenheden of hoogtijden, en zin had in verband met de religieuze betekenis, aan die feesten gehecht, om onheil af te weren of voorspoed te verzekeren aan de gemeenschap. Duidelijke aanwijzingen voor zulk een zeer oude sakrale betekenis van het spel van de vier maskerdansen zou ik echter niet weten te noemen.

Wanneer men, zoals Dr. Rassers wil, de klassifikatie in het algemeen in verbinding brengt met oude indelingen van de menselijke samenleving, zou men voor die zeer oude tijden een soort verenigingsfeest van de onderdelen van een stamgemeenschap kunnen veronderstellen, zoals bij andere volken wel schijnt te zijn voorgekomen. Elk van de vier onderdelen zou dan vertegenwoordigd zijn geweest door een maskerdanser. Opmerkelijk in dit verband is, dat de volgorde, waarin de maskerdansen elkaar opvolgden in het oude populaire maskerspel, kruiselings is, vergeleken met de gewone opeenvolging van de groepen der klassifikatie van vier. Wanneer men denkt aan deze opeenvolging (verg. mijn opstel over Wichelarij in de Feestbundel K.B.G. 1929): I: Oost, II: Zuid, III: West, IV: Noord, zouden achtereenvolgens opgetreden zijn de vertegenwoordigers van Oost, West, Noord en Zuid. Dus van tegenover elkaar staande groepen zouden de vertegenwoordigers achter elkaar opgetreden zijn.

In het hieraan voorafgaande (§ 359) heb ik reeds opgemerkt, dat de groepen I en II als de voornaamste te beschouwen zijn, en wellicht ook in de zeer oude tijd beschouwd zijn, en de

andere min of meer als satellieten. Opmerkenswaardig is hierbij nog, dat groep I gevolgd wordt door haar satelliet groep III, terwijl groep II voorafgegaan wordt door haar satelliet groep IV. Het is niet ondenkbaar, dat deze omgekeerde volgorde betekenis gehad heeft in de oude gedachtenwereld, in verband met een tegenstelling tussen de twee groepen-paren (I — III en II — IV).

Of in de boven veronderstelde vertoning van vier maskerdansen, vertegenwoordigende vier groepen van de menselijke samenleving, de maskers of de maskerdansers in zeer oude tijden als vertegenwoordigers of verpersoonlijkingen van de geesten of goden of voorouders van die groepen beschouwd zijn? Men zou het wel vermoeden. Als vijfde dans zou dan de dans van de pānākawan's, die het midden en zomede het geheel vertegenwoordigen, plaats gevonden hebben.

Aantekening verdient, dat de vertegenwoordigers van Oost en West (Ie en IIIe groep van de klassifikatie) bijna altijd in vrij nauw familie-verband met elkaar staan (Goenoengsari is een zwager van Pandji). Dit zou ook in verband kunnen staan met oude maatschappelijke indelingen. Een dergelijk verband tussen de IIe en de IVe groep zou ik niet weten aan te wijzen.

Ten aanzien van de oude stellen van 9 maskers, die in § 359 besproken zijn, zou men kunnen veronderstellen, dat zij hun voorgangers ook reeds in de zeer oude tijd hebben. Elke groep van de klassifikatie van vier zou dan weer in tweeën gesplitst zijn. In de namen van de maskers, zoals die opgegeven worden in de stellen van 9, zijn echter eigenlijk alleen de 4 hoofdpersonen (6 met de pānākawan's) volkomen duidelijk; de „tweeden” van elke groep veel minder.

Ten aanzien van het tweetal Radèn Pandji — Dèwi Sèkartadji (Tjāndrākirānā) zij hier herinnerd aan het vroeger (§ 134) opgemerkte, dat dit paar geliefden waarschijnlijk, in het verband van ouderwetse Oost-Javaanse wajang-gēdog voorstellingen, beschouwd is als vertegenwoordigende Radèn Sēdānā of Wisnoe en Dèwi Sri, wier geschiedenis een van de bekendste Javaanse rijstmythen is. (Zie § 353; het Pandji-masker is groen). In de in § 359 opgenomen lijst van 9 maskers zal Tjāndrākirānā bij de IIIe groep van de klassifikatie-reeks, die van haar broeder Goenoengsari, niet bij de Iste, die van haar geliefde Radèn Pandji, te rekenen zijn.

Wanneer men aanneemt, wat ik in de aantekeningen bij de Javaanse verhandeling (§ 46 — 59) heb trachten duidelijk te maken, dat n.m. de eerste gedeelten van de wajang-poerwā- en de wajang-gēdog-lakon en het maskerspel bestaan uit in hoofdzaak dezelfde reeks vaste tonelen, en voorts, wat ik aangaande de oude geschiedenis van de maskerdansen heb verondersteld, dat n.m. de vier grote maskerdansen in verband hebben gestaan met de oude klassifikatie van vier en de kosmisch-mythologische wereldbeschouwing, dan wordt het waarschijnlijk, dat ook het eerste gedeelte van de wajang-poerwā-lakon, tot en met de gārā-gārā, is te beschouwen als overblijfsel van of als ontstaan uit een oude sakrale vertoning, waarin de vertegenwoordigers van de vier groepen van de oude klassifikatie van Vier optraden, met als vijfde groep de pānākawan's. De lakon's van het wajang-toneel zijn thans tot een letterkundig genre geworden; zij moeten een verhaal inhouden. Daardoor is de aard van het eerste gedeelte, tot en met de gārā-gārā, thans veelal minder duidelijk. Ook moet in de lakon's van het wajang-toneel de gedachte aan een wijding, een initiatie tot een nieuwe graad van bestaan, duidelijk tot uiting komen in het verhaal; en deze gedachte komt juist het sterkst naar voren in de tonelen om en bij de gārā-gārā, het toneel van de pānākawan's, de geleiders, die ook het geheel vertegenwoordigen. Ook hierdoor is de oude zin van het eerste gedeelte vóór de gārā-gārā misschien vertroebeld. Of men ook bij de lakon's van het wajang-toneel evenals bij het maskerspel mag aannemen, dat het eerste stuk, tot en met de gārā-gārā, zonder verhaal, ouder is dan het tweede, met het verhaal? Het is, dunkt me, moeilijk te beslissen. In de lakon's in hun huidige vorm staat de gedachte aan wijding ongetwijfeld zeer op de voorgrond, en bij de wijding behoort vermoedelijk wel een verhaal, van strijd en overwinning, het oertype van het wajang-verhaal. Ook nu nog, dat is bekend, laat men eigenlijk zo goed als nooit een wajang-opvoering geven zonder dat er een bijzondere aanleiding

toe is, en die bijzondere aanleidingen tot feesten en vertoningen zijn in ouderwetse samenlevingen bijna altijd overgangen van één staat van bestaan tot een andere, wijdingen.

Men zou zich dus kunnen voorstellen, dat er in de zeer oude tijd een prototype van de huidige wajang-vertoning bestaan heeft, waarin eerst vertegenwoordigers van de vier groepen van de klassifikatie van vier, met als vijfde de *pānākawan's*, vertoond werden, en daarna een mythisch verhaal, dat in verband stond met wijding. Deze voorstelling past, naar het mij voorkomt, goed bij de mening van Dr. Rassers, die een mannenhuisritueel veronderstelt als het prototype van het wajang-toneel (B.K.I. 88). Hier is het echter niet de plaats om verder hierop in te gaan. Misschien mag men het hierboven (§ 60) vermelde feit, dat in het eerste gedeelte van de maskerspel- en ook wel van de wajang-opvoering Radèn Pandji of de bambang slechts een zeer geringe rol speelt, dat er hoogstens over hem gesproken wordt, in verband brengen met deze scheiding in de vertoning bij de *gārā-gārā*. Het eerste gedeelte is het algemene, de opvoering van de vertegenwoordigers der vier groepen van de klassifikatie van vier, met als vijfde de *pānākawan's*, het tweede is in het bijzonder een verhaal van wijding, strijd, overwinning en wedergeboorte, waarin juist de bambang, de *initandus*, de hoofdrol vervult.

Intussen, het is niet te beslissen, bij gebrek aan berichten, of in de zeer oude tijd de maskerdansers inderdaad altijd zijn opgetreden in een dergelijke groep van vier of vijf tonelen, als bij het oude populaire maskerspel geschiedde. In de voor-Moslimse letterkunde zou ik geen aanwijzingen voor zulk een optreden weten te vinden, terwijl de groepering in de menselijke samenleving, waarop zo juist gedoeld werd, veel ouder moet zijn dan de voor-Moslimse letterkunde. Aanduidingen van het bestaan van een vast aantal verschillende, elkaar in vaste volgorde opvolgende maskerdansen zouden dus wel denkbaar zijn in de voor-Moslimse letterkunde. Maar zij zijn, zoals gezegd, niet gevonden.

Men ziet zich thans genoodzaakt weer zijn toevlucht te nemen tot de veronderstelling (zie ook § 379), dat een zeer groot gedeelte van wat in de oude, voor-Moslimse letterkunde verhaald wordt van kunst, zeden en gebruiken van toepassing is geweest op andere delen van het Javaanse volk, een andere, oude stam of stammen van Javanen, mag men misschien zeggen, dan die, welke men thans nog kent. En men komt er toe verder te veronderstellen, dat dit spel van vier maskerdansers dan misschien in het bijzonder inheems is geweest bij de bevolkingen van het huidige Zuid-Midden-Java en het Westen van het Javaanse land. Tussen deze streken heeft, voor zover bekend, in de Javaanse geschiedenis meestal vrede en vriendschap geheerst; tussen Zuid-Midden-Java en Oost-Java met de Noord-Oostelijke Pasisir, Madoera en de Oosthoek is dit veelal heel anders geweest. Het spel van de vier maskerdansen werd, behalve in Zuid-Midden-Java, slechts in het Westen van het Javaanse land vermeld. De voor-Moslimse Javaanse letterkunde is Oost-Javaans.

364. Maskers bij geestendansen. Hoe dit ook zij geweest, men kan zich voorstellen, dat behalve voor het spel van de vier maskerdansen, in de zeer oude tijd maskers op Java ook afzonderlijk gebruikt werden om mede te dansen.

De vergelijking, boven (§ 356) reeds ter sprake gebracht, met de zogenaamde biologie-vertoningen, is hier nogmaals te vermelden. Evenals deze vertoningen, thans meestal slechts kinderspelen, nog duidelijk genoeg laten zien, dat zij afstammen van oude rituelen, middelen om een geest of bovenmenselijke macht onder de mensen te doen komen, wanneer men van zijn aanwezigheid profijt wil trekken, zo zou dit ook met de maskerdansen het geval kunnen zijn. Maar mij zijn helaas tot nu toe te weinig oude gebruiken, spelen of dergelijke, op Java bekend geworden, dan dat zij vaste grond geven voor deze veronderstelling: dat er oudtijds maskerdansen waren, die vertoond werden als middel, om geesten of bovenmenselijke wezens onder de mensen te doen komen.

Slechts wil ik hier herinneren aan wat uit enige streken medegedeeld wordt over het maken van maskers uit bijzonder hout: hout van bepaalde bomen of hout van graftekens. De aldus vervaardigde maskers zouden dan „beziëld” zijn. Wellicht mag men hierin een overblijfsel zien van

een gebruik, te vergelijken met dat, in acht genomen bij het maken van poppen voor de zogenaamde biologie-spelen, en ook somtijds bij het vervaardigen van de paardjes voor de paarddansen, n.m. om op de een of andere wijze de gewenste geest of bovenmenselijke macht in de gelegenheid te stellen het voorwerp te bezielen, bij de biologie-spelen door de pop een tijd lang alleen te laten op een plek, waar, naar men vermoedt, de geesten verkeren, bij de paardjes evenals bij de maskers door bijzondere zorg te wijden aan de keuze van de grondstof, bamboe of hout, die men zal gaan gebruiken voor de vervaardiging.

Een verwijzing naar de mededeling over het njak-njoek genoemde spel (zie boven, § 356) is hier ook op haar plaats. Daar, bij de bespreking van een vermoedelijk zeer ouderwetse vorm van masker, een klapperdop, aan de bolle zijde beschilderd, uitte ik het vermoeden, dat de vertoningen, waar deze maskers bij behoorden, behalve met de zogenaamde biologie-spelen, ook met de mommerijen zouden hebben samengehangen. In het zevende hoofdstuk zal ik aannemelijk trachten te maken, dat de mommerijen in de oude tijd in verband stonden met geloof aan geesten of goden. Wat in deze bijdrage Javaanse mommerij genoemd wordt, ter onderscheiding van Javaans maskerspel, komt eigenlijk, dat heb ik reeds eerder doen opmerken (§ 164), meer dan deze Javaanse maskerdansen, overeen met wat de algemene en vergelijkende volkenkunde maskerspel pleegt te noemen, bijvoorbeeld bij de volken van de eilandenwereld in de Zuidzee.

Intussen, onder de Javaanse mommen zijn er wel, die eigenlijk weinig van een masker verschillen. Ik noem hier slechts Djâkâ Lodrâ, den voornaamsten bestrijder en den overwinnaar van het monster. Nog een andere verbindingslijn tussen Javaans maskerspel en Javaanse mommerij is er te noemen. De pânâkawan's van het maskerspel zowel als van het wajangtoneel vertonen niet zelden enige verwantschap met bepaalde dieren; in het zevende hoofdstuk zal ik hier nog op moeten terugkomen. Uitbeelding van dieren op het toneel behoort evenwel in het bijzonder tot wat in deze bijdrage mommerij genoemd wordt. In het dierlijke en de pânâkawan's komen de Javaanse mommerijen en de Javaanse maskers dus weer dicht bij elkaar. En dat de pânâkawan's figuren zijn geweest, thuis behorende in de oude Javaanse kosmisch-mythologische wereldbeschouwing zal, hoop ik, steeds duidelijker worden. Er zou eigenlijk niet veel bezwaar tegen zijn, hen geesten of goden te noemen, wanneer dit geen verwarring met allerlei andere buiten-menselijke wezens, die de Javanen van thans als goden of geesten beschouwen, zou veroorzaken.

Men kan dus, naar het mij voorkomt, met enig recht de veronderstelling uiten, dat in de zeer oude tijd bij bezetenheids-riten, waarvan de zogenaamde biologie-spelen afstammen, en bij het verschijnen bij oude feestelijke plechtigheden van uitbeeldingen of verpersoonlijkingen van geesten of goden, iets vertoond kan zijn, dat verwant was aan de latere Javaanse maskers zowel als aan de latere Javaanse mommerijen. Ten aanzien van de Javaanse maskers mag men, misschien, herinneren aan het vroeger reeds vermelde bezeten-geraken van sommige maskerdansers (vooral den Klânâ vindt men genoemd), als een aanwijzing ervoor, dat het verband tussen de maskerdans en de geestenwereld nog niet geheel verbroken is. Van bezetenheid van mommespelers is in het hieraan voorafgaande ook enige malen sprake geweest (zie § 73, 83 en 91). Maar deze gevallen van bezetenheid vindt men te weinig, om haar te kunnen beschouwen als een sterk bewijs voor de bovengenoemde veronderstelling. Een geval, dat een maskerdans of een mommenspel duidelijk en alleenlijk diende als middel om een buiten-menselijke macht te midden der mensen te doen verwijlen, opdat men daar op de een of andere wijze voordeel van zijn aanwezigheid zou kunnen trekken, is mij niet bekend.

Ik wil hier nog wijzen op het vrij veelvuldig voorkomen van alleenstaande maskerdansen, vooral Klânâ-dansen, opgenomen in andere vertoningen, vooral in populaire kluchtspelen in Oost-Java en in de Oosthoek. In het hierna volgende (§ 379) zal ik nog op de waarschijnlijkheid terugkomen, dat deze alleenstaande Klânâ-dansen, wellicht oudtijds in een toestand van bezeten-

364. Besch. Maskerspel, oude geschiedenis.

heid gedanst, herinneringen aan of overblijfsels van een oude religieuze rite bevatten, van de aard van een geestendans.

Het past hier, al zij het terloops, melding te maken van het opstel van den Heer H. H. Noosten en Dr. G. H. R. von Koenigswald over maskers en ziekten op Java en Bali (Djâwâ XVII, 1937, blz. 311). De schrijvers vestigen de aandacht op verscheidene Javaanse en Balinese maskers, die ziektebeelden vertonen: de maskers bootsen het uiterlijk na van mensen, die aan het aangezicht misvormende ziekten, zoals lepra, framboesia en kanker, lijden. Enige zeer juist gekozen afbeeldingen maken dit duidelijk. Deze „ziektmaskers” zijn gedeeltelijk die van bijfiguren, die slechts plaatselijk voorkomen, gedeeltelijk die van bekende pânâkawan-figuren, Pěntoel en Togog. Terecht houden de schrijvers deze twee groepen gescheiden als (jongere) realistische en (oudere) gestileerde mythologische. Om het voorkomen van deze ziektemaskers te verklaren, opperen zij de veronderstelling, in verband met wat elders, zoals op Ceylon en enigszins op Bali, wel voor schijnt te komen, dat deze ziektemaskers (de gestileerde in een ouder tijdperk dan de realistische) oorspronkelijk gediend hebben om toverdansen mee uit te voeren, waarmede men op „magische” wijze ziekten wilde uitdrijven. De schrijvers menen, dat er een oorspronkelijk ziektemasker, een demonenmasker, iets dergelijks als de Rangda op Bali, geweest moet zijn, en dat de andere, eigenlijke ziektemaskers daar satellieten van zijn geweest.

Het komt mij voor, dat deze veronderstellingen van de Heren Noosten en von Koenigswald, indien men ze wil aanvaarden, alleen betrekking kunnen hebben op een zeer speciaal klein gebied van het onderzoek naar de betekenis der maskers, n.m. op het gebruik van maskers bij „magische” praktijken, om voor één keer een bepaald doel, genezing, te bereiken, in tegenstelling tot het gebruik in religieuze ceremoniën, waarin zij in en voor de gemeenschap des volks de samenhang van de mensenmaatschappij met het bovenmenselijke, de geklassificeerde orde, de voorouders, geesten of goden, moesten uitbeelden. In dit religieuze gebruik, zoals dat in het hieraan voorafgaande uiteen is gezet, is, naar ik meen te mogen aannemen, de oudste en eigenlijke bestaansgrond van de maskers te zoeken; het gebruik bij magische praktijken zal niet anders dan het bijzondere, latere kunnen wezen. Dat de pânâkawan-figuren, de gestileerde mythologische van de Heren Noosten en von Koenigswald, een zeer belangrijke plaats innamen in de oude religieuze kosmisch-mythologische gedachten der Javanen, heb ik reeds eerder trachten duidelijk te maken (zie § 361).

De misvormingen en lichaamsgebreken waarmede vele pânâkawan's behept zijn, heb ik (zie § 352) voor een deel in verband trachten te brengen met hun werk als middelaars enerzijds, en anderzijds met het met afschuw vermengde ontzag, in oude tijden nauw verwant aan een religieus gevoel van eerbied, dat misvormden, abnormalen en krankzinnigen aan minder ontwikkelden plegen in te boezemen. Misvormden werden licht beschouwd als met de geesten verkerende, en konden dus als middelaars onder de mensen optreden; de mythische middelaars, de pânâkawan's, konden zo ook als misvormd voorgesteld worden. Daarnaast neemt echter zeker een grote plaats in het verband tussen de eigen aard der pânâkawan's en hun misvormingen; ik wees reeds op de dubbelgeslachtelijkheid van Sēmar. Tot in bijzonderheden is dit verband echter nog lang niet altijd duidelijk te maken.

Intussen blijft het een feit, dat er maskers bestaan, die niet bepaalde pânâkawan's voorstellen, maar slechts ontstellend misvormde aangezichten. Die behoren dan toe aan lagere dienaren of soms aan lagere demonen of spoken. Of men ten aanzien van deze, de realistische maskers van de Heren Noosten en von Koenigswald, hunne veronderstelling van oude magische praktijken, toverdansen met maskers, mag aannemen? Er zijn mij, van Java althans, geen berichten bekend, die hierop wijzen. Het komt mij voor, dat het maken van deze realistische maskers ook gezet kan worden op rekening van de zin voor plat, ja kras realisme, waarop ik in het hieraan voorafgaande (§ 352) reeds wees. Zij zijn ook goed te gebruiken in kluchtspelen (zie § 61). Dat zij op Java

365. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

in het Tjërbon'se meer schijnen voor te komen (bij grote verzamelingen maskers) dan elders, is in overeenstemming daarmee, dat in Tjërbon, wellicht onder invloed van de grote Indo-Chinese gemeente daar, de maskersnijkunst en de houtsnijkunst in het algemeen een hoge trap van kunstvaardigheid heeft bereikt (zie § 112).

Evenwel, op Bali schijnt er wel iets dergelijks als een bezwering van ziekte door middel van een maskerdans te bestaan. Deze Balinese dansen kunnen hier niet besproken worden. Hun bestaan maakt het echter althans denkbaar, dat er op Java vroeger ook dergelijke praktijken in zwang zijn geweest, of dat men de ziekte-maskers wel voor dergelijke praktijken gebruikt heeft. Deze ziekte-bezweringen door middel van maskerdansen zouden dan vermoedelijk te rekenen zijn tot de geestendansen.

De hier opgenomen beschouwingen over de oude geschiedenis van de Javaanse maskerdansen samenvattende, worden wij geleid tot de volgende veronderstellingen. In de zeer oude tijd zijn er Javaanse vertoningen geweest, verwant met de huidige maskerdansen en mommerijen, die verband hielden met bezetenheids-riten, waarvan de hedendaagse zogenaamde biologie-spelen afstammen, zowel als met het verschijnen bij oude feestelijke plechtigheden van uitbeeldingen of verpersoonlijkingen van geesten of goden. In de oude tijd is er ook een sakrale vertoning geweest van vier naar een vaste volgorde elkaar opvolgende maskerdansen, welke in verband stond met de kosmisch-mythologische wereldbeschouwing, met de klassifikatie van vier, en zomede met een zeer ouderwetse indeling van de menselijke en kosmische samenleving in vier groepen, die men totemgroepen zou kunnen noemen. Ook de figuren, die optraden in deze oude vertoning van vier maskerdansers, stelden geesten of goden voor; elk hunner was verbonden aan een der vier groepen. Het waren, geheel of gedeeltelijk, dezelfde als die van de bezetenheids-riten.

Aan het einde van dit hoofdstuk (§ 382) heb ik een schematische voorstelling van de geschiedenis van het Javaanse maskerspel opgenomen.

IV.

Ontwikkeling van de maskerdansen tot het maskertoneelspel. Overlevering en geschiedenis.

365. Javaanse geschiedbeschouwing. Heren van de Tijd. Na de in het hieraan voorafgaande opgenomen veronderstellingen over de oude religieuze betekenis der Javaanse maskers en maskerdansen, wil ik deze algemene beschouwingen vervolgen met de bespreking van de ontwikkeling, die de oude maskerdansen moeten hebben doorgemaakt, om te worden tot het huidige Javaanse maskerspel.

Over de alleroudste geschiedenis van de maskerdansen wist de Javaanse overlevering, neergelegd in de in het eerste hoofdstuk vertaalde Javaanse verhandeling, weinig licht te verspreiden. Bij de bespreking van de op het oudste tijdperk volgende ontwikkeling van de ouderwetse maskerdansen tot het huidige maskertoneel mag men de Javaanse overlevering echter zeker niet verwaarlozen. Zij bevat verscheidene belangrijke gegevens, nodig om die ontwikkeling te kunnen begrijpen. En een belangrijk gedeelte van haar inhoud is zelfs eigenlijk niet anders dan de geschiedenis dezer zelfde ontwikkeling, zoals de Soerakarta'se *dalang's* en schrijvers van 50 jaar geleden die zagen. Bij de behandeling van de ontwikkeling van het maskertoneelspel zal ik dus met een bespreking van enige in de Javaanse verhandeling voorkomende opvattingen beginnen.

In de aantekeningen bij de Javaanse verhandeling, in het eerste hoofdstuk opgenomen, heb ik reeds, behalve allerlei mededelingen over het maskerspel zelf, ook verscheidene in de verhandeling tot uiting komende Javaanse opvattingen en denkbeelden, betrekking hebbende op het maskerspel, besproken. Wat ik in de thans volgende bespreking van de opvattingen over de geschiedenis van het maskertoneel, voorkomende in de Javaanse verhandeling, zal trachten duidelijk te

365. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

maken, is in hoofdzaak, hoe de Javaanse schrijvers van de verhandeling over het maskerspel aan deze opvattingen en denkbeelden zijn gekomen.

Uit de vertaling van de eerste hoofdstukken van de Javaanse verhandeling over de maskers (§ 14-17) blijkt, dat volgens inheemse opvatting Soenan Kalidjâgâ de „uitvinder” is van de maskers en van het maskerspel. Dr. Juynboll tekent hierbij in zijn vertaling van deze verhandeling (Internationales Archiv für Ethnographie, 1901) aan, dat dit onjuist is, daar reeds in voor-Moslimse Javaanse geschriften van maskerspelen sprake is. Inderdaad, en ook op grond van volkenkundige overwegingen is het waarschijnlijk te achten, dat het maskerspel op Java veel ouder is.

Zulk een mededeling als de hier bedoelde kan men echter niet zonder meer een onjuistheid van de Javaanse overlevering noemen. Zodoende zou men gevaar lopen te weinig begrip te tonen voor de geest, waaruit deze en dergelijke overleveringen ontstaan zijn. Men moet bedenken, dat de Negen Heiligen van Java, de Wali Sângâ, onder wie Soenan Kalidjâgâ een der voornaamste is, voor de oude Javaanse wereld- en geschiedbeschouwing niet alleen de bringers en leraars van de Islam, de godsdienst, zijn geweest. Maar ook, en bovenal, de Leidslieden van het Nieuwe Wereldbestel, dat de Islam, de Moslimse wereldbeschouwing voor bekeerde volken van een geestesgesteldheid als het Javaanse, geweest moet zijn.

Bij de verhalen over de Wali's in de oudere Javaanse geschriften moet men meestentijds zeer spoedig afzien van het vasthouden aan de historische identiteit. In de enkele verhalen, die aanleiding geven tot het aannemen van historische personen achter de hoogvereerde namen, zijn deze persoonlijkheden toch zeer schemerachtig. In de meeste verhalen over Wali's moet men echter mythen zien. Hierop wijst ook al het kosmo-mythologische getal negen; men denke aan de Negen Goden, de Déwâtâ Nâwâ-Sângâ (acht windstreken en het midden), die o.a. uit de Balinese eredienst bekend zijn, en ook uit de Javaanse letterkunde. De S. Manikmâjâ verhaalt, hoe zij dadelijk na de ordening van dag en nacht hun plaats krijgen. Deze opvatting van de Negen Wali's als Leidslieden, Inleiders tot een Nieuwe Tijd, vindt men niet onduidelijk uitgedrukt door de oude Javaanse geschiedbeschouwing zelf, die na de kanabijan (de tijd der Profeten, de Voortijd) kent de kaboedan (de tijd van de agâmâ boedâ, de Oudheid) en de kawalijan (de tijd van de Wali's, de Nieuwe Tijd, of de overgang daartoe).

Wanneer men nu in de Negen Wali's ziet de Inleiders tot de Nieuwe Tijd, dan is het ook niet anders te verwachten, dan dat het beschavingsbezit van de Nieuwe Tijd, ook al heeft het volgens moderne Westerse opvatting weinig of niets met de Islam te maken (zoals de wajang, de gamelan, de maskers, de kris), in de Heren van die tijd zijn oorsprong moest hebben.

Deze zelfde gedachtengang moet men veronderstellen, wanneer men de oorsprong van beschavings-elementen vindt toegeschreven aan andere persoonlijkheden, zoals aan Praboe Djâjâbâjâ van Mamë nang, wien de S. Sastrâmiroedâ noemt als den „uitvinder” van de wajang. Het is duidelijk, dat men hier niet „Westers-historisch” moet denken aan een zekeren vorst in de huidige provincie Oost-Java, maar aan den mythischen Djâjâbâjâ van de Pralambang's, de Voorspellingen omtrent de komende dingen. De plaats, die dit en dergelijke werken van apokalyptische aard, veelal versmolten met Moslimse gedachten, ook thans nog innemen in het gedachtenleven, en de invloed, die zij kunnen uitoefenen op Java, zijn genoeg bekend. Dr. Drewes heeft hierop de aandacht gevestigd in zijn proefschrift Drie Javaansche Goeroe's (1925).

De verhalen, die Dr. Drewes aanhaalt, over Djâjâbâjâ en over Bandjaransari (den stamvader van de vorsten van Mâdjâpaït, volgens een Javaanse overlevering) die beiden hunne leermeesters, nadat die in zinnebeelden hun wijsheid hadden medegedeeld, doodden, moeten waarschijnlijk ook verstaan worden in verband met oude gedachten over de overgang naar een Nieuwe Tijd en de initiatie van den aanstaanden Heer daarvan. Opmerkenswaardig in dit verband is de lakon van de wajang-poerwâ Kângsâ abën-abën, de jeugdgeschiedenis van Krēsna en Bâlâdêwâ, ook wel onder andere namen bekend. In de lakon krijgt Nârâjânâ (Krēsna's jeugdnaam) van zijn leermeester

Pādmānābā zelf, nadat deze hem de bloem Djājākoesoemā en het wapen Tjākrā (vorstelijke attributen) gegeven heeft, bevel hem te doden, waarna Pādmānābā zich met Nārājānā vereenzelvigd. De positie van Praboe Krēsna als Heer van de Tijd, ook in de Voor-Indische mythen, is duidelijk genoeg.

Nog verschillende andere figuren uit de Javaanse geschiedenis en mythologie zijn er aan te wijzen, die in mindere of meerdere mate deel hebben aan het wezen van de Heren van den Tijd. Zo Adjī Sākā, die de letters uitvond, en Radèn Pandji. Ja, voor de Javaanse geschiedbeschouwing is eigenlijk elke vorst een Heer van zijn tijd, zoals hij het middelpunt van zijn wereld is.

Deze voorstellingen uit de mythologie en de geschiedbeschouwing berusten blijkbaar op de overtuiging van de periodiciteit van alle gebeuren, welke men kan beschouwen als de klassifikatie van de tijd. Evenals de verschijningsvormen van de zichtbare en de onzichtbare wereld, heeft de oude kosmisch-mythologische wereldbeschouwing ook het gebeuren, de geschiedenis en het leven, in stukken gedeeld en geklassificeerd. De overgangen vormen wereldrampen, troonsbestijgingen of initiaties. Deze soort van klassifikatie vindt men in de beschavingen van vele volken terug; men denke slechts aan de Voor-Indische wereldtijdperken en aan de Chinese dynastieën-geschiedschrijving. Ook de Westerse wetenschappelijke beschouwing der geschiedenis beheerst zij nog gedeeltelijk. Het is hier echter niet de plaats om verder op het ontstaan en de werking van deze tijd-klassifikaties in te gaan.

366. Soenan Kalidjāgā. Het zal nu duidelijk zijn geworden, dat men een mededeling als die, welke Soenan Kalidjāgā den uitvinder van de maskers en het maskerspel noemt, moet begripen in verband met deze kosmisch-mythologische voorstellingen. Er blijkt uit, dat de Javaanse overlevering de maskers als zeer oud en eerbiedwaardig beschouwde, zonder hen onmiddellijk in verband te kunnen brengen met de Oudheid, de djaman kaboedan, zoals dat met de wajang is geschied. Daarvan is de oorsprong teruggebracht tot een vorigen Heer van de Tijd, Praboe Djājābājā.

Naast dit inzicht in de betekenis der mededeling, dat de maskers door Soenan Kalidjāgā uitgevonden zouden zijn, zou men er misschien nog iets meer in kunnen zien. Boven (§ 26) is reeds opgemerkt, dat Soenan Kalidjāgā degen is, die, meer dan de andere Wali's, genoemd wordt in de geschiedenis van de opkomst van de dynastie van Mataram. In het leven (volgens de Javaanse overlevering) van Panēmbahan Sēnāpati en van Soeltan Agoeng Anjākrākoesoemā treedt hij als goeroe, als leidsman, op. Ik verwijs ook naar het verhaal, boven opgenomen (§ 79), hoe Radèn Patah op de Lawoe als maskerspeler optrad voor Praboe Brāwidjājā. Ook daarin treedt Soenan Kalidjāgā als raadsman op. Vroeger, in een opstel over Alexander, Sakèndèr en Sēnāpati (Djāwā VII) heb ik gepoogd duidelijk te maken, dat deze verhouding te zien is in verband met oude gedachten omtrent een Jongere Linie, die van den Vorst, en een Oudere, waaruit de Middelaar voortkomt, die den vorst tot leidsman zijn moet.

Hier is het mede de plaats om te herinneren aan wat boven (§ 13) is opgemerkt, dat de vertaalde Javaanse verhandeling over maskers, evenals andere dergelijke Javaanse opstellen, slechts plaatselijke overleveringen (van Soerakarta) bevatten en dat de erin voorkomende mededelingen daarom slechts geldigheid hebben voor een beperkt gebied (Zuid-Midden-Java). Men gaat dan vermoeden dat, wat de Kawroeh Topèng mededeelt, in hoofdzaak slechts berust op de plaatselijke of familie-overleveringen van de maskersnijders en -spelers van Palar, welke désa zo vaak in het stuk genoemd wordt. En men gaat zich de ontwikkeling zo voorstellen, dat de ḍalang's van Palar de oorsprong hunner kunst toeschreven aan een Meester, een Goeroe, een Patroon. Die Patroon was Soenan Kalidjāgā. En naderhand is dit verhaal, toen de kunst van Palar een grote naam had gekregen in Zuid-Midden-Java, opgenomen in de Javaanse overleveringen-literatuur, d.w.z. die van de Vorstenlanden. Het zou niet vreemd zijn, indien er ook andere overleveringen bestonden, die de maskerkunst van een andere oorsprong afleidden. In de Kawroeh Topèng zelf vindt men een

366. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

vorming van de Vorstenlandse maskers. Van een overlevering omtrent de herkomst van zijn kunst, hoort men echter niets.

Wanneer de uitvinding van de maskers en van het maskerspel in Palar en daaromtrent nu juist aan Soenan Kalidjågå, die min of meer de schutspatroon van het Zuid-Midden-Javaanse vorstengeslacht te noemen is, toegeschreven wordt, mag men dat misschien in verband zien daarmee, dat men dezen Wali beschouwde als bij uitstek Zuid-Midden-Javaans. Hiermede is niet in strijd de overlevering, ook in verband met Soenan Kalidjågå medegedeeld, dat de eerste maskerspellers lieden uit Séla, een der oude plaatsen in Grobogan, geweest zouden zijn. Soenan Kalidjågå zelf zou ook afkomstig zijn geweest uit de N.O. Pasisir, evenals bijna alle andere Wali's. De oorsprong van het Mataram'se vorstenhuis zelf wordt ook afgeleid van Séla. Dit alles wijst slechts op een sterke overlevering, die waarschijnlijk veel waarheid bevat, dat beschaving en kunst en staatkundige ontwikkeling in Zuid-Midden-Java in de vroeg-Moslimse tijd, en ook daarna nog, zeer sterk beïnvloed zijn van uit het Noorden, uit de Pasisir. En dat men in Zuid-Midden-Java Soenan Kalidjågå als den geestelijken drager van die beschavingsinvloed, min of meer als apostel, heeft beschouwd en vereerd (zie ook § 26).

Misschien mag men het feit, dat de *ḍalang's* (en, naar het schijnt, ook wel andere kunstbeoefenaars) juist Soenan Kalidjågå als hun Meester beschouwden, in verband brengen, behalve, zoals boven, met de beschouwing van dezen Wali als in het bijzonder behorende bij Zuid-Midden-Java, ook met het ambt van dienend Leidsman of Middelaar, dat hij vervult bij het Mataram'se vorstenhuis. Weliswaar ligt het, naar ik meen te mogen aannemen, in het wezen van alle Wali's, als vertegenwoordigende de Oudere Linie, dat zij bij tijd en wijle optreden als Middelaars. Maar Soenan Kalidjågå treedt, in de verhalen omtrent het begin van de dynastie van Mataram, wel zeer vaak en zeer duidelijk in deze waardigheid op. En voor de opvatting, dat de *ḍalang* ook beschouwd is als een Middelaar, zijn er genoeg bewijzen te vinden.

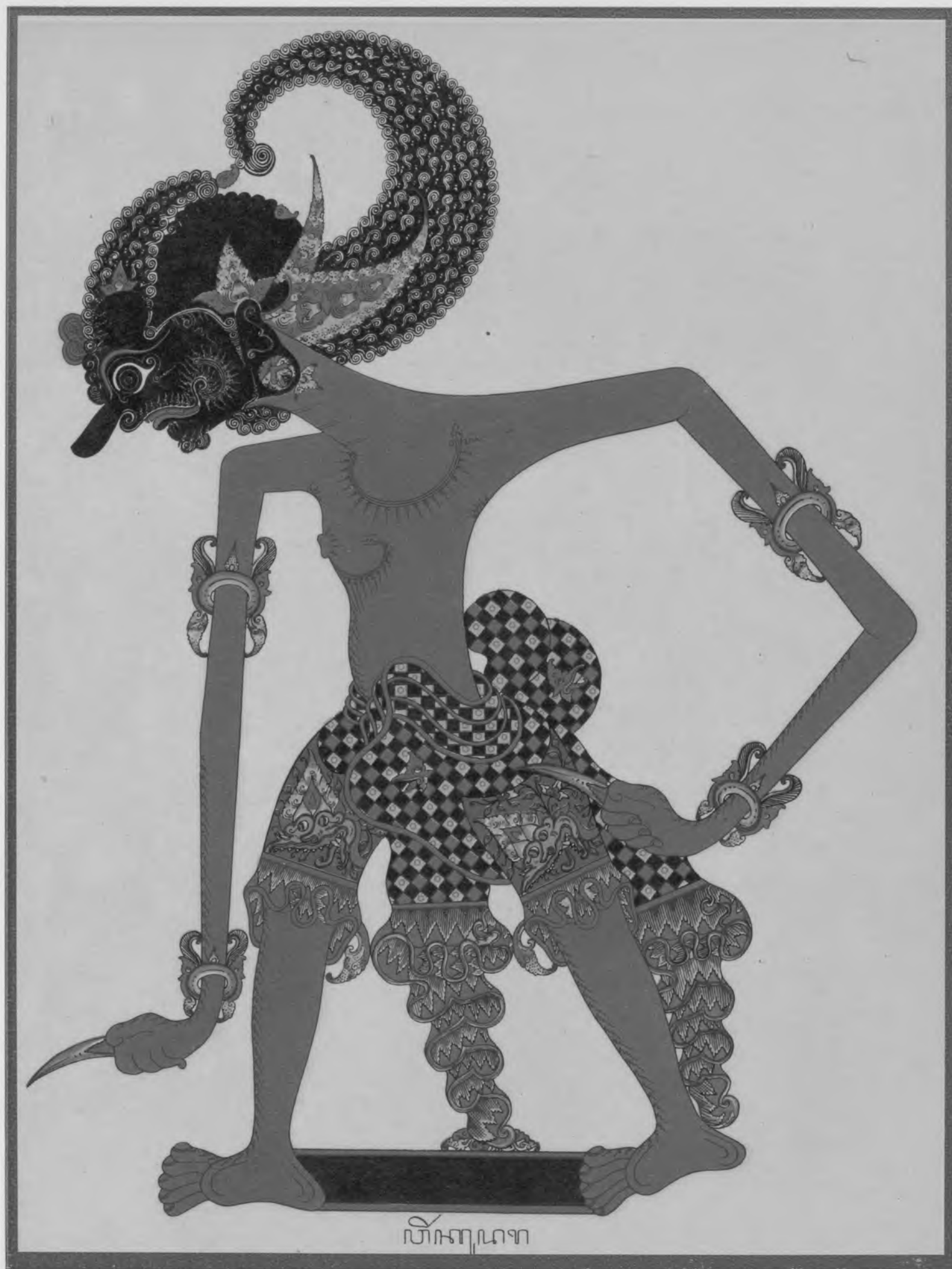
Hier wil ik slechts aanhalen, dat in de roewat-(bezwerings-)lakon Moerwākālā de *ḍalang* *Ḍalang-sēdjati* (de Ware *Ḍalang*) heet, en eigenlijk Sēmar zijn zou, zo deelde een *ḍalang* in Banjoewangi mij mede. En het Middelaarkarakter van Sēmar is overduidelijk.

Men zou zich nu kunnen voorstellen, dat de *ḍalang's* zich als Middelaars verbonden hebben gevoeld aan de Wali's, vandaar dat zoveel *ḍalang*kunst, *topèng* en *gamèlan* van de Wali's wordt afgeleid. En dat zij zich in het bijzonder verbonden hebben geacht aan Soenan Kalidjågå, den bij uitstek groten Leidsman en Middelaar.

Over Soenan Kalidjågå zou nog heel wat meer te vertellen zijn. Hij vervult, volgens de verhalen, in de groep van de Wali's een bijzondere, naar het schijnt ook daar bemiddelende en verenigende rol. Men denke aan de overleveringen omtrent wat er geschied zou zijn bij de bouw van de moskee van Dēmak: hij vervaardigt de zuil uit splinters, en hij krijgt de *goembālā* van den Profeet, die uit de lucht komt vallen. Zoals altijd, moet men bij het lezen in de Babad's van deze verhalen zich echter herinneren, dat zij neergeschreven zijn door schrijvers van de Mataram'se hofletterkunde, of daarvan afhankelijk. Met de verering voor den Soenan in Zuid-Midden-Java moet men de bijzondere plaats, die hij in de verhalen, de Heiligenlegenden, inneemt, ongetwijfeld in verband brengen.

Intussen, ook ver buiten de Vorstenlanden blijken *ḍalang's* soms Soenan Kalidjågå als hun patroon te erkennen. Men kan hierbij in de eerste plaats denken aan de ver verbreide verspreiding van de Zuid-Midden-Javaanse kunst. Daarnaast is echter de mogelijkheid niet uitgesloten, dat ook elders, onafhankelijk van Zuid-Midden-Java, voor Soenan Kalidjågå een bijzondere plaats is ingeruimd.

Met dit al, de in het bovenstaande gegeven beschouwingen over de mythische figuur van Soenan Kalidjågå, die vermoedelijk wel eigenschappen van oudere mythische figuren in zich heeft opgenomen (zie de vergelijking met Bradāh, § 472), mogen niet doen vergeten, dat er een his-



Afb. 102. Wërkoedärä (Brätäsénā, Sénā, Bimā), de tweede der Pandāwā's. Wajang-koelit pop, afbeelding uit J. Kats' „Javaansch Tooneel", Batavia, 1923. Zie zesde hoofdstuk, II.



torische Soenan Kalidjâgâ geweest moet zijn. Het bestaan van het geslacht der Pangéran's van Kadilangoe (bij Dēmak) maakt het moeilijk, hieraan te twijfelen. Ten slotte is het ook wel aan te nemen, dat er in de tijd van de opkomst van de Islam (in de 15e eeuw) ingrijpende veranderingen in het geestelijk en maatschappelijk leven van Zuid-Midden-Java hebben plaats gegrepen. Zo ook, dat de ontwikkeling van een stel oude maskerdansen tot een maskertoneelspel daarmede in verband staat. De beroepsoverlevering van de *ḍalang's* van Palar was misschien zeer juist, in zoverre, dat het bestaan van het beroep van *ḍalang-topèng*, beroepsspeelman, speler en danser om den brode, in tegenstelling tot de functie van gelegenheidsspeler bij adat-feesten en dergelijke (zie § 11), in Zuid-Midden-Java pas dateert uit de tijd van maatschappelijke beroering, die de eerste Moslimse tijd geweest moet zijn. En dat de historische Soenan Kalidjâgâ in die eerste Moslimse tijd in Zuid-Midden-Java een grote rol heeft gespeeld. Over deze veronderstellingen zal ik in het hierna volgende (§ 317 en 372) nog iets opmerken.

367. Jaartallen, datering. Het bovenstaande moge voldoende zijn om enigermate te doen begrijpen, hoe de Javaanse overlevering kan zeggen, dat de maskerkunst van Soenan Kalidjâgâ afstamt.

Opmerkenswaardig blijkt intussen nog, dat de Javaanse overlevering met zoveel stelligheid de jaartallen bij deze uitvinding meent te kunnen noemen. Deze stelligheid vindt men in nog veel hogere mate in de grote bespiegelend-geschiedkundige werken van R. Ng. Rānggāwarsitā, de Poestākā Rādjā Poerwā met zijn vervolgen. Deze werken hebben een eigen tijdrekening, beginnende met het begin van het heelal, en dadelijk gesplitst in zonne- en maanjaartelling. Daarin wordt van de oertijd af van elke gebeurtenis niet alleen het jaar maar ook de maand opgegeven.

De overgrote begeerte naar jaartallen en dateringen in deze soort Javaanse letterkunde is te beschouwen als een der uitingen van de drang naar ordening van het geheel der Javaanse overlevering in een systeem, welke voelbaar is door gans die schier eindeloze reeks van geschiedwerken. En deze begeerte om de overgeleverde verhalen te ordenen, vast te leggen en te systematiseren is in de grond een der voornaamste kenmerken van de werkzaamheid der poedjānggā's, van wie R. Ng. Rānggāwarsitā er een was. Trouwens, ook in de geschiedenis der literaturen van andere volken en tijden is het, naar men zich herinnert, niet ongewoon te bemerken, dat degenen, die de geschiedenis van hun volk als een geheel beginnen te zien, en behoefte beginnen te gevoelen, om de oude mythen en overleveringen in samenhang te brengen met elkaar en met vaststaande historische feiten, een grote voorliefde vertonen voor veel en stellige jaartallen. Men kan ook thans nog zonder veel moeite navoelen, dat het koppelen van een feit aan een jaartal zonder meer aan de drang naar ordening en systematisering bevrediging geeft, voordat het inzicht in de geleidelijke ontwikkeling van het bestaande en in de betrekkelijkheid aan de waardering voor de vaststelling van preciese feiten en stellige jaartallen afbreuk gaat doen.

De neiging om gebeurtenissen, die men als belangrijk beschouwt, nauwkeurig te dateren, vindt men meer in de Javaanse letterkunde, zowel als in het Javaanse leven, ook lang voor de tijd van de poedjānggā's. Men dateert, om een voorbeeld te noemen, zeer nauwkeurig, tot op het uur af, het afschrijven van een tekst. Wanneer wij zien, dat het daarbij veelal meer op de datum (dag van vijfdaagse en zevendaagse week, woekoe, maand, letter van het jaar) dan op het jaartal van de Javaanse of Mohammedaanse jaartelling aankomt, is het gemakkelijk aan te nemen, dat deze neiging tot dateren ten slotte in verband staat met het gevoel voor de betekenis van de tijd. Men gevoelt tussen de gebeurtenis en het tijdstip waarop zij geschiedt een nauwe band, evenals tussen de persoon of zaak en haar naam, en zo meent men een gebeurtenis pas ten volle te kennen en te waarderen, wanneer men haar datum kan noemen. In dit verband is het ook te begrijpen, dat men de jaartallen, in plaats van met getallen, graag met chronogrammen, zogenaamde *tjāndrāsang-kālā's* noemt, zoals er in de in het eerste hoofdstuk vertaalde Javaanse verhandeling verscheidene voorkomen. Immers in deze woordenreeksen of samenstellingen, waarvan ieder woord volgens een

367 — 368. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

bepaald stelsel een getal vertegenwoordigt, zodat in het geheel door ingewijden het jaartal gelezen kan worden, kan men gemakkelijker iets gevoelen van de betekenis van de gebeurtenis, die op dat jaartal gevallen zou zijn, dan in een koud getal. Althans in de tijd van de poedjānggā's moet het gebruik van tjāndrāsangkālā's waarschijnlijk voor een gedeelte zulk een beweegreden gehad hebben.

Hier komt nog bij, dat ook de tijd met al zijn indelingen (weken van 3 tot 10 dagen, weekoe's, maanden, jaargetijden, jaren, jaarcycli) ingevoegd is in het stelsel van klassifikatie en korrespondentie, waarin het gehele oude Javaanse denken zich bewogen heeft. In een opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie (in den Feestbundel 1928 van het K. Bat. Gen., deel II) heb ik daarop de aandacht gevestigd. Door deze opname in het grote bijkans alles omvattende stelsel is iedere datum in verband te brengen met o.a. waardeoordelen als heilbrengend, ongelukkig enz. Behalve op het leven der mensen, waarin de wichelarij, zoals bekend is, een belangrijke rol kan spelen, is dit stelsel, dat aan de datum zulk een grote betekenis hecht, waarschijnlijk ook van invloed geweest op de geschiedschrijving, die verhaalt van zeer oude tijden. Daar dit echter in de in het bovenstaande vertaalde tekst, die niet over de oertijd handelt, niet blijkt, behoeft dit onderwerp hier verder geen bespreking.

368. Waarde der overgeleverde jaartallen. Door het bovenstaande moet men zich er echter niet toe laten verleiden, de tjāndrāsangkālā's van het ontstaan der verschillende soorten wajang e.d., zoals die voorkomen in de boven vertaalde Kawroeh Topèng, in de S. Sastrāmīroedā en elders, te gaan beschouwen als louter verzinsels uit later tijd. Dit zou nauwelijks denkbaar wezen, vooral niet waar deze sangkālā's als sangkālā-mēmēt verbonden zijn aan bepaalde wajang-poppen, welke thans nog, hetzij in origineel hetzij in kopie, bestaan. Dit verbonden zijn moet men zich zo voorstellen, dat men de vormen van die wajang-pop uitdrukt in een bepaalde reeks woorden, welke de sangkālā vormen.

Men moet wel aannemen, dat het oude overlevering is, welke bepaalde poppen, soms niet eens hoofdpersonen, aanwijst als draagsters van een sangkālā-mēmēt, en vervolgens die sangkālā weet uit te leggen. Het is moeilijk aan te nemen, dat lateren uit een geheel stel wajang-poppen er een als draagster van een sangkālā-mēmēt zouden hebben aangewezen, en haar betekenis zouden hebben verklaard als een jaartal, dat volstrekt niet afgerond is of samengesteld uit cijfers met bijzondere kracht of zin.

Men moet dus, naar het mij voorkomt, wel toegeven, dat deze wajang-poppen met sangkālā-mēmēt, en wellicht wel andere tjāndrāsangkālā's ook, vermoedelijk gemaakt zijn niet al te lang na het jaar, waarvan zij het getal willen vastleggen. Zij verdienen dus geloof in dezen zin, dat men hen mag beschouwen als aangevende een jaartal, dat de makers aan de vergetelheid hebben willen ontrukken, omdat zij het belangrijk achten.

Wel zal men hier verschil moeten maken in de Zuid-Midden-Javaanse letterkunde, te boek gesteld door de hofschrijvers van Kartasoera en Soerakarta, tussen tjāndrāsangkālā's, die betrekking hebben op niet al te oude tijd, na de val van Mādjāpāit, en die daarvoor. En vooral ook tussen oud-overgeleverde tjāndrāsangkālā's, die men soms in oude Babad's-sangkālā vindt, en de grote menigte nieuw gemaakte, verzonnene, in werken als de Poestākā Rādja e.d. Die, welke tot op zekere hoogte geloof verdienen als aanwijzers van getallen van jaren, waarin inderdaad iets geschied is, dat men niet lang daarna belangrijk vond, zijn, dat spreekt van zelf, uitsluitend die, welke oud-overgeleverd zijn. En dan nog in hoofdzaak alleen die, welke betrekking hebben op niet al te oude tijd. Immers, de overlevering aangaande de voor-Moslimse tijd is op Java, althans wat tjāndrāsangkālā's e.d. betreft, geheel verward en onbetrouwbaar geworden.

Daarentegen is er geen reden om aan te nemen, dat de tjāndrāsangkālā's, die betrekking hebben op de (niet al te vroege) Moslimse tijd, veel minder vertrouwen zouden verdienen voor hun tijd, als herinneringen aan belangrijk geachte jaartallen, dan die uit de voor-Moslimse tijd verdienen voor de hunne. Op deze voor-Moslimse tjāndrāsangkālā's, welke in groten getale

voorkomen in werken als de Pararaton e.d., heeft het Westers wetenschappelijk onderzoek een belangrijk deel van de voor-Moslimse staatkundige geschiedenis van Java opgebouwd. Het laatste gedeelte van de Pararaton, wel eens een kroniek genoemd, zou in de nieuwere Javaanse letterkunde een Babad-sangkâlâ kunnen heten.

Al spreken dus verscheidene dezer tjândrâsangkalâ's waarschijnlijk wel de waarheid in die zin, dat er in het jaar, dat zij aanwijzen, een gebeurtenis heeft plaats gehad, welke men zo belangrijk vond, dat men het tijdstip ervan wilde vastleggen, blijkbaar is het meermalen voor gekomen, dat de tjândrâsangkalâ wel, maar de gebeurtenis waar hij bij behoorde niet of onvolledig onthouden en overgeleverd werd. Hoe gemakkelijk dit geschied kon, is te zien aan het voorbeeld van het laatste gedeelte van de Pararaton, dat, ofschoon vol tjândrâsangkalâ's, voor het Westers wetenschappelijk geschiedkundig onderzoek hier en daar weinig waarde heeft, omdat de gebeurtenissen er veel te kort en voor oningewijden onbegrijpelijk in zijn aangeduid. Zo zal het ook wel zijn voorgekomen, dat twee tjândrâsangkalâ's hun gebeurtenis verwisselden. Of dat een tjândrâsangkalâ, waarvan de gebeurtenis vergeten was, misschien omdat zij geschiedde met zaken of personen, die voor het nageslacht alle belang hadden verloren (een ten onder gegaan vorstengeslacht bijvoorbeeld) gehecht werd aan een ander feit, waarvan men later meende, dat het ongeveer in die tijd gebeurd moest zijn.

Om nu terug te komen op de jaartallen in de Kawroeh Topèng en de S. Sastrâmiroedâ, men moet dus, naar het mij voorkomt, wel aannemen, dat de tjândrâsangkalâ's daarin, vooral de sangkalâ's-mēmēt, en die uit niet te oude tijd, jaren aanwijzen, waarin met wajang- of maskersstellen iets gebeurd is, dat tijdgenoten of het volgende geslacht belangrijk achtten. Wat dit belangrijke nu echter in bijzonderheden geweest is, is, mag men aannemen, in de loop der tijden en door verschillende omstandigheden in de herinnering vervaagd of verward met andere zaken. Deze vertroebeling van de gebeurtenissen in de herinnering staat waarschijnlijk in verband met wat boven medegedeeld is over de neiging, alle beschavings-elementen als kunstuitingen e.d. toe te schrijven aan de figuur uit oudere tijd, die men later is gaan beschouwen als te zijn geweest de Leidsman van zijn tijdvak.

Men zou zich dus de wording van dit schijnbaar betrouwbare jaartallen-samenstel van de Kawroeh Topèng, S. Sastrâmiroedâ en dergelijke geschriften als volgt kunnen voorstellen. In de overleveringen van de ḍalang's (van Palar, waarschijnlijk) of in de schriftelijke vastlegging daarvan zijn oude tjândrâsangkalâ's in verband gebracht met verhalen over de oorsprong van de maskerkunst en over den Meester der ḍalang's. Als zodanig waren zij gaan beschouwen Soenan Kalidjāgā, den Leraar van de dynastie van Mataram, den Schutspatroon en Apostel van Zuid-Midden-Java, een van de Leidslieden van de Nieuwe Tijd.

De tjândrâsangkalâ's in de Kawroeh Topèng hadden misschien oorspronkelijk betrekking op de jaren van vervaardiging van bepaalde stellen maskers, die sedert lang verloren zijn gegaan. Toen men die stellen, wie hen had laten maken en wat voor bijzonders eraan was, vergeten was, heeft men de tjândrâsangkalâ's betrokken op de allereerste vervaardiging van maskers in het algemeen. En daaraan was de grote naam van Soenan Kalidjāgā verbonden. Slechts op deze wijze kan, meen ik, verklaard worden, hoe werken als de Kawroeh Topèng e.d. met zulk een op het eerste gezicht volkomen betrouwbaar schijnend samenstel oude jaartallen pronken. Van de sangkalâ's-mēmēt van wajang-poppen wordt meermalen uitdrukkelijk vermeld, dat zij betrekking hebben op de vervaardiging van bepaalde poppen.

369. Gewestelijk verschillende ontwikkeling. Zuid-Midden-Java. Het opvoeren van verhalen. De in het hieraan voorafgaande opgenomen beschouwingen over de oude geschiedenis van de maskerdansen (§ 356—364) leidden tot enige veronderstellingen omtrent de oude betekenis dier vertoning, in het verband van een ouderwetse samenleving. Thans moeten wij trachten duidelijk te maken, hoe uit die maskerdansen het huidige Javaanse maskerspel zich ontwikkeld heeft.

369. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

In het eerste hoofdstuk (vertaling van de Javaanse verhandeling en aantekeningen daarop) en in de beschouwingen over de Javaanse geschiedbeschouwing (§ 365—368) is te vinden, wat de Javaanse overlevering weet mede te delen over deze ontwikkeling, en hoe deze overlevering te beschouwen is. In het hierna volgende zal ik trachten, in aansluiting bij de overlevering, een voor de wetenschap aanvaardbare voorstelling van zaken te geven omtrent die ontwikkeling.

Wij willen thans aannemen, dat in vertoningen of riten, maskerdansen zoals boven beschreven zijn, het begin van de hedendaagse maskervertoningen te zoeken is. Wat zijn dan de eerste ontwikkelingen geweest, welke die oude maskerdansen hebben moeten doormaken, om te worden tot de hedendaagse maskervertoningen, en onder welke invloed is dat geschied?

Over deze eerste ontwikkelingen kan men wel het een en ander te weten komen uit de Javaanse verhandeling. Maar deze verhandeling heeft, dat is reeds verscheidene malen opgemerkt, bijna uitsluitend betrekking op Soerakarta. Het is zeer wel mogelijk, dat in andere streken de oudste ontwikkeling anders verlopen is. En bovendien, de Javaanse verhandeling laat het huidige maskerspel zich geheel ontwikkelen uit de oude vertoning van vier maskerdansen. Het is lang niet onmogelijk te achten, dat het begin van sommige maskerspelen, misschien in het bijzonder van spelen buiten Zuid-Midden-Java, gedeeltelijk gelegen heeft in andere vormen van de boven (§ 364) veronderstelde oudste maskervertoningen, in het gemaskerde of gemomde optreden van verpersoonlijkingen van geesten, afzonderlijk.

Over deze mogelijkheden van ontwikkeling zal ik in het hierna volgende nog iets opmerken. Thans wil ik eerst bespreken de ontwikkeling, die van de vier oude maskerdansen in Zuid-Midden-Java uitgaat, omdat wij ons hiervan, door in aanmerking te nemen wat de Javaanse verhandeling mededeelt, een vrij duidelijke en wetenschappelijk aanvaardbare voorstelling kunnen vormen.

Het verschil tussen de boven veronderstelde oude opvoering van vier maskerdansen en de oudste vorm van het maskerspel, zoals de Javaanse verhandeling die kent, is te vinden daarin, dat de oude, veronderstelde, opvoering van vier maskerdansen sakraal was, nog religieuze betekenis had en nog opgevoerd werd met de veronderstelling en de bedoeling, dat de spelers en de toeschouwers deel zouden hebben aan de gedachten, gevoelens en krachten, levende in de ouderwetse religieuze volksgemeenschap. Het te loor gaan van het sakrale karakter van de vier maskerdansen uit zich vooreerst daarin, dat de latere vertoning verhalen is gaan opvoeren. En ten tweede, is het verschil tussen het sakrale viertal maskerdansen en de latere vertoning te vinden daarin, dat deze laatste tot broodwinning werd voor rondtrekkende speellieden.

De Javaanse verhandeling maakt verscheidene malen melding van dit gaan opvoeren van verhalen. In de aantekeningen (eerste hoofdstuk, § 30) is er dan ook reeds het een en ander over opgemerkt. De oudste soort maskerspelvoorstellingen, waarvan de Javaanse verhandeling weet te berichten, lieten geen toneelstuk zien; zij bestonden slechts uit dansen, vergezeld van muziek en een voordracht. Er is, dunkt mij, geen bezwaar tegen te veronderstellen, dat het oude sakrale viertal maskerdansen een gelijksoortige begeleiding heeft gehad.

De voordracht bij de oudste vorm van maskerspel in de Javaanse verhandeling genoemd, is waarschijnlijk te stellen naast de *kāṇḍā* met *djantoeran*, in de huidige *lakon's* van de *wajang* in wezen een der oudste bestanddelen. De inhoud bestaat in de huidige *lakon's* grotendeels uit opsommingen in ouderwetse, vaak nauwelijks meer te begrijpen taal, in de vorm van ritmisch, meermalen rijmend proza, van de namen en eigenschappen van de figuur, waar de *kāṇḍā* bij behoort. Aan het eind komt soms in de vorm van een mededeling „wat de beschreven figuur bij zich zelf denkt”, een toespeling op een gebeurtenis, welke in verband staat met wat in de *lakon* geschiedt. Zo knoopt men dan aan aan het eigenlijke verhaal, op een dergelijke wijze als men, volgens de Javaanse verhandeling, in de oude tijd pas aan het eind van het toneel van *Pēṇṭoel* en *Tēmbēm's* grappenmakerijen een overgang vond naar de voorstelling van gebeurtenissen, die te verwachten is in een toneelstuk.

Van de gehele opvoering was, en is ook thans nog, wat betreft de tijd er aan besteed, bij het oude maskerspel zowel als bij het huidige wajang-toneel, de voorstelling van gebeurtenissen, de eigenlijke geschiedenis, met tweegesprekken e.d., slechts een onderdeel, dat achteraan komt. Voor de hand ligt daardoor de veronderstelling, dat de voorstelling van een verhaal door middel van tweegesprekken e.d. pas laat aan de maskerdansen is toegevoegd.

Een bevestiging van de mening, dat de maskers pas achteraf gebruikt zijn voor het voorstellen van verhalen, kan men, ten overvloede, nog vinden daarin, dat de Javaanse verhandeling, dat is waarschijnlijk de overlevering der *ḍalang's* van Palar (zie boven, § 366), nauwkeurig weet op te geven, met de tijdperken er bij, welke lakon's het eerst zijn opgevoerd door maskerdansers. Indien het van oeroude tijden her gewoon ware geweest, dat maskerdansers lakon's opvoerden, zou men hoogstwaarschijnlijk niet zulk een mededeling vinden, en vooral niet met tijdsbepalingen in volkomen „historische” tijden: *Djākā Sēmawoeng* en *Djākā Bloewo* tijdens de kraton van Mataram, *Djākā Pëndjaring* en *Koedânârâwangsâ* tijdens die van Kartasoera. Dergelijke mededelingen zijn, zoals zoveel in de Javaanse verhandeling, op te vatten als beroepsoverleveringen van een groep *ḍalang's*, en als zodanig zijn zij, voor een bepaald gebied, Zuid-Midden-Java, en in zekere zin, niet letterlijk vermoedelijk, opgevat (zie § 373), ook wel betrouwbaar. Immers de medegedeelde feiten, mondeling twee of meer geslachten overgeleverd, hebben betrekking op zaken, die het nageslacht nog zeer goed kent, daar het hetzelfde beroep uitoefent als de voorouders.

Een aanwijzing daarvoor, dat deze mededelingen over de vier oudste maskerspel-lakon's werkelijk slechts op een plaatselijke overlevering berusten, is te zien in het feit, dat in West-Java, waar de kleine populaire maskerdans-opvoering ook voorkomt, van dit stel van vier lakon's niets bekend schijnt te zijn. Men mag wel veronderstellen, aannemende dat in oude tijden een stel van 4 maskerdansen verbreid is geweest in het Javaanse land, inzonderheid in het Westen en in Zuid-Midden-Java, dat pas naderhand, toen men met de maskers verhalen ging opvoeren, aanmerkelijke gewestelijke verschillen zijn opgetreden.

370. Het begin van het optreden van speellieden, maskerspel vertonende. Behalve, en, vermoedelijk, nog eerder dan het gaan opvoeren van verhalen is, als uiting en gevolg van het te loor gaan van de religieuze betekenis van het sakrale viertal oude maskerdansen te beschouwen, dat het vertonen van deze dansen een broodwinning voor rondreizende speellieden is geworden. Dit feit en het opvoeren van verhalen staan trouwens onmiddellijk met elkaar in verband, dat kan men zich gemakkelijk voorstellen.

Hoe het veronderstelde sakrale viertal oude maskerdansen in de zeer oude tijd vertoond is, en bij welke gelegenheden, is onbekend. Men kan echter vermoeden, zoals boven (§ 363) is opgemerkt, dat zij oudtijds behoorden bij een feestelijke plechtigheid, dienende om de juiste onderlinge verhouding tussen de verschillende groepen, waarin de klassifikatie de menselijke samenleving zowel als al het buitenmenselijke splitste, tot uitdrukking te brengen en te bevestigen. De dansen zullen dan, wellicht, uitgevoerd zijn elk door een danser, behorende tot de groep van de menselijke samenleving, waarbij de dans behoorde. De dansvertoning was een uiting van religieuze gemeenschapskunst. Maar zekerheid hieromtrent is niet te verkrijgen. Men kan slechts wijzen op de gemeenschappelijke dansfeesten en op de voorstellingen van gelegenheidsspelers, die ook thans nog hier en daar in de dorpen voorkomen. Vooral in het vijfde hoofdstuk heb ik daar enige voorbeelden van kunnen noemen (angkloeng-dansen).

Wanneer, evenwel, de vertoning van de oude maskerdansen een broodwinning is geworden voor rondreizende speellieden, dan mag men wel aannemen, dat de oude religieuze zin van het viertal dansen, al is hij misschien nog niet geheel vergeten, toch niet meer van grote betekenis in de gedachtenwereld der spelers en der toeschouwers is. Verscheidene van de elkaar opvolgende dansen werden ook achter elkaar door één danser gedanst, in de vertoning der rondreizende speellieden (§ 33).

370. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

Het begin van het optreden der rondreizende speellieden staat dus, vermoedelijk, in verband met het te loor gaan van de religieuze betekenis van het sakrale viertal maskerdansen. Dit te loor gaan van een religieuze betekenis kan men zich moeilijk anders voorstellen dan als een verandering in de wereldbeschouwing. En hier sluit deze redenering aan bij wat de Javaanse verhandeling weet mede te delen over de invloed van Soenan Kalidjâgâ, den Heer van de nieuwe, Moslimse tijd: de verandering in de wereldbeschouwing, die het sakrale viertal maskerdansen zijn religieuze betekenis ontnomen heeft, zal de komst van de Islam in Zuid-Midden-Java geweest zijn. Of zij zal daarmee samengevallen zijn. De komst van de Islam gaf aan de ouderwetse heidense samenleving de stoot, ten gevolge waarvan zich uit de vertoning van de vier oude maskerdansen het latere maskerspeltoneel kon beginnen te ontwikkelen.

Het zal, dunkt me, de moeite lonen, omdat het inzicht in de Javaanse maatschappelijke en beschavingsgeschiedenis er door verhelderd wordt, een nadere beschouwing te wijden aan het begin van het optreden van reizende speellieden, en de invloed daarvan op de ontwikkeling van maskerdans tot maskertoneelspel. De Javaanse verhandeling heeft eigenlijk in hoofdzaak deze ontwikkeling tot onderwerp.

Zij begint met de tijd, dat het opvoeren van maskerdansen een beroep werd van *dalang's*. Dit is begrijpelijk, wanneer men bedenkt, dat de verhandeling, zoals reeds meermalen is opgemerkt, berust op de beroepsoverlevering van een groep dezer lieden. Zij kent dan ook in de oude tijd geen maskerdansen, niet opgevoerd door beroeps*dalang's*. Voor haar begint het bestaan van maskers met de tijd, dat, volgens overlevering, de eersten van een bepaalde groep beroeps*dalang's* maskers gingen gebruiken om de opvoeringen te geven, waarmede zij in hun levensonderhoud voorzagen, dus met het begin van het beroep van *dalang-topèng*.

Het moet echter als zeer waarschijnlijk beschouwd worden, dat juist in de oude tijd, toen de maskerdansen vermoedelijk nog religieuze zin hadden in het leven van de gemeenschap, zij niet door beroepsspelers werden uitgevoerd, maar door leden van de gemeenschap, die door hun plaats in de samenleving en hun aanleg of rang daarvoor de aangewezen personen waren, „gelegenheids*dalang's*”. Vermoedelijk is het als een latere ontwikkeling te beschouwen, dat sommigen uit een gemeenschap, die door aanleg en veel doen bijzonder geschikt zijn gebleken voor het opvoeren van dansen, dit tot hun beroep en hun broodwinning hebben gemaakt. En eenmaal zover gekomen, is het begrijpelijk dat zij, om de toeschouwers te trekken en te boeien, de opvoeringen hebben uitgebreid, tot de voorstelling van een verhaal.

Het is dus, dunkt me, als eerste en wellicht belangrijkste trap in de ontwikkeling van het maskerspel uit de oude maskerdansen te beschouwen, dat het beroep van den *dalang-topèng* ontstaan is, die, wat vroeger gemeenschapskunst of religieuze rite was, tot zijn broodwinning maakte. Ook in de ontwikkeling van andere opvoeringen op Java, zoals de jongensdansvertoning en soortgelijke, die thans door rondtrekkende spelers worden vertoond, is iets dergelijks waarschijnlijk als de eerste trap in de ontwikkeling te beschouwen.

Andere vertoningen daarentegen hebben deze schrede niet of niet geheel kunnen doen; als voorbeelden daarvan zouden te noemen zijn de paarddansers en de barongan-spelers en in zekere zin degenen, die godsdienstige gezangen, zoals de *slawatan*, ten gehore brengen. Dit zijn gelegenheidsspelers, die slechts op uitnodiging optreden in hun eigen kring; hun opvoeringen, waaraan ook een vrij groot aantal personen deel kan nemen, hebben nog veel weg van gemeenschapskunst.

Men zou hier ook bij kunnen noemen de tweegevechten, vechtsporten met zwiepende *rotan's* en dergelijke (*oedjoengan*, *gitikan*). Deze zijn thans veelal verboden, wegens het gevaar voor de orde en rust. Zij kwamen echter nog niet zeer lang geleden in zeer vele streken van Java onder de boeren voor, en men was zich ook veelal nog wel bewust er van, dat zij behoorden bij bepaalde tijden (*rijstoogst*) of dat zij dienstig konden zijn om iets te verkrijgen (*regen*).

Als een derde groep ten slotte zou men kunnen beschouwen die vertoningen, bij welke de

bedoelde ontwikkeling tot een kunstbeoefening door beroepsspelers ook niet tot stand is gekomen, en welke vervolgens verbasterd zijn. Tot deze groep zou men waarschijnlijk zeer veel te rekenen hebben, van wat thans kinderspel heet, ook verscheidene van de zogenaamde biologiespelen, wanneer, zoals vaak, men zich daarbij niet meer voorstelt dat er een geest of een bovenmenselijke macht in het spel is.

371. Opkomst van de Islam, een nieuwe maatschappelijke orde. In Zuid-Midden-Java nu zou, volgens de Javaanse verhandeling, het beroep van *dalang-topèng* zijn begin hebben gehad in de tijd van Soenan Kalidjâgâ. Hoe deze vermelding van Soenan Kalidjâgâ is op te vatten, heb ik boven reeds uiteengezet (§ 366). Dit neemt echter niet weg, dat de overgeleverde tijdsbepaling, in de eerste tijd van de Islam, juist kan zijn, voor de ontwikkeling, altijd in Zuid-Midden-Java, van het beroep van *dalang-topèng*. Misschien is zelfs ook aan te nemen ten aanzien van het wajang-toneel, in aansluiting aan wat de Javaanse overlevering, de Oegër Paḍalangan, verhaalt o.a. over den *dalang* Andjangmas, dat in deze streken de vertoningen van het wajangtoneel als kunstbeoefening pas in de tijd van de opkomst van de Islam zijn begonnen.

Helaas weten wij nog niet veel omtrent de maatschappelijke en geestelijke gesteldheid van Zuid-Midden-Java in de tijd, dat de Islam hier doordrong. Men kan zich echter wel voorstellen, dat dit een tijd van niet geringe beroering is geweest, in het midden latende of de Islam daarvan in de eerste plaats de oorzaak of een der begeleidende verschijnselen was. Of de Islam van den beginne af diep is doorgedrongen in de geesten, kan met recht betwijfeld worden. Zo al, dan was dit zeker niet een zeer rechtzinnige wetgeleerde Islam, maar een samenstel van gebruiken en gedachten, dat vele de Arabische Islam van oorsprong vreemde bestanddelen in zich had opgenomen, vermoedelijk vooral in onder Perzische invloed staande streken van Voor-Indië. Desniettemin moet het aannemen van de Islam een grote ommekeer betekend hebben in de geesten der mensen. Misschien was dit niet zozeer door de belijdenis van het geloof in den Enigen God en in Zijn Gezant, want deze streng monotheïstische geloofsvoorstelling stond in de, van pantheïstisch-mystieke gedachten vervulde vorm, waarin de Islam hier aankwam, niet op de voorgrond. Maar wat waarschijnlijk de grootste ommekeer geweest is, dat is het verdwijnen van de oude maatschappelijke orde. Die oude maatschappelijke orde was het duidelijkst belichaamd, vooral ook voor de verafwonenden, in de god-vorsten van Mādjāpaït.

In de kring van de kosmisch-mythologische voorstellingen, waarin het oude Javaanse denken zich bewoog, nam, dat is wel duidelijk, de vorst een zeer belangrijke plaats in. In mijn opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie heb ik verscheidene voorbeelden van deze opvatting van de vorstelijke waardigheid aangevoerd. Deze waardering behoeft volstrekt niet altijd samen te gaan met gehoorzaamheid, daarvan zijn genoeg voorbeelden in de geschiedenis te vinden, ook in die van volken buiten de Archipel, wier gedachtenwereld verwant was aan de oude Javaanse. Er zijn wel aanwijzingen te vinden, dat in de laatste tijden van de kraton van Mādjāpaït de vorst niet veel werkelijke macht meer uitoefende. Toch heeft het verdwijnen van de kraton ongetwijfeld een grote ommekeer betekend, want daarmee verviel de oriëntatie, waarnaar zich gedurende eeuwen de gedachten over de samenstelling van het heelal en de mensenmaatschappij hadden gericht.

Dit blijkt wel uit de grote betekenis, die in de Babad's aan de inname van Mādjāpaït door de Moslim's wordt toegekend. Het is niet ondenkbaar, dat dit in werkelijkheid nauwelijks een wapenfeit van enig belang geweest is. Het moet echter een grote symbolische betekenis gehad hebben. De voorstelling van het oriëntatie-punt heeft zich, althans in de Babad's, spoedig gehecht aan de nieuwe vorsten-geslachten, die na de tijd van Mādjāpaït een min of meer centrale plaats hebben ingenomen, zodat het lateren voorkwam, alsof de vorstelijke wijding en waardigheid niet anders te doen hadden gehad dan van Mādjāpaït op Dēmak over te gaan. Dit is de betekenis van de bovenvermelde overlevering over de maskerdans, die Radèn Patah, de eerste Moslimse vorst, uitgevoerd zou hebben voor zijn Vader Praboe Brāwidjâjâ (§ 79). Het is echter wel zeer

371. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

onwaarschijnlijk, dat de verwisseling van oriëntatiepunt en de ommekeer in de richting der gedachten in werkelijkheid zo zonder schokken heeft plaats gehad. Veeleer is aan te nemen, dat de tijd van de nadagen van de kraton van Mâdjâpaït wel tot in de regering van Soeltan Agoeng Anjâkrâkoe-soemâ van Mataram er een van voortdurende verwarring en onrust is geweest, waarin de Babadschrijvers van Kartasoera en Soerakarta pas achteraf een enigszins regelmatige opeenvolging van enige vorsten-geslachten hebben vermogen te zien.

Dat zulk een tijd van beroering zelfs ook de streken die, althans aanvankelijk, buiten het midden der beweging lagen, zoals Zuid-Midden-Java, niet onaangeraakt kan laten, is niet te verwonderen. De verspreiding van de Islam wordt misschien ook iets begrijpelijker, wanneer men het volgende bedenkt. Naar de Archipel en naar Java is de Islam gekomen, dat is nu wel waarschijnlijk geworden, gebracht door zeevarende kooplieden of handeldrijvende zeevaarders, nakoda's, die zich in de kustplaatsen vestigden en deze langzamerhand onder hun gezag brachten, langs niet veel andere wegen dan die, door de Europese zeelieden, Portugezen en Hollanders, in later tijd gevolgd. In de Babad's, bijvoorbeeld in de verhalen over Grësik en het rijk van „der Mohametisten Paus”, den Soenan van Giri, zijn opmerkenswaardige bijzonderheden te vinden over de maatschappelijke toestand en de samenstelling der bevolking, voor een belangrijk gedeelte Moslimse pranakan-Chinezen. Ook in de Perzisch-Indische verhalen van Wong Agoeng Ménak, welke ongetwijfeld in deze eerste tijd van de Islam op Java zijn gekomen, spelen Chinezen een niet onbelangrijke rol, zoals men weet. In de Babad-verhalen over de Wali-tijd wordt over de bringers van de Islam wel zelden anders gesproken dan over vrome en wondermachtige leraren en mannen Gods, maar intussen blijkt vaak genoeg, dat zij tevens reizende handelaren of gezeten kooplieden waren. Zo zou Praboe Sêtmâtâ, de eerste Soenan van Giri, een (aangenomen) zoon zijn geweest van een rijke handelaarster van Grësik. Dat de verhalen over de Wali's ons verplaatsen in het milieu der zwervers en trekkers, is in het hieraan voorafgaande reeds opgemerkt (§ 9). Men weet dat ook thans nog koophandel en leraarschap, tot wederzijds voordeel, bij de uitbreiding van de Islam veelal hand in hand gaan.

Dr. van Leur heeft over de vermoedelijke gang van zaken bij de Islamisering van de Archipel belangwekkende beschouwingen gegeven in zijn verhandeling over de oude Aziatische handel (Middelburg 1934, blz. 134—139). Hij stelt vast, dat de Islam door handelaars gebracht moet zijn; hij meent verder dat „Javaansch-politieke motieven, tactische berekeningen van den adel”, de inheems-Javaanse-adel, de Islamisering bewerkt hebben. Hij hecht grote waarde aan „de tegenstelling tusschen deze adelgeslachten en het centrale gezag van Mâdjâpaït, de aspiraties van den adel naar eigen oefening van de suprematie over het rijk.” Men kan geredelijk aannemen, dat dit belangrijke factoren zijn geweest, die in elk gebied of landschap afzonderlijk werkten. Dr. van Leur schijnt echter wel iets te weinig waarde toe te kennen aan de innerlijke kracht van de Moslimse bekeringsijver. De herinnering daaraan heeft de Javaanse letterkunde in de figuren van de Wali's bewaard. En voorts stelt Dr. van Leur, naar het mij voorkomt, zich de Islam in de vroeg-Moslimse tijd te uitsluitend als een „profetische heilsopenbarings-(verlossings-)leer” voor; hij houdt er wellicht te weinig rekening mede, dat de Islam ook een, in de widest zin van het woord, internationale wereldomvattende band van religieus-sociale aard tussen zijn belijders legt. Aan dit laatste feit is vermoedelijk toe te schrijven, vooreerst dat de Islam in de Archipel kon strijden tegen oudere wereldbeschouwingen, die ook de religieus-sociale band sterk op de voorgrond plaatsen (ik herinner aan de kosmisch-mythologische wereldbeschouwing, zie § 363), maar voorts ook, dat hij die kon overwinnen of verdringen. Want behalve politieke voordelen, misschien, verzekerde de Islam zijn belijders ook opname in een wereldomvattende religieus-sociale gemeenschap, groter, grootser en machtiger dan de oude kosmisch-mythologische wereldbeschouwing had kunnen concipiëren (zie ook § 439).

De overigens zeer belangrijke vragen naar de herkomst der handeldrijvende bringers van

de Islam, naar de verhouding waarin zij stonden tot thuis in hun land van herkomst achtergebleven landgenoten, en naar de oorzaak ervan, dat juist in de 15e eeuw in de havenplaatsen van de Archipel de door hen gebrachte Islam wortel schoot, zullen hier niet besproken worden. Men zou dit laatste in verband kunnen brengen met het van elders welbekende verschijnsel van stedenvorming door handeldrijvende gemeenschappen. Misschien staat het ook in verband met staatkundige en maatschappelijke veranderingen in hunne landen van herkomst.

Het feit, dat de eerste Moslims in deze landen reizende kooplieden waren, kan echter verklaren, hoe de Islam zo wijd verbreid is geworden, en ook, hoe verscheidene hunner gebruiken, woorden uit hun taaleigen, ja hun letterschrift (het Arabische) zo algemeen verspreid zijn en zo spoedig opgenomen in het Javaanse beschavingsbezit. Immers zij behoorden als handelaren bij uitnemendheid tot de middenstand, en hadden daardoor gelegenheid met bijkans alle groepen van de inheemse bevolking in aanraking te komen.

372. De Islam in het binnenland. Men kan zich wel enigermate voorstellen, denkende aan wat in onze dagen nog te zien is, dat de houding van de Moslimse handelaren in het binnenland anders was dan in de meer ontwikkelde streken. In de nadagen van Mădjăpăit was Zuid-Midden-Java binnenland. De oude glorie uit de tijd van de Bărboeđoer-tempel, verscheidene eeuwen geleden, was toen vermoedelijk reeds vergeten of vervaagd. Het land was grotendeels bedekt met wouden; wie zich ergens wilde vestigen, moest woud rooien.

Dat blijkt uit de verhalen in de Babad's over de eerste tijd van de vestiging van het Mataram'se vorstenhuis in Zuid-Midden-Java, tegen het einde van de 16e en in het begin van de 17e eeuw. Men is vermoedelijk begonnen met het opstellen van Zuid-Midden-Javaanse Babad's in Kartasoera, in het begin van de 18e eeuw. Wanneer de grondvesters van de Mataram'se macht in Zuid-Midden-Java zich ervan bewust waren geweest, dat er, vier of vijf eeuwen te voren, in diezelfde landstreken reeds een belangrijke kraton bestaan had, zou dit zeker wel op de een of andere wijze in de Babad's tot uiting zijn gekomen. Maar dit is niet het geval. De enkele volksverhalen, die vage en verwarde herinneringen bevatten aan oude vorsten, zijn vermoedelijk pas veel later verwerkt tot lakon's voor de wajang of tot dichterlijke vertellingen.

Deze letterkunde noch de Babad's behoeven hier besproken te worden. Het is wel als zeer waarschijnlijk aan te nemen, dat de grondvesters van de Moslims-Mataram'se macht in Zuid-Midden-Java niets of zo goed als niets geweten hebben van het bestaan van de kraton van het zogenaamde oud-Mataram, welks bestaan de Westerse oudheidkundigen op grond van gegevens, aan oude inschriften ontleend, gemeend hebben te kunnen vaststellen.

Dr. Stutterheim veronderstelt (zie boven, § 27) dat in de naam van Ki Gěđě Sěsělă, een der voorouders, volgens de Javaanse opvatting, van het Mataram'se vorstenhuis, te zoeken is een herinnering aan de oude Sjailendra-dynastie, die lang voor het jaar 1000 Midden-Java zou hebben beheerst. Het is echter m.i. ook zeer goed mogelijk, Ki Gěđě Sěsělă te beschouwen als een mythische voorvader of godheid, die in de zeer oude tijd in verband werd gedacht met vuur en bliksem.

De door de oudheidkundigen veronderstelde grote macht van het oude Mataram van voor het jaar 1000 en de belangrijke maatschappelijke en staatkundige ontwikkeling, die daarmee gepaard zijn moeten gaan, kunnen hier dus buiten beschouwing gelaten worden. Waren de dragers van die oud-Mataram'se beschaving van een andere stam van Javanen dan de huidige Zuid-Midden-Javanen? We weten het niet.

In de tijd van de opkomst van de Islam en de vestiging van de Moslims-Mataram'se macht in Zuid-Midden-Java, waren, zo moet men veronderstellen, deze landstreken weinig ontwikkeld en voor een belangrijk gedeelte woest of verwilderd; zij stonden als zodanig in tegenstelling tot de meer ontwikkelde streken van de Noord-Oostelijke Pasisir, Oost-Java en de Oosthoek. In het hieraan voorafgaande heb ik in verband met het bestaan der Pasisir-cultuur reeds het een en ander hierover

Men kan zich nu indenken, dat een Islam-verkondiger, in het binnenland optredende, had hij eenmaal vaste voet gekregen, de oude maatschappelijke toestanden, met de oriëntatie naar het verre maar des te meer vereerde Mâdjapaït, nog vrij wat grondiger in beroering moest brengen, dan zijn aanwezigheid in meer ontwikkelde streken gedaan had. Daar was de Moslimse handelaar ook vermoedelijk reeds veel langer bekend. Misschien mag men bovendien wel enig verschil in volksaard vermoeden tussen de inheemse bevolkingen van Zuid-Midden-Java en het Westen van het Javaanse land en de oude bevolking van Oostelijker streken.

Hoe dit ook zij, dat de staatkundige vereniging in Zuid-Midden-Java in de 16e eeuw van de vrij talrijke kleine heerlijkheden of stamvorstendommen onder de kraton's van Padjang en Mataram onder invloed van de Islam en van de door hem gebrachte beroering stond, is moeilijk te betwijfelen. De Babad's kennen, voor zover het de opkomst van het Mataram'se vorstenhuis betreft, aan Soenan Kalidjâgâ een belangrijke rol toe (zie boven, § 364). Uit het bestaan van het geslacht van de Pangéran's van Kadilangoe blijkt, dat achter de legendarische of mythische figuur van Soenan Kalidjâgâ, den Apostel van Zuid-Midden-Java, inderdaad een historische persoonlijkheid schuilt. En bij het lezen van de Babad-verhalen over de opkomst van Mataram's macht krijgt men soms het vermoeden, dat deze historische Soenan Kalidjâgâ, wiens vader nog een dienaar van de kraton van Mâdjapaït geweest zou zijn, een eigen politiek of persoonlijk doel heeft nagestreefd, en dat hij, voornamelijk om dit doel te bereiken, naar het toenmaals onontwikkelde Zuid-Midden-Java is gegaan, en het vorstenhuis van Mataram bijgestaan heeft, ook in zijn aanvallen op het gezag van andere Heren, zelfs in de Pasisir, ongetwijfeld toen ter tijd reeds goed Moslims (voor zover Java toen goed Moslims was). Wat de beweegredenen van dezen historischen Soenan Kalidjâgâ geweest kunnen zijn, behoeft hier niet besproken te worden. Wanneer men de verhalen in de Babad's omtrent de geschiedenis van deze merkwaardige persoonlijkheid naleest en vergelijkt, zullen misschien sommige zaken nog wel begrijpelijker worden.

373. Ontwikkeling van toneel in verband met nieuwe orde. Volksverhalen als repertoire. Door het bovenstaande zal het enigszins duidelijk zijn geworden, dat de tijd van de verbreiding van de Islam in Zuid-Midden-Java er een van diepgaande beroering is geweest, door de ommekeer in de geesten niet alleen, maar ook door vermeerderde aanraking met de buitenwereld en kennismaking met nieuwe zaken, en door verandering van economische omstandigheden, ten gevolge van de toename van handel en verkeer. Hoe dit alles met elkaar in verband heeft gestaan, wat primair was en wat secundair, wordt hier niet besproken. In zulk een tijd nu is het, dunkt mij, niet verwonderlijk, dat er ook in oude gemeenschapskunst een ontwikkeling plaats vindt, welke leidt tot kunstbeoefening door beroepsspelers. Immers het gevoel voor de religieuze zin van de opvoering, als uiting van de gemeenschap, is met de komst van de Islam verzwakt of verloren gegaan. De beweging der tijden wekt bovendien persoonlijke ondernemingslust op, en brengt belangstelling voor iets nieuws, iets dat minder statisch is dan het oude.

In sommige opzichten zou men de ontwikkeling van het beroepsmaskerspel uit de oude maskerdansen, die gemeenschapskunst waren, vermoedelijk mogen vergelijken met het opkomen van het moderne populaire volks- en kluchtentoneel in vele streken van Java. Dit staat hoogstwaarschijnlijk in verband met de beweging en omzetting, die de moderne tijd gebracht heeft. In het hieraan voorafgaande heb ik daar reeds op gewezen (§ 7 en 8). De mededeling van de Javaanse verhandeling, dat is de beroepsoverlevering van een groep *ḡalang's* van Zuid-Midden-Java, dat het beroep van *ḡalang-topèng* in die streken zijn begin heeft gehad in de tijd van de komst van de Islam in deze landen, is zeker niet ongerijmd te achten, in dit licht gezien.

Omdat de aard van de personen van de oude maskerdansen in die tijd reeds minder betekenis begon te verkrijgen voor de spelers en de toeschouwers, maakte men er een gewoonte van, de voordracht, vermoedelijk reeds van ouds bij de vertoning der vier maskerdansen behorende, uit te breiden tot de opvoering van een bekend verhaal. Hierdoor werden de toeschouwers her-

373. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

innerd aan de oude zin der optredende figuren. Maar vooral ook gaf het gelegenheid om enige afwisseling te bieden, en om meer figuren dan het oude viertal te laten optreden. Dit zou het eigenlijk begin van het maskertoneelspel in Zuid-Midden-Java geweest zijn. In het hieraan voorafgaande heb ik daar reeds het een en ander over opgemerkt (§ 30). Daar heb ik ook uiteengezet, dat zelfs tot in de nieuwere tijd, het opvoeren van toneelstukken op Java eigenlijk zeer vaak een aanduiden is, bij wijze van herinnering aan bij de toeschouwers als reeds lang bekend veronderstelde verhalen. Ik heb daar ook allegorieën en maskerades genoemd, als soorten van vertoningen die, al zij het in de verte, vermoedelijk enige gelijkenis hebben met oude Javaanse maskervertoningen, ten aanzien van de indruk, die zij op de toeschouwers maakten, en het medeleven, dat zij bij de toeschouwers veronderstelden.

De vraag of het negental maskers van Soenan Kalidjâgâ, en de negentallen, die in de mededeling uit Tjërbon en Soemêdang voorkomen (zie § 359) ook eigenlijk uitbreidingen zijn van stellen van vier of zes (met de pânâkawan's), gemaakt door de beroepsmaskerspelers, waag ik niet zonder meer bevestigend te beantwoorden. Men zou zich ook wel kunnen voorstellen, dat reeds in de oude tijd, van het sakrale viertal maskerdansen, sommige dansen verdubbeld werden, of medegedanst door een verwante figuur; in § 363 heb ik dit reeds opgemerkt. De korrespondenties tussen de verwante of bijfiguren en de vier boven besproken hoofdfiguren (§ 360 en § 361) is in bijzonderheden niet volkomen duidelijk. De oude negentallen, die ons bekend zijn geworden, verschillen onderling nogal in de namen der bijfiguren. Dat de uitbreiding tot negen, al moge zij dateren reeds uit de zeer oude tijd, spoedig op prijs is gesteld om de mogelijkheid, die zij bood, om wat meer afwisseling te geven, is echter wel zeer begrijpelijk.

Met het gaan opvoeren van verhalen staat de verdere vermeerdering van het aantal maskers ongetwijfeld in verband. De Javaanse verhandeling doet dit duidelijk uitkomen (§ 17), waar zij de vermeerdering van de oude negen maskers van Soenan Kalidjâgâ met 20 nieuwe vermeldt, tegelijk met het eerste opvoeren van een toneelstuk (Djâkâ Sēmawoeng) door maskerspelers.

Toen de maskerspelers begonnen verhalen op te voeren na de vertoning der vier oude maskerdansers, namen zij, zo vermeldt de Javaanse verhandeling, eerst achtereenvolgens de verhalen van Djâkâ Sēmawoeng, Djâkâ Bloewo, Djâkâ Pëndjaring en Koedânârâwangsâ en later Pandji-verhalen, lakon's van de wajang-gēdog. Over deze keuze van verhalen als repertoire van het beginnende maskertoneel wil ik hier nog iets opmerken.

In de aantekeningen bij de Javaanse verhandeling (§ 42) heb ik reeds de aandacht erop gevestigd, dat de vier eerste bij name genoemde toneelstukken van het beginnende maskertoneel te rekenen zijn tot de groep der volksverhalen, sprookjes of vertellingen met een vermoedelijk mythische kern, over de lotgevallen van enige figuren, wier aard of persoonlijkheid de hoorders of toeschouwers van te voren bekend was. Nu zou het zeer belangwekkend zijn te weten, waarom juist deze vier verhalen door de eerste maskertoneelspelers in Zuid-Midden-Java uitgekozen zijn, of waaraan die vier verhalen anders de eer te danken hebben, de eerste maskertoneelspelen te worden. Maar helaas weet ik hierop geen volkomen bevredigend antwoord te geven. Men bedenke, dat de ons bekende teksten van deze vier oude verhalen (zie Dr. Juynboll's verhandeling in het Archiv für Ethnographie, XIV, en bijlage I van deze bijdrage) uit de nieuwere tijd zijn. Behalve de vervorming tot gēdog-lakon, die zij vertonen, zijn deze teksten misschien nog in andere, en belangrijker, onderdelen van de geschiedenis afgeweken van de opvatting der oude verhalen, die de eerste maskerspelers kenden. Opmerkenswaardig is in dit verband ook, dat onder de stellen van 39 of 20 maskers, die de Javaanse verhandeling kent (§ 14 en 17), geen maskers voorkomen, die de namen dragen van de vier hoofdpersonen van de genoemde eerste maskertoneelspelen. Welke van de wel genoemde maskers die hoofdpersonen dan gedragen hebben, is wel te gissen. Maar een duidelijk beeld van wat de eerste maskertoneelspelers in Zuid-Midden-Java eigenlijk opvoerden, verkrijgen

373. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

wij daarmee niet. Teksten of bewerkingen, niet in de vorm van lakon's, uit enigszins oudere tijd, zijn mij van deze verhalen niet bekend mogen worden.

De volgende veronderstelling over dit oude stel van vier maskertoneelspelen moge hier toch een plaats vinden. Elk van deze vier toneelspelen verhaalt van een gedaanteverwisseling. En misschien mag men in de personen, die deze gedaanteverwisselingen ondergaan, weer de personen van de klassifikatie-reeks van vier herkennen, die van ouds uitgebeeld werd door de vier maskerdansen. Elk der oude verhalen zou dan gewijd zijn geweest aan een van die vier personen :

1. Djâkâ Sēmawoeng aan Goenoengsari, 2. Djâkâ Bloewo aan Radèn Pandji,
(en Tjandrâkirânâ, zie § 363),
3. Djâkâ Pëndjaring aan Kërtâlâ, 4. Koedânârâwangsâ (aan Andâgâ?).

Hiertegen is alleen in te brengen, dat Djâkâ Pëndjaring, volgens de thans bekende verhalen, een gedaanteverwisseling was van Radèn Pandji. De olifant, die onttoverd wordt, blijkt ten slotte dezelfde te zijn als Kërtâlâ. Misschien is die olifant eigenlijk de hoofdpersoon van het verhaal geweest. Dan blijft echter nog de moeilijkheid, dat in het vierde verhaal Dêwi Tjandrâkirânâ de gedaante van Nârâwangsâ aanneemt. Een oplossing hiervoor is alleen te vinden, wanneer men aanneemt, dat de hoofdpersoon in dit verhaal eigenlijk de slagersdochter, Sarag, was. Het zou wel kunnen wezen, dat zij van ouds bij de vierde groep van de klassifikatie-reeks van vier is gerekend (zie § 362, de reeks van de zonen van Kandïawan).

De volgorde, waarin de vier oude maskertoneelspelen in gebruik gekomen zouden zijn volgens de Javaanse overlevering, medegedeeld in de in het eerste hoofdstuk vertaalde verhandeling, zou dan de volgende opeenvolging van de verhalen, gewijd aan de hoofdpersonen van de klassifikatie-reeks van vier, betekend hebben (de Romeinse cijfers duiden de groepen van de klassifikatie-reeks van vier aan) :

Djâkâ Sēmawoeng	: III
Djâkâ Bloewo	: I
Djâkâ Pëndjaring	: II
Koedânârâwangsâ	: IV.

Deze volgorde is ook kruiselings, evenals dat met het oude viertal maskerdansen het geval was (zie boven, § 363), maar in omgekeerde volgorde, volgens de windstreken : West — Oost — Zuid — Noord. Het is moeilijk te zeggen, of dit feit, evenals bij de maskerdansen, ook bij het in gebruik komen van de oude maskertoneelstukken, volgens de Javaanse verhandeling vele jaren na elkaar, enige betekenis heeft. Of men zou moeten aannemen, dat de *ḍalang*-overlevering zich een zeer oude opeenvolging van vertoningen of feesten herinnerde, elk behorende bij een groep van de klassifikatie, en dat zij die herinnering naar historische tijden heeft overgebracht, haar de vorm gevende van het na elkaar in gebruik komen van de oude maskertoneelstukken. Daarmede zou men dan veronderstellen, dat reeds in de zeer oude tijd, toen de religieuze zin van de maskerdansen nog leefde, er bij sakrale plechtigheden mythen door maskerdansers werden opgevoerd. Deze opvoeringen zouden elkaar dan in omgekeerde kruiselingse volgorde hebben opgevolgd als de oude maskerdansen. Men zou kunnen trachten deze omgekeerde volgorde te verklaren, door te veronderstellen, dat er sprake is van een sakrale reeks feestelijke plechtigheden met vertoningen, waarvan er telkens een door een groep, afdeling van de mensenmaatschappij, van de stam, als men wil, gegeven moest worden, waarop de volgens de klassifikatie van vier aan de beginner tegenovergestelde groep het feest beantwoordde.

Maar dit zou de reeks veronderstellingen misschien wel wat al te ver voeren, vooral ook, omdat de Javaanse verhandeling zo uitdrukkelijk het bestaan in de zeer oude tijd van toneelstukken voor het maskerspel ontkent, en omdat uit de andere streken, waar het oude populaire kleine maskerspel gevonden is, voornamelijk in West-Java, van de reeks van vier oude maskertoneelstukken niets bekend schijnt te zijn. Allerlei, o.a. de inrichting van de maskers met het bijtriempje, waar-

door zij eigenlijk alleen geschikt zijn om ermee te dansen, pleit er ook tegen, dat er in de zeer oude tijd verhalen door maskerspelers zouden zijn opgevoerd.

Men zou daarom misschien kunnen veronderstellen, dat de eerste maskerspelers de oude reeks van vier toneelstukken (als aan die reeks werkelijk enige betekenis gehecht moet worden) in Zuid-Midden-Java ontleend hebben aan een andere oude vertoning, een soort ouderwets volkstoneel, ongemaskerd, dat wellicht in hun omgeving gangbaar was. Men denke aan het bestaan van de sranđoel-vertoning (zie § 281 en 477). Het is zeker niet ondenkbaar, dat er in de zeer oude tijd in Zuid-Midden-Java daarnaast of daarmee verwant een soort ouderwets toneel heeft bestaan, dat mythische verhalen in een vaste reeks bij sakrale plechtigheden opvoerde, zoals in het bovenstaande is verondersteld. Wellicht heeft het sprookjes-toneel, dat tegen het einde van de vorige eeuw in Zuid-Midden-Java opgekomen is (Andé-andé-Loemoet enz., zie § 42) herinneringen bewaard aan dit oude sakrale toneel.

Vermeldenswaard is nog het volgende, ten aanzien van de indeling van de vier oude verhalen van het maskerspel in de klassifikatie-reeks van vier. De ouderwetse maskerspелvertoning zou, neemt men deze veronderstelling aan, verdeeld zijn geweest in twee gedeelten, een algemeen deel (de vier maskerdansen met het pânâkawan-toneel) en een bijzonder deel naar keuze, waarin telkens de (mythische) geschiedenis van een van de grootheden, door de vier maskerdansen uitgebeeld, ten tonele gevoerd werd. Het vermoeden ligt voor de hand, dat, indien er in de tijd van het begin van de macht van het Mataram'se vorstenhuis in Zuid-Midden-Java, nog iets bestond van een indeling van de mensenmaatschappij in groepen, overeenkomende met de groepen van de klassifikatie-reeks van vier (en ondenkbaar is dit niet), dat dan de toeschouwers hun keuze betreffende het bijzondere deel van de vertoning zullen hebben laten vallen op de vertoning van de geschiedenis van die persoonlijkheid, met wie zij tot dezelfde groep behoorden, en die zij, misschien, als hun mythischen voorvader beschouwden.

Deze veronderstellingen leiden echter ver weg van het onderwerp van dit hoofdstuk. De ons overgeleverde teksten van de vier oude maskertoneelstukken zijn helaas te zeer verlopen, om er met volkomen zekerheid een oude mythische kern in te kunnen aanwijzen.

Ik moet dus afzien, mede omdat deze bijdrage niet in het bijzonder de letterkunde tot onderwerp heeft, van een bespreking van de betekenis der vier oudste toneelstukken der maskertoneelspelers in Zuid-Midden-Java elk afzonderlijk. Maar ik wil trachten hier antwoorden te geven op de meer algemene vragen, hoe het gekomen is, dat de eerste maskertoneelspelers als aanvulling op en vervolg van het oude viertal sakrale dansen juist volksverhalen of sprookjes kozen, en hoe het gekomen is, dat het maskertoneel daarna Pandji-verhalen, gěđog-lakon's, is gaan opvoeren. Bij het stellen van deze vragen moet men, dat is duidelijk, vasthouden aan de door de Javaanse verhandeling gegeven voorstelling van zaken, n.m. dat in de zeer oude tijd met de maskers geen verhalen werden opgevoerd, dat dit pas naderhand in zwang is gekomen. Wanneer men, tegen de opvatting van de Javaanse verhandeling in, aanneemt, dat de vier oude maskertoneelstukken regelrecht afstammen van oude sakrale maskervertoningen met verhalen, behoeft de eerste vraag niet gesteld te worden. Allen de tweede blijft dan over.

Op de vraag, wat de reden is geweest, dat de đalang's van Palar juist sprookjes als verhalen voor hun toen ter tijd, zo nemen wij met den schrijver van de Javaanse verhandeling aan, nieuwe vertoning kozen, zou men kunnen antwoorden: omdat deze vertellingen in de omgeving, waarin zij met hun voorstellingen wilden optreden, toen ter tijd het meest bekend en geliefd waren, omdat zij herinneringen bevatten aan oude mythische verhalen (en, misschien, aan het boven veronderstelde oude sakrale toneel).

Deze veronderstelling, dat in de eerste tijd van de Islam in Zuid-Midden-Java oude verhalen van mythologische strekking en sprookjes de meest bekende letterkunde geweest zouden zijn, lijkt gewaagd. Vooral wanneer men weet, hoezeer de wajang-poerwâ-verhalen thans populair zijn,

373. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

ook onder het onontwikkelde boerenfolk. Maar er is toch vrij wat waarschijnlijkheid voor deze veronderstelling. Met de vermoede geringe letterkundige ontwikkeling van Zuid-Midden-Java in die tijd komt overeen, wat boven opgemerkt is, over de ontlending van beschavingsbestanddelen door het overwinnende Mataram aan de overwonnen Pasisir- en Oost-Javaanse landschappen. In de eerste tijd van de Islam, waarvan hier sprake is, hadden de Mataram'se vorsten hun rol van veroveraars van Midden- en Oost-Java echter nog niet aanvaard. De wajang-poerwā-letterkunde moest nog ontwikkeld worden.

Een andere veronderstelling is de volgende: Zoals de Javaanse verhandeling uitdrukkelijk vermeldt (hoofdstuk IV) waren deze maskertoneelvoorstellingen in den beginne slechts een vermaak voor kleine luiden, handelaren en dergelijke. Het is zeker opmerkenswaardig genoeg om hier aan te tekenen, dat ook het latere populaire toneel, dat tegen het einde van de 19e of in het begin van de 20e eeuw, in de moderne tijd, in Midden-Java opkwam, als verhalen oude sprookjes gebruikte: Kētèk Oglèng en Andé-andé Loemoet. Opvallend is nu, dat de vier populaire maskertoneel-verhalen, evenals de bekendste stukken van het moderne populaire toneel, tot onderwerp hebben de geschiedenis van jongens of meisjes van nederige stand, die ten slotte, meestal door een schitterend huwelijk, tot macht en heerlijkheid geraken. Dit komt wel zeer veel voor in sprookjes. Misschien is het een latere uitwerking van de oude gedachte aan initiatie, wijding, met daaraan voorafgaande beproevingen, welke vermoedelijk de hoofdinhoud uitmaakt van vele mythische verhalen, waarvan de sprookjes afstammen, of waarmee zij in verband staan. Men zou echter toch kunnen vermoeden, dat de keuze van juist die sprookjes welke zeer duidelijk de verheffing van de nederigen voor ogen voeren, in verband staat met het feit, dat zij moesten dienen als verhalen voor een populair toneel, bestemd voor kleine luiden, mensen van nederige stand.

Een dergelijke op maatschappelijke toestanden berustende voorkeur, welke voert tot een bepaling van de ontwikkeling van het toneel en de letterkunde is bij andere volken ook wel aan te wijzen. In de Javaanse beschaving zou het opkomen in verschillende tijden van een populair volkstoneel een van de onder de Javanen overigens zeldzame voorbeelden zijn van een aanwijsbare ontwikkeling van volks- of middenstandskunst. Dat dit in verband staat met maatschappelijke beroering, is boven reeds opgemerkt.

Voortgang in het uiting geven aan gevoelens of strevingen van een maatschappelijke klasse is verder bij het oude populaire maskertoneel niet op te merken, of er is niets van bekend. Het schijnt, dat het als volkstoneel grotendeels verward is geraakt. Iets dergelijks heb ik opgemerkt ten aanzien van de kluchten, opgevoerd bij het West-Javaanse kleine maskerspel (zie § 103). Het in de negentiende eeuw opkomende volkstoneel met sprookjes als verhalen is voortgekomen uit de kring van dezelfde speellieden, als die welke het maskertoneelspel plachten te vertonen. En zo heeft het ongetwijfeld ook wel invloed van oudere toneelvormen ondergaan. Ik noemde reeds een oud sakraal toneel. Er is weinig reden om aan te nemen, dat het sprookjestoneel onmiddellijk zou afstammen van het oude populaire maskerspel. Het is een ontwikkeling in eigen richting. Dat ook dit sprookjestoneel, na een vrij kort bestaan, min of meer verward is, en overigens uit de belangstelling van het publiek verdrongen door weer jongere soorten populair toneel, kētoprak en populaire wajang-wong, heb ik in het hieraan voorafgaande reeds opgemerkt (§ 42).

Dit oude populaire maskertoneel schijnt, met behoud van zijn kenmerken, de maskers en de grote dansen, alleen mogelijkheid tot ontwikkeling gevonden te hebben in de richting van de aristokratische, de hofkunst. Ook dit mag men vermoedelijk wel in verband brengen met de maatschappelijke ontwikkeling na de tijd van de eerste Mataram'se vorsten. Midden-Java is, ook tengevolge van staatkundige omstandigheden, de ondergang van de zeehandel, het verval der handelssteden in de Noord-Oostelijke Pasisir en de opkomst van Batavia, steeds landelijk gebleven, en van krijgshaftig- of boers-ruw steeds meer aristokratisch-hoofs geworden.

De Zuid-Midden-Javaanse steden zijn van oorsprong niet in de eerste plaats handelssteden, met een gevestigde burgerlijke middenstand, gegroeid om een markt of in de nabijheid van een haven. Maar het zijn hofsteden, elk bestaande uit een hof van een vorst of een adellijk heer, omgeven door de huizingen van verwanten en groten, waarvan elk ook weer een kring (een kampoeng) van huisjes en hutten van horigen, dienaren van het Huis, om zich heen heeft. Zo is het nog lang gebleven. Dit is het stempel, dat gedrukt is op een groot deel van de Javaanse kunst en beschaving van het Moslimse tijdperk, die immers hun huidige vorm gekregen hebben in de Zuid-Midden-Javaanse hofsteden.

Om geschikt te zijn als vervolg op het viertal oude maskerdansen in de beginnende maskertoneelvoorstelling, moeten de sprookjes of volksverhalen echter, zo moet men aannemen, op de een of andere wijze samengehangen hebben met de oude dansen. Deze samenhang is, zoals ik in het bovenstaande heb opgemerkt, te zoeken daarin, dat de sprookjes en volksverhalen een mythische kern hebben; de hoofdpersonen, die erin optreden, zijn, zo mag men veronderstellen, dezelfde figuren, als die, welke uitgebeeld werden in de vier oude maskerdansen. Deze oorspronkelijke samenhang was, in de tijd dat men in Zuid-Midden-Java deze verhalen aan de maskerdansen vastkoppelde, vermoedelijk nog wel min of meer bekend. Gedurende de latere ontwikkeling van het maskertoneelspel in Zuid-Midden-Java, onder invloed van het wajang-toneel, is zowel de oude religieuze betekenis van de maskerdansen, de oude zin van de sprookjes of volksverhalen, als de samenhang tussen deze beide vervaagd.

Slechts aan de overeenkomst van de namen of benamingen van de hoofdpersonen der sprookjes of volksverhalen, vooral de benaming van den „Prins van het sprookje” Radèn Pandji, met de namen der oude maskers kan men ook thans nog bemerken dat er samenhang heeft bestaan. In alle voor het toneel gebruikte sprookjes, zowel in die van het oude populaire maskertoneel als van het moderne volkstoneel, is de Javaanse letterkunde vermomde Pandji-verhalen gaan zien. De naam Pandji verbindt thans maskers, volksverhalen en wajang-gèdog-toneel. Men kan dit opvatten als een jonge wijze van uitdrukken van de oude waarheid, dat de hoofdpersoon, de „Prins” van het sprookje, van oorsprong dezelfde is als de kosmisch-mythologische grootheid, in de eerste der vier oude maskerdansen uitgebeeld.

Het verband van de oude sprookjes met verhalen, waarin mythische grootheden zoals die, welke schuilt achter het Pandji-masker, optreden, kan, dat heb ik reeds medegedeeld, hier niet in bijzonderheden besproken worden. Ik wil slechts verwijzen, als vergelijkbaar geval, naar Dr. Rassers' betoog (de Pandji-roman), dat de kern van alle Pandji-verhalen een totemistische mythe is. Al kan men nog aarzelen Dr. Rassers' uitwerking, en zijn aantoning van totemisme geheel te aanvaarden, de mythische aard van zeer vele der verhalen is niet te betwijfelen.

374. Maskerdansen, Volksverhalen en Radèn Pandji. In de wezenseenheid, bestaande tussen van oorsprong mythische persoonlijkheden, uitgebeeld door de oude maskers, en de hoofdpersonen der volksverhalen en sprookjes, is ook gegeven de mogelijkheid van het latere gebruik van Pandji-verhalen en gèdog-lakon's als toneelstukken, op te voeren door het maskertoneel. Men moet zich deze verbinding vermoedelijk als volgt voorstellen. Tussen de in de oude verhalen vervatte lotgevallen van de mythische grootheden of van den sprookjes-prins en de legendarische geschiedenis van de kraton's van Djënggâlâ en Kêdiri is in een zekere tijd verband gezien. Men moet wel aannemen, dat dit het gevolg is geweest van de verering voor den legendarischen stamvader of stichter van het oude Oost-Javaanse vorstenhuis, waarvan ook de vorsten van Mâdjapaït afstamden. Dit verband zal dus, vermoedelijk, in de Mâdjapaït'se tijd gelegd zijn. De stamvader van het oude vorstengeslacht van Oost-Java is tot een mythische grootheid geworden of gemaakt. De grote verspreiding van de Pandji-verhalen, niet alleen over Java, maar ook over de naburige eilanden en verder, langs de kusten en in de handelsplaatsen, moet men vermoedelijk ook in verband brengen met de uitbreiding van de macht en invloed van Mâdjapaït en het religieuze ontzag

voor de majesteit van zijn vorstenhuis. De verhalen der oude sproken, spelende in Djënggâlâ en Kêdiri, moeten, in de wereld dier oude gedachten, als het ware aangetoond hebben, dat de eerste vorsten van het Oost-Javaanse vorstenhuis, dat immers uit Djënggâlâ en Kêdiri stamde, in alle opzichten de ware vorstelrijkheid bezeten hadden. Bij het neerschrijven van het eerste gedeelte van de Pararaton, de geschiedenis van Kên Angrok, hebben, mag men veronderstellen, dergelijke gedachten voorgezet.

De letterkunde heeft ten slotte bijna alle oude vertellingen, sprookjes en mythen, die daarvoor in aanmerking kwamen, verzameld en bewerkt tot Pandji-verhalen en wajang-gêdog-lakon's, spelende in Djënggâlâ en Kêdiri. Zelfs zijn zij ook gedeeltelijk ingelijfd in de grote Javaanse geschiedboeken. Zodoende heeft de letterkunde het meest ertoe bijgedragen, dat men de betiteling Radên Pandji is gaan beschouwen als de naam van den Prins van Oost-Java, die dit alles beleefd zou hebben. De gang van zaken ten aanzien van de Pandji-verhalen is echter vermoedelijk net andersom als de letterkunde zou willen doen vermoeden. De Oost-Javaanse Prins is veel jonger dan de mythische grootheid, en de avontuurlijke verhalen en sprookjes zijn oorspronkelijk niet van den legendarischen Prins maar van de mythische grootheid verteld.

Pandji of, ouder, apandji, mapandji, betekent vermoedelijk slechts heer. Ik veronderstel, dat de gedachte, die dit woord bevat, die van ontzag is, te vinden in verscheidene woorden, die de worttellettergreep *dji* bevatten: *adji*: waarde en, in de oude taal, vorst. Pandji zou dus in de oude tijd betekend kunnen hebben (als een afleiding met voorgevoegd *pang*-): (hoog)waardigheid, edelheid, en apandji: waardigheid bezittende, als betiteling: zijnedele. Als adellijke titel was het woord in gebruik in de Oost-Javaanse tijd, en het is 't nu nog.

Afziende van verdergaande taalkundige veronderstellingen kan men vragen, of apandji in de zeer oude tijd in Zuid-Midden-Java ook reeds gebruikelijk was als aanduiding van een van de vier mythische grootheden, door het oude viertal maskerdansen uitgebeeld. Hierop zou ik geen bevredigend antwoord weten te geven. Opmerkenswaardig is wel, dat de Javaanse verhandeling bij de beschrijving van de oude maskerspel-opvoering (§ 17) de naam of betiteling Pandji niet gebruikt. Maar in § 16 deelt de Javaanse verhandeling mede, dat bij het onderricht, door de eerste Palar'se maskertoneelspelers van Soenan Kalidjâgâ ontvangen, reeds verhalen over de oude Oost-Javaanse rijken behoorden. Wellicht mag men aannemen, dat door de toename van het verkeer in Zuid-Midden-Java, in het begin van de Moslimse tijd, daar toen eerst recht de Mâdjâpaït'se en Pasisir-verhalen over den Oost-Javaansen Prins bekend werden. Het sprookjesachtige hadden deze verhalen vermoedelijk reeds in Oost-Java en de Pasisir; misschien heeft het echter enige tijd geduurd, voordat men in Zuid-Midden-Java de hoofdpersonen ervan wist te vereenzelvigen met de hoofdpersonen van het oude viertal maskerdansen en van de Zuid-Midden-Javaanse volksverhalen, of dat men deze vereenzelvigen aanvaardde.

Men herinnere zich ook, dat de eerste Palar'se beroepsmaskerspelers lieden geweest zouden zijn afkomstig uit Sêla (zie § 26 en 27), een landschap, dat vermoedelijk genoeg verbindingsen had met de Noord-Oostelijke Pasisir. Dat deze lieden uit Sêla in Zuid-Midden-Java nieuwe bestanddelen in de kunst hebben gebracht, ontleend aan de Pasisir-beschaving, is wel te begrijpen.

375. Maskerspel en gêdog-lakon's. In zijn verdere ontwikkeling heeft het maskertoneel in Zuid-Midden-Java, zoals reeds meermalen opgemerkt is, zich steeds meer aangesloten bij het wajang-gêdog-repertoire. Het wajang-gêdog-toneel met zijn verhalen over de oude vorsten van het Oost-Javaanse vorstenhuis heeft langzamerhand, zo zou men kunnen zeggen, het oude maskerspel en de sprookjes- en volksverhalen-letterkunde geannexeerd. Een groot deel van de thans bekende gêdog-lakon's bestaat, zo kan men het zich voorstellen, eigenlijk uit omgewerkte sprookjes die van oorsprong mythen zijn; boven is daar reeds opmerkzaam op gemaakt. Deze bewerking tot gêdog-lakon's is vermoedelijk van vrij jonge datum.

Deze ontwikkeling van het oude populaire maskertoneel met sprookjes als verhalen tot de



Afb. 103. Djanākā (Pērmadi, Ardjoenā), de middelste der Pandāwā's. Wa-
jang-koelit pop, afbeelding uit J. Kats' „Javaansch Tooneel", Batavia, 1923.
Zie zesde hoofdstuk, II.



grote kostbare maskerspelopvoeringen met gëdog-lakon's en de daarmee gepaard gaande uitbreiding van het aantal maskers heeft zich voltrokken, zoals de Javaanse verhandeling ook duidelijk laat uitkomen, onder invloed van de belangstelling van de hoge adel. In hoofdstuk VII wordt deze ontwikkeling geplaatst in de tijd van Soenan Pakoeboewânâ IV van Soerakarta. Daar en in hoofdstuk VIII ziet men ook de beroepsdalang's en maskermakers geplaatst naast de hooggeplaatsten, die zich onledig hielden met het maken (of laten maken) van maskers en het leren maskerdansen. De beste beroepsdalang's en maskermakers schijnen in vrij korte tijd binnen de kring van de abdi dalëm's, de Vorstendienaren, getrokken te zijn; hun kunstbeoefening werd afhankelijk van de hofgunst.

Met het verdwijnen van de hofgunst is het grote maskerspel in Zuid-Midden-Java dan ook in verval geraakt. De Javaanse verhandeling maakt van deze laatste ontwikkeling geen gewag, zij is echter duidelijk genoeg. Het is te betwijfelen of het alleen aan het veranderen van de persoonlijke smaak van enige hooggeplaatsten te wijten is, dat in het laatste gedeelte van de vorige eeuw de belangstelling voor de maskerspelen aan het hof verminderde. Waarschijnlijk mag men hier ook wel denken aan het opkomen of de ontwikkeling in die tijd van nieuwere soorten hof-toneel, zoals de grote wajang-wong, en de langëndrijan, en aan het verdwijnen, ten slotte zelfs ook in deze behoudende kringen, van de aandacht voor de lange, uren durende maskerdansen, waarvan men de zin niet meer kon navoelen. Verscheidene onderdelen van de maskerdansen zijn echter in de nieuwere toneeldansen overgenomen, zoals ook blijkt uit het laatste hoofdstuk van de Javaanse verhandeling, waar sprake is van R. M. A. Tândâkoesoemâ, die een belangrijk aandeel heeft gehad in de ontwikkeling van de dans- en toneelkunst in de Mangkoenagaran in het laatste gedeelte van de vorige eeuw.

Het verminderen van de belangstelling van hooggeplaatsten heeft ongetwijfeld ook het kleine populaire maskerspel van, vaak rondtrekkende, beroepsspelers achteruit doen gaan; het is er echter niet door te gronde gericht. Boven in de beschrijving van de tegenwoordige toestand van het maskerspel in de Vorstenlanden is voldoende gebleken, dat het nog op verscheidene plaatsen, vooral in Jogjakarta, beoefend wordt, al is het niet zeer bloeiend. De meest ontwikkelde vormen van deze populaire rondtrekkende maskerspelvertoningen, bestemd voor lieden van nederige stand, hebben langzamerhand plaats moeten maken voor de nieuwere opvoeringen, in de eerste plaats Këtek-Oglèng en Andé-andé-Loemoet. Wanneer hierbij een enkele keer nog maskers gebruikt worden, zijn het er toch maar enkele, voor de pânâkawan's. Overigens is in deze vertoningen alleen een verre verwantschap op te merken met de oude maskervoorstellingen, door het gebruik van sprookjes als verhalen. De lange dansen ontbreken. De këtoprak ten slotte is de opvoering, waardoor op hun beurt de sprookjesvertoningen schijnen te worden verdrongen, of dit reeds zijn. Vooral ook in de opkomst van de këtoprak is, naar het mij voorkomt, de drang en het verlangen van een brede schare kleine lieden niet te miskennen.

376. Ontwikkeling in het Westen van het Javaanse land. Na deze beschouwingen over de vermoedelijke ontwikkeling in Zuid-Midden-Java van het maskertoneelspel, van de tijd af dat het ontstond uit de oude maskerdansen, past het die ontwikkeling ook in West-Java en in Oost-Java na te gaan. Helaas staan betreffende de ontwikkeling in die streken slechts zeer weinig gegevens ten dienste, zodat de onderstaande beschouwingen bijna geheel op veronderstellingen moeten berusten.

In het Noord-Westen van het Javaanse land, in Tjërbon, en van daar verspreid over de Soendalanden, bestaat, zoals boven gebleken is, een voorstelling van zelfstandige maskerdansen, die te vergelijken is met de eerste trap van ontwikkeling in de Vorstenlanden, toen er nog geen verhalen door de gemaskerden werden opgevoerd. Een eigenaardigheid van het West-Javaanse kleine maskerspel is, dat de dansen niet zelden door vrouwen in travestie worden uitgevoerd (zie § 103 en 107). Ook in het Pëkalongan'se werd dit reeds vermeld (§ 99). Men zou dit kunnen toeschrijven aan een Soendanese voorkeur voor vrouwen op het toneel. Wellicht moet

376. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

men echter eerder denken aan de religieuze betekenis van travestie, waarover in het IXe hoofdstuk nog iets opgemerkt zal worden (§ 444). Ook bij het voorkomen in Oost-Java van alleenstaande Klânâ-dansen, gedanst door vrouwen in travestie (zie § 379) mag men daar misschien aan denken. Of deze travestie oorspronkelijk daarmee in verband stond, dat de danser(es) bezeten moest worden door een geest? Bezeten maskerdansen zijn in het eerste en tweede hoofdstuk herhaaldelijk genoemd (zie § 73 en 83). Een Klânâ-danseres, behorende bij een topèng-langsir genoemde troep uit Bandjoeng, in Sâlâ gezien (zie § 103), maakte volkomen de indruk bezeten te zijn of althans zich zo te willen voordoen. Het is niet ondenkbaar dat het West-Javaanse kleine maskerspel (uit Tjërbon) in deze travestie met bezetenheid nog een herinnering aan of een overblijfsel van de oude sakrale vertoning, waarvan de maskerdansen moeten afstammen, heeft bewaard, die men in Midden-Java niet vindt. Of is hier weer een gewestelijk verschil aan te wijzen?

Met het opvoeren van verhalen schijnt de ontwikkeling in Tjërbon en zijn gebied van die van Midden-Java afgeweken te zijn. Uit West-Java zijn geen berichten bekend over het opvoeren van hetzij sprookjes, hetzij gëdog-lakon's door maskerspelers van het kleine maskertoneel (topèng). Wel is er ook in die gewesten een ontwikkeling op te merken van de vertoning ener reeks zelfstandige maskerdansen tot een populaire opvoering van een verhaal. Maar dit verhaal is dan, althans tegenwoordig, een klucht, zoals er boven enige zijn vermeld (§ 103). Of er vroeger ook andere verhalen op een dergelijke wijze ten tonele gebracht zijn, is bij gebrek aan berichten niet meer na te gaan. Dit gemaskerde kluchtenspel, het kleine topèng-spel van de Soendalanden, mag men rekenen tot de populaire vertoningen, door beroepsspelers vertoond voor lieden van eenvoudige stand. Het is een ontwikkeling, te vergelijken met het maskersprookjestoneel in Midden-Java, maar vermoedelijk minder als toneel uitgewerkt. (Over de oude betekenis van 'n enkele klucht, zie § 268).

Een andere ontwikkeling in West-Java van de voorstelling van maskerdansen tot een maskertoneel is die, welke uitgelopen is op het West-Javaanse grote maskerspel, de wajang-orang met maskers, welke grotendeels verhalen van de wajang-poerwâ opvoert. Het is duidelijk, dat deze ontwikkelde vorm van maskertoneel onder invloed heeft gestaan van de wajang-poerwâ, evenals het grote maskertoneel in de Vorstenlanden de invloed heeft ondergaan van de wajang-gëdog. In welke tijd deze ontwikkeling in West-Java heeft plaats gegrepen, staat niet vast. Ook deze vorm van maskerspel-voorstellingen is van uit Tjërbon over de Soendalanden verspreid. Of zij zich echter in Tjërbon voor het eerst ontwikkeld heeft, en in welke omgeving, is niet duidelijk. In sommige steden langs de Noord-Oost-kust, o.a. in Grèsik, zijn grote verzamelingen poerwâ-maskers aangetroffen, en wel in Chinees bezit, evenals in Tjërbon. Men zou dus kunnen vermoeden, dat het opvoeren van poerwâ-toneelstukken door gemaskerden een ontwikkeling is, voortgekomen uit de Pasisir-beschaving.

Wellicht moet men in dit verband ook weer denken aan het bestaan van talrijke en welvarende Indo-Chinese gemeenten langs Java's Noordkust. Dit kan geleid hebben, zo al niet tot de ontwikkeling zelf van de gemaskerde wajang-orang met poerwâ-toneelstukken, dan toch tot de opbloei en verspreiding van dit soort toneel. Het is wel waarschijnlijk, dat kapitaal-krachtige Indo-Chinese ingezetenen begonnen zijn met de financiering van gezelschappen wajang-orang-spelers op enigszins ruime schaal, hetzij in de eerste plaats voor eigen genoegen, hetzij om hen te exploiteren op pasar-malëm's en dergelijke. Het gemaskerde wajang-orang-toneel zou hieraan zijn grote uitbreiding te danken kunnen hebben.

Men weet dat ook in Sâlâ degenen, die begonnen gezelschappen wajang-wong-spelers onder vaste leiding te nemen, op eigen kosten te kleden, en hen dan voor geld in tijdelijke of vaste gebouwen voorstellingen te laten geven, Indo-Europeanen en pranakan-Chinezen waren.

Bij de voorkeur voor poerwâ-toneelstukken voor opvoering door maskerspelers in West-Java is te bedenken, dat enige maskers van het kleine populaire maskertoneel in die streken ook beschouwd worden als uitbeeldingen van personen uit de poerwâ-verhalen. In Midden-Java

werden alleen personen uit de gëdog-verhalen genoemd. Men zou waarschijnlijk veel te ver gaan, met aan te nemen, dat in de oude tijd in het Westen van het Javaanse land alleen of voornamelijk poerwã-verhalen bekend waren. Ook daar is in de oude tijd vermoedelijk de mythische persoonlijkheid, die als eerste optrad in de vertoning der vier maskerdansen, als dezelfde herkend als de held van vele oude verhalen, en ook als dezelfde beschouwd als de stamvader van het oude Oost-Javaanse vorstenhuis. Maar de latere letterkundige ontwikkeling van de Zuid-Midden-Javaanse kraton's, in de 18e eeuw ingezet, heeft in het Westen minder diep doorgewerkt. Hieraan kan men het toeschrijven, dat het populaire maskerspel daar de figuren, die de geleerde hofschrijvers van Soerakarta in geheel verschillende tijden en landen plaatsten, zoals Sãmbã en Goenoengsari, als verwisselbaar is blijven beschouwen. Dit is ongetwijfeld een overblijfsel van een oude zienswijze; het bewustzijn, dat de namen eigenlijk slechts oude mythische grootheden aanduiden, is er nog in te onderscheiden.

In het Zuid-Westen van het Javaanse land, Bagëlèn en Banjoemas, en in de daarbij aansluitende Westelijke Pasisir-landen, vooral Pëkalongan, sluit, zoals boven gebleken is, het maskerspel zich bijna volkomen aan bij de ontwikkeling in de Vorstenlanden. Uit de oude maskerdansen is een maskertoneel ontstaan, doordat men Pandji-verhalen is gaan opvoeren. De oude vorm, de populaire opvoering van een reeks maskerdansen zonder verhaal, schijnt niet of in vrij onbeduidende vorm voor te komen (Klëdoeng, § 83). Naast Pandji-verhalen, gëdog-lakon's, worden hier en daar ook andere verhalen: Damarwoelan-, Ménak Djajèngrãnã- en Rãmã-verhalen door maskerspelers opgevoerd. Hieruit blijkt weer duidelijk, hoe de maskers, daar zij in wezen niet een bepaalde persoon maar een type uitbeelden, ten slotte in alle verhalen gebruikt kunnen worden.

377. Het Oosten van Midden-Java. Ook in de in het Oosten bij de Vorstenlanden aansluitende landschappen, welke nog tot Midden-Java te rekenen zijn, is de ontwikkeling van het maskertoneelspel uit de oude maskerdansen blijkbaar niet veel anders geweest dan in Soerakarta en Jogjakarta. De invloed van de Vorstenlanden is daar groot. Men vindt in die streken meermalen het optreden van een of een paar maskerspelers afzonderlijk, wat ook in de Vorstenlanden niet onbekend is. Ik herinner hier aan het optreden van maskerspelers bij de Pãnãrãgã'se rêjog-vertoning en het Blora'se barongan-spel, welke beide zich ontwikkeld hebben tot populaire kluchten, of neiging vertonen dit te doen. Ook bij de èblèg- en barongan-dansen in het Zuid-Westen van het Javaanse land ziet men maskers, zoals boven reeds is vermeld.

Men mag wel aannemen, dat in deze gevallen het gebruik van maskers verbonden is geraakt aan andere vertoningen, die in oorsprong zelfstandig waren. Of dit optreden van maskerspelers echter ontleend is uit, een overblijfsel is van, een vol ontwikkeld maskertoneel, dat, oorspronkelijk ontstaan uit het spel van de vier maskerdansen, in de loop der tijden ontaard, met andere vertoningen samengesmolten is? Van het spel van de vier maskerdansen zijn ten Oosten van de Vorstenlanden tot nu toe zeer weinig sporen gevonden. Wellicht is nog eerder aan te nemen, dat deze vertoningen, paarddansen en mommedansen zich reeds vroeg verbonden hebben met enkele maskerdansen, die van ouds losstonden van de vertoning van een vaste reeks van vier maskerdansen en vervolgens van een maskertoneel. Hier zou men kunnen verwijzen naar de tweede der in het voorafgaande voorgestelde veronderstellingen ten aanzien van het voorkomen van gemaskerde geestendansen, dat het opvoeren van de grote maskerdansen zelfstandig, niet noodwendig in een reeks, ook zeer oud is (§ 364).

378. Ontwikkeling in Oost-Java. Men zou kunnen verwachten, dat de maskerspelen in de streken van Këdiri, Malang en Sidãardjã, waar de Pandji-verhalen grotendeels spelen, veel ouds hadden bewaard, wellicht zelfs uit de voor-Moslimse tijd. De schaarse gegevens uit die tijd over het voorkomen van maskerdansen moeten waarschijnlijk op die streken betrekking hebben. Het is echter moeilijk in hetgeen er thans daar gevonden wordt bijzonder ouderwetse bestanddelen aan te wijzen.

Misschien zou men als zodanig kunnen beschouwen het feit, dat, in Malang vooral, naar het schijnt, de maskerdansen wel worden of werden uitgevoerd door amateurs, liefhebbers uit de kring der toeschouwers, die elkaar ook gedurende een voorstelling afwisselen. Iets dergelijks heeft ook plaats bij de boven besproken maskerspeluitvoering in Lëmbœastâ (Trënggalèk), beschreven in de S. Tjëntini (§ 124). Ook elders is het, zoals uit het voorafgaande is gebleken, niet onbekend, dat de maskerspel-opvoeringen gegeven worden door amateurs, niet beroepsspelers. Of althans door lieden, die niet met hun spel geheel in hun levensonderhoud moeten voorzien, maar die het als bijbezigheid doen, bij désa-genoten vaak zonder of met zeer geringe betaling in geld. Zo goed als overal, waar een beoefening van volkskunst in de dorpen voorkomt, is dit waarschijnlijk regel. Men mag dit wel beschouwen als een toestand, ouderwetser dan het opvoeren van de spelen door beroepsspeellieden, ḍalang's en dergelijken, zoals de ḍalang's van Palar (zie § 366—368). In Malang werd nog niet zeer lang geleden, naar men mij mededeelt, van iederen man van enige stand in de dorpen verwacht, dat hij maskerdansen kon uitvoeren. Bijna overal is ditzelfde ten opzichte van de tajoëban, het dansen met een dansvrouw, het geval of het geval geweest. In deze gevallen behoort het dansen dus niet alleen tot de vertoningen, maar ook tot de volksvermaken, waaraan een ieder, die de nodige vaardigheid bezit, kan deelnemen.

Blijkens de Javaanse verhandeling (hoofdstuk X, § 23) heeft men in de kraton van Soerakarta beproefd de maskerdansen te maken tot een lichaams oefening en een vaardigheid, algemeen onder lieden van stand. Dit was, zoals daar ook blijkt, een gedwongen ontwikkeling van de langzamerhand in de hofsfeer opgenomen populaire maskerdansen. Iets dergelijks zou men ook kunnen vermoeden ten aanzien van het beoefenen der maskerdansen in het oude Oost-Javaanse land. Het maskerdansen in de dorpen daar zou een gevolg kunnen zijn van een sterke invloed van de (gewestelijke) „hogere” kunst in de oude tijd. Ook bij de verspreiding onder het boerenfolk van andere kunstuitingen, zoals van de batikunst en van het wajang-toneel, heeft een rol gespeeld de popularisering van kunstuitingen, die te voren in de hofsfeer reeds een hoge graad van verfijning hadden bereikt.

Van een oud populair maskerspel met vier maskerdansen is mij daarentegen in Oost-Java geen bericht toegekomen. Men bedoelt met het opvoeren van maskerdansen steeds een verhaal uit te beelden, of tenminste eraan te herinneren. Een ḍalang is dan ook een vereiste; hij moet de rollen zeggen, al bestaan die slechts uit enkele woorden.

379. Verband met de voor-Moslimse kunst. Men kan nu echter vragen, hoe dan de ontwikkeling van het maskertoneel als hogere kunstuiting in Oost-Java verlopen is. Mag men hier een onmiddellijke verbinding aannemen met de voor-Moslimse tijd?

Naast het opvoeren van verhalen komt in Oost-Javaanse, maar vooral in Madoerese en Oosthoekse populaire vertoningen, zoals loedroeg en sronèn, zeer vaak in het eerste gedeelte een maskerdans voor. Dit is meestal een Klânâ-dans (zie § 155 en 158). In dit verband wil ik herinneren aan de mededeling van de Pararaton over het maskerdansen (anapoek beduidt dit waarschijnlijk, zie boven, § 340) van Praboe Ajamwoeroek van Mâdjapaït. Daar wordt het waarschijnlijk, wanneer men leest, dat de vorst voor het maskerdansen een bijzondere bijnaam had, dat in die tijd de religieuze betekenis van die dansen in het leven van de gemeenschap nog niet vergeten was.

Over de vraag, wat die religieuze betekenis misschien geweest kan zijn, zal hierna (§ 455) het een en ander worden opgemerkt. Het waarschijnlijkste is wel, dat men in en door de maskerdansen, hetzij met, hetzij zonder bezetenheid, dat is niet meer uit te maken, zekere bovenmenselijke grootheden, wier aanwezigheid men bij bepaalde gelegenheden gewenst achtte, in zijn midden dacht te kunnen krijgen (zie § 364). De vraag, of in de tijd van Praboe Ajamwoeroek van Mâdjapaït deze grootheden opgevat werden als vorsten uit de oude tijd, of als kosmo-mythologische grootheden, is bij gebrek aan gegevens moeilijk te beantwoorden.

Het is, dunkt mij, waarschijnlijk te achten, dat de alleenstaande Klânâ-dans in Oost-Javaanse,

Madoerese en Oosthoekse populaire vertoningen een herinnering is aan of een overblijfsel van een religieuze rite uit de zeer oude tijd, waarin de persoon, die thans Klânâ genoemd wordt, de hoofdrol speelde, niet onmiddellijk in het verband van de vier grote maskerdansen (§ 363) optredende, maar een geestendans uitvoerende (§ 364). Het feit, dat deze alleenstaande Klânâ-dans in de Oosthoek wel door een vrouw in travestie gedanst wordt, zou men zelfs in verband kunnen brengen met de religieuze betekenis van travestie-vertoningen (zie § 444). Denkbaar is ten slotte ook, dat het optreden van een meisje of vrouw in travestie, een alleenstaande Klânâ-dans dansende in Batavia (§ 107), een oude ontlening is aan Oost-Java of de Oosthoek. Ofschoon men daarbij ook kan denken aan een afslijting van het West-Javaanse kleine maskerspel van vier dansen, dat ook wel door een vrouw in travestie gedanst wordt (§ 103 en 107). Dit optreden van vrouwen in West-Java heb ik hierboven (§ 364) reeds ter sprake gebracht.

Behalve de alleenstaande Klânâ-dans komt er in de Oosthoek, in Panaroekan (Sitoebândâ), bij een populaire vertoning als sronèn ook wel eens een alleenstaande Goenoengsari-dans voor (zie § 157). Ten aanzien van deze dans herinner ik aan de mededeling van den Heer Martåatmådjâ (§ 207), dat de lieden van Kēdiri Goenoengsari als hun pēpoendèn beschouwen. Goenoengsari is in de gēdog-verhalen ook een prins van Kēdiri. Dat hij in de zeer oude tijd de hoofdpersoon is geweest in een religieuze plechtigheid, waarin een geestendans werd opgevoerd, is, dunkt mij, niet ondenkbaar. Enig onmiddellijk verband tussen Kēdiri en Sitoebândâ wil ik hiermede niet leggen; al is het Oosthoekse-Madoerese maskerspel waarschijnlijk wel, over Madoera, aan de Oost-Javanen ontleend, en al heeft Kēdiri in de oude tijd volkenkundig tot Oost-Java behoord, de verbinding is toch te zwak, om er nadere beschouwingen aan vast te knopen.

Men bedenke ook: het Oost-Javaanse land is te beschouwen als het vaderland van Radèn Pandji, den vorstenzoon, en zijn geslacht. Men kan zich wel voorstellen, hoe diep en vermoedelijk reeds zeer lang gevestigd daar de gedachte is geweest, dat de geesten of mythische voorouders van de eigen stam, uitgebeeld in de maskerdansen (zie § 362 — 364) en het geslacht van de oude vorsten des lands in wezen één zijn.

De Djâjâbâjâ-figuur is ook te beschouwen als een voorbeeld van de vereenzelviging van een vermoedelijk zeer oude mythische grootheid of voorvader, den wijzen ziener, met een Oost-Javaansen vorst dien de Javaanse letterkunde als volkomen tot de Javaanse geschiedenis behorende beschouwt. Aan de verhalen over Praboe Djâjâbâjâ, de bekende Djâjâbâjâ-voorspellingen met messiaanse verwachtingen, is, zoals men weet, de naam van het oude vorstendom Kēdiri verbonden. Dus ook daardoor blijkt weer dat de versmelting van mythische grootheden, stamvoorouders en vorsten in het bijzonder in het oude Oost-Java thuis was.

Aannemelijk is het dus wel, dat in deze Oost-Javaanse landstreken de oude maskers reeds in de tijd van Mådjâpaït verbonden werden met overleveringen omtrent oude vorsten des lands. Daar komt nog het volgende bij. Het bestaan van zogenaamde Pandji-verhalen in de voor-Moslimse Javaanse letterkunde is aan te nemen, al zijn de thans bekende oude Pandji-verhalen waarschijnlijk meer tot de Balinees-Javaanse en Maleis-Javaanse dan tot de zuiver inheemse voor-Moslimse Oost-Javaanse letterkunde te rekenen. De kenmerkende versmelting van mythe of sprookje en historisch overlevering vindt men reeds in deze oude verhalen over den Prins van Djēnggâlâ. In het hieraan voorafgaande (§ 374) heb ik de veronderstelling geopperd, dat de verspreiding der Pandji-verhalen samenhangt met het aanzien en de grootheid van het Mådjâpaït'se vorstenhuis. Naar ook wel aan te nemen is, werden die verhalen in de oude tijd voorgedragen en ook met dans ten tonele gebracht.

Hier worde nog eens verwezen naar de mededelingen van den Heer Overbeck over vertoningen van toneel en dans in de oude tijd in Oost-Java, ontleend aan Maleise bronnen. Ik herinner aan de, elders, voor zover ik weet, nog niet aangewezen poelir-vertoning, naar het schijnt een soort van ongemaskerde voorstelling van bekende figuren uit de oude verhalen, telkens door andere personen, één voor één, met een kleine dans. Deze kozen, vermoedelijk, de figuren, aan wie zij

379. Besch. Maskerspel, ontwikkeling.

zich verwant gevoelden, en hielden, als het ware voor hen optredende, een soort lofrede op hen, of ze droegen een soort djantoeran voor. De Maleis-Javaanse tekst stelt deze vertoning voor als een soort gezelschapsspel; er is echter ongetwijfeld grote kans op, evenals dat bij de in het hierna volgende te bespreken rakēt-vertoning het geval is (§ 470), dat deze poelir-vertoning ook een oude religieuze grond heeft gehad. Op een enkele plaats is het in deze verhalen ook duidelijk, dat er niet slechts van een dans tot uitbeelding van een ouden vorst of held, maar bepaaldelijk van een maskerdans sprake is (zie Djāwā XII, 1932, blz. 224). Hieruit volgt evenwel nog niet, dat de maskerdansen zich reeds ontwikkeld hadden tot een maskertoneel met opvoering van een verhaal, in tafelen verdeeld, en met gesproken voordracht van rollen, door een ḍalang of door de dansers zelfs. Ofschoon, ondenkbaar is dit natuurlijk niet. Ook hierbij en voor die oude tijd zal men echter wel moeten aannemen, zoals boven is uiteengezet, dat, met of zonder opvoering van een verhaal, de verschijning van de maskers, de dans en de muziek de hoofdzaak waren, het verhaal, reeds bekend en in de opvoering nauwelijks te volgen, bijzaak.

De veronderstelling van een onmiddellijk verband tussen het huidige Oost-Javaanse maskertoneel en maskerdansen uit de tijd van Mādjāpāit zou er dus toe moeten leiden aan te nemen, dat het Oost-Javaanse maskertoneel van oorsprong iets anders is geweest dan het Midden- en West-Javaanse. Van dit laatste is het waarschijnlijk gemaakt, dat het zich ontwikkeld heeft uit een oude vertoning van vier maskerdansen, onmiddellijk verband houdende met de klassifikatie-gedachte. Aan het Oost-Javaanse zou niet deze opvoering van vier maskerdansen ten grondslag liggen, maar een aantal afzonderlijke maskerdansen, ten doel hebbende grootheden uit de voortijd, spoedig begrepen als oude vorsten, in het midden der mensen-maatschappij te doen verschijnen, om heil te brengen of onheil af te weren.

Of men in aansluiting bij deze veronderstelling mag vermoeden, dat in Oost-Java de gedachte aan klassifikatie, en inzonderheid aan de klassifikatie van vier, minder invloed had dan in Midden-Java? Vermoedelijk niet: wellicht was het geval alleen, dat in Oost-Java de uitbeelding van de groep van vier door vier gemaskerden niet tot de kunstuitingen behoorde. In de door geleerde letterkundigen bewerkte Pandji-verhalen van oudere en jongere tijd vindt men de gedachte aan de klassifikatie van vier telkens terug. Boven (§ 362) is een klassifikatie-reeks van vier met verschillende korrespondenties uit een oud Pandji-verhaal aangehaald. Dit bewijst echter nog niet, dat men dat viertal ook uitbeeldde in een vertoning, bestaande uit vier (of zes) volgens een vaste volgorde elkaar opvolgende maskerdansen. Men zou ook kunnen veronderstellen, dat in het oude Oost-Java deze vertoning van vier maskerdansen zeer lang geleden ook bestaan heeft, maar dat zij zich reeds in de Mādjāpāitse tijd had opgelost in afzonderlijke maskerdansen. Dit is denkbaar. Maar een bewijs voor deze veronderstelling zou ik niet weten aan te voeren. Uit de enkele stukken in verhalende teksten, die duidelijk genoeg zijn en klaarblijkelijk op maskerspel betrekking hebben (Praboe Ajamwoeroek's maskerdans volgens de Pararaton, de maskerdans in de Maleise tekst), kan men, dunkt mij, niet opmaken, dat er een vaste reeks van vier maskerdansen bestond.

Aannemende dus, dat het Midden- en West-Javaanse en het Oost-Javaanse maskerspel, ofschoon allebei van oorsprong uitbeeldingen van het wezen der mythische voorvaders, een enigszins van elkaar afwijkende ontwikkelingsgang hebben doorlopen, de twee genoemde vormen van maskerspel hebben toch reeds vroeg invloed op elkaar uitgeoefend. Aan de invloed van de Oost-Javaanse op de Midden-Javaanse vertoning is vermoedelijk te wijten, zoals boven uiteen is gezet (§ 374), dat sinds de eerste tijd van de Islam in Zuid-Midden-Java verhalen van den Oost-Javaansen vorstenzoon en zijn geslacht met de oude, mythische grootheden voorstellende, maskers in verband zijn gebracht. De invloed van Zuid-Midden-Java's latere hofkunst op de ontwikkeling der Oost-Javaanse vertoning is vermoedelijk geweest, dat de maskerdansen in het raam van een wajang-toneelvertoning werden ingepast, dat men hele lakon's is gaan opvoeren, in plaats van enkele maskerdansen te dansen.

Maar, zoals reeds opgemerkt is, veel ouds waarin men nadere bevestigingen van deze veronderstellingen zou kunnen vinden is er in het hedendaagse Oost-Java niet overgebleven.

Wanneer men onder de thans daar wonende bevolking lang niet zoveel ouds aan gebruiken en gedachten aantreft als men hoopte, is te bedenken, dat in het bijzonder deze streken van de tijd van Soeltan Agoeng af tot aan de pacificatie door de Koempëni in het midden van de 18e eeuw zeer vaak aan oorlog en verwoesting zijn blootgesteld geweest, en dat er, waarschijnlijk vooral in de Mataram'se tijd, vrij aanzienlijke gedwongen volksverplaatsingen de oude samenstelling van de bevolking wijzigden. Daaraan en ook aan nieuwere, ook thans nog voortdurende immigratie is het zeker wel te wijten, dat bijvoorbeeld een oude landstreek als Kēdiri een zeer gemengde bevolking heeft, welke zeker niet geheel als echt Oost-Javaans te beschouwen is. Daarom is op de ontwikkeling van het maskerspel in deze oude Oost-Javaanse streken een invloed van Zuid-Midden-Java ook in latere tijd niet uitgesloten. Helaas staan ons te weinig gegevens ten dienste om dit nauwkeurig te kunnen bepalen.

380. Verschillen tussen Oost-Java en Midden-Java. Twee zaken mag men misschien nog vermelden, als aanwijzingen ervoor, dat het Oost-Javaanse maskerspel als verschillend van het Midden-Javaanse gezien moet worden. Vooreerst de vorm van de maskers.

De maskers, die in deze Oost-Javaanse streken, in de Oostelijke Pasisir, op Madoera en in de Oosthoek voorkomen, zijn veel dieper uitgesneden, met scherper en forser trekken, dan die van Midden-Java. Ook is te wijzen op de mededeling van de Javaanse verhandeling, dat in Zuid-Midden-Java de maskers, in den beginne niet besneden, slechts gekleurd, pas onder invloed van een maskersnijder uit de Pasisir (Djapara) in het hout gemodelleerd zouden zijn. Misschien mag men dit alles in verband brengen en vermoeden, dat de ontwikkeling van het maskersnijden daar het verst gevorderd is, waar maskervoorstellingen reeds vroeg bestonden. Dit nu schijnt in de oude Oost-Javaanse landschappen het geval te zijn geweest. In verband met de vermelding van de Pasisir wil ik hier nog herinneren aan de mededeling over Pēkalongan, boven aangehaald (§ 97), dat er daar Klānā-maskers gebruikt werden „met een vervaarlijken langen, puntigen neus”. Indien men aanneemt, dat hiermede bedoeld is een Klānā-bapang-masker, wordt hierdoor mede een verbinding gelegd tussen de Pasisir, zelfs zover Westelijk als Pēkalongan, en het oude Oost-Javaanse land. Want dit Klānā-bapang-masker komt vooral voor in Malang; in Zuid-Midden-Java, voor zover mij bekend, niet of zeer zelden. Deze overeenkomst berust, zo mag men veronderstellen, op de (betrekkelijke) eenheid der Pasisir-beschaving. Dat er vermoedelijk verband bestaat tussen de verspreiding der Pasisir-beschaving en de verbreidheid langs de kusten van dit eilandenrijk van het ontzag voor, zoal niet van de gehoorzaamheid aan de godvorsten van Mādjapaït, heb ik reeds meermalen opgemerkt.

Een tweede punt, waarin het Oost-Javaanse maskerspel verschilt van het Midden-Javaanse is, dat er geen sprookjes als verhalen bij opgevoerd zijn. Althans, daarvan is mij niets gebleken. In Oost-Java heeft het moderne populaire kluchtentoneel een vrij grote verspreiding bereikt in verschillende vormen, vermoedelijk voordat in Zuid-Midden-Java zulk een ontwikkeling inzette. Boven, naar aanleiding van de vermelding van de loedroeg- en dergelijke vertoningen (§ 318) is daar reeds de aandacht op gevestigd. Dit moderne volkstoneel is echter niet in verband te brengen met het maskerspel. Zelfs een zeer verwijderd verband, zoals misschien aan te nemen is tussen de Midden-Javaanse Andé-andé-Loemoet-vertoningen en het oude populaire maskerspel met sprookjes als verhalen, is in Oost-Java niet waarschijnlijk. Het Oost-Javaanse moderne populaire kluchten-toneel heeft zich uit andere vertoningen ontwikkeld (zie beneden, § 477).

Het ontbreken van de sprookjes op het repertoire van het Oost-Javaanse maskertoneel is misschien in verband te brengen daarmee, dat in die streken reeds zeer vroeg de maskers beschouwd zijn als uitbeeldingen van oude vorsten, en dat de oude mythische voorvader-verhalen niet, zoals in Midden-Java vermoedelijk het geval is geweest, na verloop van tijd als volksverhalen

of als sprookjes begrepen zijn, maar als historische lotgevallen van stamvaders van het vorstenhuis. In zeker opzicht is dit vermoedelijk ook wel de juiste, meest oorspronkelijke opvatting der oude verhalen, zoals Dr. Rassers aannemelijk heeft pogen te maken.

En wellicht staat met dit zich bepalen tot de (vermeende) geschiedenis van oude vorsten ook in verband, dat er in Oost-Java minder pānākawan-achtige figuren plegen op te treden, en dat die van minder belang zijn in de opvoering, dan in Midden-Java het geval pleegt te zijn. Die pānākawan-achtige figuren moeten het in Midden-Java mogelijk maken, met het maskerspel tonelen, aan de werkelijkheid herinnerend, zoals dat bij sprookjes past, op te voeren.

Of oorspronkelijk de overvloed van pānākawan-achtige figuren in Midden- maar vooral in West-Java niet in verband staat met een sterk geloof aan geesten, beschermgeesten en andere, in deze streken? Ook in het platteleren-poppentoneel kan men soms bij ḍalang's uit Zuid-Midden-Java of het Zuid-Westen van het Javaanse land een overbluffende bekendheid met de geestenwereld opmerken.

Dat de pānākawan-figuren te beschouwen zijn als nauw verwant aan alles wat buitenmenselijk is, is reeds eerder aangetekend. Ook deze overvloed van geesten en de bekendheid met hun geschiedenissen kunnen tenslotte in verband gebracht worden met het opvoeren van sprookjes in Zuid-Midden-Java. Of de gehele ontwikkeling van het wajang-toneel in die streken ook in dit licht gezien moet worden, kan hier niet besproken worden. Dat het ook in dit opzicht dienstig kan zijn, onderscheid te maken tussen eigenaardigheden van het huidige Midden- en West-Java en die van de oude, thans grotendeels verdwenen, slechts uit de kunst en de letterkunde kenbare, Oost-Javaanse, Mādjāpāt'se en Pasisir-beschaving, is wel aan te nemen.

381. Ontwikkeling op Madoera. Op Madoera en in de Madoerese Oosthoek is de ontwikkeling van de oude zelfstandige maskerdansen in vele opzichten te vergelijken met die in de Soendalanden. Evenmin als in de Soendalanden moeten het masker en de maskerdans op Madoera eigenlijk inheems zijn; zij zijn er ingevoerd door Javaanse invloed. Op Madoera heeft over het algemeen, mag men aannemen, de Javaanse invloed veel vroeger en veel krachtiger gewerkt, ook door de vele aanrakingspunten, kustplaatsen, dan in de Soendalanden. De invloed op Madoera ging ook uit van een ander gebied (Oost-Java en de Oostelijke Pasisir) dan die op de Soendalanden (Tjërbon). De Madoerese landschappen, althans de kustplaatsen met zeehandel, zijn klaarblijkelijk eerder tot enige economische ontwikkeling gekomen dan het Soendanees hoogland. Volgens de overlevering zouden de Madoerese vorsten ook oorspronkelijk van Java afkomstig zijn.

Van invloed op de hedendaagse Madoerese kunst en gewoonten, die dateren zou uit de oude tijd van voor de Islam is, zoals te verwachten, niets te vermelden. Het is ook moeilijk uit te maken, wanneer en hoe zich het maskerspel op Madoera heeft verbreid. De grote maskervertoeningen, die men daar kent of kende, met Javaanse voordracht, schijnen niet zeer oud te zijn; de maskers en de wijze van dansen verschillen weinig van de Oost-Javaanse. Alleen hebben, naar men zegt, de Madoerese maskers de mond meestal iets breder uitgesneden. Waar de voorgestelde verhalen echter meest poerwā-lakon's zijn, mag men vermoeden dat deze ontwikkeling tot stand is gekomen, ten gevolge van de in de latere tijd al te geringe bekendheid met de Pandji-verhalen, of overgenomen van de Noord-Oostelijke Pasisir-steden, Soerabaja, Grēsik, Toeban, waar zij ook wel schijnt te zijn voorgekomen. Ook in de Noord-Westelijke Pasisir, in Tjërbon, komt, dat is bekend, groot maskerspel met poerwā-verhalen voor. Overal waar dit voorkomt is het vermoedelijk een betrekkelijk late ontwikkeling, in verband staande met de latere voorkeur voor poerwā-verhalen boven Pandji-verhalen. Het grote maskerspel in de Oosthoek in de Madoerese streken is weer overgenomen van Madoera.

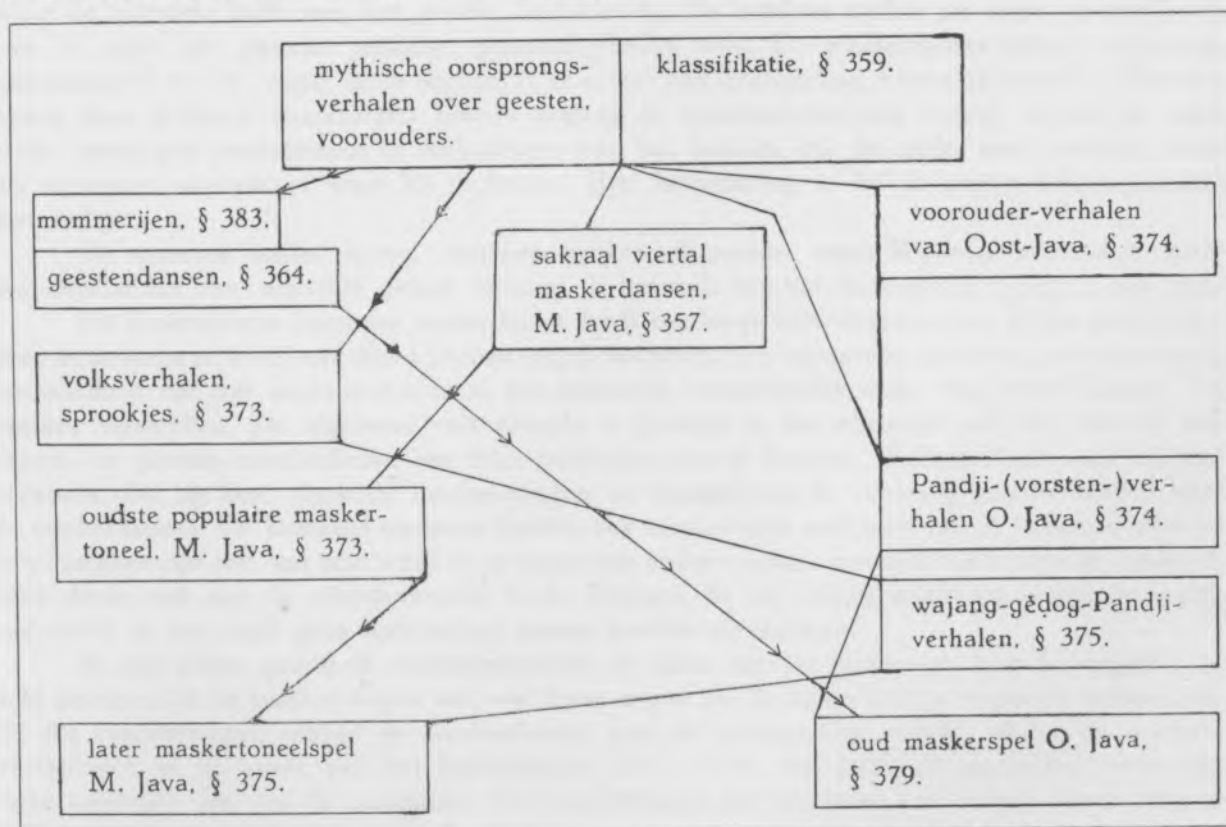
Naast dit grote maskerspel met opvoering van verhalen komen er, zoals boven gebleken is, op Madoera en ook in de Oosthoek maskerdansen voor bij de populaire toneelvoorstellingen, zoals saronèn. Het is wel waarschijnlijk, dat dit een vrij jonge verbinding is, immers de ontwikkeling

van dit volkskluchtentoneel is nog niet oud. Men kan ten aanzien van deze verbinding echter vragen, of deze enkele maskerdansen ontleend zijn aan de grote maskerspelopvoeringen dan wel of het van ouds zelfstandige dansen zijn geweest, die zich hebben verbonden met het nieuwe toneel. Van het bestaan vanouds van zelfstandige maskerdansen op Madoera is nog niets gebleken. Het bestaan van dergelijke zelfstandige maskerdansen (men denke vooral aan de Klânâ-dans) kan men evenwel, naar het mij voorkomt, evengoed aannemen voor de oude tijd op Madoera als voor die in Oost-Java. Over het Oost-Javaanse maskerspel in de oude tijd is in het bovenstaande reeds genoeg medegedeeld.

382. Verloop der ontwikkeling. Uit het bovenstaande zal genoegzaam gebleken zijn, dat het maskerspel in de loop der tijden een vrij lange ontwikkelingsgang heeft doorgemaakt. Bij het beschouwen van deze ontwikkeling kan men konstateren, dat blijkbaar de oude maskerdansen een zeer stevig gegroundveste plaats in het Javaanse artistieke gevoel hebben ingenomen. Hoe is het anders te verklaren, dat zij zo lang zoveel naamsveranderingen hebben kunnen doorstaan, zonder al te veel van hun oude wezen te verliezen. En men kan zich afvragen, een vraag die waarschijnlijk bevestigend beantwoord mag worden, of deze sterke positie van de maskerdansen niet berustte op het feit, dat zij van zeer oude oorsprong zijn en in den beginne vastverbonden aan de ordening van het heelal en de mensenmaatschappij.

Tegelijkertijd moet men echter erkennen, dat de oude maskerdansen, terwijl zij de voedingsbodem vormden voor nieuwere soorten toneel, tenslotte zelf afstierven. In een groot gedeelte van het Javaanse land komen zij niet of nauwelijks meer voor. Zij zijn verdrongen door nieuwere schouwspelen, waarvan een gedeelte zijn oorsprong aan hen dankt; soms zijn deze al weer vervangen door nog jongere.

Samenvattende, kan men de in het hieraan voorafgaande opgenomen veronderstellingen over de ontwikkeling van de maskerdansen als volgt schematisch voorstellen:



ZEVENDE HOOFDSTUK.

Algemene beschouwingen betreffende de Javaanse mommerijen.

383. Maskers, mommen en symbolische voorstellingen. Optochtsvertoningen. Na de beschouwingen in het vorige hoofdstuk over de vermoedelijke betekenis en de ontwikkeling in verschillende gewesten van de maskerdansen, past het thans de aandacht te vestigen op de mommenvertoningen. Misschien is het niet overbodig, hier te herhalen, wat in het begin van het derde hoofdstuk medegedeeld is, over het onderscheid, dat deze bijdrage maakt tussen maskers en mommen. Dit onderscheid berust in de grond op het Javaanse taaleigen, dat in den regel alleen maskers *topèng* of *kédok* noemt. Voor mommen (waarvoor de geleerde hofschrjvers geen aandacht hebben overgehad) bestaat geen gangbaar algemeen woord, behalve *barongan*, dat echter ook een bepaalde groep mommen kan aanduiden. Het maken van onderscheid heeft ook een goede zin, daar naar het uiterlijk, de vorm en het gebruik maskers en mommen bijna steeds onmiddellijk onderscheiden kunnen worden. Van een masker spreekt deze bijdrage, wanneer bedoeld wordt een kunstgelaat, licht en gemakkelijk afneembaar, ook gedurende de dans, en niet meer dan het gezicht, of zelfs maar de bovenste helft van het gezicht, bedekkende. De maskers stellen als regel menselijke of min of meer als mensen gedachte persoonlijkheden voor. De maskerdanser pleegt enigmatische gekostumeerd te zijn; soms, in de dorpen, is er echter van kostumering nauwelijks sprake. Mommen noemt deze bijdrage daarentegen houten koppen of mombakkesen met daarbij behorende, vaak eraan bevestigde pruikebossen en omhullingen van het lichaam, die de speler niet voordoet, maar die hij opzet, aantrekt of waar hij in kruipt. Een kostumering is bij de mommedansen meestal niet nodig.

De mommen stellen dieren, monsters, spoken of geesten voor. Wanneer een enkele maal een mombakkes een menselijk gelaat vertoont, is het toch van een demonische figuur of een reus.

De hedendaagse Javaanse maskerkunst heeft een lange ontwikkelingsgang achter zich, waardoor de maskers zich ver verwijderd hebben van de mommen. Van oorsprong zijn mommenvertoningen, inzonderheid die met dierenmommen, in het algemeen waarschijnlijk ouder dan maskerdansen, die mensen voorstellen. De algemene volkenkunde is geneigd in het bijzonder aan het gebruik van dieren- en geesten-mombakkesen een hoge ouderdom toe te kennen. Wellicht heeft men daarom verwacht, dat bij deze algemene beschouwingen de mommerijen de voorrang zouden hebben voor de maskerdansen. De Javaanse mommen zouden ook vermoedelijk veel beter dan de Javaanse maskers te vergelijken zijn met wat men vindt in de kunst van andere volken, zowel in als buiten de Archipel. Men denke ook aan de eilandenwereld in de Zuidzee. Bij die volken maakt het wetenschappelijk onderzoek in den regel geen onderscheid tussen maskers en mommen.

Ik heb echter gemeend, niettegenstaande dit alles, dat het beter was, hier de volgorde, in acht genomen bij de beschrijvingen van wat thans nog in het Javaanse land te vinden is, te bewaren. Bij die beschrijvingen gingen de maskerdansen aan de mommerijen vooraf, omdat de maskervertoningen in de kunst van het hedendaagse Java, of uit wat blijkt uit geschriften, van veel meer betekenis zijn dan de mommen. En vergelijkingen met de kunst van volken buiten Java te trekken, ligt buiten het gebied van deze bijdrage.

383. Beschouwingen Mommerij.

Het afzonderlijk beschrijven van de Javaanse mommerijen, in het derde hoofdstuk van deze bijdrage, na de maskerdansen, heeft ook het voordeel gehad, dat daarbij het vertonen van verschillende voorwerpen, nagemaakte dieren en dergelijke, ter sprake gebracht kon worden. Het vertonen van deze zaken behoort bij optochten. Dit is ook het geval bij verscheidene der mombakkesen. Dat Javaanse mommen daadwerkelijk deel nemen aan een vertoning, met dans en strijd, komt veel minder voor, dan dat zij eenvoudig meelopen in een optocht. In het derde hoofdstuk heb ik ter vergelijking reeds enige malen gewezen op de Europese carnavals-optochten en op allegorische optochten. Deze vergelijkingen kunnen in verscheidene opzichten de voorstelling, die men zich maakt van de Javaanse mommerijen, verhelderen.

Wanneer men denkt aan allegorieën wordt het begrijpelijk, dat ik in het derde hoofdstuk de boven bedoelde zaken, die eigenlijk niet of nauwelijks als mommen beschouwd kunnen worden, heb beschreven en besproken (§ 385, No. XV—XIX). De meest passende benaming voor deze zaken is wellicht: symbolische voorstelling. Met allegorieën hebben deze symbolische voorstellingen gemeen, dat zij slechts tot doel hebben, te duiden op een voorval of een begrip, dat in de gedachten der spelers en der toeschouwers een grote plaats inneemt. Het zien alleen van allegorieën doet oude, welbekende gedachten weer opkomen.

Ook de indruk, die de maskerdansen in de zeer oude tijd vermoedelijk te weeg hebben willen brengen, kan men zich begrijpelijk maken door te denken aan allegorieën of maskerades; in het eerste hoofdstuk heb ik daar reeds melding van gemaakt (§ 30). Maar de Javaanse maskerdansen hebben zich ontwikkeld tot een toneelspel. De Javaanse mommerijen zijn groten-deels kijkspelen in optochten geworden, waarvan de toeschouwers nauwelijks meer begrijpen, dat zij iets betekend hebben. Ten aanzien van de symbolische voorstellingen echter, gevoelt iedereen nog wel, dat zij een betekenis hebben; welke die betekenis in de oude tijd was, is echter reeds veelal vergeten of vervaagd.

Door het bovenstaande zal het, hoop ik, begrijpelijk zijn geworden, waarom ik in het derde hoofdstuk verscheidene beschrijvingen van symbolische voorstellingen, in Javaanse optochten van vroeger of thans meegevoerd of meegedragen, heb opgenomen. Eigenlijk verschilt hun rol in de optocht niet veel van die der mommen. En de optocht met mommen heeft in de oude tijd vermoedelijk dezelfde of een verwante bedoeling gehad als die met symbolische voorstellingen, het aanschouwelijk maken van belangrijk geachte begrippen. Dit aanschouwelijk maken geschiedt zo goed als altijd in een optocht of ommegang; daarom zou men de in het derde hoofdstuk beschreven en in dit hoofdstuk te bespreken vertoningen en voorstellingen ook wel kunnen samenvatten onder de benaming optochtsvertoningen.

In één opzicht verschilt de bespreking in dit zevende hoofdstuk, van de mommerijen, van de bespreking in het vorige hoofdstuk, van de maskerspelen, namelijk daarin, dat ik in dit zevende hoofdstuk geen rekening heb kunnen houden met gewestelijke verschillen tussen de mommerijen van verschillende delen van Java. In het derde hoofdstuk heb ik wel, zoals gewoonlijk, de gewestelijke volgorde van West naar Oost gevolgd bij de beschrijvingen; bij de bespreking in dit zevende hoofdstuk heb ik evenwel geen gewestelijke verschillen van genoeg belang kunnen vinden, om voor het Westen, het Midden of het Oosten van het Javaanse land afzonderlijk de aandacht te vragen. Het komt mij voor, dat de betekenis van de mommerijen, gezien in verband met de oude wereldbeschouwing, overal waar zij voorkomen op Java, wel in hoofdzaak dezelfde geweest moet zijn. Dit geldt ook van de vertoningen, in de volgende twee hoofdstukken te bespreken: de paarddansen en de reidansen.

Hierin vormen deze vertoningen een tegenstelling tot de maskerdansen. In het vorige hoofdstuk heb ik aannemelijk trachten te maken, dat er althans voor een gedeelte een onderscheid heeft bestaan tussen maskerdansen van het Midden en het Westen van het Javaanse land (het viertal) en maskerdansen van het Oosten (de legendarische vorsten). Beide groepen maskerdansen hebben

in den grond echter gemeen, dat zij geesten of mythische voorouders uitbeeldden. Het onderscheid, eigenlijk dus een onderscheid in vroegste ontwikkeling, tussen Oost en Midden, is gedeeltelijk te verklaren uit het vrij vroege intreden van een tijdperk van vorsten-staatkunde, dat het lot van Oost-Java geweest is. De maskerdansen zijn vermoedelijk reeds vroeg in verband gebracht met de oudste geschiedenis van het Oost-Javaanse vorstenhuis.

Dit nu is met de andere vertoningen, mommerijen, paarddansen en reidansen niet gebeurd. Misschien mag men hieruit verklaren, dat bij deze vertoningen geen gewestelijk onderscheid is op te merken, van genoeg belang om hier te bespreken. Deze vertoningen hebben ongetwijfeld ook gedurende eeuwen een ontwikkelingsgang moeten doorlopen, voordat zij hun huidige vorm kregen. Maar die ontwikkeling is over geheel Java blijkbaar ongeveer gelijk verlopen. Er heeft, althans voorzover is na te gaan, geen verbinding plaats gevonden met eigenaardig gewestelijke opvattingen, belangrijk genoeg, om een gewestelijke verscheidenheid in dit soort opvoeringen te doen ontstaan.

Het enige onderscheid tussen gewestelijke vormen van de mommespelen ligt in de namen van de mommen (die verschillen inderdaad zeer, zie § 385) en in het feit, dat in sommige streken (Bagëlën en het Oosten van Midden-Java, Djombang) de monstermom bezeten wordt in een grote bezetenheidsopvoering (djantoeran enz.), in andere streken (de rest van Java, waar deze mom voorkomt) niet. Hierover zal in het hierna volgende (§ 386) nog iets opgemerkt worden.

384. Mommerij in de letterkunde. De oude religieuze betekenis van de mommerijen en van de wijze, waarop zij vertoond worden in optochten of ommegangen, zal in het hierna volgende ter sprake komen. Eerst wil ik echter hier, evenals in het vorige hoofdstuk (§ 335—345), bespreken wat de Javaanse letterkunde ons kan mededelen over mommerijen.

Dit is echter, helaas, zeer weinig. De vermeldingen in Javaanse letterkundige werken uit het Moslimse tijdperk, die mij bekend zijn geworden, zijn van weinig belang. Een enkele, in de S. Tjabolang, is in het derde hoofdstuk vermeld (§ 201). In de oudere letterkunde, met name in de Nagarakërtagama, komen een paar zinsneden voor, die hier besproken zullen worden, niet zo zeer omdat zij veel belangrijks mededelen over de mommerijen, als wel, omdat het oude vermeldingen zijn. Helaas zijn deze zinsneden echter, zoals zo vaak het geval is in de Nagarakërtagama, vrij duister.

Het eerste van de hier te bespreken stukken is zang 83, strofe 6. Men leest daar over het jaarlijkse rijksfeest, dat in Mâdjâpaït aan het hof van Praboe Ajamwoeroek gehouden werd in de maanden Palgoena (Kawoloe, Februari-Maart) en Tjêtra (Kasanga, Maart-April). Uit Dr. Brandes' verhandeling over de maandnaam Hapit (T. B. G. 41, 1899) is op te maken, dat deze maanden van het zonnejaar een vrij belangrijke plaats innamen in een oude landbouwkalender. Vermoedelijk is de tijd van feesten, zoals die in zang 83 tot en met 91 van de Nagarakërtagama beschreven wordt, ook wel in verband te brengen hiermede, of met de handelsbeweging met overzeese landen, bepaald door de moessonwinden. In zang 83, strofe 5 vermeldt de dichter, wiens aandacht zich overigens beperkt tot wat het hof en de hofgeestelijkheid aangaat, dat er in de maand Palgoena op de markt van Mâdjâpaït veel vertier was. In zang 83, strofe 6, leest men dan (overgebracht in de huidige Javaanse spelling en maatindeling):

tingkahning poedjan,	ping pitwangkën
idran brisaḍi,	dinémboeh sasiki,
saha mērdanggèn-	saha niwēdyan
arak ning wong akèh,	doenoeng ring wangoentoer.

Volgens de Sanskritiserende spelling van het oude Javaans geschreven, leest men :

Tingkah ning pūja n-idran bhrisaḍi saha	ping pitw angkën dinemboeh sasiki saha
mrdangganarak ning wwang akwēh	niwedya n-dunung ring wanguntur.

Deze regels zou ik willen vertalen, enigszins afwijkend van de vertaling van Prof. Kern :

384. Beschouwingen Mommerij.

De wijze van handelen bij de religieuze plechtigheden is, het rondtrekken van de brisaḍi met mērdangga (muziekinstrumenten), in optocht geleid door het volk, zeven malen, elke dag één (maal) meer (dan de vorige dag), met offers, hun plaats vindende op de wangoentoer (sitinggil).

Prof. Kern tekent hierbij aan: „De betekenis van dit woord” (brisaḍi, bhrisaḍi) „dat ondanks de onjavaansche bh geen Skr. is, ken ik niet. Het herinnert aan Prisaḍi in Zang 64, 1, waarvan het misschien een andere uitspraak is. Vermoedelijk is bedoeld een reusachtige pop, voorstellende een of ander mythisch wezen.”

Indien dit vermoeden van Prof. Kern juist mocht zijn, zoude men hier dus een grote mom kunnen veronderstellen, iets als de reuzenmommen, waarvan boven sprake is geweest, en die inderdaad in een optocht thuis zouden behoren. Dit vermoeden heeft zich blijkbaar bij Prof. Kern gevestigd ten gevolge van zijn verklaring van een andere zinsnede in de Nagarakērtagama, n.m. Zang 64, strofe 1, waar men leest bij de voorbereidselen voor de grote sraddha-ceremonie (doden-offer, beter zielenverlossing):

ngkané madya
witana sobita,
rinēngga lwir
prisaḍya roehoer.

of

ngkāne madhya witāna ḡobhita rinēngga
lwir prisadyā ruhur.

Dit zou ik willen vertalen:

daar was in het midden een schone witana (een open, tijdelijk gebouw), versierd als een hoge prisadi. Prof. Kern vertaalt echter: „In 't midden der open feesthal (witāna) prijkte een hoog Prisaḍi-beeld.” Deze vertaling motiveert hij in een aantekening: „In 't K.B. Wdb. (IV, 1912, p. 101) vindt men opgegeven prisadi, doch zonder vertaling. Uit de aldaar aangehaalde woorden schijnt te volgen, dat het een benaming is van zekere te vereren wezens.” Daar is sprake van „mēmanjoet prisadi, boeta” d.w.z. waarschijnlijk: prisadi's en demonen wegwerpen of weg laten drijven, en van „mamoedjēng prisadi, ring hjang, ring pitēr tuwi” d.w.z., vermoed ik: religieuze ceremoniën verrichten ter verering van prisadi's, van hjang's, en ook van pitēr's. In dit verband is niet te veronachtzamen de gissing van Dr. Juynboll in zijn Oud-Javaans-Nederlandse Woordenlijst, die bhrisaḍi in verband brengt met poesadi, een woord dat (ook slechts naar hetgeen op te maken is uit een aanhaling in Dr. van der Tuuk's woordenboek) een verheven zitplaats, in gebruik bij feesten, misschien een soort van estrade, aanduiden moet.

Men zou in verband met dit alles kunnen veronderstellen, dat op de vermelde plaatsen in de Nagarakērtagama bedoeld is iets als de bouwsels van verschillende aard, vaste of draagbare, die men thans op Bali bij feesten wel vindt. In ieder geval moet het m.i. als twijfelachtig beschouwd worden, of er op de genoemde plaatsen in de Nagarakērtagama van een reuzenmom sprake is, zoals men die thans op Java kent. Dr. Poerbatjaraka's mening (zie Bijdr. K. Inst. 80, 1924, blz. 249), dat prisadi of poesadi een soort troon heeft aangeduid, is hiermede niet in strijd.

Hierbij wil ik in het midden laten, of er volkenkundig verband gelegd kan worden tussen de Javaanse mommefiguren, de Garoeḍa-draagkoetsen en -wagens in bruiloftsoptochten e.d., en sommige van de bij feesten en plechtigheden behorende tijdelijke draagbare bouwsels der Balinezen. Ik herinner hier slechts aan de Balinese badé, die bij lijkverbrandingen behoort. In de Javaanse Pasisir-landschappen en in de Oosthoek is als paḍé-paḍé of poewaḍé of koewaḍé bekend een versierde bank, waarop het bruidspaar bij de bruiloft te pronk moet zitten. Van een kobongan of krobongan of patanèn, het bruidsbed, met wat daarbij behoort aan oude gebruiken en vereringen in Zuid-Midden-Java, is in de Pasisir-landschappen (ook een verschil met het Zuidelijke binnenland) vaak nauwelijks sprake.

Het is niet onmogelijk, dat van het boven vermelde verscheidene zaken met elkaar in verband gebracht kunnen worden, misschien zelfs de woorden poesadi en poewaḍé. Het is hier echter niet de plaats voor een bespreking van dit onderwerp.

Bij een andere plaats in de Nagarakērtagama mag men misschien met meer recht denken aan een mommenvertoning. Ook deze plaats is echter vrij duister. De kortheid van de vermelding zou men op rekening kunnen zetten daarvan, dat het meer een vertoning van het mindere volk was. De bedoelde versregels vindt men in de Nagarakērtagama in zang 86, strofe 1:

Akara rong dina	srinata ngkēn
moewah ikang karja,	mara makahawan
kéwon naréndra,	stana singa padoedon
wawon lorning poera	sabērtyanorakēn
tēgal anama	idēran atyadboeta
ngBoebat kaprakasa.	ngwong manonton.

of (Sanskritiserende spelling):

ākāra rwang dina muwah ikang kāryya kewwan narendra
wawwan lor ning pura tēgal anāma ng Bubat kaprakāṣa
ṣri-nāthāngkēn mara makahawan sthāna singhāpadudwan
sabhrētyānorakēn idēran atyadbhuta ng wwang manonton.

Deze regels zou ik willen vertalen, wederom enigszins afwijkend van de vertaling van Prof. Kern: Twee dagen later is er weer de feestelijke plechtigheid, waarbij de vorst moet officiëren, hij moet bezoeken ten Noorden van de kraton een veld, genaamd Boebat, welbekend. De vorst gaat telkens (elke maand Tjētra) daarheen, zijn weg nemende over de plaats, waar de singa in strijd gewikkeld is met het gemene volk, het ten onder brengende, in het rond gaande, vreselijk voor het publiek om naar te kijken.

Het lijkt mij onnodig, in plaats van stana, zoals de tekst heeft, swana te lezen, en in plaats van wawon wontēn. Wawon en kéwon staan in verband met wawoeh en éwoeh. Dat de singa een opzettelijk ingevoerde echte leeuw zou zijn geweest, lijkt mij onwaarschijnlijk. Dan zou de dichter van dit hoogst opmerkelijke feit vermoedelijk wel meer ophef hebben gemaakt. Leeuwen zijn in Zuid-Azië noch in de Archipel te huis; zij zouden van zeer ver weg ingevoerd moeten zijn. Het waarschijnlijkste is, dat men singa moet begrijpen als singā-barong, dat er dus sprake is van een monstermom, die ruim baan maakte voor de vorstelijke stoet. Een dergelijk optreden bij bruilofts-toeten van de monstermom komt nog vaak voor; boven is er herhaaldelijk melding van gemaakt.

De vraag, of de benamingen singa en singābarong wel onmiddellijk in verband gebracht mogen worden met het Sanskriet singha, leeuw, waag ik niet te beantwoorden. De verbinding der denkbeelden, die er thans op Java hier en daar blijkbaar bestaat, tussen leeuw en singābarong, kan op velerlei wijze, achteraf, tot stand zijn gekomen, als verklaring van geleerde etymologiserende inheemse schrijvers uit ouder of jonger tijd. Zou de hooggeleerde en zeer eerwaarde dichter van de Nagarakērtagama minder behagen geschept hebben in dergelijke etymologieën dan de deftige hofdichters, de poedjānggā's van Soerakarta?

Intussen, Dr. Poerbatjaraka heeft voorgesteld (Bijdr. Kon. Inst. 80, 1924, blz. 280) om stana-singa-padoedon te beschouwen als aanduidende: een draagstoel met een leeuwte aan de hoeken. Het komt mij evenwel voor, dat men, om deze verklaring te verkrijgen, het taaleigen van het Javaans wel wat veel geweld aan moet doen. Het lijkt mij aannemelijker om te vertalen, zoals boven is aangegeven.

Opmerkenswaardig is nog, dat, wanneer op deze plaats in de Nagarakērtagama inderdaad van een mommerij sprake is, deze plaats had bij het feest in Tjētra, de voortzetting van de feesten in Palgoena, waarvan boven sprake is geweest. Enige strofen verder vertelt de dichter, vrij uitvoerig, van de vechtsporten, waarvoor de samenkomst op het veld van Boebat eigenlijk gehouden werd. Dit alles had in die tijd vermoedelijk nog een duidelijke zin in verband met oude gedachten omtrent de samenhang van mensenmaatschappij en natuur. Ten aanzien van de vechtsporten zijn

deze gedachten ook nu nog niet geheel vergeten; hier en daar in de dorpen werden zij nog geregeld gehouden bij gelegenheid van de rijstoogst.

Andere plaatsen in de oude letterkunde, in verband met de mommerijen van het heden-daagse Java vermeldenswaardig, zijn hier niet te noemen. Al zijn er misschien wel enkele plaatsen aan te wijzen, waar mommen bedoeld worden, de oude letterkunde verschaft ons niet de gelegenheid, ons een duidelijke voorstelling te maken, van wat de mommen in de oude tijd geweest zijn. Dit is helaas met zeer vele zaken van de kunst, zeden en gebruiken in de oude tijd het geval. Misschien mag men echter in dit verband er nog op wijzen, dat de mommenvertoningen ook thans nog alleen thuis zijn onder het eenvoudige volk, dat slechts bij uitzondering in de hofkunst iets van mommerij te pas komt. Wellicht was dit in de oude tijd ook zo. En dan is het niet te verwonderen, dat de geleerde hofschrijvers, die de Javaanse letterkunde voor een groot deel op schrift hebben gebracht, er over zwijgen.

385. Overzicht over de Javaanse mommen. Daar er aan Javaanse geschriften zo weinig over de oorsprong en de ontwikkeling der mommerijen te ontleen is, rest er niets anders te doen dan, na een overzicht over de bestaande Javaanse mommen gegeven te hebben, over te gaan tot de beschouwingen over de vermoedelijke oude zin der mommenvertoningen.

Boven is gebleken, dat de mommerijen in vele streken van Java voorkwamen, maar dat de namen, aan de verschillende figuren gegeven, zeer verschillen en grotelijks aanleiding geven tot verwarring. Klaarblijkelijk staat dit weer in verband daarmee, dat deze vertoningen niet of slechts zeer gedeeltelijk binnen de kring van de ontwikkelde en algemeen-Javaanse kunstbeoefening, de hofkunst, getrokken zijn; zij zijn eigenaardig boers en provinciaal. Daardoor is ten opzichte van deze vertoningen en voor de namen van de erin optredende figuren geen algemeen gangbaar Javaans spraakgebruik ontstaan, zoals dat in vrij hoge mate het geval is met de voorstellingen die behoren tot de „hogere” kunst, zoals de wajang-poerwâ en de grote gamelan, welke onder invloed van de hoven en de hogere adel door geheel het Javaanse land in hoofdzaak dezelfde vormen zijn gaan vertonen.

Ten einde een overzicht te krijgen over de verschillende op Java voorkomende mommen, die in het voorafgaande genoemd zijn, wil ik hier eerst een opsomming geven, geordend naar de vormen.

I. Vooreerst heeft men dan de dierlijke monstermom, vaak, hoewel niet altijd, op vier benen (door twee mannen gedragen), met een kop waaraan min of meer gelijkenis met een tijgerkop is gegeven, met of zonder gloria van pauweveren er op. Deze pauweveren schijnen in het bijzonder van Pânârâgâ naar het Oosten voor te komen. De volkomen tijger-mommen (mommepakken welke den drager geheel omsluiten) welke soms voorkomen, zijn ook hierbij te rekenen. Deze monstermom heet meestal bij uitstek barongan, verder singâbarong of matjanaan, djëpaplok of tjaplëkan; als eigennamen worden vermeld in Pânârâgâ: Râdjâwânâ, in Blora: Gëmbong-widjâjâ.

II. Dan heeft men de reuzenmommen, die, als 't goed is, in een paar moeten voorkomen, man en vrouw. Zeer grote exemplaren, zoals die van de bruiloftsoptocht van Grësik, moeten gedragen worden door verscheidene mannen. Ook deze reus of dit reuzenpaar wordt wel zonder meer barongan genoemd (in W.-Java en op Madoera); overigens is gëndroewo of gëndroewon een gewone benaming. Daarnaast komt ook voor: bēḍawangan (pēḍawangan, kēḍawangan, gēḍawangan), volgens Dr. van der Tuuk vroeger ook: Wânâkiroen. De Madoerese barongan of taq-bhoetaqan (boeta-boetaän) zou volgens de beschrijving van den Heer Kiliaan hier ook bij te rekenen zijn. Deze reuzenmommen schijnen, misschien ten gevolge van de bewerkelijkheid van hun vervaardiging en vertoning, over het algemeen zelden meer voor te komen.

III. Vervolgens heeft men de mom van den wildeman: een man met een demonisch masker voor, meestal rood, een wildemanspruik op en een wapen in de hand. Ook deze figuur wordt in de verschillende gewesten met tal van verschillende namen aangeduid; hij heet soms ook slechts ba-

rongan. Als meer eigenaardige benamingen zijn te noemen: tjèpètan, Djâkâ Lodrà, tètèk-mèlèk of -mèlèk en boedjanganogeng of -ganong, boedjanganom of ook ganoeng. Deze figuur onderscheidt zich van den reus door weinig anders dan door de grootte; beide dragen zij dan ook wel de naam gëndroewo of gëndroewon.

IV. Een mom die ook goed te onderscheiden is, is die van de vogel: een man met een mombakkes over het hoofd, dat min of meer duidelijk een vogelkop voorstelt, en (soms) ook verder vermomd als vogel. Deze figuur heet gewoonlijk títit-toewit, ook wel bango-tonjong of pitik-walik; hij schijnt slechts in het Zuid-Westen en het Midden van het Javaanse land recht thuis te wezen. Hij vertoont verwantschap met de tètèk-mèlèk van Pânârâgâ, door diens langen neus.

V. Het grote mombakkes, dat een spook, wéwé, voorstelt, moet vermoedelijk ook afzonderlijk genoemd worden, al heeft deze mommerij vaak veel overeenkomst met die van de reuzen-mommen (II).

Verder heeft men nog enige dieren-mommen, die vrij vast van vorm zijn. Te noemen is vooreerst:

VI. De apemom, natuurgetouw van voorstelling of met een hoofdtooi als een wajangheld, zoals de aap in een kètèk-oglèng-voorstelling, steeds met een lange naar het achterhoofd opkrullende staart. Deze mom wordt genoemd: bédèsan of loetoeng. Een moenjoekan, ook klaarblijkelijk een apemom, welke uit Bagèlèn vermeldt wordt, is een vervanger van den tjèpètan (III). Ook de gewapende apemommen in de Grèsik'se optocht zijn waarschijnlijk verwant aan den wildeman.

VII. De hondemom met klappende bek heb ik alleen voor Blora vermeld gevonden. Zijn naam Bonçèt is, zoals men zich herinnert, ook de naam van de gamèlan-wijze, welke in de grote Vorstenlandse maskerspelpvoering behoorde bij het optreden van Goenoengsari.

VIII. De olifantemom, genoemd in de optocht van Grèsik, wordt gewoon gadjahan genoemd.

IX. Verder vindt men in de beschrijving van die optocht nog vermeld een krokodillemom (badjoelan).

X. Een mom van een buffel of bantèng behoort bij de voorstelling van het gevecht van de tijger en de bantèng.

XI-XII. Zo behoren tot de vertoning van het gevecht van een zwijn met een hert ook mommen van die dieren. Wat betreft de mom van een zwijn, die wordt ook vermeld in de beschrijving van een grote maskerspel-voorstelling bij den Regent van Ngawi in 1838, evenals de mommen van de olifant en de tijger. Zelfs wordt daar een slangemom vermeld; wat hiermede bedoeld kan wezen is niet duidelijk. Waarschijnlijk een naga, een slang uit de onderwereld.

XIII. Ten slotte zou men ook nog kunnen noemen de paardemommen (djaranan, monèlan), die men in Oost-Java hier en daar heeft, al treden die, naar het schijnt, niet op in een eigenlijke mommenvertoning.

XIV. Als niet in waarheid mommen, maar toch waarschijnlijk met mommerij in verband staande, verdienen hier nog vermeld te worden de paarddansers, die bijkans bij geen enkele grote mommerij ontbreken. De paarddansen worden echter in het volgende hoofdstuk afzonderlijk besproken.

XV. Zo kan men ook herinneren aan de steltlopers, ofschoon die maar weinig schijnen voor te komen. In het derde hoofdstuk (§ 191) heb ik over het steltlopen het een en ander medegedeeld.

XVI. Ook moet hier gewezen worden op de grote figuren, een mythische vogel voorstellende, welke gebruikt werden als draagstoel of rijtuig bij optochten. Deze vertoning is in het bovenstaande uitvoerig besproken (§ 168, § 195 en § 220).

XVII. Vervolgens herinner ik hier aan enige in het derde hoofdstuk opgenomen mededelingen over het mededragen in een optocht van nagemaakte dieren, in het bijzonder van een nagemaakte kip of haan, of ook wel van echte hoentjes. Dit gebruik heb ik in verband trachten te

385 — 386. Beschouwingen Mommerij.

brengen met het meedragen der zogenaamde waardigheidsteken, oepâtjârâ's, bij het verschijnen in het publiek van den vorst bij plechtige gelegenheden, zoals dat nu nog te zien is in de Vorstenlanden (§ 171).

XVIII. Het optreden van het dansende paard, in het derde hoofdstuk ook enige malen genoemd (§ 167 en § 224), is om dezelfde reden als de hoentjes te rekenen tot de optochtsvertoningen.

XIX. Tenslotte zou men, om volledig te zijn, in deze reeks ook de nagemaakte planten of boompjes, de kĕmbar-majang, moeten noemen; in het derde hoofdstuk (§ 219) heb ik daarover ook enige mededelingen opgenomen.

In het hieraan voorafgaande (§ 383) heb ik reeds medegedeeld, waarom ik de vertoning van de vijf laatste der bovengenoemde zaken (no. XV—XIX) in het derde hoofdstuk tezamen met de mommerijen beschreven heb. De samenhang tussen de bedoelde vertoningen en de mommerijen bestaat daarin, dat zij allemaal in de eerste plaats dienen tot het vormen van optochten.

Ik moet er echter van afzien, in het hierna volgende besprekingen op te nemen van elk van de bovengenoemde negentien optochtsvertoningen afzonderlijk. Dat zou het bestek van deze bijdrage verre te buiten gaan. Trouwens, van de persoonlijkheden van alle, door de Javaanse maskers uitgebeelde grootheden elk afzonderlijk heb ik in het vorige hoofdstuk ook geen besprekingen opgenomen. Evenals in het zesde hoofdstuk zal ik in het hierna volgende in hoofdzaak slechts bespreken de *vertoning* van de mommerijen in het algemeen, en haar vermoedelijke betekenis in verband met de oude wereldbeschouwing.

386. Mommerijen in optochten. Ommegangen. Met het bovenstaande is, meen ik, wel een voldoende uitvoerig overzicht gegeven van de oude Javaanse mommerijen. Dat hierbij nog wel variaties kunnen komen, vooral van dierenmommen te gebruiken in wajang-wong- of vroeger in grote maskerspelfoorstellingen, of als straatvertoning, is reeds vermeld; veel betekenis is aan deze toevoegingen echter niet toe te kennen. Thans is het tijd iets op te merken over de vermoedelijke oude vorm van de mommerijen, en de betekenis die zij vroeger gehad kunnen hebben.

De grootheden, door maskers, en die, door mommen of symbolische voorstellingen uitgebeeld, zijn in wezen en in oorsprong zeker wel op een lijn te stellen. Hier moge ik volstaan met een verwijzing naar de derde afdeling van het vorige hoofdstuk (§ 363 en § 364). De veronderstellingen, die ik daar geopperd heb, betreffende de oude religieuze betekenis en het oude gebruik van maskers, mogen ook gelden voor de mommerijen. Op de oorspronkelijke eenheid van wat deze bijdrage als masker en mom onderscheidt, is reeds vaak genoeg de aandacht gevestigd.

Aannemende, dat masker en mom zowel als symbolische voorstelling in de zeer oude tijd niet anders zijn geweest dan uitbeeldingen van geesten of goden, wat was dan de bedoeling, waarmede die uitbeeldingen in de oude tijd vertoond werden? In het vorige hoofdstuk (§ 364) heb ik ook reeds een antwoord op deze vraag trachten te geven. In de wereldbeschouwing, die de oude maatschappij beheerste, waren de geesten of goden, vermoedelijk ook als voorouders beschouwd, de oudsten, eersten en voornaamsten in de kosmische samenleving. Het is te begrijpen, dat men hun aanwezigheid bij verschillende gelegenheden heilzaam, nuttig of onontbeerlijk achtte. De geesten vertegenwoordigden de hogere orde in de wereld. Om de heilzame invloed, die van hun verschijnen uitging, te verspreiden, kon men hun uitbeeldingen in een ommegang rondvoeren. Wanneer men die uitbeeldingen meevoerde in een optocht, werd mogelijk onheil afgeweerd. Zo kan men zich het meevoeren van mommerijen in optochten voor bruiloften en besnijdenissen, voor bedevaarten en dorpsjaarfeesten begrijpelijk maken. Tegenwoordig weet men zo goed als niets meer van de oude betekenis der mommen. De mening, dat de oude bedoeling van de vertoning geweest moet zijn het afweren van onheil, vindt men echter nog vaak genoeg uitgesproken.

Wellicht moet men met deze betekenis van het optreden van mommen ook in verband brengen de bezetenheidsvertoning (djantoeran) die hier en daar voorkomt (zie § 182 en 214). Daarbij danst de bezeten mommespeler een grote ruimte door, en neemt die als het ware in bezit. Het optreden

der bezetenheid is een teken ervan, dat de geest of godheid werkelijk, zoals gewenst was, aanwezig is. In het volgende hoofdstuk zal ik, naar aanleiding van de paarddans, nog iets opmerken over de bezetenheid.

Door de vriendelijkheid van Ir. Moens ben ik in staat gesteld hierbij enige afbeeldingen te doen opnemen van zeer merkwaardige uit steen gehouwen koppen, afkomstig uit Goenoeng Kidoel, Jogjakarta. Zij behoren tot een grote verzameling steensculptuur uit dat arme en weinig bezochte landschap herkomstig, welke Ir. Moens met zeer prijzenswaardige ijver heeft verzameld, ofschoon van vele stukken nog niet of slechts onduidelijk gebleken is, wat zij voorstellen. De huidige bezitters, zeer onontwikkelde Javaanse landbouwers, plegen de beeldjes en koppen wel te vereren en in hun huizen te bewaren, maar weten er verder, met slechts enkele uitzonderingen, weinig van te vertellen. Vast staat wel, dat verscheidene stukken dezer sculptuur afkomstig zijn van oude heilige plekken, pèpoendèn's, waar zij wellicht meer tot afweer van onheil en tot versiering dan als vereringsobjecten dienst hebben gedaan, en van oude graven, waar dan wel twee stenen aangezichten, een demonisch en een ander, op het voeten- en het hoofdeinde geplaatst zouden zijn. Het zal zeer belangwekkend zijn, ook wegens de artistieke waarde van deze steensculptuur, wanneer Ir. Moens ertoe over gaat, deze en andere mededelingen, van de verkopers gehoord, te publiceren, tezamen met afbeeldingen van de koppen en beeldjes. Opmerkenswaardig is het feit, dat deze steensculptuur uit Goenoeng Kidoel komt, en dat, volgens de Javaanse overlevering, het oude populaire maskerspel in Zuid-Midden-Java zijn bakermat gehad zou hebben in Palar, een plaats, die niet zeer ver van het Zuidergebergte af ligt. Dr. Stutterheim heeft terloops melding gemaakt van deze beeldjes uit Goenoeng Kidoel in het Oudheidkundig Verslag 1936, blz. 17. Het komt mij voor, dat zij meer aandacht verdienen, dan hun tot nu toe geschonken werd, en dat de vraag, of zij allemaal zeer oud of voor een gedeelte later gemaakt zijn, van minder belang is, dan die, wat zij oorspronkelijk voorgesteld hebben, en met welk doel zij gemaakt zijn.

De hierbij afgebeelde stenen koppen of aangezichten doen denken aan maskers, nog meer echter aan mommegezichten. Daarom heb ik hen hier doen opnemen. Twee (afb. 117 en 118) lijken op Klânâ-maskers, één (afb. 119) op een aap, twee (afb. 120 en 121) op reuzen- of demonische mommen. De eerste drie zijn plat of min of meer uitgehold van achter, de laatste twee rond. De demonische koppen zijn met een rode aarde ingesmeerd, de aap met een gele. De namen zijn die, welke de verkopers Ir. Moens noemden; het is zeer onzeker, of de makers en oorspronkelijke bezitters de koppen zo genoemd hebben.

Van enige andere exemplaren van deze soort demonische stenen koppen vertelden de Javaanse verkopers aan Ir. Moens, dat zij afkomstig waren uit een song, een abris sous roche, zoals er in Goenoeng Kidoel zoveel voorkomen, wat blijkbaar hun oude bewaarplaats was, dat zij ingesmeerd waren met een rode aarde, evenals de hier afgebeelde, en dat zij in de oude tijd bij sommige gelegenheden, door mannen op de rug getorst, rond plachten gedragen te worden, om onheil af te weren. Slaat men geloof aan deze mededeling, dan werden deze stenen aangezichten en koppen dus in de oude tijd voor sakrale ommegangen gebruikt, iets wat hun, evenals hun uiterlijk, het recht mag geven, hier vermeld en afgebeeld te worden naast de houten maskers en mommen. Over de ouderdom van deze steensculptuur van Goenoeng Kidoel, die naast deze en dergelijke koppen nog tal van verschillende soorten beeldjes bevat, is hiermee echter nog niets beslist.

Het is, dunkt mij, niet nodig hier nader in te gaan op de plaats, die de optochtsvertoningen in het algemeen, ommegangen of processies in de samenleving in zeer oude tijden kunnen hebben ingenomen. Dit zou ons brengen op het gebied van de vergelijkende volkenkunde, en dat is niet het gebied van deze bijdrage.

Onder de thans nog op Java bestaande volksvertoningen vindt men echter nog een opvoering van een *gevecht* tussen mommen. Over de oude betekenis van dit mommengevecht zal ik thans enige

veronderstellingen opperen. In de loop van deze beschouwingen zal op het wezen en de aard van enige der voornaamste mommen meteen wat licht vallen.

387. Het gevecht tegen de monstermom. Boven is reeds medegedeeld, dat volgens de Javaanse opvatting, blijkende uit stukken wajang-verhaal, als tekst bij de vertoningen beschouwd, de singābarong een monster is, dat enige personen, die onderweg zijn, aanvalt, maar slechts om ten slotte zelf verslagen te worden. Het monster wordt dan de gehoorzame volgeling of zelfs het rijdier van zijn overwinnaar. Dat de stukken wajang-verhaal, als tekst bij de mommenvertoningen verhaald, daar in later tijd bij zijn gemaakt, is wel zeer waarschijnlijk. Ook met de fraaie namen, hier en daar aan verschillende mommen gegeven, moet dat het geval zijn. Dit is ook daaruit op te maken, dat deze stukken wajang-verhaal en de namen in verschillende streken volstrekt niet dezelfde zijn.

Intussen, men zal toch in deze mommespelen iets van oude betekenis willen zien, meer dan een vermaak van willekeurige opzet. Dit alleen reeds op grond daarvan, dat de mommengevechten, in de streken waar zij in enigszins volledige vorm voorkomen, steeds in hoofdzaak hetzelfde verloop hebben. De singābarong, de monstermom, moet altijd overwonnen worden.

De singābarong nu blijkt men bijna overal in het Javaanse land voor te stellen als een tijger, soms volkomen natuurgetrouw, de kop gedeeltelijk met echt tijgervel beplakt, maar toch meest altijd onmiskkenbaar. De gloria van pauweveren, die de singābarong in Pānārāgā en Kēḍiri pleegt te dragen, wordt verklaard met te zeggen, dat de pauw ook in de natuur overal te vinden is, waar de tijger huist. In verband met deze opvatting van het monster als een tijger is het niet te verwonderen, dat men in het gevecht met en de overwinning van de singābarong gezien heeft een nabootsing van een werkelijk gevecht met een tijger en in het bijzonder van een opzettelijk aangericht tijgergevecht of tijgerstekkerij, een rampogan, zoals die vroeger niet ongewoon geweest moeten zijn. Men herinnert zich dat volgens de mededeling van den Heer Darmintā (§ 200) bij de Pānārāgā'se réjog-vertoning een gedeelte ook bepaaldelijk rampogan genoemd wordt.

388. Rampogan. Van deze rampogan-tijger-gevechten kan men zich zonder veel moeite voorstellen, dat zij oudtijds een min of meer religieuze betekenis hebben gehad. Hierop wijst ook de plechtige ernst, die erbij in acht werd genomen volgens alle Europese beschrijvers. Het was als een terechtstelling van het ondier, althans als een vernietiging van het boze wezen op bevel van den vorst. Het is zeer wel mogelijk, dat bij deze rampogan's nog gedachten over „magische” invloed een rol hebben gespeeld. Die kunnen er toe hebben bijgedragen het gevreesde en ook na zijn dood wellicht nog te duchten monster niet door toedoen van één man, die dan allicht getroffen zou zijn door een vloek of iets dergelijks, maar door de hele gemeenschap, de kring van piekdraggers, zijn einde te laten vinden, en als het ware door eigen schuld, doordat hij op de pieken springt bij zijn poging om te ontvluchten. Of men daarbij nog moet denken aan andere oude voorstellingen, zoals die omtrent de invloed van bloedplenging, behoeft hier niet onderzocht te worden. Duidelijk is wel, dat men in vroeger tijd aan deze rampogan-gevechten betekenis toekende, niet in de eerste plaats als vermakelijkheden, maar meer als feestelijke plechtigheden.

Deze rampog-partijen kwamen tot voor enkele tientallen jaren nog vrij geregeld voor. Zij werden in de Vorstenlanden blijkbaar beschouwd als een schouwspel, inzonderheid passende bij de ontvangst van hoge gasten. Hollandse beschrijvingen ervan zijn er dan ook vrij veel. Maar ook buiten de Vorstenlanden werden er niet zeer lang geleden nog vrij geregeld gehouden door Regenten op hunne aloen-aloen's. Dit kwam vooral voor, naar het schijnt, in de oude Oost-Javaanse regentschappen; vooral Kēḍiri moet er bekend om zijn geweest.

Een volkomen nabootsing van het rampogan-gevecht kan de singābarong-vertoning echter bezwaarlijk genoemd worden. Immers de wijze, waarop het monster overwonnen wordt, is geheel anders. De singābarong heeft tot overwinnaar juist één bepaalde figuur, niet een ongenoemde

massa. Bovendien wordt enige malen in de berichten uitdrukkelijk vermeld, dat het monster niet gedood wordt, maar zich onderwerpt en de gehoorzame volgeling wordt van zijn overwinnaar.

Niettemin kan men door het verband, dat gelegd wordt tussen deze singābarong-vertoning en de rampogan-gevechten misschien toch komen tot een begrip van de oude betekenis van deze mommerij. Immers de rampogan-gevechten hebben hoogstwaarschijnlijk betekend de overwinning op het boze wezen. Ditzelfde ongeveer kan ook de zin zijn geweest van de singābarong-vertoning, slechts met dit verschil, dat hierbij het ondiep niet in levenden lijve aanwezig was, maar voorgesteld werd door de mom.

Vermoedelijk heeft deze strijd en overwinning op het monster een diepe religieuze betekenis gehad. In de tijgerstekerij was de tijger eigenlijk ook slechts een vertegenwoordiger van de grootheid, die gedood of onderworpen moest worden. In het hierna volgende (§ 395 en 396) zal ik trachten de zeer oude religieuze betekenis van het gevecht van de mommen, die geesten of godheden zijn of voorstellen, uiteen te zetten. Op deze zeer oude religieuze betekenis berust, zo moet men het zich voorstellen, het gebruik, dat men, vermoedelijk ook reeds in de zeer oude tijd, van de opvoering van het mommengevecht gemaakt heeft als onheil afwerend.

De singābarong-overwinning zou een voorbeeld van zogenaamde „sympathetische magie” kunnen zijn, d.w.z. dat men door het opvoeren van een strijd met en een overwinning op het monster meende in werkelijkheid dit onschadelijk te hebben gemaakt. De magie maakt gebruik van oude religieuze waarden of betekenissen ten einde daarmee bepaalde doelstellingen, hier het afweren van onheil, te bereiken. De vertoning zou in dit opzicht te vergelijken zijn met de bekende ngroewat-opvoeringen van de wajang-koelit, waarvan de vermeende heilzame invloed ook voor een deel berust op het geloof in sympathetisch-magische werking.

Wanneer men zich indenkt in deze verklaring van de zin van het singābarong-gevecht, kan het ook duidelijk worden, waarom deze opvoering, zoals gebleken is, bij uitstek vaak vertoond wordt ten geleide van optochten bij gelegenheid van feestelijke plechtigheden. Het afweren van onheil is daarbij in het bijzonder van node. Men herinnere zich, dat het barongan-gevecht bij optochten, in die streken waar een vrij uitgebreid mommenspel bestaat, zoals in Pānārāgā, opgevoerd wordt op de belangrijkste tijdstippen, bij het sluiten van het huwelijk, en ook op de drukste punten, viersprongen, van de weg. Die tijdstippen en die punten vereisen bijzondere bescherming.

389. Diwoet. In dit verband past het melding te maken van een alleszins opmerkenswaardige mededeling over de vermoedelijke oorsprong van de singābarong-mommerij, welke voorkomt in het boven reeds herhaaldelijk aangehaalde Javaanse opstel van den Heer Darmintā over rējog-voorstellingen in Pānārāgā (§ 199 en 200). De Heer Darmintā meent te kunnen vaststellen, dat de mommerij van de singābarong van oorsprong hetzelfde is als het kinderspel ki Diwoet.

Het ki (of ni) Diwoet-spel is een van de zogenaamde biologie-spelen, zoals er op Java verscheidene bestaan. Het is wel zeer waarschijnlijk, dat deze spelen overblijfselen of nabootsingen zijn van religieuze ceremoniën uit oude tijden. De mededelingen van den Heer Darmintā versterken dit vermoeden nog.

Men weet dat de verschillende zogenaamde biologie-spelen gewestelijk vrij wat kunnen verschillen van opzet, en dat eenzelfde naam in verschillende streken ook wel vrij afwijken-de vertoningen aanduidt. Hierbij is weer te denken aan wat reeds enige malen opgemerkt is ten aanzien van andere volksspelen en vertoningen, die niet binnen den kring van de „hogere” kunstbeoefening getrokken zijn; er heeft zich geen algemeen gangbaar Javaans taalgebruik en geen algemeen als juist erkende vorm voor ontwikkeld. Het is onnodig hier de verschillende vormen, waarin het spel van ni of ki Diwoet voorkomt, te bespreken. Genoeg zij het op te merken, dat de Heer Darmintā in zijn boven vermeld opstel over de Pānārāgā'se vertoning een beschrijving geeft van een vorm, die niet de gewone in de Vorstenlanden schijnt te zijn.

389. Beschouwingen Mommerij.

De heer Darmintā schrijft, dat ni (of meestal ki) *Ḍiwoet* in het bijzonder een spel is voor grote meisjes. Men doet in een *bēroek* (een waterschepper gemaakt van een klapperdop) een paar *kēmiri*-noten om te rammelen, schikt die dan in de hoek van een *goni-zak* en bindt die hoek af. Dit wordt de kop van de pop. Daarachter aan stopt men in de zak een *tanggok*, een mandje, daarna bindt men weer dicht, dat is het lichaam. En ten slotte bindt men het overschietende stuk van de zak nog eens toe, dat vormt de poten. Met kalk en roet duidt men dan ruw-weg ogen, oren en neus aan. De pop wordt, zoals gewoonlijk bij deze biologie-spelen, in de avondstond gemaakt, en dan naar een eenzame plek gebracht, opdat de geest erin zal varen. Na enige uren, wanneer de maan opkomt, gaat men haar halen, en brengt haar naar het erf onder het zingen van liedjes; die behoeven hier niet vermeld te worden. De pop wordt gelegd op een paar vrij dicht naast elkaar geplaatste *aloe's*, stampstokken voor het rijststampen; de kop steekt horizontaal vooruit, zodat het geheel, althans op de tekening die de Heer Darmintā bij dit opstel gevoegd heeft, onmiskenbaar gelijkt op een liggend dier. Voor de pop wordt bij wijze van wierook *taī bēsoe*, dat is, volgens den Heer Darmintā, hondedrek, gebrand. Op de rijststampers slaan de spelende kinderen nu met stokken of bamboe-latten op de maat, zodat het ongeveer het geluid van *koṭēkan*, het bekende rijstblokstampen, geeft. Daarbij worden weer liedjes gezongen. Hierbij winden de kinderen zich steeds meer op; ten slotte wordt de pop door de jongens beetgepakt en geschud, vooral door die welke zich in het wit hebben gekleed. De pop is dan „levend” geworden. Haar dood is het echter wanneer men haar bespuwt.

Deze mededelingen komen zeer goed overeen met de aantekening door den Heer en Mevrouw Brandts Buys geplaatst in de ommissa van hun werk over Madoerese muziek (*Djāwā VIII*, 1928, blz. X) over de *Ḍiwoet*-vertoning in *Sragèn*. Elders schijnt men *Ḍiwoet* vrijwel gelijk te stellen met *Towok* of een andere van dit gezelschap; in het algemeen is de naam *Ḍiwoet* minder bekend dan de andere. Naast deze beschrijving uit *Pānārāgā* en het Oosten van Soerakarta wil ik hier nog melding maken van een mededeling, betrekking hebbende op de stad Soerakarta, dat daar in enkele kampoeng's wel ni *Ḍiwoet* vertoond zou worden op de volgende wijze: Men plaatst een der kinderen onder een *koeroengan* (klokvormige hoenderkooi van mandewerk) of een grote omgekeerde mand, zodat het hoofd door de opening boven in de *koeroengan* of door een gat, gemaakt in de bodem van de mand, uitsteekt. Het hoofd en de mand versiert men dan wat. Het kind moet door het liedjes zingen rond om hem heen en het heen en weer trekken ten slotte buiten zich zelve geraken, als bezeten door een geest. Deze vorm, waarbij *Ḍiwoet* dus niet in een pop maar in een menskenkind, al zij het vermomd, vaart, staat weer dicht bij die, welke een *Jogja'se* beschrijver vermeldde: een meisje, niet vermomd of versierd, wordt door twee anderen aan de armen steeds door heen en weer getrokken: onderwijl moet zij strak naar de maan kijken. Dit heeft ook het gewenste gevolg. Zij loopt de andere kinderen, die haar knijpen en plagen, in het wilde achterna. Bespuwen doet ook hier *Ḍiwoet* wijken.

Tussen de *Ḍiwoet*-vertoning en de *singābarong*-mommerij in *Pānārāgā* wordt, volgens het inzicht van den Heer Darmintā, verband gelegd daardoor, dat de *singābarong*-vertoning *rējog* genoemd wordt. En in vroeger jaren moet er een spel van jongens bestaan hebben, dat geleek op of een navolging was van de *Ḍiwoet*-vertoning, en dat ook *rējog* genoemd werd.

Wat deze laatste mededeling betreft, daarvan heb ik geen bevestiging kunnen krijgen. De vertoningen in de verschillende streken van Java, die *rējog* heten, zijn in het vijfde hoofdstuk besproken. Wat met de opmerking van den Heer Darmintā wel in verband te brengen is, is echter, dat men in *Kēḍiri* en daaromtrent de grote mommenvertoning, met *singābarong*, wildeman en paarddansers, wel *rējog*-barongan schijnt te noemen. Hierdoor komt men tot het vermoeden, dat *rējog* eigenlijk een oude benaming is, die o.a. in het bijzonder past voor de bestrijders en overwinnaars van de monstermom. In de *Ḍiwoet*-vertoning, zoals de Heer Darmintā die beschrijft, zouden dan misschien de in het wit geklede jongens, die de pop ten slotte beet pakken en schudden, en

die hem ook door bespuwing doden, zo is te vermoeden, terecht réjog genoemd kunnen worden. De Diwoet-vertoning zelf zou dan in de oude tijd die zin gehad kunnen hebben, dat men de pop maakt, vervolgens de geest erin laat varen, en ten slotte een overwinning behaalt (de dood door bespuwing), alles met de gedachte aan de sympathetisch-magische werking, welke deze overwinning op het monster ook in de werkelijkheid zal doen plaats vinden.

Op deze verklaring van de Diwoet-vertoning, voorgesteld naar aanleiding van de mededeling van den Heer Darmintâ, zal ik hier niet verder ingaan. Wat betreft het singâbarong-gevecht is het, dunkt mij, echter wel als waarschijnlijk aan te nemen, dat men met de opvoering hiervan in vroeger tijden de bedoeling gehad heeft, de overwinning op het monster uit te beelden.

390. De monstermom. Evenwel, al is met het bovenstaande misschien duidelijk gemaakt, wat in oude tijden de bedoeling van de opvoering van het gevecht met en de overwinning op de monstermom geweest kan zijn, wat die mom zelf eigenlijk voorgesteld kan hebben, is nog niet gebleken. Het is trouwens ook niet waarschijnlijk, dat de in het bovenstaande gegeven verklaring van de opvoering van het Diwoet-spel, als een overblijfsel van een „magische” rite, het juiste inzicht geeft in de eigenlijke religieuze en oorspronkelijke betekenis van het mommengevecht. De magische rite is in het algemeen te beschouwen slechts als een toepassing op de praktijk des levens van oude gedachten. Aannemende, dat de Diwoet-vertoning in oude tijden als een magische rite gebruikt is om onheil te bestrijden, dit magische gebruik van de opvoering kan men zich moeilijk anders verklaren dan door aan te nemen, dat in die zeer oude tijden het mommengevecht een religieuze betekenis had en samenhang met de wereldbeschouwing van de ouderwetse samenleving dier dagen. De magische rite is een toepassing en een nabootsing van de sakrale opvoering of van een uitbeelding of verwerkelijking van een voor het religieuze gevoel belangrijk feit.

Uitgaande van de boven opgenomen uiteenzetting van het gebruik, oudtijds vermoedelijk gemaakt van de opvoering van de Diwoet-vertoning, om dienst te doen als een magische rite, wil ik thans trachten verder door te dringen tot de eigenlijke oude religieuze betekenis van het mommengevecht. Van de monstermommen, die men thans in de verschillende streken van Java vindt, wordt wel vaak gezegd, zoals boven ook vermeld is, dat men erbij aan een tijger moet denken. De meeste bedoelen ook klaarblijkelijk niets anders dan een nabootsing van een tijger te wezen. Men herinnere zich hier echter, wat boven medegedeeld is over het mommenspel in Sawo (West-Bagëlèn, § 181). Daar was men van mening, dat er in de monstermom wel degelijk en bij voortduring een *đanjang*, een geest, huisde, die daarin was gevaren toen de mom, pas gemaakt, met de nodige offers en wierook op een daartoe geëigende door de geesten bezochte plek enige nachten alleen was gelaten. Door deze *đanjang* worden de spelers dan ook bezeten (*kêtèmpèlan*), zodat ze „dronken” (woeroe) worden. Men ziet dat deze wijze van doen (die ook wel, meer of minder uitvoerig, vermeld wordt van de paardjes der paarddansers en van enkele maskers) eigenlijk zo goed als dezelfde is als die, gevolgd bij de zogenaamde biologie-spelen. Alleen bewaart men de mom na afloop van de vertoning, terwijl de poppen bij de biologie-spelen weggeworpen worden, als er nog iets van over is. Men herinnere zich ook wat uit Sawo over het gehecht zijn aan één plaats van de *đanjang*'s (van de gamèlan en de paardjes van de paarddansers) gemeld werd (§ 237).

Helaas blijkt echter niet, of deze geest van de monstermom ook nog op andere wijze bekend was. Ook in Sawo was men intussen van oordeel, dat de mom een wild dier, en wel een singâ, moest voorstellen. Dit laatste klaarblijkelijk slechts op grond van de naam singâbarong. Wat voor dier men dan denkt dat een singâ is, kan hier in het midden gelaten worden. Het is echter duidelijk, dat men in de singâbarong-mom in het Javaanse land in het algemeen een wezen ziet, dat gevaarlijk en te bestrijden is.

391. De bestrijders van de monstermom. Hiermede wil echter geenszins alles gezegd zijn over de betekenis, die de singâbarong-opvoering in oude tijden gehad heeft. Wanneer men er

op let, dat in de meeste streken de monstermom pas overwonnen wordt na enige gevechten met paarddansers, andere mommen of maskerdragers, ligt de vraag voor de hand, wat de verhouding van de singâbarong tot deze andere figuren wezen mag. Want men kan wel niet anders dan aannemen, dat deze gevechten, bijna overal door dezelfde strijders gestreden, en in dezelfde volgorde, een oude betekenis hebben.

Bij de bestrijders van de monstermom is het echter helaas moeilijk, om hen in verband te brengen met bekende figuren uit de oude Javaanse gedachtenwereld, en zo hun optreden in de mommengevechten te verklaren. Wel is van elk dezer figuren of groepen van figuren afzonderlijk genoegzaam duidelijk, wat zij voorstellen; dit geeft echter nog niet voldoende inzicht in hun ware wezen en in de betekenis van hun gezamenlijk optreden en opeenvolgende gevechten met het monster. Hieronder zal ik enige feiten in het licht stellen, waarvan de kennis van belang zal blijken te zijn, als men een vermoeden wil opperen aangaande de aard van de bestrijders van de monstermom.

De paarddansers vormen, waar zij voorkomen in verbinding met de mommen, steeds het begin van de vertoning, hetzij zij werkelijk vechten met de na hen verschenen singâbarong, hetzij zij slechts een dans of een spiegelgevecht opvoeren onder elkaar. Over deze paarddansen zal hierna, in het achtste hoofdstuk, afzonderlijk het een en ander opgemerkt worden, omdat zij niet zelden ook alleen, zonder gezelschap van de mommen, optreden.

De bestrijder van de monstermom, die het meest gezien schijnt te worden, is de boven onder III vermelde wildeman; ook als er buiten hem nog andere mommen optreden, is hij toch ten slotte degeen, die het monster tot onderwerping brengt. Hij vervult dus de rol van voorvechter van die partij in het gevecht tegen de singâbarong, die te beschouwen is als overeenkomende met de overwinnende partij in de wajang-groepering. Daarom is het vreemd, dat deze wildeman steeds voorgesteld wordt met een demonisch uiterlijk, terwijl de Javaanse opvatting de demonische wezens toch meest allen rekent tot de te overwinnen partij. Dit kan er toe leiden te vermoeden, dat men, om onder de wajangpoppen er te vinden, wier wezen te vergelijken zou zijn met die van den wildeman, moet zoeken onder die figuren, welke ofschoon demonisch of althans niet „edel” van uiterlijk, aan de kant staan van de overwinnende partij.

Aan deze omschrijving nu voldoen in de eerste plaats de pânâkawan-figuren van de wajang. Hun uiterlijk is altijd „niet-edel”, soms bepaald demonisch (grote ronde ogen, zoals bij Garèng, maar intussen toch nooit woest, met slagstanden). Wat hun aard is, en hoe in verband daarmee vermoedelijk hun uiterlijk te verklaren is, heb ik boven reeds enigszins duidelijk trachten te maken (§ 352). De pânâkawan's in de wajang hebben de aard van den Middelaar, de figuur die, ofschoon ontsproten uit de Ouden, en daardoor nauw verwant aan de te overwinnen partij, aan de kant staat van de overwinnaars.

Nu treden, zoals boven is gebleken, pânâkawan-figuren inderdaad in verscheidene streken van Java geregeld op als spelers bij de mommenvertoningen. Ja soms, zoals in het Zuid-Westen van het Javaanse land en in Tjërbon, schijnt als enige bestrijder van de singâbarong slechts zulk een figuur, meestal een Pênjoel-masker dragende, op te treden. Of misschien is hij de enig overgeblevene. In de beschrijving van de mommenvertoning in Blora komt het grootste aantal dergelijke pânâkawan-figuren voor, al worden die ook blijkbaar niet allemaal gebruikt om de singâbarong te bestrijden.

392. Pânâkawan-figuren en dieren. Hier zal niet beproefd worden een opsomming en uiteenzetting te geven van de namen en de eigenaardigheden van al de pânâkawan-figuren, die men in de verschillende streken van Java en bij de verschillende soorten voorstellingen vindt. Dit zou het onderwerp moeten zijn van een afzonderlijk zeer omvangrijk onderzoek. Slechts wil ik er hier op wijzen, dat sommige dezer figuren in hun namen of in hun vaste eigenaardigheden verwantschap met bepaalde dieren verraden. Het duidelijkste is dit, wat de naam betreft, wel bij Bagong.

een woord dat in het Soendanees zwijn betekent. Daarom is het niet zeer verwonderlijk in gezelschap van Těmbēm in de beschrijving uit Blora de hond Bondèt te zien. Wellicht zou het bij nader onderzoek mogelijk blijken aan te tonen, dat deze hond nauw verwant is aan een der meer algemeen bekende wajang-figuren.

In ieder geval is op te merken, bij het zien van deze hier en daar aan den dag tredende verwantschap van sommige pānākawan-figuren met dieren, dat het optreden van pānākawan-achtige dierenfiguren in de mommenvertoningen niet zonder zin is. Immers in de mommenvertoningen wordt, zoals boven is uiteengezet, aan de hoofdfiguur, de singābarong, bijkans algemeen de aard en vaak ook het uiterlijk van een tijger toegekend. Zo komt men tot het vermoeden, dat de gehele vertoning zich in het dierenrijk afspeelt. Maar dan in het dierenrijk, zoals dat paste bij en korrespondeerde met de oude Javaanse gedachtenwereld, grenzende aan, of eigenlijk één met het rijk der goden, geesten en spoken, der reuzen en demonen. De mommenvertoning is te beschouwen als een voorstelling van een strijd onder de mythische, niet-menselijke figuren uit de oertijd.

In dit licht bezien, is het niet vreemd meer, dat bij de mommenvertoningen de voornaamste bestrijders en de overwinnaar van de singābarong niet, zoals men verwachten zou, het „edele” type vertonen, maar een dierlijk of demonisch uiterlijk hebben. Van sommige dezer hoofdfiguren is zonder meer duidelijk, wat voor dier zij voorstellen. De tītīt-toewit en de bango-ṭontong zijn onmiskenbaar vogels, de moenjoekan en de bēdēsān zijn apen. Hiermede wordt, al zij het langs de weg van gelijkstelling, ook van andere vijanden en overwinnaars van den singābarong, de tjēpētān, Djākā-lodrā, tētēk-mēlèk, verwantschap met het dierenrijk waarschijnlijk; immers moenjoekan en ook pitik-walik, is een naam, in Bagēlèn aan tjēpētān gegeven. Bēdāwangan is een naam, afgeleid van een woord dat schildpad betekent. Misschien mag men de benaming Djākā-lodrā zelfs wel met galoedrā, en deze met garoedā, de vogel grijp, in verband brengen (zie boven, § 385, No. XVI, en § 220).

Zo blijken dus bijna alle mommefiguren, die optreden als vijanden van de singābarong, verschillende dieren voor te stellen of althans verwantschap te vertonen met bepaalde dieren. Op zich zelf is dit wel reeds van belang; om een inzicht te verkrijgen in de oude zin van de vertoning zou men echter duidelijk moeten maken, waarom juist deze vertegenwoordigers van de dierenwereld optreden als bestrijders van het monster, en wat hun onderlinge verhouding is. Immers men mag in het verband van de Javaanse kunst met recht verwachten, dat deze dierenvoorstellingen een betekenis hebben gehad, die samenhang met oude gedachten en verhalen, voor ons juist op Java in zulk een grote menige bewaard in de letterkunde van mythen, sprookjes en bespiegeling. Nu komen inderdaad in die letterkunde, welke, naar men mag aannemen, oude gedachten bevat, verschillende verhalen over dieren voor, die waarschijnlijk wel in verband zijn te brengen met de mommefiguren. Hieronder zal ik trachten dit duidelijk te maken.

In een opstel over Javaanse wichelarij en klassifikatie (in den Feestbundel 1928 K. Bataviaasch Genootschap II) heb ik melding gemaakt van de reeks Sēngkan-Toeroenan (Opgang en Neerdaling), grootheden welke een rol spelen in wichelboeken, ook al is niet geheel duidelijk meer, wat oudtijds hun werkkring was. Deze groep bestaat uit het volgende vijftal. De Romeinse cijfers duiden op de klassifikatie-groepen (zie § 361).

- I. Srigati.
- II. Asoe-adjag.
- III. Sapi-goemarang.
- IV. Tjèlèng-těmbaloeng.
- V. Koetilā-pas.

Zoals men ziet, zijn deze namen grotendeels die van dieren. En bij nader onderzoek blijkt, dat de dieren, die tot deze reeks behoren, ook in de mommenvertoningen optreden. Immers Asoe-adjag, de Wilde Hond, is vertegenwoordigd door de hond Bondèt in de Blora'se mommenver-

toning. Sapi-goemarang, het Breedgehoorende Rund, is verwant aan de buffel of de bantèng, die de tijger bevecht en overwint. Het zwijn is ook in het bovenstaande genoemd, o.a. onder de Jogja'se straat-vertoningen. Het meest opmerkenswaardig in dit verband zijn echter de Javaanse uitleggingen van Koetila-pas.

393. De overwinnaar van het monster. Over de betekenis van de naam Koetila-pas zijn de Javaanse geleerden het blijkbaar niet eens kunnen worden, daar de zin van het woord koetila niet meer duidelijk was. Van dit woord wordt in de inheems-Javaanse woordenboeken (lijsten van voor de Javaanse geleerden ongewone woorden, met hun verklaring) opgegeven, dat het kêtèk, aap, betekent. Hoe deze betekenis zich verhoudt tot die, welke het woord in de oudere letterkunde hebben kan, behoeft hier niet onderzocht te worden. Het is voldoende zich te herinneren, dat in de mommenvertoningen apen een zeer grote rol spelen, en dat de overwinnaar zelve van het singâbarong-monster wel als een aap wordt voorgesteld.

Het tweede gedeelte van de naam Koetila-pas, pas, beteekent nu echter schildpad. Hoe de samenstelling van deze twee diernamen verklaard wordt, behoeft hier weer niet besproken te worden. Opmerkelijk is het evenwel, dat onder de mommen in verscheidene streken van Java de bēdawangan voorkomt, voorgesteld als een reus of meestal als een reuzenpaar. En de eigenlijke betekenis van bēdawang is schildpad.

In dit verband is het van belang zich te herinneren, dat de schildpad in verscheidene oude verhalen een rol speelt, en niet zelden ook nu nog in zekere mate vereerd wordt. Men denke hierbij aan het verhaal uit de Tantie Panggêlaran over het verplaatsen van de Méroe, de berg van het middelpunt. Deze berg werd voor het overbrengen geplaatst op de rug van Bajoe, de Wind of, in de Javaanse voorstelling eerder: de Oerkracht, die daartoe de gedaante aannam van een schildpad. Hier treedt dus aan het licht een in de oude gedachtenwereld blijkbaar erkende verwantschap tussen de schildpad, Bajoe, de Méroe en het midden. Al deze grootheden hebben behoord tot één groep, die van het Midden (V) van het klassifikatie-stelsel van vier of vijf, dat een groot deel van het oude Javaanse denken heeft beheerst.

Het zal overbodig zijn hier nog nader in te gaan op de betekenis in de oude Javaanse gedachtenwereld van het denkbeeld van klassifikatie. Vroeger heb ik dit reeds trachten duidelijk te maken. Wanneer men in de herinnering houdt, dat de overwinnaar van de singâbarong vermoedelijk behoort tot de verwantenkring van de groep van het Midden, is het mogelijk een verklaring te geven voor sommige zaken, die anders wel zeer vreemd aandoen. Men moet daartoe van het begrip Midden in de ruimtelijke zin overgaan tot het begrip Middelaar. In het hieraan voorafgaande heb ik reeds verscheidene malen de aandacht gevestigd op de belangrijke plaats, die middelaars of leidlieden in de oude Javaanse gedachtenwereld innamen (§ 352).

Het aapachtig-demonische en reuzen-voorkomen, dat de boven bedoelde figuur hier en daar heeft (moenjoekan), is in verband te brengen met de boven vermelde verklaring van de naam Koetila-pas. Daarnaast is te bedenken, dat in de Javaanse Rāmā-verhalen de aap Anoman onmiskenbaar de middelaarsrol vervult, en dat, terwijl hij bij sommige gelegenheden zich tegelijkertijd als een strijdbaar held doet kennen. Deze verwantschap van den moenjoekan-singâbarong-bestrijder met Anoman wordt duidelijker, wanneer men nog andere leden van de verwantenkring van het Midden naast hen plaatst. Immers Anoman is volgens de Javaanse wajang-mythologie een afstameling van Bajoe, boven vermeld. Dat in het bericht uit Blora de djâkâlodrâ-singâbarong-overwinnaar voorgesteld wordt als een strijdbare anachoreet uit de bergen, is wellicht ook hiermede in verband te brengen; in sommige lakon's van de wajang-poerwā laat men Anoman (onder een andere naam, vaak Majangkārā), verschijnen als wijze heremiet. Men stelt zich dan voor dat dit geschiedt lang na de tijd, dat hij met zijn meester Sri Rāmā streed tegen Praboe Dāsāmoekā, en dat hij al zijn tijdgenoten overleeft. Immers hij kan, als behorende tot het geslacht der Middelaars, verwant aan dat der Ouden, niet zonder meer sterven.

Ik wil in het midden laten, of men op grond van deze verwantschap met Bajoe ook mag aannemen, dat de singâbarong-overwinnaar iets van Wërkodârâ (Bimâ), den geweldige, heeft. Immers ook deze is een afstammeling van Bajoe, volgens de Javaanse opvatting, een groot held en een reus, en ook hij heeft iets van den Middelaar-geest. Het bekende verhaal van zijn tocht naar Dëwâ Roetji is klaarblijkelijk voor een gedeelte in deze zin te verstaan.

Men herinnere zich ook een andere figuur, ditmaal uit de Soendanese mythologie, Loetoengkasaroeng, den geweldigen smid, die zijn naam aan de loetoeng-aap ontleent. Maar het zou te ver voeren, te trachten thans de draden van verwantschap, die deze figuren misschien verbinden, te volgen.

De hier aangeduide verwantschap van den singâbarong-overwinnaar met de groep van het Midden kan misschien ook duidelijk maken, hoe de singâbarong-bestrijder soms optreedt in de gedaante van een vogel (tîtît-toewit). Immers, zoals Dr. Brandes reeds heeft opgemerkt in zijn opstel over Djâjâbâjâ (T. B. G. 32, 1888, blz. 376), komt op de Ve plaats, de plaats van het Midden, in de talrijke groepen van vijf gebroeders of vijf vorsten, die de Javaanse mythisch-historische letterkunde weet te noemen, wel een Rësi Gaťajoe voor. Gaťajoe nu is, zoals bekend, de naam van een reuzevogel, die de strijd aanbond tegen Praboe Dâsâmoekâ, toen deze Dëwi Sintâ ontvoerde.

Men herinnere zich hier, dat een enkele mededeling als naam van het singâbarong-monster, dat het onderspit moet delven, opgeeft Râdjâwânâ (Vorst van het Woud), maar ook Rahwânâ. Dit laatste nu is een naam van Praboe Dâsâmoekâ.

Onder de wajang-poppen vindt men Gaťajoe ook vaak afgebeeld; het is duidelijk dat hij van hetzelfde geslacht is als Garoeđa en Sëmpati. De gedaante, welke de wajang-makers aan deze griffioenen geven, herinnert onmiskenbaar aan die van de praalkoetsen voor het bruidspaar, voorkomende in beschrijvingen van oude optochten (Grësik, § 220), en de West-Javaanse galoedrâ's (§ 168). Het te vermoeden verband tussen Garoeđa en Djâkâ-Lodrâ is boven (§ 392) reeds vermeld.

Ten slotte wil ik hier, in verband met de vermelding van de bango-ťontong, een soort ooievaar, als overwinnaar van het monster, nog herinneren aan de belangrijke plaats, die ooievaarachtige vogels spelen in oude verhalen. Ik noem hier vooreerst de Boeta Lawéan of Sanđang Lawé, besproken in mijn verhandeling over Sakëndër (Djâwâ VII, blz. 352). Ik maakte daar ook reeds opmerkzaam op de waarschijnlijkheid, dat de kontoel, de witte reiger, ook tot deze groep vogels te rekenen is, in het bijzonder in verband met een verhaal in de Tantoe Panggëlaran (blz. 104 van de uitgave), waar de werkzaamheid van Baťara Goeroe bij het scheppen van orde op Java vergeleken schijnt te worden met de sporen van een vliegende reiger (tapaking koentoel anglajang). In de genoemde verhandeling over Sakëndër (blz. 352) opperde ik ook de veronderstelling, dat met Sanđang Lawé in verband is te brengen de naam Wëwé van verschillende spoken. Ik acht het niet onmogelijk, dat het West-Javaanse Wëwé-spook (zie § 174 en 385, V) als verwant van den overwinnaar van het monster een populaire mommenvertoning geworden is. Al zal men ook rekening moeten houden met invloed van de betekenis van het Soendanese woord awëwë: vrouw.

Tot zover heb ik gemeend deze uiteenzettingen omtrent de verwantenkring van de monster-overwinnaars te moeten uitstreken. Ongetwijfeld zou men nog wel verder verwijderde familiebetrekkingen kunnen noemen. Met het bovenstaande is echter hopelijk voldoende duidelijk gemaakt, dat de overwinnaars van de monstermom behoren tot een vrij talrijke groep grootheden, die daarin met elkaar overeenkomen, dat zij allemaal optreden als vertegenwoordigers van de groep van het Midden in de klassifikatie-reeks van vier en vijf, en zomede als Middelaars. Hieronder is te verstaan, kort gezegd, dat zij, ofschoon eigenlijk ten nauwste verwant aan het ééne van de twee delen, waarin het Bestaande zich splitst, en wel aan het Oudere, optreden als leidlieden, en soms ook als voorvechters van het andere deel, het Jongere in zijn strijd tegen het Oudere.

Als geheel mag men het gevecht van de barongan-vertoningen beschouwen als een van de

tallose vormen van de strijd tegen den Oude, tegen Chaos, het monster, als een uitbeelding van de mythische strijd tussen de twee delen, waarin de wereld zich splitst. Bij de beschouwing van het mommengevecht als geheel moet men aan de oeroude tweedeling denken, bij de beschouwing van de partij der bestrijders van het monster vermoedelijk aan de klassifikatie van vijf. De figuur, die overwinnaar wordt, kan dit uitsluitend worden, zo is aan te nemen, uit kracht van de verwantschap, welke hem verbindt juist met het te overwinnen monster, of van het deelgenootschap in zijn wezen en innerlijke kracht.

In dit verband is het opmerkenswaardig, dat een enkele maal een gemaskerde met het masker van Radèn Pandji optreedt als bestrijder van het monster. Maar meestal, wanneer er een Pandji-maskerdrager aanwezig is, treedt hij niet vechtende op, maar kijkt slechts toe. Van den werkelijken overwinnaar, den wildeman, wordt echter een enkele maal verteld, dat hij eigenlijk een gedaanteverwisseling van Radèn Pandji is. Het is te betwijfelen, of dit werkelijk een oude opvatting is; immers, Radèn Pandji behoort tot de eerste groep van de klassifikatie-reeks van Vier. Een Klânâ vindt men ook wel eens aan de zijde van de bestrijders van het monster vermeld. De vermelding en het verschijnen van Radèn Pandji en den Klânâ aan de zijde van de bestrijders van het monster stelt intussen duidelijk in het licht, dat het mommengevecht eigenlijk een strijd is van het deel van de wereld, waartoe, ondanks onderling verschil, zowel Radèn Pandji als de Klânâ behoren, de (geklasseerde) orde tegen het andere deel, die van het monster. Als de bestrijders van het monster treden slechts daarom op demonische en dieren-mommen, omdat alleen deze in staat geacht werden het monster, als het ware op zijn eigen gebied, te verslaan.

394. Weertijgers. Het is waarschijnlijk niet te ver gezocht, wanneer men hier enig verband meent te vinden met wat de Javaanse overlevering vertelt over de oorsprong van de weertijgers (matjan gadoğan). Een verhaal daarover, blijkbaar berustende op oudere bronnen, is opgenomen (als nummer 5) in een bundel Dongèng awarni-warni van R. Ng. Soerådipoerâ, uitgegeven in 1921 door het Kantoor voor de Volkslectuur. Daar wordt verteld, dat de eerste, die zich tot weertijger maakte, een man was uit Djatisârâ, ten tijde van den wijzen Praboe Djâjâbâjâ. Deze man was een oemboel, d.w.z. hij had in het dorp voor de orde en veiligheid te zorgen. Nu was hij eens naar de hofstad opgeroepen, om gedurende enige tijd dienst te doen, en daardoor nam de onveiligheid in het dorp toe. De oemboel maakte zich daarover bezorgd. Hij deed dienst in de hofstad als verzorger van 's vorsten rijdier, een witte tijger, die Barong-sêtâ heette, en in een kooi gevangen zat. Dit dier leerde den oemboel de toverspreuk en de middelen, waarmee hij zich in een tijger kon veranderen, opdat hij zo, in de nacht rondsluipende, gemakkelijk het boevengespuis zou kunnen verdelen. Ook de middelen om weer de mensengedaante aan te nemen ontving de oemboel.

Enige tijd maakte hij hiervan een goed gebruik. Maar na verloop van tijd geraakten de toverspreuken bekend, zodat ook lieden met slechte bedoelingen zich in tijgers veranderden en onschuldigen kwaad deden. De wijze Praboe Djâjâbâjâ besliste toen, dat de schuld van dit alles lag bij de witte tijger Barong-sêtâ. Die had de toverspreuken, het geheim van het tijger-zijn, niet mogen mededelen aan een mens. Daarom veroordeelde de wijze vorst zijn witte tijger om in een ijzeren kooi in het woud van Lođâjâ gezet te worden. En de oemboel en zijn geslacht moesten het dier daar bewaken. Daar zijn zij gebleven tot op den huidigen dag, al zij het thans onzichtbaar. En Lođâjâ is het middelpunt voor alle tijgers van Java.

Dit verhaal is in meer dan een opzicht merkwaardig. De witte tijger, die erin voorkomt, treedt ook in andere gevallen op als geleider, die meer weet dan de mensen. In een opstel over de oude bevolking van Java's Oosthoek (T.B.G. 1931) heb ik daar enige voorbeelden van genoemd. Dit, van buitenmenselijke kennis voorziene dier blijkt nu de weertijgers aan hun vermogen, van gedaante te verwisselen, geholpen te hebben.

Van witte tijgers is ook sprake in een verhaal uit een Tjantri-tekst, medegedeeld door Dr. van der Tuuk in zijn K. B. N. Woordenboek, onder borong. Dit verhaal bevat ongetwijfeld be-

standdelen, ontleend aan Indische literaturen. Het einde is echter in verband met het hier besprokene merkwaardig. Men leest daar van één overspelig paar, den dobbelaar Mésa-bëborong en de verloofde van den Prins Djaka Pëkik, die, vervloekt tot witte tijgers, in het Gaðoengan-woud huizen, en van een tweede overspelig paar, de vrouw van een brahmaan en haar minnaar, die, vervloekt tot witte kraaien (ðandang poetih) in het Mangoeri-woud, op een goerda (waringin) wonen. Of dit, door Dr. van der Tuuk zonderling genoemde verhaal, kan dienen tot opheldering van het oude woord mangoeri, zal hier niet besproken worden. Het woord gaðoengan leidt de gedachten onmiddellijk naar de weertijgers, matjan gaðoengan, die hier dus ook in betrekking staan tot de witte tijgers. Vermeldenswaard is nog, dat het paar buffel-tijger, in het voorafgaande vermeld (§ 193), hier ook nog optreedt, want mésa betekent karbouw. ¹⁾

Over het bestaan van het geloof aan weertijgers behoeft hier niets medegedeeld te worden; het is bekend genoeg. In het aangehaalde verhaal van R. Ng. Soerådipoerå komt echter tot uiting de opvatting, dat deze gedaanteverwisseling oorspronkelijk middel is geweest tot een doel. En dit doel was, het bestrijden van nachtelijke boosdoeners. Volgens het verhaal waren dit slechts dieven. Wellicht dacht men echter oudtijds vooral aan dierlijke en demonische boosdoeners. Het is duidelijk, dat bij deze gedaanteverwisseling de gedachte, de boosdoeners op hun eigen gebied, en in een aan de hunne verwante gedaante, tegemoet te treden, van invloed moet zijn geweest. Dit is dezelfde gedachte, als die waarvan in het voorafgaande verondersteld werd, dat zij bij de mommengevechten een rol speelde.

Ofschoon het buiten het gebied van deze bijdrage ligt, wil ik er hier nog opmerkzaam op maken, dat de verklaring van het ontstaan der weertijgers in het boven aangehaalde verhaal melding maakt van oudtijds met opzet tot stand gebrachte gedaanteverwisselingen in tijgers. En van een verband, aldus bevestigd, met de witte tijger, een wezen dat verkeert in de onzienlijke wereld, dat zich evenwel in de oude tijd als rijdier door den wijzen Praboe Djåjbåjå heeft laten gebruiken. Dat het geloof aan het bestaan van weertijgers iets heeft van het wijd verbreide heksengeloof, is bekend. Zou dit Javaanse geloof aan het bestaan van weertijgers in oude tijden bovendien in verband hebben gestaan met maatschappelijke (of onmaatschappelijke) instellingen, met een soort van geheime genootschappen, waarvan de leden meenden nauwe betrekkingen te kunnen onderhouden met de witte tijger, en van de tiggereigenschappen partij te kunnen trekken? Het geloof aan het bestaan van weertijgers en de geheime genootschappen zouden elkaar dan over en weer hebben versterkt.

¹⁾ Het verdient, al zij het terloops, de aandacht, dat dit merkwaardige verhaal, dat, als ik niet dwaal, in verband staat met zeer oude Javaanse gedachten, voorkomt in een Tjantri-tekst. De Tjantri- of Tantri-boeken bevatten over het algemeen vertalingen of bewerkingen van de bekende zedekundige dierenfabelboeken (het Pantjatantra) uit Voor-Indië. Dr. Hooykaas heeft door zijn proefschrift (Tantri, de Middel-Javaansche Pancatātra-bewerking, Leiden, 1929) en zijn uitgave en vertaling van de Tantri Kamandaka (Bibliotheca Javanica 2, Bandoeng, 1931) deze letterkunde meer bekend gemaakt. Wanneer men nu zulk een merkwaardig verhaal als het door Dr. van der Tuuk medegedeelde in een Tjantri-tekst vindt, herinnert men zich de vroeger (zie § 75, noot 2) geopperde veronderstelling, dat in de Javaanse kantjil-, dwerghert-verhalen, en bij uitbreiding wellicht ook in dierenverhalen van andere volken, misschien zelfs in die van Voor-Indië, een zeer oude kern te zoeken is, dat zij in verband staan met oude jongelingswijdingen en (verhalen omtrent) beproevingen, die daar in de zeer oude tijd mee verbonden waren. De opvoedende strekking, die aan dierenverhalen gegeven wordt, is in dit verband niet verwonderlijk, evenmin, dat in sommige Tjantri-teksten, die toch hoofdzakelijk uit Voor-Indië ontleende verhalen bevatten, ook vertellingen blijken voor te komen, die berusten op vermoedelijk zeer oude Javaanse opvattingen. Die verhalen van verschillende herkomst hadden van oorsprong dezelfde achtergrond van de gedachten. Het is zelfs, dunkt mij, het overwegen waard, of de naam Tantri (de naam van het meisje, dat de verhalen doet, de Sjeherazade) niet in verband te brengen is met de hierna (§ 435) te bespreken woorden santri en tjantrik, die leerling betekenen. Tantri legt inderdaad een soort proef af van haar kunde, en blijft daardoor in het leven. In de oude tijd heeft dit lijstverhaal (het lijstverhaal van de Duizend-en-één Nacht-vertellingen) misschien wel een diepere betekenis gehad, in verband met een wijding. Dat de naam Tantri ook in Achter-Indië voorkomt in verschillende vormen, is, dunkt mij, geen onoverkomelijk bezwaar; grote gebieden van Achter-Indië en de Archipel vormden van ouds één beschavingsgebied.

De oude religieuze mythische grondslag van het bestaan dezer genootschappen moet door de vergelijkende volkenkunde aangewezen worden. Ik herinner hier aan Dr. Duyvendak's verhandeling over het Kakean-genootschap van Seran. In dit verband bezien, is het wellicht niet van belang ontbloeit, dat de tijger, in wiens (of wier) gedaante de mensen zich veranderden, blijkens de hieraan voorafgaande beschouwingen over de oude betekenis van het mommengevecht, als een vertegenwoordiger (of vertegenwoordigster) van de Oudere Linie van de oude tweedeling te beschouwen is. Misschien mag men zelfs vermoeden, dat het aangehaalde Tjantri-verhaal duidt op het bestaan van een kraaien-genootschap, naast dit tijger-genootschap, in de zeer oude tijd. Ik herinner hier aan een van de sakrale namen van Praboe Ajamwoeroek in de Pararaton: Gagak-kêtawang, Kraai in het luchtruim. In het hierna volgende (§ 457) zal ik daarover nog iets opmerken.

Maar bewijzen, dat er dergelijke genootschappen in de oude tijd werkelijk bestaan hebben op Java, zijn er eigenlijk niet met enige zekerheid aan te wijzen. Behalve misschien het feit, dat men van ouds de bewoners van bepaalde dorpen en streken (zoals Lodâjâ) verdacht heeft, weertijger te zijn of te kunnen worden. En dat er soms sprake is van troepen weertijgers, mannen en vrouwen. Wellicht ook de Javaanse benaming matjan-gaçoengan: gaçoeng-tijger, wanneer men de meest voor de hand liggende verklaring daarvan mag aanvaarden. Gaçoeng is een zeer bekend gewas (*Dioscorea hispida*), waarvan de knol bedwelmend kan werken. De gaçoeng komt vrij veel voor in spreekwijzen e.d., het spel Man Doblant is boven reeds genoemd (§ 262 en 281). Het zou niet ondenkbaar wezen, dat gebruik van gaçoeng in oude tijden bij zekere ceremoniën voorkwam, om de deelnemers in een bijzondere geestestoestand te brengen. En dieper gaand onderzoek zou waarschijnlijk kunnen aantonen, dat het boven vermelde verhaal uit een Tjantri-tekst ook in verband staat met een oorsprongsmythe.

Dat de aan den wijzen vorst onderdanige witte tijger (of, misschien, de witte tijgerin) verwantschap vertoont met de montermom, die overwonnen moet worden, maar slechts om dienstbaar te worden aan zijn overwinnaar, zal uit het hieronder volgende waarschijnlijk worden. Praboe Djâjâbâjâ is in het hieraan voorafgaande reeds genoemd als een Heer van zijn Tijd (§ 365). In een, in het hierna volgende (§ 458) meegedeelde Javaanse overlevering uit Lodâjâ zal de vereenzelviging van de tijgers met het te overwinnen monster, dat uitgebeeld wordt door de montermom, nog een bevestiging kunnen vinden: hun overwinnaar is Bradah, een oude middelaarsfiguur.

395. Betekenis van het monster. Op te merken is meermalen, bij dit verslaan van het monster, dat het niet gedood of vernietigd wordt. Het monster wordt ook genoemd de volgeling of het rijdier van den wildeman. Men mag vermoeden, dat dit zo is gedacht na de overwinning, die dus niet eindigt in de dood, maar alleen in de onderwerping en als het ware de temming van het monster.

Ook deze voorstelling van zaken vindt haar verklaring in wat in het voorafgaande opgemerkt is over de klassifikatie-gedachte. Al is het monster te overwinnen, het is niet te vernietigen, want het is evenzeer onmisbaar in het samenstel van het Bestaande als zijn tegenhanger, de groep van de overwinnaars. In de Javaanse wajang-bespiegeling vindt men soms een dergelijke gedachte ten aanzien van de groep, die in het wajang-toneel te overwinnen is. Van Praboe Dâsâmoekâ wordt verteld, dat hij na zijn nederlaag niet stierf, maar onder een berg in bedwang werd gehouden.

Het monster is dus eigenlijk onmisbaar; het is slechts zaak het in bedwang te houden of het te onderwerpen. Dan kan het geen kwaad. In deze zin is het misschien uit te leggen, wanneer soms de montermom met een *đanjang*, een geest van het land, van de aarde, of van een voorwerp, in verband wordt gebracht. Ook tegenover *đanjang*'s en dergelijke geesten neemt men in de oude Javaanse gedachtenwereld wel het standpunt in, dat men niet anders kan doen dan te trachten hen onschadelijk te maken.

396. **Betekenis van de vertoning.** Deze gedachtengang leidt in dezelfde richting als het boven (§ 390) geuite vermoeden, dat in oude tijden het mommengevecht iets meer heeft beduid dan bezwering van onheil. Men zou zich kunnen voorstellen, als passende in de oude maatschappelijke ordening, dat het noodzakelijk werd geacht bij zekere hoogtijden de verhouding tussen de twee groepen, die te zamen het Bestaande vormen, voor te stellen, om de orde in stand te houden. Dit zou als een oude betekenis van het mommengevecht beschouwd kunnen worden.

Ook de mommen-optocht zonder gevecht, de vertoning van de singābarong met zijn overwinnaar kan, voor toeschouwers die de oude zin van de mommen nog navoelden, betekenis hebben gehad als voorstelling van de groepen, waaruit het Bestaande is samengesteld, en als bevestiging van de orde. Misschien mag men in deze richting zoeken naar een nadere verklaring van het optreden bij optochten van sommige mommen, inzonderheid geesten of spoken voorstellende, welke niet of bijna nooit deelnemen aan de strijd tegen het monster. Zo bijvoorbeeld de wéwé en het paar reuzen. Over de betekenis van optochten met mommerijen is in het begin van dit hoofdstuk reeds gesproken (§ 386).

Ten slotte is nog te vermoeden, dat men bij het vaststellen van de orde en de juiste verhouding tussen de twee groepen, door het gevecht of de optocht, in oude tijden in het bijzonder dacht aan vruchtbaarheid en voortplanting. Het monster immers, als behorende tot de groep der Ouden, vertegenwoordigt ook de Aarde, en daarmee het vruchtdragende, vrouwelijke, de vruchtbaarheid. Het is van belang, zich daar meester van te maken; zij is onmisbaar.

In dit verband heeft het optreden van een vogel, een griffioen of een ooievaar, als overwinnaar van het monster ongetwijfeld diepe zin. Deze vogel moet, wanneer het monster de Aarde of de onderwereld vertegenwoordigt, de vertegenwoordiger zijn van de bovenwereld, de hemel, de zon. In de mythologische voorstellingen van andere volken is deze vogelfiguur wel terug te vinden.

In de hedendaagse Javaanse mommerijen is er, ofschoon niet veel, toch wel het een en ander wat in verband met de gedachte aan vruchtbaarheid gebracht kan worden. Men kan vermelden, dat mommenoptochten gehouden worden bij besnijdenisfeesten en bruiloften, en een enkele maal bij een dorpsjaarfeest (bèrsih-désa). Dan heeft zo'n mommenoptocht, naar men mag vermoeden, iets van een ommegang, een processie. De vergelijking met carnavalsoptochten is hier waarschijnlijk niet misplaatst. Men kan soms waarnemen, dat de pānākawan's en bestrijders van het monster tijdens het spel of het gevecht er scabreuze bewegingen tegen maken, en de zogenaamde phallische handhoudingen vertonen (zie § 186).

Het zou in verband hiermede zeer belangwekkend zijn, indien kwam vast te staan, dat de monstermom in het bijzonder als een vrouwelijk wezen gedacht werd. Hiervoor heb ik echter geen aanwijzingen kunnen vinden.¹⁾ Ik herinner alleen aan het optreden van twee monsters tegelijk (§ 202). Het ligt voor de hand, hier aan een echtpaar te denken.

Of men, ten slotte, het monster dat de aarde vertegenwoordigt mag beschouwen als verwant aan Njāi Blorong, de slang die rijkdom schenkt, wier schubben in geldstukken veranderen, voor dengeen, die haar vereert? Deze veronderstelling brengt ons op het gebied van de Javaanse volks-

¹⁾ Voor een enkele maal mag ik in deze bijdrage misschien een vergelijking opnemen van een Javaans gebruik met iets van een der andere eilanden. Ik wil hier herinneren aan de verhandeling van Dr. A. C. Kruyt over het hondenoffer in Midden-Celebes (Tijdschr. K. Bat. Gen. 71, 1931), om dit in verband te brengen met de mededeling over het Diwoet-spel, waarbij honderdek te pas kwam, om den geest in de pop te krijgen (§ 389). Het is, dunkt mij, niet ondenkbaar, dat het toekennen van heilzame invloed, in Midden-Celebes, aan het hondenoffer, in de oude tijd heeft berust op de overtuiging, dat de hond (of, misschien, dat er een soort hond) in verband staat met het rijk van het (onder-)aardse, van het Chthonische, van het onheil. In de voortreffelijk gedokumenteerde verhandeling van Dr. Kruyt kan men genoeg bevestigingen van deze opvatting vinden. Het doden van een hond, het uiteenscheuren van de Diwoet-pop en het ten onder brengen van de monstermom gaan, zo bezien, misschien van nauw verwante begrippen uit; de tegenstelling tussen het kosmische en het chthonische, een oude tweedeling.

kunde, waar nog veel merkwaardigs te vinden is. Hier zij het genoeg op de mogelijkheid van dergelijke gelijkstellingen gewezen te hebben.

397. Onderlinge verhouding van de bestrijders van het monster. Het is intussen niet te ontkennen, dat de hier gegeven voorstelling van de vermoedelijke zin der mommenvertoningen nog vragen openlaat. Vooral naar de onderlinge verhouding van de verschillende figuren, die vaak achtereenvolgens de strijd tegen de singâbarong aanbinden.

Zoekende in de overvloed van oude Javaanse verhalen, klassifikaties en dergelijke naar iets, wat een verklaring zou kunnen geven van de samenstelling van dit dieren- en geestengezelschap, zou men er allicht toe kunnen komen te menen, hier en daar iets gevonden te hebben. Bij nader onderzoek blijkt echter telkens, dat er niet meer dan een algemene gelijkenis van gedachten, niet in bijzonderheden gelijkheid van gedaanten, aan te tonen is.

Ook van de boven genoemde groep Sêngkan-Toeroenan geldt dit. De beschouwing hiervan is wel van nut, om het optreden van de apen-mommen, de bēḍawangan en dergelijke begrijpelijk te maken; zij helpt echter niet aan een duidelijke verklaring van de onderlinge verhouding der figuren, die tegen het singâbarong-monster strijden.

Wat het meest de aandacht trekt hierbij, is, dat ook pânâkawan's zoals Pēṇtoel, wanneer zij aan het gevecht tegen het monster deelnemen, steeds verslagen schijnen te moeten worden. Slechts één kan er overwinnaar zijn, de wildeman. Ook de paarddansers, wanneer zij deelnemen aan het mommengevecht, kunnen niet overwinnen. In het volgende hoofdstuk (§ 403) zal ik een veronderstelling opperen over de betekenis van de paarddans bij het mommengevecht.

Wellicht mag men aannemen, op grond van wat in het hieraan voorafgaande is opgemerkt over den overwinnaar van het monster, dat de overwinning in de strijd ten slotte alleen behaald kan worden door de figuur, die in de reeks van dieren- of geesten-mommen, als klassifikatie-reeks van vier en vijf beschouwd, het Midden vertegenwoordigt.

In moet volstaan met de bovenstaande opmerkingen over wat misschien oudtijds de mommenvertoning voor de toeschouwers betekend heeft, n.m. een strijd, gevoerd tegen en een voorstelling van het bedwingen of bedwongen zijn (in een optocht) van het monster, dat het gevaarlijke, ongeordende, woeste, en in oude tijden vermoedelijk de chaos, het Oude, maar ook de vruchtbaarheid, de Aarde, verbeeld heeft. De bestrijders zijn dierlijke, demonische of pânâkawan-achtige figuren, die, hoewel hun demonische of dierlijke wezen verwantschap verraadt met het monster, dit toch bestrijden. Deze bestrijders van het monster zijn misschien in te delen in een klassifikatie-reeks van vier en vijf; degenen, wien het tenslotte gelukt het monster te overwinnen en te bedwingen, is de vertegenwoordiger van het Midden (V) in deze reeks.



Afb. 104. Nangkoelâ (Pintèn) en Sadéwâ (Tangsèn). Wajang-koelit poppen, de twee jongsten der Pandāwā's, afbeeldingen uit J. Kats' „Javaansch Tooneel”.
Zie zesde hoofdstuk, II.



ACHTSTE HOOFDSTUK.

Algemene beschouwingen betreffende de Javaanse paarddansen.

398. **Het kenmerkende van de paarddans.** Van de paarddansen geldt ook, wat ik in het begin van het vorige hoofdstuk (§ 383) ten aanzien van de mommerijen heb opgemerkt; er zijn wel gewestelijke verschillen tussen de paarddansen van verschillende streken van Java op te merken. Maar er is niet voldoende reden om aan te nemen, dat de betekenis der opvoeringen in verband met de oude maatschappelijke ordeningen en de wereldbeschouwing belangrijk verschild heeft van gewest tot gewest. Daarom zal ik in het hierna volgende niet de paarddansen van West, Midden en Oost afzonderlijk beschouwen, maar trachten hen alle tegelijk te overzien.

Van de paarddansen kan ik helaas in het geheel geen vermelding aanwijzen in de oudere Javaanse letterkunde. Ik zou ook geen zinsnede kunnen aanhalen, die met deze opmerkelijke vertoningen in verband gebracht kan worden.

Daarom wordt hier dadelijk een aanvang gemaakt met de beschouwingen, die er misschien toe kunnen leiden, de oude betekenis van deze vertoningen begrijpelijk te maken. Het is het beste hier eerst de paarddans afzonderlijk te bezien, voorlopig in het midden latende, hoe het verband met de mommerij, zoals dat in vele streken van Java bestaat, te beschouwen is.

Wanneer men de vroeger weergegeven mededelingen over en beschrijvingen van de paarddans op Java overziet, blijkt, dat deze groepen dansers overal dit gemeen hebben, dat zij in paren optreden. Dit zal men wel daarmede in verband mogen brengen, dat de paarddansers bijna overal onderling een gevecht opvoeren. Slechts in enkele streken blijkt er weinig of niets van zulk een gevecht. Toch zijn er ook dan meestal nog wel tekenen, zoals de bewapening der dansers, die er op wijzen, dat eigenlijk de voorstelling van een strijd bedoeld is. Waarschijnlijk mag men deze twee zaken, het optreden in paren en het opvoeren van een gevecht, dan ook wel als kenmerkende eigenaardigheden van de paarddans beschouwen, en met elkaar in verband brengen. Als derde is te noemen het bezeten worden. Dit komt wel is waar niet overal voor, maar toch in verscheidene streken van Java, zowel in het Oosten als in het Westen, en ook waar het niet voorkomt, kent men het toch wel bij naam. Daarom mag bij een bespreking van de paarddans de bezetenheid zeker niet veronachtzaamd worden. Hier volgen vooreerst enige aantekeningen over de laatste dezer drie eigenaardigheden. Want de beschouwing daarvan sluit het best aan bij wat in het vorige hoofdstuk is medegedeeld.

399. **Abnormale bewustzijnstoestanden, bezetenheid, uitzinnigheid.** Het woord bezetenheid is in deze bijdrage in het algemeen gebruikt om aan te duiden de abnormale bewustzijnstoestanden, waarin bij sommige Javaanse vertoningen de spelers moeten geraken. Van een zielkundig onderzoek daarvan kan hier natuurlijk geen sprake zijn. In dit achtste hoofdstuk zal blijken, dat het dienstig is, in sommige gevallen onderscheid te maken tussen eigenlijke bezetenheid en uitzinnigheid of geestverrukking. Bij eigenlijke bezetenheid wordt verondersteld, dat er een geest is, die in den bezetene gevaren is, bij uitzinnigheid denkt men niet aan de werking van een geest. In het algemeen is echter het gebruik van het woord bezetenheid duidelijk genoeg; misverstanden behoeven er niet door te ontstaan.

Over de bezetenheid bij de paarddans is het volgende te vermelden. Wanneer men nagaat,

in welke streken van Java, waar de paarddansers voorkomen, bij hunne voorstellingen ook bezetenheid behoort, dan blijkt, dat voornamelijk slechts van de réjog-vertoningen van Pânârâgâ en omliggende landstreken, en van de Vorstenlanden, gezegd kan worden, dat de bezetenheid er niet of zelden bij voorkomt. Ook uit sommige andere streken wordt de bezetenheid niet vermeld, maar daar heeft de paarddans dan tevens een uiterst geringe betekenis, wordende hij alleen gebruikt voor begeleiding van optochten. De toeschouwers beschouwen de paarddans als iets bijkomstigs.

Dit laatste nu is ook enigermate het geval bij de Pânârâgâ'se réjog-vertoningen. Veel meer dan het optreden van de paarddansers heeft daar blijkbaar de aandacht de dans en de toeren van de singâbarong en zijn strijd met den wildeman, en misschien nog het meest de populaire kluchten, die het laatste gedeelte vormen van een grote opvoering. Daarom mag men, dunkt mij, wel veronderstellen, dat de paarddansers-bezetenheid vooral daardoor niet bij de Pânârâgâ'se réjog-vertoningen gevonden wordt, doordat de belangstelling daarbij uitgaat naar andere zaken.

In het algemeen is wel aan te nemen, dat er van ouds een enge verbinding heeft bestaan tussen het bezeten worden en de paarddans. Behalve aan de vertoningen van paarddansers, die bepaaldelijk bezetenheid tot doel hebben, zoals in Bagêlèn en Kêdiri, denke men ook aan wat boven is vermeld omtrent het optreden van „gekken” (édan-édanan) bij optochten, die een paardje bereden als een paarddanser, of een paarddanser nabootsten (zie § 247). Ook aan het in de Tjêntjini vermelde paarddansen van santri's van een mystieke leraar, met het doel in geestverrukking te geraken, worde hier herinnerd (§ 248). Op grond van dit alles mag men het er wel voor houden, dat de paarddansers vanouds een toestand van bezetenheid wilden of behoorden te bereiken. Het deel van de paarddansvertoning, dat met bezetenheid verband houdt, zal ook daarom hier eerst besproken worden. Daarna zal ik trachten duidelijk te maken, wat de gevechten hierbij in oude tijden betekend kunnen hebben.

400. Betekenis van het paard. Men kan nu met recht vragen naar de herkomst van dit op het eerste gezicht ongetwijfeld zonderling lijkende verband tussen bezetenheid of geestverrukking en het paard. En vervolgens naar het doel, waarmee men zich in die toestand van paard-geestverrukking heeft willen verplaatsen, dus naar de oude zin van het deel der paarddansvertoning, dat met bezetenheid verband houdt. Dit zijn eigenlijk vragen van de volkenkunde, het is hier niet de plaats er een uitvoerige bespreking aan te wijden, daar berichten van buiten Java hiertoe vergeleken zouden moeten worden. Hier vermeld ik slechts enige zaken die gevonden zijn op Java en in zijn omgeving, opdat daardoor het verband tussen paarddans en bezetenheid enigszins begrijpelijk wordt.

Wat betreft het verband tussen het paard en bovenmenselijke krachten, hierbij herinneren men zich, wat betreft Java, de namen van toverformulieren als djaran-gojang en djaran-panolih. De Heer Brandts Buys heeft er op gewezen (Djâwâ VIII, blz. 142), dat, waar in deze zin het paard vermeld wordt, er meestal sprake is van erotische voorstellingen, bezweringen om liefdeshartstocht op te wekken en dergelijke. In dit verband, dat in de Javaanse voorstellingswereld bestaat tussen het paard en erotische hartstocht, jeugdige kracht en overmoed is ook het bestanddeel van zinsverrukking en bezetenheid te zien.

Daarnaast heeft het paard blijkbaar in vele gevallen iets van de geest van den voorganger, den wegwijzer. Men denke, wat betreft Java, aan het meermalen vermelde gebruik, een (onbereden) paard voorop in een optocht te laten lopen. Soms weet men te vertellen, dat dit paard bereden wordt door een onzichtbaar wezen (zie § 167).

Het is niet onwaarschijnlijk, dat ook de vertoning van het dansende paard, zoals die voorkomt in Oost-Java en op Madoera (zie § 224), verklaard moet worden in verband met deze opvatting. Deze vertoning behoort bij een optocht. Wanneer men haar zo beziet, kan men ook verwantschap bespeuren met wat in het vorige hoofdstuk opgemerkt is over het vertonen van

mommen bij optochten, vermoedelijk om een heilzame invloed uit te oefenen. Men herinnert zich, dat er hier en daar in Oost-Java ook van paardemommen sprake is (*monèlan*), waar een man in staat (§ 223).

Dat in de oude Javaanse gedachtenwereld het paard een belangrijke plaats innam, blijkt ten overvloede ook nog uit de katoeranggan, de kennis van de tekenen, haarwervels en dergelijke, van paarden, waaruit op te maken is, of de bezitter geluk of ongeluk zal hebben. Teksten van katoeranggan-boeken, grotendeels behelzende een soort paardenwichelarij, behoren tot de oudste letterkunde van Zuid-Midden-Java in de Moslimse tijd. De vorsten en groten van de landelijke Mataram'se kerngewesten op de heuvellanden en de berghellingen van het binnenland (*Kêdœ*, Mataram, Padjang, Sokawati) hebben blijkbaar van ouds veel belang gesteld in paarden en in hun wichelwetenschap. Of men mag aannemen, dat de Pasisir-beschaving en het oude Mâdjâ-paït'se hof zich daar minder mede bezig hielden? Dat reeds in zeer oude tijden bij de omgang met en het gebruik van paarden rekening werd gehouden met buitenmenselijke machten, is wel waarschijnlijk. Een onderzoek naar de betekenis van het paard, in de gebruiken, de verhalen en de kunst van vermoedelijk oude Javaanse herkomst, zowel als in de letterkunde en de kunst die onder vreemde invloed staan, zou heel wat belangwekkends opleveren. In het verband van deze bijdrage is er echter niet aan te denken, daaraan te beginnen.

In het algemeen heeft men, naar het schijnt, in het paard, de paardekop, ook ver buiten de Archipel, iets gevoeld van de geest van een voorganger. Hier zij nog slechts herinnerd aan het opstel van Dr. Bosch over den God met de Paardekop (T.B.G. 67, blz. 124). Daar worden, veelal in de alleroudste ons bekende geschriften der Sanskriet-letterkunde, tal van mythische verhalen en voorstellingen aangewezen, waarin het paard een hoofdrol speelt. Veelal ziet men daarin de paardekop optreden als middel om geheime maar voor het heil van de wereld onontbeerlijke wetenschap te openbaren.

Het optreden van paarddansers bij optochten is waarschijnlijk ook wel in verband te brengen met het gebruik, een paard te laten optreden als voorganger, wegwijzer bij een optocht. Maar het optreden bij optochten vormt slechts een gedeelte van de werkzaamheden van de paarddansers. In de oude betekenis van de paarddans als bezetenheidsvertoning geeft het boven opgemerkte nog niet veel inzicht.

401. Sangjang-djaran op Bali. Om de zin van de bezetenheidsvertoning enigermate op te helderen, is het dienstig, hier te herinneren aan het voorkomen van een paarddans op Bali, die ook dit bestanddeel van bezetenheid bevat. In een opstel in *Djâwâ V*, blz. 320 van Tjokorda Gêdê Raka Soekawati over de Sanghjang op Bali wordt melding gemaakt van de sangjang djaran, een jongen die als een paarddanser een paardje tussen de benen houdt. Op de bij dit opstel gevoegde afbeeldingen is het paardje (het voorste stuk van het paard) echter veel kleiner dan op Java gebruikelijk is. Evenals de meisjes-sangjang's moet ook deze jongen-sangjang „in trance” geraken, bezeten worden door een godheid, die tijdelijk op aarde neerdaalt „om de mensen te beschermen tegen de booze machten”. Helaas vindt men in dit opstel overigens geen melding gemaakt van deze Balinese paarddans; alleen de plechtigheid van de meisjes-sangjang's, het paar der sangjang-dêdari, wordt uitvoering beschreven. Op de merkwaardige overeenkomsten die tussen deze dans der Balinese sangjang-dêdari's en sommige der Javaanse zogenaamde biologie-spelen aan te wijzen zouden zijn, kan ik hier niet ingaan.

Over den sangjang-djaran op Bali leest men in Dr. van der Tuuk's beschrijving van de sangjang's, waarvan in het hieraan voorafgaande (§ 324), bij de bespreking van de dansjongensvertoning in de Javaanse Oosthoek, reeds melding is gemaakt, slechts het volgende: „De sangjang mêmêdi is een mannelijk persoon en wordt door gebrande paardedrek beroekt (does-does); deze is zeer ondeugend en pakt soms de toeschouwers op en legt ze b.v. op het kerkhof.” Alleen het gebruik van paardedrek wijst hier op verband met de sangjang-djaran. Het verschil in de beschrij-

vingen is vermoedelijk te wijten daaraan, dat Dr. van der Tuuk's beschrijvingen voornamelijk betrekking hebben op Noord-Bali, terwijl de Heer Soekawati over een deel van Zuid-Bali schrijft. In het zeer nuttige overzicht over dans en toneel op Bali van den Heer Spies en Dr. Goris (Djâwâ XVII, 1937) komen nog opmerkenswaardige bijzonderheden over de Balinese sangjang-dansen, en ook over sangjang-djaran, voor.

In de beschrijvingen in hoofdstuk IV heb ik enige malen kunnen wijzen op een verband op Java tussen zogenaamde biologie-spelen en paarddansen, vooral wanneer de paarddans door jongens als spel wordt opgevoerd. Men zie wat vermeld staat in § 242 over het waarzeggen door een bezeten paarddanser, in § 245 over de paarddans als jongensspel en in § 255 over jongens, die zich zelf in de paarddans tot een toestand van bezetenheid opwerken, zoals dat ook bij de zogenaamde biologie-spelen het geval kan wezen. De vermelding, dat de reuk van vrouwekleding den bezetene kan doen inslapen, is wellicht in verband te brengen met de erotische aard van de voorstellingen betreffende het paard, waarop ik boven wees (§ 400).

De opgemerkte overeenkomst van den Baliesen sangjang-djaran en de Javaanse paarddansen is overigens slechts gedeeltelijk; van een strijd door den sangjang opgevoerd wordt niets vermeld. Ook is hij alleen. Toch is er, wanneer men zoekt naar het doel waarmede de paarddans vermoedelijk oudtijds werd opgevoerd, de oude zin ervan, in de mededelingen over den sangjang wel een fingerwijzing te vinden. In het genoemde opstel van Tj. G. Raka Soekawati leest men namelijk, dat de sangjang's, nadat zij de geest hebben gekregen, kunnen noemen welke geneesmiddelen zieken beter zullen maken, evenals dat op Java bij biologie-spelen wel geschiedt. Verder echter wordt vermeld: „Als er in de désa een epidemie of een algemeene plaag heerscht, dan draagt men de sanghjang langs alle wegen om de ziekte en de kwade invloeden van booze geesten en lijak's te verdrijven. Bij dezen omgang gaat het grootste gedeelte van de inwoners van de désa mee.”

Wanneer dit ook geschiedt bij den sangjang-djaran, den jongen, ziet men hier dus een ommeegang door het dorp, waarbij het optreden van den paarddanser ten doel heeft, boze invloeden te weren of onschadelijk te maken. In oorspronkelijke bedoeling kan zulk een ommeegang niet veel verschillen van een Javaanse optocht met paarddansen. Maar nu dient die Javaanse optocht nog slechts ter opluistering van een feest. Het is echter zeer wel aan te nemen, dat het optreden van paarddansen daarbij vanouds ten doel had, onheil te weren. En misschien is op grond van het bovenstaande aan te nemen, dat oudtijds deze onheil-afwerende kracht in het bijzonder toegeschreven werd aan het bezeten zijn.

402. Bezieling. Thans kan de vraag gesteld worden, langs welke weg men zich dan deze heilzame invloed van den bezeten paarddanser begrijpelijk kan maken. Het is niet ondenkbaar, dat de bezetenheid van de paarddansen gesteld mag worden naast de bezieling van officianten in zogenaamde sjamanistische of, wil men, spiritistische plechtigheden. Hiervan is het wel duidelijk, dat zij ten doel hadden een bemiddeling te vormen tussen de mensenmaatschappij en zekere bovenmenselijke machten; deze laatsten meende men te kunnen doen afdalen in den officiant, het „medium”, dat daardoor bezeten of bezield geraakte.

Het aldus bewerkstelligde verschijnen van de buitenmenselijke macht achtte men heilzaam in het algemeen of nuttig om bepaalde doeleinden te bereiken.

Hier wil ik nog herinneren aan een wijze van optreden, waarbij, naar het schijnt, Javaanse paarddansen en mommespelers eng verbonden zijn, n.m. aan die vertoningen, waarbij niet alleen een der paarddansen bezeten geraakt, maar verscheidene of zelfs allen tegelijk, en de mommen eveneens. Deze vertoningen worden vermeld in Bagèlèn, en ook in het Oosten, in Kêdiri. In hun wildste vorm kunnen zij, naar vermeld wordt, uitloopen op een algemeene bezetenheid, welke ook overslaat op een deel van de toeschouwers. Het is dan geen geringe arbeid voor dengeen, wiens taak dit is, allen na verloop van enige tijd weer tot het gewone bewustzijn terug te brengen.

Bij deze algemene bezetenheids-vertoningen schijnt het gevecht tegen de singābarong op de achtergrond te staan. Soms schijnt ook de overwinnaar van het monster, de wildeman, wel aan een vlaag van bezetenheid onderhevig te zijn, zoals op te maken is uit de mededeling van den Heer Moeliādiardjā over dergelijke vertoningen in Djombang (§ 214). Van het bevechten van het monster komt dan weinig of niets.

De Wēdānā van Poering, die zulk een algemene bezetenheidsvertoning in Bagēlèn beschrijft (§ 240), zegt, dat deze opvoeringen niet gegeven worden bij gelegenheid van optochten voor bruiloften en besnijdenissen, waarvoor de paarddansen en mommespelers gewoonlijk dienen, maar als schouwspel op zich zelf. Omdat deze vertoningen op verschillende plaatsen, die ver uiteen liggen, voorkomen, is het moeilijk aan te nemen, dat zij niets dan een verworping uitmaken van de voorstellingen, waarbij slechts één paarddanser bezeten geraakte.

Opmerkenswaardig is in dit geval, wat de Heer Inggrijs vermeldt in zijn meer genoemd opstel in Djāwā III, blz. 98, over zulk een bezetenheidsvertoning in Bagēlèn, dat n.m. de singābarong eerst optreedt, daarna pas de paarddansen. Of de singābarong eigenlijk bezeten wordt, blijkt niet duidelijk; de paarddansen daarentegen worden zeer wild. Hun dans beweegt zich vooral om en over de palang, de bank waarop de pēnimboel zit te midden der offers (zie § 241).

Het zou kunnen wezen, dat de oude zin van de algemene bezetenheid slechts was, het middel om buitenmenselijke machten, wier aanwezigheid men wenste, o.a. om hen deel te doen nemen aan het voor hen gereed gezette maal, te midden der mensenmaatschappij te doen komen. Zo bezien, zou deze vertoning verwant zijn aan verscheidene der zogenaamde biologie-spelen; ook deze hebben blijkbaar tot doel zekere buitenmenselijke machten enige tijd onder de mensen te brengen. Men herinnere zich ook, wat in het bovenstaande medegedeeld is over de sangjang-vertoning op Bali. Het verschijnen van zekere buitenmenselijke machten te midden van de menselijke samenleving was, naar men mag aannemen, volgens een oude gedachtengang op zich zelf bij zekere gelegenheden wenselijk. Vermoedelijk was dit een versterking van het gevoel voor de samenhang in het Bestaande, het kosmisch gemeenschapsgevoel, dat in de oude gedachten- en gevoelswereld zulk een grote plaats innam. Bij de bespreking van de oude betekenis van sommige masker- en mommen-vertoningen is daar reeds de aandacht op gevestigd. Men zie § 364, over geestendansen, en § 386, over ommegangen van mommen. Bij de algemene paarddansen-bezetenheid behoort volgens de beschrijvingen ook een snel in een kring rondlopen (kitēr). Dit kan evenzeer en tegelijkertijd een middel zijn of geweest zijn om de bezetenheid, beginnende met duizeligheid, op te wekken, als een herinnering aan een oude rite. Wanneer de paarddansen optreden in dergelijke grote bezetenheids-vertoningen te zamen met de monsternom en soms ook met andere mommen, kan men hen dus vermoedelijk beschouwen als vergelijkbaar met die mommen, als verpersoonlijkingen of vertegenwoordigers van hogere machten.

403. Paarddansen, mommen- en klassifikatie. Boven bij de bespreking van de mommen-vertoningen is reeds opgemerkt, dat aan de bestrijding van de monsternom, de singābarong, de paarddansen vaak als eersten deelnemen (§ 391). Het is echter regel, dat zij het moeten afleggen; die overwinning op het monster komt alleen den wildeman, of welke gestalte hij anders aanneemt, toe.

Bij het beschouwen van deze deelname der paarddansen aan de strijd tegen de singābarong kan men zich verschillende der in het bovenstaande aangewezen gezichtspunten herinneren. Men denke eraan, dat de paarddansen, zoals daar uiteen is gezet, deel hebben aan de geest van den wegwijzer. Hen zo beziende, is het te begrijpen, dat zij het gevecht plegen te openen, maar moeten wijken, om de overwinning te laten aan een hogere. Dat de paarddansen alleen de singābarong overwinnen, schijnt niet voor te komen.

In aansluiting bij de beschouwingen over de oude religieuze betekenis van het mommen-gevecht en over de aard van de bestrijders van de monsternom, in het vorige hoofdstuk opgenomen, is hier ten aanzien van de paarddansen nog de volgende veronderstelling te

403. Beschouwingen Paarddans.

opperen. In het zevende hoofdstuk (§ 392) heb ik erop gewezen, dat de bestrijders van het monster voor een belangrijk gedeelte dierlijke gestalten hebben, en dat zij wellicht te zamen een klassifikatie-reeks hebben gevormd, en wel een klassifikatie-reeks van vier en vijf. De eigenlijke bedwinger van het monster, de wildeman, zou dan de plaats van het Midden (V) in deze reeks hebben ingenomen.

Misschien mag men vermoeden, dat de paarddansers in de oude tijd ook deel hebben uitgemaakt van deze klassifikatie-reeks van vier en vijf, omvattende de bestrijders van het monster. Is dit zo, dan is het wel hoogst waarschijnlijk te achten, dat de paarddansers vertegenwoordigers waren van de eerste groep (I) van de reeks. Zij immers zijn de eerste bestrijders van het monster. Dat het paard in de oude gedachtenwereld wel de betekenis had van beginnen, is boven reeds opgemerkt; men denke aan het paard voor in de bruiloftsstoeten.

Enige bevestiging van de hier geopperde veronderstelling, dat het paard, of, liever gezegd, een paard-geest, door wien de paarddansers zich lieten bezielen, of dien zij uitbeeldden met hun verschijnen, in de oude tijd in verband gedacht werd met de eerste groep van een klassifikatie-reeks van vier en vijf, zou zeer gewenst zijn. Erg duidelijk zijn de gevallen, waar men het voorkomen van een paard in deze zin zou kunnen verklaren, evenwel niet. Want het paard komt in zoveel verhalen voor, ook in verhalen, die blijkbaar op Java zijn ingevoerd.

Misschien mag men evenwel in het feit, dat een van de namen van Radèn Pandji Koedâ- (of Oendakan-) Rawisrènggâ is, een aanwijzing voor het bestaan van het vermoede verband zien. Immers, koedâ en oendakan betekenen paard, en Radèn Pandji is te beschouwen als de vertegenwoordiger van de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier. In het zesde hoofdstuk (§ 361), bij de beschouwingen over de religieuze zin van het oude viertal maskerdansen, heb ik dat, hoop ik, waarschijnlijk gemaakt. Trouwens, ook andere namen, met „paard” samengesteld, komen in de Pandji-verhalen voor.

Het is hier niet de plaats, verder door te gaan op deze veronderstelling, dat er van ouds een verband heeft bestaan tussen de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier, Radèn Pandji en het paard. Dit zou ons weer leiden tot het uiten van vermoedens betreffende het bestaan in de oude tijd van een ouderwetse indeling van de menselijke samenleving in zogenaamde totemgroepen. Ten aanzien van de in de Pandji-verhalen en in de oude Oost-Javaanse geschiedverhalen, zoals de Pararaton, voorkomende namen, met „paard” (en met andere dieren) samengesteld, is dit reeds eerder door anderen vermoed. De veronderstelling, dat de klassifikatie-reeks van vier, waarin Radèn Pandji de eerste groep vertegenwoordigt, en zomede het viertal oude maskerdansen, wellicht in de zeer oude tijd geheel gekorrespondeerd heeft met een reeks van vier groepen in de menselijke samenleving, heb ik in het zesde hoofdstuk (§ 362) terloops geuit.

Slechts van één veronderstelling, te opperen, wanneer men durft voort te bouwen op de korrespondentie tussen de paarddansers, het paard en de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier, wil ik hier nog melding maken. Dat is deze, dat men in de oude tijd ook een korrespondentie kende tussen de paarddans en jonkheid, jeugd of jeugdige uitgelatenheid. Wanneer men denkt, dat de eerste groep van de korrespondentie-reeks het begin, het Oosten en de opkomst van de zon is, is dit ook wel te begrijpen. En ten slotte mag men misschien nog een stap verder gaan en het vermoeden uiten, dat de paarddans in het bijzonder verbonden is geweest aan de orderende groep der jongens en jongelingen, de sinoman.

In het hieraan voorafgaande is reeds enige malen sprake geweest van deze groep, die men nu nog in verscheidene streken van Java in de dorpen vindt, klaarblijkelijk als overblijfsel van een maatschappelijke ordening, die vroeger algemeen geweest moet zijn. In het negende hoofdstuk zal ik, bij de bespreking van de reidansen, wederom opmerkzaam moeten maken op sommige feesten en vertoningen, in de oude tijd vermoedelijk behorende bij de groep der jongelingen (§ 421).

Een herinnering eraan, dat de paarddans in het bijzonder met de jongelingen-groep, de si-

noman, in verband heeft bestaan, is misschien te vinden daarin, dat volgens een bericht uit de Soendalanden het paard, dat de bruilofts- of besnijdenisoptocht opent, wel kasinoman genoemd wordt (zie § 167). En voorts daarin, dat de paarddansers bijzonder vaak als begeleiders van den bruidegom optreden (zie § 249). Nadere bevestiging van dit verband tussen de paarddans en de sinoman-groep is zeker gewenst.

Of het optreden van meisjes of vrouwen in de paarddans, zoals dat een enkele maal vermeld wordt (zie § 234 en 246), ten slotte ook in verband gebracht mag worden daarmee, dat de paarddans in de oude tijd een vertoning van de sinoman-groep was, waag ik niet te beslissen. Oudtijds zijn ook de meisjes gegroepeerd geweest in een leeftijdsgroep, overeenkomende met die der sinoman voor de jongens; het zou dus wel kunnen wezen, dat dergelijke meisjesgroepen vertoningen hebben gekend, overeenkomende met die der jongensgroepen. Enig bewijs hiervoor zou ik echter niet weten te noemen. Hoogstens zou men kunnen wijzen op de waarschijnlijkheid, dat er vroeger jongens- en meisjes-reidansen naast elkaar hebben bestaan; de in het bovenstaande (§ 277) besproken benamingen *bəḍajan* en *laran-laran* wijzen misschien daarop. Het is echter ook wel denkbaar, dat in latere tijd meisjes of vrouwen de rollen van mannen hebben overgenomen, bij wijze van travestie. In het hieraan voorafgaande (§ 113) is er ook melding gemaakt van een vechtspel, *oedjoengan*, maar opgevoerd door meisjes (in *Soeməḍang*). Maskerdansen, gedanst door vrouwen, kan men ook hier en daar vinden.

404. Zinsverrukking. Bij de gemeenschappelijke vertoningen van uitzinnigheid van monsternom en paarddansers ligt het wel het meest voor de hand, te denken aan het bezeten worden door een geest of geesten. Vooral waar, zoals uit *Bagələn* vermeld wordt, de woeste dans der uitzinnige paarddansers met de bezeten monsternom als middelpunt heeft de bank, waarop de offers staan, en waarop de bezweerder, de *pənimboel*, zit.

De paarddans komt evenwel lang niet altijd te zamen met de mommerij voor. En de bezetenheidsvertoning met de monsternom bestaat (of bestond) slechts hier en daar. Het is wel aan te nemen, dat in de oude tijd ook buiten verband met de mommerij paarddansen voorkwamen, en dat de paarddansers daarbij ook tot abnormale bewustzijns toestanden kwamen of trachtten te komen. Men denke aan het verhaal in de *S. Tjəntini* (zie § 248) over het beoefenen van de paarddans door de volgelingen van een *kjaï*. Vermoedelijk gaat dit gebruik, door den *kjaï* gemaakt van de paarddans, om zijn volgelingen het genot van de ekstase te doen smaken, wel terug op oudere gewoonten, waarin de zinsverrukking van de paarddans niet in verband stond met mystiek-Moslimse oefeningen.

Bij het beschouwen van dergelijke opvoeringen moet men rekening houden met een oude opvatting, die waarde toekent aan de verrukking, de uitzinnigheid om haarszelfs wil, zonder onmiddellijk te denken aan bezetenheid door een geest. De gezamenlijke rondedans der paarddansers, die men soms vermeld vindt, moet blijkbaar mede beschouwd worden als het middel, deze toestand te bereiken.

In de zeer oude gedachtenwereld moet tussen het paard en verrukking of hartstocht een onmiddellijk verband bestaan hebben. Men kan zich dit wel voorstellen; het optreden van het paard of van herinneringen aan het paard en aan paardrijden in bezweringen van erotische aard is boven reeds vermeld (§ 400).

Is de verklaring van de paarddans in deze zin, als middel om (erotische) zinsverrukking te erlangen, inderdaad oud (men zie ook § 410), dan past het de vraag te stellen, wat dan de bedoeling van de vertoning der paarddansers geweest kan zijn. Hier is vermoedelijk niet anders op te antwoorden, dan door te wijzen op de waardering voor zinsverrukking om haarszelfs wil, die in oude tijden, naar men mag aannemen, voorkwam bij vele volken. Waarschijnlijk heeft een, in oudere tijden sterke gemeenschap van gevoel gemaakt, dat bij zulk een geestverrukkings-vertoning de toeschouwers, niet medespelers, een dergelijke verrukking gevoelden als degeen die „slaagde”, al zij het in mindere mate. In dit verband herinnere men zich verscheidene stukken in de *S. Tja-*

404. Beschouwingen Paarddans.

bolang en de S. Tjěntini, waar verteld wordt van het medeleven van de toeschouwers met wat vertoond wordt. Met een hoge graad van bevattelijkheid voor beïnvloeding van het gevoelsleven door leden van eenzelfde groep of gemeenschap is rekening te houden.

Van het voorkomen van een gemeenschappelijke zinsverrukking bij een gehele troep paarddansers, soms overslaande op de toeschouwers, is boven melding gemaakt. De beschrijvingen van den Wědānā van Poering geven hierover merkwaardige inlichtingen (§ 239 en 240). Het is duidelijk, dat het bij zulk een feest van geestverrukking een deel der spelers te doen is om de geestverrukking zelf, waar de lieden verslaafd aan zijn (karēm), zodat zij er bij vrij geringe aanleidingen, het horen van de muziek in de verte, in kunnen vervallen. Een dergelijke vertoning is een onderwerp van onderzoek voor den zielkundige, bijna evenzeer als voor den volkenkundige.

In de paarddansers-vertoning is dus, zo gezien, het bereiken van de geestvervoering het doel. Misschien mag men met deze opvatting van de paarddans in verband brengen het gebruik van gekleurde brillen (bēlor), dat men niet zelden ziet bij de paarddansers? Dat dit gebruik van brillen met gekleurd glas niet zeer oud kan zijn, staat boven twijfel. Men zou zich evenwel kunnen voorstellen, dat deze brillen de opvolgers zijn van gedeeltelijke oogbedekkingen van hout of van plantendelen, bladeren of bloesems, die men op de neus zette, zoals kinderen dat nu nog wel doen. Zulk een op de neus vlak voor de ogen geplaatst voorwerp, dat het gezicht belemmert of de wereld een ander aanzien geeft, heeft men wellicht bevorderlijk gevonden voor het bereiken van een abnormale bewustzijnstoestand. Dat men die gekleurde brillen in later tijd alleen is gaan dragen voor het gemak, omdat de paarddans wel eens in de felle zon wordt opgevoerd, lijkt mij niet zeer waarschijnlijk. Dan zou het nog eerder kunnen wezen om de ogen van den paarddanser, die reeds bezeten is geraakt, te beschermen, wanneer hij in die abnormale toestand in de zon zou willen kijken. Ook wanneer men hen zo beschouwt, blijken de bēlor's hun verklaring te moeten vinden in zinsverrukking. Ook bij het optreden van bezetenheid door een geest, kunnen zij, dat is duidelijk, gebruikt zijn.

In het hieraan voorafgaande zijn dus twee veronderstellingen geopperd ten aanzien van de abnormale bewustzijnstoestanden der paarddansers. De ene veronderstelde, dat de paarddansers in de oude tijd zich bezeten hebben gevoeld door een geest, en wel door een paard-geest, een vertegenwoordiger van de eerste groep in een klassifikatie-reeks van vier. De verschijning van den paard-geest, belichaamd in of uitgebeeld door de paarddansers, achtte men oudtijds, in het verband van de kosmisch-mythologische wereldbeschouwing, vermoedelijk onmisbaar bij zekere religieuze plechtigheden, misschien in verband staande met de leeftijdsgroep der sinoman. De tweede veronderstelling was, dat de paarddansers met hun dans slechts zinsvervoering of verrukking beoogden te verwerven. Tussen de (inzonderheid erotische) zinsverrukking en het paard of paardrijden bestond een oude associatie van gedachten. De verworven abnormale bewustzijnstoestand achtte men vermoedelijk op zich zelf van waarde, of men vond er voldoening in.

Deze twee veronderstellingen zijn herkomstig van verschillende gebieden; bij de eerste moet men denken aan religie, aan bezieling door een geest, bij de tweede aan zielkundige verschijnselen, aan erotiek en aan hartstocht. Het zal duidelijk zijn, dat de twee veronderstellingen, zo gezien, elkaar niet uitsluiten, ja eerder elkaar aanvullen. De paarddansers in de zeer oude tijd kunnen beide voldoeningen nevens elkaar gesmaakt hebben: de religieuze voldoening, den paard-geest uit te kunnen en mogen beelden voor de gemeenschap, en de persoonlijke voldoening van de zinsverrukking der hartstocht en van het botvieren aan jeugdige uitgelatenheid. Aan den paard-geest zelf, den vertegenwoordiger van het begin, van de eerste groep der klassifikatie-reeks, kende men immers vermoedelijk ook jeugd en hartstochtelijke uitgelatenheid toe.

Bij nadere vergelijking van deze spelen en vertoningen van paarddansers, gepaard met onderzoek van de oude mythologische letterkunde, zou het misschien mogelijk zijn, de paarddans nog van uit een ander punt te belichten. Te overwegen is, of het feit, dat de paarddans- en mommen-

vertoningen, evenals trouwens de maskerdansen, bijkans overal uitsluitend bij daglicht plaats behoorden te hebben, niet mede in verband staat met de betekenis, die zij hadden in de oude gedachtenwereld. Men zou kunnen vermoeden, dat oude gedachten over natuurverschijnselen, zoals wolken en regen, niet geheel vreemd zijn aan deze vertoningen, al hebben de toeschouwers en de dansers de paarddansen wellicht niet vanouds in de eerste plaats daarmee in verband gebracht.

Wellicht mag men zelfs denken aan een tegenstelling wat betreft de maatschappelijke betekenis in de oude tijd tussen deze dag-vertoningen en een nacht-vertoning als het wajang-toneel (of liever: als wat in de oude tijd reeds bestond, van wat thans wajang-toneel genoemd wordt). Dat het wajang-toneel iets te maken heeft met inwijding in een hogere graad van bestaan, is reeds meer vermoed (zie § 363). Dat bij dergelijke wijdingsplechtigheden de geheimzinnigheid van het nachtelijk duister past, is niet moeilijk te begrijpen (zie ook § 473).

Het zou echter klaarblijkelijk te ver voeren, naar al te weinig gefundeerde veronderstellingen over oude Javaanse mythologische voorstellingen en maatschappelijke ordeningen, indien ik hier thans op inging.

405. Het optreden der paarddansen in paren. Het bovenstaande kan misschien iets bijdragen tot het begrip voor de betekenis van sommige vormen, waarin de paarddansen op Java voorkomt; er blijft toch nog vrij wat over, waarvan de zin blijkbaar meer is geweest dan wat in het hieraan voorafgaande is te vinden.

Ik bedoel hier het optreden in paren en het opvoeren van een gevecht, welke twee, naast de bezetenheid, als kenmerkende eigenaardigheden van de paarddansen zijn genoemd (§ 398).

Op de regel, dat de paarddansen in paren optreden, schijnen, zoals uit de beschrijvingen blijkt, enige uitzonderingen te bestaan. Men vindt in enkele streken boven het even getal paarddansen nog een danser; deze onderscheidt zich dan echter steeds van de andere door zijn bijzondere wijze van doen of zijn aankleding. Hierin zou men een teken kunnen zien, dat deze uitzonderingen inderdaad slechts schijnbaar zijn, dat de boven het even getal uitgaande danser een figuur voorstelt, die een afzonderlijke plaats inneemt in het geheel van de voorstelling.

Opmerkenswaardig is, dat deze boven het even getal uitgaande danser hier en daar in het bijzonder aan bezetenheid onderhevig schijnt te zijn. Dit wordt ten minste verteld van de *bêlo*, het veulen, in Tjërbon en van de *tjêlengan* in Toeloengagoeng. Van deze laatste figuur is het volgens de beschrijving van den Heer Staugaard ook wel duidelijk, dat hij een komische rol vervult, en min of meer als volgeling van *têtèk-mèlèk* optreedt. Misschien mag men dus aannemen, dat deze zwijndanser eigenlijk niet zo nauw aan de paarddansen verbonden is; hij zou eerder te rekenen zijn tot de *pănâkawan*-achtige figuren. Volgens den Heer Staugaard treedt hij in het Toeloengagoeng'se spel dan ook lang niet altijd op. Ook van de *bêlo* zou men dit kunnen aannemen.

Elders, zoals in Kalibëning en Klêdoeng, was de boven het even getal uitgaande paarddanser de *landang* of *kēmmlandang*, de aanvoerder van de troep. In andere streken worden er echter uitdrukkelijk twee *landang*'s vermeld (§ 236). Het is dus wel mogelijk, dat de ene *kēmmlandang* de enig overgeblevene is van een paar, waarvan men de oude zin niet meer begreep.

Het aantal paren van de paarddansen kan zeer verschillend zijn, zoals gebleken is uit de gewestelijke beschrijvingen, van een enkel paar of een tweetal, tot wel zes paren (dus twaalf dansers), volgens de beschrijving van den heer Inggris van de vertoning in *Wânâkrijâ* (Bagëlèn). Wanneer er meer paren optreden, onderscheiden die zich meestal door de kleur, waarin de paardjes geverfd zijn. Één paar, het voorste, wordt dan als het voornaamste beschouwd.

Er zij hier herinnerd aan de mededeling van den Heer Inggris in zijn reeds meermalen genoemd opstel (*Djâwâ* III, blz. 99), dat die door de kleuren onderscheiden paren paardjes tegenwoordigers zouden zijn van verschillende uit de Javaanse religieuze gedachtenwereld bekende bijeen behorende groepen: van de zes Profeten Moehammad (wit), Adam (rood), Noeh (Noach,

405. Beschouwingen Paarddans.

geel), Moesa (Mozes, schimmelkleurig, dawoek), Isa (Jezus, appelschimmelkleurig, dawoek toetel), en Ibrahim (Abraham, groen), of van de vier kwaliteiten van de ziel: moetmaïnah (ook wel gezegd: toemaninah, wit), amarah (rood), soepijah (geel) en aloeamah (donkerkleurig).

Deze beschouwing toont weer aan, hoe sterk deze en dergelijke klassifikaties in de Javaanse gedachtenwereld leven; voor het kosmisch gemeenschapsgevoel blijkt het niet onmogelijk een verband te zien tussen de Profeten en de kleuren van de paardjes der paarddansers. Het is echter te betwijfelen, of een dergelijk verband in dit geval werkelijk van pas is gelegd; immers, het aantal paren paarddansers is lang niet overal gelijk. Eerder is, dunkt mij, aan te nemen dat, wat de Heer Inggrijs vernomen heeft, een zienswijze is van betrekkelijk jonge datum. Van de veronderstelling, dat er van ouds een bepaald aantal paren paarddansers behoorde te zijn, is moeilijk een bevestiging te vinden in wat er thans aan paarddansen in de verschillende streken van Java bestaat.

Ook de benamingen van de twee voornaamste paarddansers, die de Heer Inggrijs vermeldt uit Djaganalan bij Jogja, Taṭit en Mēndoeng, Weerlicht (die altijd overwint) en Regenwolk (die verliest), lijkt wel zeer op latere vinding. Bijna overal elders blijkt dat, wanneer de twee partijen paarddansers al enigermate ernst maken met het opvoeren van het gevecht, deze strijd toch onbeslist blijft. Intussen wijzen deze namen misschien toch op een oud verband met natuurverschijnselen, waarvan ik in het hieraan voorafgaande melding heb gemaakt (§ 404).

Een andere afwijking van de regel, dat de paarddansers in gelijke paren optreden, is, dat in Pānārāgā, volgens de mededeling van den Heer Darmintā, onder de djaranan-spelers, slechts twee of vier in getal, er zich één bevindt, die een vrouw voorstelt, al is de danser een jongen. Dit is de gēmlakan. Deze heeft als tegenpartij dan echter een gewoon gekleden speler. Bij deze réjog-vertoningen in Pānārāgā voeren de paarddansers onder elkaar nauwelijks een gevecht op; zij dienen slechts tot geleide. De tegenstelling van den gēmlakan-paarddanser tot zijn mannelijke tegenpartij komt daardoor waarschijnlijk niet uit. Overigens vermelden de andere beschrijvingen van de Pānārāgā'se réjog-voorstellingen dezen gēmlakan-paarddanser niet. Bij de Pānārāgā'se réjog-vertoning van een rondreizende troep, waarvan in deze bijlage een afbeelding is opgenomen, bestond er een zeer ingewikkelde travestie (zie § 252). Vermoedelijk is deze geliefdheid van travestie iets plaatselijks, in verband te brengen met het optreden van den in 't algemeen in de gewesten van Pānārāgā naar het Oosten graag gezien dansjongen. In een volgend hoofdstuk zal er gelegenheid zijn, over de dansjongens en de travestie afzonderlijk het een en ander aan te tekenen.

Het optreden van de paarddansers in paren kan, zoals ik boven opmerkte, niet gemakkelijk verklaard worden, wanneer men aanneemt, dat de paarddans in de zeer oude tijd niets dan een uitbeelding was van den paardgeest. Tenzij men ten aanzien van de uitbeelding van dezen paardgeest, vertegenwoordigende de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier, nog de veronderstelling durft opperen, dat zij in de oude tijd gemeenlijk bestond uit het optreden van twee dansers tezamen.

Dit is een veronderstelling, waarvoor ik in de Javaanse kunst en letterkunde geen deugdelijke bevestiging heb kunnen vinden. De voorstelling van een jongelingen-paar, een paar tweelingen, komt evenwel in de mythische verhalen van verscheidene andere volken voor. Ik herinner hier aan de Voor-Indische Asjwin's en aan de Dioskuren. Paarden spelen in de verhalen van beide genoemde paren een rol. In een van de klassifikatie-reeksen van vier en vijf, die ik opnam in mijn opstel over Javaanse wichelarij (Feestbundel K.B.G. 1928, II, blz. 279), vindt men, als behorende tot de eerste groep, genoemd Mēsna. Dit is waarschijnlijk een verbastering van Asjwinau, de beide Asjwin's.

Misschien zou men ook nog wel ten aanzien van de met de Asjwin's gelijk te stellen beide jongsten der Pandāwā's, Nangkoelā en Sadéwā, in Voor-Indische of in Javaanse verhalen enige aanwijzingen kunnen vinden, dat zij oudtijds beschouwd werden als behorende tot de eerste groep (begin, jeugd) van de klassifikatie-reeks van vier. Dit zou vereisen de bespreking van de figuren

der Pandāwā's, gezien in het licht van de oude klassifikatie-gedachte. Vermoedelijk is, zoals ik boven reeds terloops vermeldde (§ 342), Wërkoedārā gerekend tot de tweede groep van de klassifikatie-reeks, Praboe Ngamartā (Poentādewā) tot de vierde (§ 362), en Djanākā, de eeuwige bruidegom, tot de derde. Bij zulk een bespreking zou ook niet mogen ontbreken een onderzoek naar de oude zin van verschillende namen, die de genoemde figuren in de Javaanse verhalen dragen, zoals Pintèn en Tangsèn (Nangkoelā en Sadewā), en naar de oude zin van dit paar.

In deze bijdrage is er echter geen plaats voor zulk een bespreking, noch voor veronderstellingen omtrent oudtijds wellicht bekende korrespondenties tussen de genoemde figuren en gebeurtenissen, toestanden of grootheden in de kosmos. Het zij voldoende hier op de mogelijkheid gewezen te hebben, dat het optreden der Javaanse paarddansers in paren in de zeer oude tijd, toen zij beschouwd werden als uitbeeldingen van den paardgeest, vertegenwoordigende de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier, betekenis heeft gehad in verband daarmee, dat men onder de vertegenwoordigers dier eerste groep een jongelingenpaar kende.

406. Tweegevechten. Evenwel, waar het paar paarddansers onderling een gevecht opvoert, moet men erkennen, dat de zin van de vertoning bezwaarlijk nog begrepen kan worden door te denken aan een uitbeelding van een paardgeest, zonder meer. Dat het jongelingenpaar, dat te zamen den paardgeest moest vertegenwoordigen, dit moest doen door onderling te vechten, is moeilijk te begrijpen. En voor de Javaanse paarddans is het opvoeren van een gevecht juist, zoals boven uiteen is gezet, in het algemeen te beschouwen als een der kenmerkende eigenaardigheden. Er worde hier ook herinnerd aan het feit, dat van de Javaanse paarddansers zo goed als altijd bewapening met lansen of stokken of vlaggetjes vermeld wordt, terwijl de Balinese sangjang-djaran, blijkens de afbeeldingen, behorende bij het opstel van Tj. G. Raka Soekawati (zie § 401), slechts met beide handen de paardekop vasthoudt.

Toch is het wel mogelijk zich in te denken, dat het gevecht der paarddansers in de oude tijd een betekenis heeft gehad, in verband met wat in het hieraan voorafgaande is opgemerkt. Vooreerst wil ik hier in beschouwing nemen het gevecht der paarddansers, waarbij geen bezetenheid optreedt. Men kan dan wijzen op het in § 403 veronderstelde verband tussen de paarddans en de groep der jongelingen, de sinoman. Het zou niet zeer verwonderlijk zijn, indien in de oude tijd bij religieuze plechtigheden de jongelingen optraden met een vertoning van jeugdige overmoed, in een jongensachtige vechtpartij. Het feit, dat in het gevecht der paarddansers zelden een partij de andere overwint, is hiermede in overeenstemming. Dit is ook het geval, met wat hieronder volgt.

Hier wil ik herinneren aan het bekende feit, dat in de Javaanse gedachtenwereld de strijd blijkbaar van oudsher een belangrijke plaats inneemt. Men denke aan de talrijke soorten gevechten tussen dieren, die als spel, vergezeld van weddenschappen, zeer geliefd zijn. Het meest bekend zijn natuurlijk de hanengevechten. Ook de strijd van meningen heeft, zoals blijkt vooral uit de oudere letterkunde, welke vraagpunten van de religieuze en mystieke Moslims-Javanistische bespiegeling behandelt, in de Javaanse gedachtenkring meestal iets van een prijskamp, de strijd van kemphanen. In de taal vindt men ook vrij wat uitdrukkingen, die ontleend zijn aan de strijdkamp, de kalangan, en die bewijzen welk een grote plaats de gedachte daaraan in de geesten inneemt.

Ik ben geneigd dit in verband te brengen met het feit, dat in het oude Javaanse denken het gevoel voor klassifikatie, voor indeling van al het Bestaande in een aantal groepen, de oude tweedeling, zeer sterk is. In de mythologisch-historische en bespiegelende letterkunde uit zich dit gevoel aldus, dat al het gebeuren beschouwd wordt als een strijd tussen twee groepen, die geen van beide ooit geheel de overhand hebben. Op hun (schommelend) evenwicht berust het voortbestaan van het heelal en de mensenmaatschappij. Ontwikkeling, verandering, kan deze beschouwingswijze moeilijk anders zien dan als een strijd tussen twee gegeven krachten, vertegenwoordigers van twee kosmisch-mythologische groepen, waarvan de een (voor het ogenblik) de overwinning behaalt en de prijs wegdraagt, stijgt, de andere het onderspit moet delven, daalt.

Langzame groei en geleidelijke voortgang kan zij bezwaarlijk anders zien dan als opgang met schokken, op de punten waar de overwinnende partij een hogere trede bestijgt, na haar tegenpartij verdrongen te hebben. In de *Korawasrama*, een voor-Moslims onderwijzend geschrift, uitgegeven door Dr. Swellengrebel (1936), komt deze opvatting van de geschiedenis ten duidelijkste tot uiting.

Het sakrale houden van diereengevechten heeft misschien ook een oude zin, die hiermede in verband is te brengen. Zelfs in de eigenlijke wedstrijden of tweegevechten, waar het te doen is om de overwinning, gevechtsvertoningen als oedjoengan, vaak met nabuurlijke naijver, en in de wedijver bij het ten gehore brengen van muziek, die men soms ontmoet (zo bij moeloedan-uitvoeringen, zie boven, § 264), zou men geneigd kunnen zijn een nawerking te zien van het oude gevoel, dat het gebeuren in deze wereld eigenlijk altijd is een strijd tussen twee machten, en dat in elke strijd een diepere zin ligt, namelijk die, dat hij een uitbeelding of een verwerkelijking is van het grote gebeuren. Daarom is elke strijd ook het aanschouwen (met of zonder inzet op een van beide partijen) of het strijden waard.

Daarom vindt men ook vertoningen, die alleen een strijd uitbeelden, zonder dat een van de beide partijen overwint. Want eigenlijk kan er, wil de wereld voortbestaan, geen volkomen overwinning plaats vinden. Deze betekenis hebben vermoedelijk de onbesliste gevechtsdansen, die de oude Javaanse kunst kent (zie § 419) en ook wel sommige paarddansen, waarbij geen bezetenheid optreedt. De gedachte aan een uitbeelding van de eeuwig onbesliste strijd, die het leven van al het Bestaande zelf is, is, zo mag men vermoeden, of is in de oude kosmisch-mythologische wereldbeschouwing beschouwd als, de grondslag van het gevoelen, dat het doen houden en het aanschouwen van gevechten van religieuze betekenis, en zo voor de volksgemeenschap heilzaam is.

407. Heilzame invloed van hanengevechten. De tweekampen tussen mannen hebben een opmerkelijke overeenkomst met de diereengevechten, op Java zo geliefd, inzonderheid met de hanengevechten. Dit gaat zo ver, dat bij de Jogja'se *rêjog*-voorstellingen en bij de daarmee overeenkomende hofdansen, de *bêksan Troenâdjâjâ*, zoals boven beschreven is (§ 282), bij iederen danser van de eigenlijke gevechtsdans een speler behoort, die op hem inzet, zoals bij een werkelijke hanenklopperij. Die gevechtsdansen zijn eigenlijk te beschrijven als hanengevechten met mannen in plaats van hanen.

Nu is het bekend genoeg, welk een grote plaats hanengevechten oudtijds in het maatschappelijk verkeer op Java hebben ingenomen. Dat waren de gelegenheden, waarbij hoog en laag, rijk en arm, landzaat en vreemdeling, min of meer op voet van gelijkheid te zamen konden komen. In de kraton van Jogjakarta was het zelfs, naar men mij vertelde, nog pas enige tientallen jaren geleden gebruik, dat de Soeltan hanengevechten liet houden, waarbij lieden van allerlei rang tezamen toegelaten konden worden. In de Javaanse letterkunde vindt men ook vele verhalen over hanengevechten. Hier zij slechts verwezen naar de *S. Prânâtjitirâ*, vertaald door Prof. Berg, waarin het hanengevecht, ofschoon dat den Westersen lezer niet opvalt, waarschijnlijk een hoogtepunt van de handeling, tevens de verklaring van de ontwikkeling der geschiedenis, bevat.

Dat aan de hanengevechten vrij wat heilzame invloed toegeschreven werd, is duidelijk. Ook op Java zijn er nog wel gevallen aan te wijzen van het houden van hanengevechten, behalve voor vermaak en als hazard, ook klaarblijkelijk met de bedoeling om het begin van een gewichtig tijdperk, in het bijzonder de rijstogst, te „vieren”, en om tevens wellicht weldadige invloed uit te oefenen op wat volgen moet. Zo was het, naar men mij mededeelde, nog niet zo lang geleden in het Zuiden van Wânâgiri gebruik, dat de akkerbezitters bij het begin van de rijstogst onderling hanengevechten hielden onder de *Ďanjang*, de heilige boom van het dorp. Zoals men weet zijn op Java de hanengevechten thans van overheidswege verboden, welk verbod in sommige streken die gevechten inderdaad schijnt te hebben doen verdwijnen. Op Bali bestaan zij nog, en daar komt ook thans nog zeer duidelijk uit, dat men hen beschouwt als plechtigheden, in het bijzonder behorende bij de intrede van een nieuw tijdperk.

Het is dienstig in dit verband enige zinsneden aan te halen uit de belangwekkende lezing, die Tj. G. Raka Soekawati gehouden heeft voor het Congres van het Java-Instituut in 1929 in Soerakarta (Verslag in Djâwâ X, blz. 40). Men leest daar (blz. 46): „Bij de plechtigheden, die gehouden worden volgens de schijngestalten van de maan" (d.w.z. bij tanggal, wassende maan, panglong, afnemende maan, dan wel op Volle of Nieuwe Maan zelve) „behooren hanengevechten." „De kern van het hanengevecht is 't offeren van bloed aan Boeta, Kala, Dëngën, Pisatja's (dat zijn allerlei soorten van booze geesten) om deze gunstig te stemmen, of om te voorkomen, dat ze de wereld en de menschen zullen plagen. Dit bloedoffer noemt men op Bali saboeh of sabëh gëti (bloedregen), of laboeh of taboeh gëti (bloedval of bloed verspreiden, bloed sproeien op den grond). Onder saboeh gëti wordt niet alleen verstaan het laten vechten van hanen tot bloedens toe, doch deze woorden duiden tevens andere symbolische handelingen aan, zooals het tegen elkaar doen klotsen van een tweetal klappernoten, een tweetal eieren, twee stuks këtoepat, twee atak (strengen van 200 stuks) këpëng's, twee stuks sampéjan (offeranden van klapperbladeren gemaakt) enz. Al deze voorwerpen worden tegen elkaar geworpen, gestooten of geklopt tot ze elkaar raken, op gelijke wijze als de vechthanen zich op elkaar werpen en elkaar bevechten. Uit dit oogpunt bezien zijn de hanengevechten dus niet alleen gelegenheden om de opwinding van den strijd te ondervinden, of om den hartstocht van het wedden bot te vieren, maar behooren ze in wezen tot de godsdienstige plechtigheden."

Tot zover de belangrijke mededelingen van den Heer Soekawati.

Dr. van der Tuuk tekent in zijn woordenboek bij het woord mëtaboeh aan: gezegd „van die den grond met arak of toewak besproeien voor de bezielde dansers, zooals ook geschiedt rondom op den grond gelegde offeranden." Verder noemt hij de samenstelling saboeh-mas: „benaming van een dag, waarop het feest ter eere van Saraswati gevierd wordt; na een feest van de hanklopperij, mësaboeh gëti, om de kala's op bloed te onthalen." Deze mededelingen zijn dus in overeenstemming met wat de Heer Soekawati mededeelt.

In het midden worde hier gelaten, of de beschouwing van het saboeh gëti als een offer, gebracht aan bepaalde machten, de oudste is. Wellicht moet men, wil men deze plechtigheid enigermate naar haar oude zin verstaan, meer denken aan oude opvattingen over de religieuze betekenis van botsen, tegen elkaar slaan en vechten, als behorende bij, symbolisch voor het overgaan van één staat, tijdperk of toestand in een andere (zie § 406). Aan dit botsen en vechten heeft men, vermoedelijk achteraf, maar ook reeds zeer vroeg in de ontwikkeling der religieuze gedachten, een heilzame, sterkende invloed, zo zeer gewenst bij dat overgaan van één staat, toestand of tijdperk in een andere, toegekend. Wellicht mag men veronderstellen, dat het offer in het algemeen, of sommige offers, aan deze oude gedachten en gevoelens ook een gedeelte van hun religieuze betekenis ontleend hebben. Merkwaardig is zeker het hier vermelde tegen elkaar slaan van eieren, een zeer wijd verbreid gebruik (men denke aan Paaseieren), dat, naar ik vernam, ook in Oost-Java, en dan weer juist bij bruiloften, niet onbekend is. Elders trapt men wel een ei stuk.

408. Versterking bij overgang in een nieuwe staat. Uit dit alles blijkt wel voldoende, dat de hanengevechten een betekenis hebben of gehad hebben, in verband staande met de gedachte aan versterking, inzonderheid bij het intreden van een nieuw tijdperk. Wat van deze gevechten gezegd kan worden, past, zoals boven is uiteengezet, waarschijnlijk ook bij de „menselijke hanengevechten". In de eerste plaats bij die gevechten, thuis behorende in de dorpen, welke bestaan uit een duel van jonge mannen: oedjoengan, sabëtan, gitikan en dergelijke. Zo wordt van de gitikan onder de oude ingezetenen bevolking van Banjoewangi vermeld, dat dit in het bijzonder plaats had op de akker, bij het begin van de rijstogst. Bij deze tweegevechten moest het ook bloedige ernst wezen; dit is trouwens de reden geweest, waarom zij van overheidswege verboden zijn.

Toegegeven moet echter worden, dat deze boerse tweegevechten, vooral wanneer zij, zoals vaak
449 't geval is, plaats vinden tussen voorvechters van naburige dorpen, niet uit één dorp herkomstig,

408. Beschouwingen Paarddans.

vermoedelijk ook andere bestanddelen bevatten. Men kan erin vinden een uiting van nabuurlijke naijver. En voor de voorvechter zelf is het waarschijnlijk een prijskamp. Uit sommige streken wordt vermeld, dat de overwinnaar een goede kans heeft de bruidegom te worden van het meest verkieslijke meisje, dat dat jaar uitgehuwelijkt moet worden. Men weet, dat aan de eigenlijke rijstooft, het padisnijden, over het algemeen alleen vrouwen en meisjes deelnemen. Mannen en jongens wachten echter aan de randen der velden of op de reeds afgeogste akkers, om de geoogste bossen, tot schoven verenigd, weg te dragen of op te tassen, zoals het plaatselijk gebruik wil. Dit is, zoals te begrijpen is, een gelegenheid voor jonge mannen om zich te onderscheiden. Dergelijke gebruiken zijn ook elders niet onbekend, zoals men zich herinnert.

Overigens zijn ook wel in sommige streken boerse tweegevechten aan te wijzen, die vermoedelijk niet onmiddellijk met oogst en huwelijkskansen in verband staan. Een afzonderlijk onderzoek naar deze tweekampen op Java zou belangwekkend zijn; in deze bijdrage is daarvoor echter geen plaats.

De bedoeling, althans in de oude tijd, een heilzame, versterkende invloed uit te oefenen is, dunkt mij, ook te veronderstellen bij de gevechtsdansen. In de eerste plaats in de in het volgende hoofdstuk te bespreken (§ 424) réjog-vertoning, zoals men die in Jogja en verder Westwaarts kent, zonder paardjes. Ook in de toernooien, sĕton en sĕnĕnan. En dan in de gevechtsdansen, die opgenomen zijn in de hoofse kunst, de bĕksan of bĕsan en de wirĕng- en đadap-dansen, al is het gevecht hier geworden tot de bestudeerde opvoering van een kunstige dans. Van de Jogja'se Troenâdjâjâ- en lawoeng-dansen is het waarschijnlijk te maken, dat zij oudtijds betekenis hebben gehad in de boven aangeduide zin; immers zij werden bij voorkeur en zelfs bijna uitsluitend vertoond bij gelegenheid van een vorstelijke bruiloft.

En zou men dan ook niet van de paarddansers mogen vermoeden, dat hun gevechten oudtijds beschouwd zijn als dienstig om op gevaarlijke tijdstippen, de ogenblikken van overgang van één tijdperk in een ander, te sterken? Men herinnert zich, dat paarddansen vaak opgevoerd worden bij bruiloften en besnijdenissen, feesten die volgens oude opvattingen geheel de aard hebben van inwijdingen, overgangen in een hogere graad van bestaan.

Wellicht mag men met deze, heilbrengende, onheilafwerende kant van het optreden der paarddansers nog in verband brengen, dat men hen hier en daar in optochten en ook wel in gevechtsdansen ziet optreden, in plaats van met wapenen, met vlaggetjes aan korte stokjes in de hand, waarmee zij rondzwaaien, of die zij elkaar toewerpen. Aan vlaggen of vlaggetjes, geplaatst bij ingangen van huizen of dorpen, hebben vele volken en tijden onheilafwerende kracht toegekend. Mr. van Ossenbruggen heeft daarvan tal van voorbeelden bijeengebracht in zijn verhandeling over het primitieve denken (Bijdr. K. Inst. 71, 1916, blz. 194 e.v.). Ook het zwaaien met vlaggen (vendelzwaaien) en met andere dergelijke zaken schijnt als onheilafwerend beschouwd te zijn. Het waarom daarvan kan hier niet besproken worden. Dat in de vertoning der paarddansers, als onheilafwerend beschouwd, het dragen der vlaggetjes in het bijzonder heilzaam geacht werd, is geenszins onwaarschijnlijk.

Ten slotte is hier nog op te merken, dat de beschouwing van de paarddansen, als hebbende een onheilafwerende of beschermende kracht, nuttig bij alle begin en overgang, goed overeenkomt met de opvatting van die dansen (zie boven, § 403), als uitbeelding van den paardgeest, den vertegenwoordiger van de eerste, beginnende groep van de klassifikatie-reeks van vier. Want in het algemeen schijnt men in de oude tijd, toen de gedachte aan klassifikatie nog zeer op de voorgrond stond in de geesten der mensen, de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier als heilbrengend en gelukkig te hebben beschouwd.

Wij zouden ons kunnen voorstellen, dat in de oude tijd bij sakrale feesten of plechtigheden het optreden van de leeftijdsgroep der jongelingen behoord heeft, een paarddans met onbesliste gevechten opvoerende, waarin de gemeenschap uitgedrukt zag het wezen van den paardgeest.

behorende tot de gelukbrengende eerste groep van de klassifikatie van vier, en waaraan de gemeenschap ook heilbrengende of onheilafwerende invloed toekende.

409. Prijskamp, sajëmbârâ. In het bovenstaande zijn de paarddanses achtereenvolgens van vier zijden belicht: als uitbeelding of uitdrukking van het wezen van den paardgeest, den wegwijzer, met of zonder bezetenheid (§ 403), als middel om zinsverrukking te erlangen (§ 404), als behorende bij de leeftijdsgroep der jongelingen (§ 403), als optredende in paren en gevechten opvoerende, welke een heilzame invloed moeten hebben (§ 408). Thans blijft nog over, de bespreking van de enige Javaanse verklaring van de paarddanses, die mij ter ore is gekomen, dat is die uit Jogja, opgenomen in de Jogja'se platenalbums. De paarddans wordt daar zo goed als gelijk gesteld met de réjog-vertoning.

In Jogjakarta, zo heeft men daar kunnen lezen (§ 282), verstaat men onder réjog een voorstelling van een gevecht tussen twee dansers, ieder met gevolg. Van bezetenheid wordt hierbij niets vermeld. De Javaanse overlevering, boven reeds aangehaald, zegt, dat de bedoeling van dit gevecht in de oude tijd was een wapenproef; de overwinnaar, zo meende men, had zich door zijn overwinning het bekleden van een zekere rang waardig getoond. Van de Jogja'se paarddansers zelf, daar djañilan genoemd, vertelt de plaatselijke overlevering hetzelfde (§ 244).

Het instellen van deze wapenproeven plaatst de Jogja'se overlevering (zoals overigens zeer veel van wat men daar ter plaatse als bijzonder of eigen op prijs stelt) op naam van Soeltan Amëngkoeboewânâ I (Mangkoeboemi), den stamvader van de Jogja'se tak van het Mataram'se vorstengeslacht, en als zodanig ook plaatselijk vereerd als een Heer van de Tijd (zie § 365). Evenals zo vaak, is de onderzoeker echter ook hier geneigd te vermoeden, dat op naam van dezen Heer van de Tijd gesteld werd, wat van oorsprong veel ouder is. Het voorkomen van paarddanses in andere streken van Java is daar voldoende aanleiding toe. Het beschouwen van het opgevoerde gevecht als een wapenproef is echter wellicht het middel om een inzicht te krijgen in de oude zin van de voorstelling. Immers wanneer men bedenkt, dat volgens de overlevering deze proef werd afgelegd met de bedoeling en onder beding, dat de overwinnaar een hogere rang deelachtig zou worden, komt men er gemakkelijk toe deze proeven te stellen naast die, welke in het algemeen plegen vooraf te gaan aan wijdingen, initiaties, voor het ingaan tot een hogere graad van bestaan.

In het bovenstaande is er reeds verscheidene malen opmerkzaam op gemaakt, dat in het Javaanse denken, zoals in dat van zeer vele andere volken, wijding en het daardoor bereiken van een hogere rang een belangrijke plaats innemen. Er werd op gewezen, dat, om enig inzicht te verkrijgen in de gedachtenkring, waarin de Javaanse wajang-letterkunde zich ontwikkeld heeft, niet vergeten mag worden wat wijding betekent (zie § 47, 58 en 363).

Een vorm van wapenproef, die enige overeenkomst vertoont met de gevechten der paarddansers en réjog-spelers, is de sajëmbârâ, zoals die zo vaak in de Javaanse verhalen voorkomt. Dit woord heeft een merkwaardige geschiedenis, welke kan dienen om aan te tonen, hoe in de Javaanse gedachtenwereld begrippen zich vervormen. Het heeft echter geen zin hier die geschiedenis in haar geheel te verhalen. Genoeg zij het te vermelden, dat men in de Javaanse mythologisch-geschiedkundige en wajang-letterkunde onder sajëmbârâ verstaat een kamp tussen twee of meer partijen, hetzij met wapenen hetzij in de vorm van wedijver bij het verrichten van een taak, waarbij van te voren is vastgesteld de kampprijs, meestal het huwelijk met een prinses. Ook kan het woord gebezigd worden van een taak, voor het volbrengen waarvan een prijs beschikbaar gesteld wordt. In deze zin is sajëmbârâ als een gelukkige weergave van het begrip prijsvraag gevoeld, en in modern Javaans aangenomen.

Wanneer men echter sajëmbârâ begrijpt in de oude zin van kampstrijd om een prijs tussen twee gelijkwaardig geachte partijen, is het duidelijk, dat hiermede de zin van het gevecht der paarddansers vrij goed weergegeven kan worden. De prijs is de nieuwe waardigheid, die de

overwinnaar verkreeg volgens de Jogja'se overlevering. Dat het stijgen tot een hogere rang in maatschappelijk opzicht evenzeer voor het gevoel een wijding, initiatie is als het opgaan tot een hogere graad in andere zin, behoeft geen uiteenzetting. In overeenstemming met deze beschouwing van de gevechten als een prijskamp is, dat de verliezende partij niet vernietigd wordt, maar slechts zijn minderheid heeft te erkennen. Immers bij een prijskamp is het doel ook slechts te bewijzen dat men de sterkste is, niet de vernietiging van de tegenpartij, zoals vaak bij een werkelijke strijd.

Degeen die wint, heeft daardoor het bewijs geleverd, dat hij behoort tot de overwinnende groep in het algemeen. Als zodanig gevoelt hij zich een gelukskind, zijn gevoel van eigenwaarde neemt toe, „zijn lever wordt groot”. Men kan zich wel indenken, dat in verband met deze voorstellingen, zeer oude en wijd verbreide, allermint alleen op Java inheems, in het Javaanse denken en de Javaanse samenleving de prijskamp zulk een grote plaats is gaan innemen als het geval is. Men herinnere zich ook wat boven (§ 406) opgemerkt is over de betekenis van gevechten in het algemeen.

410. Proef voor het bereiken van bezetenheid. Om thans terug te keren tot de gevechten der paarddansers, door het bovenstaande is waarschijnlijk geworden, dat, wanneer de samenstellers van de Jogja'se albums de réjog-vertoning en de paarddans een prijskamp noemen, zij zich bewegen in een in de Javaanse wereld zeer gewone gedachtengang. Het is wel aan te nemen, dat er aan de paarddans een vijfde zijde is te onderscheiden, naast de vier reeds genoemde (§ 409), n.m. de prijskamp, dat is het gevecht met overwinning en zegepraal, in tegenstelling tot de onbesliste, symbolische gevechten, die in het hieraan voorafgaande behandeld zijn (§ 406). Of deze vijfde zijde ook zo oud is als de vier andere, zou ik niet durven beslissen; het is, dat zal dadelijk blijken, niet onmogelijk deze vijfde zijde in verband te brengen met het optreden van bezetenheid of zinsverruking, mede een der belangrijkste en oudste kenmerkende eigenaardigheden van de paarddans (zie § 398). Maar of een prijskamp reeds van ouds met het bereiken van bezetenheid of zinsverruking in verband heeft gestaan, is onzeker.

Boven, bij de beschrijvingen van de paarddans in de verschillende streken van Java, is enige malen gebleken, dat de paarddansers de bekende gevechtsdans (al is die ook vaak ontaard) tegenover elkaar uitvoeren, totdat een van hen de geest krijgt. Dan houden de anderen op, en de ene danst zijn bezetenheidsdans alleen door. Dit bezeten worden noemt men hier en elders dadi (of ndadi), een woord dat eigenlijk betekent: tot iets worden, en: gelukken, slagen. Wanneer men deze feiten beziet, denkende aan de voorstelling van een proef, dan kan men tot het vermoeden komen, dat het „gelukken”, het bezeten worden, te beschouwen is als het overwinnen of, misschien tegelijkertijd, als de prijs waarom men streed. De bezetene is overwinnaar, hij is de held van de vertoning.

In dit verband wil ik nog aanhalen een zinsnede uit het boven reeds vermelde opstel van den Heer Soekawati (Djâwâ V, blz. 320) over de sangjang's: „In het begin neemt men een proef met een groot aantal jongens of meisjes. Zodra het vaststaat, aan wie van de meisjes of jongens de gunst van de Godheid ten deel is gevallen, gebruikt men voortaan altijd die kinderen” (als sangjang's). Hier wordt, zoals men ziet, duidelijk medegedeeld, dat door middel van een proef wordt uitgemaakt wie sangjang is. In dit licht is het ook mogelijk zich voor te stellen, dat de gevechten der paarddansers oudtijds, althans gedeeltelijk, de betekenis hebben gehad van een proef om vast te stellen wie slaagde, wie de geest kreeg (dadi). Dit was dan degeen, die als bezetene den paardgeest kon uitbeelden, tot heil van de gemeenschap.

Met deze opvatting van het paarddansers-gevecht is ook goed overeen te brengen, dat zo goed als nooit van een paar paarddansers beide dansers bezeten geraken. Zodra er één geslaagd is, is de rol van den ander eigenlijk uitgespeeld.

Wanneer men het gevecht der paarddansers zo in verband brengt met het bereiken van de bezetenheid, en deze laatste als het eigenlijke doel van de paarddans beschouwt, is echter nog het



Afb. 105. Loerah Sēmar.

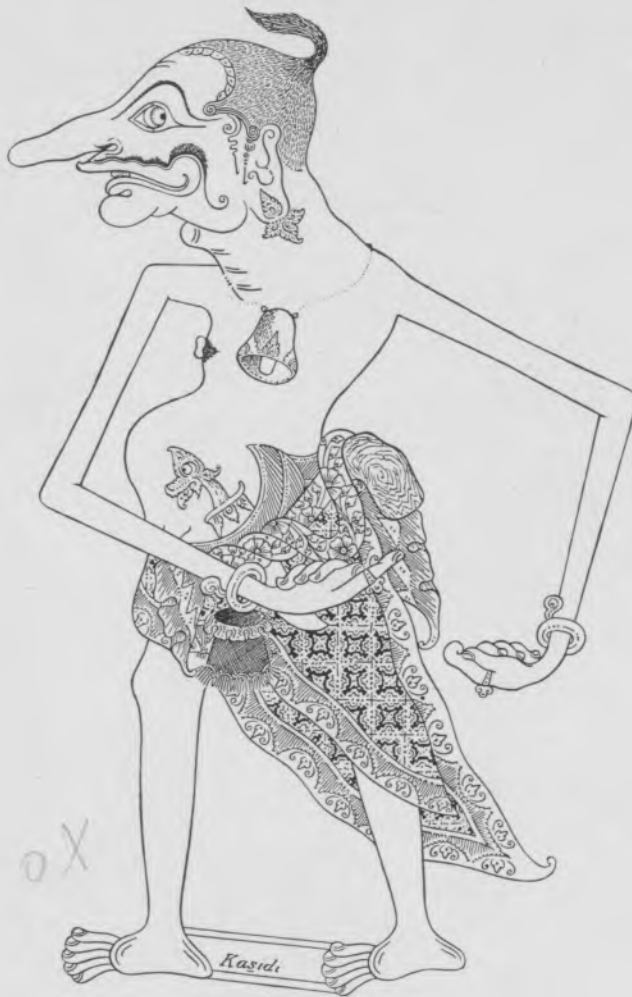
De oudste der pānākawan's, dienende geleiders, behorende bij de wajang-poerwā helden. Javaanse tekening naar een wajang-koelit pop, afbeelding uit S. Pādalan Ringgit Poerwā, Batavia, 1932. Sēmar is wanstaltig dik, en heeft een pluimpje of bosje haar voor op zijn hoofd. Zie zesde hoofdstuk, II.



Afb. 106. Nālā Garèng.

De tweede der pānākawan's, dienende geleiders, behorende bij de wajang-poerwā helden. Garèng heeft een horrelvoet en een vergroeide arm. Javaanse tekening, zie boven, afb. 105.

De derde der pānākawan's, dienende geleiders, behorende bij de wajang-poerwā helden. Pétroek is lang en mager en heeft een abnormaal lange neus. Javaanse tekening, zie boven, afb. 105.



Afb. 107. Pétroek.

De jongste der pānākawan's, dienende geleiders, behorende bij de wajang-poerwā helden. Bagong is enigszins kinderachtig, overigens lijkt hij wat op Sēmar. Javaanse tekening naar een wajang-koe-lit pop, afbeelding uit S. Srikandi magoeroe manah, Batavia 1932. Zie boven, afb. 105.



Afb. 108. Bagong.

volgende te bedenken. Indien men het gevecht als een proef beschouwt en de bezetenheid als de prijs van de overwinning, veronderstelt men het bestaan van een geest. Deze zou zijn keus, in wien hij zich tijdelijk zal vestigen, laten afhangen van de uitkomst van het gevecht der paarddansers. Den overwinnaar in dit gevecht zou de eer te beurt vallen, den geest tot tijdelijke verblijfplaats te dienen.

Het is niet onmogelijk, dat een dergelijke, zeer animistische of, als men wil, spiritistische opvatting van het paarddansers-gevecht werkelijk in de Javaanse gedachtenwereld geleefd heeft. Er zijn wel aanwijzingen voor. Zo kan men met een dergelijke opvatting in verband brengen het kiezen van bepaalde bamboe voor het maken der paardjes, bamboe, die afkomstig is uit een bos, dat angkër is, waar geesten huizen. En bij de zogenaamde biologie-spelen is de Javaanse opvatting zeer duidelijk, dat er een, zelfs bij name bekende, geest uitgenodigd wordt.

Desalniettemin is in overweging te nemen, of deze opvatting ten aanzien van de paarddans niet beschouwd moet worden als veelal bestaande naast of versmolten met een andere. Vermoedelijk heeft in oude tijden zinsverrukking op zich zelf gegolden als iets van waarde, wellicht als uiting van het bezit van buitengewone kracht; aan het bezeten worden door een van buiten komende geest, dacht men niet. In het voorafgaande is hier reeds sprake van geweest (§ 404). Hier is het dus beter, te spreken van zinsverrukking, niet van bezetenheid. In deze opvatting is er geen plaats voor een prijs van een overwinning in het gevecht der paarddansers, want wie zou die prijs moeten toekennen? Maar de zinsverrukking is de onmiddellijke reactie op het gevecht, zij is zelf de zegepraal. Het gevecht heeft in deze opvatting nauwelijks meer betekenis dan een middel, om de gewenste reactie, de verrukking van de zegepraal, op te roepen.

Het komt mij voor, dat men op deze wijze de zin, die de paarddansers-vertoning met zinsverrukking in vele gevallen thans in de dorpen nog heeft of hebben kan, het meest benadert. Voor deze opvatting spreekt, dat het gevecht der paarddansers soms zo zeer op de achtergrond treedt, dat het bijna verdwijnt. Het gevecht is slechts middel, bijzaak. Hoofdzaak is, dat de geestverrukking optreedt. En in dit licht is het ook te begrijpen, dat de paarddansers slechts twee aan twee vechten. Ware de bedoeling een werkelijke proef, dan zou te verwachten zijn, dat de overwinnaars van twee paren na de eerste ronde tegen elkaar hun krachten gingen meten. Maar dit geschiedt, bij mijn weten, nooit.

Aan te nemen is dus, dat het gevecht, zoals men dit thans nog ziet opvoeren, slechts dient om de reactie, de verrukking der zegepraal, te weeg te brengen; het is niet meer in ernst bedoeld als een middel om meerwaardigheid boven mededingers aan te tonen. En van bezetenheid door een paardgeest weten de huidige paarddansers niet meer.

411. Geen eenheid van gedachten. Toegegeven moet worden, dat de in dit hoofdstuk geuite veronderstellingen omtrent de oude zin van de paarddans niet allemaal bij elkaar aansluiten. De opvatting van het onbesliste gevecht der paarddansers als uitbeelding van de kosmische strijd tussen de twee groepen, waarin het Bestaande zich verdeelt, schijnt in strijd te zijn met de veronderstelling, dat de paarddansers vertegenwoordigers zijn geweest van de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier. Hier kan men echter denken aan een opvoering van de leeftijdsgroep der jongelingen. De opvatting, dat het gevecht der paarddansers onbeslist moet blijven, is echter moeilijk te rijmen met die, dat er een overwinning of zegepraal op moet volgen.

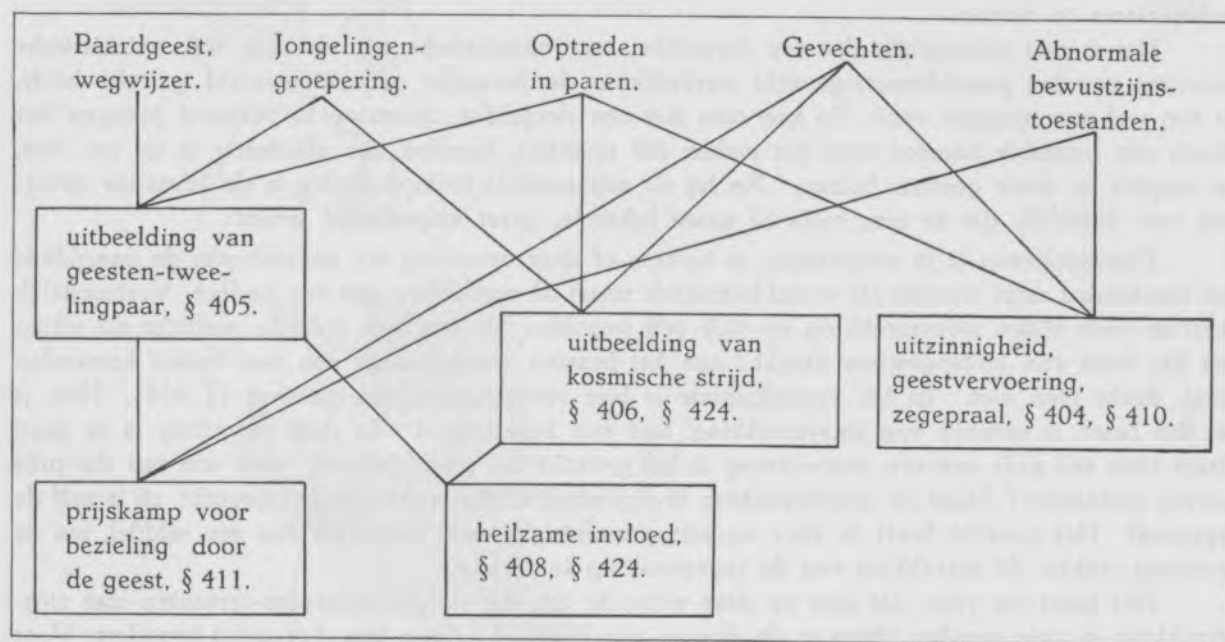
In het denken van de mensen in de oude tijd kunnen allerlei gedachtengangen elkaar echter gemakkelijk gekruist hebben, zo moet men aannemen.

Het is wel waarschijnlijk, dat de paarddans-vertoningen hun huidige vorm te danken hebben aan het samenvloeien van verschillende gedachtenstromen. Dit zijn in hoofdzaak: gedachten aan sakrale uitzinnigheid, geestverrukking, aan het optreden van bezetenen, verbonden aan een proefkamp, welke aantoonde, wie geschikt is om wegwijzer te zijn en om de paardgeest uit te beelden, naast gedachten aan de heilzame invloed van tweegevechten. De onderlinge verhouding dezer

411. Beschouwingen Paarddans.

stromingen is moeilijk te bepalen. Men moet aannemen, dat zij elkaar in alle thans op Java voorkomende paarddans-vertoningen op verschillende wijzen doorkruisen.

De hieronder opgenomen schematische voorstelling kan misschien van nut zijn, wanneer men tracht het in dit hoofdstuk opgemerkte te overzien.



NEGENDE HOOFDSTUK.

Algemene beschouwingen betreffende reidansen, zangen van jongens of mannen en vertoningen, daarmede verband houdende.

412. **Onderling verband.** Thans rest nog de aandacht te vestigen op enige punten, waarlangs men wellicht de weg kan vinden tot het inzicht in de aard en de oude betekenis van de vertoningen, die in het vijfde hoofdstuk besproken zijn. Hierbij moet men niet vergeten, dat deze vertoningen, al hebben zij onderling vrij wat gemeen, niet van dezelfde herkomst zijn. In het vijfde hoofdstuk zijn zij slechts tezamen besproken, om hetgeen zij gemeen hebben, op grond waarvan men, met hun herkomst niet bekend, hen allen als van enen huize zou beschouwen. Bij nader toezien, en met behulp van enige bekendheid met wat elders voorkomt, onderscheidt men echter in de beschreven vertoningen voorstellingen van verschillende landaard, al kan het soms moeilijk blijven, bijv. ten aanzien van sommige ouderwetse santri-dansen, te bepalen wat vermoedelijk oud-inheems en wat van vreemde oorsprong is.

Ten aanzien van de reidansen en de andere in dit hoofdstuk te bespreken vertoningen geldt ook, wat ik in het begin van het zevende hoofdstuk (§ 383) heb medegedeeld. De reidansen en de andere, verwante vertoningen, die ik in dit hoofdstuk zal bespreken, vertonen zeer zeker verschillen van gewest tot gewest. Ja zij verschillen zelfs zeer aanmerkelijk. Toch zal ik in het hierna volgende deze onderscheidene vormen niet elk afzonderlijk bespreken, omdat de betekenis der opvoeringen in verband met de oude maatschappelijke instellingen en de wereldbeschouwing van gewest tot gewest vermoedelijk weinig heeft verschil.

Bij de beschrijving is ter wille van de overzichtelijkheid reeds een scheiding gemaakt tussen verschillende groepen van vertoningen: reidansen en opvoeringen met godsdienstige achtergrond. Hier zal ik ook ieder dezer groepen afzonderlijk bespreken, zonder te verzuimen, te gelegener plaatse de aandacht te vestigen op het onderling verband. In de beschrijvingen in hoofdstuk V vindt men trouwens ook reeds hier en daar aangetekend, hoe vermoedelijk vertoningen, behorende tot verschillende groepen, onderling verwant zijn.

Het zal blijken, dat verscheidene van de boven beschreven vertoningen veel ouds bevatten. Maar tevens, dat zij vermoedelijk zeer vermengd zijn, onderling en met andersoortige. In het hierna volgende zal ik mij dan ook moeten bepalen tot het noemen van punten waar, bij de beschreven vertoningen niet van uitheemse herkomst, het duidelijkst uitkomt, dat zij verband houden met oude gedachten en gevoelens. Zo kan ik beproeven aan te geven, welke waarde deze vertoningen voor het gevoel der toeschouwers en spelers hadden of hebben, en hoe hunne ontwikkelingsgang is geweest. Volkenkundige beschouwingen, welke juist ten aanzien van deze vertoningen nog heel wat op te helderen zouden hebben, zijn echter alleen in groter verband op hun plaats.

Daarom zal ik mij ook onthouden van het geven van beschouwingen over de oorsprong en de oude zin van de opvoeringen met Moslims-godsdienstige achtergrond, de santri-dansen, en verwante vertoningen. Deze zijn van uitheemse oorsprong. Alleen zal ik trachten aan te wijzen, waar

I.

Beschouwingen over reidansen en -zangen van jongens of mannen.

413. **Reidans en wapendans. Oude vermeldingen.** De reidansen zijn vaak moeilijk te onderscheiden van wapendansen of gevechtsdansen. Het is wel aan te nemen, dat in vele gevallen deze beide groepen, het optreden in paren of reidansen van jongens en de wapendansen, nauw verwant zijn. Bij het optreden van paren of vooral van viertallen, die beurtelings zingen, kan men wel het best van reidansen spreken. Maar ook wapendansen of gevechtsdansen van vier mannen komen voor; dit bleek reeds uit de beschrijvingen in hoofdstuk V.

De eigenlijke gevechtsdansen behoren echter niet tot het gebied van deze bijdrage; dit gebied zou dan te omvangrijk zijn geworden. In het hieronder volgende zal ik vooral de aandacht vestigen op de reidansen, waarbij het vertonen van een gevecht op de achtergrond staat, het gezamenlijk optreden in een optocht of een groepsdans of het ten gehore brengen van zang hoofdzakelijk is. Over het vertonen van tweegevechten zijn in hoofdstuk VIII naar aanleiding van het gevecht der paarddansers trouwens reeds enige beschouwingen opgenomen (§ 407—409).

In de oude voor-Moslimse letterkunde vindt men hier en daar enige vertoningen vermeld, die vermoedelijk te beschouwen zijn als behorende tot de hier te bespreken groep, of tot de gevechtsdansen. Het ontbreken van beschrijvingen maakt het ook hier weer moeilijk, zich een voorstelling te maken van zulk een oude opvoering. Meermalen heeft men niets dan een naam, en daarop is weinig met zekerheid te bouwen. In verscheidene gevallen is het waarschijnlijk, dat men te doen heeft met een vertoning van een gevecht, eerder dan met een reidans, gepaard met zang.

414. **Srama.** In hoofdstuk V (§ 329) is reeds melding gemaakt van de sramaan-vertoning, die men op Madoera en in de Oosthoek gekend heeft, en van haar voorkomen in de voor-Moslimse letterkunde. In de Nagarakērtagama vindt men er enige vermeldingen van, zoals in zang 27, strofe 2 en zang 87, strofe 3. In deze laatste zang wordt het woord srama gebruikt in den zin van wapendanser of strijder, naar het schijnt. Uit de derde strofe leest men, dat de vorst, na drie of vier dagen de spelen op het Boebat-veld in de eerste helft van de maand Tjétra van een estrade (panggoeng) te hebben gade geslagen, weer naar de kraton vertrok. Daarna werd de estrade afgebroken, en de gevechtsspelen verspreidden zich (inoera), waarschijnlijk om in de dorpen in de omtrek vertoningen te gaan geven, wat het volk allicht meer gelegenheid tot vermaak gaf dan het officiële feest. In de tweede helft van Tjétra gaf de vorst dan tot besluit een gemeenschappelijke maaltijd, een slametan, voor al de srama's, die wilden komen (sahana, d.i. saanané).

Deze gevechtsspelen vormden, zoals boven (§ 384) reeds is opgemerkt, een onderdeel van de feesten, in Mâdjâpaît in de maanden Palgoena en Tjétra (Februari—April) gehouden, en vermoedelijk hadden zij ook hun oude betekenis in het geheel dezer feesten nog niet verloren. Opmerkenswaardig is, wat te lezen is uit de woorden van strofe 2: ikang atombokan inadoe: die tombok's hadden (gestort), liet men tegen elkaar vechten. Het hier gebruikte woord tombok is thans in gebruik als aanduiding van het geld, dat de tegendanser stort, wanneer hij gaat dansen (najoeb) tegenover een dansvrouw. Maar gewestelijk spraakgebruik en betekenissen uit zegswijzen op te maken laten zien, dat dit woord ook in ruimer betekenis, in de zin van: bijdrage in een gezamenlijke pot, gebruikt is. Dit maakt het waarschijnlijk, dat deze strofe van de Nagarakērtagama melding maakt van het dobbelen bij gevechten, zoals dat bij hanengevechten behoort. Maar nu bij gevechten van mannen.

Ofschoon, het is ook niet ondenkbaar, dat hanengevechten wel meebegrepen zijn onder de verschillende soorten gevechten, die deze strofe vermeldt, al worden de dieren niet uitdrukkelijk genoemd. Dat tweegevechten, hanenklopperijen en dobbelpartijen niet alleen op Java, maar ook bij vele andere volken van de Archipel en van elders een grote rol hebben gespeeld en zin

hebben gehad in het maatschappelijk leven, is in het hieraan voorafgaande reeds opgemerkt (§ 407 en 408).

Intussen, hieruit blijkt, dat de srama-vertoning in de oude tijd vermoedelijk meer had van een gevechtsvertoning dan van een reidans van jongens of mannen.

415. Réjog. Ook overigens is het moeilijk in de oudere letterkunde zinsneden aan te wijzen, waarin buiten twijfel sprake is van de dansen van dansjongens of van reidansen, zoals die boven beschreven zijn. Het woord réjog, dat in nieuwere tijd, zoals boven gebleken is, zeer verbreid is om verschillende soorten van reidansen aan te duiden, komt in de Nagarakērtagama voor (in zang 9, strofe 1) in de vorm angrējok. R. Ng. Dr. Poerbatjaraka heeft verondersteld (uitgave 1919, blz. 255), dat op die plaats sprake is van verschillende troepen krijgslieden, die elk een naam droegen, evenals dat thans in de Vorstenlanden met de kraton-pradjoerit's nog het geval is.

Deze veronderstelling vindt misschien enige bevestiging in een mededeling van Dr. Gericke in zijn Javaans woordenboek (1847, blz. 147), die réjok aldus verklaart: „een priester, die in den oorlog vooruit gaat en op allerhande wijzen de troepen tot dapperheid aanmoedigt”. Helaas blijkt weer niet, waar het woord réjok in deze betekenis gebruikt werd; thans is het in Sālā niet in deze zin bekend. Wel wordt er door waarschijnlijk gemaakt, dat de huidige Javaanse réjog-dansen zich ontwikkeld hebben uit oude krijgsdansen of het optreden van voorvechters. In het VIIe hoofdstuk, bij de bespreking van het gevecht tegen de monstermom (§ 389), is deze betekenis van de réjog-vertoning reeds ter sprake gekomen. En ook ziet men verband tussen deze soort dansen en de leden van een ouderwets Javanistisch-Moslimse religieuze gemeenschap. Want dit zal Dr. Gericke wel met „priester” bedoeld hebben. Men herinnere zich hierbij wat boven (§ 314) over de émprak's en hun kunsten met wapenen, en de silat-vertoningen, vermeld is.

416. Gamboeh. Het woord gamboeh, dat in nieuwere tijd ook, zoals boven (§ 313) gebleken is, in Oost-Java een krijgsdans aanduidt, komt in oudere Maleise letterkunde, die Javaanse verhalen weergeeft, zoals de Pandji-verhalen, herhaaldelijk voor. De Heer Overbeck heeft hierop gewezen in zijn opstel over de ouderdom van de wajang-wong (in Djāwā VII, blz. 245). Daaruit blijkt, dat de gamboeh-spelers stukken Pandji-verhaal opvoerden, of personen uit die verhalen voorstelden. Ook thans nog verstaat men op Bali onder gamboeh-voorstelling een uitvoering door gekostumeerden, maar niet gemaskerden, van een stuk Pandji-verhaal. De Heren Spies en Goris hebben in hun overzicht over dans en toneel op Bali (Djāwā XVII, 1937) enige mededelingen gedaan over de Balinese gamboeh. Van belang daarbij is vooral ook hun opmerking, dat gamboeh door de Balinezen beschouwd wordt als het oertype van alle toneel en muziek, en dat het vroeger als een bij uitstek voornaam kunstgenre vooral aan de vorstenhoven werd gecultiveerd.

Met de benaming gamboeh voor een groep reidansers bij een optocht staat waarschijnlijk wel in verband het gebruik van het woord gamboeh als naam van een bepaalde troep „ervaren” krijgslieden in de omgeving van Madoerese vorsten, zoals het wel voorkomt in de Madoerees-Javaanse geschiedkundige geschriften, in het bijzonder, naar het schijnt, van Bangkalan, naast bijv. kapēting, „uitgekozen”. De betekenis van gamboeh is eigenlijk slechts: kundig, ervaren. Het woord komt ook, zoals boven reeds vermeld is, in Kēḍiri voor als betiteling van den ḍoekoen, die de paarddansers moet genezen van hun bezetenheid. De Heer Staugaard vermeldt het zo (§ 253).

Misschien mag men veronderstellen, dat ook de naam van de Javaanse versmaat gamboeh in verband te brengen is met deze krijgsdans. En wel in deze zin, dat de muziek, het muziekstuk, dat waarschijnlijk in het bijzonder bij deze dans der gamboeh-krijgslieden behoord heeft, en daarom ook gamboeh heette, zich ontwikkeld heeft tot een zangstuk, een lied (of misschien daar van ouds mee verbonden was), aan welk lied de versmaat gamboeh ontleend is. Men weet dat de Javaanse gedichten eigenlijk steeds bestemd zijn geweest om gezongen of althans gereciteerd te worden. De

versmaten, altijd strofematen, hebben elk een bepaalde wijze. Indien de veronderstelling ten opzichte van het verband tussen de versmaat gamboeh en de gamboeh-krijgsdans juist is, zou men dus moeten aannemen, dat in sommige gevallen de wijzen van de zogenaamde mātjāpat-maten eigenlijk ouder zijn dan de metriek ervan, en dat men de naam van de versmaat gamboeh eigenlijk moet verstaan als: op de wijze van de gamboeh-muziek. (Zie ook § 344, ḍaṇḍang-goelā-bandjēt).

Opmerkenswaardig is ook, wat de Heer Overbeck mededeelt, dat naast de gamboeh's de „pantjak's" vaak genoemd worden in de Maleise verhalen, die ouderwetse Javaanse Pandji-verhalen weergeven. Dit woord zal men moeten lezen: pandjak. Het is een thans verouderd woord, dat zowel gamēlan-speler (nijāgā), in het bijzonder, naar het schijnt, kēṇḍang-speler, als smidsknecht kan betekenen. Deze vermelding van den pandjak herinnert eraan, dat Radèn Pandji, volgens sommige Javaanse overleveringen, de eerste der (wapen- en gamēlan-) smeden is geweest. Dit wil zeggen, vermoedelijk, dat er groepen van deze ambachtslieden zijn (geweest), die Radèn Pandji als hun patroon beschouwden.

Men denke hierbij aan wat vroeger (§ 9) is medegedeeld over het bestaan van groepen zwervers en trekkers in het oude Java. Dat hieronder, behalve o.a. speellieden, ook reizende wapensmeden zijn geweest, kan blijken uit het bekende verhaal van Ki Soepā, den groten krissensmid, die voor Praboe Brāwidjāja van Mādjāpaīt zowel als voor zijn mededinger den vorst van Blambangan gewerkt zou hebben.

Wanneer men een en ander met elkaar in verband brengt, krijgt men een, wel is waar nog vrij zwakke bevestiging van de veronderstelling van den Heer Overbeck in zijn boven genoemd opstel (Djāwā XII, 1932, blz. 15), dat de gamboeh's van het oude Java in sommige opzichten te vergelijken zijn geweest met zekere groepen krijgslieden en dansers bij Polynesische volken, die in eigen gemeenschappen met strenge regels leefden. De Heer Overbeck noemt het bekende Areoigenootschap van Tahiti. Dat de gamboeh's in de oudere letterkunde in het bijzonder met Radèn Pandji in verband worden gebracht, is zeker niet zonder betekenis. Van Radèn Pandji is het na de onderzoeken van Dr. Rassers en na wat in het zesde en het achtste hoofdstuk (§ 403) van deze bijdrage is medegedeeld, wel zeer duidelijk geworden, dat hij een mythische figuur is, thuis behorende in de oudste gedeelten der gedachtenwereld van het Javaanse volk, en daar een belangrijke plaats innemende.

Deze opmerkingen kunnen de veronderstelling, dat de gamboeh's, de réjog's en misschien de srama's in verband hebben gestaan met oude maatschappelijke gebruiken en instellingen wellicht waarschijnlijk maken. In het hieronder volgende zal hier nog de aandacht op gevestigd worden.

417. Èndjèr, kandjar. Nog wel van enige andere woorden, die thans in gebruik zijn om soorten van dansen aan te duiden, zoals èndjèr, kēṇḍjèr of kandjar en ngrèrangin, is aan te tonen, dat zij ook in de oudere letterkunde voorkomen.

Een kandjar-vertoning wordt genoemd in de Nagarakērtagama in zang 87, strofe 2, bij de zo juist besproken gevechtsspelen. In de Jogja'se hofkunst is èndjèr nu nog wel bekend als benaming van een dans op de plaats, zonder vooruit te komen, uitgevoerd voor de eigenlijke gevechtsdans, bij wajang-wong en dergelijke vertoningen.

418. Rèrangin-, ḍaḍap-, djēbēng-dans. Van de rèrangin-dans mag men misschien aannemen, dat hij overeenkomst had met de ḍaḍap-dansen der ouderwetse Soerakarta'se hofkunst, die in Jogjakarta oudtijds djēbēng-dansen werden genoemd. Deze woorden kunnen alle drie de betekenis schild hebben, volgens Dr. van der Tuuk. De rèrangin-dans wordt in de S. Tjēntini genoemd als uit de Noord-Oostelijke Pasisir afkomstig (zie § 125). Wat er precies mee bedoeld wordt, blijkt echter niet. De djēbēng-dans vindt men genoemd in het in het eerste hoofdstuk (§ 45) aangehaalde stuk uit de verhandeling van den Heer Winter over Soerakarta. Daar worden ook vermeld de lawoeng-dansen (lawoeng is een soort lans), die wellicht enige gelijkenis hebben gehad met de Jogja'se Troenādijāja-dansen. In de huidige Vorstenlanden zijn deze dansen thans zo goed

als geheel in onbruik geraakt. De meest eigenaardige soort ervan werd gedanst met de *ḍaḍap* of *djēbēng*, een enkele dm. in het vierkant groot plankje, meestal met enig houtsnijwerk versierd, op de wijze van een Europese bijl aan een stok van ongeveer een halve meter lengte bevestigd. De stok werd langs de benedenarm gehouden, met het plankje omhoog. De dans werd door twee paren gelijke dansers tegenover elkaar, als reidans, maar zonder zang, uitgevoerd.

Het is niet onmogelijk, dat de *djoerwijangin's*, d.w.z. *djoeroe-i-angin's*, in de *Nagarakērtagama* vermeld in zang 91, strofe 1, *rērangin*-dansen opvoerden. Overigens is het duidelijk, dat de *djoeroe-angin* zich ook liet horen, en wel met grappen of grappige liederen. Want hierop duidt *tjoetjoed*. Vermoedelijk moet men bij het gedeelte van het feest, dat beschreven staat in zang 90 en zang 91 van de *Nagarakērtagama* denken aan een dergelijke opzet als die van het *Karo-feest* in de *Tēnggēr*. Daarbij komen ook grappige liedjes (en raadselspelen), een groot drinkgelag en mannendansen voor. In de verhandeling van den Heer Jasper over de *Tēnggēr* (uitg. Java-Instituut) zijn beschrijvingen daarvan gegeven; in hoofdstuk V (§ 322) heb ik daar het een en ander aan ontleend. De daar vermelde *djēbēng*-dans is, zoals ik reeds mededeelde, vermoedelijk te beschouwen als verwant aan de *ḍaḍap*- en *rērangin*-dansen. En op grond van deze verwantschap mag men misschien aannemen, dat het *djoeroe-angin* in de *Nagarakērtagama* ook de aanduiding is van dansers, die optraden in dergelijke dansen van viertallen, als uit de *Tēnggēr* en van elders bekend zijn.

Het *ḍaḍap* of *djēbēng* genoemde voorwerp had vermoedelijk oudtijds een sakrale betekenis, wellicht mede in verband staande met het blad van de *ḍaḍap*-boom. Dat bij het Oost-Javaanse *sintrèn*-biologie-spel *ḍaḍap*-blad verbrand werd (zie § 320) is misschien ook een overblijfsel van een oud gebruik. Het taalkundige verband tussen *rērangin* en *angin*, wind, is niet duidelijk. Misschien mag men denken aan een wisselterm voor *ilir*, de vuurwaaier. Dit bij vele oude spelen gebruikte vlagvormige vlechtsel kan in vorm wel gelijken op het *dansrekwisiet*. 't Had waarschijnlijk ook een sakrale betekenis. Op Bali schijnt het smalle benedenarm-schild, waarvan dit Javaanse *dansrekwisiet* af moet stammen, nog wel voor te komen bij gevechtsdansen.

Maar over het geheel is uit de zinsneden, waarin al deze woorden voorkomen in de oude letterkunde, zoals ook boven reeds gebleken is, bijna nooit met voldoende zekerheid op te maken, waaruit de bedoelde dansen of vertoningen eigenlijk bestonden. Het kan dus niet vastgesteld worden, dat deze of dergelijke dansen gelijk waren aan de vertoningen, die hier besproken worden, of waarin zij daarvan verschilden. En het is dan ook, dunkt mij, onnodig hier nog meer woorden uit de oudere letterkunde en de nieuwere taal aan te halen en naast elkaar te plaatsen, daar dit weinig nut kan hebben voor de kennis van en het begrip voor de vertoningen, die in deze bijdrage beschreven worden. Genoeg zij het vastgesteld te hebben, dat in de oudere letterkunde reeds vermeld worden enige soorten van dansen, die vermoedelijk krijgdsdansen geweest zullen zijn. Van een reidans van jongens is geen duidelijke vermelding aan te wijzen, tenzij men wil aannemen, dat de *djoeroe-angin's* een dergelijke viertallen-dans hebben opgevoerd.

419. Gevechtsdans en wapenproef. Wanneer thans een beschouwing gegeven wordt over de vermoedelijke oude zin van het optreden van jongens of mannen in een dans, dan moet onderscheid gemaakt worden tussen de reidans met of zonder zang enerzijds en het optreden van een dansjongen of van verscheidene dansjongens, al of niet in travestie, tezamen met zijn geleider of hun geleiders anderzijds. Over de reidansen van paren of, meestal, van viertallen jongens of mannen zal hier eerst iets medegedeeld worden. Want deze vertoningen hebben het meeste gemeen met het optreden der paarddansers, dat in het vorige hoofdstuk besproken is.

Op het nauwe verband, dat er bestaat tussen deze reidans van jongens of mannen en een gevechtsdans, is reeds gewezen. Al zijn in deze bijdrage de eigenlijke gevechtsdansen en de vertoningen van een daadwerkelijk tweegevecht (*oedjoengan*) niet beschreven, uit het medegedeelde

als enigszins vervaagde aanduidingen van een gevecht. Dit is wel zeer duidelijk bij de vertoningen, die men réjog noemt in Midden- en Oost-Java. Terwijl in sommige streken de réjog's slechts een kleine stoet vormen, die dient om een optocht op te luisteren, kent men in andere streken, zoals in Jogja, nog wel een réjog-gevechtsdans. Ook ten aanzien van de gamboeh's in de Oosthoek is iets dergelijks op te merken; de gamboeh-gevechtsdans is nog niet geheel vergeten.

De te vermoeden oude betekenis van de gevechtsdansen is in hoofdstuk VIII, naar aanleiding van de gevechten der paarddansen, reeds behandeld (§ 407 — 409). Bij de reidansen met gevecht of aanduiding van een gevecht, die hier besproken worden, komt, voor zover bekend, op Java nooit bezetenheid of zinsverrukking voor, zoals bij de paarddansen. Het optreden van gevechtsdansen, die hun gewone bewustzijn verliezen, gevaarlijke toeren met wapens vertonen, of zelfs zich zelf verwonden, is op Java thans te rekenen tot de vertoningen met ouderwets-Moslimse religieus-mystieke achtergrond. In het hierna volgende, in het tweede gedeelte van dit hoofdstuk, zal over deze wapentoeren in zinsverrukking nog iets medegedeeld worden.

Daar de Javaanse gevechtsdansen en de reidansen, die daarmee samenhangen, zonder bezetenheid worden uitgevoerd, is het verband met oud geestengeloof, zoals het in het vorige hoofdstuk veronderstelde oude geloof aan den paardgeest (§ 403), bij hen niet te zoeken. Men zou kunnen denken, evenals bij het gevecht der paarddansen, aan een prijskamp (§ 409). Dat deze opvatting der gevechten nog voortleeft ten aanzien van de Jogja'se réjog-vertoning, is reeds vermeld (zie § 282).

Op de vraag, wat oudtijds dan de prijs van deze prijskamp geweest is, is echter moeilijk een antwoord te geven. Men kan uitgaan van de veronderstelling, dat het te doen was om dapperheid of vaardigheid in het gebruik van wapenen te tonen. Maar het feestelijke van de vertoning vindt hierin geen bevredigende verklaring. Evenmin het feit, dat er zelden of nooit sprake is van een werkelijke overwinning in de gevechtsdansen. Het gevecht eindigt meestal onbeslist, anders dan in vele gevallen het gevecht der paarddansen, waarbij de bezetenheid de overwinning, of de prijs, waarvoor men vecht, was. En de reidansen zonder gevecht en zonder wapenen, zoals de optochten der réjog-dansen alleen met trommen, en de viertallen-dansen der Oosthoekse gandroeng's e.d. zijn, dunkt mij, in het geheel niet te verklaren, wanneer men blijft bij de veronderstelling van een wapenproef, de opvoering van een werkelijk gevecht, waarin het te doen is om de overwinning.

Deze veronderstelling van een wapenproef kan eigenlijk alleen een enigermate bevredigende verklaring geven van enkele gevechtsdansen, waarbij het werkelijk om de overwinning gaat, zoals dat (niet eens altijd) bij de Jogja'se réjog-vertoningen voorkomt. In dit geval is er verwantschap aan te nemen met de daadwerkelijke tweegevechten (schermen, oedjoengan), zoals ik in het vijfde hoofdstuk (§ 283) reeds opmerkte. De opvoering of het houden van zulk een gevecht heeft men in de oude tijd misschien ook heilzaam geacht (zie § 407 en 408), bij een begin of bij een intrede in een nieuwe staat. Dit geldt ook van het gevecht der paarddansen.

420. Wijding. Het begrip wapenproef leidt de gedachten echter naar een andere veronderstelling, namelijk deze, dat het dansen en het gewapend optrekken van jongens of jonge mannen in de oude tijd betekenis gehad kan hebben in verband met een wijding en met de beproevingen of de proeven, die daarbij behoorden.

Reeds vele malen is er de aandacht op gevestigd, dat de gedachte aan wijding, inwijding in een hogere graad van bestaan, in de Javaanse gedachtenwereld een grote plaats heeft ingenomen en nog inneemt. Toegegeven moet echter worden, dat voor het bestaan van mannenwijdingen met daarmee gepaard gaande proeven weinig bewijzen zijn aan te voeren, uit wat er thans op Java gevonden wordt. De kunsten met wapenen, daboesan en silat, bevatten misschien bestanddelen van oude wapenproeven; in de vertoningen zoals zij thans zijn, is daar weinig meer van te bemerken.

Om een bevredigende verklaring te vinden van de oude betekenis van het grootste gedeelte

der Javaanse reidansen moet men, dunkt mij, niet zo zeer denken aan het gevecht als een werkelijke proef voor de wijding, maar meer aan het wijdingsfeest op zich zelf. En dan vooral aan de in de oude tijd daar vermoedelijk bij behorende sakrale vertoningen, uitbeeldingen of verwerkelijkingen van voor het religieuze gevoel der gemeenschap belangrijke feiten of gebeurtenissen.

In de oude religieuze opvattingen, de kosmisch-mythologische wereldbeschouwing, zowel als in de Javanistisch-mystische Islam namen en nemen wijdingsfeesten en feestelijke plechtigheden aan het begin van allerlei tijdperken een belangrijke plaats in. Het bewust-religieuze gevoel voor en de behoefte aan wijding heeft zich in het Moslimse Java, behalve misschien, in zeker opzicht, aan de wajang-vertoning en aan het offer (de sadjèn), gehecht aan de Islam. De gebruiken en de opvattingen, die oudtijds vermoedelijk samenhangen met wijding, zijn thans veelal deel uit gaan maken van de Javanistisch-Moslimse mystiek-religieuze gedachtenwereld. De vertoningen, die in deze wereld thuis behoren, zullen in het hierna volgende nog ter sprake komen.

421. Leeftijdsgroepen, sinoman. Er zijn echter ook buiten het gebied van het Javanistisch-religieuze leven nog wel enkele gebruiken aan te wijzen, welke het verband van de reidansen met of zonder gevechtsvertoningen met de oude wijding waarschijnlijk kunnen maken. In vele landenschappen van Java bestaan nog sinoman- of kasinoman-gemeenschappen of overblijfselen daarvan in de dorpen. Thans zijn dit meestentijds slechts clubjes jongens of mannen, die zich beschikbaar stellen (tegen een door de gewoonte vastgestelde beloning, vooral in eetwaren) of verhuren om bij (adat-)feestelijkheden te bedienen, of slechts om een feest op te luisteren, een stoet te vormen bij een optocht enz. In deze bijdrage is er geen plaats voor een uitvoerige beschrijving van het optreden van sinoman's in verschillende streken van Java. In het hieraan voorafgaande is er reeds hier en daar melding van gemaakt (§ 190, 195, 403). De naam, waarin men het woord nom, jong, herkent, doet reeds vermoeden, dat de sinoman's oudtijds een van de groepen van een gemeenschaps-ordering volgens levenstijdperken vormden. Dergelijke ordeningen van de leden der dorps- of stam-gemeenschap volgens levenstijdperken zijn, zoals men weet, te vinden bij vele volken in en buiten de Archipel. Ook op Java zijn er wel sporen van aan te wijzen. De sinoman's vormden, dat blijkt ook uit nu nog hier en daar bekende gebruiken, de groep van de ongetrouwde jongelingen, die de volwassenen moesten dienen. Van een overblijfsel van de overeenkomstige meisjes-club, bekend als bijädä, werd mij in Grèsik verteld. Ook in de Soendalanden komen meisjes-sinoman-groeperingen voor (zie § 264).

Te veronderstellen is, dat de reidansen en gevechtsvertoningen oudtijds in het bijzonder behoorden bij deze groep der jongelingen. Ditzelfde is in het vorige hoofdstuk (§ 403) ook reeds van de paarddansen verondersteld. Hiervoor pleit in de eerste plaats, dat die reidansen vaak vertoond worden door jongens, die in vroeger dagen van zelf tot de groep der jongelingen gerekend zouden zijn. En verder denke men aan de plaats die reidansen, zoals anggoek, rodad en slawatan, innemen in de ouderwets Javanistisch-Moslimse gemeenschap, als vertoningen van santri's. Santri is een woord, dat oudtijds waarschijnlijk in de eerste plaats een knaap of ongetrouwde jongeling, tot dienstbaarheid verplicht, aanduidde. In de Javanistisch-Moslimse gemeenschap, en misschien ook reeds vroeger, betekende het woord een volgeling van een leermeester in de wijsheid, van een kjaï. Wanneer men ziet, dat reidansen tot de santri-vertoningen behoren, is daarin dus mede een bevestiging te zien van de opvatting, dat deze dansen in het bijzonder bij de groep der knapen en jongelingen te rekenen zijn.

422. Het Tënggërese Karo-feest. Als reidans, waarvan de samenhang met gebruiken als mannen-wijding vrij duidelijk zal zijn te maken, is te beschouwen de dans bij het Karo-feest in de Tënggër-désa's (§ 322). Dit feest mag men misschien bijna in zijn geheel beschouwen als overblijfsel van een wijdingsfeest. Eigenaardig is, dat er een feestbestuur bij optreedt, met eigen namen voor de leden, en dat dit bestuur ook straffen oplegde, in verband met het drinkgelag.

Wat het meest doet denken aan gebruiken, passende bij een wijding van jonge mannen,

is het dansende optreden van een viertal jongelingen in bruidegomstooi, en de ontmoeting met de meisjes, die hun het gelaat insmeren met rijstemeel. Helaas is van de gewoonten der heidense Tënggërezen, ofschoon er vrij veel ouds bewaard is gebleven, de oude zin vaak vergeten of onduidelijk geworden. Het opgeven van de raadsels en het optreden van het feestbestuur kunnen echter, naar het mij voorkomt, meteen een goede verklaring vinden in de veronderstelling, dat het Karo-feest overblijfselen bevat van een oude mannenwijding met daaraan verbonden proeven, oordelen en feestelijkheden.

Om dit tot in bijzonderheden vast te stellen, zou een volkenkundig onderzoek, met vergelijking van dergelijke gebruiken bij verwante volken, nodig zijn. Dit kan niet geschieden in deze bijdrage. Daarom moet ik volstaan met het maken van deze veronderstelling, dat dansen van vier knapen of jongelingen te zamen, als gevechtsdans of met het zingen van liederen gepaard, in het algemeen te beschouwen zijn als overblijfselen van of ontleningen aan gebruiken, in de oude tijd behorende bij de wijding van jongelingen tot man.

Opmerkenswaardig is in dit verband de Atjèh'se sadati-vertoning, in het bovenstaande reeds vermeld (§ 302). Daarbij behoort ook een vragen- en antwoorden-spel; de beantwoorder is een dansende jongen. Wanneer men de uitvoerige beschrijving van Prof. Snouck Hurgronje van deze Atjèh'se vertoning (verdubbeld tot een kamp van nabuurlijke naijver) vergelijkt met wat opgemerkt is over het Tënggërese Karo-feest, komt men tot het vermoeden, dat de Atjèh'se vertoning, naast andere bestanddelen, een niet onbelangrijk overblijfsel bevat van feestelijke plechtigheden, die in de oude heidense tijd behoorden bij de wijding van jongelingen en hun intrede in de gemeenschap der mannen. En wanneer men dan bedenkt, dat de ouderwetse mystiek gekleurde Islam, waarmede de Atjehers de sadati-vertoning thans in verband brengen (ze noemen haar een soort ratéb, dat is een gebedslitanie, in koor gezongen, zoals die inzonderheid vaak behoort bij de godsdienstoefeningen van mystieke gemeenschappen), veel waarde hechtte aan de kennis en het doordringen zijn van zekere grondwaarheden en aan wijdingen, is het niet zo vreemd, dat de Atjehers (vermoedelijk reeds lang geleden) enig verband hebben gevoeld tussen hun oude heidense wijdingsplechtigheden en de Moslims-mystieke godsdienstoefening. Dat kan geleid hebben tot het ontstaan van de huidige sadati-vertoningen. In de tweede afdeling van dit hoofdstuk zal ik nog terug moeten komen op dit veronderstelde verband tussen heidense en Moslimse vertoningen of feestelijkheden, bemiddeld door de gedachte aan of het gevoel voor wijding.

423. Raadsels, wangsalan's. Aanvaardt men de veronderstelling, dat in het algemeen vertoningen van dans en zang door jongelingen veelal overblijfselen van opvoeringen, eertijds behorende bij wijdingsplechtigheden, bevatten, dan is er vooreerst reeds een verklaring te vinden voor verschillende, ook niet met de Islam in samenhang geraakte, zaken, die in de beschrijvingen van de gandroeng's in Banjoewangi voorkomen (§ 323): het liederen-zingen en het opgeven en beantwoorden van raadsels. Men mag veronderstellen, dat deze raadsels in de oude tijd betrekking hadden op de maatschappelijke instellingen en de religieuze of mythologische voorstellingen van de gemeenschap, waarin die wijding thuis behoorde. De kennis van deze zaken moest ieder jongeling tonen te bezitten, wilde hij waardig gekeurd worden, om als volwassen man in de gemeenschap opgenomen te worden.

De raadsels, waarvan gesproken wordt in de beschrijving van het Tënggërese Karo-feest, berusten op wangsalan's. Trouwens, bij een zeer groot aantal van de bekende Javaanse raadsels is dat het geval. In een vorig hoofdstuk (zie § 298) heb ik reeds uiteengezet, wat onder een wangsalan te verstaan is. Deze eigenaardige soort raadseltaal, die in het latere Javaans buitengemeen ingewikkeld en verfijnd is geworden, speelt ook in de oudere populaire letterkunde een belangrijke rol. De verspreiding en geliefdheid van de wangsalan is misschien te beschouwen als een gevolg van het gebruik der raadseltaal bij de feesten van de mannenwijding in de oude tijd, die vermoedelijk een grote plaats in het leven der gemeenschap hebben ingenomen. De wangsalan

was toen, zo mogen wij het ons misschien voorstellen, het middel om uitdrukking te geven aan gedachten of om toespelingen te maken op namen, waaraan men grote waarde hechtte in verband met oude opvattingen over het bestaan van de wereld en de mensenmaatschappij. Zo wordt het begrijpelijk, dat hij een belangrijke plaats in de Javaanse taal- en letterkunde is gaan innemen.

De liedjes, die gezongen worden bij populaire vertoningen, op de wegen en in de dorpen, bevatten bijna steeds in hoofdzaak wangsalan's. Waar uit de vierjongens-dansen zich populaire vertoningen, gepaard met het zingen van dergelijke liedjes, ontwikkeld hebben (zoals van de dansjongens-vertoningen in Pânârâgâ en in de Oosthoek aan te nemen is, § 302—304 en 325), is het verband tussen de raadseltaal en de oude dansvertoning in stand gebleven.

Van de gandroeng's in Banjoewangi wordt vermeld, dat zij de wangsalan-raadsels beurte- lings aan elkaar opgaven en beantwoordden (§ 323). Hierin is misschien ook een overblijfsel uit de oude tijd te zien. Zulk een raadselgesprek gaat op een prijskamp met woorden gelijken; zo is er enig verband te zien tussen de gevechtsdans en het optreden der dansjongens, die liedjes zingen.

424. Klassifikatie. Intussen is nog onbeantwoord gebleven de vraag, wat de eigenlijke betekenis is geweest van het optreden der paren dansers bij dit feest der mannenwijding. De veronderstelling, dat men moet denken aan overblijfselen of aan nabootsingen van in de oude tijd werkelijk als echt bedoelde wapenproeven is boven (§ 419) onwaarschijnlijk genoemd ten aanzien van het grootste gedeelte der thans nog op Java bekende reidansen. Slechts ten aanzien van sommige paarddansen, waarbij bezetenheid optreedt, heb ik in het VIIIe hoofdstuk (§ 409 en 410) aan deze veronderstelling enige waarde toe kunnen kennen. Waarschijnlijker is het, dat de thans bekende vormen dezer dansen op te vatten zijn als uitbeeldingen van de tegenstelling tussen de groepen, waarin het oude Javaanse denken, en dat van vele andere volken, het Bestaande heeft geplitst.

In het hieraan voorafgaande is reeds verscheidene malen gewezen op de grote betekenis, die de gedachte aan klassifikatie heeft gehad in de Javaanse gedachtenwereld. Dat deze gedachte van invloed is geweest op een verklaring der dansen, blijkt uit wat de Heer Jasper mededeelt over de sodoran-dans in de Pasoeroehan'se Tënggër-dorpen (§ 322). Deze viertallendans werd daar verklaard als een voorstelling van de onbesliste strijd tussen Sëtyâ en Toehoe. Sëtyâ en Toehoe zijn, volgens een door den Heer Jasper medegedeelde Tënggërese overlevering, de namen van de dienaren van Adji Sâkâ en K. Nabi Moehammad, die elkaar doodden in de strijd om de kropak en de pangot, die Adji Sâkâ van K. Nabi Moehammad kreeg. Dergelijke Adji-Sâkâ-verhalen zijn ook elders wel bekend. In deze Tënggërese overlevering vindt men gemakkelijk terug de gedachte aan twee gelijkwaardige grootheden, die, naast elkaar bestaande, deze wereld vullen.

Misschien mag men het feit, dat Sëtyâ en Toehoe elkaar doodden, ook in verband brengen met oude religieuze gedachten omtrent het begin van een tijdperk, en met daarmee samenhangende gebruiken, een botsing, een strijd, wellicht een offer (zie § 407 en 408). Hier kan daaraan geen bespreking gewijd worden. Een nader onderzoek zou moeten vaststellen, of er verhalen zijn aan te wijzen, waarin in een dergelijk gevecht de hoofdpersonen oudere meer Javaanse namen dragen. Dat Sëtyâ en Toehoe (de namen betekenen hetzelfde: Trouw), evenals hunne meesters Adji Sâkâ en K. Nabi Moehammad, in de Tënggërese overlevering vertegenwoordigers zijn van een paar tegenovergestelde groepen in een oud klassifikatie-stelsel, blijkt ten slotte duidelijk, wanneer de richting vermeld wordt, waarin bij hun dood hunne lijken vielen: Sëtyâ (Adji-Sâkâ's dienaar) naar het Zuiden, Toehoe (K. Nabi Moehammad's dienaar) naar het Noorden.

Het gevoel voor klassifikatie beheerste in de oude tijd, zo moet men veronderstellen, volkomen de gedachtenwereld der mensen. Dat een uitbeelding ervan in de vorm van een gevechtsdans een grote plaats in de oude kunstbeoefening heeft ingenomen, is niet te verwonderen.

In het hieraan voorafgaande, in een beschouwing over de paarddansen (in § 406) heb ik reeds de veronderstelling geopperd, dat een oude opvatting, dat al het gebeuren in de wereld als

een strijd tussen twee machten gezien kan worden, van invloed is geweest op de waardering voor en de ontwikkeling van allerlei gevechtsvertoningen. Ook hier blijkt, evenals in § 421, dat paarddans en reidans veel gemeen hebben; over de verwisseling van de Javaanse namen réjog en djañilan (zie § 250 en 251) behoeft men zich dus niet zo zeer te verwonderen. Vooral ook bij gevechtsdansen, waarin geen overwinning behaald wordt, zoals de hier vermelde Těnggěrese dans, en sommige in de hofkunst opgenomen dansen (Troenădjăjă-, đadap-dansen, § 283, 301, 418) mag men, in verband met het hieraan voorafgaande, een overblijfsel zien van een sakrale uitbeelding van de eeuwige tegenstelling tussen de twee groepen, waarin de oude wereldbeschouwing het Bestaande splitste.

Ten aanzien van de gevechten der paarddansers heb ik verondersteld (§ 408), dat men van hunne vertoning wel schijnt te hebben verwacht een heilzame versterking bij een overgang in een nieuwe staat. Daar merkte ik ook reeds op, dat ditzelfde vermoedelijk het geval is geweest bij allerlei andere gevechtsdansen. Het is misschien niet te ver gezocht, wanneer men de grond van dit geloof in de heilzame werking van het vertonen en het opvoeren van gevechten en wat daarvoor moet doorgaan tracht te vinden in het oude gevoel, dat het gebeuren in deze wereld eigenlijk altijd is een strijd tussen twee machten, dat elke strijd eigenlijk een uitbeelding is van het grote gebeuren, en dat men bij het aanschouwen van of bij het deelnemen aan een strijd of de uitbeelding van een strijd in nauwere aanraking komt met of deel krijgt aan het grote gebeuren, dat het leven van al het Bestaande vervult.

Dat in verscheidene van de gevechtsdansen geen van beide partijen de overwinning behaalt, heeft, zo gezien, ook een religieuze betekenis. Immers, in de grote strijd, die het leven der wereld is, overwint ook geen van beide groepen, ze zijn evenwaardig. Een overwinning kan alleen tijdelijk zijn. Sětyă en Toehoe sneuvelen beide; bij de meeste Javaanse gevechtsdansen van de ouderwetse soort laat men, wanneer zij in uitgebreide vorm worden opgevoerd, eerst de ene en daarna de andere partij een tijdelijke overwinning behalen; de uiteindelijke afloop blijft echter onbeslist. Waar de Zuid-Midden-Javaanse hofkunst deze gevechtsdansen heeft opgevat als stukken uit wajang-verhalen (pěñilan), en de vechtenden heeft benoemd met de namen van wajang-helden, laat men overeenkomstig het verhaal wel den „edelen” held de overwinning behalen. Maar deze pěñilans zijn vrij jong. De (pra)wirěng- en đadap-dansen zijn ook in de hofkunst ouder.

425. Viertallen-dans. Wanneer men aanneemt, dat de gevechtsdans, in het algemeen in de zeer oude tijd een door leden van de leeftijdsgroep der jongelingen (sinoman) vermoedelijk bij sakrale wijdingsfeesten opgevoerde uitbeelding is geweest van de tegenstelling tussen de groepen, waarin de oude wereldbeschouwing het Bestaande splitste, dan is het opmerkelijk, dat er zo vaak twee paren tegelijk optreden. Het optreden van een enkel paar dansjongens wordt, althans in een opvoering van enige betekenis, hoofdzakelijk slechts vermeld in de Oosthoek, bij de srimpi-dansen, te zien bij de tot een populaire toneelopvoering uitgegroeide gěmblak-, ronang- of sroněn-vertoningen (§ 155, 161 en 330—332). Misschien vormen die dansjongens-vertoningen wel het oudste gedeelte dezer opvoeringen. Het is intussen niet uitgesloten, dat deze paren dansjongens slechts het overblijfsel zijn van viertallen.

Wat de oude zin van het optreden dezer viertallen geweest is, is slechts te gissen. De Javaanse overlevering geeft er, voor zover bekend, geen verklaring van. Men zou ertoe kunnen komen, deze viertallen in verband te brengen met de gedachte aan een klassifikatie van vier. En dan nadert men tot de veronderstelling van Dr. Rassers, die aanneemt, dat in de zeer oude tijd op Java een dergelijke verdeling van de menselijke samenleving in twee paren van twee groepen bestaan heeft, als men bij andere volken heeft aangetroffen. Ondenkbaar is dit niet. In het zesde hoofdstuk heb ik naar aanleiding van de vier oude maskerdansen (die echter niet tegelijk maar na elkaar werden opgevoerd) reeds gewezen op de mogelijkheid van een verband van het viertal met een maatschappelijke ordening in de zeer oude tijd (§ 361). Vooral ten aanzien van de vier-

jongens-dansen behoeft zulk een verband evenwel nog nadere bewijzen, om in bijzonderheden aannemelijk te zijn.

Intussen is het in het algemeen wel waarschijnlijk, dat er verband heeft bestaan tussen de viertallen-dans, de gevechtsdans en een oude religieus vereerde ordening van het Bestaande of van de mensenmaatschappij. En dan is het ook wel begrijpelijk, dat deze dansen vooral vertoond werden bij de feestelijkheden, die behoorden bij een wijding. Immers bij deze uitermate belangrijke gebeurtenis in het leven der gemeenschap moet men het als bij uitstek passend gevoeld hebben, een uitbeelding te geven van de grondslag, de splitsing in groepen, waarop men het Bestaande en de mensenmaatschappij gegrondvest achtte.

De dans van vier als vrouwen geklede mannen, *lènggèr* genoemd, die de Heer Poensen blijkbaar in Kēdiri gekend heeft (§ 317), verenigt in zich verscheidene bestanddelen, die in dit hoofdstuk afzonderlijk behandeld zijn. Zo ook de grote djanggrogan-partij met vier dansjongens in het Pānārāgā'se, in de S. Tjabolang beschreven (§ 303). Behalve de viertallen-dans kan men er in onderscheiden de dans van den dansjongen met begeleider, die in het hierna volgende (§ 431) besproken zal worden. Dat bij de dans van de vier dansjongens wel travestie optreedt, is gebleken uit de genoemde beschrijving van de djanggrogan-partij en ook uit de vermelding van de Oosthoekse jongens-gandroeng's (§ 323). Over deze travestie zal ik in de derde afdeling van dit hoofdstuk (§ 422) nog iets opmerken. Dat het bindmiddel tussen deze verschillende bestanddelen van vertoningen van dansende jongelingen juist de gedachte aan wijding of het optreden bij gelegenheid van een wijdingsfeest is, is, dunkt mij, wel zeer waarschijnlijk.

426. Groepsdans, optocht. Met dit al moet men toch erkennen, dat vele dansen, die men van deze viertallen-dans en jongelingen-opvoering zou willen afleiden, daar vrij ver van verwijderd zijn geraakt. Het verband, dat vermoedelijk de *srimpi*-dans der Vorstenlandse hoven met deze vier-jongelingen-dans of met een vier-meisjes-dans, die daarvan het tegenstuk vormde, verbindt, zal ik hier niet trachten bloot te leggen. De bespreking van de herkomst en de oude betekenis der Vorstenlandse hofdansen behoort niet thuis in deze bijdrage, die volksvertoningen behandelt. Dat *srimpi* op Madoera en aan de Overwal een woord is of geweest is voor dansjongen in een dans van twee of van vier is reeds vroeger vermeld (§ 161).

Dat het optreden van een of meer paren dansers te zamen, met het opvoeren van een gevechtsdans, zoals de Jogja'se *rējog*-vertoning, in verband te brengen is met de vertoningen der jongelingen, is in het hieraan voorafgaande reeds verondersteld. Moeilijker is het, zich een voorstelling te maken van de betekenis der dansen of vertoningen, waarin een groep tezamen optreedt, een stoet vormende, bij gelegenheid van een optocht.

In het vijfde hoofdstuk is gebleken, dat de dans of het optreden van een groep tezamen in zeer vele streken van Java voorkomt om een stoet te vormen bij optochten. Dit is het vooral wat men vaak verstaat onder *rējog*-dansers. Het is nu echter opmerkelijk, dat deze stoeten bij optochten van ouds ook uit viertallen hebben bestaan. Bij ouderwetse dorpse *sronèn*- of *ronang*-troepjes op Madoera en aan de Overwal is dit nog vaak op te merken (§ 329—332).

427. Tajoengan, pēnjoetrā, gamboeh. Hier wil ik ook herinneren aan de tajoengan-dans der abdi-dalēm *pēnjoetrā* aan de Vorstenlandse hoven, de fraai gekostumeerde boogschutters, bij alle bezoekers van de *garēbēg*'s bekend. Tajoengan werd in de beschrijving van het Tēnggērese Karo-feest (§ 322) genoemd als de naam van de dans der vier jongelingen. De *pēnjoetrā*'s voeren hun dans uit, langzaam voorwaarts gaande. Daarbij is opmerkenswaardig, dat het korps, in Soerakarta althans, slechts bestaan heeft, of wellicht nog bestaat, uit 8 man, tweemaal vier, met twee *mantri*'s en een *kēmit-boemi*. Zij behoren in Soerakarta ook niet tot de krijgslieden, de *pradjoerit*'s, maar tot de abdi-dalēm *kēparak-kiwā*. Nog tal van andere kleine en merkwaardige groepjes

465 Vorstendienaren behoren tot de rechter en linker *kēparak*-groepen.

Sir St. Raffles noemt de njoetrâ-dans naast de gamboeh-dans, als vertoond bij optochten, voor een aanzienlijk persoon uitgaande, of aan weerszijden van de weg opgesteld. Van geen van beide geeft hij echter een aantal der deelnemers op.

Van de gamboeh-dansers vertelt hij bovendien, dat zij wel opvoeringen gaven voor den vorst. Dit blijkt ook uit de berichten, in hoofdstuk V weergegeven (§ 313). Maar in later tijd bestond het optreden van de gamboeh's in Oost-Java blijkbaar slechts in het vormen van een stoet bij een optocht. Deze groep, die vermoedelijk uit een ver verleden stamt (zie § 416), kan aldus dienen als voorbeeld van de ontwikkeling of verwording, die ook ten aanzien van andere Javaanse vertoningen te veronderstellen is: in den beginne de sakrale vertoning van een gevecht van een paar of 2 of 4 paren, het einde: het optreden tot opluistering van een optocht.

In de Zuid-West-Javaanse anggoek-vertoning (§ 276) treden de dansers ook altijd in paren, vaak in viertallen op. Overigens is deze dans nauw verbonden geraakt met het optreden van santri's.

Ook in West-Java is bij de ogèl- en dergelijke vertoningen vaak op te merken dat er vier dansers optreden. Zoals boven reeds is opgemerkt (§ 262) behoren deze en dergelijke vertoningen (sandoer, sranđoel, § 281) overigens meer bij de groep van het ouderwetse volkstoneel, met kunstenmakerijen en soms bezetenheid, nu en dan verwantschap vertonende met de zogenaamde biologiespelen, waarover in het hierna volgende (§ 446) nog iets opgemerkt zal worden. Het optreden gevierden is echter, dunkt mij, ook bij deze vertoningen wel in verband te brengen met de zeer oude gedachte aan de klassifikatie van vier.

428. Rondedans, Soendanese angkloeng-dansers. Evenwel, in het vijfde hoofdstuk is er ook de aandacht op gevestigd, dat de Soendanese vertoningen, evenals vermoedelijk de Oosthoekse, veelal door elkaar zijn gelopen. Opmerkenswaardig is, dat van de Soendanese angkloeng-dansers, die oudtijds een rondedans of een krijgshaftige vertoning bij gelegenheid van een optocht te zien plachten te geven, niet uitdrukkelijk het optreden in paren of viertallen vermeld wordt (§ 260). Er trad een vrij groot maar, naar het schijnt, vrij onbepaald aantal mannen in op. Men zou kunnen veronderstellen, dat deze vertoning, waarbij ook werd gezongen, een verhalende tekst, volgens den Heer de Serière, eerder dan met de viertallen-dansen, in verband is te brengen met bijeenkomsten voor het horen of ten gehore brengen van een gezamenlijke voordracht. Iets dergelijks heb ik in het hieraan voorafgaande reeds verondersteld ten aanzien van de West-Soendanese sègèng-vertoning (§ 263). Voor dit soort opvoeringen heeft men oudtijds in de Soendalanden, naar het schijnt, een diepgevoelde gehechtheid gekoesterd. Het zou belangwekkend zijn te kunnen aantonen, dat zij afstammen van oude heidense plechtigheden, waarbij het gezamenlijk voordragen van teksten met religieuze inhoud een rol speelde.

En verder zou men willen zoeken naar aanwijzingen, die erop duiden, dat dit soort gemeenschappelijke opvoeringen in verband gebracht mag worden met wat de bijeenkomsten van sommige ouderwetse Moslimse religieuze gemeenschappen te zien plachten te geven. Van de santri-biraï in Tjërbon wordt immers ook vermeld, dat tot hunne gebruiken, behalve voordracht en zang, die duidelijk samenhangen met de Moslimse mystiek-beoefening, ook behoorde een tocht naar en een rondedans in een grot (zie § 271). Voor de vermeerdering van het inzicht in de ontwikkeling der beschaving in deze landen en in de geschiedenis der Islam-belijding zou het ongetwijfeld zeer nuttig zijn, het bestaan van deze verbanden tussen heidendom, mystieke Islam en volksvertoning na te gaan. Daar ik in deze bijdrage zulk een onderzoek over gebruiken en vertoningen niet kan opnemen, beperkte ik mij tot het opperen van veronderstellingen. In het Javaanse evenmin trouwens als in het Madoerese land zou ik iets weten aan te wijzen, dat klaarblijkelijk gelijk te stellen is met deze Soendanese angkloeng-, sègèng- en daarmee verwante vertoningen, tenzij sommige grote tērbangan-partijen. Maar die zijn (thans) geheel Moslims. De beschrijving van de sègèng-vertoning kan misschien doen denken aan sommige grote Balinese partijen van mannen, die, in een kring zittende, door reciet zich tot een staat van bezetenheid opwerken, en die djangèr of kètjak ge-

noemd worden. (Zie 't Overzicht van de Heren Spies en Goris in Djâwâ XVII). Over djangèr heb ik iets meegedeeld in mijne aantekeningen over de Javaanse Oosthoek, T.B.G. 1932, blz. 274).

429. Réjog en Diwoet, monsternom. In dit verband moge ten slotte nog herinnerd worden aan het opstel van den Heer Darmintâ over réjog-voorstellingen in Pânârâgâ, waar melding wordt gemaakt van het Diwoet-spel, een der zogenaamde biologie-spelen (zie § 388). De Heer Darmintâ vermeldt daarbij jongens, met witte kleren aan, die de pop vasthouden en haar schudden, en noemt het spel, wanneer het door jongens gespeeld wordt, in het bijzonder réjog. Witte kleding nu wordt, zoals men weet, zeer algemeen passend geacht in het bijzonder voor hen, die zich met bovenmenselijke machten in verbinding willen stellen of gesteld gevoelen (rouw). Dit is ongetwijfeld in verband te brengen met de plaats, die de witte kleur inneemt in de oude gedachtenwereld, zoals blijkt uit het klassifikatiestelsel (Wit : Oost : begin : Ie groep van de klassifikatiereeks van vier. Zie : Wichelarij en klassifikatie, in de Feestbundel K.B.G. 1928, II). Het is te vermoeden, dat de jongens met witte baadjes aan bij het réjog-Diwoet-spel een herinnering zijn aan het optreden van witgekleden bij de plechtigheden, die de oorsprong van dit spel zijn geweest. En waarschijnlijk is het dan wel, dat deze witgekleden, naast de Diwoet-pop, beschouwd zijn als in nauw verband met bovenmenselijke machten getreden.

De Heer Darmintâ wil het Diwoet-spel beschouwd zien in verband met de Pânârâgâ'se réjog- en barongan-vertoning. Terwijl de Diwoet-pop met de monsternom overeenkomt, zou réjog dus blijkbaar op de bestrijders van het monster betrokken moeten worden. Dit is niet ondenkbaar; de gewone réjog-dansers hebben ook bijna altijd iets krijgshaftigs. Van het optreden in paren of viertallen van de knapen, die aan het réjog-Diwoet-spel deelnamen, vermeldt de Heer Darmintâ echter niets. Een nader onderzoek van dit Diwoet-spel, passende in een verhandeling over de zogenaamde biologie-spelen, zou misschien kunnen aantonen, hoe men verband moet leggen tussen de bestrijders van het monster (Diwoet of de mom), de gewone Pânârâgâ'se réjog's, dat zijn paarddansen, en de réjog-gevechtsdansen, of dansers die in paren of viertallen optreden, van elders. Hierbij herinnere men zich, wat in het hieraan voorafgaande opgemerkt is over de belangrijke plaats, die in de oude geesteswereld innam de leeftijdsgroep der jongelingen, welke religieuze gebruiken, vermoedelijk wijdingsfeesten met de daarbij behorende sakrale vertoningen, vele sporen hebben nagelaten ook in de kunst van het Moslimse Java. Van de paarddans en het gevecht der paarddansen met de monsternom heb ik in het achtste hoofdstuk (§ 403) reeds vermoed, dat zij in de zeer oude tijd sakrale vertoningen waren, in het bijzonder behorende bij de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier, de groep, waartoe wellicht ook de jeugd of de jongelingschap en haar maatschappelijke ordening, de sinoman, gerekend werd.

430. Réjog en paarddans. Op vermenging van twee vertoningen : ten eerste het optreden der paarddansen en ten tweede de stoet of de gevechten der jongelingen is in het hieraan voorafgaande reeds herhaaldelijk gewezen (§ 421 en 424). De Jogja'se djañlan-paarddans-vertoning draagt de naam van de Pânârâgâ'se djañl's, dansjongens. En aan de Pânârâgâ'se en Kēdiri'sche paarddansen-vertoning wordt de naam réjog gegeven, die elders gevechtsdansen of stoeten bij optochten aanduidt (zie § 250 en 251).

Evenwel, ten slotte zou het niet ondenkbaar zijn, dat deze vermenging dagteekent van zeer oude tijd, en dat de benaming réjog vooral heeft geduid op het behoren tot een groep van strijd-bare jonge mannen, die een wijding hadden ondergaan of zouden ondergaan, waarbij dansen of gevechtsspelen een zekere plaats innamen. Iets dergelijks is in het hieraan voorafgaande reeds verondersteld, ook ten aanzien van de gamboeh-dansers (§ 415 en 416). Met deze veronderstelling verplaatst men zich echter in een ver achter ons liggend tijdperk van de ontwikkeling van het Javaanse volk, waarover alleen gissingen te maken zijn.

431. Dansjongen met geleider, warok. Aldus is van verscheidene vertoningen, waarin dansende jongelingen optreden in paren of viertallen of in grotere groepen waarschijnlijk gemaakt, dat

431. Beschouwingen Reidans.

zij in de oude tijd in verband stonden met gebruiken, behorende bij een mannenwijding of bij een groep, die zich aan een wijding placht te onderwerpen. Thans rest nog een beschouwing betreffende het optreden van een dansjongen alleen met of zonder begeleider, en al of niet met vrouwelijke kleding.

De vertoningen van deze soort, die van enig belang zijn, zijn de Pānārāgā'se djaṭil- of gēmlakan-opvoering met den warok als geleider en de Oosthoekse gandroeng-dansjongens in vroeger tijd. In het moderne volkstoneel in de Oosthoek, vooral in de gēmlak-voorstellingen, is nog vrij wat van dit soort vertoning te vinden.

Men zou kunnen veronderstellen, dat deze vertoning in het Oosten van het Javaanse land geheel op dezelfde wijze beschouwd moet worden als het optreden van den lènggèr of talèdèk-lanang in het Westen (§ 278). Verband is er zeker wel tussen aan te nemen.

Tot een veronderstelling ten aanzien van het optreden van den warok bij deze vertoningen kan men aldus komen: In het hieraan voorafgaande is reeds meermalen gewezen op het verband, dat vermoedelijk bestaan heeft tussen de dansen der jongelingen en oude gebruiken, samenhangende met een wijding. Bij een wijding of bij een daaraan voorafgaande proef behoort in den regel een persoon, die de wijding aan den wijdeling voltrekt, of die hem de weg wijst in zijn beproevingen. In lakon's van het wajang-toneel is dit laatste het eigenlijke werk van de pānākawan-figuren. En de gedachte aan wijding, die in het gehele Javaanse leven een belangrijke rol speelt, maar vooral in de verhalen van het wajang-toneel duidelijk tot uitdrukking komt, heeft (vermoedelijk voor een groot gedeelte pas in latere tijd) geleid tot de uitvoerige uitbeelding en onderscheiding der talrijke pānākawan-figuren, die het Javaanse toneel, hofkunst zowel als gewestelijke kunst en volkskunst, kennen.

Nu zou men zich kunnen voorstellen, dat de gēmlakan-vertoning, als overblijfsel van een opvoering, oudtijds behorende bij een wijding van jongelingen, ook de figuur van den inwijder, den middelaar en wegwijzer, bewaard heeft in het optreden van den warok naast den gēmlakan-dansjongen. Hiervoor zijn, hoewel niet veel, toch wel enige aanwijzingen te vinden. Volgens de mededelingen uit Pānārāgā treedt de warok wel op als Djākā Lodrā, overwinnaar van het monster, bij de barongan-vertoning. En in het zevende hoofdstuk (§ 392) heb ik gepoogd aannemelijk te maken, dat de Djākā-Lodrā-figuur te beschouwen is als te behoren tot de groep der middelaars.

Verder is te letten op de maatschappelijke verhouding, die volgens de beschrijvingen, vooral vroeger, bestond tussen den warok en den gēmlakan of djaṭil. Deze verhouding was in het algemeen die van meester of baas en jongmaatje, zoals ik in het voorafgaande heb opgemerkt (§ 302). Daarnaast is echter ook plaats voor de verhouding meester-leerling. Dit is dezelfde verbinding van verhoudingen als die, welke is op te merken bij de woorden kjaī en santri. Kjaī, thans in den regel aanduidende een leraar in de religieuze en mystieke wijsheden, is te beschouwen als een titel. Vroeger kwam die o.a. toe aan regenten of andere dragers van het wereldlijk gezag, evengoed als aan geestelijke heren. Dat santri ook thans nog hier en daar in de dorpen de betekenis knecht heeft, is reeds vaak opgemerkt. De thans veelal gangbare betekenis: iemand die behoort tot de groep der godsdienstigen, heeft zich ontwikkeld uit de betekenis: iemand die in de leer is of geweest is bij een leraar in de religieuze wijsheid (zie hierna, § 435).

Aan deze verhouding meester-leerling moet men vermoedelijk ook denken bij het beschouwen van het paar warok-gēmlakan. En ten aanzien van de gēmlakan-vertoning is dan aan te nemen, dat de warok bij de dans van den dansjongen of van de jongelingen optreedt, omdat hij als geleider, leraar en wegwijzer zijn leerling of zijn wijdeling overal moet begeleiden. Het feit, dat de warok, of hoe de begeleider van den dansjongen anders moge heten, in de populaire vertoningen wel optreedt als potsenmaker, stemt goed overeen met wat reeds vroeger over de aard van de pānākawan's, de middelaars en geleiders bij uitnemendheid, is opgemerkt (§ 352).

De eerste der vier hoofdpersonen van het ouderwetse kleine maskerspel (zie § 359). Javaanse tekening naar een wajang-gedog pop, afbeelding uit S. Pandji Sèkar, Batavia 1933.



Afb. 109. Pandji (Tjarangwaspâ).



Afb. 110. Praboe Klânâ Brâmâdirâdâ.

De tweede der vier hoofdpersonen van het ouderwetse kleine maskerspel, de vurige, demonische vorst. Javaanse tekening naar een wajang-gedog pop, afbeelding uit S. Bantjak Dojok ambarang djantoer, Batavia, 1929. Zie boven afb. 109.



Afb. 111. Goenoengsari.

De derde der vier hoofdpersonen van het ouderwetse kleine maskerspel. Radèn Goenoengsari van Kēdiri is de zwager van Radèn Pandji van Djēnggālā. Javaanse tekening, zie boven, afb. 109 en 110.



Afb. 112. Boetā Idjo (Danāwā).

De vierde der vier hoofdpersonen van het ouderwetse kleine maskerspel, de vervaarlijk er uit ziende „Groene Reus”. Javaanse tekening, zie boven afb. 109 en 110.

432. Dansjongen in travestie. Ten slotte rijst nog de vraag, hoe het optreden als vrouw van den dansjongen in verband is te brengen met het hierboven opgemerkte. Dansjongens, die als vrouw verkleed zijn, worden hier en daar vermeld. En van de Pânârâgâ'se djačil's zowel als van de Banjoewangi'sche gandroeng's is gebleken, dat zij optraden in een soort djanggrogengan-danspartijen op de plaats, die gewoonlijk wordt ingenomen door een dansvrouw.

Men zal hierbij zeker denken aan de travestie-vertoning van de manlijke talèdèk. Het is helaas niet goed mogelijk zich een denkbeeld te vormen van wat de travestie-vertoning in vroeger tijd te zien gaf. Ik zal evenwel in het derde gedeelte van dit hoofdstuk de veronderstelling opperen, dat zij in verband stond met oude sjamanistische gebruiken en toverkunsten. Dit maakt het moeilijk, het optreden van den met zijn begeleider optredenden dansjongen, ook al is hij als vrouw verkleed, geheel gelijk te stellen met de travestie-vertoning der kunstmakers. Want aan sjamanisme doet de jongensdans, zoals die thans nog in verbindingen (gẽmlakan-warok), of als viertalldans bekend is, niet spoedig denken. Dat moge duidelijk zijn geworden uit het hieraan voorafgaande.

Ik zou dus, ten aanzien van de travestie, het optreden van een manlijk persoon als vrouw, onderscheid willen maken tussen de travestie van den dansjongen en de travestie van den kunstmaker. De kunstmakerijen en hun verband met de travestie zal ik, zoals reeds vermeld is, in de derde afdeling van dit hoofdstuk behandelen. Over de travestie van den dansjongen zal ik hier nog iets opmerken.

Het optreden van knapen of jongelingen als vrouwen, en de erotische misbruiken, die daarmee gepaard gaan, heeft de volkenkunde aangetroffen bij een niet gering aantal volkjes of volkstammen. Men schijnt te mogen aannemen, dat deze gebruiken inzonderheid in verband staan met de leeftijdsgroep van de nog niet gewijde en nog ongetrouwde jongelingen. De door de travestie in de hand gewerkte misbruiken zijn op Java en Madoera in verscheidene streken, ook buiten de travestie zelf om, volstrekt niet weinig voorkomend. Er zou zelfs reden zijn om te spreken van een volkszede. In het hieraan voorafgaande heb ik naar aanleiding van de gẽmlakan's van Pânârâgâ hierover reeds iets opgemerkt (§ 302 en 303). Maar overigens zou ik op Java niets van belang kunnen aanwijzen, dienstig om duidelijk aan te tonen, dat de aangeduide misbruiken, of de travestie, die met die misbruiken samenhangt, oudtijds in verband hebben gestaan met de gedachte aan leertijd of aan wijding van jongelingen.

Een poging om, uit wat bekend is van andere volken, het bestaan van zulk een verband aannemelijk te maken, behoort thuis in een volkenkundige verhandeling. Zo ook de bespreking van de vraag, of deze gebruiken, wanneer zij voorkomen bij de leeftijdsgroep der jongelingen en samenhangen met de wijding, begrepen moeten worden in verband met een bijzondere betekenis, in de zeer oude tijd toegekend aan (voorlopige) onthouding van aanraking met het vrouwelijk geslacht, wellicht opgelegd aan de leden van de leeftijdsgroep der jongelingen, voordat zij een zekere wijding hadden ondergaan. Dr. van Baal's boek over „godsdiens en samenleving in Nederlandsch-Zuid-Nieuw-Guinea" (Amsterdam 1934) bevat in dit opzicht, met betrekking tot de Marindanim, veel belangwekkends.

Of men, intussen, in de schamele straatvertoningen met travestie, het optreden van een man of jongen, als dansvrouw verkleed, die hier en daar voorkomen, moet zoeken overblijfselen van het optreden van den dansjongen in travestie of van den kunstmaker in travestie, is niet duidelijk. Vermoedelijk is er vermenging ontstaan. De travestie is op zich zelf een schouwspel geworden van een enigszins pikante soort. De hedendaagse toeschouwers zullen er in de verste verte niet de gedachte aan wijding aan kunnen verbinden.

Men moet zich evenwel voorstellen, dat de wijding der jongelingen in de zeer oude tijd beschouwd is als een geheimenis, als een tweede geboorte, die de mensengemeenschap met nieuwe volwaardige leden verrijkte. Hare betekenis in het leven der mensen moet zeer groot geweest zijn. Hier moet ik volstaan met het opperen van de veronderstelling, dat de reidansen

en de jongensdansen in het algemeen in al hun verschillende vormen, met of zonder travestie, te beschouwen zijn als overblijfselen van religieuze gebruiken en sakrale vertoningen, in de zeer oude tijd met wijding of voorbereiding daartoe verband houdende.

II.

Beschouwingen betreffende de opvoeringen met Moslims-godsdienstige achtergrond.

433. Islam en Javaanse beschaving. Over deze opvoeringen, de santri-vertoningen en de religieuze zangen, is in het vijfde hoofdstuk vrij uitvoerig gesproken. Dit heb ik gedaan, omdat de beschrijvers van de kunst van het Javaanse zowel als van andere Moslimse volken in de Archipel over het algemeen geneigd schijnen te zijn, de betekenis van de Islam-belijding in het dagelijks leven en in de kunst te onderschatten. Het is een moderne Westerse denkwijze, die onvermijdelijk tot misverstanden leidt bij de beschouwing dezer volken, te menen, dat men een scherpe scheiding kan maken tussen het religieuze en het niet-religieuze in het leven en in de kunst. En het is ongetwijfeld, ten aanzien van de kunst en de beschaving van het huidige Java, een dwaling aan te nemen, dat de komst en de verspreiding van de Islam daarop geen of onbeduidende invloed zouden hebben gehad. Vooral wanneer men, in de mening dat de invloed van de Hindoeïstische beschaving en die van de Islam zonder meer vergelijkbaar zijn, stelt dat de eerste invloed in het huidige Java zoveel krachtiger zou nawerken dan de laatste werkt.

Het is niet te ontkennen, dat het zin heeft voor zover mogelijk na te gaan, welke bestanddelen van de huidige Javaanse kunst en beschaving hun oorsprong vinden in stromingen van buiten. Veel waarde voor het inzicht in de beschaving en kunst, zoals die thans leven onder het Javaanse volk, moet men aan zulk een onderzoek echter niet hechten. Althans niet meer dan de wetenschappelijk-geschiedkundige waarde, die aan dergelijke onderzoeken ten aanzien van andere volken gehecht pleegt te worden. Zulk een onderzoek mag er zeker niet toe leiden de mening te doen postvatten, dat de huidige Javaanse kunst en beschaving een mengelmoes zouden zijn van bestanddelen van verschillende herkomst, zonder iets eigens, of een samenraapsel, waaronder voor het eigene slechts een bescheiden plaats is overgebleven.

Bij een nauwlettende beschouwing van wat er thans aan kunst en beschaving leeft onder het Javaanse volk, zal men tot het inzicht komen, dat daarvan veel bestanddelen, en als voorname daarvan de Islam, uit den vreemde herkomstig zijn. Maar tevens, dat bijna al deze bestanddelen, en daaronder ook de Islam-belijding voor een belangrijk gedeelte, opgenomen en verenigd zijn in een kring van denken en voelen, die hun alle iets eigenaardig-Javaans' heeft gegeven, of nog geeft. Dat hierdoor soms, wat in het land van herkomst zeer hoog geschat werd en gezond leek, op Java gekomen te gronde gaat in nauwelijks herkenbare vervormingen, is reeds meermalen opgemerkt en door verscheidene schrijvers betreurd. Dit kan er echter zeker niet toe leiden te ontkennen, dat de Javaanse beschaving een eigen aard bezit, en dat zij krachtig genoeg is om, wat bij haar aard past, zich eigen te maken, ook al moet die aanpassing verkregen worden door middel van grote verminkingen.

Deze bijdrage is niet de plaats om deze en dergelijke zaken, die de geschiedenis der beschaving betreffen, nader te bespreken. In het hieraan voorafgaande heb ik reeds uiteengezet, in welk opzicht hier enige algemene beschouwingen aan de zogenaamde santri-opvoeringen gewijd zullen worden. Ik wil slechts trachten te belichten die zijde dezer opvoeringen, welke het dichtst staat bij vertoningen van vermoedelijk oude inheemse oorsprong.

434. Islam als geloof en als gemeenschap van beschaving. Hier doet zich de vraag voor, wat het aandeel is van de oude voor-Moslimse beschaving en wat dat van de Islam, in de samenstelling dezer opvoeringen. Deze vraag kan ook gesteld worden ten aanzien van de Islam-belijding in het algemeen en ten aanzien van velerlei gebruiken in het leven, die met de godsdienst in

verband staan, zoals besnijdenis-, bruiloft- en begrafenis-plechtigheden. Met betrekking op deze vragen is het volgende op te merken: Wanneer men bij Islam denkt aan de rechtzinnige of zelfs mede aan de ketterse godgeleerdheid, wetgeleerdheid en mystiek der letterkunde, is het mogelijk wat daarmede niet overeenstemt als niet-Moslims te beschouwen. En dit zou op Java en in het algemeen in deze Archipel dan het voor-Moslimse wezen.

Maar er is reden om aan te nemen, dat de komst van de Islam in deze landen, behalve wat volgens de pas gegeven omschrijving Moslims zou mogen heten, nog vrij wat meer heeft aangebracht en verspreid. Dit meerdere zijn gedachten, verhalen en gebruiken, die op rekening moeten gesteld worden van degenen, die de Islam hier brachten. Dat dit Moslimse Voor-Indische zeevaarders en handelaars zijn geweest, of althans Moslims, die deel hadden aan een geïslamiseerde Perzisch-Voor-Indische beschaving, wordt steeds duidelijker. Wel staat het nog niet in bijzonderheden vast, uit welke streek of uit welke streken van de kusten van Voor-Indië en aangrenzende landen de Islam-brengers in de verschillende landen van de Archipel afkomstig waren. Het bestaande handelsverkeer en de staatkundige verhoudingen in Zuid-Azië van de 13e tot de 17e eeuw hebben dit vermoedelijk grotendeels bepaald. Er moeten streken zijn aan te wijzen op het Aziatische vasteland, die bij het tot stand komen en het verschuiven der staatkundige en koopvaardij-verbindingen tussen de Archipel en de rest van Zuid-Azië, hetzij zelfstandig of onder dwang van buiten, de handelende en werkzame rol hebben vervuld. Een onderzoek naar de geschiedenis dezer streken in het betrokken tijdperk belooft van veel belang te zijn voor het inzicht in de ontwikkeling der beschaving in de Archipel. Ditzelfde geldt trouwens ook voor het oudere, Hindoeïstische tijdperk.

Uit het bovenstaande zal gebleken zijn, dat men de komst van de Islam in deze landen niet gelijk moet stellen met de verspreiding van het Moehammedaanse geloof. Een aantal gedachten, verhalen en gebruiken, die slechts langs een omweg met de Islam in verband staan, hebben mede toegang gekregen tot de Archipel. Deze omweg is de islamisatie van de groepen handelaren en zeevaarders in de streken op het Aziatische vasteland, die een belangrijke of zelfs beslissende invloed hadden op de staatkundige en koopvaardij-verbindingen van de Archipel met de rest van Zuid-Azië. En juist dergelijke gedachten, verhalen en gebruiken zijn, na de nodige aanpassing aan de aard dezer volken, zo moet men aannemen, in deze landen een grote rol gaan spelen.

Daarom is grote voorzichtigheid geboden bij de beoordeling van het aandeel, dat de niet-Moslimse, voor-Moslimse Javaanse beschaving heeft gehad in kunst en gebruiken der huidige Moslimse Javanen. Behalve met de vrij goed bekende invloed der Moslimse wetgeleerdheid, zedenleer en mystiek, rechtzinnig dan wel kettters, is rekening te houden met een tot nu toe veel minder bekende invloed van gedachten, verhalen en gebruiken, eigen aan de zeevaarders en handelaren, die de verbindingen van de Archipel met het vasteland onderhielden, en daarmede ook de Islam hier brachten. De gemeenschap van beschaving op Moslimse grondslag, waarin de volken van de Archipel werden opgenomen door hun islamisatie, maakte het die gedachten, verhalen en gebruiken gemakkelijk, wortel te schieten in deze landen.

In het hieronder volgende zal ik mij bepalen tot het aanwijzen van enige zaken in de Javaanse zogenaamde santri-vertoningen, in het vijfde hoofdstuk beschreven, welke in verband kunnen worden gebracht met gedachten, opvattingen en gebruiken, die niet passen bij de Islam der wetgeleerden. In sommige gevallen zal men tot de veronderstelling moeten komen, te doen te hebben met vermenging met oude heidens-Javaanse gebruiken. In andere gevallen kan men niet anders doen dan in het midden laten, wat aan overzeese invloed toe te schrijven is. Immers reeds in het vaderland van de zeevaarders, die de Islam hier brachten, kunnen vermengingen van Moslimse en heidense gebruiken in zwang zijn geweest.

435. **Santri, tjatrik, pēsantren.** Van zeer oude vermeldingen van deze vertoningen met
471 Moslims-godsdienstige achtergrond kan geen sprake zijn. Ook in de nieuwere, na-Hindoeïstische

435. Besch. Moslimse opvoeringen.

letterkunde is er zelden sprake van deze vertoningen, die niet of slechts zeer gedeeltelijk tot de hofkunst der Zuid-Midden-Javaanse vorstenhoven hebben behoord. Over de plaats in het leven van verschillende maatschappelijke standen, die deze opvoeringen innemen of ingenomen hebben, heb ik bij de beschrijvingen in het vijfde hoofdstuk reeds aantekeningen geplaatst. Hier wil ik slechts nog iets opmerken over het woord *santri*, dat in dit verband herhaaldelijk gebruikt is.

Er is reeds verscheidene malen op gewezen, dat de betekenis van dit woord uitgaat van het begrip *gezel*, *knecht* (betekenis I), om vandaar over te gaan tot het begrip *leerling* van een meester in de godsdienstige en mystieke wetenschappen (betekenis II), en ten slotte te komen tot dat van lid van de groep der godsdienstigen (betekenis III). Met de Ie betekenis staat in verband het gebruik van het woord *santri*, *njantri*, om het zogenaamde dienhuwelijk of de overblijfselen daarvan aan te duiden. Ofschoon in het algemeen in deze bijdrage voor woordafleiding geen plaats is, wil ik hier toch een woord vermelden, dat waarschijnlijk met dit woord *santri* in taalkundig verband gebracht kan worden. De taalkundige overwegingen, welke ertoe leiden het bestaan van verband tussen deze woorden aan te nemen, zal ik hier echter niet vermelden. Dit is in het verband van deze bijdrage overbodig te achten.

Dit is het woord *tjantrik*. De betekenis van dit woord is ongeveer gelijk aan de IIe betekenis van *santri*. Maar *tjantrik* is een verouderd woord, dat thans alleen gebruikt wordt in verhalen van het *wajang-toneel* en dergelijke, als naam van een van de groepen onderhorigen van een *pënditā*, een geestelijk heer, wonende in een eigen nederzetting. Onder *tjantrik*'s verstaat men meestal knapen of jongelingen van lagere stand, die als dienende leerlingen optreden. Het *wajang-toneel* veronderstelt, dat alles zich in de voor-Moslimse tijd afspeelt. Volgens de voorstelling van de *lakon-letterkunde* vervullen de *tjantrik*'s bij hun *pënditā* dezelfde rol als de *santri*'s in de *pēsantrèn* bij hun Moslimsen *kjaī*. Gewestelijk, in Oost-Java, schijnt *tjantrik* nog wel gebruikt te worden in de Ie betekenis van *santri*, als aanduiding van een inwonenden knaap of jongeling, vooral gebruikt als veehoeder.

Nog wel andere woorden zijn er aan te wijzen in het Javaans, die vermoedelijk met deze woorden *santri* en *tjantrik* in taalkundig verband te brengen zijn. Maar de bespreking daarvan doet hier niet ter zake. Ik herinner hier slechts aan de mogelijkheid, dat de naam *Tantri*, waarnaar de *Tantri-dierenverhalen* genoemd zijn, in verband is te brengen met *santri* en *tjantrik*, zoals in het hieraan voorafgaande is opgemerkt (zie § 394). Ik wil ook nog wijzen op de betekenissen van de afleiding *pēsantrèn*. Dit woord duidt in den regel in Midden-Java aan een zogenaamde godsdienstschool, een instelling voor godsdienstig onderwijs van een *kjaī* aan zijn *santri*'s, en de gebouwtjes, voor de eredienst en behuizing enz. met bijbehorend erf, meestal gelegen buiten de kom van het dorp, waar die instelling gevestigd is. In Midden-Java gebruikt men in deze twee betekenissen ook wel het woord *pondok*, welk woord in Oostelijker streken, zoals in Oost-Java en de Oosthoek het gebruikelijke is. Dit woord *pondok* duidt eigenlijk aan een tijdelijke verblijfplaats, en juist in het Oosthoeks-Javaanse taaleigen is dit de benaming van de daar nog gebruikelijke veldhutten, op de akkers of in de tuinen, vrij ver van het dorp, waar de mannen en jongens in het gunstige jaargetijde gaarne en vaak vrij lang vertoeven en overnachten. Ze kamperen daar buiten, zou men kunnen zeggen. *Santrèn* of *pēsantrèn* is in het Oosthoekse Javaans een minder gebruikt woord; wanneer men het bezigt, denkt men erbij aan het gebouwtje op palen, op een woonerf gelegen, een eindje boven de grond gebouwd, waar een *kjaī* godsdienstig onderwijs pleegt te geven. Zulk een gebouwtje, van een voor het Javaanse land buitengewone bouwtrant, noemt men meestal, en in andere streken altijd, *langgar*. Op deze gewestelijke betekenissen van de woorden heeft Dr. van der Tuuk ook reeds, al zij het niet zeer duidelijk, gewezen in zijn woordenboek onder *langgar*.

Ten slotte wil ik hier ook opmerkzaam maken op nog een groep instellingen, in het huidige Java te vinden, welke mede vermoedelijk overblijfselen bevatten van de oude gemeenschapsvormen, waarmede de in dit hoofdstuk te bespreken vertoningen samenhangen. Ik doel hier op het bestaan

in sommige streken van Java van dorpsgemeenten, die zich onderscheiden van de gewone dorpen daardoor, dat de inwoners zich meer dan anderen aan de geboden van de Moslimse Wet houden, of verondersteld worden dit te doen. Sommige dezer dorpsgemeenten zijn door het Europese Bestuur erkend als zogenaamd vrij, përdikan, en geheel of gedeeltelijk vrijgesteld van belastingen, andere niet. Als verplichting, staande tegenover deze vrijdom, is dan vaak die gemeenten opgelegd het onderhoud van „heilige graven”.

In de groep der zogenaamde përdikan-désa's (en der désa's, die përdikan hadden kunnen wezen, ware het lot hun gunstig geweest) komen, dit zij vooropgesteld, dorpen voor, die hun oorsprong en hun uitzonderlijke staat te danken hebben aan allerlei verschillende omstandigheden, ook, vermoedelijk, aan de staatkunde der Javaanse vorsten. Dat alle përdikan-désa's, die „heilige graven” te „bewaken” hebben, aan die dienst hun uitzonderlijke staat te danken hebben, lijkt mij onwaarschijnlijk. Eerder zou ik geneigd zijn aan te nemen, dat sommige dezer dorpsgemeenschappen reeds zeer lang, ja reeds in de voor-Moslimse tijd, zich onderscheiden hebben van de hen omringende gemeenten, dat, toen de Islam doordrong, deze gemeenschappen ook in het Moslimse religieuze leven een bijzondere plaats zijn gaan innemen, en dat dit tot uiting is gekomen in de verering van een „heilig graf”, in aansluiting bij de overal in de Moslimse wereld voorkomende gravenverering. De naam pamoetihan, thans gegeven aan gemeenschappen van de boven bedoelde soort, die zich in het bijzonder beijveren de geboden van de Moslimse Wet na te leven, kan misschien aangevoerd worden als bevestiging van de mening, dat wij hier oude in oorsprong heidense instellingen voor ons hebben. Pamoetihan is af te leiden van poetih, wit; op de plaats van de kleur wit in het klassifikatie-stelsel van vier heb ik in het hieraan voorafgaande gewezen (§ 429).

In welk opzicht de bedoelde dorpen zich reeds in de heidense tijd van hunne geburen hebben onderscheiden, weten wij niet. Men kan slechts gissen, dat het de aanwezigheid van een heilige plek, een heiligdom, een heilig woud of een heilige berg was. Als voorbeeld hiervan zou men misschien de përdikan-désa's bij de goenoeng Lawèt in het Poerbalingga'se kunnen noemen; het is wel zeer waarschijnlijk, dat deze berg vereerd werd, lang voordat er sprake was van Soenan Kali-djâgâ, die daar zijn mirakelen verricht zou hebben.

Een herinnering aan de aanwezigheid van een oud heidens heiligdom mag men misschien ook vermoeden, wanneer men, zoals dat in verscheidene streken van Java voorkomt, dorpen ontmoet, die niet betreden mogen worden door ambtenaren. Doen zij dit toch, dan staat hun groot onheil te wachten. Men weet, dat de ouderwetse heidense Badoewi-gemeenschap in Bantën er nog steeds ernstige bezwaren tegen heeft, dat vreemdelingen haar heiligdom betreden. Daarnaast moet men, vermoedelijk, ten aanzien van het „taboe-verbod” voor ambtenaren, ook denken aan een eigenaardige uitwerking van de oude klassifikatie-gedachte. Een oude splitsing, die het Javaanse denken kende ten opzichte van de menselijke samenleving, was die tussen désâ en nêgârâ, dorps-huishouding en vorstengezag. Vroeger (in Djâwâ XI, blz. 159) heb ik daar opmerkzaam op gemaakt. Het is wel enigszins te begrijpen, dat men een omgeving, die, als heilige plek, aan de Aarde gewijd, of anderszins, in het bijzonder verbonden geacht werd aan de groep van de désâ, voor vertegenwoordigers van de groep van de nêgârâ, de ambtenaren, als gevaarlijk beschouwde.

Zo bezien, wordt het waarschijnlijk, dat er op Java, reeds in de oude heidense tijd, vrij wat dorpsgemeenschappen of nederzettingen geweest zijn, die zich, doordat zij in het bijzonder aanraking heetten te hebben met de buitenmenselijke machten, en doordat zij dienovereenkomstig zekere bijzondere gebruiken in acht namen, onderscheidden van hunne naburen. Bij nader onderzoek zal het misschien mogelijk blijken, van enkele der zogenaamde „vrijgebieden”, over welke „stichting” de vorstelijke oorkonden uit de voor-Moslimse tijd op Java meestal handelen, waarschijnlijk te maken, dat het zulke „geestelijke gebieden” zijn geweest, wellicht reeds voordat zij door de oorkonde als zodanig werden erkend. In die oorkonden is ook zeer vaak sprake ervan, dat zekere groepen lieden die gebieden niet mochten betreden. Dr. Stutterheim heeft daar de aan-

dacht op gevestigd in zijn verhandeling over een oorkonde uit het Singāsari'sche (Tijdschr. Bat. Gen. 65, 1925). Misschien berustte dit verbod van betreden aan (de vrijdom van het bezoek, door de oorkonde geschonken aan het vrijgebied, van) die groepen lieden ook in het bijzonder daarop, dat die groepen vorstendienaren of aan den vorst, de nĕgārā, nauw verbonden waren. In het hieraan voorafgaande heb ik, naar aanleiding van de bespreking van het patronaat van den hofdalang, hierover reeds iets opgemerkt (§ 35). In verscheidene opzichten zijn de toestanden in de Balinese bergdorpen Tĕnganan Pagringsingan, door Dr. Korn zo uitvoerig beschreven, waarschijnlijk te vergelijken met wat op Java vroeger in vele dorpsgemeenschappen en nederzettingen, al zij het met talloze kleinere onderlinge verschillen, voorkwam. Men denke aan de Badoewi's en aan de Tĕnggĕrezen.

Tot deze zelfde grote groep van geestelijke gebieden, dorpsgemeenschappen en nederzettingen, welke onder een bijzondere religieuze wijding lagen of geacht werden te liggen, zijn zeker ook te rekenen de vele en velerlei mandala's, waarvan de mythische stichtingsverhalen de Tantoe-Panggĕlaran vullen, en die voor een gedeelte ook in andere oude teksten, zoals de Pararaton en de Nagarakĕrtagama, voorkomen. En, wanneer men, wat uit de Tantoe-Panggĕlaran blijkt omtrent de bewoners van de mandala's, nauwkeurig bezieet, kan men daarin een aanknopingspunt vinden voor de veronderstelling, dat zowel de pĕrdikan-dĕsa's als het ouderwets Moslimse santri- en pĕsantrĕn-wezen op Java voor een gedeelte berusten op oude heidense instellingen. Dat de Tantoe-Panggĕlaran te vergelijken is met de ouderwets-Moslimse Heiligenlegenden, heb ik reeds eerder opgemerkt (§ 9); aan het ouderwetse santri- en pĕsantrĕn-wezen herinneren de voortdurende zwerftochten van alle hoofdpersonen, de grote waarde, die zij hechten aan geheime onderwijzingen en wijdingen, en de vrijheid tegenover vorsten, de onverschilligheid jegens het landsgezag, die zij schijnen te bezitten. Deze vrijheid is, wanneer zij door een vorstelijke oorkonde erkend werd, de vrijdom van een vrijgebied. In de aan vrijbuitery herinnerende vrijheden, die de bewoners van nu nog op Java bestaande pĕrdikan-dĕsa's, niettegenstaande hun ouderwets-Moslimse godsdienstige levenswandel, zich nog wel plegen te veroorloven, mag men misschien ook overblijfselen zien van de oude onafhankelijkheid, die berustte op het besef van het bezit ener bijzondere religieuze wijding.

436. Populaire mystiek, wijding. Uit het bovenstaande zal duidelijk geworden zijn, dat het santri- en pĕsantrĕn-wezen, en wat daarmee samenhangt, niet zonder meer Moslims genoemd kunnen worden. Ik zal mij ervan onthouden hier in te lassen een bespreking van de aard van de Islam-belijding, die samenhangt met de genoemde eigenaardige instellingen voor godsdienstig onder-richt, d.w.z. de Islam-belijding, die oude heidense instellingen en gebruiken in zich opgenomen en vervormd heeft, tot wat nu het santri- en pĕsantrĕn-wezen is. Ik wil slechts herinneren aan wat in het vijfde hoofdstuk meermalen is opgemerkt, dat de in de huidige Javaanse beschaving werkelijk vast gewortelde oude gebruiken met Moslims-godsdienstige achtergrond voor een groot deel te beschouwen zijn als verspreid door een onderstroom van de Islam, die populair mystiek gekleurd was. Geheime onderwijzingen, door leermeesters aan hunne leerlingen gegeven, en inwijdingen in de diepzinnige waarheden van de leer namen daarbij een belangrijke plaats in. Dit blijkt voldoende uit de Heiligenlegenden, de verhalen over de Wali's, en de daaraan verwante letterkunde. De later boven gekomen stromingen van de rechtzinnige wetgeleerdheid en van de puriteinse hervorming kunnen die oude ingewortelde opvattingen en gebruiken niet dan langzamerhand veranderen.

Op de boven genoemde betekenissen van woorden heb ik hier de aandacht willen vestigen, in verband met wat bekend is geworden omtrent het maatschappelijk leven en maatschappelijke ordeningen in ouderwetse dorps- of stam-samenlevingen. Ten aanzien van de woorden santri en tjantrik komt men er al spoedig toe weer te denken aan het bestaan in de oude tijd van groepen jongelingen of mannen in de samenleving, die zich voorbereidden tot een wijding, of die een proef ondergingen, om een hogere staat van bestaan te bereiken. En het onderricht, aan de santri's gegeven door hun kjaï, met de afzondering in de pondok buiten het dorp, maken het waarschijnlijk,

dat men in deze instellingen overblijfselen van oude gebruiken mag zien, van oorsprong niet-Moslims. Jongelingshuizen, de verblijfplaatsen van de leeftijdsgroep der jongelingen, en afgelegen wijdingshuizen heeft de volkenkunde bij vele volken aangetroffen.

Aldus is het wellicht duidelijk geworden, langs welke weg ook in het huidige Java in de ouderwetse maatschappelijke instellingen en gebruiken, in verscheidene streken met het Moslimse godsdienstige leven van brede kringen vast vergroeid, vrij wat niet-Moslims' te zoeken is. Die weg leidt over de populaire mystiek, het geloof in de waarde van wijdingen, en gedachten, die daarmee samenhangen. Ik laat in het midden, zoals pas uiteengezet is, of dit niet-Moslimse geheel inheems-Javaans is, of mede gedeeltelijk uit den vreemde herkomstig.

Als een van de Javaanse volksgebruiken, die als voorbeeld kunnen dienen van de wijze, waarop het gevoel voor en de behoefte aan wijding bemiddelend heeft gewerkt tussen de Islam en het heidendom, is te noemen de besnijdenis. Dat het heidendom besnijdenis kende en kent, staat vast. In de huidige Moslimse besnijdenis-gebruiken in de Archipel en zomede ook op Java (beschreven door Prof. Schrieke, Tijdschr. Bat. Gen., 60 en 61) is er genoeg, dat er op wijst, dat deze gebruiken overblijfselen bevatten van plechtigheden, eertijds behorende bij een jongelingswijding. Opmerkenswaardig zijn de grote besnijdenisfeesten, waar vermoedelijk zo goed als alle jongens van een dorp, die deze bewerking nog niet hebben ondergaan, tegelijk besneden worden. In het vijfde hoofdstuk (§ 264) heb ik een beschrijving van zo'n feest in de Soendalanden, waarbij ook eigenaardige dansen werden opgevoerd, opgenomen. Oudere familieleden, soms zelfs grootmoeders, dansten bij die gelegenheid met den te besnijden jongen aan de hand. Het is niet moeilijk zich voor te stellen, dat deze dans een overblijfsel kan wezen van een in de oude tijd gebruikelijke voorstelling van het leiden of wegwijzen van den jongen, die een wijding had te ondergaan en moest opklimmen tot een hogere graad van bestaan, door ouderen.

Ook van oorsprong echt Moslimse gebruiken, zoals de bedevaart naar Mekka, het hadji worden, hebben voor het ouderwetse Javaanse gevoel de waarde van een hoog soort wijding gekregen. De verering, vooral in vroeger tijd, voor hadji's in ouderwetse godsdienstige kringen is bekend genoeg. De eerbied voor iemand, die lange reizen deed, en wel naar het verre Westen, kwam hier bij.

Merkwaardig in dit verband is de uitdrukking *moenggah hadji*, *hadji* worden (*moenggah* betekent ook: stijgen (in rang)) voor: het Moslimse huwelijkscontract (de *ningkah*) gaan sluiten, gezegd van den bruidegom. In het hieraan voorafgaande (§ 200, de beschrijving van de *réjog Pânârâgâ*) is deze uitdrukking reeds vermeld. Wanneer hier inderdaad van ouds het woord *hadji*, Mekka-bedevaartganger, bedoeld is, dan is deze uitdrukking te begrijpen als: een hoge wijding gaan erlangen (gelijk de *hadji's*). Het is echter m.i. niet ondenkbaar, dat oorspronkelijk een ander, oud Javaans woord *adji*, dat (iets van) waarde, en ook: vorst betekent, bedoeld is. Is dat zo, dan zou de uitdrukking slechts betekenen: stijgen in rang, of (1 dag) vorst worden, en dus niet met de Islam in verband staan. Het verband met het *hadji* worden, waarvoor men ook *moenggah hadji* zeggen kan, zou later gelegd zijn. Dat de bruiloft, ook reeds de (zeer prozaïsche) Moslimse huwelijksluiting, als 'n wijding gevoeld werd, blijkt in ieder geval duidelijk genoeg uit deze uitdrukking.

437. Groepsdansen, rodad. Het vermoeden, dat er verband bestaat tussen het *santri*- en *pēsantren*-wezen en oude maatschappelijke ordeningen, kan enig inzicht schenken in de betekenis van sommige der vertoningen met Moslims-godsdienstige achtergrond, die in het vijfde hoofdstuk beschreven zijn. Een uitvoerige bespreking hiervan is slechts op haar plaats in een verhandeling over de Islam-belijding, de populaire godsdienstigheid en daarmee samenhangende gebruiken bij de Javanen en verwante volken. Die kan niet opgenomen worden in deze bijdrage. In het hierna volgende wijs ik dus slechts op enige zaken, die een verband kunnen leggen tussen sommige *santri*-opvoeringen en andere vertoningen, in het vijfde hoofdstuk vermeld.

Vooreerst wil ik herinneren aan de groepsdansen, die meestal *rodad* genoemd worden. Dit

437. Besch. Moslimse opvoeringen.

woord is van uitheemse herkomst, en wat ermede aangeduid wordt is ongetwijfeld ook vaak een navolging van of een ontwikkeling uit een uitheemse vertoning. Vanwaar die uitheemse vertoning in de Archipel ingevoerd is, wordt hier niet besproken. Dat men, bij het zoeken naar het land van herkomst, ook mag denken aan andere landen dan Arabië, volgt uit wat in het hieraan voorafgaande opgemerkt is over de weg, waarlangs de Islam hier gekomen is.

Bij de Javaanse rodad-opvoeringen doet echter soms wel iets vermoeden, dat er vermenging heeft plaats gehad met vertoningen, die van oorsprong iets anders bedoelden dan verheerlijking van God en Zijn Gezant. Het valt op, dat rodad-opvoeringen of andere mannen-reidansen in het bijzonder goed thuis behoren of behoorden in pēsantṛēn's. Wanneer zij elders voorkomen, zijn het toch vaak leerlingen van een kjaī of godsdienst-onderwijzer, die optreden. Daar komt nog bij, dat men hier en daar in ouderwets Javanistisch-mystieke gelovige kringen onder rodad blijkt te verstaan of te hebben verstaan jongensdansen, die vrij veel geleken op de rējog-gevechtsvertoningen (zie boven, § 304).

Hierdoor wordt men herinnerd aan wat in het hieraan voorafgaande verondersteld is met betrekking tot de jongensreidansen, dat zij in het algemeen te beschouwen zijn als verband houdende met een oude maatschappelijke ordening, wijding voor het bereiken van een hogere graad van bestaan, en sakrale vertoningen, bij een wijdingsfeest passende. Degenen, die de rodad- en dergelijke dansen opvoeren, zijn santri's, d.w.z. leerlingen, in den regel jongens of gezellen. En het verblijf in een pēsantṛēn of pondok, vaak ver van de eigen woonplaats verwijderd, is vermoedelijk wel zeer vaak beschouwd, behalve als een leergang in de godsdienst-wetenschappen, ook als een leertijd, die behoorde vooraf te gaan aan de intrede in het leven als volwaardig lid van de gemeenschap.

Ik herinner hier ook, ten aanzien van de rodad-vertoningen, aan de in het vijfde hoofdstuk (§ 288) reeds vermelde (gedeeltelijke) gelijkenis met de Atjēh'se sadati-opvoering, waarvan een ander gedeelte, het vragen- en antwoordenspel, in het hieraan voorafgaande (§ 422) vergeleken is met gebruiken bij een wijding van jongelingen behorende. De wedijver tussen twee groepen, die bij de rodad- en vooral bij de Atjēh'se sadati-vertoningen naar voren treedt, is te begrijpen als een uiting van nabuurlijke naijver, welke wortelt in het gevoel voor de zeer oude religieuze en maatschappelijke tweedeling. In het hierna volgende (§ 467) zal ik uit de Nagarakērtagama een beschrijving aanhalen van een vertoning, die waarschijnlijk evenzo verdubbeld was als de Atjēh'se sadati-opvoering.

Ten aanzien van de reidansen, inzonderheid van de dansen van paren of van viertallen, zoals zij voorkomen of voorkwamen onder verschillende benamingen, heb ik in het hieraan voorafgaande (§ 420 en 425) verondersteld, dat zij in de zeer oude tijd uitbeeldingen of verwerklikingen waren van voor het religieuze gevoel der gemeenschap belangrijke tegenstellingen, namelijk van de tegenstellingen tussen de groepen van de klassifikatie-reeks, waarin de oude kosmisch-mythologische wereldbeschouwing het Bestaande splitste. De opvoering van die dansen zou een sakrale vertoning geweest zijn, zij veraanschouwelijkte een belangrijk religieus feit. Men denke aan het gevecht van Sētyā en Toehoe bij het Tēnggērese Karo-feest (§ 322).

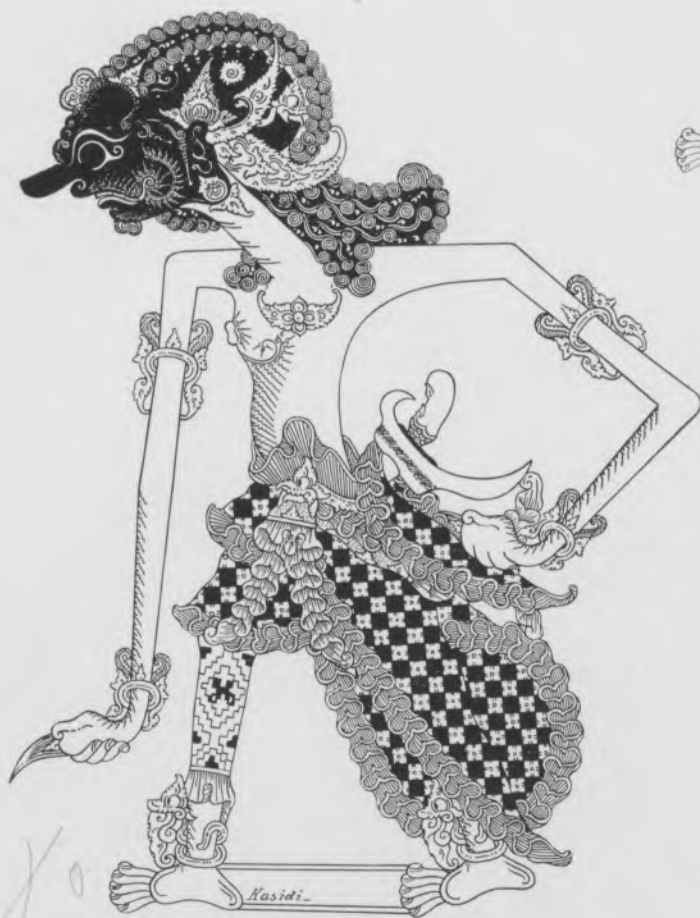
In dit verband is het belangwekkend te herinneren aan de dramatisering van het verhaal van de Geboorte van den Gezant Gods, zooals die hier en daar voorkomt of voorkwam bij het ten gehore brengen van het Arabische moeloedan-gezag, bij het gedeelte dat asrakal heet. De Pas-geborene werd hierbij voorgesteld door een pop (zie § 304). Het komt mij voor, dat het niet te gewaagd is, zulk een dramatisering te stellen naast de oude sakrale vertoningen.

Van de rodad- en dergelijke opvoeringen, de groepsdansen der santri's mag men dus mischien aannemen, dat zij in sommige gevallen vermengd zijn geraakt met overblijfselen van plechtigheden of vertoningen, behorende bij de wijding van jongelingen, en samenhangende met oude maatschappelijke ordeningen, of dat zij herinneringen daaraan bevatten. Enkele andere vertoningen

De eerste van een viertal hoofdpersonen van oude Pandji-verhalen (zie § 362). Javaanse tekening naar een wajang-gědog pop, afbeelding uit S. Pandji Sěkar, Batavia 1933. De wajang-gědog poppen hebben een andere haardracht dan de wajang-poerwā poppen, en dragen een kris, waarvan de greep te zien is. Verg. aff. 101-104.



Afb. 113. Pandji Inoe Kěrtāpati.



Afb. 114. Kartālā, Kalang.

De tweede van een viertal hoofdpersonen van oude Pandji-verhalen. De gelijkenis van Kartālā met Wěркоedārā (zie afb. 102) is duidelijk te zien. Javaanse tekening, zie boven, afb. 113.

De derde van een viertal hoofdpersonen van oude Pandji-verhalen. Iets van de vrouwelijke aard van Wiroen is in de tekening te zien. Javaanse tekening, zie boven, afb. 113.



Afb. 115. Wiroen.



Afb. 116. Andâgâ.

De vierde van een viertal hoofdpersonen van oude Pandji-verhalen. Javaanse tekening, zie boven, afb. 113.

uit de kringen der oudgelovigen zijn, zo mag men veronderstellen, ook te vergelijken met sommige niet-religieuze opvoeringen, maar dan alleen in zoverre, dat zij allebei voorstellingen of gedeeltelijke dramatiseringen zijn van in de religieuze gedachtenwereld belangrijke verhoudingen of gebeurtenissen.

438. Gemeenschappelijke geestvervoering. In het vijfde hoofdstuk heb ik uitvoerige beschrijvingen van émprak-vertoningen uit de S. Tjēntini opgenomen. Daaruit is gebleken, dat in een émprak-opvoering verschillende zaken konden voorkomen, die veel gelijken op wat bij sommige vertoningen van andere aard te zien is of geweest is. Men herinnere zich de goochelarijen en toverkunsten, de gevechten en de onkwetsbaarheids-vertoningen der santri's als daboesan-spelers.

Over deze vertoningen zal ik in de volgende afdeling van dit hoofdstuk nog iets mededelen. Er zijn echter nog enige andere ouderwetse feestelijke plechtigheden, hier en daar bewaard, waarin de boven genoemde vermenging van Javanistisch-mystieke Islam en oude heidense gemeenschaps-religie is te veronderstellen. Men herinnere zich de bijeenkomsten van de santri's biraï, de santri's doel, de santri's goejër; in het vijfde hoofdstuk heb ik enige vermeldingen en beschrijvingen van dergelijke groepen, ook uit de S. Tjēntini, opgenomen.

Deze santri's doel, santri's goejër of santri's biraï (misschien zijn hier en daar nog wel andere namen bekend) vormden in verscheidene streken van het Javaanse land groepen onder leiding van een kjaï, om geregeld ten huize van dien kjaï, of soms in een afzonderlijk daartoe bestemd huis, bijeenkomsten te houden, waarbij de deelnemers en deelnemsters in den regel tot geestvervoering behoorden te geraken. Wat medegedeeld wordt over de santri's-biraï van Tjērbon, die een rondedans in een grot plachten te gaan houden, heb ik vergeleken met de rondedans met gezang van ouderwetse Soendanese angkloeng-dansers. Men mag veronderstellen, dat de santri-biraï-bijeenkomst en de oude angkloeng-dans met elkaar vermengd zijn geraakt, ten gevolge van beider verwantschap met oude religieuze gemeenschapsplechtigheden. Als een overblijfsel van zulk een gemeenschapsplechtigheid mag men misschien beschouwen de West-Soendanese sègèng-opvoering (§ 263). In het hieraan voorafgaande (§ 428) heb ik deze opvoeringen vergeleken met Balinese djangèr- of kètjak-partijen.

Het geraken in geestvervoering of abnormale bewustzijnstoestanden is vermoedelijk, zo al niet uitsluitend, dan toch voor een belangrijk deel het doel geweest, voor het bereiken waarvan in de zeer oude tijd de gemeenschap bijeenkwam voor dergelijke plechtigheden. In het achtste hoofdstuk heb ik, naar aanleiding van sommige vertoningen der paarddansen (zie § 404), een poging gedaan om uiteen te zetten, dat men deze geestvervoering in de oude tijd vermoedelijk niet of lang niet altijd beschouwde als bezetenheid door een geest. Men stelde haar op prijs om haarszelfs wil, wellicht als het middel om in de geest een bezoek te brengen aan, in aanraking te komen met de andere wereld, de wereld der goden, geesten, afgestorvenen en voorouders. Het is wel enigszins te begrijpen, hoe de ouderwetse Javanistische gemeenschaps-mystiek, vooral waar zij zeer gepopulariseerd werd in de kring van de eenvoudige boeren van Java's dorpen, en hun weinig meer ontwikkelde kjaï's, haar gezamenlijke „oefeningen” deed aansluiten bij gemeenschappelijke feesten van zinsverrukking en geestvervoering, waar de heidense godsdienstigheid die reeds kende. Dat orgiën en bandeloze erotiek hier en daar misschien mee uit het heidendom in de Javanistische Islam zijn overgegaan, zoals men zou kunnen opmaken uit de in het vierde hoofdstuk opgenomen beschrijving van de S. Tjēntini (§ 248), is niet te verwonderen.

439. Internationale Pasisir-beschaving. Tot in bijzonderheden uit te maken, wat in de in het hieraan voorafgaande beschreven Javaanse opvoeringen van inheemse oorsprong is, is, zoals ik reeds eerder heb opgemerkt, niet het doel van deze beschouwing. In sommige opzichten is het zeer moeilijk zich een oordeel te vormen. Het optreden van dansende jongelingen bij opvoeringen van religieuze muziek en dans heeft wellicht sterke invloed uit den vreemde ondergaan. Men herinnert zich, hoe uit bijeenkomsten van mystieke broederschappen, zoals de verschillende soorten derwisjen in Voor-Azië en Egypte, ook in die landen muziek- en dans-opvoeringen zijn ontstaan. Misschien

439. Besch. Moslimse opvoeringen.

is er ook voor die landen een ontwikkeling dezer vertoningen uit oudere religieuze gebruiken aan te nemen, welke te vergelijken is met hetgeen in het hieraan voorafgaande ten aanzien van de Javaanse vertoningen is verondersteld.

Zo lijkt het van de daboesan-opvoering, de vertoning van zelfverwonding, op het eerste gezicht aannemelijk, dat zij geheel overgenomen is uit den vreemde, waar dergelijke vertoningen ook bekend zijn of waren. Men geraakt echter in twijfel bij het zien van de zelfverwondings-vertoningen en gevaarlijke wapentoeren in zinsverrukking, zoals die, zoals men weet, op Bali voorkomen of voorkwamen bij sommige feestelijke plechtigheden (krisdansen). In het hierna volgende zal ik hierover nog iets mededelen.

In het algemeen moet men deze soorten opvoeringen, inzonderheid de wapendansen, vermoedelijk beschouwen als internationale kunst uit de bloeitijd van de Pasisir-beschaving, voor en na de komst van de Islam in deze landen. Ook verband tussen ouderwets-Moslimse en heidens-Balinese vertoningen is uit het deelhebben aan de Pasisir-beschaving te verklaren; de aanrakingen van Bali met het Westen van de Archipel zijn tot ver in de 18e eeuw talrijk geweest.

Men denke zich de Pasisir-beschaving als van Mādjàpaït's nadagen tot in de 18e eeuw een band leggende tussen de kuststreken van Bali, Madoera, Java en vermoedelijk nog wel verder langs Soematra, tot naar de kusten van het Schiereiland en Achter-Indië (Tjèmpa). De rijkjes aan de overwal, de kusten van Selebes en Borneo (Boegis, Bandjar) hebben zeker ook deel gehad aan deze internationale beschaving der kustlanden, in wier gedachtenwereld de ouderwetse populair-mystieke Islam en Moslims internationalisme zo gemakkelijk vaste voet bleken te kunnen krijgen.

De verhouding van deze Pasisir-beschaving tot de Hindoeïstische beschaving of beschavingslagen van de oude tijd kan hier buiten beschouwing blijven. Op de verhouding van afhankelijkheid van de latere (huidige) binnenlandse nationaal-Zuid-Midden-Javaanse beschaving ten opzichte van deze internationale Pasisir-beschaving heb ik in het hieraan voorafgaande reeds opmerkzaam gemaakt (§ 371 en 372). Met de internationale verbindingen, welke de Pasisir-beschaving kreeg, of zo zij ze reeds had, dan toch vermoedelijk versterkt en uitgebreid kreeg, toen zij (grotendeels) Moslims werd, is ter dege rekening te houden bij het neerschrijven van beschouwingen betreffende de huidige staat van kunst en beschaving in deze landen. Een algemene verhandeling over de populaire godsdienstigheid en de invloed van de Islam-belijding op het volksleven in de Moslimse landen van de Archipel en omgeving zou aan dergelijke beschouwingen verbonden moeten worden.

Zeër waarschijnlijk zou dan blijken, dat op populaire vertoningen, muziek, dans en toneel, in sommige streken de Islam, of wat met de Islam hier is gekomen, meer invloed heeft gehad, dan veelal wordt aangenomen. En, aan de andere zijde, dat, hetgeen de Islam hier heeft gebracht, in verscheidene opzichten op merkwaardige wijze aan is gepast aan en vermengd met oudere inheemse kunst en gebruiken. Verscheidene daarvan stonden ook vroeger vermoedelijk reeds in verband met religieuze denkbeelden.

Het zij voldoende, wanneer deze beschouwingen betreffende de Javaanse opvoeringen van muziek en dans met Moslims-godsdienstige achtergrond dit in het algemeen waarschijnlijk gemaakt hebben. Dit was het doel, waarmede in deze bijdrage ook beschrijvingen van de religieuze opvoeringen opgenomen zijn.

III.

Beschouwingen over het optreden van mannen, als vrouwen verkleed, en over kunstenmakerijen.

440. Reidans, santri-vertoning en kunstenmakerij. Als slot van dit hoofdstuk is het dienstig iets mede te delen over de travestie-vertoningen en de kunstenmakerijen, welke in het vijfde hoofdstuk, tezamen met de reidansen en de opvoeringen van gewijde muziek, beschreven zijn. De reden daarvoor heb ik in het bovenstaande (§ 259) uiteengezet: het is vaak moeilijk de

verschillende soorten van vertoningen, in het vijfde hoofdstuk besproken, op het eerste gezicht te onderscheiden.

Dat er ook inderdaad innerlijk verband bestaat tussen gedeelten van de vertoningen, in de twee eerste afdelingen van dit negende hoofdstuk besproken, is, hoop ik, gaandeweg duidelijk geworden. De reidansen en de santri-vertoningen hebben gemeen, dat zij allebei bevatten overblijfselen van of herinneringen aan oude feestelijke plechtigheden, die in de zeer oude tijd vermoedelijk pasten in de maatschappelijke ordeningen, en in het bijzonder behoorden bij de groep der jongelingen.

Over dansjongens in travestie heb ik in de eerste afdeling van dit hoofdstuk reeds het een en ander opgemerkt (§ 432). Daar is ook uiteengezet het onderscheid, dat ik meen te moeten maken ter wille van de duidelijkheid, tussen de travestie van den dansjongen en de travestie van den kunstenmaker enz. (zie § 442). De vertoning van den dansjongen, in travestie of zonder travestie, met of zonder geleider, mag men vermoedelijk in verband brengen met de oude maatschappelijke ordening van de groep der jongelingen. De vertoning van den kunstenmaker in travestie, dat hoop ik in het hierna volgende waarschijnlijk te maken, bevat overblijfselen van een oude sakrale plechtigheid waarin een wezen, dat als half vrouwelijk voorgesteld kon worden, een rol had te vervullen.

In de zeer oude tijd is er vermoedelijk wel verband gevoeld tussen de travestie van de jonge wijdelingen en de dubbelgeslachtelijkheid van een mythisch oerwezen; in de Javaanse vertoningen is zulk een verband echter, voor zover ik zie, niet duidelijk aan te wijzen.

Vermenging tussen deze twee soorten travestie-vertoningen is er evenwel opgetreden in zeer vele gevallen. Het is ook niet uitgesloten te achten, dat men nog met andere vertoningen in de oude tijd, waarbij travestie een rol speelde, rekening moet houden. De verworping, waarin de travestie-vertoningen en toverkunsten, afgezaakt tot het peil van schamele straatvertoningen, zich bevinden, maakt het raadzaam, nog meer dan in het hieraan voorafgaande uiterst voorzichtig te wezen met het uitspreken van vermoedens.

441. Oude vermelding. Van het optreden van een man, als vrouw verkleed, of een vrouwelijk wezen voorstellende, bezitten wij waarschijnlijk in de voor-Moslimse letterkunde reeds een vermelding. Ik bedoel de zinsnede in de Pararaton (uitgave van 1920, blz. 35), waar van Praboe Ajamwoeroek van Mâdjâpaît wordt medegedeeld: „lamoen amadoni (andere lezing: amadonani) sira Pagër-antimoen”. Daar de andere in deze zinsnede voorkomende uitdrukkingen duiden op bepaalde vertoningen (anapoek: maskerdansen, zie boven, § 340, awajang banjol) is, dunkt mij, boven de vertaling van Prof. Kern (uitgave Nagarakërtagama, blz. 15): „mededingende met anderen”, de voorkeur te geven aan die van Prof. Jonker: „als vrouw, in vrouwenrollen”.

Versterking vindt m.i. dit vermoeden van Prof. Jonker in de betekenis die wordt opgegeven van de samenstelling pagër-timoen. Zo vindt men (onder timoen) in het Javaanse Woordenboek van den Heer Wilken (nog in handschrift): „pagër timoen: bamboe-omheining van een komkommerveld, waarvan de pennen schuins tegen elkander gekruist staan, kruishaag. Magër timoen: op die wijze een omheining maken. Ook wordt dit van zekeren gang van vrouwen gezegd, wanneer zij onder het gaan de beenen als over elkander slaan, zodat de hiel van den voorsten voet voor de teenen van den achtersten komt.” Hieruit is op te maken, dat de bijnaam Pagër-antimoen past bij het optreden in een dans als vrouw.

In de Nagarakërtagama (zang 91) komt, zoals men weet, een vrij breedvoerige beschrijving voor van de dansen of voorstellingen, die aan het hof van Praboe Ajamwoeroek van Mâdjâpaît gegeven werden in de tweede helft van de maand Tjêtra (Kasângâ, Maart-April). Daar blijkt ook, dat de Vorst zelf deelnam aan de vertoningen.

Deze vertoningen vormden blijkbaar het slot van de reeks feesten en plechtigheden, jaarlijks in de maanden Palgoena en Tjêtra (Februari, Maart en April) gehouden, die het grote rijksfeest

vormden. In het voorafgaande is daar reeds op gewezen, naar aanleiding van een te vermoeden oude vermelding van een mommerij (§ 384). De beschrijving in de Nagarakērtagama vult de zangen 83 (strofe 5) tot en met 91.

De beschrijvingen der vertoning, waaraan de Vorst zelf deelneemt, zal ik in de tweede bijlage bespreken. Het is mij echter niet gelukt alle rollen, waarin Praboe Ajamwoeroek volgens de Pararaton optrad, met voldoende zekerheid aan te wijzen in de Nagarakērtagama. Ook met zijn optreden als vrouw is dit het geval.

442. Travestie in vertoningen. De bespreking van de oude betekenis van het optreden van een man als vrouw, zoals dat op Java thans nog hier en daar voorkomt, stuit op een grote moeilijkheid. Dit is, dat er zo goed als geen op zich zelf staande vertoningen zijn aan te wijzen, waarin uit dit optreden duidelijk de bedoeling blijkt, een of andere handeling uit te beelden of een of ander wezen voor te stellen. En dit is toch wat men verwacht van een vertoning van enige betekenis. Meestal zijn de vertoningen van een man, als vrouw optredende, in het hedendaagse Java zo onbetekenend van inhoud en zo kunsteloos, dat er weinig uit opgemaakt kan worden (zie § 278 en 300). Vermoedelijk behoren zij tot de vertoningen, die het meest afgesleten zijn. Zij moeten dan ook vrij oud zijn.

In het vervolg zal ter onderscheiding van het optreden van dansjongens, al of niet verkleed, dit optreden van een man, een vrouw voorstellende, wanneer dat kortheidshalve nodig is, travestie genoemd worden. Daarbij moet men echter niet denken aan belachelijkheid. Het opwekken van de lachlust is niet te beschouwen als een van de kenmerkende eigenaardigheden van de Javaanse vertoningen, waarin een man als vrouw optreedt.

Dat het, in het algemeen, in vele streken van Java gebruikelijk is, alle vrouwenrollen in wajang-wong- of grote maskerspeluitvoeringen en ook in modern volkstoneel door mannen of jongens te laten vervullen, is in de hoofdstukken I en II vaak genoeg gebleken. Hierbij kan men echter niet van een op zich zelf staande travestie-vertoning spreken; het is een toneelgebruik. Wel hebben waarschijnlijk oude dansen van dansjongens, als vrouwen verkleed, in dit opzicht invloed uitgeoefend. Maar van een bijzondere betekenis van de travestie in de samenhang van de opvoering is bij de wajang-wong- en dergelijke vertoningen niets te bemerken.

Wanneer in het hierna volgende een beschouwing gegeven wordt over de vermoedelijke oude zin van het optreden van een man, een vrouw voorstellende, kan daarbij zelden gewezen worden op bestaande vertoningen of gebruiken, zoals dat in de hoofdstukken VI, VII en VIII het geval was. Want de thans nog bekende enigermate zelfstandige travestie-vertoningen zijn daartoe te onbeduidend. En hoe zij in oude tijden geweest zijn, of zij behoorden bij bepaalde feestelijke plechtigheden, is onbekend. In het hierna volgende zal ik dus niet anders doen, dan beproeven duidelijk te maken, dat travestie in het algemeen een uitdrukking is geweest van een oude gedachte, die in vroege tijden een belangrijke plaats in de gedachtenwereld moet hebben ingenomen.

De travestie van vrouwen, als mannen optredende, wordt in deze bijdrage niet behandeld. Er zijn op Java wel enkele voorbeelden van aan te wijzen, zoals sommige Soendaneze volksvertoningen en de vrouwelijke krijgslieden, die er aan de vorstenhoven geweest zijn. In het hieraan voorafgaande is enige malen een vrouwelijke Klânâ-dans genoemd (§ 103, 107 en 158). Ik heb daar verondersteld, dat dit in verband stond met het optreden van bezetenheid of zinsvervoering, welke bij de Klânâ-dans kunnen optreden. Travestie heeft, naar het schijnt, in de oude tijd in het bijzonder behoord bij officianten in zekere sjamanistische of, als men wil, spiritistische plechtigheden, waarbij een geest in hen voer (zie § 445).

443. Dubbelgeslachtelijkheid. Bij tal van volken, ook ver buiten de Archipel, heeft de volkenkunde gebruiken ontmoet, die slechts te verklaren zijn als uitingen van het geloof, dat dubbelgeslachtelijken of met hen gelijkgestelden in nauwe verbinding staan of kunnen staan met

buitenmenselijke machten of krachten. In deze bijdrage is geen plaats voor het aanhalen van vele voorbeelden; ik noem hier slechts de bisoe's van Zuid-Selebes, waaraan o.a. Prof. Wilken beschouwingen heeft gewijd in zijn verhandeling over Sjamanisme.

Het is wel waarschijnlijk, dat in het algemeen dubbelgeslachtelijkheid of wat daarop gelijkt in de oude tijd in verband is gebracht met de grensgebieden tussen de twee delen, waarin de oude klassificerende wereldbeschouwing het Bestaande splitste. Op Java is dat vooral vrij duidelijk aan te tonen uit de bespiegelingen, die zich hebben gehecht aan de oude mythologische verhalen, gebruikt als repertoire van het wajang-toneel.

Uit de lakon's van het wajang-toneel, vooral van de wajang-gědog en de wajang-poerwā, zijn er tal van verhalen aan te wijzen, waarin travestie een rol speelt. Ook vrouwen, die als mannen optreden, ontmoet men daarin vaak. Radèn Pandji en zijn gemalin, Radèn Djanākā en vooral Dèwi Wārā Srikanđi zijn de personen, wien het vaak overkomt van geslacht te verwisselen. Vooral de verhalen omtrent Srikanđi zijn in dit opzicht zeer belangwekkend. In haar wezen is, behalve een herinnering aan den Çikhandi van het Sanskriet-Mahabharata, ook de aard van een persoonlijkheid uit oude vermoedelijk inheems-Javaanse mythische verhalen te vinden.

444. Travestie in ouderwets volkstoneel. Wanneer de vertoning van een man, als vrouw optredende, alleen voorkomt, bepaalt zij zich bijna altijd, naar het schijnt, tot een dans als van een dansvrouw, een vrij kunsteloze straatvertoning.

Ook in enkele ouderwetse volkstoneelvertoningen, zoals de Midden-Javaanse sandoel of sranđoel, pleegt echter wel een man, als vrouw verkleed, op te treden. Soms wordt die ook de lěnggěr genoemd, een gewone benaming in het Javaanse land voor de travestie-vertoning. In deze travestie in de ouderwetse volkstoneelvertoningen kan men vermoedelijk wel wat van de oude zin van dit optreden van een man, een vrouw voorstellende, terug vinden. Hier zal ik daar echter niet in den brede op ingaan, daar hiervoor een beschrijving van deze volkstoneelvertoningen gegeven zou moeten worden. En dit zou ons te ver voeren.

Ik wil hier slechts het volgende opmerken. In de sandoel- of sranđoel-vertoningen, evenals in de Oost-Javaanse loedroeg-vertoningen, althans in hun oude, nu vermoedelijk nauwelijks meer terug te vinden vorm, schijnt de handeling van het toneelspel in hoofdzaak bestaan te hebben in het zoeken of achtervolgen van een vrouw. Deze vrouw werd dan voorgesteld door een man in travestie. Het is niet ondenkbaar, dat in deze rol de travestie in de oude tijd een diepere betekenis had. Immers, men stelt het wel voor in het ouderwetse volkstoneel, alsof die vrouw van de grensgebieden van het leven en de dood werd gehaald. Of zelfs, dat zij uit de onderwereld werd gehaald.

Misschien is het niet te gewaagd, te veronderstellen, dat we in deze reeds zeer verworpen ouderwetse volkstoneel-voorstellingen voor ons hebben overblijfselen van oude sakrale vertoningen, uitbeeldingen of verwerkelijkingen van een kosmische of natuur-mythe, die verhaalde, hoe uit de onderwereld of uit de wereld van de dood een schat, nieuw leven, vruchtbaarheid, gehaald werd. In de bespreking van enige oude vertoningen in de tweede bijlage van deze bijdrage zal ik nog op deze veronderstelling terugkomen (§ 473).

Wanneer dit vermoeden waarheid bevat, dan zou in deze groep van vertoningen de travestie en de dubbelgeslachtelijkheid van de bedoelde hoofdpersoon erop hebben geduid, dat zij in twee werelden thuis behoorde. Afkomstig uit de onderwereld, wordt zij gezocht en gevonden door deze wereld.

445. Travestie en kunstenmakerij. Dit en dergelijke mythische verhalen en de overblijfselen van sakrale voorstellingen, die er in de zeer oude tijd vermoedelijk mee in verband hebben gestaan, kunnen thans echter niet in den brede besproken worden. Ik wil hier nog wijzen op een andere groep vertoningen, waarin travestie voorkomt, de kunstenmakerij. En in dit verband herinner ik aan de figuur van Sěmar, waarin het wajang-toneel ook uiterlijk dubbelgeslachtelijkheid heeft

willen uitdrukken, door een overdreven wanstaltige zwaarlijvigheid. Dat dit de bedoeling is van het voorstellen van Sēmar in deze vorm, zegt de Javaanse *dalang*-wijsheid zelf.

Vroeger (Djāwā VII, blz. 342) heb ik reeds gewezen op enige zinsneden in de S. Manikmājā, waaruit heel wat op te maken is aangaande oude Javaanse gedachten omtrent Sēmar, en den middelaar in het algemeen. De oude voorstellingswereld werd beheerst door de gedachte aan klassifikatie. Bij een verdeling van al het Bestaande in twee groepen werden ook de geslachten ingedeeld. En het is begrijpelijk, dat men zich de persoonlijkheden, die tussen die twee groepen moesten optreden, als dubbelgeslachtelijk voorstelde. Zij moesten de geslachten in zich verenigen (zie ook § 352).

Deze gedachte heeft op verschillende wijzen invloed uitgeoefend. Gaarne zou men duidelijke aanwijzingen ervoor hebben, dat travestie in oude tijden op Java werkelijk voorkwam als behorende bij de als middelaar optredende persoon in plechtigheden van sjamanistisch of spiritistisch karakter. Als een aanwijzing van die aard zou alleen te noemen zijn, behalve, misschien, de vermelde zinsnede in de Pararaton, het optreden van den manlijken sēblang in Banjoewangi en de West-Javaanse laīs-vertoning. Maar, al kan men vermoeden, dat de travestie-dans in oude tijden in trance geschiedde (of verondersteld werd te geschieden), en dus te vergelijken was met het optreden van den sjamanistischen sēblang, aan te tonen is dit niet. Men denke ook aan de vrouwelijke Klānā-dans (§ 442).

Wellicht is het niet te onpas, wanneer ik hier nog eens herinner aan het bestaan van de lakon van de wajang-poerwā Sēmar-djantoer. In het hieraan voorafgaande heb ik daar reeds melding van gemaakt (§ 352). Sēmar treedt erin op als goochelaar. Hier heeft men dus de vereniging van de dubbelgeslachtelijkheid, het middelaarschap en de kunstenmakerij.

In de eigenaardige, door den Heer van Dapperen vermelde lènggèr genoemde vertoning van een in een abnormale bewustzijnstoestand dansend meisje in het Banjoemas'se (§ 278), die iets heeft van de Balinese sangjang-vertoning, legt de naam lènggèr een verbinding met de travestie. Want lènggèr duidt in den regel op een jongen, die in travestie optreedt.

446. Kunstenmakerijen, toverkunsten, en onkwetsbaarheids-vertoning der santri's. In het hedendaagse Java zijn de sporen van bezielde middelaarschap, „trance-dansen” en dergelijke, evenwel, meer dan in de travestie-vertoningen, te zoeken in het optreden van goochelaars en kunstenmakers en in de zogenaamde biologie-spelen. In hoofdstuk V zijn er reeds verscheidene voorbeelden gegeven van vertoningen, die nu eens een goochelaarstoer schijnen te zijn, dan weer een mirakel van een fakier, een ingewijde in de wijsheid van een der Moslimse mystieke broederschappen, dan weer een jongens- of meisjesspel (§ 305—307, 319 en 320).

Maar, tracht men de betekenis dezer toeren, bijvoorbeeld van die van het losmaken der banden, te doorgronden, dan wordt het waarschijnlijk, dat zij oorspronkelijk behoord hebben bij plechtigheden van sjamanistische of dergelijke aard in de oude tijd. En van hun oude zin, in verscheidene gevallen: herleving of bevrijding van kluisters en wederopstanding, mag men misschien een verklaring zoeken in oude gedachten over dood en herleving, ook in verband met het natuurgebeuren, zoals die bekend zijn uit andere landen. Het optreden van een man, een vrouw voorstellende, is in deze kring van gedachten, waarin de Aarde een grote rol speelt, wel te begrijpen. Juist het feit, dat verscheidene der kunsten en toeren, het zich bevrijden van boeien onder de kippenkooi, het liggen onder een rijststampblok waarin gestampd wordt e.d., vertoond worden door allerlei spelers (*dèdèwan*, *laīs*, *émprak* en *sandoer*), en dat zij ook voorkomen bij kinderspelen, maakt het, dunkt mij, waarschijnlijk, dat zij overblijfselen van gebruiken, handgrepen of sakrale handelingen bevatten, die in een ver verleden behoorden bij het optreden van officianten in religieuze plechtigheden.

In de beschrijvingen, die de S. Tjēntini van deze zelfde toverkunsten geeft (§ 306—309), zijn zij geheel vermengd met de voordracht van godsdienstige gezangen. Men moet aannemen,

dat beide bij de spelers en de toeschouwers moesten spreken tot het religieuze gevoel. Het is zeker niet misplaatst hier te herinneren aan de betekenis, die het mysterie, de geheimenissen, voor het religieuze gevoel kunnen hebben. Bij een gemeenschaps-plechtigheid kan een vertoning van het mysterie, inzonderheid wanneer dat in verband staat met leven en dood, de gelovigen ten diepste roeren.

Als zulk een vertoning van het mysterie van leven, dood en wederopstanding heeft in sommige kringen van oudgelovige santri's-biraï, zoals de S. Tjëntini die beschrijft, vermoedelijk het opvoeren van toverkunsten dienst gedaan. Ook de onkwetsbaarheids-vertoningen der daboesan-spelers zijn vermoedelijk zo te begrijpen. Het waren mirakelen, die de grootheid van de machten, waarin de gemeenschap geloofde en waarop zij vertrouwde, moesten aantonen.

Of de onkwetsbaarheids-vertoningen der daboesan-spelers reeds voorlopers hadden in oude heidense Javaanse gebruiken, waar de Moslimse fakierkunst zich bij aangesloten heeft, zal ik hier niet kunnen bespreken. De waarschijnlijkheid is er, dunkt mij, wel voor. Vooral ook, omdat zelfverwonding in een staat van religieuze opwinding iets is, dat vele volken en tijden gekend hebben of nog kennen. In het hieraan voorafgaande (§ 439) herinnerde ik reeds aan de Balinese krisdansen. Ook de in het vijfde hoofdstuk (§ 264) beschreven Soendaneze ngèsrèk-bijeenkomsten zijn hier te vermelden. De samenhang met oude dorpsinstellingen en volksgebruiken (nabuurlijke nadjver) en de naam van den patroon van de ngèsrèk-kunst, Bağara Karang, maken het wel waarschijnlijk, dat we hier weer een overblijfsel van een oud heidens gemeenschapsfeest voor ons hebben. Bij feesten van welke aard deze en dergelijke zelfverwondings- of onkwetsbaarheids-vertoningen in de oude tijd in het bijzonder behoord hebben, is echter nog niet duidelijk aan te wijzen.

Van de toverkunsten der émprak-spelers, zoals de S. Tjëntini die beschrijft, is het, dunkt mij, nog duidelijker, dat zij van oorsprong niets te maken hadden met de verering van God en Zijn Gezant. Zij zijn in de gebruiken van sommige oudgelovige santri-groepen overgegaan uit het heidendom. Of de Islam, toen hij voor het eerst in deze landen kwam, reeds in andere landen het voorbeeld had gegeven van de overname van dergelijke praktijken uit het heidendom ginds, en deze of dergelijke opvoeringen mede bracht naar Java? Van de daboesan-vertoning is dit laatste in ieder geval aan te nemen.

447. Volksvertoningen en sakrale opvoeringen. Op Java heb ik zeer duidelijke gegevens, waarmede de samenhang van de oude toverkunsten, kinderspelen met zogenaamde biologie, travestie-vertoningen en onkwetsbaarheids-spelen met een bepaald deel der oude kosmisch-mythologische gedachtenwereld aan te tonen zou zijn, echter niet gevonden. Men kan wel vermoedens uiten omtrent oude sakrale vertoningen; een verband met de klassifikatie-gedachte, zoals dat in de vorige hoofdstukken ten aanzien van de maskerdansen, de mommerijen en de paarddansen, naar ik hoop, waarschijnlijk is gemaakt op grond van mededelingen uit Javaanse bron, is niet duidelijk aan te wijzen in wat Javanen weten of wisten te vertellen over de bedoelde spelen.

De bespreking van de oude zin van de sakrale vertoningen, waarvan vermoedelijk overblijfselen bewaard zijn gebleven in sommige soorten van ouderwets volkstoneel en in andere van de hier bedoelde spelen, kan niet in deze bijdrage worden opgenomen. Enige opmerkingen over deze vertoningen vindt men in de tweede bijlage (§ 477).

In het algemeen is het evenwel, dunkt mij, waarschijnlijk gemaakt dat de vertoningen van verschillende aard, in de derde afdeeling van dit hoofdstuk besproken, hoezeer zij ook onderling mogen verschillen, niet ten onrechte te zamen genoemd zijn. Zij houden vermoedelijk allen verband met religieuze vertoningen in de oude tijd. En dit is ook de reden, waarom ik gemeend heb hen tezamen met de andere vertoningen, in het vijfde hoofdstuk beschreven en in het negende besproken, te kunnen noemen, en hen zomede op te nemen in deze bijdrage, die de volksvertoningen behandelt. Evenals alle andere volksvertoningen moeten zij in de oude tijd in het religieuze leven

447. Beschouwingen Travestie.

Al de volksvertoningen, die ik in deze bijdrage heb beschreven en besproken, hebben, zo meen ik te moeten aannemen, in het bijzonder met elkaar gemeen, dat zij afstammen van opvoeringen of feestelijke plechtigheden in de oude tijd, die uitbeeldingen of verwerkelijkingen waren van de mythen of de kosmisch-mythologische staat van zaken, waarop de oude gemeenschap meende te berusten. Het uitgangspunt van de oude wereldbeschouwing was, zo moet men aannemen, de gedachte aan klassifikatie.

Van sommige van die opvoeringen of feestelijke plechtigheden in de zeer oude tijd was de betekenis: een uitbeelding van de gehele klassifikatie-reeks van vier en vijf (zo bij de vier oude maskerdansen), bij andere slechts: een uitbeelding van de tegenstelling tussen de twee grote delen, waarin het Bestaande zich splitste (zo bij oude rei- en gevechtsdansen) of van de onderwerping van het ene deel door het andere (het mommengevecht). Met wijdingsplechtigheden van de groep der jongelingen, een door de klassifikatie-gedachte beheerste groepering, staan vermoedelijk ook enige vertoningen in verband (paarddansen, dansjongens-opvoeringen). Bij zeer vele, zo niet bij alle opvoeringen of feestelijke plechtigheden in de oude tijd, waarvan de huidige Javaanse volksvertoningen overblijfselen zijn, is de bedoeling geweest, buitenmenselijke of goddelijke machten te belichamen of hun aanwezigheid te midden van de menselijke samenleving tot werkelijkheid te maken, omdat voor het gevoel der mensen in die zeer oude tijd de aanwezigheid van die goddelijke machten, op de voor hen passende tijdstippen en plekken, de klassifikatie-orde, en daarmee de wereld-orde, bevestigde en verstevigde, en zo bevrediging gaf aan de religieuze behoefte aan vastheid.



Afb. 117. Klânâ, uit Tjandj, ten N. van Moenggi, 18 × 16 cM, plat van achter. Verzameling Ir. Moens no. 396.



Afb. 118. Klânâ, uit Dang-gâlâ bij Têpoe, 15 × 9½ cM, enigszins uitgehold van achter, min of meer als 'n masker, zwart. Verzameling Ir. Moens no. 275.



Afb. 119. Kâlâ Bisânâ, van de poendèn pasaréan Ngidjo, ten O. van Moenggi, Groot: 30 × 26 cM, rond van achter, besmeerd met rode aarde. Beschouwd als têngârâ (teken (gevend?) van naderend onheil) voor de landbouwers. Verzameling Ir. Moens no. 405.



Afb. 120. Kjai Golong („de ronde“) uit Gaçak-srêp, bij Ngrâwâ, Bajat, 20 × 16 cM, rond van achter, besmeerd met rode aarde. Verzameling Ir. Moens no. 339.



Afb. 121. Anilâ, uit Dlêpih, ten Z.O. van Sëmanoe, 18 × 15 cM, enigszins uitgehold van achter, min of meer als een masker, besmeerd met gele aarde. Verzameling Ir. Moens no. 332.

Afb. 117 t/m 121. Stenen koppen, afkomstig uit Goenoeng Kidoel, verzameling van Ir. J. L. Moens te Jogjakarta. Foto's van den Heer H. Overbeck. (zie § 386).



BIJLAGEN.

Eerste bijlage, de verhalen van het oude populaire maskertoneel in Zuid-Midden-Java : Djåkå Sēmawoeng, Djåkå Bloewo, Djåkå Pëndjaring en Koedå Nâråwangså.

448. De Javaanse verhandeling over maskerspel, in het eerste hoofdstuk van deze bijdrage vertaald, zegt, dat het repertoire van het oude populaire maskertoneel uit de bovenvermelde vier verhalen bestond. In het zesde hoofdstuk heb ik gepoogd aannemelijk te maken, dat deze mededeling weergeeft de beroepsoverlevering van *dalang*'s in Zuid-Midden-Java. Hier neem ik inhoudsopgaven van deze verhalen op. Doordat zij in de vorm van lakon's voor het wajang-gědog-toneel zijn gebracht, kan de lezer, die zelden of nooit een wajang-vertoning heeft bijgewoond, meteen een indruk krijgen van de samenstelling van een gědog-lakon. In bijlage III zal ik vergelijkingen trekken tussen de gědog-lakon, de poerwå-lakon en het grote maskertoneel.

De hier in uittreksel weergegeven vier lakon's zijn niet lang geleden opgesteld. Zij zijn in de stijl van de latere hofletterkunde. Daaraan is het te wijten, dat het eigenlijke verhaal slechts enkele van de vele tonelen inneemt. Het is niet zeker, dat de verhalen, die de maskerspelers in de oude tijd opvoerden, geheel dezelfde inhoud hadden als deze lakon's, ook al ontdoet men hen van de talrijke tonelen, vereist door de latere zeer conventionele wajang-kunst, maar zonder belang voor of geheel los van de verhalen. Teksten van wat de maskerspelers in de oude tijd werkelijk hebben opgevoerd, zijn, dat is begrijpelijk, niet beschikbaar. In die tijd werden dergelijke verhalen niet opgeschreven.

Dr. Juynboll heeft in zijn verhandeling over het Javaanse maskerspel (in het Internat. Archiv für Ethnographie XIV, 1901) ook de inhoud van deze vier verhalen weergegeven, naar mededelingen van verschillende zijden ontvangen. Bij vergelijking zal blijken, dat Dr. Juynboll's opgave niet zelden vrij wat verschilt van de hier opgenomene, die ik mocht ontvangen uit de Mangkoenġgaran te Soerakarta. Wanneer men ziet, dat er thans op Java zulke vrij ver van elkaar afwijkende opvattingen over de inhoud dezer oude verhalen naast elkaar bestaan, wordt het aannemelijk, dat de opvoeringen van de maskerspelers in de oude tijd nog weer iets anders te zien hebben gegeven.

Wat men kan opmaken uit deze lakon's is evenwel voldoende om te doen zien, dat deze verhalen het best te beschouwen zijn als behorende tot of verwant aan de groep der sprookjes. In het eerste hoofdstuk (§ 42) heb ik daar reeds opmerkzaam op gemaakt. Een bespreking van de inhoud en de te vermoeden oude mythische zin dezer verhalen zal men hier echter niet verwachten. Ik wil slechts verwijzen naar de vroeger geuite veronderstelling (§ 373), dat er een innerlijke samenhang bestaat tussen elk der vier verhalen en één van het viertal mythische grootheden, uitgebeeld door de oude maskerdansen, zó dat elk verhaal te beschouwen is als in het bijzonder gewijd aan een dier vier mythische persoonlijkheden.

Inhoudsopgave van de lakon Djåkå Sēmawoeng.

449. Eerste toneel. Praboe Lēmboemisēså van Ngoerawan spreekt met zijn hofhouding over de reis naar Djěnggålå, die hij gemaakt heeft met zijn zoon Radèn Sindjanglågå, om de huwelijksfeesten bij te wonen van de prinses van Djěnggålå, Dēwi Onġngan (Ragil Koning), met

449. Bijlage I, Dj. Sēmawoeng.

Djākā Sēmawoeng van het land Sēmawoeng, den jongeren broeder van de geestelijke vrouwe Tjāndrāsari. Toen de vorst met zijn zoon terugkeerde naar Ngoerawan, bleek Radèn Sindjanglāgā een hartstochtelijke liefde opgevat te hebben voor de bruid, zo zelfs, dat hij ziek is geworden. De vorst beveelt nu den rijksbestuurder daar een geneesmiddel tegen te gaan zoeken.

Tweede toneel. De vorstin van Ngoerawan, Dèwi Tjandraningrat, heeft Dèwi Kilisoetji te gast. Zij ontvangen Praboe Lēmboemisēsā, als deze terugkomt uit de raad, en spreken over het geneesmiddel voor R. Sindjanglāgā. Dèwi Kilisoetji verzoekt om een draagstoel met dragers en gevolg, dan zal zij den prins genezing gaan brengen.

Derde toneel. De rijksbestuurder Djēksānagārā en de krijgsoversten spreken er op het voorplein van de kraton over, dat zij eerst bevel hebben gekregen om een doekoen te gaan zoeken. Daarna is dat bevel herroepen, en zij moeten nu een draagstoel met toebehoren gereed maken. Wanneer alles gereed is, vertrekken zij met Dèwi Kilisoetji in de draagstoel naar Tambakbājā.

Vierde toneel. Praboe Klānā Mandraspati van overzee, in gezelschap van zijn jongeren broeder Klānā Djājāpoespitā en Rādja Daèng Rēngganisoerā. Hij heeft een hartstochtelijke liefde opgevat voor Dèwi Koemoedaningrat, en stuurt Boeginese krijgslieden met een huwelijksaanzoek naar Ngoerawan.

Vijfde toneel. Radèn Sinompradāpā van Bandjaransari bespreekt met zijn dienaren Sēboel en Palèt zijn plan, naar Ngoerawan te gaan om Dèwi Koemoedaningrat te bezoeken.

Zesde toneel. In de tuin van Ngoerawan. Dèwi Koemoedaningrat spreekt met haar dienaressen over de brief, die zij Radèn Sinompradāpā gestuurd heeft. Daar zij iemand hoort roepen, zegt zij een dienaress buiten te gaan kijken. Het blijkt werkelijk Sinompradāpā te zijn, die nu binnenkomt en een intiem samenzijn heeft met Dèwi Koemoedaningrat. Daarna gaat hij naar Tambakbājā, naar zijn ouderen broeder R. Pandji Koedā Rawisrēnggā. Onderweg ontmoet hij de Boeginese krijgslieden; die worden verslagen.

Zevende toneel. Bantjak en Dojok zingen samen liederen. Daarna gaan zij naar hun heer, Radèn Pandji, in Tambakbājā.

Achtste toneel. Radèn Pandji Koedā Rawisrēnggā van Tambakbājā ontvangt Dèwi Kilisoetji met haar gevolg uit Ngoerawan. Zij zegt dat Radèn Pandji verkeerd heeft gedaan met zijn jongere zuster Dèwi Ragil Koenig uit te huwelijken aan Djākā Sēmawoeng, en dat het het beste is het weer ongedaan te maken. Dèwi Kilisoetji zal voor Ragil Koenig zorgen, en Koedā Rawisrēnggā voor Djākā Sēmawoeng. Ragil Koenig en Djākā Sēmawoeng worden nu gescheiden. Ragil Koenig wordt in de draagstoel geplaatst en naar Ngoerawan gebracht. Djākā Sēmawoeng gaat terug naar Sēmawoeng om in afzondering te leven.

Onderweg overvalt hij echter Dèwi Kilisoetji en haar gevolg; in het gevecht wordt Ragil Koenig evenwel door de krijgslieden van Ngoerawan in veiligheid gebracht. Djākā Sēmawoeng geeft ten slotte het gevecht op en gaat naar Sēmawoeng. Voor de veiligheid krijgen Bantjak en Dojok bevel van Pandji Koedā Rawisrēnggā om Dèwi Kilisoetji te volgen op haar tocht naar Ngoerawan.

Negende toneel. Dèwi Rētnā Djindāgā van Ngoerawan gaat haar jongeren broeder Radèn Sindjanglāgā, die nog steeds ziek is, opzoeken. In het kroonprinsenhof van Ngoerawan ontvangt Radèn Sindjanglāgā Dèwi Kilisoetji. Deze zegt hem naar de tuin te gaan, daar zij een geneesmiddel voor zijn kwaal voor hem mede heeft gebracht. Hij vindt in de tuin Ragil Koenig en maakt haar het hof op een onpassende wijze. Dèwi Ragil Koenig wijst hem af, en werpt hem zelfs met een steen. Hij begint te schreien en gaat het vertellen aan zijn oudere zuster Rētnā Djindāgā. Hij ontmoet haar reeds onderweg; zij wordt woedend, gaat op Ragil Koenig af en wurgt haar. Daarna gaan zij terug naar de kraton.

Nu komen Bantjak en Dojok, die Dèwi Kilisoetji moesten volgen op haar tocht naar Ngoerawan. Ze horen om hulp roepen, en vinden het lichaam van Ragil Koenig, bedekt met vuil.

Bantjak en Dojok nemen haar op, en gaan zoeken naar de schuldige. Daar zij Dèwi Djindāgā verdenken, zoeken zij haar op en tuchtigen haar; zij weet echter te ontkomen. Daarop nemen zij Ragil Koenig weer op om haar naar Tambakbājā terug te brengen; zij verdwalen echter en komen terecht in Sēmawoeng.

Tiende toneel. Praboe Klānā van overzee heeft een hartstochtelijke liefde opgevat voor Dèwi Koemoedaningrat. Hij verwacht het antwoord op het huwelijksaanzoek, dat hij gestuurd heeft. Zijn jongere broeder Djājāpoespitā komt hem nu echter melden, dat de uitgezonden Boeginese krijgslieden onderweg door Radèn Pandji Sinompradāpā gedood zijn. Daarop komt Radèn Sindjanglāgā, die belooft er voor te zullen zorgen, dat het huwelijk van Praboe Klānā met Dèwi Koemoedaningrat doorgaat. Hij vraagt echter als tegenprestatie de hulp van Praboe Klānā, opdat hij de echtgenote van Djākā Sēmawoeng kan huwen. Dit wordt afgesproken; zij vertrekken naar Sēmawoeng.

Elfde toneel. In Sēmawoeng past de geestelijke vrouwe Tjāndrāsari haar jongeren broeder Djākā Sēmawoeng, die ziek is, op. Nu komen Bantjak en Dojok om onderdak voor de nacht vragen, daar zij verdwaald zijn. Tjāndrāsari staat dit toe, maar vraagt in ruil wat zij meedragen. Bantjak en Dojok zeggen haar, dat het een lijk is, maar zij neemt het toch, en laat het dragen naar de slaappleats van Djākā Sēmawoeng. Tengevolge van haar gebed keert Ragil Koenig weer tot het leven terug. Na het gelukkig weerzien met Djākā Sēmawoeng gaat deze naar Tambakbājā om mede te delen wat er geschied is.

Twaalfde toneel. De prins van Tambakbājā, Radèn Pandji Kasatrijan, spreekt met zijn verwanten Wiroen, Kartālā en Andāgā over zijn jongere zuster, die door Dèwi Kilisoetji mede is genomen, om opnieuw te trouwen. Nu komt Djākā Sēmawoeng mededelen, dat er in Sēmawoeng een zeer kundig doekoen is. Radèn Pandji zegt, dat hij niet ziek is, en dus geen doekoen nodig heeft, maar Djākā Sēmawoeng neemt hem op en brengt hem naar Sēmawoeng. De verwanten volgen.

Dertiende toneel. In Sēmawoeng worden Tjāndrāsari, Bantjak en Dojok verrast door de komst van Djākā Sēmawoeng en Radèn Pandji. Bantjak en Dojok vertellen Radèn Pandji alles wat er geschied is, hoe Ragil Koenig gedood is door Rētnā Djindāgā, hoe Dojoq daarna Rētnā Djindāgā getuchtigd heeft, hoe zij het lijk naar Sēmawoeng gebracht hebben, waar Tjāndrāsari het op heeft geëist, en hoe Ragil Koenig nu weer levend is geworden. Radèn Pandji vraagt naar de doekoen, en men wijst hem Tjāndrāsari. Hij begroet haar en vraagt haar naar haar naam. Als zij echter zegt dat zij Tjāndrāsari heet, zegt hij: het is niet waar, dat gij Tjāndrāsari heet, gij zijt Tjāndrākirānā. Tjāndrākirānā maakt een sēmbah. Radèn Pandji neemt haar op en voert haar naar binnen.

Enige tijd daarna komt Praboe Klānā met zijn krijgslieden, plunderende en brandstichtende. Radèn Pandji Kasatrijan en zijn broeders trekken hem tegemoet. In de strijd die nu ontbrandt wordt Praboe Klānā met zijn krijgsmacht verslagen; de overwinnaars vieren feest ter ere van hun overwinning.

Aantekening. Volgens deze lakon is Djākā Sēmawoeng dus eigenlijk dezelfde persoon als Radèn Goenoengsari, de echtgenoot van Dèwi Onēngan, Radèn Pandji's jongere zuster, en de jongere broeder van Dèwi Tjāndrākirānā, Radèn Pandji's gemalin. Het eigenlijke verhaal vindt men in het 8e, 9e, 11e, 12e en 13e toneel. De dood van Ragil Koenig (Dèwi Onēngan), terwille van haar liefde haar berokkend door de boze Dèwi Rētnā Djindāgā (Sarag, ook een echtgenote van Radèn Pandji), en haar herleving en hereniging met haar geliefde, Goenoengsari, vormen blijkbaar de kern van het verhaal (zie § 373).

Inhoudsopgave van de lakon Djākā Bloewo.

487 450. Eerste toneel. Praboe Lēmboe Amidjājā van Kēdiri houdt raadszitting op de sitinggil voor zijn kraton. De rijksbestuurder Djājābadrā en de regenten maken hun opwachting. Men

450. Bijlage I, Dj. Bloewo.

spreekt er over, dat 's vorsten schoonzoon Radèn Pandji Kasatrijan verdwenen is. Daar er ook bericht is gekomen, dat Kēdiri door vijanden omsingeld wordt, krijgt de rijksbestuurder bevel zich gereed te maken voor de strijd. De zitting wordt opgeheven.

Tweede toneel. De vorstin van Kēdiri, Dēwi Kawisati, treedt den vorst tegemoet als deze terugkeert naar zijn kraton. Zij spreken over wat er in de raad gezegd is.

Derde toneel. De rijksbestuurder Djājabadrā en de regenten Radèn Pratāmā en Radèn Pratiṣṭā maken zich gereed voor de strijd. Dan gaan zij te paard een tocht door het land maken.

Vierde toneel. Praboe Klānā Sārāwibāwā, vorst van Poetjak-Pajoeng, houdt een raadszitting. Zijn jongere broeder Radèn Djājāpoespiṭā en de krijgsoversten maken hun opwachting. De vorst is ontstoken in hartstocht voor Dēwi Sēkartadji, de prinses van Kēdiri. Hij besluit ten slotte drie Boeginese krijgsoversten als gezanten naar Kēdiri te zenden met een brief om aanzoek te doen naar haar hand. Daarna wordt de zitting opgeheven.

Vijfde toneel. De Boeginese krijgsoversten Ḍaèng Malobah, Ḍaèng Malobēn en Ḍaèng Malobar maken zich gereed voor de strijd. Daarna gaan zij op weg, met den loerah Anggot-Maṇḍali. Onderweg ontmoeten zij de krijgslieden van Kēdiri. Uit een twist ontstaat strijd. De Boeginezen worden op de vlucht gejaagd, de krijgslieden van Kēdiri vervolgen hun tocht.

Zesde toneel. Radèn Pratinggi Sinompradāpā van de nederzetting Bandjaransari met zijn dienaren Palèt en Sēboel, krijgen bezoek van een oude dienaress die, gezonden door Dēwi Koemoedaningrat, de prinses van Ngoerawan, Radèn Pratinggi komt verzoeken naar Ngoerawan te komen. R. Sinompradāpā laat de dienaress vooruitgaan naar Ngoerawan. Hij spreekt met Palèt en Sēboel over het geschenk vruchten, dat hij voor Dēwi Koemoedaningrat mee wil brengen uit Bandjaransari. Wanneer alles gereed is, vertrekken zij.

Zevende toneel. Dēwi Koemoedaningrat vertoeft met haar dienaressen in de tuin van de kraton van Ngoerawan. De oude dienaress, die naar Bandjaransari is gezonden om Radèn Sinompradāpā te verzoeken te komen, komt terug en meldt, dat de Radèn gezegd heeft haar spoedig te zullen volgen. Dēwi Koemoedaningrat beveelt nu de dienaress om buiten te gaan kijken of Radèn Pratinggi reeds gekomen is. Dit blijkt zo te zijn; hij wordt binnen gelaten bij Dēwi Koemoedaningrat en heeft een intieme samenkomst met haar. Daarna neemt hij afscheid om zijn ouderen broeder Radèn Pandji Kasatrijan, die in de nacht verdwenen is, te gaan zoeken. Onderweg ontmoet hij de Boeginezen, wat tot een gevecht leidt.

Achtste toneel. Kjaī Djaroeedi en Kjaī Prasāntā zingen samen liederen. Daarna gaan zij op weg om te zoeken naar hun heer, Radèn Pandji Kasatrijan, die in de nacht verdwenen is.

Negende toneel. De weduwe van de dēsa Bloewo praat met haar zoon, Djākā Bloewo. Djākā Bloewo wil trouwen met Dēwi Sēkartadji, de prinses van Kēdiri. Hij verzoekt zijn moeder om een brief met zijn huwelijksaanzoek te gaan brengen aan den vorst van Kēdiri. Zijn moeder moet hierin toestemmen en vertrekt.

Tiende toneel. Praboe Lēmboe Amidjājā van Kēdiri in gezelschap van zijn zoon R. Goenoengsari. De rijksbestuurder Djājabadrā en de regenten, die de ronde hebben gedaan, komen melden, wat er geschied is. Daarna komt de weduwe van Bloewo de brief van haar zoon Djākā Bloewo aanbieden. De vorst is, wanneer hij die brief gelezen heeft, zeer vertoornd, maar hij verbergt dit, en zegt tot de weduwe, dat hij het verzoek inwilligt, mits Djākā Bloewo hem de gamēlan lokānāntā van het godenverblijf kan brengen. De weduwe keert naar huis terug, de vorst begeeft zich naar de binnenvertrekken van de kraton.

Elfde toneel. Djākā Bloewo verneemt van zijn moeder het resultaat van haar tocht naar Kēdiri, n.m. dat de vorst als eis heeft gesteld de gamēlan lokānāntā. Djākā Bloewo geeft haar daarop een pot en een bamboe voor den vorst van Kēdiri; daarmee gaat zij weer op weg.

Twaalfde toneel. Praboe Lēmboe Amidjāja, zijn zoon Radèn Goenoengsari en de rijksbestuurder Djājabadrā krijgen weer bezoek van de weduwe, die de pot en de bamboe komt brengen,

in plaats van de gamelan lokānāntā, die de vorst geëist heeft. De vorst neemt de pot aan en werpt hem te pletter tegen de weduwe. Wanneer de pot breekt hoort men het geluid van de gamelan lokānāntā in het luchtruim. De vorst (die nu inziet dat de weduwe en Djākā Bloewo meer zijn dan uit hun voorkomen blijkt) geeft haar bevel haar zoon als bruidegom van Dēwi Sēkartadji naar Kēdiri te voeren. De weduwe vertrekt weer.

Dertiende toneel. Praboe Klānā Sārāwibāwā van Poetjak-Pajoeng houdt een raadszitting. Voor hem verschijnen zijn jongere broeder R. Djājāpoespitā en de krijgsoversten. R. Djājāpoespitā deelt mede, dat Anggot-Mandali heeft gemeld, dat de Boeginese krijgslieden, die naar Kēdiri gezonden zijn, onderweg de dood hebben gevonden door R. Sinompradāpā. De vorst is hierover zeer vertoornd en trekt met zijn gehele legermacht op tegen Kēdiri.

Veertiende toneel. Djākā Bloewo verneemt van zijn moeder, dat hij aangenomen is als schoonzoon door den vorst van Kēdiri. Zij maken alles gereed, en vertrekken.

Vijftiende toneel. Praboe Lēmboe Amidjājā van Kēdiri houdt een raadszitting. Hun opwachting maken zijn zoon Radèn Goenoengsari en de rijksbestuurder Djājābadrā. De prinsen van Djenggālā R. Andāgā en R. Kartālā komen melden, dat zij R. Pandji Kasatrijan niet hebben kunnen vinden. Vervolgens komt Djākā Bloewo vragen om zijn bruid Dēwi Sēkartadji. Dan wordt het gesprek gestoord door rumoer van buiten, veroorzaakt door de vijanden uit Poetjak-Pajoeng. De vorst geeft aan Djākā Bloewo bevel om de vijanden tegemoet te gaan; zijn moeder gaat mede, en ook R. Andāgā en R. Kartālā nemen deel aan het gevecht. Djākā Bloewo bindt de strijd aan met Praboe Klānā Sārāwibāwā; hij wordt getroffen door een pijl en herkrijgt zijn oorspronkelijke gedaante Radèn Pandji Kasatrijan. Hij schiet op zijn beurt een pijl af op Praboe Klānā, en deze verdwijnt. R. Djājāpoespitā schiet een pijl af op de weduwe, hierdoor verschijnt R. Wiroen in zijn eigenlijke gestalte. Vervolgens ontbrandt de algemene strijd. De krijgslieden van Praboe Klānā worden verslagen, de overwinnaars keren terug naar Kēdiri om te genieten van hun overwinning.

Aantekening. Volgens deze lakon is Djākā Bloewo dus slechts een schuilnaam van Radèn Pandji. Het eigenlijke verhaal neemt weer slechts enkele van de vele tonelen in beslag: het 9e, 10e, 11e en 12e en het 14e en 15e. Als de kern van de geschiedenis is blijkbaar te beschouwen een verhaal van een zoon van een arme weduwe, die zich door buitengewone gaven waardig betoont een prinses tot vrouw te krijgen. Het opmerkelijke feit, dat Wiroen hier in vrouwegedaante verschijnt, is in verband te brengen met wat in het hieraan voorafgaande gebleken is van betrekkingen van Wiroen met een groep van de oude klassifikatie, waartoe ook het vrouwelijke behoort (§ 362). Als de hoofdpersoon van het verhaal is Radèn Pandji (Djākā Bloewo) te beschouwen (zie § 373).

Inhoudsopgave van de lakon Djākā Pēndjaring.

451. Eerste toneel. De vorst van Kēdiri, Praboe Lēmboe Amidjājā, houdt een raadszitting. Hun opwachting maken de rijksbestuurder Djājābadrā, en de regenten Radèn Pratāmā en Radèn Pratistā. Zij spreken over de witte olifant, die zich in de tuin van de kraton bevindt; geen van de prinsen of van de krijgslieden durft dat dier aan. De vorst laat daarom den rijksbestuurder afkondigen, dat hij, die de witte olifant kan overwinnen, Dēwi Sēkartadji (Tjāndrākirānā) tot vrouw zal krijgen.

Tweede toneel. Dēwi Mahēsawā, de vorstin van Kēdiri, ontvangt met haar dochters Dēwi Mindākāwati en Dēwi Tamioji den vorst, wanneer hij terugkeert van de raadszitting. Zij spreken over wat er geschied is.

Derde toneel. R. Goenoengsari, de rijksbestuurder Djājābadrā en de regenten Radèn Pratāmā en Radèn Pratistā spreken op het voorplein van de kraton over de afkondiging van den vorst. Vervolgens gaan zij de ronde doen.

Vierde toneel. Praboe Klānā Ératnākā, de vorst van Noesākambangan, houdt een raadszit-

451. Bijlage I, Dj. Pëndjaring.

ting. Zijn jongere broeder Radèn Pandji Koedârëntjâkâ en drie dienaren maken hun opwachting. De vorst heeft een hartstochtelijke liefde opgevat voor de prinses van Kêdiri Dêwi Sêkartadji. Hij heeft den patih Pandëlëgan met een huwelijksaanzoek naar Kêdiri gestuurd; deze is echter onverrichterzake terug gekomen, daar hij onderweg de krijgsoversten van Kêdiri ontmoet heeft, die de afkondiging van den vorst bekend maakten, dat de prinses van Kêdiri de echtgenote zal worden van dengeen, die de witte olifant zal kunnen overwinnen. Praboe Klânâ stuurt daarom drie uitgelezen krijgslieden naar Kêdiri om met de olifant te strijden.

Vijfde toneel. Voor Praboe Lêmboe Amidjâjâ van Kêdiri en de regenten, die de afkondiging bekend hebben gemaakt, verschijnen de Boeginese krijgslieden van Noesâkambangan, die mededelen, dat zij de witte olifant komen bestrijden. Men leidt hen naar de tuin, zij beginnen de strijd, maar worden spoedig verslagen en vluchten.

Zesde toneel. Radèn Pratinggi Sinompradâpâ van Bandjaransari zegt zijn dienaren Palèt en Sêboel, dat hij naar Ngoerawan gaat. Na de nodige voorbereidselen vertrekt hij.

Zevende toneel. Dêwi Koemoedaningrat, de prinses van Ngoerawan, ontvangt in de tuin R. Pratinggi Sinompradâpâ. Zij hebben een intiem samenzijn. Daarna vertrekt Sinompradâpâ om zijn ouderen broeder R. Pandji Kasatrijan te gaan zoeken, die in de nacht verdwenen is. Onderweg ontmoet hij de Boeginese krijgslieden van Noesâkambangan, die terugkeren na hun nederlaag tegen de witte olifant. In het gevecht met Sinompradâpâ, dat nu volgt, worden zij verslagen. Sinompradâpâ, Palèt en Sêboel vervolgen hun tocht.

Achtste toneel. Ki Djaroedi en Ki Prasântâ zingen samen liederen. Daarna gaan zij naar hun heer, Djâkâ Pëndjaring.

Negende toneel. De weduwe Sêmbadil van de nederzetting Paminggir wil trouwen met haar pleegzoon Djâkâ Pëndjaring, den visser. Als het blijkt, dat deze niets van haar weten wil, jaagt zij hem weg. Hij gaat heen met zijn dienaren Djaroedi en Prasântâ.

Tiende toneel. Praboe Lêmboe Amidjâjâ van Kêdiri spreekt met den rijksbestuurder Djâjâbadrâ over de afkondiging. Radèn Sinompradâpâ komt vragen, of hij mag gaan strijden met de olifant; de rijksbestuurder brengt hem er heen.

Elfde toneel. Dêwi Sêkartadji is juist bezig de olifant in de tuin eten te geven, als R. Sinompradâpâ op hem aanvalt. In het nu volgende gevecht wordt Sinompradâpâ opgenomen en de lucht in geslingerd. De olifant gaat naar buiten naar de aloen-aloen.

Twaalfde toneel. Djâkâ Pëndjaring, Djaroedi en Prasântâ zijn in het woud op weg naar Kêdiri, als R. Sinompradâpâ, die door de olifant de lucht in is geslingerd, voor hen neervalt. Djâkâ Pëndjaring vangt hem op, en hij vertelt wat er geschied is. Hij neemt Djâkâ Pëndjaring aan als broeder; deze neemt op zich de olifant te overwinnen.

Dertiende toneel. Praboe Klânâ Êratnâkâ van Noesâkambangan en zijn jongere broeder Pandji Koedârëntjâkâ vernemen van den patih Pandëlëgan, dat de Boeginese krijgslieden, die uitgezonden waren, door R. Sinompradâpâ verslagen zijn. De vorst ontsteekt in woede en besluit met zijn gehele legermacht tegen Kêdiri op te trekken.

Veertiende toneel. Praboe Lemboe Amidjâjâ en de rijksbestuurder Djâjâbadrâ weten niet wat te doen, nu de olifant nog steeds niet overwonnen is. Na enige tijd komt Praboe Klânâ Êratnâkâ en bindt de strijd met de olifant aan. Deze neemt nu zijn ware gedaante als Radèn Kalang (Kartâlâ, de prins van Djënggâlâ) aan. Als kort daarop Djâkâ Pëndjaring ook komt, is hij zeer teleurgesteld, dat hij niet meer met de olifant kan strijden. Hij krijgt twist met Praboe Klânâ; in het nu volgende gevecht herkrijgt Djâkâ Pëndjaring zijn eigenlijke gestalte.

Aantekening. Ook Djâkâ Pëndjaring blijkt, evenals Djâkâ Bloewo, in de lakon dezelfde persoon te zijn als Radèn Pandji. Het eigenlijke verhaal, dat slechts vijf tonelen in beslag neemt, het 9e, 10e, 11e, 12e en 14e, schijn enigszins vervaagd te zijn. In het hieraan voorafgaande (§ 373) heb ik het vermoeden geuit, dat de witte olifant (Kartâlâ) eigenlijk in de oude tijd de hoofdpersoon van

het verhaal geweest is. De wens om Radèn Pandji (in de een of andere vermomming) als hoofdpersoon in alle sprookjes te zien optreden (zie § 374) zou veroorzaakt hebben, dat de olifant op de achtergrond kwam.

Inhoudsopgave van de lakon Koedā Nārāwāṅsā.

452. Eerste toneel. Praboe Lēmboe Amidjāḡ van Kēḡiri spreekt met den rijksbestuurder Djāḡābadrā en den regent Pakēntjanan over de te verwachten terugkomst van zijn zoons Radèn Plaboehan en Radèn Pandji Wanēṅsari, die hij naar Tambakbāḡ gezonden heeft om mede te delen, dat Dēwi Tjāndrākirānā terug is gekeerd. Daar zij mishandeld is door Badjoe-barat Krēṅḡāḡnā, die haar heeft willen verslinden, echter zonder dat het gelukt is, is haar lichaam door het vergif geheel gezwollen. Indien haar gemaal haar nog tot echtgenote wil hebben, worde er, zo heeft zij gevraagd, een groot bruiloftsfeest gevierd, zoals toen zij voor de eerste maal huwde. Zij heeft een bruidsjonker gevraagd uit de bergen en schoon van gestalte. Tijdens dit gesprek komen de twee Radèn's terug en melden, dat hun oudere broeder Radèn Pandji Kasatrijan van Tambakbāḡ er in heeft toegestemd opnieuw bruiloft te vieren, en zijn dienaren Bantjak en Dojok uit heeft gestuurd om den bruidsjonker te zoeken.

Tweede toneel. In de binnenvtrekken van de kraton ontmoeten de vorstin van Kēḡiri, Dēwi Kawisati, en de kluizenares van Panggoengwētan, Kilisoetji, den vorst als hij terugkeert van de raadszitting. Zij bespreken wat er geschied is.

Derde toneel. Op het voorplein van de kraton bespreken Radèn Goenoēṅsari, de rijksbestuurder Djāḡābadrā, Djāḡātilarsā, Wirābadrā en Pakēntjanan het aanstaande bruiloftsfeest. De regenten krijgen bevel tijdelijke verblijfplaatsen te gaan maken voor de vreemde vorsten en hun gevolg.

Vierde toneel. Praboe Klānā Soerjāwibāwā van Bali in gezelschap van zijn jongeren broeder Arjā Soerjāpamālā en de Boeginese hoofden Rēṅganisoerā, Ṭonāṭani en Ṭonāṭono. De vorst heeft een hartstochtelijke liefde opgevat voor Dēwi Tjāndrākirānā, de prinses van Kēḡiri. Hij beveelt den Boeginees Tjiklobo een brief met een huwelijksaanzoek te gaan brengen naar Kēḡiri. Daarna trekt hij zich terug. Tjiklobo, Tjikasroeni, Anggot en Anggisētjā vtrekken. Onderweg ontmoeten zij echter de regenten van Kēḡiri. De Boeginezen worden op de vlucht gejaagd. De regenten gaan door naar Ngoerawan en Singāsari.

Vijfde toneel. In Bandjarmlaṭi krijgen Radèn Pratinggi Sinompradāpā, Sēboel en Palēt bezoek van njaī ēmban Sambitā, die gezonden is door haar meesteres Dēwi Koemoedaningrat om den Radèn te verzoeken bij haar te komen. Radèn Pratinggi belooft dit te zullen doen, ēmban Sambitā vtrekt eerst, na haar ook Sinompradāpā.

Zesde toneel. In de tuin van Ngoerawan hoort Dēwi Koemoedaningrat eerst het bericht van haar dienaar. Spoedig daarna komt R. Sinompradāpā zelf. Zij hebben een intieme samenkomst. Daarop gaat Sinompradāpā naar Tambakbāḡ.

Zevende toneel. In het woud heeft Sinompradāpā een ontmoeting met de Boeginezen. Het komt tot een strijd, waarin de Boeginezen allen verslagen worden.

Achtste toneel. Midden in het woud ontwaakt Dēwi Tjāndrākirānā, ofschoon zij zich in Tambakbāḡ te slapen had gelegd. Zij weet niet wat te doen en schreit bitter. Dit veroorzaakt een hevige opschudding in de natuur.

Negende toneel. Sang Hjang Narādā en Sang Hjang Brāmā vragen zich af, waardoor die opschudding in de natuur veroorzaakt is. Sang Hjang Brāmā vindt de prinses, hij wil haar naderen, maar zij ontwijkt hem. Hij wordt wrevelig en verbrandt haar; haar prinsesse-gedaante verdwijnt, en zij staat op in de gestalte van een fieren edelknaap. Sang Hjang Brāmā geeft hem den naam Radèn Koedā Nārāwāṅsā, en beveelt hem als bruidsjonker dienst te gaan doen in

452. Bijlage I, K. Nārāwāṅsā.

galan, die zich in uw plaats heeft kunnen stellen, doordat zij zich te voren groot zelfbedwang heeft opgelegd."

Tiende toneel. Bantjak en Dojok, die uitgezonden zijn om een bruidsjonker te zoeken, zingen samen liederen. Onverwachts horen zij de stem van een ridder die roept: „Rovers! Men berooft mij!” Bantjak en Dojok gaan aan het hollen, zij rennen als razend in het rond, en komen ten slotte terecht bij Koedā Nārāwāṅsā. In het gesprek blijkt dat hij de gezochte bruidsjonker is; daarom nemen zij hem mede.

Elfde toneel. De vorst van Djēggālā spreekt met Radèn Pandji Kasatrijan, Dèwi Pandaman en de overige prinsessen over het zoeken naar den bruidsjonker. Nu komen Bantjak en Dojok den bruidsjonker brengen. Deze vraagt, of Dèwi Ragil Koenig hem mag bijstaan in zijn dienst. De vorst staat dit toe. Daarna wordt de bruigoms-optocht opgesteld.

Twaalfde toneel. De vorst van Kēdiri ontvangt de vorsten van Ngoerawan en Singāsari. Zij spreken over het verdwijnen en de terugkeer van Dèwi Tjāndrākirānā. Spoedig komt nu de bruigoms-stoet; Radèn Pandji Kasatrijan biedt den bruidsjonker aan. Het huwelijk wordt gesloten, en Radèn Pandji draagt de (vermeende) Dèwi Tjāndrākirānā (eigenlijk is het Sarag, Th. P.) naar de binnenvertrekken van de kraton. De bruidsjonker (de eigenlijke Tjāndrākirānā, Th. P.) volgt.

Na de bruidsnacht zitten de jongehuwden bijeen in gezelschap van Koedā Nārāwāṅsā en Dèwi Ragil Koenig. Koedā Nārāwāṅsā vraagt toebedeilde sirih aan de bruid; deze geeft het hem. Hij bespot echter de wijze, waarop de sirih is ingepakt; pakt het pakje opnieuw in en geeft het terug. Radèn Pandji herkent aan de kunstige wijze van inpakken van de sirih de ware Sēkartadji of Tjāndrākirānā. De valse Tjāndrākirānā schreit, R. Pandji tracht haar te troosten, maar Koedā Nārāwāṅsā maakt haar bespottelijk. Daar Radèn Pandji en Dèwi Sēkartadji (Tjāndrākirānā) inkarnaties zijn van Wisnoe en Sri, kan Dèwi Sēkartadji het niet langer uithouden en verschijnt in haar ware gedaante. Dadelijk daarop verdwijnt zij met Dèwi Ragil Koenig, een brief op een lontarblad geschreven achterlatende. R. Pandji zoekt zijn bruidsjonker nog maar vindt hem niet, hij vindt slechts de brief. Daarop roept hij zijn verwanten bijeen en vertelt wat er gebeurd is; te zamen gaan zij nu de ware Sēkartadji achterna.

Dertiende toneel. Praboe Klānā van Bali in gezelschap van zijn jongeren broeder Rēngganisoerā. De vorst is nog steeds vervuld van zijn hartstocht. De rijksbestuurder komt melden, dat er een prinses voorbij komt. De vorst gaat haar zelf tegemoet, en treft Dèwi Sēkartadji met Dèwi Ragil Koenig. De vorst stormt op haar aan, maar valt telkens neer; ten slotte vraagt hij om vergiffenis, en verzoekt haar zich in Bali te willen vestigen, opdat hij haar steeds zijn eerbied kan betuigen. Zij neemt dit aan en zegt: „Uw rang verlaag ik tot die van een rijksbestuurder, uw jongere broeder wordt binnen-patih.” Praboe Klānā neemt dit aan, en krijgt de opdracht de prinsen van Djēggālā, die Dèwi Sēkartadji achtervolgen, op te wachten, en tegen te houden. Dit geschiedt, er ontstaat een verwoede strijd. Radèn Pandji en zijn verwanten worden tegengehouden en vestigen hun legerkamp in Kirisgaḍing.

Aantekening. De lakon Nārāwāṅsā is, in tegenstelling tot de drie vorige, ook nu nog vrij bekend. Het 2e, 3e, 4e, 5e, 6e en 7e toneel zijn, zoals meestal, van weinig of geen betekenis voor de ontwikkeling van het verhaal. In bijzonderheden wijken verschillende redakties van deze lakon, zoals dat meermalen voorkomt, vrij sterk van elkaar af. De hier weergegeven Mangkoenēgaran'se redaktie van de lakon heeft een verband gelegd tussen het Nārāwāṅsā-verhaal en de geschiedenis van Radèn Pandji's lotgevallen op Bali. Dit verband vindt men echter volstrekt niet in alle Nārāwāṅsā-lakon's gelegd. In § 373 heb ik verondersteld, dat Sarag, de slagersdochter, eigenlijk de hoofdpersoon van het verhaal geweest is. Zij zou door Koedā Nārāwāṅsā (Tjāndrākirānā) naar de achtergrond gedrongen zijn, door dezelfde oorzaak, als die waardoor het verhaal van Djākā Pēndjaring waarschijnlijk vervormd is.

Tweede bijlage, bespreking van enige stukken uit oude Javaanse teksten, die betrekking hebben op toneel en dans.

453. Ofschoon deze bijdrage niet gewijd is aan de letterkunde, de oudheidkunde of de geschiedenis, is er in het hieraan voorafgaande toch enige malen sprake geweest van de enkele ietwat uitvoeriger beschrijvingen van toneel en dans in oude Javaanse geschiedkundige geschriften. Die beschrijvingen kunnen wel niet duidelijk in verband gebracht worden met wat nu nog op Java bestaat, om de erin te vermoeden religieuze betekenis verdienen zij echter toch ook in deze bijdrage de aandacht, omdat deze bijdrage beproeft de oude religieuze zin van verschillende Javaanse vertoningen aan het licht te brengen. Wat in het hieraan voorafgaande, in de hoofdstukken VI, VII, VIII en IX opgemerkt is, kan nut hebben voor de verklaring van de beschrijvingen of vermeldingen der vertoningen, in oude, voor-Moslimse teksten gevonden. En deze oude beschrijvingen, aldus opnieuw belicht van het standpunt van den volkenkundige af, kunnen misschien nog enige verheldering brengen in het begrip voor de thans bestaande vertoningen, of voor de in het voorafgaande geopperde veronderstellingen.

454. Praboe Ajamwoeroek's namen volgens de Pararaton. Ik wil beginnen met een bespreking van een zinsnede in de Pararaton (blz. 27, regel 19 van de tekst, blz. 34 van de tweede uitgave), voor het gemak in hedendaagse Javaanse spelling overgebracht:

Brèng Kaoeripan apoetra titiga, midjil baṭara praboe, kasir-kasirira sri Ajamwoeroek, radèn Tètèp, djoedjoeloekira jèn anapoek sira ḍalang Tritaradjoe, lamoen amadoni sira Pagër-antimoen, lamoen awajang-banjol sira Gagak-katawang, jan ring kaséwan sira mpoe Djanéswara, bisékanira sri Radjasanagara, kapraboenira bra sang hjang Wêkasing soeka.

Dit zou ik, enigszins afwijkend van de in de uitgave opgenomen vertaling, aldus willen weergeven (de aantekeningen tussen haakjes zijn van mij):

De vorstin van Koripan kreeg drie kinderen: geboren werd (vooreerst) een Baṭara Praboe (jonge vorst, kroonprins), zijn jeugdnamen (?) waren Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp, zijn sakrale bijnamen (?) waren, wanneer hij de maskerdans danste: Ḍalang Tritaradjoe, wanneer hij als vrouw optrad: Pagër-antimoen, wanneer hij optrad als vertoner van de wajang- en banjol-spelen: Gagak-kêtaawang, zo hij voorging in het leerambt: ĕmpoe Djanéswara. Zijn vorstelijke wijdingsnaam was Sri Radjasanagara, in zijn volle vorstelijkheid (verschijnende, werd hij betiteld als) de Vorst, Sanghjang (de Goddelijke) Wêkasing-soeka.

Deze zinsneden kunnen aanleiding geven tot allerhande belangwekkende beschouwingen, ook van geschiedkundige aard. Voor dergelijke beschouwingen is er echter in deze bijdrage geen plaats.

Naar aanleiding van de opsomming van de vier djêdjoeloek's van Praboe Ajamwoeroek kan echter wel op enige opmerkenswaardige bijzonderheden gewezen worden. Men leest, dat de djêdjoeloek bij het anapoek was: Ḍalang Tritaradjoe, bij het amadoni: Pagër-antimoen, bij het awajang-banjol: Gagak-kêtaawang en ring kaséwan: Ėmpoe Djanéswara. Het valt dan op, dat van de vier djêdjoeloek's, bijnamen of wellicht: namen alleen bij bepaalde gelegenheden gedragen, er drie in verband staan met vertoningen, en één betrekking heeft op deelname aan religieuze plechtigheden.

455. Ḍalang Tritaradjoe. Over de naam Ḍalang Tritaradjoe is in het hieraan voorafgaande reeds iets opgemerkt, bij de bespreking van oude vermeldingen en de oude zin der maskerdansen (§ 340 en 342).

Wat overigens het tweede gedeelte van de naam, Tritaradjoe betekent, is nog duister. Het blijft dus onzeker, met welk masker Praboe Ajamwoeroek zijn maskerdans uitvoerde. Tenzij men, denkende aan het vermoede taalkundige verband tussen ḍalang en kalang, en aan het verband van deze laatste benaming met figuren als Kêrtâlâ en Klânâ, wil veronderstellen, dat Praboe

455. Bijlage II, Oude Teksten.

dit niet. Men zou kunnen verwijzen naar de boven vermelde overleveringen over een oude Klânâ-dans van Radèn Patah (§ 79). Ook uit de volgorde, waarin de bijnamen in de Pararaton genoemd zijn, mag men misschien iets opmaken. In het hierna volgende zal ik hier nog op terugkomen (§ 461).

De hier geopperde veronderstelling kan misschien in het volgende nog een bevestiging vinden. Het is een feit, dat de Javaanse wajang-bespiegeling aan Bimâ, Wërkoedârâ, in sterke mate de aard en de eigenschappen van een verlossers-figuur toekent. Dit blijkt vooral duidelijk uit het Dêwâroetji-verhaal, waarin hij de hoofdrol speelt. Ofschoon zelf geen eigenlijke middelaar, zoals Sëmar, tracht en weet hij toch door te dringen tot de diepste diepten, ja tot het Midden zelf. Hij verlost (bij wijlen) zich zelf, en hen die zijn wezen doorschouwen, van de banden van het aardse, al te streng geklassificeerde, geordende. Hiermede moet men terdege rekening houden bij het lezen van de belangwekkende beschouwingen van P.A.A. Mangkoenêgârâ (Djâwâ XIII, 1933) en van Dr. Goris (Djâwâ VII, blz. 110). Oude teksten van Bimâ-verhalen zijn te vinden in het proefschrift van Dr. Prijâoetâmâ: Nawaruci, inleiding, Middel-Javaansche prozatekst, vertaling, vergeleken met de Bimâsoetji in oud-Javaansch metrum (1934). Het is wel zeer waarschijnlijk, dat Wërkoedârâ in vele gevallen een schuilnaam is voor een oude inheemse figuur. De bekende Klânâ-kiprah-dans, die zinsverrukking en hartstocht moet uitdrukken, zou kunnen doen denken aan het voorkomen van ekstatische, bacchantische dansen bij religieuze plechtigheden van andere tijden en volken. Het is wel te vermoeden, hoe in de oude tijd het dansen of ook het aanschouwen van zulk een dans, die het wezen van een godheid uitbeeldde, den danser en de toeschouwers een gevoel van verheffing en bevrijding, verlossing en overwinning, kon schenken. Over de te vermoeden betekenis van de alleenstaande Klânâ-dans heb ik in het hieraan voorafgaande reeds iets opgemerkt, in verband met de veronderstelling, dat deze dans oudtijds een bezielde geesten-dans geweest is (§ 364 en 379). Het feit, dat in het huidige Java maskers, die men bezielde acht door een geest, bijna altijd Klânâ-maskers blijken te zijn, is in dit verband zeker niet zonder betekenis.

Dr. Stutterheim meent sporen van een Bimâ-verering in de voor-Moslimse tijd te kunnen aanwijzen (Djâwâ XV). Het is, dunkt mij, waarschijnlijk, dat de door Dr. Stutterheim opgesomde beelden, zo zij in de voor-Moslimse tijd vereerd werden, die verering genoten op grond van de betekenis, in de zeer oude tijd toegekend aan den vertegenwoordiger van de tweede groep in de aloude kosmische en maatschappelijke klassifikatie van vier. Vermoedelijk in verband met de oersterke, manlijke aard van deze persoonlijkheid, en zijn verre tochten, zijn dapperheid als krijgsman, heeft zijn verschijning in de oude tijd ekstatische geestdrift, en zomede een religieus gevoel van verlossing vermogen op te wekken.

Het is ook niet ondenkbaar, dat de makers van die beelden in de voor-Moslimse tijd hun een heel andere naam of heel andere namen hebben gegeven dan Bimâ, misschien zelfs een of meer van de namen, die hier boven (§ 362) genoemd zijn (Sandanggarba, o.a.), of de naam, die Dr. Stutterheim zelf met deze figuur in verband bracht, Bêrâwâ. Van een Bimâ-verering in de voor-Moslimse tijd te spreken, is, dunkt mij, minder juist; het legt te veel de nadruk op één naam, welke, althans in het huidige Java, volstrekt niet de meest bekende van deze persoonlijkheid is. Dat is Wërkoedârâ of Sênâ. Ook hun niet, maar de verlossers-figuur „achter” hen, wijdde men echter de beelden.

In het hieraan voorafgaande is reeds opgemerkt, dat Kalang-Kêrtâlâ als een aan Wêrkoe-dârâ verwante figuur beschouwd moet worden. Het is dus niet onmogelijk, dat men in de oude tijd deze verlossers-figuur o.a. ook Kalang heeft genoemd, en dat Praboe Ajamwoeroek's naam Ðalang Tritaradjoe daarmee in verband stond.

En bovendien, spoedig (in § 457) zal blijken, dat in een enkele oude Javaanse tekst Ðalang voorkomt als naam of aanduiding van een dergelijke figuur als die, met welke Praboe

Ajamwoeroek in verband werd geacht te staan bij de banjol-vertoning, wanneer hij optrad als Gagak-kětawang.

In het algemeen is het wel duidelijk, dat de figuren, wier namen Praboe Ajamwoeroek droeg, wanneer hij optrad in vertoningen, middelaars- of verlossers-figuren zijn. Maar welk masker hij droeg, is met dit al toch nog niet met volkomen zekerheid te zeggen. Ons gebrek aan kennis omtrent de oude Oost-Javaanse letterkunde is hier ongetwijfeld ook voor een gedeelte schuld aan. Dat men de indelingen van het huidige Zuid-Midden-Javaanse wajang-gědog- en wajang-poerwā-toneel moet loslaten, staat intussen wel vast. Slechts wanneer men aansluiting zoekt bij een oude beschouwingwijze der door de maskers voorgestelde persoonlijkheden, heeft men kans te naderen tot de opvatting, die vermoedelijk Praboe Ajamwoeroek's optreden als maskerdanser bepaald heeft (zie verder § 376—380, over de ontwikkeling van de maskerdansen in Oost-Java).

456. Pagër-antimoen. Over deze naam heb ik in het hieraan voorafgaande (§ 441), bij de beschouwingen over het optreden van mannen, als vrouwen verkleed, reeds iets opgemerkt. Dat travestie voorkomt onder de wijzen, waarop Praboe Ajamwoeroek optrad, is intussen weer een bewijs te meer ervoor, dat travestie oudtijds een religieuze zin had.

457. Gagak-kětawang. Het zal zonder meer duidelijk zijn, wanneer men zich herinnert, welke plaats in de gedachten der Javanen, en van vele andere volken, de naam heeft ingenomen en nog inneemt, dat Gagak-kětawang niet een zomaar verzonnen naam is. Trouwens, de Pararaton bewijst zelf, juist op deze plaats, waar Praboe Ajamwoeroek's namen zorgvuldig worden vermeld, dat men de betekenis der namen niet gering mag schatten.

Wanneer men nu zoekt naar een verklaring van de naam Gagak-kětawang (die woordelijk ongeveer moet betekenen: Kraai in het luchtruim), komt men op de naam Gagak-ampoehan (die betekent: Stormkraai). Gagak-ampoehan is in de Balinese toneelletterkunde een naam van een pānākawan-figuur, die als tweede staat naast Twalèn. Hier ziet men een pānākawan-figuur weer, door de naam, nauw in verbinding gebracht met een dier (zie § 352 en 392).

Ik waag het, hier de Balinese kunst en letterkunde ter vergelijking aan te halen, omdat het hier gaat om een Javaanse naam uit de tijd van Mādjāpaït. Dat Bali ook deel had aan de Pasisir-beschaving, die voor een belangrijk deel van Mādjāpaït is uitgegaan, heb ik reeds eerder opgemerkt.

Ik neem hier de stukken uit Dr. van der Tuuk's Kawi-Balineesch-Nederlandsch woordenboek, die in dit verband van belang zijn, over. Dr. van der Tuuk schrijft onder Sangoet, met betrekking tot de Balinese wajang: „Over het algemeen treden Sangoet en Dèlēm als bedienden op van de tegenpartij der Paṇḍawa's; terwijl Gagak-ampoehan en Twalèn de Paṇḍawa's aanhangen.” En onder Dèlēm staat nog: „Eigennaam van een volgeling van Rawana, van Jama, van de Korawa's, met I Sangoet, tegenover Twalèn en Wrēdah (Mrēdah), als volgelingen van Rama” Onder Mrēdah vindt men verder nog aangetekend, dat dit is de „eigennaam van een bediende van Laksmana of van de Paṇḍawa's ook Wrēdah of Ordah”, en onder Toeras: „I Toeras, eigennaam van een bediende van Pandji in de gamboeh” (een soort Balinese vertoning) „maar in de wajang prawa” (Javaans: poerwā, gewestelijk Javaans nog vaak: proewā, paroewā) „heet hij Mrēdah.” Onder Twalèn leest men nog: „in een Nawaroetji in tēmbang wordt hij later vaak Sēmar genoemd en de andere bediende, Gagak-ampoehan, heet er Ḍalang.”

Voor het gemak maak ik hier een lijstje van de namen, volgens deze opgaven, van de twee pānākawan's van de Paṇḍawā's of de met hen overeenkomende partij:

Eerste pānākawan:

Twalèn.

Sēmar.

Tweede pānākawan:

Mērdah, Wērdah, Ordah.

Gagak-ampoehan.

Ḍalang.

Toeras.

Uit dit lijstje blijkt vooreerst een merkwaardige overeenstemming met Praboe Ajamwoeroek's naam als maskerdanser: *Ḍalang Tritaradjoe*. Dr. van der Tuuk meende *Ḍalang* als naam van een figuur, verwant aan *Ordah*, te moeten veranderen in *dalēm*. Dit is echter, dunkt mij, onnodig. Wanneer men verband legt tussen de aangeduide plaatsen van de *Pararaton* en de *Nawaroetji*, is het zeer goed aan te nemen, dat *Ḍalang* in gebruik is geweest als een naam voor een aan *Ordah* verwante figuur, en dat daarom Praboe Ajamwoeroek ook *Ḍalang* genoemd kon worden.

458. Mērdah — Bradah. Verder kan men ten aanzien van de namen *Mērdah*, *Wērdah*, blijkbaar oudere vormen van de thans meest gewone *Ordah*, nog een belangwekkende veronderstelling opperen.

Mrēdah of *Wrēdah* zou taalkundig verwant kunnen wezen aan het *Bradah*, dat als eigenaam in de oudere Javaanse en de Balinese letterkunde niet onbekend is. Dr. van der Tuuk zegt in zijn woordenboek onder *Bradah*: „Empoe Bradah is ook een der personen in de *Tjalon Arang*, tegen wie hij door *Ērlanggja* uitgezonden werd, en die hij doodde, enz.” Men kan ook herinneren aan de overlevering, in de *Nagarkērtagama* medegedeeld (Z. 68), dat in de oude tijd de verdeling van het rijk van Praboe *Ērlangga* door *Ēmpoe Baraḍa* (een gesanskritiseerde vorm van de naam?) bewerkstelligd zou zijn.

Hier behoort niet gepoogd te worden licht te verspreiden over deze merkwaardige figuur of na te gaan, hoeveel er mythisch en hoeveel historisch aan de verhalen over hem zijn kan. Zijn optreden als rijksverdelers en als duivelbanner, overwinnaar van de boze heks *Tjalon-Arang*, doen duidelijk genoeg uitkomen, dat ook hij behoort bij de verlossers-figuren. Zo kan men hem ook niet misplaatst achten naast *Mrēdah-Gagak-ampoehan*, een duidelijke *pānākawan*-figuur. Men denke bij het optreden als verlosser van een geestelijk heer, zoals *Ēmpoe Bradah* geweest zou zijn, ook aan de plaats, die de *Wali's*, volgens de overlevering de bringers van de Islam, de Nieuwe Tijd, vooral *Soenan Kalidjāgā*, in de nieuwere Javaanse verhalen innemen.

Verder kan de naam *Bradah* ook gemakkelijk in verband gebracht worden met *Pradžah*. *Ki Pradžah* is de naam van een heilige *bēndé* of *gong*, die in *Loḍājā*, regentschap *Blitar*, bewaard, en tweemaal per jaar vereerd wordt door afwassing. Deze *bēndé* zou eens zijn eigenaar, een voortvluchtig edelman, met zijn aanhang gered hebben van zijn achtervolgers, doordat op zijn geluid alle tijgers van de wouden van *Loḍājā* zich verzamelden en de vijandige indringers aanvielen. Daarom wordt de *bēndé* ook wel *Ki Toenggog Matjan*, de oppasser van de tijgers, genoemd.

Men herinnert zich, dat *Loḍājā* in het hieraan voorafgaande (§ 394) reeds genoemd is in verband met het weertijger-geloof. De niet zelden voorkomende gelijkstelling van tijger en monstermom, *singābarong*, maakt het waarschijnlijk, zoals ik daar uiteenzette, dat beide in de oude tijd beschouwd zijn als verpersoonlijkingen van de Oudere Linie, de Chaos of de Aarde. Wanneer in het verhaal uit *Loḍājā* de *bēndé* *Ki Pradžah* macht blijkt te hebben over de tijgers, komt dit goed overeen met de overwinning, die *Bradah* op *Tjalon-Arang* behaalt, zoals uit het hierna volgende (§ 473) zal blijken.

459. Wajang-banjol. De vertoning, waarin Praboe Ajamwoeroek optrad als *Gagak-kētawang*, noemt de *Pararaton* *wajang-banjol*. Het is, dunkt mij, niet te veel verondersteld, wanneer men aanneemt, dat de *banjol*-vertoning, bij gelegenheid waarvan Praboe Ajamwoeroek de bijnaam *Gagak-kētawang* droeg, gelijkgesteld mag worden met de in de *Nagarakērtagama* beschreven opvoering van het *sori-tēkēs*-spel, waarbij van *banjal* sprake is. Deze vertoning zal ik in het hierna volgende bespreken (§ 464 en v.); naar die bespreking worde hier verwezen.

Opmerkelijk is wel, dat er sprake is van *wajang-banjol*. Of men mag aannemen, dat in de tijd van de *Pararaton* *wajang* reeds gebruikt werd in de algemene zin van vertoning, zoals het huidige Javaans soms (maar lang niet altijd) doet? Dit lijkt mij onwaarschijnlijk.

Waarschijnlijker is het, dunkt mij, dat men moet denken aan het tweetal vertoningen, die de *Tantoe-Panggēlaran* (blz. 104 van de uitgave) vlak achter elkaar noemt: het leren-poppen-spel

(wajang) en de sori-têkês-vertoning. Bij deze laatste past dan inzonderheid de benaming banjol. Dat de Tantoe-Panggëlaran hen vlak na elkaar noemt, wijst daar wel op. En het kan tevens dienen als bewijs ervoor dat met de wajang-banjol-vertoning van de Pararaton (naast het poppenspel) ook de sori-têkês-opvoering is bedoeld. Immers:

de Pararaton: vermeldt wajang-banjol, beschrijft niets,

de Tantoe-Panggëlaran: vermeldt wajang en mangidoeng amèn-amèn

(zie § 339), beschrijft de wajang en de sori-têkês-vertoning,

de Nagarakërtagama: vermeldt banjal, beschrijft de sori-têkês-vertoning.

Welke vorm de wajang-vertoning in de oude tijd gehad heeft, zal hier niet besproken worden. Het is niet onwaarschijnlijk te achten, wanneer men erop let, dat wajang- en sori-têkês-vertoning in twee teksten (Pararaton en Tantoe-Panggëlaran) naast elkaar genoemd worden, dat er in de oude tijd verband tussen die twee heeft bestaan, in zoverre, dat het allebei onheils-bezwingingen waren. Ik wil hier herinneren, aan wat ik in het hieraan voorafgaande (§ 404) heb opgemerkt over een onderscheid, dat in de oude tijd misschien bestaan heeft tussen dag-vertoningen, zoals de maskerdansen en de paarddansen, en nacht-vertoningen. Dit onderscheid zal dan vermoedelijk berust hebben op een onderscheid in de aard van de voornaamste optredende personen of figuren. Dat de wajang-voorstelling een nacht-voorstelling was, zoals zij nog is, is nauwelijks te betwijfelen. Waar zij naast de sori-têkês-vertoning wordt genoemd, mag men misschien aannemen, dat ook deze sori-têkês-vertoning, geheel of gedeeltelijk, een nacht-vertoning was. En in de bespreking van deze vertoning, die hierna zal volgen, hoop ik aannemelijk te maken, juist in verband met de plaats, die Gagak-kêtawang inneemt onder Praboe Ajamwoeroek's sakrale namen, dat er wel enige reden is om de sori-têkês-vertoning te beschouwen als een nacht-vertoning (zie § 473).

Maar, hoe dit ook zij, uit de vergelijking van de vermeldingen en beschrijvingen in de boven genoemde teksten (Pararaton, Tantoe-Panggëlaran en Nagarakërtagama) blijkt, dunkt mij, voorlopig duidelijk genoeg, dat Gagak-kêtawang te beschouwen is als de naam van een der hoofdpersonen van de sori-têkês-vertoning. De nadere bespreking van deze vertoning volgt hierna.

460. Ēmpoe Djanéswara. Eerst worde hier nog iets opgemerkt over de naam, die Praboe Ajamwoeroek droeg, wanneer hij voorging in het leerambt.

Het hiervoor gebruikte woord, kaséwan, mag men misschien plaatsen naast het nieuwere Javaanse pagoeron, bēgoeron in de zin van: leermeesterschap, leiderschap in de hoogste wijsheid. In het Balinees wordt, volgens Dr. van der Tuuk, siwa gezegd van „de priester in betrekking tot den persoon, die hem tot priester of als leermeester bezigt, goeroe”, „ook van ḍalang's die als leermeester fungeeren.” Njiwanin betekent: „van den padanda: voor iemand als padanda bij eene plechtigheid fungeeren”, dus: officiëren, celebreren. Het is, dunkt mij, lang niet onwaarschijnlijk, dat reeds bij het gebruik van het woord in de Pararaton niet gedacht is in het bijzonder aan sjiwaïsme. De, niet zonder meer te verwerpen, veronderstelling, dat er een versmelting heeft plaats gehad tussen dit kaçéwan, kaséwan, dat van een Sanskriet-leenwoord af te leiden zou zijn, en siwan, een oorspronkelijk Javaans woord, dat een plechtige feestviering aangeduid schijnt te hebben (zie § 465, de beschrijving van de rakêt-vertoning in de Nagarakërtagama), behoeft hier niet besproken te worden.

Bij de eigenaardige plaats, die de vorst misschien heeft ingenomen, zou men nog kunnen opmerken, dat hierbij gedacht kan worden aan een wijding in de hoogste gebieden van bestaan en weten. De Nagarakërtagama weet te vertellen over de tantristische wijding van Praboe Kërtanagara van Singāsari, die (volgens Z. 43, strofe 4) blijkbaar als de eerste der déwa-praboe's, godvorsten, is beschouwd, en die (volgens Z. 43, strofe 2) de wijdingsnaam Djanabadjréswara of (volgens een oorkonde van 1351) Djanéswara Badjra droeg. Ir. Moens heeft in zijn verhandeling over het Boeddhisme op Java (Tijdschr. Bat. Gen. 64, 1924) de eigenaardige vormen van

het geloof in de Boeddha's, hetwelk omstreeks de twaalfde eeuw in Oost-Java blijkbaar de hof-religie was, doen zien.

Het is, dunkt mij, in overweging te nemen, of de wijdingsnaam Djanéswara, die Praboe Ajamwoeroek volgens de Pararaton droeg, niet in verband gebracht moet worden met die van zijn voorvader Praboe Kērtanagara, als een der hoogste in rang in de Boeddhistische godenwereld: Djanéswara. Djanéswara is voor een Javaanse mond bijna niet uit te spreken. En de Pararaton is er over het algemeen, althans veel meer dan de Nagarakērtagama, toe geneigd, de scholastische Sanskriet-schrijfwijzen te verlaten, en de woorden te schrijven, ongeveer zoals zij klonken. Hij lijkt mij zeer aannemelijk, dat Djanéswara in een Javaanse mond geworden is tot Djanéswara.

Dat het vorstenhuis van Mādjāpaït op de hoogste goddelijke verering aanspraak maakte, is zeer waarschijnlijk. Wellicht is daaraan, meer dan aan metterdaad gehandhaafd wereldlijk gezag, de indruk, die de naam Mādjāpaït in de geschiedkundige overleveringen van Java en de naburige landen heeft nagelaten, toe te schrijven. De vergoddelijking van den levenden Praboe als een levenden Djina (of Boeddha), volgens de Nagarakērtagama (Z. 43, strofe 2—4) met Praboe Kērtanagara begonnen, was blijkbaar een deel van het rijksbestel; de geschriften duiden den vorst en zelfs leden van de vorstelijke familie van Mādjāpaït dan ook aan met de goddelijke titel Baṭara. Met deze gedachten staat de besproken zinsnede in de Pararaton waarschijnlijk in verband.

Wanneer men nu ziet, dat naast de naam Djanéswara, die herinnert aan godsdienstige stelsels, uit den vreemde herkomstig, aan Praboe Ajamwoeroek namen worden toegekend, in verband staande met zekere vertoningen, dan wordt het wel duidelijk, dat die vertoningen ook een sakrale betekenis hadden. Dat het slechts opvoeringen zouden zijn geweest, uitsluitend tot vermaak der toeschouwers gegeven, is uitermate onwaarschijnlijk.

Men kan, bij het beschouwen van dit vijftal sakrale namen van Praboe Ajamwoeroek, waarvan er een, die, welke overeenkomt met de groep van het midden van de klassifikatie-reeks van vier en vijf (zie § 461), Voor-Indisch (Boeddhistisch) is, ook opmerken, hoe eigenaardig en niet zonder zin het uitheemse bestanddeel opgenomen is in de kring van inheemse religieuze gedachten. Dit geschiedde n.m. zo, dat de Boeddhistische wijsheid beschouwd is als het centrum, de verbinding tussen de vier uiteenlopende inheemse veraanschouwelijkingen van goddelijke machten of krachten. Want aan de vijfde groep van de klassifikatie-reeks van vijf, het midden, wordt de eigenschap toegekend, wel ter tale te zijn, en, als centrum, een verbinding te vormen tussen de andere vier groepen. Men herinnere zich ook, wat in het hieraan voorgaande opgemerkt is over de pānāka-wan's (§ 352).

461. Klassifikatie van Praboe Ajamwoeroek's namen volgens de Pararaton. Thans is het tijd, om de aandacht te vestigen op de bijnamen van Praboe Ajamwoeroek, die in de Pararaton genoemd worden, alle tezamen. Voor het gemak heb ik achter elke naam geplaatst, wat in het hieraan voorafgaande verondersteld is omtrent de aard van de vertoningen waarin de vorst een rol vervulde.

II. Ḍalang Tritaradjoe	anapoek (maskerdans).
III. Pagēr-antimoen	amadoni (als vrouw, in travestie).
IV. Gagak-kētawang	awajang-banjol (leren-poppen-spel en toneeldans).
V. Empoe Djanéswara	ring paséwan (als goeroe).

Opgemerkt is reeds dat deze rollen blijkbaar die zijn van verlossers-figuren. Dit begrip is vermoedelijk in verband te brengen met oude religieuze gedachten en voorstellingen omtrent goddelijke wezens. Een bespreking hiervan behoort echter thuis in een volkenkundige verhandeling, niet in deze bijdrage, die in hoofdzaak slechts beschrijvingen wil geven.

Toch wil ik hier doen opmerken, dat bij de samenstelling van de groep boven genoemde 498

figuren waarschijnlijk weer de gedachte aan de oude groepering van vier of vijf eenheden een rol heeft gespeeld. In de beschouwingen over de oude zin der maskerdansen heb ik reeds meermalen de aandacht gevestigd op deze groepering (§ 361). Het is een klassifikatie, die in de oude Javaanse gedachtenwereld blijkbaar een uiterst belangrijke plaats heeft ingenomen.

De in de Pararaton vermelde namen en de vertoningen, waar zij bij behoren, zijn misschien in verband te brengen met de groepen der klassifikatie, die ik aangeduid heb met de nummers II, III, IV en V. Wanneer men aanneemt, dat de naam *Ḍalang* verwant is met *Kalang*, is het, zoals in het hieraan voorafgaande is opgemerkt, niet onwaarschijnlijk, dat men moet denken aan de figuur, die thans meestal *Klānā* genoemd wordt. Deze is thuis te brengen in de IIe groep van de klassifikatie. Dat de IIIe groep het vrouwelijke omvat, is reeds vaak opgemerkt. Dit komt goed overeen met het optreden van *Praboe Ajamwoeroek* als vrouw. De kenmerken van de IVe groep zijn minder duidelijk; vermoedelijk moet men echter denken aan ouderdom. Met de Ve groep eindelijk, die in het klassifikatie-stelsel het midden vormt, vertoont het leraarsambt vrij duidelijk verwantschap.

462. Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp. Men zou zich nog kunnen afvragen, of in deze reeks in de Pararaton de namen *Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp* misschien als vertegenwoordigers van de Ie groep van de klassifikatie te beschouwen zijn, waarbij men denkt aan jeugd, begin en voorspoed. Ofschoon, de Pararaton noemt *Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp* niet een *djèdjoeloek*, zoals de andere boven genoemde namen. *Tètèp* moet haan betekenen, volgens Dr. van der Tuuk; deze naam heeft dus ongeveer dezelfde betekenis als *Ajamwoeroek*, waarin men ook het bekende woord *ajam* herkent. Wat het woord *woeroek* in deze samenstelling betekent, is niet duidelijk.

Ten aanzien van de veronderstelling, dat deze twee namen *Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp*, die vermoedelijk hetzelfde betekenen, tezamen de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier en vijf vertegenwoordigen, wil ik nog herinneren aan wat ik opperde in verband met het optreden in paren der paarddansers (§ 405), namelijk dat de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier in de oude tijd niet zelden uitgebeeld werd als een jongelingspaar. En de haan of het hoen als vertegenwoordiger van de eerste groep te vinden bevreemdt ook niet, wanneer men zich herinnert, hoe onder de symbolische voorstellingen, in stoeten en optochten meegedragen, ook niet zelden het haantje, de *djagoan*, en dan wit van kleur, voorkomt (§ 171). Wit behoort bij de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier. Het is nauwelijks nodig hier te herinneren aan de betekenis, die de haan heeft en gehad heeft in de gedachten van vele volken. Dat hij kon optreden als vertegenwoordiger van de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier en vijf, is in dit verband goed te begrijpen.

463. Betekenis van de vermelding van Praboe Ajamwoeroek's namen in de Pararaton. Men mag dus, dunkt mij, aannemen, dat de Pararaton van *Praboe Ajamwoeroek* zes namen noemt, die als volgt ingepast kunnen worden in de klassifikatie-reeks van vier en vijf:

I.	<i>Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp</i>	jeugd
II.	<i>Ḍalang Tritaradjoe</i>	maskerdans
III.	<i>Pagër-antimoen</i>	in travestie
IV.	<i>Gagak-kétawang</i>	poppenspel en toneeldans
V.	<i>Ēmpoe Djanéswara</i>	als goeroe.

Of men de twee andere namen, die de Pararaton noemt, de *biséka* (nieuw Javaans: *bisikan*) *Radjasanagara* en de *kaprabon Wēkasingsoeke* ook in het verband van de klassifikatie moet opnemen, zal hier onbesproken blijven. Het zou wel kunnen wezen, dat deze twee tezamen een paar vormden, welks leden ook weer in een door een oude klassifikatie-gedachte bepaalde verhouding, zoals licht en donker, leven en dood, tot elkaar stonden.

463. Bijlage II, Oude Teksten.

Hoe dit ook zij, van de zes namen, die gerangschikt zijn in de klassifikatie-reeks van vijf mag men, dunkt mij, bezien in het verband, waarin zij voorkomen, aannemen, dat het sakrale namen zijn, namen, die behoren bij gelegenheden, waarbij de vorst een rol had te vervullen in plechtigheden, welke de oude religieuze wereldbeschouwing van veel belang achtte. De beschrijving van de sori-têkês-vertoning in de Nagarakêrtagama (zie beneden), bij gelegenheid waarvan Praboe Ajamwoeroek de naam Gagak-kêtawang droeg, zo willen wij aannemen, kan ons een denkbeeld geven van de betekenis van zulk een sakrale opvoering. Deze sori-têkês-vertoning vormde het slot van de reeds meermalen genoemde grote jaarlijkse feesten in Mâdjâpaït's kraton in de maanden Palgoena en Tjêtra.

Ook van de andere namen, in de Pararaton genoemd naast Gagak-kêtawang, de bij de sori-têkês-vertoning behorende naam, is het, gezien het voorafgaande, wel waarschijnlijk te achten, dat zij behoorden bij zekere plechtigheden. Te vergelijken is, misschien, wat verteld wordt over het feestbestuur bij het Tënggêrese Karo-feest (§ 322); de leden van dit feestbestuur hadden ook sakrale namen, zij vervulden een rol. Iets dergelijks is ook van plechtige bijeenkomsten uit andere tijden en van andere volken niet onbekend. Intussen, de vraag, of men mag aannemen, dat ook andere vorsten van Mâdjâpaït, voor of na Praboe Ajamwoeroek, de genoemde namen gedragen hebben, is niet te beantwoorden, bij gebrek aan gegevens. Men zou zich ook kunnen voorstellen, dat in het bijzonder Praboe Ajamwoeroek dergelijke grote en luisterrijke plechtigheden vierde.

Over de bedoeling, waarmede deze plechtigheden gevierd werden, is nog het volgende op te merken. In het hieraan voorafgaande is uiteengezet, dat de zes namen korresponderen met de vijf groepen van de klassifikatie-reeks van vier en vijf. De plechtigheden, waar die namen bij behoren, korresponderen ook met die vijf groepen. Van een van die plechtigheden, de sori-têkês-vertoning, welke behoort bij de IVe groep van de klassifikatie-reeks, is het verloop enigszins bekend uit de Nagarakêrtagama. De vorst vervulde daarbij de rol van verlosser en leidsman. Ditzelfde mag men nu vermoedelijk ook wel van de andere plechtigheden veronderstellen. Vermoedelijk hebben die niet of niet allemaal bestaan in de opvoering van een toneelspel, zoals de sori-têkês-vertoning. Wellicht bestonden sommige dier vertoningen, zoals de maskerdans, alleen daarin, dat de vorst, op de bij de gelegenheid passende wijze uitgedost, verscheen of een dans opvoerde. De bedoeling hierbij was echter altijd, zo moet men aannemen, dat de vorst belichaamde de bovenmenselijke of goddelijke macht, die behoorde bij een der groepen van de klassifikatie-reeks, dat hij de aanwezigheid van die macht verwerkelijkte. En de aanwezigheid van de bovenmenselijke of goddelijke machten, op de tijdstippen en op de plekken welke aan ieder dier machten gewijd was (volgens de klassifikatie-reeks), was voor de oude wereldbeschouwing een bevrediging van een religieuze behoefte. Zij werd ook heilzaam geacht. Heilzaam daarom, omdat die aanwezigheid de geklassificeerde orde in de wereld, waarin men bovenal geloofde, en waarop men vertrouwde, voor het gevoel der mensen van die tijd bevestigde en verstevigde.

Dat de vorst sakrale namen droeg, in verband staande met alle vijf groepen van de klassifikatie van vijf, is zeker op te vatten als een uitdrukking van de gedachte, dat de vorst alomvattend is, dat hij alleen de geordende gemeenschap in zich bevat en samenhoudt. Hierin voor een groot gedeelte moet voor het gevoel van de oude tijd de religieuze betekenis van de vorstelijke waardigheid gelegen hebben.

Onzekerheid bestaat ten aanzien van de twee eerste namen, Sri Ajamwoeroek Radèn Tètèp, die de eerste groep van de klassifikatie-reeks zouden moeten vertegenwoordigen. Dit zijn geen djêdjoeloek's; de Pararaton noemt hen kasir-kasir, een woord, waarvan de verklaring niet vast staat. Het is daardoor ook onzeker, of deze namen behoren bij een plechtigheid. Is dit wel het geval, dan zou men aan een plechtigheid van de jongelingen-groepering, de sinoman, kunnen denken, waarmede de eerste groep van de klassifikatie-reeks van vier oudtijds vermoedelijk verband hield (zie boven, § 403). Het zou echter ook wel kunnen wezen, dat Sri Ajam-

De oudste der twee pānākawan's, dienende geleiders, van Raden Pandji in de verhalen van de wajang-gēdog cyclus. Javaanse tekening naar een wajang-gēdog pop, afbeelding uit S. Bantjak Dojok ambarang djantoer, Batavia, 1929. Met de dieren, die Bantjak in de handen heeft, goochelt hij (djantoeran).



Afb. 122. Bantjak.



Afb. 123. Dojok.

De jongste der twee pānākawan's, dienende geleiders, van Raden Pandji in de verhalen van de wajang-gēdog cyclus. Javaanse tekening, zie boven, afb. 122. Dojok trommelt als begeleiding bij het goochelen van Bantjak.



Afb. 124. Sēboel.

De oudste der twee pānākawan's, dienende geleiders, van R. Pratinggi Bandjaransari, Sinompradāpā, den jongen Pandji, in de vaste tonelen in de wajang-gēdog lakon's. Javaanse tekening naar een wajang-gēdog pop, afbeelding uit S. Bantjak Dojok ambarang djan-toer, Batavia, 1929.



Afb. 125. Palèt.

De jongste der twee pānākawan's, dienende geleiders, van R. Pratinggi Bandjaransari, Sinompradāpā, den jongen Pandji, in de vaste tonelen in de wajang-gēdog lakon's. Javaanse tekening, zie boven, afb. 124.

woeroek Radèn Tètèp de jeugdnaam is geweest, die de vorst droeg als jongeling. Deze namen zouden dus meer eigennamen zijn, gedragen gedurende een lange tijd, en uitsluitend één persoon aanduidende, dan de djëdjoeloek's.

Voor deze opvatting is, dunkt mij, het meeste te zeggen, want in de oudere Javaanse letterkunde is Ajamwoeroek de gewone naam van dezen vorst. Maar ook zo is het niet onwaarschijnlijk te achten, dat de tijdens de jeugd gedragen naam afgelegd werd bij het erlangen van een hogere wijding (in het geval van den vorst vermoedelijk de vorstelijke wijding, waarbij de bisikan behoorde), en dat Sri Radjasanagara in zijn jeugd of in zijn leerjaren, evenals al zijn Javaanse tijdgenoten, deel heeft uitgemaakt van een gewijde jongelingen-groep.

464. De rakët- of sori-tëkës-uitvoering in Mâdjâpait volgens de Nagarakërtagama. Na deze bespreking van Praboe Ajamwoeroek's namen volgens de Pararaton wil ik in deze bijlage opnemen een bespreking van de beschrijving van de Nagarakërtagama van Praboe Ajamwoeroek's optreden in een rakët-vertoning, wegens het bijzondere belang, dat dit stuk heeft. Deze beschrijving vindt men in zang 91. In deze beschouwing zal ik genoopt zijn herhaaldelijk af te wijken van de meningen van Prof. Kern en Prof. Krom, te vinden in de uitgave van 1919, van mijn eigen vroegere opvatting (Tantoe-Panggëlaran-uitgave 1924, blz. 260), van die van Dr. Poerbataraka (B.K.I. 80, 1924, blz. 284), van die van Prof. Gonda (Varia, B.K.I. 88, 1931, blz. 467), en van die van Dr. Stutterheim (Oudheidkundige Aanteekeningen, B.K.I. 90, 1933, blz. 269). Deze afwijkingen heb ik in het hierna volgende niet allemaal afzonderlijk aangewezen. Wanneer men in het bijzonder belang stelt in de taalkunde, gelieve men zelf de tekst met de hier volgende vertalingen te vergelijken. Ik heb mij trouwens beperkt tot de strofen of zelfs tot losse regels, die betrekking hebben op de hier besproken vertoningen. Daarvan heb ik gepoogd vertalingen en verklaringen te geven. Andere zaken heb ik buiten beschouwing gelaten. Een bespreking daarvan zou thuis behoren in een, zeer nodige, nieuwe vertaling en verklaring van de Nagarakërtagama. Voor het gemak van den lezer, die niet vertrouwd is met de Javaanse taalkunde, gebruik ik voor alle Javaanse woorden en namen de voor het huidige Javaans gebruikelijke spelling.

In het hieraan voorafgaande is er reeds herhaaldelijk gelegenheid geweest, gedeelten van de zangen 83 tot en met 91 van de Nagarakërtagama te bespreken, omdat die de beschrijving bevatten van de reeks plechtigheden, die het jaarlijkse rijksfeest van Mâdjâpait, in de maanden Palgoena en Tjêtra (in Februari, Maart en April) vormden. Dat de beschrijving in de Nagarakërtagama een jaarlijks terugkerend feest geldt, blijkt uit het begin (ndan angkën Palgoena: iedere maand Palgoena nu: Z. 83, strofe 5), en door het hier en daar in de beschrijving herhaalde angkën: telkens (zoals Z. 85, strofe 2). Er is geen reden om, te beginnen met Z. 84, strofe 1, de beschrijving te gaan vertalen, alsof zij slechts op een eenmaal gevierd feest betrekking had. Zulk een beschrijving van een jaarlijkse plechtigheid van sakrale aard (men denke aan de Vorstenlandse garëbëg's) past, dunkt mij, ook veel beter in het raam van het lofdicht, dan een van aantekeningen voorzien verslag van een eenmaal gegeven feest, zoals Prof. Kern het opvatte. Zang 88 tot en met 91 bevatten de beschrijving van het laatste gedeelte der plechtigheden, het afscheid van de volkshoofden (boejoet-wëdana) en edelen of vrijheren (parandyan, parahandyan, taalkundig verwant met radèn), voordat zij naar huis terug konden keren van hun jaarlijkse hofreize. Een veronderstelling betreffende het onderscheid tussen deze twee groepen heb ik geopperd naar aanleiding van de vertaling van een oorkonde, betrekking hebbende op landelijke toestanden in de Mâdjâpait'se tijd (Djâwâ VI, blz. 195).

De arja's Ranadikara en Mahadikara waren volgens de Nagarakërtagama bij deze plechtigheid ceremoniemeesters (zang 88, strofe 1). Na onderwijzende toespraken van den vorst van Wëngkër (men is geneigd te zeggen, in hedendaags Javaans spraakgebruik, Pangéran Wëngkër), een van de aanzienlijkste en vermoedelijk meest betekende leden van het vorstenhuis, en van Praboe Ajamwoeroek zelf, wordt er een grote gemeenschappelijke slamëtan gehouden

(zang 89, strofe 3). Daarbij wordt sterke drank gedronken, en vlees gegeten van allerlei gedierte, dat de Hindoeïstische religieuze geschriften voor onrein verklaren. Misschien mag men hierbij denken aan de maësā-lawoeng-plechtigheid in de kraton van Soerakarta, waarvoor ook vlees van alle mogelijke gedierten voorbereid moet worden. Bij dit drinkgelag wordt er lustig gezongen, en ook gedanst door de djoerwijangin's, djoeroe-angin's (zang 90, strofe 6, tot zang 91, strofe 2); in het hieraan voorafgaande heb ik naar aanleiding hiervan reeds het een en ander opgemerkt (§ 418).

465. Het paar ceremoniemeesters of herauten. Het laatste gedeelte van het feest (zang 91, strofe 4 tot 9) wordt ingenomen door een rakēt-opvoering, waaraan de vorst zelf deelneemt. Hij wordt hiertoe uitgenodigd door de twee ceremoniemeesters, de arja's Ranadikara en Mahadikara.

Men moet zich voorstellen, denkende aan wat thans nog te zien is in de Javaanse kraton's, en vooral ook aan wat wij weten van adat-plechtigheden in ouderwetse gemeenschappen, dat alles volgens protokol geschiedt. De uitnodiging, tot den vorst gericht, is te beschouwen als niet meer dan een formaliteit. In verband daarmee is het ook zeer onwaarschijnlijk, dat men de eerste regel van strofe 4:

Arja Ranadikara lalijan atoen narapati
moet vertalen, zoals in de Nagarakērtagama-uitgave staat, alsof werkelijk de eerste ceremoniemeester zijn plicht vergat. Wanneer men lalija opvat in de betekenis van: voor het geval dat hij mocht vergeten, en de volgende regel van deze strofe als nazin, krijgt men een aanneembaarder geheel: Voor het geval, dat de arja Ranadikara mocht vergeten het verzoek, te richten tot den vorst, is de arja Mahadikara immers zijn gezelschap; samen doen zij het woord.

Blijkbaar heeft men hier te doen met een verklaring, voorgedragen door den dichter van de Nagarakērtagama, van het aloude gebruik, dergelijke ceremoniële en formele uitnodigingen door twee personen te doen overbrengen. Ook thans is dat nog regel in de Vorstenlanden, zoals men weet; de gandēk's zijn bij plechtige gelegenheden altijd getweeën. En ook thans verklaart men dit wel op dezelfde wijze als Prapantja het deed. Of deze verklaring echter de grond van de zaak raakt, is aan twijfel onderhevig. Vermoedelijk moet men hier weer denken aan de oude tweedeling en de klassifikatie, die vooral ten aanzien van allerlei adat-ambten valt op te merken (rechts en links, kiwā-tēngēn). Intussen, met de neiging dergelijke min of meer rationalistische verklaringen te geven van oude gebruiken, is terdege rekening te houden bij het lezen van de Nagarakērtagama. Het is natuurlijk uiterst moeilijk uit te maken, of in de tijd van Prapantja de oude zin van verscheidene gebruiken en instellingen inderdaad reeds vergeten was. Het is ook mogelijk, dat een en ander op rekening is te stellen van den dichter persoonlijk, en zijn eigenwaan van geletterd Boeddhistisch godgeleerde en hoveling.

In de volgende twee regels van strofe 4:

an parahandyan apti mihaté siwan arakēt-rakēt

a djoega lingnira, tēhēr oemantoe adadak-dadakan.

heb ik in de plaats van sipan, dat ik moeilijk verklaren kan, siwan gelezen, waaraan men de betekenis feest, opvoering schijnt te mogen hechten (Dr. v. d. Tuuk: siwa naast siwo; verband met iwē, N.J. éwoeh, § 384: kéwon, en tiwa?). Deze regels kunnen dan aldus weergegeven worden:

dat de edellieden de rakēt-opvoering wensen te zien. Slechts: „ja” zegt hij (de vorst). Daarop keren zij (de twee arja's) terug, en maken voorbereidselen zo goed als het gaat.

Dr. Poerbatjaraka veronderstelt (Bijdr. Kon. Inst. 80, 1924, blz. 284), dat men in plaats van sipan moet lezen sira'n; dan zou er staan: hem wensen te zien rakēt-spelen. De moeilijkheid bij het aannemen van deze veronderstelling is slechts, dat op dit aan den vorst gedane verzoek 's vorsten vader Sri Kērtawardana begint met de opvoering. Na hem komt Praboe Ajamwoeroek zelf pas aan de beurt.

Dr. Poerbatjaraka veronderstelt ook, dat men in plaats van oemantoeok moet lezen oemantoeok: (goedkeurend) met 't hoofd knikken. Ook hiertegen is, dunkt mij, alleen dit bezwaar, dat het volgende woord adadak-dadakan blijkbaar (getuige regel 2 van de vijfde strofe) duidt op het maken van voorbereidselen door de twee arja's. Dat de vierde strofe die voorbereidselen vermeldt, is, dunkt mij, wel begrijpelijk.

466. Pandjak. De vijfde strofe van zang 91 vertelt, dat Sri Kērtawardana, de vader van Praboe Ajamwoeroek, eerst mandjaki. Het woord pandjak is vermoedelijk te begrijpen als aanduidende een voorloper-gezel. In het hieraan voorafgaande is, bij de bespreking van het optreden der gamboeh's, dit woord pandjak ook reeds genoemd (§ 416). In Oost-Java en de Oosthoek is het ook nu nog bekend als aanduiding van een gamēlan-speler bij een dans-opvoering, inzonderheid naar het schijnt, van een kēṇḍang-speler. Diens taak is het inderdaad, in zekere mate leiding te geven aan het muziekspel en de vertoning.

De trom is een oud muziekinstrument, en een instrument, dat te beschouwen is als in het bijzonder passende bij oude dansopvoeringen. Het zou, dunkt mij, niet verwonderlijk zijn, indien bleek, dat het algemeen gebruik van trommen in het huidige Moslimse Java bij opvoeringen zoals moeloedan, slawatan en rodad, behalve met de vroeger reeds vermelde Moslimse afkeer van gamēlan-muziek (§ 94), ook samenhang met het heidense bestanddeel, het overblijfsel van oude wijdingsplechtigheden in die opvoeringen (zie § 437). Maar dit zal moeilijk te bewijzen zijn. Thans gebruikt men bij moeloedan- en dergelijke voorstellingen meestal of bijna uitsluitend tērbang's. Ik herinner intussen nog aan de grote hangende moskeetrommen (bēḍoeg), en aan de grote trommen, vermeld in de beschrijving van een eigenaardig ouderwets Soendanees gemeenschappelijk feest (§ 264) als aanwijzingen ervoor, dat trommen of tromachtige instrumenten in de zeer oude tijd niet zelden in verband stonden met religieuze gemeenschapsgebruiken.

Mag men uit dit alles opmaken, dat Sri Kērtawardana de trom bespeelde, bij de eerste van de rakēt-opvoeringen in de kraton van Mādžapait? Het is niet ondenkbaar, maar zekerheid daaromtrent is moeilijk te krijgen. De verklaring van de afleiding mandjaki is misschien te zoeken, minder in de richting van trommelspel (al kan dit erbij gekomen zijn), als in de richting van een technische term van het toneelspel. Wellicht mag men denken aan het woord adjak: uitnodigen om mee te gaan en te vergezellen. Ik zou voorstellen mandjaki te verklaren, in verband met het volgende optreden van den vorst zelf, ongeveer in de zin van het huidige moetjoeki: een begin maken met een vertoning, een wajang-toneelvoorstelling, die vervolgens door een ander (een voornamere) wordt voortgezet. Deze verklaring van mandjaki komt niet slecht overeen met die, voorgesteld door Dr. Poerbatjaraka en Dr. Stutterheim (Bijdr. Kon. Inst. 80, blz. 285 en 90, blz. 275).

Uit de derde regel van deze strofe (5) van zang 91 mag men, dunkt mij, opmaken, dat Sri Kērtawardana optrad met een eigen troep spelers, bestaande uit een sori, een gitada en een tēkēs of, misschien, verscheidene tēkēs'. Dat hij zelf als speler of danser optrad, blijkt niet. Sori, gitada en tēkēs zijn de namen van de vaste personen, die optraden in de rakēt-vertoning, zo zal spoedig blijken. Die derde regel is dus slechts te vertalen: zijn sori, gitada en tēkēs zijn fraai.

467. De opvoeringen van Sri Kērtawardana en Praboe Ajamwoeroek achter elkaar. Is deze opvatting van de bedoelde zinsneden in zang 91 van de Nagarakērtagama de juiste, dan zouden er dus twee sori-tēkēs-vertoningen achter elkaar vertoond zijn, een van Sri Kērtawardana en een van Praboe Ajamwoeroek. Ten aanzien van de bedoeling, die dit ongetwijfeld gehad heeft (men bedenke, dat deze opvoeringen het plechtige slot vormden van de grote feesten in Palgoena en Tjētra), mag ik verwijzen naar vroegere vermeldingen van dergelijke verdubbelingen, welke vermoedelijk hun verklaring vinden in oude religieuze gedachten. Naar aanleiding van de eigenaardige Soendaneze ngèsrèk-partijen (§ 264) heb ik opmerkzaam gemaakt op het bestanddeel van wedijver, dat vermoedelijk in dergelijke verdubbelingen te zoeken is. Bij de beschouwingen over de prijskamp (§ 406 en 407) en over de gevechtsdansen (§ 424) heb ik getracht waarschijn-

lijk te maken, dat de vertoning van een gevecht of een wedstrijd voor de oude wereldbeschouwing in het algemeen een religieuze zin had, als een uitbeelding of een beleving van de tegenstelling tussen de twee delen, waarin het Bestaande zich splitst. In de opeenvolging van de twee sori-têkês-vertoningen in de beschrijving in de Nagarakêrtagama is deze gedachte wellicht ook uitgedrukt. De eerste vertoning is die van den vader (Sri Kêrtawardana), de tweede die van den zoon (Praboe Ajamwoeroek). De oude wereldbeschouwing zag de tegenstelling tussen de twee delen onder andere ook als de tegenstelling oud-jong, donker-licht.

In aansluiting hierbij zou men kunnen veronderstellen, dat de sori-têkês-vertoning van Sri Kêrtawardana 's nachts plaats had, en die van Praboe Ajamwoeroek, daarop aansluitende, de dag daarop. Een nacht en een dag achter elkaar feestvieren is in een ouderwetse Javaanse omgeving niet buitengewoon. Ook voor een opvoering van toneel en dans is dat niet te lang; men herinnert zich, dat de oude hoofse maskerspel-opvoering in Soerakarta in de vorige eeuw ook een gehele dag lang konden duren, en dat, om nog eens een vergelijking te trekken met de merkwaardige Atjêh'se sadati-vertoning, een grote, verdubbelde opvoering hiervan, volgens de beschrijving van Prof. Snouck Hurgronje, ook een nacht en een dag achtereën in beslag kon nemen (Prof. Snouck Hurgronje spreekt van 16 uur). De nacht gaat aan de dag vooraf, omdat de nacht de oudste is.

In de beschrijving van de Nagarakêrtagama zijn er helaas te weinig aanduidingen van tijd te vinden, om met zekerheid te kunnen zeggen, dat de sori-têkês-vertoning van Sri Kêrtawardana 's nachts plaats had. Maar de waarschijnlijkheid is, dunkt mij, wel voor deze veronderstelling. Na de toespraken en onderwijzingen, die vermoedelijk wel overdag zullen hebben plaats gevonden, begint men bij ghaṭita traja aan de gemeenschappelijke feestmaaltijd (zang 89, strofe 3). Welk tijdstip met ghaṭita traja bedoeld is, moet ik onbeslist laten. De gemeenschappelijke feestmaaltijd zet zich voort tot de sori-têkês-vertoningen, en het einde van de tweede daarvan, die van Praboe Ajamwoeroek, komt met wajah-lingsir (zang 91, strofe 9). Onder wajah-lingsir verstaat men in het huidige Javaans inzonderheid de eerste uren na de middag. Het zou, dunkt mij, niet zo vreemd wezen, ook in verband met ouderwetse Javaanse feestvieringen van thans, dat de gezamenlijke feestmaaltijd, in Mādjapaṭit blijkbaar een grote eet- en braspertij, het grootste gedeelte van een namiddag en een vooravond in beslag hebben genomen, dat Sri Kêrtawardana zijn sori-têkês-vertoning liet spelen in de nacht daarop, en dat Praboe Ajamwoeroek de daarop volgende morgen, bij daglicht, aan de beurt kwam.

468. Praboe Ajamwoeroek's sori-têkês-ve toning. De zesde, zevende en achtste strofe van zang 91 geven nu de beschrijving van het optreden van Praboe Ajamwoeroek zelf. Ik zal trachten van deze strofen eerst een vertaling te geven, en dan een verklaring in verband met andere beschrijvingen van vertoningen.

Die strofen luiden:

6. Nda loewaran sirêki ri ḍatêng narapatin angadêg,
gitaniranyat angdani girahjasêning oemoelat,
sorinirêki soesrama niroekti litoehajoe wagêd,
gita nika ngirib-irib awêh rêsêpaning oemoelat.
7. Sri naranata tan sipi wagoesnira têlas arasoek,
aṣṭa têtês-nirêkin oepabarja rahajoe sawala,
toesning amatyawangsa witjaksana têtês ing oelah,
hétœniran pabanjal anibakên oetjapan angênê.
8. Nang nawanaṭya kapwa tinapaknira tinêwêkakên,
hasja makadi tan pēgat ikang goejoe parêng asêloer,
mwang karoena mangoen tangis awêh sêkêl apoehara loeh,
hétœe nikang toemon paḍa kamanoesan angên-angên.

Als vertaling hiervan, gedeeltelijk afwijkende van de vertaling van de Nagarakērtagama-uitgave en van die van Dr. Stutterheim (Bijdr. Kon. Inst. 90, blz. 275), zou ik willen voorstellen:

6. Dan, bij de komst van den vorst om op te treden, gaan zij heen. Zijn gezang (van Praboe Ajamwoeroek) is anders, het brengt de toeschouwers tot verrukking. Zijn sori is flink, onberispelijk (gekleed?), schoon van uiterlijk en kundig (in het spel), het gezang (van den sori) bevat toespelingen en schenkt den toeschouwers behagen.

7. De vorst, buitengewoon van schoonheid, is met de meeste zorg gekleed. Acht in getal zijn zijn tēkēs', dat zijn gezellen (van hem)¹⁾, schoon, op een rij aan de andere zijde²⁾, gesproken uit prijaji-geslachten, vlug van verstand, juist van pas, alles wat zij doen. Daardoor kunnen zij bij de banjal-vertoning treffende gezegden laten vallen.

8. Zo vangt men gezamenlijk de negendans aan en brengt hem ten einde.³⁾ Kluchtig en vooral ook zonder ophouden is het gelach, gezamenlijk en onafgebroken. En het medelijden wekt (tevens) geweent, het geeft een beklemd gevoel, dat tot uiting komt in tranen. Daardoor worden de toeschouwers in hunne gedachten gelijkelijk getroffen door ontroeringen.

469. De voetkus, einde van de feesten. Een enigermate duidelijke voorstelling van de vertoning kan men zich uit deze beschrijving van de Nagarakērtagama nog niet maken. In het hierna volgende zal ik trachten, door vergelijkingen te trekken met andere oude beschrijvingen van dergelijke opvoeringen, de zin van het in de Nagarakērtagama medegedeelde wat duidelijker te maken.

Hier wil ik, voor de volledigheid, eerst nog iets opmerken over de inhoud van de 9de strofe van zang 91. Daar wordt vermeld, dat degenen, die het schouwspel, de sori-tēkēs-vertoning, hadden mogen bijwonen (de parahandyan, vermoedelijk: de adel, de radēn's), daarna

¹⁾ Ik heb aanvankelijk gemeend, oepabarja met bijvrouw te mogen vertalen, op grond van een plaats in het Wratiasana, een der Balinees-Javaanse rechtsboeken voor pēdanda's (men zie de Tantoe-Panggēlaran-uitgave, blz. 295), waar ook Dr. van der Tuuk op gewezen heeft. Daar is sprake van een zekere onderafdeling van de geestelijke stand (hedendaags Balinees: de pēdanda's), waarvan de leden echtgenoten (barja) en bedienden (rowangan) mogen hebben, die zij tot bijvrouwen mogen nemen (mopabarja), om met haar kinderen te verwekken. In het vers van de Nagarakērtagama (een kwantiteiten-vers, ontleend aan de Sanskriet-letterkunde) is het woord oepabarja echter manlijk geschreven (niet oepabhārjā; dit zou trouwens een fout tegen de metriek hebben opgeleverd). Of men mag veronderstellen, dat de Nagarakērtagama zo nu en dan zover toegeeft aan het Javaanse, geen grammatikaal geslacht kennende taalgevoel, dat hij een van nature vrouwelijk woord, dat bijvrouw betekent, een grammatikaal manlijk geslacht durft te geven metri causa? Het is niet onmogelijk. Maar wellicht ware een vergrijp tegen de metriek (door het schrijven van oepabhārjā) eerder te verwachten, dan een vergrijp tegen de regel van overeenkomst van grammatikaal en natuurlijk geslacht. Daarom geef ik er de voorkeur aan, oepabhārja, oepabarja hier te vertalen met gezelschap, in het midden latende, wat de maatschappelijke verhouding was, die bestond tussen den vorst en zijn oepabarja's. Dat de oepabarja's, als tēkēs' optredende, vrouwen moesten voorstellen, zal in het hierna volgende blijken. Zijn het jongens of jonge mannen geweest, zoals ik hier aanneem, dan traden zij dus in travestie op. Prof. Gonda's verklaring van oepabarja (B.K.I. 88, blz. 468) kan ik niet overnemen, evenmin trouwens als zijn opvatting van de vertoning in de Mādjāpaī'tse kraton in haar geheel, die m.i. veel te uitsluitend uitgaat van de Sanskriet-letterkunde en het weinige dat wij afweten van het leven in het oude Voor-Indië.

²⁾ Sawala, in nieuwer Javaans soewālā, heeft vermoedelijk van ouds de zin van tegenover, dwars in de weg; ik vertaal: op een rij aan de andere zijde, in de veronderstelling, dat dit woord hier een stand in de dans aanduidt. De tēkēs' vormen de tegenpartij van den sori en den vorst, dat zal spoedig blijken. Dr. Poerbatjaraka's voorstel (Bijdr. Kon. Inst. 80, blz. 285) om sawala te vervangen door saphala, en dat van Prof. Gonda, om het te vervangen, door sakala (B.K.I. 88, blz. 468) lijken mij overbodig.

³⁾ Aan tapak ken ik hier de betekenis toe, die in het huidige Javaans tapoek heeft. Tēwēk, een woord, dat meestal: sedert betekent, en zijn afleidingen, moet men in verband brengen met toewoek, thans het krāmā-woord voor warēg: verzadigd, maar oorspronkelijk, naar men mag aannemen, de betekenis hebbende van: tot het einde toe. Tinapak zou, zoals ik vroeger veronderstelde (Tantoe-Panggēlaran-uitgave blz. 262), ook wel getrapt (eigenlijk betreden) kunnen betekenen, maar van de vorm met achtervoegsel tinēwēkakēn is moeilijk aan te nemen, dat hij slechts in letterlijke zin: doorstoken zou beduiden. Deze verklaringen van tinapak en tinēwēkakēn komen bijna geheel overeen met die van Prof. Gonda (B.K.I. 88, blz. 472).

den vorst de voetkus brachten „in 't bewustzijn, dat zij zondenvrij waren” (moekta papa, kan ook wel aanduiden: bevrijd van onheil).

Het brengen van de voetkus of, meestal, de kniekus, aan oudere familieleden is een plechtigheid, welke in het hedendaagse Java behoort voornamelijk bij Lēbaran en bij de bruiloft. Het geschiedt bij aanzienlijken met enig ceremonieel. In de Zuid-Midden-Javaanse kraton's is het brengen van de voetkus door de pangéran's aan den vorst een der belangrijke onderdelen van de viering van de Garēbēg Bakdā (Sijam). Lēbaran, het feest van het einde van de Moslimse Vastenmaand, geldt geheel als „Javaans Nieuwjaar”. Zo wordt het ook gemeenlijk genoemd, al is dat formeel ten onrechte. De overtuiging, met dit feest een nieuw jaar in te gaan, en gedane zaken achter zich te laten, is op Java over het algemeen zeer sterk. Men vraagt daarbij ouderen met enige plechtigheid om vergiffenis voor wat men misdreven mocht hebben.

Of er een onmiddellijk verband is te leggen tussen deze Moslims-Javaanse gebruiken en het beschrevene in de Nagarakērtagama, wil ik hier in het midden laten. Vermoedelijk moet men zich voorstellen, dat er slechts een overeenkomst van gebaar bestaat, als uitdrukking van eerbied en onderdanigheid jegens degenen, die hoger in rang, want ouder, zijn in de groep der verwanten. Zulk een betuiging van eerbied, waardoor ieders juiste plaats in de gemeenschap wordt aangetoond en vastgelegd, past in het bijzonder bij het ingaan van een nieuw tijdperk. En de bruiloft zowel als Nieuwjaar zijn te beschouwen als het ingaan van een nieuw tijdperk.

Dat de in het lofdicht beschreven feesten en vertoningen een religieuze zin hadden, wordt door dit alles wel zeer duidelijk.

470. Vergelijking met een Maleise beschrijving van een sori-tēkēs-vertoning. Thans is het tijd te trachten, de oude betekenis van de in de Nagarakērtagama beschreven vertoning aan den dag te brengen. Hiertoe wil ik in de eerste plaats te hulp roepen de Maleis-Javaanse letterkunde, waaruit de Heer Overbeck zo belangrijke stukken vertaald heeft. Een stuk uit de hikajat Galoeh-digantoeng, dat een beschrijving geeft van een vertoning die mēnaping of mēnopèng genoemd wordt (opgenomen in Djāwā XIII, blz. 220), vermeldt als optredende personen ook de sori en de tēkēs; het is dus wel waarschijnlijk, dat daar dezelfde soort opvoering bedoeld wordt als het rakēt-spel in de Nagarakērtagama. Dr. Stutterheim heeft ook reeds getracht, door vergelijking met deze Maleise tekst, de beschrijving van de Nagarakērtagama duidelijker te maken (Bijdr. Kon. Inst. 90, blz. 272).

Hoe intussen de benaming mēnaping of mēnopèng hier te verklaren is, volgt hierna; dat er inderdaad maskers bij gebruikt zouden zijn, blijkt niet uit de uitvoerige Maleis-Javaanse beschrijving. Door het elkaar liefkozen en het vele spreken en zingen, dat de spelers en speelsters doen, is het ook onwaarschijnlijk. Dit is niet wel mogelijk met een masker voor. Dr. Stutterheim's veronderstellingen dienaangaande vinden, naar het mij voorkomt, geen bevestiging in de Maleise tekst.

Ook ten aanzien van de beschrijving van de sori-tēkēs- of rakēt-vertoning in de Nagarakērtagama kan ik Dr. Stutterheim's mening, dat die plaats „zeer duidelijk een topèng-vertoning moest beschrijven”, geenszins delen. In het hieraan voorafgaande, bij de vermelding van de ouderwetse rakēt-vertoning in de West-Pasisir-landschappen (§ 341), heb ik dit reeds besproken. In ouderwetse vormen van het hedendaagse Javaanse maskerspel droegen de maskerdansers (allemaal, behalve de pānākawan-figuren, vermoedelijk, zie § 25) een hoofdtooi, die tēkēs heette. Wat het verband van deze benaming met die van een van de hoofdpersonen van de sori-tēkēs-vertoning is, is niet duidelijk. Op grond van deze overeenstemming van woorden aan te nemen, dat de sori-tēkēs-vertoning een maskerspel was, lijkt mij zeer voorbarig.

De beschrijving van de sori-tēkēs-vertoning is, zoals deze soort Maleis-Javaanse letterkunde, die Pandji-verhalen tot onderwerp heeft, dat gaarne doet, ingelijfd in het verhaal, dat romantisch en erotisch van aard is. De rollen in de vertoning worden vervuld door de vorstelijke hoofdpersonen van het verhaal zelf. De Ratoe-anom van Koripan-Djenggala (dat is Radèn Pandji Inoe Kērtāpati)

treedt op als pèrèt, de Ratoe Istëri (dat is Dëwi Tjāndrākīrānā) als sori, en de Pramésuari-anom (dat is een tweede gemalin van Radèn Pandji) als tēkēs. Uit de beschrijving der vertoning blijkt, dat de sori (ofschoon voorgesteld door een vrouw) een bambang, een jonge, schone edelknaap is, die in hartstocht ontbrand is voor de tēkēs, een prinses, die aan een ander toebehoort. Pèrèt is de pānākawan, de oudere geleider, van den sori. De tēkēs heeft, zoals dat te verwachten was, ook een bediende, een geleidster, die Djanti wordt genoemd; als zodanig treedt op een derde gemalin van Radèn Pandji. De sori weet de tēkēs te veroveren met het zingen van liederen, die alle toehoorders diep treffen. Een kluchtig toneel van den pèrèt, wiens pogingen, de djanti voor zich te winnen, niet slagen, zorgt voor afwisseling.

Wanneer men deze Maleis-Javaanse beschrijving vergelijkt met die van de Nagarakērtagama, aannemende dat de beschreven opvoeringen niet te veel verschillen, dan blijkt, dat Praboe Ajamwoeroek de rol van den pèrèt heeft gespeeld. Want van den sori en de tēkēs' wordt in de Nagarakērtagama gesproken in woorden („zijn sori" en „zijn tēkēs'"), die het buiten twijfel stellen, dat deze rollen niet door den vorst werden vervuld. Dat sori, tēkēs, evenals gitada, in de Nagarakērtagama en de andere teksten personen, figuren in de opvoering aanduiden, is duidelijk genoeg. Veronderstellingen omtrent de taalkundige afleiding dezer woorden moeten er niet toe leiden, dat men dit feit uit het oog verliest.

Hier wijk ik weer af van de mening van Dr. Stutterheim, die vroeger ook mijn eigen mening was (Tantoe-Panggēlaran-uitgave, blz. 262), dat de vorst tēkēs was. Neemt men dit aan, dan komt men voor de moeilijkheid een grote verwarring te ontwarren. Dr. Stutterheim, die zich voor die moeilijkheid gesteld zag, is daar, dunkt mij, niet op voldoende wijze in geslaagd; evenmin zijn de opmerkingen, die ik plaatste in de Tantoe-Panggēlaran-uitgave bevredigend. Wanneer men echter aanneemt, dat Praboe Ajamwoeroek pèrèt was, lost de moeilijkheid zich vrij gemakkelijk op. In de beschrijving van de Nagarakērtagama komt met pèrèt overeen de gitada van Sri Kērtawardana's opvoering (in strofe 5 van zang 91). En het gezang (gita) van de eerste persoon van Praboe Ajamwoeroek's opvoering (strofe 6 van zang 91) is het gezang van den vorst zelf, optredende als pèrèt of gitada, of als Gagak-kētawang, volgens de Pararaton.

Nu zou men het op het eerste gezicht vreemd kunnen achten, dat de vorst zich tevreden zou hebben gesteld met een rol, die men thans, afgaande op wat het Maleise verhaal vertelt, die van een pānākawan-figuur zou noemen. Want het huidige Javaanse toneel stelt de pānākawan's toch als dienaren voor. Men vergete echter niet, wat in het hieraan voorafgaande reeds is opgemerkt, dat de pānākawan-figuren van ouds leidslieden zijn, die het den wijdeling mogelijk moeten maken een hogere graad van bestaan te bereiken. In het Maleis-Javaanse verhaal wordt de rol van den pèrèt ook vervuld door Radèn Pandji zelf, terwijl de rollen van den sori en de tēkēs aan zijn gemalinnen worden toebedeeld. Dit wijst erop, dat de rol van pèrèt niet die van een ondergeschikte was, zoals men misschien zou opmaken uit de Maleise beschrijving. Dat een prins zich in het openbaar zou hebben laten zien in een verhouding, waarin hij de ondergeschikte was van zijn echtgenoten, is hoogst onwaarschijnlijk.

Intussen, in de Nagarakērtagama wordt de benaming pèrèt niet genoemd. Maar men mag, daar bij de beschrijving van Sri Kērtawardana's spel sori, gitada en tēkēs worden vermeld, aannemen, dat men in de kraton van Mādjapaït de bedoelde figuur bij de rakēt-vertoning slechts als de gitada aanduidde. Prof. Kern heeft waarschijnlijk gemaakt, dat gitada in de eerste plaats zanger heeft betekend; in deze zin gebruikt de Nagarakērtagama het woord ook nog (zang 90, strofe 6). In zang 91, strofe 3, wordt ook vermeld, dat Praboe Ajamwoeroek zong.

Men herinnert zich, dat gezang zeer goed past bij het optreden van pānākawan-figuren; ook thans nog is het een der vaste eigenaardigheden van Sēmar in vele wajang-poerwā-voorstellingen, dat hij zingt. Men mag wel veronderstellen, dat in de oude tijd de tekst van dergelijk gezang in verband stond met religieuze gedachten of mythologische verhalen, zoals de bezwerings-

470. Bijlage II, Oude Teksten.

liederen, die men thans in Zuid-Midden-Java kidoeng noemt, of de soort gezangen, die in Oost-Java gandingan heetten. Reeds vroeger (§ 32) heb ik verondersteld, dat ook de soeloek's bij de wajang-poerwā-opvoeringen zeer oude bestanddelen bevatten. Maar een zeer nauw verband tussen de huidige Zuid-Midden-Javaanse wajang-poerwā-vertoning en het gezang van oude Oost-Javaanse gitada's is intussen toch onwaarschijnlijk.

De vertaling van het woord oepabarja (zie § 468, de beschrijving in de Nagarakērtagama) met bijvrouw zou enige bevestiging vinden in het Maleise verhaal. Immers, terwijl volgens de Nagarakērtagama de tēkēs' door oepabarja's worden voorgesteld, wordt volgens het Maleise verhaal de rol van tēkēs door een tweede echtgenote van Radèn Pandji gespeeld. Toch kan ik, zoals ik boven (§ 468) heb uiteengezet, moeilijk geloven, dat de Nagarakērtagama met oepabarja bijvrouwen bedoelt; ik houd het ervoor, dat het jongens of jonge mannen zijn geweest, die in travestie optraden. Intussen, de opmerking van den Heer Overbeck, door Dr. Stutterheim overgebracht (Bijdr. Kon. Inst. 90, blz. 227), dat het woord rahajoe voor schoon, dat de Nagarakērtagama gebruikt met betrekking tot de tēkēs', wijst op het vrouwelijk geslacht, evenals het hedendaagse Javaanse woord ajoe, bevat blijkbaar vrij wat waarheid. De tēkēs' hebben vrouwen moeten voorstellen.

Omgekeerde travestie komt in de Maleise beschrijving voor bij den sori. Dit is een mannerol gespeeld door een vrouw. Uit de beschrijving in de Nagarakērtagama is niet op te maken, of het daar een man of een vrouw was, die optrad. Dr. Stutterheim heeft de veronderstelling geopperd, dat sori met het nieuwere soeri, kam, in verband gebracht moet worden. Deze veronderstelling, die overigens wel aanlokkelijk is, lijkt mij toch wat te gewaagd om over te nemen. Het woord soeri (ouder soeroej) is in de oudere Javaanse teksten vaak genoeg gevonden.

Over de vierde figuur, die in de sori-tēkēs-vertoning optrad volgens de Maleise beschrijving, Djanti, een vrouw die bij de tēkēs behoort, zal ik in het hierna volgende nog iets opmerken (§ 472).

Het is hier de plaats om melding te maken van een hedendaagse Maleise vertoning, die zo goed als volkomen overeenkomt met de aangehaalde beschrijvingen uit de Maleis-Javaanse letterkunde. De Heer Overbeck maakte mij er opmerkzaam op. Het is de ma'jong-vertoning van het Maleise schiereiland. Een uitvoerige beschrijving ervan komt voor in de verhandeling van den Heer Wilkinson over Maleise vermakelijkheden (Life and Customs, III, Malay Amusements, blz. 37 e.v.). Ook in „Malay Magic" van den Heer Skeat komt een bespreking van deze vertoning voor, maar zonder beschrijving. De Heer Wilkinson deelt mede, dat de ma'jong-vertoning afkomstig is uit Ligor, eens, in de voor-Moslimse tijd, een belangrijk vorstendom. Hij noemt als optredende personen de pa'jong (dat is de bambang, de jonge held), de pēran (dat is zijn geleider, die als grappenmaker optreedt), de ma'jong of poetri (dat is de prinses) en de ma'inang of ma'sēni. De vertoning bestaat uit een ontmoeting van den jongen held en de prinses, en hun minnarij. Het verschil met de tot nu toe vermelde beschrijvingen van te vergelijken vertoningen is, dat volgens de Heren Wilkinson en Skeat de pēran, de pānākawan van den bambang, altijd een masker draagt, de andere personen niet. De Heer Skeat geeft afbeeldingen van twee pēran-maskers; het zijn halve maskers, die de mond onbedekt laten, evenals de Javaanse pānākawan-maskers, maar overigens natuurlijk van een andere stijl. Een ander verschil is, dat met de ma'jong-vertoning verschillende verhalen opgevoerd kunnen worden. De Heer Skeat vermeldt er meer dan 20, voor 'n deel, naar het schijnt, sprookjes. Daarin treden dan nog wel andere personen op dan de vier genoemde, ook wel gemaskerden, of dierenfiguren en geesten met mommen. Maar alle verhalen moeten, volgens den Heer Wilkinson, de ontmoeting en de minnarij tot kern te hebben. Aan het gebruik van maskers bij deze Noord-Maleise ma'jong-vertoning moet men het vermoedelijk wijten, zo heb ik in het hieraan voorafgaande verondersteld (§ 341), dat de schrijver van het Maleis-Javaanse romantische verhaal de sori-tēkēs-vertoning mēnopēng, maskerspelen, noemde.

Hoe de verhouding is van deze Noord-Maleise vertoning (Ligor behoort thans tot Siam) en de Javaanse rakët-vertoning is, dat is te begrijpen, moeilijk vast te stellen. Vermoedelijk moet men wel weer denken aan de Pasisir-beschaving, die ook langs de kusten van Soematra en het Maleise schiereiland thuis moet zijn geweest; vandaar al de herinneringen aan Java, die men daar vindt.

Door het vertonen van verschillende verhalen (echter alle met dezelfde kern) schijnt de ma'jong-vertoning wel iets van een gewoon toneelspel of zelfs van een populair kluchten-toneel te hebben gekregen. Misschien mag men vermoeden, dat de rakët-vertoningen, die in vroeger jaren in Tjërbon en Bantën te zien waren, zich ook ontwikkeld hadden van iets dat geleek op het vrij eenvoudige Mădjăpăit'se sori-pèrèt-têkës-spel tot een toneelspel met personen uit de Pandji-verhalen. Het zoeken en vinden van Sêkartadji door Radèn Pandji is immers eigenlijk de onveranderlijke inhoud van alle Pandji-verhalen; Dr. Rassers heeft uiteengezet, waarom dit zo zijn moet. In het hierna volgende zal ik trachten, een dergelijke oude mythische inhoud van het sori-têkës- en daarmee van het rakët-spel aan te tonen. De door Prof. H. Djajadiningrat aangewezen vermelding van de rakët-vertoning in de kraton van Bantën (Sadjarah Bantën, blz. 66, zie § 119 en 341), waarin personen uit de Pandji-verhalen optraden, behoeft dus niet al te zeer te verbazen.

Trouwens, ook de Mădjăpăit'se hof-rakët heeft vermoedelijk komische en erotische bestanddelen bevat. Daarop wijzen wel de vermeldingen van toespelingen en treffende gezegden in de Nagarakêrtagama. Dat dit grappige, waarop ook de naam banjol in de Pararaton wijst (wajang-banjol), past bij de te vermoeden oude religieuze zin van de vertoning, zal in het hierna volgende nog blijken (§ 473).

471. Vergelijking met de beschrijving van de Tantoe-Panggëlaran van een sori-têkës-vertoning. Alvorens over te gaan tot de beschouwingen over de te vermoeden oude religieuze zin van de sori-têkës-vertoning, is het dienstig, nog een vergelijking te trekken, en wel met een vermelding van deze merkwaardige vertoning in de Tantoe-Panggëlaran. Men leest daar (blz. 104 van de uitgave):

Moewah pangawara Baṭara Iswara, Brahma, Wisnoe ri Baṭara Kala, midëra ring boewana, Baṭara Kala tinindjonira, idjo-idjo molah ta sirèng balé, loemawoe-lawoe awaknira. Sanghjang Iswara dadi swari, Sanghjang Brahma dadi péderat, Sanghjang Wisnoe dadi tēkēs; midër mangidoeng amèn-amèn, tinēhër bandagina mènmen ngarannja. Mangkana moelaning ana bandagina mènmen.

Deze zinsneden zou ik thans willen vertalen, enigszins afwijkend van de vertaling in de Tantoe-Panggëlaran-uitgave (blz. 170):

Voorts was een afweermiddel van de Baṭara's Iswara, Brahma en Wisnoe tegen Baṭara Kala: ze gingen rond op aarde en zochten Baṭara Kala op, groen bewoog het immers in het huis (?): (Baṭara Kala) liet (daar) zijn lichaam groot (uitgebreid) worden (?) Sanghjang Iswara werd sori, Sanghjang Brahma werd péderat, Sanghjang Wisnoe werd tēkēs; zij gingen rond, liederen zingende, als zwervers en trekkers; sindsdien bestaan de rondtrekkende bandagina-lieden. Zo is de oorsprong van het bestaan van de rondtrekkende bandagina's.

Ik zal mij hier niet begeven in uitvoerige beschouwingen over deze zinsneden, die klaarblijkelijk een oorsprongsverhaal bevatten (de gehele Tantoe-Panggëlaran is eigenlijk een verzameling oorsprongsverhalen), nu van een groep zwerfende bandagina's. Wat precies bandagina's geweest zijn, is mij nog niet gans duidelijk; dat amèn in de eerste plaats heeft geduid op rondtrekken, het gaan van de ene plaats naar de andere, en zomede op het bestaan van rondtrekkende speellieden, heb ik in het hieraan voorafgaande reeds opgemerkt (§ 339). De aangehaalde zinsneden van de Tantoe-Panggëlaran geven weer de werkzaamheid van bandagina's, die optreden als onheilbezweerders of duivelbanners; de onduidelijke woorden „groen bewoog het immers in het huis, Baṭara Kala liet daar zijn lichaam groot worden” slaan vermoedelijk op het teken, waaraan de bandagi-

na's of anderen meenden te kunnen zien, dat er in een huis een kwade geest, Baṭara Kala, zich genesteld had, zodat dat huis gereinigd moest worden door het optreden van de baṇḍagina's. Of men bij „het groene", idjo-idjo, mag denken aan de naam van de bekende kleine groene insectjes, boetā-idjo, groene duiveltjes, geheten, welke in een vrij dichte zwerm, die men wel voor één lichaam zou kunnen aanzien, plegen rond te vliegen? Het is niet onmogelijk, gezien de huidige naam, dat men oudtijds die zwermen voor belichamingen van een bozen geest en voor onheil aanbrengend hield. Men zie ook afb. 112, een demon die Boetā Idjo heet. In ieder geval is het duidelijk, dat volgens de Tantoe-Panggĕlaran de opvoering van de sori-tĕkĕs-vertoning een religieuze zin had, en dat zij kon dienen om onheil te weren, evenals de juist te voren genoemde wajang-vertoning. Dat de sori-tĕkĕs-vertoning ook in de Nagarakĕrtagama een religieuze betekenis moet hebben gehad, heb ik boven (§ 469) reeds uiteengezet. In de Maleis-Javaanse beschrijving, door den Heer Overbeck uitgegeven, blijkt dit niet. Tenzij men als zodanig wil opvatten de vermelding, dat allerlei lieden van geestelijke stand (of: die een bijzondere wijding hadden verworven of gingen verwerven): adjar's, poeṭoet's, éṇḍang's en oebon-oebon's, bij de voorstelling aanwezig waren.

Bijzonderheden zijn aan de vermelding van de sori-tĕkĕs-vertoning in de Tantoe-Panggĕlaran overigens weinig te ontleen. De benaming péderat staat naast pèrèt; sommige Tantoe-Panggĕlaran-handschriften lezen trouwens ook pèrèt. Wisnoe is in de Tantoe-Panggĕlaran niet zelden vrouwelijk van aard. Dat hij hier optreedt in de rol van tĕkĕs, een vrouwrol, is dus niet te verwonderen. Waarom Brahma en Iswara de rollen van pèrèt en sori toebedeeld hebben gekregen, is niet gans duidelijk.

Het voornaamste verschil, waardoor de rakĕt-vertoning van de Nagarakĕrtagama zich onderscheidt van de sori-tĕkĕs-vertoning van de Tantoe-Panggĕlaran en de Maleise beschrijving, is eigenlijk, dat er volgens de Nagarakĕrtagama 8 tĕkĕs' waren, en volgens de andere teksten maar één. Het is echter zeer goed te begrijpen, wanneer men inziet, dat de tĕkĕs een groep, één van de delen, waarin het Bestaande zich splitst, voor moest stellen, dat de oude kunst verscheidene tĕkĕs' tegelijk liet optreden. Hierin nadert de rakĕt-vertoning van de Nagarakĕrtagama trouwens de Soerakarta'se bĕḍājā-kĕtawang-dans, die ook een negendans is (8 bĕḍājā's en een pĕmbatak, zie § 474). En verder kan men wijzen op het ontbreken van de figuur van de oude vrouw, Djanti.

472. Vergelijking met het Tjalon-arang-verhaal. Terecht kan men vragen, wat toch de religieuze zin van de sori-tĕkĕs-vertoning geweest kan zijn. Wanneer men de beschrijving in de Maleis-Javaanse tekst leest, schijnt het, alsof er een onbeduidend romantisch-erotisch tafreel wordt opgevoerd. Toch moet men aannemen dat dit tafreel in oude tijden een diepe zin heeft gehad. In het hierna volgende zal ik pogen enige aanwijzingen te geven aangaande de richting, waarin men vermoedelijk moet zoeken naar deze oude zin van dit verhaal.

Ik wil daartoe vooreerst herinneren, aan wat ik in het hieraan voorafgaande (§ 457) heb opgemerkt over de naam Gagak-kĕtawang, volgens de Pararaton een van de vermoedelijk sakrale namen van Praboe Ajamwoeroek. Ik heb gepoogd waarschijnlijk te maken, dat de banjol-vertoning, bij gelegenheid waarvan Praboe Ajamwoeroek de naam Gagak-kĕtawang droeg, of waarin hij als Gagak-kĕtawang optrad, hetzelfde of iets soortgelijks was als de rakĕt- of sori-tĕkĕs-vertoning, in de Nagarakĕrtagama beschreven. Neemt men dit aan, dan volgt daaruit de gelijkstelling van de namen of benamingen Gagak-kĕtawang en pèrèt.

Verder heb ik (in § 457) verondersteld, dat de naam Gagak-kĕtawang naast Gagak-ampoehan geplaatst mag worden. Gagak-ampoehan behoort thuis in een groep namen, die alle aanduiden den tweede van een stel van twee pānākawan's, op Bali welbekend, waarvan de eerste Sĕmar is. Naast Gagak-ampoehan is zo te stellen Ḍalang (men denke aan de maskerspel-naam van Praboe Ajamwoeroek: Ḍalang Tritaradjoe) en ook Mĕrdah, Wĕrdah of Ordah.

Ten aanzien van deze laatste naam Mĕrdah, Wĕrdah of Ordah heb ik ten slotte veron-

dersteld, dat hij taalkundig samenhangt met Bradah, de naam van een van de hoofdpersonen van het Tjalon-arang verhaal.

Neemt men dit alles aan, dan volgt daaruit, dat Gagak-kětawang en pèrèt geplaatst mogen worden naast Bradah: alle drie zijn aanduidingen of benamingen van één grootheid of van een groep grootheden.

Wanneer men in dit licht de tot nu toe gedane mededelingen over de sori-tèkēs-vertoning beziet, en die vergelijkt met het Tjalon-arang-verhaal, komt men, dunkt mij, een stap nader tot het punt, waar men inzicht krijgt in de oude zin van de sori-tèkēs-vertoning van de Nagarakērtagama en de Tantoe-Panggēlaran. Immers Bradah is een der hoofdpersonen in het Tjalon-arang-verhaal, en de opvoering van dit verhaal heeft ook thans nog op Bali religieuze betekenis.

Een voldoende nauwkeurige beschrijving van alles wat er geschiedt bij, voor en na een uitgebreide Balinese Tjalon-arang-vertoning, ken ik niet. Trouwens het is wel aan te nemen, dat de huidige Balinezen aan dit verhaal een uitbeelding hebben gegeven, die in overeenstemming is met hun eigen aard. Daarom is het volstrekt niet zeker, dat in de oude tijd in Oost-Java een Tjalon-arang-vertoning bestaan heeft, die veel op de huidige Balinese geleek.

Van het Tjalon-arang-verhaal bestaat er echter ook een vrij oude Javaanse tekst, door R. Ng. Dr. Poerbatjaraka uitgegeven en vertaald (Bijdr. K. Inst., deel 82, 1926). Daaruit blijkt, dat het verloop van het verhaal eigenlijk het volgende is. Het onheil, dat de heks van Girah, Tjalon-arang, over het land brengt, moet bezworen worden. Daartoe laat de wijze Bradah zijn leerling Baoela trouwen met de dochter van Tjalon-arang, geheten Manggali. Langs deze weg krijgt Bradah het boek, de poestaka, blijkbaar de poesaka van Tjalon-arang, in handen. Toen hij daarvan kennis genomen had, was Bradah in staat Tjalon-arang te overwinnen en het onheil in het land te bezweren.

Dit Javaanse Tjalon-arang-verhaal heeft de letterkunde ingelijfd in de geschiedenis van Praboe Èrlangga van Daha, op een dergelijke wijze als ook tal van Wali-verhalen ingelijfd zijn in de Zuid-Midden-Javaanse babad's. Men denke weer aan Soenan Kalidjāgā. Hiermede wordt niet ontkend, dat er waarschijnlijk wel personen van geestelijke stand geleefd hebben in de omgeving van Praboe Èrlangga, evenals in die van Panēmbahan Sēnapati van Mataram, welke een grote en beslissende invloed op de staatkunde uitoefenden. Maar de voorstelling, die de letterkunde en de overlevering zich gevormd hebben van hunne persoonlijkheden, staat geheel onder de invloed van oude gedachten, verband houdende met klassifikatie, wijding en middelaarschap.

473. De oude zin van het Tjalon-arang-verhaal en de sori-tèkēs-vertoning. Wanneer men in dit licht het zo juist geschetste verhaal van Bradah en Tjalon-arang beziet, wordt het waarschijnlijk, dat als de eigenlijke zin daarvan, als uitdrukking van oude kosmisch-mythologische gedachten, het volgende te beschouwen is.

- (I) Een bambang, een jonge krijgsman, (II) behorende tot een van de twee groepen, waarin de oude klassifikatie het Bestaande en de mensenmaatschappij indeelde,
- gaat, (III) op aanwijzing van zijn leermeester en leidsman,
- (IV) aangelokt door een vrouw,
- (V) die onder de hoede staat van (een oude beschermster behorende tot) de andere groep,
- (VI) zich meester maken van die vrouw.
- (VII) Dit feit op zich zelf, of
- (VIII) het verwerven van een voorwerp, waarover de vrouw de beschikking had,
- zijn (IX) noodzakelijk voor de verzekering van het heil der gemeenschap.

Dit is op het eerste gezicht een vrij simpele geschiedenis. Blijkbaar moet men erbij echter denken aan hetgeen Dr. Rassers heeft aangewezen als kern van tal van Pandji-verhalen: de vereniging van man en vrouw, die de twee groepen, waarin de mensenmaatschappij gesplitst is,

473. Bijlage II, Oude Teksten.

vertegenwoordigen. Maar vooral moet men denken aan de tegenstelling tussen het kosmische en het chaotische, chthonische en demonische, tevens de tegenstelling tussen man en vrouw, waarop ik vroeger reeds gewezen heb (Alexander, Sakèndèr en Sénapati, in Djâwâ VII).

De bambang, de sori, Baoela vertegenwoordigt het manlijke, kosmische; de tēkēs, Manggali het vrouwelijke, het chaotische, demonische. Zij is de dochter van de heks Tjalon-arang. De pèrèt, Gagak-kětawang, Ordah, Bradah is de leidsman, die den bambang helpt bij zijn verovering van de vrouw. Die verovering is noodzakelijk voor het heil van de wereld, want uit het chaotische, dat is het chthonische, de Aarde, moet het juweel, de schat, de rijkdom en de vruchtbaarheid gehaald worden.

Men heeft reeds opgemerkt, dat van de zojuist genoemde bestanddelen er verscheidene voorkomen in de Maleis-Javaanse beschrijving van de sori-tēkēs-vertoning en in de Nagarakērtagama. Dit zijn de bestanddelen I, III en IV. In het optreden van Djanti in het Maleise verhaal kan men ook nog iets van V terug vinden. Djanti zou dan eigenlijk de Oude van de Aarde, Tjalon-arang, zijn.

De heilzame invloed en de onheilbezwerende kracht, welke aan deze vertoningen toegekend zijn, worden ook begrijpelijk, wanneer men hen in verband brengt met de aangewezen oude gedachtengang. Het kosmische huwelijk van hemel en aarde, wanneer men deze uitdrukking hier mag gebruiken, was voor de oude wereldbeschouwing een feit van de grootste betekenis. De sakrale afbeelding ervan in de sori-tēkēs-vertoning was treffend voor het religieuze gevoel, want hier zag men zich de ware en vaste verhouding tussen de twee delen, waarin het Bestaande zich splitst, voor ogen gevoerd. Het vertonen en het aanschouwen van zulk een sakrale vertoning kon men ook heilzaam en onheil afwerend achten, omdat het religieuze gevoel bevrediging vond in de uitbeelding van de goede verhouding tussen de delen van het Bestaande, waarop, naar men geloofde, het welzijn van de wereld en de mensenmaatschappij berustte.

De grond van het geloof in de onheil afwerende kracht van de sakrale vertoning duidt de Tantie-Panggèlāran niet onduidelijk aan, waar hij, bij de vermelding van de wajang-vertoning, zegt, dat de vertoners slechts „verhaalden van de ware aard van den Baṭara en de Baṭari (den God en de Godin) op de aarde.” Het vastgesteld zien (door de sakrale vertoning van een mythische gebeurtenis) van de ware orde in de wereld, moet een bevrediging voor de religieuze behoefte aan vastheid geweest zijn, en zo een geruststelling, een bevrijding van de beklemming van onzekerheid en dreigend onbekend gevaar. Niet zonder enig recht zou men, dunkt mij, de sakrale rakēt-vertoning, zoals die thans enigmatisch begrijpelijk wordt, kunnen vergelijken, met wat in andere tijden en bij andere volken wel een mysterie-spel genoemd is.

Het Tjalon-arang-verhaal is op dezelfde grond als veel-betekenend voor het oude religieuze gevoel te beschouwen. Vooral wanneer men daarbij de mogelijkheid bedenkt, dat Tjalon-arang en Manggali verwant zijn aan de mythologische figuren, die meestal Doerga (de godin des Doods), Ratoe Lârâ Kidoel (de godin van de Zuidzee) en Dēwi Sri (de godin der Aarde) worden genoemd. Zeer terecht heeft Prof. Schrieke gewezen op de verwantschap van de laatste drie figuren, in een opstel over de zee in ethnografie en volkskunde (opgenomen in: het Indische boek der zee, Batavia 1927). Wanneer Tjalon-arang en Manggali ook van oorsprong tot deze kring inheemse godheden behoort hebben, is het te begrijpen, dat de Tjalon-arang-vertoning op Bali zoveel aandacht heeft. Men denke aan de plaats, die de Ratoe Lârâ Kidoel, haar geestentocht, de lampor, en haar verering in sommige streken van Java in de gedachten van het eenvoudige landvolk hebben ingenomen en nog innemen.

Over Gagak-kětawang—pèrèt—Bradah, de persoonlijkheid, die in de mythe tussen de beide partijen staat, kan nog wel het een en ander opgemerkt worden. Vooreerst, dat hij volgens het Tjalon-arang-verhaal eigenlijk boven de beide partijen, zijn leerling Baoela enerzijds en Tjalon-arang met haar dochter Manggali anderzijds, staat. Bradah brengt Tjalon-arang ten slotte tot

onderwerping. Zo bezien, is het heel wat minder vreemd, dan wanneer men alleen afgaat op het romantische verhaal van de Maleise tekst, dat Praboe Ajamwoeroek in de sakrale rakēt-opvoering in de kraton van Mādjāpaīt de rol van pèrèt, overeenkomende met Bradah, vervulde. Over wat er verder met Bradah in verband gebracht kan worden, heb ik hiervoor (§ 458) reeds iets medegedeeld.

Ik wil hier ook herinneren aan wat in het hieraan voorafgaande is opgemerkt (§ 461) over de klassifikatie van Praboe Ajamwoeroek's sakrale namen. Gagak-kētawang, de naam die behoort bij de sori-tēkēs-vertoning, bleek men te moeten indelen bij de vierde groep van de klassifikatie-reeks van vier en vijf. In die vierde groep is ook belichaamd de ouderdom en de duisternis. Hierdoor wordt men ertoe geleid in overweging te nemen, of de sakrale rakēt-vertoning niet mede daaraan te danken heeft haar belangrijke plaats in de religieuze gedachtenkring, zoals die wordt aangewezen door de Tantoe-Panggēlaran (onder de bezweringen van onheil) en de Nagarakērtagama (als slot van het grote feest). Men zou kunnen vermoeden, dat de oude wereldbeschouwing in de rakēt-vertoning, die behoorde bij de vierde, oude en duistere groep van de klassifikatie-reeks van vier, gezien heeft een overgang naar een nieuw, verjongd tijdperk, en de wijding daarvan. Hiermede is in verband te brengen, wat ik in het bovenstaande (§ 469) heb opgemerkt over de betekenis van de voetkus, die, volgens de Nagarakērtagama, de edellieden den vorst brachten na de grote rakēt-opvoering in de kraton van Mādjāpaīt. Het is niet ondenkbaar, dat men in Mādjāpaīt dit feest en deze plechtigheden heeft beschouwd als de afsluiting van een oud jaar en de wijding van een nieuw, op een wijze, niet al te veel verschillend van die, waarop thans het Lēbaran-feest op Java beschouwd wordt. Mede in verband daarmee zou men kunnen veronderstellen, dat de verdubbelde rakēt-voorstelling bij duister begon met het deel van den vader, Sri Kērtawardana, om te duren tot in de nieuwe dag, wanneer de zoon, Praboe Ajamwoeroek, aan de beurt kwam. De nacht is ouder dan de dag.

Men herinnere zich hierbij ook, dat, vermoedelijk, volgens de Pararaton Praboe Ajamwoeroek ook wajang-vertoningen gaf, als ḍalang optredende met de naam Gagak-kētawang. Dat de wajang-vertoning, hoe zij er in de tijd van Praboe Ajamwoeroek ook uit mag hebben gezien (wellicht heel anders dan nu), een eigenaardige nacht-vertoning is en was, en dat zij in het bijzonder met wijding en overgang in een nieuwe staat van bestaan in verband stond, is, hoop ik, in het VIe hoofdstuk duidelijk uiteengezet.

Tenslotte mag men vermoedelijk ook het komische en erotische bestanddeel, dat zo goed als alle genoemde vertoningen gehad moeten hebben, en de benaming banjol, die de Pararaton aan het gehele sori-tēkēs-spel schijnt te geven, in verband brengen met de gedachte aan overgang in een nieuwe staat van bestaan. In het hieraan voorafgaande (§ 352) heb ik gewezen op de grappenmakerijen der pānākawan's, die in de wajang-vertoning behoren bij de gārā-gārā, het toneel dat als het keerpunt in de lakon, de reize van den bambang, den wijdeling, te beschouwen is. Grappen, opgewektheid, vrolijkheid en erotiek behoren, volgens een oude opvatting, bij elke tocht, elk begin, en als zodanig is de wijding tot een nieuwe staat van bestaan, en de inwijding van een nieuw tijdperk, ongetwijfeld beschouwd.

474. Bēḍājā-Kētawang. Aan het hieraan voorafgaande kunnen verklaringen, al zijn die misschien slechts gedeeltelijk, ontleend worden van sommige vertoningen, die men thans nog op Java kent. Het is hier niet de plaats die vertoningen uitvoerig te beschrijven, maar het komt me toch dienstig voor, hen hier te vermelden, omdat de vergelijking met het reeds besprokene nog weer van een andere kant enig licht op de oude sakrale vertoningen kan werpen.

Ik wil thans vooreerst nog even terugkomen op de beschrijving van de rakēt-vertoning in de Nagarakērtagama, in verband gebracht met de vermelding van de naam Gagak-kētawang in de Pararaton. In de Nagarakērtagama wordt vermeld, dat er acht jongelingen (?) als tēkēs' optreden bij gelegenheid van het grote feest in de kraton van Mādjāpaīt. En even later is er sprake van een negendans. Deze getallen, en de naam Gagak-kētawang brengen er toe te overwegen, of

474. Bijlage II, Oude Teksten.

en geen verband te zien is tussen deze oude Oost-Javaanse vertoning en de huidige bĕḍājā-kĕtawang-dans in de kraton van Soerakarta.

Men weet dat, vooral in de kraton van Soerakarta (in Jogjakarta gebruikt men de naam kĕtawang niet om een dans aan te duiden), de bĕḍājā-kĕtawang-dans in hoge ere wordt gehouden. Zij dient eigenlijk alleen of voornamelijk opgevoerd te worden bij zeer plechtige gelegenheden, thans bij de jaarlijkse herdenking van de troonsbestijging van den vorst. De opvoering bestaat uit een zeer uitvoerige en uitgebreide, een paar uur durende gezamenlijke dans van vrouwen (de negen bĕḍājā's), begeleid door gamĕlan-spel en zang. P.A. Adiwidjājā heeft er een korte beschrijving van gegeven (in de Handelingen van het Ie Congres voor Taal-, Land- en Volkenkunde, Java-instituut, 1919).

Op het eerste gezicht zou men in deze dans moeilijk iets ontdekken, dat kan doen denken aan de romantisch-erotische vertoningen met mythologische achtergrond, die de rakĕt-opvoeringen in Oost-Java vermoedelijk geweest zijn. Maar opmerkelijk is, dat de Soerakarta'se kraton-overlevering de bĕḍājā-kĕtawang-dans en -zang (thans door een koor, niet door de danseressen zelf, gezongen) verklaart in verband met het bekende verhaal omtrent het huwelijk van de eerste vorsten uit het Mataram'se huis met de Ratoe Lārā Kidoel.

De kern van dit verhaal is ongetwijfeld weer een mythe, zoals Prof. Schrieke zeer terecht heeft opgemerkt in zijn boven vermeld opstel over de zee in ethnografie en volkskunde. Het verhaal behelst eigenlijk slechts de vereniging van den vorst, als Heer van het éne deel, met de godin der zee, als heerseres over het andere van de twee delen, waarin het Bestaande gesplitst gedacht wordt. Dit is hetzelfde gebeuren, als wat in het hieraan voorafgaande is aangewezen als de kern van de sori-tĕkĕs-vertoning. Daar is ook reeds verondersteld, dat het Tjalon-arang-verhaal, waarmede deze vertoning samenhangt, in verband staat met oude gedachten betreffende de Aarde en haar diepe levenskracht, betreffende de Ratoe Lārā Kidoel en Dĕwi Sri. De kraton-overlevering zegt (volgens het opstel van den Heer Adiwidjājā) over de kĕtawang-opvoering echter niet meer, dan dat de danseressen, de Ratoe Lārā Kidoel vertegenwoordigende, den vorst een liefdeslied toe zingen. De zeer ingewikkelde figuren van de dans doen evenwel vermoeden, dat de betekenis van de vertoning in de oude tijd meer is geweest.

Misschien heeft de voorste danseres, die thans pĕmbatak genoemd wordt, een bijzondere rol te spelen gehad in het samenstel van de dans. Mevrouw van Helsdingen-Schoevers geeft in haar boek over de Bĕḍājā- en Srimpi-dansen (uitgave Balé Poestaka, 1925) verscheidene figuren van de bĕḍājā-dansen weer. De vorst, op zijn troon gezeten, vormt altijd het vaste punt voor deze figuren.

Wil men een vergelijking trekken tussen de oude rakĕt-vertoning en de bĕḍājā-kĕtawang-dans, dan zou men moeten aannemen, dat de vorst op zijn troon de rol van Gagak-kĕtawang of pĕrĕt vervult, dat de pĕmbatak, de eerste van de negen bĕḍājā's, gelijk is te stellen met den sori en de acht andere met de tĕkĕs'. Deze acht bĕḍājā's zouden dan de tegenpartijen zijn van de eerste, de pĕmbatak, en door hem (want de pĕmbatak zou dan een man voorstellen) ten slotte tot onderwerping gebracht worden. Dit zou geschieden door de geestelijke leiding van den vorst, die van zijn troon af op het spel neerziet. Eigenaardig is wel de overeenkomst, die er bestaat in de rolverdeling tussen de Maleise tekst en het huidige gebruik in de Soerakarta'se kraton. Volgens de Maleise tekst werden de rollen van de tĕkĕs en den sori, hoewel de laatste een man moest voorstellen, allemaal door echtgenoten van Radĕn Pandji gespeeld. Thans zijn de bĕḍājā's in de kraton ook meisjes uit de onmiddellijke omgeving van den vorst. En Radĕn Pandji zelf vervulde de rol van pĕrĕt; ditzelfde veronderstelde ik ook van den vorst op zijn troon bij de bĕḍājā-kĕtawang-dans. Wat ik zo juist heb opgemerkt, mag er evenwel niet toe leiden zonder meer aan te nemen, dat Praboe Ajamwoeroek's optreden in de kraton van Mādjā-paīt behoorde bij een soort van bĕḍājā-kĕtawang-dans.

In de sori-têkês-vertoning had, volgens de beschrijving van de Maleise tekst, de pèrèt, met wien Gagak-kêtawang en de vorst overeen zouden stemmen, daadwerkelijk een rol te vervullen. Volgens de Nagarakêrtagama moest de gitada zingen. Dit is dus een aanmerkelijk verschil met het optreden van den vorst bij de huidige bēḍājā-kêtawang-dans, dat alleen uit toezien bestaat. Misschien mag men echter in de benaming negendans, nawanatya, die de Nagarakêrtagama aan de rakêt-vertoning geeft, een aanduiding zien, dat in de kraton van Mādjapaït de vorst alleen maar zong, niet danste. Want de negen dansers of danseressen zijn de acht tēkês' en de sori. In deze betrekkelijke inactiviteit van de hoofdpersoon, den vorst als pèrèt, zouden de Mādjapaït'se en de Soerakarta'se kraton-opvoeringen dus samen gaan, evenals in het laten optreden van acht tēkês'. Dit laatste zal zeker wel mede zijn grond hebben gehad in het verlangen, het artistieke effect te verhogen.

Een ander verschil is, dat, zoals ik in het hieraan voorafgaande heb opgemerkt (§ 277), de bēḍājā's in verband gebracht kunnen worden met oude reidansen, die behoorden bij de vertoningen van de leeftijdsgroep der jongeren (zie § 421).

Vermoedelijk moet men dus aannemen, dat er in de Zuid-Midden-Javaanse hofkunst vermenging is ontstaan. Of ook in Mādjapaït de rakêt-vertoning met de te vermoeden maatschappelijke jongelingen-groepering in verband stond, is niet uit te maken. Misschien wijst de vermelding van de oepabarja's in de Nagarakêrtagama op iets van die aard (indien, ten minste, de oepabarja's gezellen en geen gezellinnen, bijvrouwen, zijn; zie § 468).

De huidige Zuid-Midden-Javaanse bēḍājā-kêtawang-dans een onmiddellijke afstammeling van de Mādjapaït'se rakêt-opvoering uit de tijd van Praboe Ajamwoeroek te noemen, zou getuigen van weinig geschiedkundig inzicht. Daarmede zou men het bestaan aannemen van een band, die de kraton van Mādjapaït hecht zou verbinden aan Zuid-Midden-Java's vorstenhuis. Het bestaan van zulk een band is onbewezen en onwaarschijnlijk. De Zuid-Midden-Javaanse overleveringen, die ons zouden willen doen geloven, dat er zulk een band heeft bestaan, zijn blijkbaar uitingen van het gevoel, dat er toch een verbinding moest zijn tussen de heidense tijd (van de kraton van Mādjapaït) en de Moslimse (van Mataram).

Ten aanzien van de Zuid-Midden-Javaanse bēḍājā-kêtawang-dansen kan men slechts vermoeden, dat zij, zoals zoveel, in de eerste Mataram'se of in de Kartasoera'se tijd ontleend zijn aan de Pasisir-beschaving, inzonderheid aan de hofkunst van de stadjes en vorstendommen langs Java's Noordkust. De Pasisir-beschaving kan wel als onmiddellijk verband houdende met de Mādjapaït'se beschaving beschouwd worden. Dat er, althans in de Noord-Westelijke Pasisir, in Tjërbon en Bantën, nog in de vorige eeuw een rakêt-vertoning bekend was, heb ik reeds vermeld (§ 119). Waaruit die Tjërbon'se en Bantën'se rakêt-vertoningen bestonden, is nauwelijks meer vast te stellen. Wellicht hadden zij meer van de romantisch-erotische hoofse opvoering van de Maleise beschrijving dan van de in het bovenstaande vermoede sakrale vertoning van de zeer oude tijd.

475. Het Bandjaransari-verhaal. Er zijn in de schat der Javaanse overleveringen verscheidene verhalen aan te wijzen, wier betekenis waarschijnlijk pas te begrijpen is, wanneer men hen in verband brengt met het hierboven aangetekende. Vrij duidelijk is dit, dunkt mij, bij de Sri-lakon, die ik heb opgetekend in Banjoewangi (T.B.G. 72, 1932, blz. 277). De kern van dit verhaal is blijkbaar het pogen van Koedā-Pangrēmbjan (den Genezer) van Djēnggālā om, met hulp van zijn pānākawan's Nālādērmā en Pantjakwādja, de prinses Koemoedaningrat van Ngoerawan en de kris Kālā-misani te bemachtigen of te heroveren. Dat men aan de vertoning van dit verhaal een zegenrijke invloed toeschreef, wordt nu ook begrijpelijk. Het verband met de Dēwi-Sri-, de Rijstmythen blijkt hier duidelijk.

Dit Oosthoekse verhaal van Koedā-Pangrēmbjan en Koemoedaningrat heeft in de kring der Midden-Javaanse Pandji-verhalen een verwant in de liefdesgeschiedenis van Radèn Pratinggi Sinompradāpā van Bandjaransari (dat is Radèn Bandjaran) met zijn pānākawan's Sēboel en Palèt

en Dèwi Kěmoedā van Ngoerawan. In het hieraan voorafgaande (§ 47) heb ik er reeds de aandacht op gevestigd, dat deze geschiedenis tot de vaste tonelen van de wajang-gědog-toneelstukken behoort. Men zie ook de bijlagen I en III. De geschiedenis, in twee tonelen opgevoerd, staat in die toneelstukken zo goed als altijd geheel los van het eigenlijke verhaal. Het is zeer waarschijnlijk, dat deze tonelen hun merkwaardig vaste plaats in de wajang-gědog-stukken slechts te danken hebben aan hun verwantschap met het mythologische verhaal, dat een belangrijke plaats innam in de oude gedachtenwereld.

476. Paljat, Palèt, pèrèt. De pānākawan's van Radèn Pratinggi zijn Sěboel en Palèt. De naam Palèt nu is gemakkelijk in verband te brengen met Paljat. Dit is de naam van twee merkwaardige persoonlijkheden, Ēmpoe Paljat of Mahapaljat, den tovermachten kjaï van Kaliasēm, en Tapa Palèt, den djlagra (zoeker, bewerker en slijper van edele gesteenten) van Bapa. Omtrent beide persoonlijkheden zijn er overleveringen opgenomen in de Tantoe-Panggělaran. Kaliasēm moet men waarschijnlijk zoeken in het Hjang-gebergte in de Oosthoek, bij Sěgaran, waar in de oude tijd een middelpunt van verering van oud-inheemse aard geweest moet zijn. Ēmpoe Palot, de mandala van Bapa en Toerèn, ten Zuiden van Malang, die zich bezig hield met het winnen van goud (?), is bekend uit de Pararaton. Hij draagt een naam, die taalkundig vermoedelijk ook in verband staat met Palèt (Paljat, Palwat).

De in deze oude teksten voorkomende verhalen, vooral die van de Tantoe-Panggělaran, zijn te beschouwen als oorsprongs-overleveringen. De hoofdpersonen dezer oude Oost-Javaanse verhalen behoren thuis in het rijk van de mythologie of de legendarische geschiedenis; hunne lotgevallen zijn te vergelijken met wat de jongere Zuid-Midden-Javaanse babad-letterkunde vertelt over de persoonlijkheden, die een rol zouden hebben gespeeld in de oudste geschiedenis van Midden-Javaanse bevolkingsgroepen en geslachten.

Het is dus niet zo vreemd, de pānākawan-figuur van het wajang-gědog-toneel Palèt in verband te brengen met Paljat of Palot, een persoonlijkheid, optredende in oude Oost-Javaanse oorsprongsmythen en legendarische verhalen. Aan Paljat wordt ook in de Korawasrama een zeer belangrijke rol toegekend; Dr. Swellengrebel heeft daarop gewezen in zijn uitgave van die tekst. De geschiedenissen, die de Pararaton, de Tantoe-Panggělaran en de Korawasrama van Ēmpoe Palot, Ēmpoe Paljat en Tapa Palèt vertellen, zal ik hier niet trachten te bespreken. Genoeg zij het op te merken, dat zij in de Tantoe-Panggělaran een zeer belangrijke rol spelen.

Nog duidelijker blijkt, dat Ēmpoe Paljat een der voorname figuren is geweest in de oude verhalen der Oost-Javanen, wanneer men aanneemt, dat de naam Paljat, Palèt wellicht taalkundig verwant is met pèrèt, de benaming van een der figuren in de sori-těkēs-vertoning, zoals in het hieraan voorafgaande gebleken is. Het is ook wel waarschijnlijk, dat er in de oude tijd enig verband is gevoeld tussen de sori-pèrèt-těkēs-vertoning en de geschiedenis van Ēmpoe Paljat; waarom volgt anders in de Tantoe-Panggělaran het verhaal van het verschijnen van den Ēmpoe onmiddellijk op de vermelding van de oorsprong van de twee bezweringsvertoningen, de wajang- en de sori-těkēs-vertoning?

Een vraag van belang, die naar aanleiding van de verhalen betreffende Ēmpoe Paljat, Tapa Palèt en Ēmpoe Palot gesteld kan worden is deze: Zijn deze namen misschien in de oude tijd verbonden geweest aan groepen, die een bepaald ambacht uitoefenden? De leden van zulk een groep zouden deze mythologische figuur dan als hun stamheer en patroon hebben beschouwd. In wat de Pararaton en de Tantoe-Panggělaran verhalen, is er wel het een en ander op te merken, dat in deze richting wijst.

Aan een nadere bespreking van de bestanddelen in de verhalen, die in deze zin uitgelegd zouden kunnen worden, kan ik hier echter niet beginnen. Tussen deze te vermoeden aard van figuren als Palèt en de rol van pèrèt in de sori-těkēs-vertoning kan ik nog geen nauw verband zien. Tenzij men in de naam Gagak-kětawang of Gagak-ampoehan, en in het behoren bij de

vierde, oude, duistere groep van de klassifikatie-reeks van vier en vijf iets zou willen vinden van zulk een verband. Kende men oudtijds, naast weertijgers, een kraaien-genootschap? (zie § 354).

477. De sori-tĕkĕs-vertoning en het ouderwetse volkstoneel. Het hierboven opgemerkte over verschillende vertoningen en verhalen worde beschouwd als een aanduiding, in welke richting men moet zoeken, om te komen tot een inzicht in de oude betekenis van zekere dansen, in de eerste plaats van de sori-tĕkĕs- of rakĕt-vertoning in de Nagarakĕrtagama en de Tantoe-Panggĕlaran. Daarbij zal het duidelijk geworden zijn, dat deze opvoering niet op één lijn geplaatst mag worden met de maskerdansen, welke in het zesde hoofdstuk besproken zijn. De inhoud van de maskerdans-vertoning, een vertoning van belichamingen van geesten, is een andere dan die van de sori-tĕkĕs-vertoning, een sakrale opvoering van een mythe.

Wel is er daarentegen, naar het mij voorkomt, verwantschap op te merken in de eerste plaats tussen de sori-tĕkĕs-vertoning en het mommengevecht, de overwinning van het monster. Ook daarvan heb ik in het VIIde hoofdstuk aannemelijk trachten te maken, dat zijn oude zin was een uitbeelding van de overwinning van het kosmische deel van het Bestaande op het chaotische, chthonische. Het erotische, de gedachte aan het huwelijk van hemel en aarde, speelt in de mommentoning echter geen rol.

Nog meer gelijkenis is er, ook wat betreft de erotische zijde van de vertoning, tussen de sori-tĕkĕs-vertoningen en sommige soorten oud volkstoneel, op het bestaan waarvan ik in het hieraan voorafgaande verscheidene malen heb gewezen. Ik noem hier slechts sranĊoel of sanĊoer (§ 281), ĕmprak (§ 305) en loedroeg (§ 318). Deze soorten ouderwets volkstoneel (van het nieuwerwetse, kĕtoprak en dergelijke, wordt hier niet gesproken) komen in verscheidene streken van Oost-Java en de Noord-Oostelijke Pasisir voor. Het is niet ondenkbaar, dat tussen hen en de sori-tĕkĕs- of rakĕt-vertoning van de Mĕdjĕpait'se en de Pasisir-hofkunst enig verband bestaat, in zoverre, dat beide opvoeringen zijn van een in die streken oudtijds verbreide mythe. Om dit aan te tonen, zou men echter dat ouderwetse volkstoneel moeten beschrijven en bespreken, en daarvoor is geen plaats in deze bijdrage.

478. Het paar pĕnĕkawan's. Deze uitweidingen zijn, hoop ik, voldoende om aan te tonen, dat de namen Gagak-ampoehan, Mĕrdah, Bradah en Pĕrĕt, Paljat, Palĕt met elkaar in verband staan, en dat zij een figuur of verwante figuren uit oude Oost-Javaanse mythische verhalen aanduiden. Nog vrij wat andere zaken, vermeld of aangeduid in de oude Oost-Javaanse letterkunde, zijn waarschijnlijk in verband met het hierboven aangetekende te verklaren. En er is ook nog wel meer van belang op te merken ten aanzien van deze persoonlijkheden.

Deze beschouwingen over de oude zin van sommige Javaanse vertoningen wil ik niet afsluiten, zonder nog één opmerking te maken. Ik wil hier wijzen op de verhouding van jonger zijn, die men van sommige der hierboven genoemde figuren tegenover een andere figuur vindt vermeld.

In het Tjalon-arang-verhaal is Bradah jonger dan Ėmpoe Koetoeran, in de Tantoe-Panggĕlaran is Tapa Palĕt waarschijnlijk jonger dan Tapa Wangkĕng, in de Pararaton is Ėmpoe Palot jonger dan (een leerling van) Hjang Boejoet Kĕbalon.

Onder de pĕnĕkawan's, die bij de verschillende soorten Javaanse vertoningen behoren, vindt men zeer vaak paren. In het hieraan voorafgaande zijn er reeds vele genoemd (zie § 15 en 66). Men herinnere zich ook, dat in de lijst pĕnĕkawan-namen, ontleend aan de Javaans-Balinese letterkunde (§ 457) Ordah, Gagak-ampoehan, Dalang en Toeras behoorden bij de groep van den tweeden, jongeren pĕnĕkawan. Met Toeras wordt wel Tjĕmoeris gelijk gesteld, en met Tjĕmoeris Pĕnĭoel. Ook Pĕnĭoel is jonger dan zijn mede-pĕnĕkawan Tĕmbĕm.

Het is, dunkt mij, wel waarschijnlijk te achten, dat dit optreden van paren figuren, telkens een oudere en een jongere naast elkaar, weer een uitwerking is van de reeds meermalen in deze bijdrage vermelde oude gedachte aan de splitsing van het Bestaande in twee delen. Begrijpelijk

479. Bijlage III, Tabellarisch overzicht.

is het in dit verband, dat in verscheidene gevallen slechts de jongste van het paar handelend optreedt; de oudste blijft op de achtergrond. Immers bij de grote splitsing is het oudere deel het donkere, duistere, en zomede het inaktieve, rustende. De nacht is ouder dan de dag. Aldus bezien is het ook allerm minst zinloos, dat Praboe Ajamwoeroek's sakrale namen die zijn van den jongere van een tweetal. Men herinnere zich dat in de rakët-vertoning volgens de Nagarakērtagama eerst de (niet regerende) vader Sri Kērtawardana en daarna de zoon Praboe Ajamwoeroek optrad.

Opmerkenswaardig is het, hoe in het Javaanse denken deze splitsing tussen oud en jong, donker en licht, zich blijkbaar telkens weer opdringt. En hoe zij dat ook doet ten aanzien van paren of groepen, die in hun geheel behoren tot een van de groepen van de klassifikatie-reeks van vier en vijf, zoals dat het geval is met de groep der pānākawan's. Die is blijkbaar tot de vijfde groep van de klassifikatie-reeks gerekend (zie § 361). Maar de leden, welke tot die groep behoren, worden weer in de groepen der ouderen en jongeren ingedeeld. Iets dergelijks is het geval met de namen Ḍalang (zie § 455) en Gagak-ampoehan; die behoren allebei (volgens § 457) tot de groep der jongeren, maar Gagak-kētawang, met Gagak-ampoehan overeenkomende, zou ook behoren tot de vierde groep van de klassifikatie-reeks van vier en vijf, en Ḍalang, met Kalang, Kērtala overeenkomende, tot de tweede groep van die klassifikatie-reeks.

Vermoedelijk moet men hierin weer gevallen zien van de eigenaardigheid, die reeds meer is opgemerkt in het denken van de ouderwetse Javanen zowel als van andere volken in een zeker tijdperk van ontwikkeling, namelijk dat verschillende gedachtengangen elkaar gemakkelijk kunnen kruisen, zodat een persoon of een zaak in de éne gedachtengang de éne betekenis kan hebben, en in een andere gedachtengang een andere.

Derde bijlage, tabellarisch overzicht over de samenstelling van het eerste gedeelte van de lakon, zoals de Soerakarta'se hofkunst die wenste te zien bij opvoeringen van het wajang-gēḍog- en het grote maskertoneel.

479. Naar aanleiding van de beschrijving van een grote maskerspel-opvoering in Soerakarta'se, midden-negentiende-eeuwse hofstijl, die opgenomen is in hoofdstuk IX van de in het hieraan voorafgaande (§ 22) vertaalde Javaanse verhandeling, heb ik in de aantekeningen op die verhandeling (§ 46—61) reeds opmerkzaam gemaakt op de overeenstemming in opzet, die er bestaat tussen de eerste gedeelten van de wajang-poerwā-, de wajang-gēḍog- en de grote maskerspelvoorstellingen. Door middel van het hierna volgende tabellarische overzicht kan men zich een duidelijk denkbeeld vormen van deze overeenstemming.

Ook met de vier of vijf grote maskerdansen van het oude populaire maskerspel (§ 17) bestaat bij nauwkeurig toezien overeenkomst. De volgorde van de grote dansen van de hoofse maskerspelopvoering is zeer goed te vergelijken met die van het oude populaire maskerspel.

En langs deze weg kan men ertoe komen, ook tussen de opzet van de eerste gedeelten van de wajang-gēḍog- en de wajang-poerwā-opvoering enerzijds en de opzet van het oude populaire maskerspel anderzijds overeenkomst te ontdekken. Alleen ten aanzien van de derde en de vierde dans (Andāgā en Danāwā) is de overeenkomst niet zeer duidelijk meer.

479. Bijlage III. Tabellarisch overzicht.

Neemt men nu aan, dat er inderdaad van ouds een overeenstemming in opzet van het eerste gedeelte heeft bestaan tussen de wajang-poerwå-vertoning enerzijds en het oude populaire maskerspel anderzijds, dan zijn daaruit belangrijke gevolgtrekkingen te maken ten aanzien van het wajang-toneel, althans ten aanzien van de vorm daarvan, die het hedendaagse Java kent. Immers in het zesde hoofdstuk (§ 356—364) heb ik, naar ik hoop, duidelijk gemaakt, dat de vier of zes personen, die optraden in het oude populaire maskerspel van vijf tonelen, in de oude tijd uitbeeldingen zijn geweest van grootheden, goden of geesten, ieder behorende bij een der vier of vijf groepen, waarin de oude wereldbeschouwing het Bestaande splitste. Die vier of vijf groepen waren geordend in een klassifikatie-reeks van vier en vijf. De vertoning van het spel der vijf masker-tonelen moet in de zeer oude tijd een religieuze betekenis hebben gehad, als veraanschouwelijking of verwerkelijking van de klassifikatie-reeks van vier en vijf, de kosmische orde, waarop, volgens de oude wereldbeschouwing, het bestaan en het welzijn van de wereld en de menschenmaatschappij berustten.

Deze zelfde oude religieuze betekenis is dan, gezien de boven vermelde overeenkomst in opzet, misschien ook te zoeken in het eerste gedeelte van de opvoeringen van het wajang-toneel.

Men hoede zich er evenwel voor, hierin de enige religieuze betekenis van de wajang-vertoningen te zien. De gedachte aan initiatie, aan wijding, is ongetwijfeld ook een der bestanddelen, waaruit wat thans de wajang heet is samengesteld. Een nadere bespreking van het Javaanse wajang-toneel kan men hier echter niet verwachten. In het hieraan voorafgaande (§ 363) heb ik het een en ander over de te vermoeden oude betekenis van het wajang-toneel opgemerkt.

Ik wil nog slechts vermelden, aan welke teksten ik de in het hierna volgende tabellarische overzicht uiteengezette volgorde van de tonelen en de daarbij behorende muziekstukken van het wajang-poerwå- en het wajang-gëdog-toneel ontleend heb. Voor het wajang-poerwå-toneel raadpleegde ik in hoofdzaak de teksten van toneelstukken van de wajang-poerwå, uitgegeven door de Heren te Mechelen en Vreede (Verhand. K. Bat. Gen. 43 en 44), voor het wajang-gëdog-toneel een handschrift van een uitvoerige uitgewerkte tekst van de lakon Djåkå Soemilir (Pandji Laléjan), opgesteld door M. Ng. Soetåsoekarjå, met medewerking van M. Pandji Djatiswårå en M. Ng. Lëbdåpradånggå te Soerakarta. Ook de poerwå-lakon's zijn van Sålå'se herkomst.

Over de teksten van de maskerspel-vertoningen is het nodige reeds medegedeeld, in de aantekeningen bij het IXde hoofdstuk van de Javaanse verhandeling (§ 46).

In deze lijst betekent (G) achter een Javaans woord, dat het een technische term is, die betrekking heeft op de gamëlan-muziek, (D), dat hij betrekking heeft op wat de ðalang zegt of zingt, (GD) dat gamëlan en ðalang tegelijk zich laten horen. De gesprekken zijn evenwel niet met (GD) aangeduid, omdat de gamëlan-muziek daarbij een zeer ondergeschikte rol vervult. De gamëlan-muziek van de wajang-poerwå- en de maskerspel-opvoeringen is in slëndro, die van de wajang-gëdog-uitvoeringen in pélog.

	<i>Wajang-poerwā.</i>	<i>Wajang-gēdog.</i>	<i>Topèng, hfdst. IV van de Jav. verhandeling (§ 17).</i>	<i>Topèng, hfdst. IX van de Jav. verhandeling (§ 22).</i>	<i>Djatipitoetoer-uitvoering, maskerspel (§ 47).</i>	<i>Sēkatèn-uitvoering, maskerspel (§ 47).</i>
a ¹) (§ 48)	taloe (G). krawitan (G). <i>pasēban djēro.</i> vorst komt eerst op, dan hofstoet. djantoeran met beschrijving (GD). na „goeloe” „stijging” (G). soeloek-patēt-nēm (patētan) (GD). soeloek ādā-ādā (GD). gesprek. (enige malen onderbroken door een soeloek patēt-nēm of ajak-ajakan (GD)). vorst keert terug naar de kaḍaton. ajak-ajakan Lasēm met djantoeran en beschrijving (GD).	taloe (G). kombangmārā (G). <i>pasēban djēro.</i> patih en krijgsoversten komen eerst op. djantoeran met beschrijving (GD). „stijging” (G). soeloek „ngombang” (gonzend, snorrend) (GD). njaī toemēnggoeng, dan vorst komen op. soeloek patēt-limā gēdē (GD). soeloek grēgēt-saoet gardjitā-watang (GD). gesprek. soeloek-patēt-limā tijlik (GD). vorst keert terug naar de kaḍaton. sēṇḍon midjil (GD). ladrang plajon limā (G). njaī toemēnggoeng komt 's vorsten opdracht overbrengen.	kērēpan, daarna liwoeng (G). <i>raton-dans.</i>	taloe (G). krawitan (G). <i>pasēban djēro.</i> krijgsoversten en patih komen op. djantoeran met beschrijving (GD). na „goeloe” „stijging” (G). soeloek patēt-nēm (GD). pārānjaī, dan vorst komen op. soeloek (in koor) (GD). soeloek ādā-ādā (GD). gesprek. vorst keert terug naar de kaḍaton. ajak-ajakan Lasēm (G). njaī toemēnggoeng komt 's vorsten opdracht overbrengen. plajon nēm (G).	taloe (G). krawitan (G). <i>pasēban djēro.</i> patih, krijgsoversten en vorst komen op. (djantoeran met beschrijving (GD), aangevuld. Th. P.). patēt nēm (GD). soeloek ādā-ādā goerisā (GD). gesprek. vorst keert terug naar de kaḍaton. ajak-ajakan (G). njaī toemēnggoeng komt 's vorsten opdracht overbrengen. srēpēgan (G).	
a ²) (§ 49)	toneel in de kaḍaton. ¹⁾	toneel in de kaḍaton. ¹⁾				

¹⁾ Hier niet in bijzonderheden beschreven, daar het bij de maskerspel-voorstellingen niet voorkomt.

	<i>Wajang-poerwā.</i>	<i>Wajang-gědog.</i>	<i>Topèng hfdst. IV.</i>	<i>Topèng hfdst. IX.</i>	<i>Djatipitoetoer-uitvoering.</i>	<i>Sěkatèn-uitvoering.</i>
b) (§ 50)	<i>paséban djābā.</i> sěmoekirang (G). soeloek ādā-ādā (GD). gesprekken. soeloek grēgět-saoet as- wāhā-kosālā, 2 maal (GD). soeloek grēgět-saoet nēm (GD).	<i>paséban djābā.</i> ladrang blabag (G). soeloek ādā-ādā (GD). gesprekken. (met soeloek ādā-ādā er- tussen, enige malen (GD)).	dans van den <i>patih</i> (alter- natief met Goenoengsari- dans).	<i>paséban djābā.</i> gesprekken. soeloek grēgět-saoet nēm (GD). Anggotmēdali komt op. soeloek grēgět-saoet astā- kosālā (GD).	<i>paséban djābā.</i> gesprekken. Togog komt op. ādā-ādā astā-koeswālā (GD).	
c) (§ 50)	djaranan (tocht). ladrangan singā-něbah (G). soeloek patět-nēm Lasēm (GD). beschrijving (D).	djaranan. tropong-bang (G). srēpēgan kēmoedā-nēm (G). soeloek patět-nēm Lasēm (GD). beschrijving (D). soeloek-patět-nēm (G).		djaranan. kēbogiro (G). soeloek Lasēm (in koor) (GD). beschrijving (D). soeloek patět-sāngā (G).	djaranan. kēbogiro (G). patět-nēm (G).	zie einde van e).
d ¹) (§ 51)				gambir-sawit (G). de prinsessen komen op. djantoeran met beschrij- ving (GD). „stijging” (G), dans. soeloek patět-sāngā (GD). ajak-ajakan nēm (G). de prinsessen keren terug naar de kaḍaton. soeloek kloloran (GD). beschrijving (D). soeloek patět-sāngā (GD).	gambir-sawit (G). de prinsessen komen op. djantoeran met beschrij- ving (GD). „stijging” (G), dans. ajak-ajakan nēm (G). de prinsessen keren terug naar de kaḍaton. patět-sāngā (G). beschrijving (D). patět-sāngā (G).	
d ²)				prang gagal tussen patih's (alternatief met f).		
e) (§ 52)			Goenoengsari-dans (alter- natief met dans van den patih).	bonḍet (G). Tatag en Gimēng, dan Régol, ten slotte Goe- noengsari komen op. djantoeran met beschrij- ving (GD), gesprekken, kluchten.	bonḍet (G). Tatag en Gimēng, dan (met sēsēg kēmpoel-soeng- soen) Régol, ten slotte Goenoengsari (met mé- rong) komen op (G). djantoeran met beschrij- ving (GD), gesprekken, kluchten.	bonḍet (G). Tatag en Gimēng, daarna Régol, dan Goenoengsari ko- men op. djantoeran met kluchten.

	<i>Wajang-poerwā.</i>	<i>Wajang-gēdōg.</i>	<i>Topèng hfdst. IV.</i>	<i>Topèng hfdst. IX.</i>	<i>Djatipitoetoer-uitvoering.</i>	<i>Sēkatèn-uitvoering.</i>
				„stijging” (G), dans. soeloek paṭèt-sāngā (GD). verhaal over Bantarangin (D).	„val” (G), dans. paṭèt-sāngā (G). ajak-ajakan sēsēg (G). Klānā Djājāpoespitā komt op (overgang tot prang gagal). gesprekken en kluchten.	talēdèk-dans. gesprekken. djaranan met kēbogiro (G), (zie c).
f) (§ 53).				prang-gagal (alternatief met d ² , zie ook h).	prang-gagal. ajak-ajakan (G). paṭèt-sāngā (G). beschrijving (D). paṭèt-sāngā (G). beschrijving.	
g) (§ 54).	(optreden van een <i>de- monen</i> -vorst met hofstoet).		érang-érang (G). dans van <i>Andāgā</i> .	djangkrik-génggong (G). danāwā's, krijgsoversten, patih en Sēmboenglangoe komen achtereenvolgens op. djantoeran met beschrij- ving (GD). béndrong (G). de jonge <i>Klānā</i> komt op.	djangkrik-génggong (G). de danāwā's komen op. béndrong (G). de jonge <i>Klānā</i> komt op. sēsēg-poetjoeng-roeboeh (G). de oude <i>Klānā</i> komt op.	djangkrik-géng- gong (G). de danāwā's komen op. béndrong (G). de jonge <i>Klānā</i> komt op. liwoeng (G). de oude <i>Klānā</i> komt op.
	(optreden van vorst met hofstoet van <i>menselijke tegenpartij</i> , gesprekken, afgewisseld met soeloek's, gēndjōng's enz.).	béndrongan (G). krijgsoversten en de jonge <i>Klānā</i> verschijnen. de oude <i>Klānā</i> verschijnt. kiprah-dans. géndjong (G). djantoeran met beschrij- ving (GD). sindèn (D). éling-éling (G) met sin- dèn (D).	versnelling, dan bēdroeg (G). dans van den <i>danāwā</i> .	kluchten. kiprah-dans. géndjong (G). djantoer (G). sindèn (lied van <i>Klānā</i>). éling-éling (G) met sin- dèn.	aloes-dansen (tooi, tel- ling, rondgaan) béndrong versneld (G), aloes-dans. kiprah-dans, daarna sē- sēg-poetjoeng-roeboeh (G). géndjong (G). kluchten van Sēmboeng- langoe. „stijging” (G), aloes-dans met sindèn. éling-éling (G) met rērē- pèn. „stijging” met dans, zingt ēmpak-ēmpoek.	poetjoeng-roeboeh (G). dans van de tooi. béndrong (G). kiprah-dans. géndjong (G). talēdèk-dans. éling-éling (G). djantoeran (G).

	<i>Wajang-poerwâ.</i>	<i>Wajang-gêdog.</i>	<i>Topèng hfdst. IV.</i>	<i>Topèng hfdst. IX.</i>	<i>Djatipitoetoer-uitvoering.</i>	<i>Sêkatèn-uitvoering.</i>
		gesprekken, afgewisseld met singen's en verschillende gending's. ajak-ajakan kemoeda (G). Klânâ af.	soeloek (in koor) (D). verhaal (D).	logondang (G) met dans. de volgelingen naderen. gëdroeg-sësëgan (G). kiprah-dans van den jongen Klânâ. soeloek sastra-datan (in koor) (GD). gesprek. plajon srëpëgau tang-goeng (G). Klânâ's af. beschrijving (D). pațet-manjoerâ (G).	dans. soeloek âdâ-âdâ sanga (D). gesprek. srëpëgan (G). krijgslieden en Klânâ's af. pațet-sângâ (G). beschrijving (D). pațet-manjoerâ (G).	ritjik-ritjik (G). gesprekken. vertrek. prang-gagal, zie f) en h).
h)	prang gagal. ¹⁾	prang gagal. ¹⁾				
i)	tussentoneel (vaak: toneel van den panditâ) ²⁾					
j) (§ 56)		tonelen van Pratinggi en Koemoedaningrat. ²⁾				
k)	toneel van den bambang met pânâkawan's. (gârâ-gârâ met banjolan en alas-alasan). soeloek's en gending's, pațet manjoerâ.	toneel van R. Pandji met Bantjak en Dojok. Bantjak zingt en danst. dan te zamen met Dojok, vervolgens ook Sëboel en Palèt.	loro-loro (G). Bëntjo en Toeras dansen en zingen, kluchten.	loro-loro (G). Pënfoel danst en zingt, djantoeran, kluchtig gesprek met Tëmbëm. pațet-manjoerâ (G).	loro-loro (G). Pënfoel danst en zingt. Tëmbëm komt op. vertrekken samen. ajak-ajakan (G).	loro-loro (G). Pënfoel, talëdëk-dans. grappen. Tëmbëm, kluchten. vertrek.

¹⁾ Hier niet in bijzonderheden beschreven, zie boven bij d³⁾, f) en g).

²⁾ Hier niet in bijzonderheden beschreven, daar deze tonelen bij de maskerspel-voorstellingen niet voorkomen.

Vierde bijlage, klapper op de in dit boek voorkomende namen van
personen, zaken en plaatsen, en op de voornaamste der besproken
onderwerpen, met verwijzing naar de paragrafen, waar
enigermate uitvoerig over hen gehandeld wordt.

480. In de paragrafen van het hoofdstuk over de maskerdansen komen de woorden masker, topèng enz. natuurlijk zeer veelvuldig voor. Zo ook mom in de paragrafen van het hoofdstuk over de mommerijen, enz. Die paragrafen zijn vaak in deze klapper niet achter de bedoelde woorden vermeld. Men make dus, naast deze klapper, gebruik van de Inhoud, om de paragrafen te zoeken, welke men over een dezer onderwerpen raadplegen kan. Achter woorden, die het gehele boek door voortdurend voorkomen, zoals dans, muziek, gamelan enz., zijn in deze klapper alleen de paragrafen vermeld, welke in het bijzonder die onderwerpen behandelen. Overigens zijn vet gedrukt de nummers van die paragrafen, welke geheel of hoofdzakelijk gewijd zijn aan het onderwerp, aangeduid door het woord in de klapper.

De Javaanse *â* is in deze klapper niet aangegeven, in verband daarmee, dat vele woorden en namen, behalve in Javaans dat de *a* als *â* uitsprekt, ook voorkomen in Javaans dat die klank niet zo uitsprekt, en in het Maleis en Soendanees, waarin die uitspraak ook niet gangbaar is.

A

- | | | | |
|---|---|--|---|
| aap : 189, 191 , 217 , 228,
268, 385, 386, 392, 393. | ajak-ajakan gëdog : 161. | (Soeltan) Amëngkoeboe-
wana VIII : 277. | 228, 232, 234, 237, 242,
244, 249, 250, 254, 256,
260, 261, 262, 268, 279,
281, 298, 305, 306, 331 ,
428, afb. 89, 91 . |
| aarde : 396. | ajak-ajakan Lasëm : 22, 479. | Amidjaja : 91. | angkloeng-dansers : afb. 99
en 100 . |
| Abdoel-Qadir Djélani : 267. | ajak-ajakan nëm : 22. | Aminah : 285. | anglëng : 185. |
| Abijasa : 135. | ajak-ajakan sësëg : 53. | Amir : 2, 111. | Anglingdarma : 296. |
| Abimanjoe : 154, afb. 50 . | Ajamwoeroek : 3, 102, 149,
340, 342, 379, 384, 394,
441, 454 , 455, 461 , 462 ,
464, 465, 467 , 470, 472,
473, 478. | (Kaki en Nini) Among : 247. | Angrëni : 69, 71, 75, 123,
135, 147. |
| abnormale bewustzijnstoe-
standen : 438. | ajon-ajon : 305. | Among-Krida : 74. | (Kën) Angrok : 74, 374. |
| Abraham : 405. | Aki-aki : 107, 359. | Amongragra : 127, 248, 294,
306, 310, 311. | Anila : 135, afb. 121 . |
| ada-ada : 22, 50, 54, 479. | akir : 285. | ampilan : 195, 220, 247. | Anjakrakoesoema : 3, 366,
371. |
| Adam : 311, 405. | Aladara : 116, afb. 48 . | Anbija : 94, 290, 296. | Anoman : 112, 116, 154,
187, 189, 393, afb. 40 . |
| Dr. L. Adam : 171. | alalbëhalal : 279. | Andaga : 14, 15, 17, 28,
33, 54, 57, 71, 98, 119,
359, 361, 362, 373, 449,
450, 479, afb. 7, 116 . | Antarëdja : 112, 135, 154. |
| adar : 324. | Alamsah : 226. | andang-andang : 236. | antjor : 262. |
| adat-ambten : 362. | alas-alasan : 32, 57, 352,
479. | Andé-andé-Loemoet : 42,
163, 202, 211, 373, 375. | antjoeg-koewoeg : 185. |
| adëg-adëg : 227. | alas-kobong : 256. | Andjangmas : 9, 18, 35, 39 ,
82, 371. | antjon : 199. |
| Adikarta : 74. | alëm : 328. | Andjasmara : 107, 359. | apenmommerij : 189; zie
ook aap. |
| Adipati : 2. | allegorieën : 30, 373, 383. | Andoenila : 135. | apostel : 366. |
| P. A. Adiwidjaja III : 23, 62. | Almoeka : 112. | andong : 171. | appelschimmelkleurig : 405. |
| P. A. Adiwidjaja V : 277,
474. | aloe : 305. | angabaja : 352. | Aqidatoel-Awām : 293. |
| adjak : 466. | aloeamah : 405. | Anggada : 135, 154. | Arabisch : 140, 274, 290,
309. |
| adjar : 471. | aloes : 98, 350. | (Ratoe) Anggër : 296. | Aradëja : 111. |
| adjëng-adjëng : 119. | amarah : 360, 405. | Anggisëtja : 452. | Ardawalika : 23. |
| adji : 374, 437. | amateurs : 11. | anggoek : 94 , 276, 277, 289,
299, 344, 421, 427. | R. Ardjabasanta : 46. |
| Adjilbarang : 236, 278. | Amatsah : 226. | Anggoengrimang : 305. | Ardjasoemarta : 302. |
| S. Adji Pamasa : 343. | Ambal : 81. | Anggot : 450, 452. | Ardjoena : 13, 75, 107, 112,
116, 362, afb. 28, 103 ;
zie ook Djanaka. |
| Adji Saka : 365, 424. | amèn : 137, 339 , 471. | Anggotmëdali : 22, 50, 479. | Ardjoenawidjaja : 216. |
| adjrah : 326. | (Soeltan) Amëngkoeboe-
wana I : 3, 79, 244, 282,
409. | Angkawidjaja : 116, afb. 50 . | Ardjoenawiwaha : 277. |
| adrah : 326. | (Soeltan) Amëngkoeboe-
wana III : 296. | angkër : 117, 214, 325, 410. | |
| afhankelijkheid, onzelfstan-
digheid : 35. | (Soeltan) Amëngkoeboe-
wana IV : 296. | angkloeng : 73, 83, 93, 103,
165, 166, 170, 183, 187,
197, 199, 207, 214, 225, | |
| (Soeltan) Agoeng : 3, 119,
366, 371. | | | |
| Ahmad Rifa'i : 267. | | | |
| ajak-ajakan : 144, 479. | | | |

arèn : 260.
 Areoi : 416.
 aring-aring : 234.
 Arja : 2.
 Arja Praboe : 154.
 aroena : 220.
 Aroengbinang : 92.
 Asjraqa 'lbadr 'alainā : 292.
 Asjwin : 405.
 Asmara : 135.
 Asmarabangoen : 75, 91, 92, 93, 203.
 asoe adjag : 342, 392.
 Asowatama : 116.
 Asradēnta : 125.
 asrakal : 292, 294.
 astakoeswala : 50, 479.
 asta-kosala : 479.
 Astradigoena : 135.
 Astradjingga : 116.
 Astrapati : 135.
 Astrawidjaja : 135.
 aswaha-kosala : 479.
 Aswatama : 112.
 atak : 407.
 Atjèh : 94, 264, 288, 302, 422, 437, 467.
 awal : 285.
 Awangga : 116.
 awinan : 220.

B

Dr. J. van Baal : 432.
 babad : 13, 26, 136, 139, 149, 260, 366, 371, 372, 472, 476.
 Babadi : 83.
 Babad Pasir : 86, 277.
 babad-sangkala : 368.
 babak : 103, 128, 260.
 babarongan : 165.
 babonan : 171.
 babon-angrēm : 171.
 badal : 267.
 Baḍar : 135.
 badawang : 166.
 badé : 384.
 Badjoebarat : 452.
 badjoelan : 385.
 baḍoed, baḍoet : 36, 281, 305, 327, 330, 345.
 badoewi : 435.
 baḍong : 252.
 baḍot : 345.
 Bagawanta : 81, 86.
 Bagēlèn : 3, 34, 37, 81, 92, 177, 181, 241, 279, 280, 402.

bago : 209.
 Bagoes : 3.
 Bagong : 39, 71, 135, 145, 154, 392, **afb. 66, 108.**
 Bagong-lakon's : 129.
 bagor : 18, **34**, 124, 125, **127**, 181, 184, 192, 197, 199, 213.
 Bajalēksana : 135.
 Baji : 127, 352.
 Bajoe : 393.
 baksa : **270.**
 Baladéwa : 13, 112, 116, 154, 365, **afb. 37, 48.**
 Baladéwa gègèr : 23.
 balandongan : 264.
 balé-banḍoeng : 231.
 Balēḍèh : 227.
 Bali : 4, 16, **44**, 75, 80, 110, 112, 119, 143, 147, 150, 161, 191, 222, 226, **227**, 241, 242, 264, 269, 278, 313, **324**, 325, 327, 329, 334, 336, 362, 364, 365, 379, **401**, 407, 416, 418, 428, 435, 439, 445, 446, 452, 457, 460, 472.
 (tjara) Bali : 217, 227, 306, 312.
 Bali-Balian : 227.
 bambang : 2, 32, 57, 59, 144, 227, 363, 470, 473, 479.
 bamboe : 410.
 bamboe-instrumenten : 94.
 Banawati : 112.
 banḍagina : 471.
 Bandawasa : 156, **157**, 159, 160, 323, 332, 333.
 Bandjar : 102, 439.
 Bandjaran : 261.
 (Radèn) Bandjaran : 56.
 Bandjaranjar : 234.
 Bandjaransari : **56**, 365, 449, 450, 451, **475.**
 Bandjarardja : 99.
 Bandjarmḷaṭi : 452.
 Bandjarnēgara : 93, 234, 274.
 bandjēt : 23, 71, **344.**
 Bandoeng : 95, 103, 106, 168, 232, 261, 262, 267.
 bandot : 345.
 Bangbang : 119.
 bangbarongan : 165.
 bangbrang : 260; zie ook : brangbrang.
 Bangēr : 148.

banggèn : 274.
 Bangil : **140**, 148, 225, 256.
 Bangkalan : 152, 196, 327, 328, 329, 416.
 bango-tontong : 178, 201, 385, 392, 393.
 bangoentoelak : 256.
 Bangsatjara : 328.
 banjak patra : 206.
 Banjak rabi : 75.
 Banjakwiḍè : 135.
 Banjakwoelan : 71, 75.
 banjal : 459.
 Banjoemas : 3, 80, 81, 86, 87, **93**, 102, 150, **177**, 179, 186, **234**, **276**, 278, 345.
 Banjoewangi : 110, 159, **162**, 202, **226**, **227**, 252, 257, 278, 303, 313, **323**, **326**, 327, 408, 475, **afb. 79 t/m 85.**
 banjol : 459, 461, 471, 472, 473.
 banjolan : **57**, 103, 352, 479.
 Bantarangin : 17, 22, 71, 79, 198, 479.
 Bantarkalong : 264.
 Bantarkawoeng : 99, 275.
 Bantēn : 3, 86, 94, 102, **118**, **119**, 140, 165, 166, 224, 260, 262, 263, 265, 267, 268, 306, 326, 470, 474.
 bantēng : 135, 187, 193, 385, 392.
 bantēngkop : 193.
 Bantjak : 13, 23, 57, 61, 66, 89, 193, 244, 282, 352, 449, 452, 479, **afb. 122.**
 Bantjak rabi : 88.
 bantji : **269.**
 Baoela : 472, 473.
 baoerēksa : 190, 237.
 Baoerēna : 131.
 Baowarna : 39, 131, 301.
 Bapa : 476.
 bapang : 146, 147, 161, 380, **afb. 53.**
 Bapangan : 71.
 Bapa Radèn Sonjar : 83.
 Baraboeḍoer : 372.
 Baraḍa : 458.
 baraja : 277.
 barang : 2, 91.
 barang-miring : 285.

480. Klapper.

mbarang oera-oera : 69; zie ook bēbarang.
 barangan : 128.
 barangan topèng : **afb. 25.**
 Bardi : 135.
 bardjandji : 328; zie ook bērdjandji.
 baris : 330.
 barisan : 196, 330.
 Baroengkala : 135.
 Baron : 69.
 barongan : 45, **133**, **164**, 165, 166, 169, **170**, 178, 179, 180, 193, 209, 214, 224, 228, 239, 370, 385, **afb. 71.**
 Barong-séta : 394.
 Barzandji : **280**, **293.**
 Basarodin : 294.
 basir : 269.
 Basoebi (Basoeiki ?) : 135.
 Basoedéwa : 154.
 batak : 304.
 Bataks : 266.
 Batang : **96.**
 baṭang : 71.
 batang sahan : 103.
 Bataoera : 22.
 Baṭara : 119, 460.
 Baṭara Goeroe : 20, 26, 28, 154, 452.
 Batavia : 3, 9, 102, 103, 107, 110, 140, 169, 265, 268, **269**, 314, 327, 379.
 batih : 359, 361.
 batikkunst : 44, 378.
 baṭoek goenoengan : 23.
 batonneren : 113.
 bawa : 294, 297, 298, 303, 306.
 bawa-swara : 284, 285, 288.
 bawat : 244, 282.
 Bawērna : 131.
 bēbarang : 9, 38.
 bēbēgig : 166.
 Bēbēti : 83.
 Bēḍahé nēgara Bali : 88.
 bēḍaja : 36, 51, 64, 111, 266, 277, 300, 303, 304, **474.**
 bēḍajan : 158, **277**, 330, 403, 425.
 bēḍaja-kētawang : 471.
 bēḍat : 144.
 bēḍawangan : 166, 191, 222, 385, 392, 393.
 bēḍesan : 217, 385, 392.
 bedevaart : 352, 437.

480. Klapper.

- bēdjēnakak : 75.
 Bēdjēr : 178.
 Bēdji : 26, 72, 74.
 bēdjoeg : 188, 244, 262, 297, 466.
 bēdog : 264.
 bēdol pajoeng : 273.
 bēdol patok : 273.
 (Pak) Bēdōr : 234.
 bēdroeg : 479.
 bēdroeg-sēsēgan : 22, 54.
 beer : 228.
 bēgoeron : 460.
 begraafplaats : 91.
 begrafenis : 219, 268, 271, 284, 434.
 bēi : 352.
 bēkak : 190.
 bēkakak : 190.
 bēkēl : 224, 306.
 Bēkēl Napsijah : 92.
 bēksa : 45, 270, 301.
 bēksan : 283, 306, 407, 408.
 bel : 198, 203 ; belletje : 232, 242, 252.
 bēliau : 103, 209.
 bēlisan : 218.
 bēlo : 231, 232, 234, 405.
 bēlor : 234, 247, 404.
 Bēnawi : 26.
 bēndē : 73, 187, 193, 197, 237, 244, 249.
 bēndjang : 264.
 Bēndot : 23.
 bēndrong : 22, 54.
 bēndrongan : 479.
 Bēngang : 271.
 Bēngawan : 130, 131, 196.
 bēngkēl : 264.
 Bēntjo : 15, 17, 33, 66, 359, 479.
 bérang : 303.
 Bérawa : 455.
 Bērbēk : 123, 137.
 Bērdjandji : 264, 265.
 Prof. Dr. C. C. Berg : 102, 149, 352, 407.
 bēri : 188.
 bērkat : 91.
 bērkatan : 284, 285, 287.
 Bērmanakanḍa : 135 ; zie ook Bramanakanḍa.
 bēroek : 389.
 beroepsḍalang : 370.
 beroepsspeelman : 366.
 beroepsspelers : 98, 370, 373.
 beroeps-toneelgezelschap-
 pen : 10.
 Bērok : 21, 23.
 bērokan : 172.
 bērsih-désa : 78, 281, 285.
 bēsa : 270.
 Bēsar : 12, 201.
 (Kjaī Imam) Bēsari : 304.
 bēsilat : 314.
 besnijdenis : 195, 260, 264, 279, 285, 303, 403, 434, 436.
 besnijdenis-optocht : 167.
 Bēsoer : 190.
 Bēsoet : 318.
 Bétal : 73.
 Bēṭala Marjan : 154 ; zie ook : Pratalamarijam.
 bēto : 211, 305, 327.
 bevrijding : 55.
 bezeten : 45, 91, 181, 183, 186, 214, 231, 242, 247, 364, 390.
 bezetenheid : 73, 84, 182, 213, 234, 239, 244, 251, 253, 254, 255, 256, 262, 278, 324, 376, 379, 386, 399, 401, 410.
 bezetenheids-vertoningen : 402.
 bezieling : 402.
 bezweren : 78 ; zie ook : roewat.
 Bhoenḍher : 160, 330.
 bhrisadi : 384.
 biang : 234.
 bibit : 274.
 Bidadari-laoet : 227.
 bijtriempje : 77, 142, 373.
 bijada : 421.
 bileo : 103.
 Bima : 112, 116, 187, 348, 354, 362, 393, 455, **afb.** 43, 102 ; zie ook : Wēr-koedara.
 Bima-beeld : 25.
 Bimanjoe : 116, **afb.** 50.
 Bimanjoe gēndong : 111.
 Bimasoetji : 455.
 Binangoen : 278.
 bindi : 91.
 binnenland : 336, 372.
 biologie-spelen : 40, 73, 84, 242, 255, 262, 266, 268, 275, 356, 357, 364, 370, 389, 401, 410, 418, 427, 429, 447 ; zie ook : kin-derliedjes enz.
 bioskoop : 8.
 biraī : 284, 271, 310, 317 ; zie ook : santri.
 Bisana : **afb.** 119.
 biséka : 463.
 bisikan : 463.
 Bisjahri Rabingi : 294.
 biskalan : 144, 161.
 bisoe : 327, 443.
 blaasgong : 83, 172, 183, 234, 237, 256, 261, 262, 281, 327.
 blabag : 479.
 Blaḍoe : 145.
 Blambangan : 3, 97, 110, 148, 150, 157, 162, 226, 323, 416.
 blandang : 236.
 Blantjēr : 281.
 Blantjir : 14, 23, 28, 74, 75.
 blauw : 353.
 blauwverver : 35.
 Blēḍēh : 227.
 Blēḍēs : 227.
 Blēḍang : 227.
 Blēḍoeng : 227.
 blēndrong : 98.
 bliksem : 27, 405.
 Blimbing : 73.
 Blindoengan : 332.
 Blitar : 26, 123, 124, 129, 159, 458.
 Blora : 131, 133, 199, 209, 305.
 Blorong : 396.
 boḍagan : 37.
 Bodin : 327.
 Bodjanēgara : 131, 196, 305, 327, 343.
 Bodjong : 264, 275.
 Bodong : 117.
 boḍor : 104, 106, 107, 165, 261, 262.
 Boeah-doea : 271.
 boeboejoetan : 268.
 boeboeronan : 167.
 Bōēchāri : 290.
 boēḍak soenat : 167.
 Boeddha, Boeddhistisch : 460.
 Boedihardja : 348.
 Boedjagati : 135.
 boedjang : 103, 264.
 Boedjanganom : 197.
 Boedjang-ganong : 197, 198, 201, 203, 252, 385.
 Boeginees : 54, 65, 327, 449, 450, 451, 452.
 Boegis : 23, 25, 439.
 boejoet-wēdana : 464.
 Boekatédja : 274.
 Boelantani : 154.
 Boelisrawa : 112.
 Boelmoeka : 135.
 Boeloepitoe : 92.
 boeloes : 222.
 Boemidjawa : 275.
 Boendēr : 160, 330.
 boerajoet : 191.
 alBoerda : 293.
 Boerikan : 74.
 (Bagoes) Boerham : 304.
 boeron alas : 193.
 boeta : 28, 135, 228.
 boeta-boetaän : 222, 385.
 Boeta idjo : 471, **afb.** 112.
 Boeta Karna : 135.
 Boeta Lawéan : 393.
 boeta-tjakil : 192, 245, 256 ; zie ook Danawa.
 Boewajan : 92.
 bok : 345.
 'mBok 'mBan : 135.
 bokor : 249.
 Bolengan : 322.
 Boma Djaṭasoera : 154.
 Boma goesēn : 13, 19, 20.
 Bomantaka : 116.
 Bombay : 290.
 bombongan : 171.
 bonang : 93, 327.
 bonang-rēntēng : 180, 234.
 bonḍan : 303, 305, 327.
 bonḍet : 22, 52, 209, 385, 392, 479.
 bondjor : 281.
 bong : 303.
 Bongas : 267.
 bontit : 23.
 bordeel : 37.
 borēg : 302.
 borēh : 114.
 Borneo : 164, 336, 439.
 Dr. F. D. K. Bosch : 400.
 botoh : 283, **afb.** 95.
 bouwoffer : 193.
 Bradah : 366, 458, 472, 473, 478.
 Bradjamoesti : 111, 112.
 Bradjanata : 14, 17, 71, 91, 135, 147, 359.
 braēn : 274.
 Brahma : 471.
 braja : 277.
 Brajoet : 191.
 Brama : 452.
 Bramadēwa : 154.

Bramadirada : **afb. 110**.
 Bramana : 119.
 Bramanakanḍa : 88 ; zie ook
 Bërmanakanḍa.
 Dr. J. Brandes : 75, 103,
 227, 384, 393.
 Prof. Dr. R. Brandstetter :
 298.
 J. S. en A. Brandts Buys-
 van Zijp : 7, 34, 37, 61,
 83, 84, 146, 149, 150, 155,
 161, 165, 186, 198, 223,
 224, 225, 226, 228, 232,
 242, 247, 255, 264, 266,
 274, 283, 285, 294, 298,
 305, 306, 314, 326, 327,
 328, 329, 330, 331, 332,
 333, 389, 400.
 brangbrang : 262 ; zie ook :
 bangbrang.
 Brantas : 130, 131, 141.
 Brataséna : 135, **afb. 102**.
 Brawidjaja : 79, 340, 361,
 366, 371, 416.
 Brèbès : 99, 275, 277.
 Brèngkèlan : 81.
 Brèngos : 195.
 Briawan : 220.
 bribil : 83.
 Brieoserowo : 220.
 bril : 234, 247, 404.
 Bringkelaan : 81.
 brisaḍi : 384.
 Brisawa : 220.
 (Bok) Brog : 209.
 bruidsvaart : 196.
 bruiloft : 203, 247, 260, 264,
 265, 279, 283, 285, 384,
 403, 407, 408, 434, 437,
 469.
 bruiloftsstoet : 195, 199,
 200, 216, 249.
 Dr. S. A. Buddingh : 111,
 119, 120.
 buffel : 392 ; zie ook : kar-
 bouw.
 Buitenzorg : 106.

C

Dr. P. V. van Stein Callen-
 fels : 271.
 carnaval : 168, 228, 383,
 396.
 castagnetten : 37.
 cavalcade : 50, 52.
 Celebes : 396, 439, 443.
 ceremoniemeesters : 465.
 Ceylon : 364.

Cheribon, zie Tjërbon.
 Chinees : 205, 222, 356,
 359, 371 ; zie ook : In-
 do-Chineez.
 Chinese troebelen : 9.
 chronogrammen : 367.
 Mevr. Ch. de Cock-
 Wheatly : 92.
 V. O. Compagnie : 3, 124,
 336, 337.
 concours : 264.
 conditie drinken : 204.
 S. Coolsma : 103, 166, 167,
 262, 263, 269, 275.
 Jhr. A. D. Cornets de
 Groot : 37, 134, 143, 216.
 cultuurstelsel : 3, 124.

D

dabbōēs : 309.
 daboes : 267.
 daboesan : 265, 267, 309,
 420, 439, 446.
 ḍaḍap : 199, 320, 408.
 ḍaḍap-dans : 45, 418, 424.
 ḍaḍap-kréta : 308.
 ndadi : 244, 311, 410.
 ḍaèng : 276, 449, 450.
 Ḍaèng Bragalba : 154.
 dag : 467, 473, 478.
 dag-vertoningen : 404, 459.
 Daha : 277, 305, 472.
 ḍahar-gēḍé : 92.
 Dajaks : 269.
 Dajalèksana : 23.
 Dajoen : 67, 116.
 ḍalang : 2, 35, 45, 98, 115,
 127, 232, 261, 262, 267,
 271, 284, 285, 287, 288,
 289, 298, 306, 308, 342,
 343, 352, 362, 366, 370,
 455, 457, 461, 463, 472,
 478.
 Ḍalang Grèntèng : 75.
 Ḍalang Koedanarawangsa :
 75.
 ḍalang-matja : 32, 296.
 Ḍalang-sēḍjati : 366.
 ḍalang-tjarita : 296.
 ḍalang-topèng : 371.
 Ḍalang Tritaradjoe : 455.
 Damarwoelan : 2, 67, 95,
 97, 103, 107, 109, 110,
 136, 161, 163, 227, 359,
 360, 361, 362.
 ḍampar : 311.
 Ḍampoeawang : 75, 81,
 203, 205, 207.

Danalaja : 231.
 Danaloka : 116.
 Danawa : 14, 15, 17, 22,
 23, 33, 54, 57, 65, 71,
 79, 89, 123, 340, 351,
 359, 361, 479, **afb. 45**,
 112.
 Danawa Tjakil : **afb. 18** ;
 zie ook boeta.
 ḍanḍang : 394.
 ḍanḍang-goela : 344.
 Ḍanḍer : 305.
 ḍanjang : 92, 237, 239, 390,
 395, 407.
 ḍanjang baoerèksa : 181.
 P. A. Ad. Danoerēḍja VII :
 192, 296.
 dans, dansen : 70, 146, 161.
 dansende paarden : 167,
 256, **afb. 78**.
 dansjongen : 155, 158, 161,
 208, 226, 250, 267, 278,
 298, 301, 302, 303, 308,
 330, 332, 405, 419, 425,
 431, 440, 442.
 dansvrouw : 36, 37, 38, 64,
 92, 137, 158, 197, 246,
 271, 277, 278, 281, 298,
 300, 301, 303, 305, 306,
 308, 323, 345, 378, 414,
 432 ; zie ook : talèḍèk.
 J. W. van Dapperen : 35,
 102, 111, 175, 176, 234,
 274, 275, 277, 278, 283,
 445.
 ḍara : 171, 189, 285.
 Darawati : 362.
 Darmakoesoema : 88, 90.
 S. Darmaganḍoel : 310.
 Darminta : 199, 200, 252,
 302, 389, 405, 429.
 Dasamoeka : 23, 54, 152,
 154, 200, 351, 362, 393,
 395 ; zie ook : Rahwana.
 Dasamoeka bēlis : 19.
 datering : 367.
 Dawala : 115.
 dawang : 191.
 dawang-dawang : 222.
 Ḍawoehan : 117, 234, 274,
 332.
 ḍawoek : 252, 405.
 ḍawoek toetoel : 405.
 dēḍewan : 268, 446.
 dēgoeng : 104.
 dēh : 362.
 Dēlēm : 457.
 Dēmak : 3, 27, 79, 86, 90,

480. Klapper.

122, 276, 277, 290, 304,
 361, 366, 371.
 dēmang : 71, 119, 124, 125,
 135, 224, 362.
 dēmoeng : 45, 73.
 demonen : 54, 351, 355.
 demonisch : 391.
 ḍēnggoeng Bantēn : 307.
 ḍēngkoelan : 249.
 Ḍèpok : 74.
 ndērēs : 297.
 dërma : 12.
 Dèrmajoe : 106.
 derwisjen : 439.
 désa : 435.
 Ḍēsstarata : 135.
 ḍēsstar boelēt : 25.
 Dètia : 116, **afb. 45** ; zie
 ook Danawa.
 S. van Deventer JSz. : 313.
 dēwadasi : 37.
 Dēwakoesoema : 135.
 dēwa-praboe : 460.
 Dēwa Roetji : 393, 455.
 Dēwata Nawa-Sanga : 365.
 ḍhoengḍhoeng : 328, 329.
 dialekt : 150, 156.
 dienuwelijk : 435.
 dieren : 352, 364, 392.
 diereengevechten : 193, 407.
 dierenkop : 227, **afb. 83 en**
 84.
 dierenmommen : 195, 330,
 332.
 dierenverhalen : 75, 394.
 dievenalmenak : 242.
 Dijèng : 82, 354.
 dikir : 296, 306.
 dikiran : 311.
 Ḍinaja : 224.
 Dioskuren : 405.
 Dipanègara : 86.
 Dipanègaran : 3.
 Dipati Lompoh : 313.
 (Ni) Ḍiwoet : 40, 389, 396,
 429.
 Djagalan : 452.
 Djaganalan : 178, 243, 251.
 djaga-oepa : 301.
 Djagaraga : 122.
 M. Ng. Djagaradana : 244.
 djagoan : 171, 249, 462.
 djagongan : 306.
 Djajaandaga : 91.
 Djajaasmara : 135, 147.
 Djajabadra : 71, 450, 451,
 452.

480. Klapper.

- Djababaja : 90, 365, 379, 394.
Djaja Bardahisada : 135.
P. A. Achmad Djajadinigrat : 118, 119, 224, 260, 262, 263, 268.
Prof. Dr. R. A. Hoesein Djajadiningrat : 298, 470.
R.M.T. Djajadipoera : 74.
Djajadrata : 116.
M. Djajahatmadja : 244.
Djakartala : 74.
Djakakesoema : 365.
Djalalaksana : 23, 147.
Djalalengkara : 135, 147.
Djajamadenda : 135.
Djajapoespita : 53, 449, 450, 479.
R. P. Djajapragola : 74.
(M. Ng. Askaboel) Djajapranata : 318, 319, 327.
Djajaprawata : 135.
Djajasena : 91, 116.
Djajasentika : 135, 147.
Djajasinga Angoerangin : 135.
Djajasoedarga : 135.
Djajatilarsa : 452.
Djajawikata : 116.
Djajengpati : 91.
Djajengraga : 124, 125, 127, 298, 306, 308.
Djajengrana : 2, 109, 111, 113.
Djajengresmi : 91, 124.
M. Djajengtarjana : 74.
Djajengwesti : 294, 298, 306, 308.
Djajengwinata : 41.
djaka : 13, 42, 75, 81.
Djaka Bloewo : 18, 19, 22, 33, 42, 69, 71, 73, 75, 207, 369, 373, 450, **afb. 15**.
Djaka Boḍo : 42, 207.
Djaka Këndil : 42.
Djaka Lodra : 133, 183, 193, 197, 198, 203, 207, 209, 220, 364, 385, 392, 393, 431.
Djaka Pëkik : 394.
Djaka Pëndjaring : 19, 22, 33, 42, 75, 369, 373, **451**.
Djakarija : 94.
Djaka Rodra : 72.
Djakarta : 3, 102.
Djaka Sahid : 27.
Djaka Sémawoeng : 17, 22, 33, 42, 71, 75, 369, 373, **449, afb. 20**.
Djaka Soemilir : 46, 479.
Djaka Tingkir : 44.
djaksa : 362.
Djaksanegara : 91, 449.
djalak-djalak-idjo : 211.
Djalalodin : 308.
Djalamboe : 135.
Djamal : 248, 298, 306, 307.
djamang : 91, 127, 234, 246.
djambé : 171.
djambijah : 314.
djamboel : 203.
Djamil : 248, 298, 306, 307.
Djaminah : 318.
Djaminambar : 222.
djampè : 232.
djampèl : 17.
Djanaka : 75, 116, 154, 362, 405, 443, **afb. 103**; zie ook : Ardjoena.
Djanésware : 454, 461, 463.
djangang-mênir : 283.
djangdjawokan : 262.
djangèr : 324, 428.
djanggroengan : 303, 323, 425, 432.
djangkang : 235.
Djangkoeng : 89, 91, 191.
djangkoengan : 191.
djangkrik-génggong : 22, 54, 123, 479.
djanoer : 104, 260, 263.
Djanti : 470, 471, 473.
Djantoeck : 107.
djantoe : 352, 445.
djantoeeran : 22, 48, 52, 125, 161, **183**, 234, **240**, 253, 327, 357, 369, 379, 386, 479.
Djapan : 137.
Djapara : 3, 18, 40, 112, 122, 277, 380.
djaranan : 50, 52, 223, 244, 385, 479.
djaran-djaranan : 248.
djaran djogèd : 224.
djaran gojang : 400.
djaran këntjak : 224.
djaran nandak : 224.
djaran panolih : 400.
Djaranpoernama : 75.
Djaransari : 75, 107, **110**.
Djaroedi : 450, 451; zie ook Djëroedeh.
Djarot : 23.
djasbèn : 302.
djaṭil : 224, 278, **303**, 431.
djaṭilan : 183, 187, 193, 195, 203, 237, **244**, 245, 246, **250**, 301, 409, 424, 430; **afb. 88, 89**.
Djatinegara : 81.
Djatipitoetoer : 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 69, 73, 75, 78.
Djatipoera : 73.
Djatisara : 394.
Djatisrana : 73.
S. Djatiswara : 222.
M. P. Djatiswara : 46, 479.
Djawa : 135.
djawaban : 264.
Djawala : 135.
djëbëng : 322, 418.
djëbëng-dans : 45, **418**.
djëdoeng : 329.
djëdor, djëdoer : 94, 276, 288, 302, 304, 329; zie ook djiḍor.
Djélani : 267.
Djembawan : 135, 154.
Djembër : 156, 158, **159**, 228, 327, 330, 332.
djëmbloeng : 161, 227, **316**.
djëmpana : 167, 168, 195, **247**.
djëmparing : 98.
Djénal Moestapa : 267.
Djëndaga : 449; zie ook : Sarag.
Djënggala : 16, 71, 88, 125, 129, 135, 141, 147, 202, 203, 359, 374, 449, 450, 451, 470, 475, **afb. 57**.
djënggi : 222.
Djënggot : 195.
djëngkeng : 288.
Djënoela : 135.
djëpaplok : 214, 385.
Djëpara : 277; zie ook Djapara.
Djëpré : 198.
Djëroedeh : 57; zie ook : Djaroedi, Djroedeh.
djiḍor, djiḍoer : 94, 214, 254, 267, 327, 328, 333; zie ook : djëdor.
djimat klontongan : 322.
Djina : 460.
djinaka : 75.
Djindaga : 449; zie ook : Sarag.
djineḿ : 111.
djinggan : 235.
Djinggan-anom : 107, 359.
Djipang : 131.
djiro : 104.
djlagra : 476.
Djnanabadjrésware, Djnanésware Badjra : 460.
djoḍo : 260.
Djoemapala : 73.
Djoempoet : 281.
djoen : 275.
Djoeragan Dampoeawang : 75, 203, 205; zie ook : Dampoeawang.
Djoeragan Tjëlèp : 318.
Djoerangdjangkoeng : 311.
djoerang-djoegroeg : 185.
Djoerang-grawah : 22.
djoerig-djarian : 232.
djoeroeangin : 418, 464.
djoeroe képang : 254.
Djoeroetaman : 88.
djoerwijangin : 418, 464.
Djoewana : 131.
djog-djog : 274.
djogèd : **264**.
S. Djohar-Manik : 328.
djola-djali : 256.
djoli : 195.
Djombang : 137, **214**, 223, 254, 273, 306, 308, 402.
Djomblo : 145.
Djonaha of Djonako : 75.
Djongkoeroeng : 195.
Djroedeh : 362; zie ook : Djëroedeh.
Djroedeh toewa : 362.
dloedag : 217.
dobbelpartij : 414.
doblang, (Pak) Doblant : 262, 281, 305, 394.
ḍoḍog : 189, 193, 256, 282, 285, 289, 312; zie ook : dogdog.
dodod, dodot : 15, 235.
(ki) ḍoḍa : 261.
ḍoḍoe : 279.
ḍoekoen : 177, 182, 234, 278, 322, 345, 352, 416.
Doel : 310, **311**; zie ook : santri.
ḍoengḍoeng : 328, 329.
ḍoengké : **343**.

Doerga: 135, 344, 473.
 Doerjadaja: 112.
 Doermanggala: 116.
 Doerna: 154, **afb. 65**.
 Doersasana: 112, 116, 135, 154.
 doesdoes: 401.
 Doewarawati: 112, **afb. 34**; zie ook: Krësna.
 dogdog: 95, 165, 233, 234, 260, 261, 262, 268; zie ook: doḡog.
 dogèr: 95, 258.
 Dogog: 135, 154, **afb. 69**.
 Dojok: 23, 57, 61, 66, 89, 125, 193, 244, 279, 282, 352, 449, 452, 479; **afb. 123**.
 (Ni) Dok: 40, 356.
 donderdagavond: 142.
 donga: 234, 239, 254.
 dongké: 343.
 Dorna: 112.
 dorpsfeest: 323.
 dowa: 254.
 draagkoetsen: 384.
 draagstoel: 385.
 dramatisering: 304, 305, 437.
 Drawati: 116, **afb. 51**; zie ook: Krësna.
 Prof. Dr. G. W. J. Drewes: 271, 365.
 drinkgelag: 464.
 Droejodana: 116, **afb. 42**.
 Droepada: 112, **afb. 35**.
 Drosilawati: 112.
 Drogok: 154, **afb. 69**.
 dubbelgeslachtelijkheid: 433, 445.
 duivensport: 160.
 Duizend-en-een Nacht-ver-tellingen: 394.
 Dr. J. Ph. Duyvendak: 394.
 dyah: 362.
 dynastie: 13.
 dwerghert: 75, 394.

E

èbèg: 224, 234, 244, **afb. 86**.
 èbèg-èbèg: 200.
 èblèg: 177, 234, 235, 244.
 édan-édanan: 34, 247, 399.
 (Ni) Èḡok: 40.
 eend: 206.
 D.J. de Eerens: 123.
 ègot: 302.

égrang: 188, 191.
 eieren: 407.
 ékral: 294.
 ekstase, ekstatische ver-schijnselen: 248, 404, 455.
 èla-èla: 303.
 èla-élo: 83.
 èlak: 326.
 éling-éling: 22, 54, 311, 479.
 éling-éling kasmaran: 123.
 Elmoe Kawalijan: 360.
 èmban: 14, 17, 22, 52, 54, 71, 91, 135, 147, 247, 452.
 èmbèg: 234, 244.
 èmblèg: 234, 244, **afb. 87**.
 èmpak-èmpoek: 54, 479.
 èmplèk-èmplèk-kètèpoe: 205, 211.
 èmprak: 289, 298, 299, 305, 306, 415, 438, 446, 477, **afb. 98**.
 èmprak-kétong: 305.
 èndang: 471.
 èndjèr: 320, 417.
 èndong: 153.
 Èndraséna: 139.
 èngklok: 234, 262.
 èntjok: 343.
 entree: 115, 117, 152.
 (Bapa) Èon: 262.
 epauletten: 155.
 érang-érang: 17, 98, 479.
 Èratnaka: 451.
 Èrawati: 112.
 èrèng-èrèng: 211.
 Èrlangga: 458, 472.
 èrmoni (kah): 302.
 erotiek, erotisch: 352, 400, 404, 432, 438, 470, 473, 474, 477.
 F. Esser: 222.
 ètèng: 283.
 èwah-èwahan: 34, 247.
 J.L.J.F. Ezerman: 105.

F

fakier-kunsten: 258, 259, 307, 310.
 fasiq: 310.
 fles: 234.
 fluit: 172; fluitje: 165.
 F. Fokkens: 273.
 fontanel: 240.

G

gaboesan: 265, 307, 309.
 Gaḡing: 74.

Gaḡingan: 74.
 gadjahan: 385.
 Gadjah-barong: 135.
 gadjahmati: 362.
 Gadjah-wong: 195.
 gaḡoeng: 262, 281, 305, 394.
 Gaḡoengan: 394.
 Gaga: 135.
 gagah-sètra: 98.
 Gagak-ampoehan: 457, 472, 476, 478.
 Gagak-kètawang: 394, 454, 457, 461, 463, 470, 472, 473, 474, 476, 478.
 Gagak-sètra: 144.
 gagar-majang: 171, 218, 219.
 gajam: 14.
 gajaman: 18, 40.
 galagandjoer: 252.
 galagoṡang: 125.
 Galèkwoelan: 124.
 galoedra: 168, 220, 392, 393.
 Galoeh-digantoeng: 341, 470.
 gambang: 45, 73.
 Gambiranom: 91.
 Gambir-sakèti: 154.
 gambirsawit: 22, 479.
 gambjongan: 69, 298, 303, 308.
 gamboeh: 114, 119, 213, 224, 253, 303, 313, 336, 416, 419, 427, 430, 457, 466.
 nggamboeh: 125.
 gamboes: 309.
 gamèlan: 2, 45, 89, 91, 93, 94, 102, 104, 106, 107, 123, 128, 134, 140, 143, 160, 180, 279, 308, 365.
 gamèlan baroet: 76.
 Gamping: 187.
 Gandakarja: 23, 74.
 Gandakarsa: 23.
 Gandakoesoeman: 256.
 Gandalèsana: 23.
 Gandamana: 111, 154.
 ngganḡang: 325.
 ganḡangan: 315, 470.
 Gandaprawira: 264.
 gandarija: 144, 185.
 Gandasana: 74.
 Gandasari: 23.
 Gandatirta: 23.
 ganḡèk: 465.

480. Klapper.

gandroeng: 114, 226, 278, 303, 317, 323, 325, 419, 431.
 gandroengmanis: 22.
 Ganggasoera: 135.
 Ganoeng: 198, 385.
 gantjang: 234, 262.
 gantoeng-kawin: 166.
 Gapoera: 134, 200.
 gara-gara: 32, 55, 57, 285, 363, 473, 479.
 Garagè: 105.
 gardjita-watang: 479.
 garèbèg: 36, 37, 204, 427, 464, 469.
 Garèng: 39, 352, 391, **afb. 106**; zie ook Nalaga-rèng.
 Gari: 74.
 Garoeḡa: 168, 175, 195, 196, 220, 247, 384, 392, 393, **afb. 77**.
 garoeḡa-moengkoer: 23, 146.
 Garoet: 114, 264.
 Gaṡajoe: 220, 393.
 Gaṡoetkatja: 112, 154.
 gawang: 52, 54.
 gèbag: 254.
 Gèbang: 81, 228.
 gèbang-bladeren: 34.
 Gèbangtinatar: 304.
 gèbjog: 112.
 gèboeg: 106.
 gèbragan: 236.
 Gèḡangan: 129, 141.
 gèḡawangan: 385.
 gèḡèboes: 265, 267, 309.
 gèḡoeg: 256, 312, 343.
 gèḡog: 2.
 gèḡog-lakon's: 69, 375.
 gèḡor: 104.
 gèḡroeg: 17, 54.
 geel: 405.
 geestelijk: 103.
 „geestelijke gebieden”: 435.
 geestendansen: 158, 364, 377, 379, 382, 402.
 geestvervoering: 311, 438.
 gèḡèr sèpèi: 244.
 gèḡoeritan: 303, 316.
 gèlas: 45.
 gelegenheidsspelers: 11, 98, 152, 164, 366, 370.
 Gèloeng: 74.
 gelofte: 72, 278, 282, 285, 305.
 gèmbjoeng: 271.

480. Klapper.

gẽmblak : 303, 317, 318, 321, 330, 332, 425.
 gẽmblakan : 252, 277, 302, 405, 431.
 gẽmbloeng : 227.
 Gẽmbong : 148.
 Gẽmbongwidjaja : 209, 385.
 gẽmbrẽng : 194.
 gemeenschapsgevoel : 30, 55.
 gemeenskapskunst : 370, 373.
 gẽmpoer : 23.
 gẽndaman : 319.
 gẽndèr : 18, 45, 69, 73.
 gẽnding : 2.
 gẽndingan : 211.
 Gẽndirpẽndjalin : 91.
 gẽndjong : 22, 54, 98, 479.
 gẽndjrẽng : 94.
 gẽndjring : 267, 276, 286, 287, 288, 305.
 gẽndjringan : 271.
 gẽndoeng : 106.
 gẽndot : 345.
 gẽndroewo : 178, 221, 385.
 gẽndroewo-momong : 225.
 gẽndroewon : 173, 184, 187, 194, 195, 199, 209, 214, 217, 224, 303, 356, 385.
 gẽnggẽk : 303.
 gẽnggong : 203.
 J. L. van Gennep : 331.
 genootschap : 394, 416.
 Gẽntan : 74.
 Gẽntẽng : 202.
 (Pak) Gẽntoeng : 209.
 gẽntroeng : 316.
 gẽrbongan : 172.
 Dr. J. F. C. Gericke : 277, 345, 415.
 gérong : 189.
 geschiedbeschouwing : 365.
 geschiedenis : 406.
 Gẽtas : 74.
 gevecht : 200, 202.
 gevechtsdans : 413, 419, **afb. 94.**
 gewestelijke verschillen : 5, 369.
 gewijde muziek : 274.
 gewoonterecht : 125.
 ghẽnta : 329.
 Gianjar : 119.
 Gijanti : 3.
 gilden : 35.
 Gimẽng : 17, 22, 52, 54, 71, 479.
 ginandjing : 98.

ginggang goenoeng : 104.
 ginondjing : 98, 125, 306, 308.
 Girah : 472.
 Giri : 9, 28, 105, 125, 134, 135, 136, 139, 371.
 giro-djawa : 144, 161.
 gitada : 466, 470.
 gitikan : 370, 408.
 Gloẽdoeng-waloeh : 135.
 glondong : 188.
 glossen : 290, 292.
 gobang : 264.
 gobjog : 278.
 Godẽjan : 74.
 Godog : 111.
 godsdienstig : 265, 285.
 goegoeroe : 267.
 goejër : 333, 438.
 goeloe : 479.
 goembala : 366.
 goembẽng : 256, 305.
 Goemẽlẽm-Wẽtan : 276.
 Goena : 20.
 Goenahastama : 36.
 Goenakarja : 23.
 Goenalẽlẽwa : 36.
 Goenalẽsana : 18, 19.
 Goenarẽsa : 198.
 goeni : 178.
 goenjër : 310.
 goenoengan : 193, 204, 218.
 Goenoengdjati : 102.
 Goenoeng-Gamping : 190.
 Goenoeng-Kidoel : 35, 74, 78, 248, 250, 300, 386, **afb. 117 t/m 121.**
 Goenoeng-Lor : 265.
 Goenoeng-Poejoeh : 168.
 Goenoengsari : 13, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 28, 33, 52, 53, 56, 67, 69, 70, 71, 74, 91, 98, 119, 125, 126, 135, 138, 144, 147, 158, 161, 203, 206, 341, 344, 359, 363, 373, 379, 449, 450, 451, 452, 479, **afb. 4, 111.**
 Goenoengsari bandjir : 23.
 Goenoensari rabi : 75, 91.
 Goentoersẽgara : 71.
 goerda : 394.
 goerisa : 479.
 goeritan : 303, 316.
 Goeroe : 452; zie ook: Ba-
 tara Goeroe.
 goeroe : 267, 463.
 goeroe ngadji : 274.

goesar : 260.
 Goesti : 2.
 golang-galing : 89.
 golèk : 2, 352.
 Golong : **afb. 120.**
 Gombong : 81, 92, 278, 356.
 Prof. Dr. J. Gonda : 168, 464, 468.
 gondang : 264.
 gonđang-ganđoeng : 211.
 gondjing : 107.
 gong : 45, 73, 143, 161, 192, 308, **afb. 25.**
 gongan : 54.
 gong bamboe : 237.
 gong boemboeng : 83, 234, 242, 305.
 gongsẽng : 146, 161, 224.
 goochelaar : 303, 352.
 goochelarijen : 161, 266, 268, 298, 305, 319, 438.
 goõng awi : 262.
 Dr. R. Goris : 334, 401, 416, 428, 455.
 goud : 353.
 gowong : 362.
 Dr. H. J. de Graaf : 9.
 graf : 123.
 Gragè : 105.
 graven van heiligen : 35, 435.
 grẽgèt-saoet : 17, 479.
 grẽgèt-saoet-astakosala : 22.
 grẽgèt-saoet-nẽm : 22.
 grenslijnen : 86, 129.
 Grẽntẽng : 75, 88.
 Grẽsik : 3, 9, 105, 125, 130, 134, 196, 215, 224, 227, 311, 332, 371, 381, 421.
 griffioen : 396.
 Grisee : zie Grẽsik.
 grobag : 189.
 Grobogan : 27, 122, 130, 131.
 Groedjoegan : 93, 94.
 groen : 302, 353, 405.
 groepsdans : 426, 437.
 G. P. Groenhof : 267.
 Groewing : 91.
 grompol-tẽg : 300.
 Dr. J. Groneman : 25, 37, 277, 283.
 groot maskerspel : 102, 104, 111, 121.

H

haan : 171, 249, 260, 385, 462.

Dr. F. de Haan : 9, 269.
 Prof. Mr. B. ter Haar : 187.
 haddra tangdang : 328.
 hadji : 200, 437.
 hađra, hađrat : 310, 326.
 hađramietisch : 309.
 Hamza : 2.
 handel : 371, 384.
 hanengevechten : 406, 407, 414.
 E. Hardouin : 101, 103, 265.
 R.A.A. Harsana : 140.
 S. E. Harthoorn : 310.
 Mr. J. H. van Hasselt : 314.
 (Molana) Hasanoedin : 265.
 Prof. Dr. G. A. J. Hazeu : 341, 342, 352.
 H. R. van Heekeren : 228.
 Heer van den Tijd : 365, 409.
 heiligenlegenden : 9, 366, 435, 436.
 heiligen van Java : 2, 365.
 heilig graf : 435; zie ook: graf.
 Dr. G. J. Held : 354, 362.
 Mevr. B. van Helsdingen-
 Schoevers : 277, 474.
 hermaphroditisme : 352.
 Hermes : 352.
 hert : 187, 193, 385.
 Dr. K. Hidding : 232, 262, 264, 267, 268.
 Hindoeïstisch : 354, 355, 356, 433, 439.
 Hindoe-Javaans : 6.
 Hjang-gebergte : 476.
 Hjang Goeroe : 154; zie ook: Ba-
 tara Goeroe.
 Hoen Ting Tjoen : 139.
 Dr. W. R. van Hoëvell : 266, 267.
 W. Hoezoo : 273.
 hofđalang : 35, 137.
 hofkunst : 3, 6, 149, 164, 175, 195, 219, 301, 373.
 hond : 209, 342, 361, 362, 385, 389, 392, 396.
 Dr. C. Hooykaas : 394.
 hout : 364.
 houtsnijwerk : 112, 139, 195.
 humor : 352.

I

Ibrahim : 405.
 Idjo : 81.
 idjo-idjo : 211, 471.

igël: 264.
 Igër Karas: 234.
 ilir-ilir: 83, 84, 255, 418.
 Iloitaka: 112.
 Indo-Chinezen: 9, 10, 81, 92, 105, 135, 139, 187, 222, 376; zie ook: Chinees.
 Indo-Europeanen: 10, 376.
 indoeng: 260, 262, 267.
 Indradéwa: 227.
 Indradjit: 135.
 Indramajoe: 102, 106, 107, 359, 360.
 Ingggris: 177, 193, 234, 241, 243, 244, 251, 356, 402, 405.
 ing-ing: 211.
 Ino(e) Kértapati: 71, 125, 210, 362, 470, **afb. 3, 113**.
 Isa: 405.
 Islam: 3, 6, 9, 32, 59, 79, 84, 86, 90, **94**, 102, 105, 118, 131, 139, 140, 151, 219, 227, 246, 258, 259, 265, 271, 274, 277, 279, 284, 285, 287, 296, 299, 304, 305, 306, 310, 315, 323, 337, 356, 360, 361, 365, 370, 371, **372**, 373, 420, 422, 423, 428, **433**, 437, 438, 439, 446, 458.
 Iswara: 471.

J

jaartallen: 367.
 E. Jacobson: 314.
 Jama: 457.
 P. Jansz: 303, 320.
 J. E. Jasper: 68, 313, 315, 322, 323, 327, 418, 424.
 Javaanse invloed, javanisering: 6, 115, 149, 150, **151**, 165, 328.
 Javanisme, javanistisch: 32, 219, 296, **299**, 310, 311, 348, 354, 355, 360, 361, 415, 420, 421, 437, 438.
 Java-oorlog: 3, 124.
 Jezus: 405.
 Jodjid: 94.
 P. A. Joedanagara I: 296.
 Joedanagaran: 74.
 Joedapati: 147.
 Joedistira: 90, 362, **afb. 101**.
 S. Joesoep: 150.
 Joesoepadi: 279.

Jogjakarta: 3, 25, 35, 37, 39, 62, **74**, **76**, 171, **178**, 195, 204, **243**, **244**, 277, 281, 282, 283, 284, 296, **300**, 474, **afb. 94, 95**.
 Jogjakarta'se hofkunst: **afb. 23 en 24**.
 jongelingenhuizen: 436.
 jongens-reidans: **251**.
 jongensspel: **245**, 255.
 Prof. Dr. H. G. Jonker: 441.
 Prof. Dr. J. P. B. de Josselin de Jong: 75, 352.
 Dr. H. H. Juynboll: 13, 24, 29, 33, 34, 77, 119, 338, 365, 373, 384, 448.

K

Kabar Kijamat: 311.
 kaboedan: 365.
 Kaboh: 137.
 kadang-kadéjan: 71.
 Kadanoerédjan: 62.
 Kadéjan: 135.
 Kadilangoe: 27, 366, 372.
 Kadipala: 26.
 Kađiri: zie Kēđiri.
 Kadjèn: 99.
 Kadjinëman: 135.
 Kađoe: 82; zie ook: Kēđoe.
 kadoet: 34, 209.
 Kaibon: 87.
 Kakean-geenootschap: 394.
 Kakrasana: 154.
 (Bařara) Kala: 160, 471.
 Kala Bisana: **afb. 119**.
 Kaladjanggël: 91.
 Kaladoerga: **135**.
 kalagandjoer: 252.
 Kala-misani: 475.
 Kalana: 116, **afb. 44**; zie ook: Klana.
 Kalang: 23, 119, 195, 342, 362, 451, 455, 461, 478, **afb. 114**.
 kalang's: 342, 362, 455.
 kalangan: 240, 342, 406.
 kalang-kinantang: 362.
 Kalapërgangsa: 112.
 Kalasan: 74.
 Kalasrënggi: 135.
 kalawidja: 35.
 Kala-wingwang: 135.
 Kaliasgët: 157.
 Kalianjar: 311.
 Kaliasëm: 476.
 Kalibakoeng: 278.
 Kalibëning: 234.
 (Soenan) Kalidjaga: 2, 3, 15, 16, 27, 28, 79, 90, 117, 205, 346, 360, 365, **366**, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 435, 458, 472.
 Kalimanah: 95.
 Kalimasada: **90**.
 Kalipang: 315.
 Kalirëdja: 93.
 kalisahak: 246.
 Kalisat: 327.
 Kalisobë: 93, 94.
 Kalitan: 23.
 Kaliwira: 34, 81.
 kaloeng-katjoe: 252.
 kaloran: 107, 185.
 kalpataroe: 220.
 Kamadaja: 135.
 R. Kamandaka: 86, 277, 394.
 (Pak) Kamar: 196.
 kampong: 228.
 kamratan: 160.
 kanabian: 365.
 kanđa: 285, 369.
 Kanđiawan: 154, 362.
 kandjar: **417**.
 Kanëkapoetra: 135.
 kangdjëng: 2.
 Kangsa abën-abën: 365.
 Kangsadëwa: 154.
 Kanigara: 248.
 kanigaran: 200.
 Kanjoet: 73.
 Kanoman: 39, 102, 111, 119.
 Kanowara: 112.
 kanřil: 181.
 kanřil: 75, 394.
 kaoel: 95, 249, 278, 305.
 kaoelan: 285.
 kaoem: 190.
 kaoeman: 14.
 Kaoem Dawoek: 297.
 kaoem-stand: 94, 140.
 kaoeng: 260.
 Kaoeripan: 454.
 kapalan: 50.
 Kapat: 92.
 kapatihan: 195, 247, 283.
 kapëřing: 416.
 kapiđonđong: 192, **afb. 74**.
 Kapimënda: 135.
 kapingit: 306.
 Kapisëngara: 139.
 Kapiwara: 135.
 kaprabon: 463.

480. Klapper.

Karang: 265, 306, 466; zie ook: ngëlmoe.
 (Bařara) Karang: 264.
 Karanganjar: 37, 72, 73, 81, 87, **91**, 92, 120, **181**, 234, **235**, 278.
 Karangbolong: **92**.
 Karangdoewoer: 81.
 Karangkobor: 234.
 Karanglëwas: 277.
 karang-mëlok: 289.
 Karangnoenggal: 264.
 Karangplasa: 142.
 karbouw: 193, 203, 392.
 karëm: 239.
 karija: 104.
 karikaturisme: 352.
 Karna: 116.
 Karnadëwa: 112, **afb. 31**.
 Karo-feest: 322, 418, **422**, 427, 463.
 karoeng: 178, 217.
 Karoengkala: 88.
 Karoengkalah: 362.
 karoetjil: 317; zie ook: wajang.
 Kartadinala: 95.
 Kartala, zie Kërtala.
 Kartalësana: 23.
 Kartanom: 95.
 Kartasoera: 3, 26, 39, 72, 344, 349, 356, 371, 372, 474.
 R. Kartawinata: 271.
 kasang: 104.
 Kasanga: 92, 384.
 kasang-djinëm: 264.
 kasar: 98, 350.
 Kasatrijan: 13, 15, 359, 449, 450, 451, 452.
 Kasëpoehan: 39, 102.
 kasëwan: 460.
 kasir-kasir: 463.
 kasinoman: 11, 160, 167, 224, 403, 421; zie ook: sinoman.
 Kasipoe: 211.
 kasoekan: 278.
 kasoeraga: 168.
 Katapërmana: 72.
 Katiga: 103.
 katimaha: 343.
 Katja: 117.
 Katjirëbonan: 172.
 Katjoeng: 83, 186.
 Katoengmalaras: 362.
 katoepan: 218.
 katoeranggan: 400.

480. Klapper.

- Katongan : 71.
 J. Kats : 226.
 kawalian : 365.
 Kawaloe : 261.
 kawēdoekan : 264.
 kawi-geschriften : 150.
 kawih : 264.
 Kawisati : 450, 452.
 Kawoela-Goesti : 311.
 kawoeng : 260.
 Kawoloe : 384.
 Kawroeh Padalangan : 13.
 Kawroeh Topèng : 13, 366, 368.
 kēba : 95, 280.
 kēbajak landong : 176.
 kēbajan : 22, 322, 352.
 Kēbak-kramat : 72.
 Kēbalon : 478.
 Kēbangan : 93.
 Kēboemèn : 37, 81, 86, 87, 177, 235, 278.
 kēboet-baḡag : 171.
 Kēbo-ganggang : 37.
 kēbogiro : 22, 50, 52, 104, 123, 479.
 Kēbo-lorodan : 91.
 Kēbonsirih : 269.
 Kēbo-rēdjasa : 135.
 Kēbo-tēḡas : 135.
 kēḡaton : 125.
 kēḡatonan : 49, 51.
 kēḡawangan : 222, 223, 385.
 kēḡēboes : 267.
 kēḡēlèn : 71.
 Kēḡiri : 3, 16, 22, 52, 53, 54, 88, 123, 124, 125, 128, 129, 135, 141, 198, 207, 208, 210, 213, 224, 253, 277, 305, 311, 312, 317, 374, 378, 379, 388, 389, 402, 450, 452.
 Kēḡjawèn : 124.
 kēḡjoeng : 315, 328.
 Kēḡdoe : 3, 35, 81, 82, 83, 205, 242, 280, 281, 400.
 kēḡoeng : 315.
 Kēḡoengkēbo : 81.
 Kēḡoengwoeni : 97.
 kēḡok : 72, 104.
 Kēḡokan : 74, 199, 200.
 Kēḡok-tjina : 107, 359.
 kēḡtjrek : 261, 262.
 kēlatbae : 235.
 kēlēngan : 256.
 kēlir : 45.
 kēmagan : 93, 94.
 kēmanak : 106, 297.
 kēmandang : 274.
 kēmang : 183, 237.
 Kēmasan Kēmbang-soré : 157.
 kēmbangan : 219, 247.
 kēmbang-beureum : 264.
 kēmbang-djēroek : 123, 185, 279.
 kēmbang-gaḡoeng : 281, 306, 307.
 kēmbang-majang : 219.
 kēmbang-majar : 222.
 kēmbang-manggar : 222.
 kēmbang-soengsang : 107.
 kēmbar-majang : 170, 171, 218, 219, 385, afb. 77.
 kēmbèn : 15, 91, 114.
 kēmblaḡ : 317.
 kēmiri : 14, 74, 91, 389.
 kēmit-boemi : 427.
 Kēmlajan : 36.
 kēmlandang : 234, 236, 405.
 kēmoḡong : 256.
 Kēmoeda : 475.
 kēmoeda-nēm : 479.
 Kēmoedawati : 88, 91.
 Kēmoedjan : 91.
 kēmong : 160, 303.
 kēmpjang : 302.
 Kēmplēng : 74.
 kēmpoel : 15, 33, 45, 73.
 kēmpoel-soengsoen : 479.
 kēmpriḡ : 261.
 kēnanga : 91, 240.
 Kēn Angrok : 74, 374.
 Kēnḡal : 266.
 kēnḡang : 15, 33, 45, 73, 83, 94, afb. 25.
 kēnḡang pēntja : 167.
 kēndjēr : 320, 417.
 kēnḡoeng : 106.
 kēnḡoerèn : 279.
 kēnok-kēnong : 160.
 kēnong : 15, 33, 45, 73, 103, 106, 234, afb. 25.
 Kēntamajang : 91.
 Kēntjanawati : 91.
 kēntongan : 224.
 kēntroeng : 315, 316.
 kēpandjingan : 91.
 kēparak : 427.
 kēpēk : 14.
 kēpēng : 407.
 Kēpēt : 132.
 kēpjēk : 187, 282.
 kēplēk : 255, 312.
 kēprak : 15, 33, 37, 45, 188.
 kēprek : 271.
 kērapan : 224, 228.
 kērēpan : 17, 479.
 Prof. Dr. H. Kern : 75, 384, 441, 464, 470.
 R. A. Kern : 352.
 Dr. W. Kern : 75.
 Kērtala : 13, 14, 17, 22, 23, 71, 135, 342, 359, 362, 373, 449, 450, 451, 455, 478, afb. 9, 114.
 Kērtanagara : 3, 460.
 Kērtasana : 130.
 Kērtawardana : 465, 466, 467, 473, 478.
 Kērtidjaja : 322.
 Kēsēsi : 99.
 Kēsōengging : 91.
 kēsōeroepan : 234.
 kētarima : 239.
 kētawang : 277, 474.
 Kētawang : 279.
 kētawang-Bima : 161.
 Kēḡēk Oglēng : 42, 189, 373, 375, 385.
 kēḡēmpēlan : 181, 238.
 kēḡēpoeng : 106, 176, 189, 197, 244, 249, 256.
 Kēḡjamoen : 112.
 kēḡjak : 428.
 kēḡjēr : 73, 91, 244, 282.
 kēḡjērīt : 207.
 kēḡjrak : 106, 271.
 kēḡjrēk : 165, 261, 262.
 kēḡoe : 25.
 kēḡoek : 15, 33, 45, 73, afb. 25.
 kēḡoek-kēnong : 234.
 kēḡoepat : 407.
 kēḡoeroenan : 238.
 kēḡon : 17.
 kēḡong : 305.
 kēḡoprak : 7, 42, 94, 230, 250, 297, 321, 375.
 Kidang : 124.
 kidoeng : 224, 277, 303, 315, 328, 470.
 kidoeng roemēksa ing wēngi : 315.
 Kidoeng Soenḡa : 102, 149.
 kikik : 71.
 H. N. Kiliaan : 224, 313, 326, 327, 328, 329, 331, 333.
 (Nabi) Kilir : 35.
 Kilisoetji : 14, 71, 135, 449, 452.
 kind : 217.
 kinderhuweljk : 302.
 kinderliedjes : 84, 211, 298 ;
 zie ook : biologie-spelen.
 kinderspeelgoed : 172, 247.
 kinderspel : 40, 54, 194, 281, 319, 356, 364, 370, 447.
 kip : 171, 385.
 kippenkooi : afb. 92.
 kiprah, kiprah-dans : 19, 22, 54, 70, 125, 249, 306, 344, 361, 479, afb. 1.
 Kirana : 14.
 Kirisgaḡing : 452.
 kirwamanakir : 222.
 Kiskēnda : 135.
 kitēr : 239, 240, 402.
 kitēr tēloe : 313.
 kiwa-tēngēn : 465.
 kjaī : 2, 195, 196, 431.
 Klakah : 223.
 Klampis-irēng : 57.
 Klana, Klana-dansen : 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 28, 45, 52, 53, 54, 56, 57, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 79, 83, 89, 91, 97, 98, 107, 116, 117, 123, 125, 135, 138, 144, 145, 147, 152, 155, 158, 161, 186, 198, 202, 205, 210, 261, 321, 330, 332, 340, 342, 351, 353, 359, 361, 364, 376, 379, 386, 393, 442, 445, 449, 450, 451, 452, 455, 461, 479, afb. 1, 5, 6, 25, 44, 52, 56, 58, 110, 117, 118.
 Klana-gēblag : 20.
 Klana-gēgēr : 20.
 Klana-gilap : 20.
 Klana-kasmaran : 298.
 Klana-kiprah : 54, 308, 455.
 Klana-lair : 88.
 Klana-pamoek : 23.
 Klana-rabi : 75.
 Klana-tinangkil : 306.
 Klanawrēksa : 91.
 klangēnan : 117, 302.
 klapperdop : 40.
 klassiek : 63.
 klassifikatie : 59, 353, 354, 355, 360, 361, 362, 367, 370, 373, 379, 382, 403, 405, 406, 408, 424, 435, 443, 445, 447, 450, 460, 461, 462, 465, 472, 473, 478, 479.
 Klatēn : 26, 63, 72, 246.

Klèdoeng: 83, 186, 281, 357.
 klein maskerspel: 102, **103**, **106**, **107**, 121, 261, 268, 357, 373, 376.
 Klèlèt: 89.
 klèlèng: 106, 231.
 klènting: 275.
 Klètak: 97, 146.
 Klèting Koenig: 42.
 Klètja: 297.
 kleuren: 166, **353**.
 klèlèng, klilin, kliling: 225.
 klinting: 252.
 kliṭik: 2.
 Kloemoer: 23.
 kloloran: 22, 479.
 klucht, kluchtentoneel, kluchtspel: 8, 30, **61**, **85**, 103, 107, 132, 133, 151, 155, 165, 208, 209, **211**, 261, 268, 352, 364, 373, 376, 380, 470, 479.
 J. Knebel: 86, 277.
 kniekus: 249.
 Koan-Iem tempel: 105.
 Kobat Saréjan: 160.
 Kobèr: 274.
 kobongan: 91, 384.
 Kodja: 288.
 kodjhèran: 333.
 koḍok-binèsèt: 244.
 koḍok-ngorèk: 192, 218.
 koeda-kéntjak: 222.
 koeda-képang: 73, 87, 132, **229**, **244**, **256**.
 Koeda-Laléjan: 75.
 koeda-loemping: **231**, 232, 233.
 Koedanarawangsa: 19, 21, 22, 33, 42, 71, 75, 88, 147, 369, 373, **452**, **afb.** 12.
 Koedanawarsa: 71, 125, **afb.** 10.
 Koeda-Pangrémbjan: 475.
 Koedapawana: 116, **afb.** 46.
 Koeda-Rawisrèngga: 88, 403, 449.
 Koeda-Rédita: 75.
 koeda-rènggong: 167.
 Koedaréntjaka: 451.
 Koeda-Sèmbriani: 234, 248.
 Koedoes: 28, 40, 112, 136, 195, 277, 290.
 Koelawirja: 124, 125, 298, 307, 308.

koeloek: 36, 200, 236.
 Koelon-Praga: 74, 75, 171, 192.
 Koembakarna: 112, 351.
 Koemoedaniningrat: 13, 56, 71, 75, 79, 135, 449, 450, 451, 452, 475, 479, **afb.** 21.
 Koemoedaniningrat sèdèt: 23.
 Koendjanarèsmi: 111.
 Dr. G. H. R. von Koenigswald: 364.
 Koenigan: 271.
 Koenti: 135, 154.
 koentijanak: 178.
 koentoel anglajang: 393; zie ook kontoel.
 Koer'an: 310.
 Koerawa: zie Korawa.
 Koeroepati: 116, **afb.** 42.
 Koesèn: 94.
 R. M. A. A. Koesoemabrat: 132.
 P. A. Koesoemadilaga: 13, 23, 62.
 P. A. Koesoemadiningrat: 298.
 P. A. Koesoemajoeda: 13, 71.
 Koesoemajoedan: 61.
 R. M. A. A. Koesoema Oetaja: 96, 115, 117, 120, 347, 348.
 R. M. P. Koesoemawardaja: 13.
 Koesoemawarna: 135.
 Koesoemawidjajaningrat: 271.
 Koetaardja: 81, 86, 279.
 Koeta-Gèdè: 195.
 Koetila-pas: 392, 393.
 Koetjing: 23.
 Koetoeran: 478.
 koewaḍé: 384.
 Koewarasan: 235.
 Koewèni: 74.
 koewoeng-koewoeng: 303.
 kolèng: 231.
 kolonisatie: 148, 156, 159.
 kolonisten: 108, 137, 202, 227, 252, 257.
 Kombajana: 116.
 kombangmara: 479.
 Kombang-mèrah: 227.
 komèdi: 328.
 Komèdi Djawa: 94.
 kompol: 192.
 kongkroes: 264.

kontoel: 393; zie ook: koentoel, lolopis.
 kontoelan: **274**.
 koorzang: 48.
 kopia: 104.
 korak-orakan: 214.
 Korawa: 82, 457.
 Korawasrama: 329, 406, 476.
 Koripan: 454, 470.
 Dr. V. E. Korn: 264, 435.
 kosmisch gemeenschapsgevoel: 353, 405, 473.
 kosmisch-mythologisch: 59, 420.
 kotang: 155.
 koṭèkan: 250, 389.
 kousen: 114.
 kraai: 394, 457, 476.
 Kradènan: 93.
 Prof. Dr. H. Kraemer: 74, 77, 304, 311, 360.
 Kraksaän: 156, 159, 160, 224, 330.
 Kramalèja: 245.
 Kramasètika: 74.
 Kramataba: 135.
 Kramawidoera: 135.
 krاندjingan: 73.
 kraton: 2, 13, 195, 204, 247, 371.
 kratonan: 51.
 Krawang: 86, 102, 106, 115.
 krawitan: 22, 125, 479.
 Krèbèt: 72.
 Krèjo: 117.
 krèmoen: 195.
 Krèndajana: 452.
 Krèna: 26, 116, 135, 154, 344, 359, 362, 365, **afb.** 34, 51.
 Kriḍa-Bèksa-Wirama: 6, 74.
 kris: 365, 475.
 krisdansen: 264, 439.
 Prof. Dr. W. B. Kristensen: 75, 352.
 krobongan: 200, 218, 252, 384.
 Kroemoeda: 75.
 kroetjil: 2.
 Kroja: 278.
 krokodil: 217, 385.
 Prof. Dr. N. J. Krom: 354, 355, 464.
 Kroman: 134.
 krontjong: 8, 146.
 kroonprins: 195.

480. Klapper.

Dr. A. C. Kruyt: 396.
 kunst: **379**.
 Mr. J. Kunst: 7, 98, 106, 119, 143, 165, 180, 223, 231, 232, 260, 262, 265, 281, 282, 283.
 kunstenmakers: 259, **305**.
 kunstenmakerij: 258, 432, **440**, **445**, **446**, **afb.** 91, 92.
 Kwanjar: 328.
 kwèni: 14.

L

laboeh: 407.
 ladrang: 479.
 ladrangan: 22.
 laé-laé: 281.
 Laïré Pandji: 73.
 Laïré Tjandrakirana: 73.
 laïs: **268**, **275**, 278, 281, 298, 305, 320, 445, 446, **afb.** 91.
 lajan: 277.
 Lajangkoemitir: 154.
 Lajangsèta: 154, 361.
 Lajangsètra: 107.
 Lakat: 281.
 lakoe: 58.
 lakon: 2, **58**, **75**, **88**, **144**, 296, 352, 355, 357, 363, 369, 448, 479.
 lakon's-sèmpalan en -tjara-ngan: 349, 355.
 Laksmana: 457.
 Laléjan: 22, 46, 479.
 lambangsari: 83.
 lamèng: 283, 303.
 Lamkatara: 135.
 Lamongan: 130, 137.
 lamp: 261, 262, 278.
 Lampoeng: 222.
 lampor: 473.
 landang: 238, 239, 242, 405.
 Landjakan: 71.
 landjang: 264.
 Langèndrija, langèndrijan: 62, **67**, 117, 375.
 Langèn-wiraga: 74.
 langgar: 125, 214, 306, 435.
 langlang: 342.
 langsir: 103.
 lanjapan: 71.
 lapal: 200.
 lara: 277.

480. Klapper.

Lara Kidoel: 92, 473, 474.
 laran-laran: 277, 403.
 lara-pangkon: 171.
 laras: 2.
 laras-madya: 297.
 laras-miring: 98.
 lar baḍak: 195.
 laris: 123.
 Lasēm: 22, 105, 110, 131.
 Lawèt: 90, 435.
 Lawoe: 79, 301, 340, 366.
 lawoeng: 45, 244, 283, 408, 418.
 Lēbak: 114, 118.
 Lēbaran: 279, 469, 473.
 Lēbdadjawa: 23.
 M. Ng. Lebdaḍrangga: 46, 479.
 lēbè: 274.
 Lēḍok: 34, 81.
 leeftijdsḡroepen: 421.
 leeuw: 384.
 lēḡen: 322.
 lēḡin: 228.
 lēk-lēkan: 306.
 lēko: 324.
 Lēksmana: 135.
 lēladèn: 187.
 lēlagon: 211.
 lēlagonan: 298.
 lēlana: 79, 342.
 lēloemboengan: 289.
 lēloetjon: 330.
 Th. B. van Lelyveld: 6.
 Lēmahabang: 271; zie ook: Sitidjēnar.
 Lēmbang: 262.
 Lēmboeamidjaja: 71, 88, 450, 451, 452, **afb. 8**.
 Lēmboeamisésa, Lēmboemi-sésa: 135, 449.
 Lēmboeasta: 124.
 Lēmboemēngarang: 71.
 Lēmboesanga: 135.
 Lēmboesari: 135.
 lēmpēng: 306.
 Lēmpēr: 313.
 Lēmpoengkaras: 71.
 lēnggèk: 328.
 lēnggēr: 83, 125, 275, **276**, 281, 300, **317**, 344, 425, 431, 444, 445.
 Lēngkir: 137.
 Lēpēn, zie Kalidjaga.
 lērok: 85, **318**.
 lēsèn: 328.
 R. Lēsmana: 152, 359.
 lēsōeng: 275, 305.

Lēsōng: 81.
 lētoeh: 303.
 letterkunde: 75, **335**.
 letterschrift: 371.
 Dr. J. C. van Leur: 371.
 Ligor: 470.
 lijēpan: 71.
 lijk: 103.
 lima: 2.
 Limbangan: 114.
 A. A. C. Linck: 248, 271.
 liong: 222.
 links: 465.
 liturgie: 290.
 liwoeng: 17, 48, 52, 54, 161, 479.
 Dr. G. W. Locher: 352.
 Loḍaja: 123, 394, 458.
 Lodra: 72, 203, 220.
 Loedroeg: 18, 34, 85, 142, 207, 223, 305, **318**, 319, 320, 327, 355, 379, 380, 444, 477.
 Loekoela: 86.
 Loemadjang: 156, **159**, 224, 322, 330.
 Loemadjang-tēngah: 54.
 Loemboeng-Kērēp: 23.
 loemping: 231.
 loerah: 35, **37**, 38, 264; zie ook Sēmār.
 Loesi: 130, 131.
 Loetji: 308.
 loetoeng: 189, 385.
 Loetoeng Kasaroeng: 263, 268, 393.
 loewamah: 360.
 Logandēng: 74, 219.
 logondang: 22, 479.
 Lokajanti: 160, 290.
 lokananta: 306, 450.
 Lokantara: 135.
 Lokatmala: 264.
 lolopis kontoel baris: 274.
 (Dipati) Lompoh: 313.
 lompong-kēli: 251, 308.
 lontar: 150, 271.
 loro-loro: 17, 22, 57, 98, 123, 479.
 lotjon: 328.
 luit: 309.

M

maan: 362.
 mabok: 234.
 Madioen: 3, 122, **123**, 129, 199, 208, 250, 305.

Madjaagoeng: 308.
 Madjakērtā: 136, **137**, **221**, 223, 224, 254, 310, 312.
 Madjalēngka: 260.
 Madjapaīt: 3, 27, 79, 102, 110, 130, 131, 137, 141, 149, 150, **336**, 337, 340, 356, 365, 368, 371, 372, 374, 379, 380, 384, 400, 414, 416, 439, 441, 457, 460, 463, **464**, 470, 474, 477.
 madjēmoek, madjēmoekan: **290**, 306, **afb. 96**.
 Madoera: 3, 6, 110, 112, 131, 140, 145, **149**, **152**, 196, 224, **228**, **257**, 281, 313, **327**, 363, 380, 381, **afb. 78**.
 Madoerees, Madoerezen: 3, 148, 150, 156, 159, 160, 164, 228, 298, 302, 325, 336, 379, 416.
 Madoerese maskers: **afb. 64 t/m 70**.
 madoerētna: 303.
 madoni: 461.
 Madraīs: 271.
 maèn: 302.
 maèr: 302.
 maèril: 302.
 Maésa-Djalamprang: 54.
 maésa-lawoeng: 464.
 maési: 200.
 Maèspati: 216.
 Magangdirēdja: 107, 359.
 Magēlang: 81, 281.
 Magērsari: 322.
 Magētān: 122, 199.
 magisch, „magische” ceremonie: 35, 364, 389, 390.
 Magoewa: 91.
 Mahabharata: 354, 355, 443.
 Mahadikara: 464, 465.
 Mahapaljat: 476.
 Maharadja: 102.
 Mahēsvara: 451.
 ma'inang: 470.
 Majang: 135, 266.
 Majangkara: 393.
 Majējing: 135.
 Majoeng: 117.
 ma'jong: 341, 470.
 Makam: 274.
 Makoekoewan: 81, 82, 205.
 makoeṭa: 91, 114.
 malakéroen: 222.

Malang, Malangse maskers: 3, 129, 136, **141**, 143, 144, **147**, 159, 223, 256, 310, 378, **afb. 52 t/m 63**.
 (Ni) Malarsih: 306.
 Maleis: 75, 227, 298, 303, 314, 316, 327, 329, 332, 338, 341, 359, 362, 379, 416, **470**, 474.
 Maliawan: 92.
 Malijanipoen Pēntoel: 52.
 ma'lim: 233.
 Malobah, Malobar, Malobēn: 450.
 Mamang-moerka: 135.
 Mamēnang: 365.
 manḍala: 435, 476.
 Manḍali: 450; zie ook: Anggot.
 Mandarijn: 105.
 manḍoeng-manḍoeng: 83.
 Mandraspati: 449.
 Mandrawanara: 62, 192.
 Manèron: 328.
 Manggali: 472, 473.
 manggar: 218.
 mangilala dērwa adji: 35.
 Mangkoealam: 227.
 Mangkoeboemēn: 62.
 (Soeltan) Mangkoeboemi: 3, 409.
 P. A. Mangkoeboemi I: 23.
 P.A.A. Mangkoeṅgara IV: 3, 23, 67.
 P.A.A. Mangkoeṅgara V: 25.
 P. A. A. Mangkoeṅgara VII: 2, 59, 61, 69, 348, 362, 455.
 Mangkoeṅgaran: 3, 62, 116, 120, 301, 448.
 R.T. Mangkoepradja: 23.
 (Soenan) Mangkoerat I séda Tēgal-Aroem: 3, 35.
 (Soenan) Mangkoerat II: 3.
 (Soenan) Mangkoerat Djawa (IV): 26.
 R. Mangoensoewarna: 244.
 mangoeri: 394.
 mangsa: 92, 103.
 Mangsopati: 112.
 S. Manikmaja: 365, 445.
 (Ki Gēḍé) Manila: 27.
 manjoera: 2.
 mannenhuisritueel: 363.
 Manondjaja: 264.
 Mantjanēgara: 18, 124, 130.

maoloed : 285; zie ook moeloed.
 Maospati : 199.
 marhaban : 293.
 Marindanim : 432.
 Maritja : 112.
 Marmadi : 227.
 Marmaja : 161, 227.
 Martaastana : 195.
 Martaatmadja : 207, 305, 379.
 Marzôeqi : 290.
 Mas : 2.
 (Ratoe) Mas : 296.
 masang dowā : 296.
 Masaran : 23, 63.
 ma'sēni : 470.
 Mashoed : 161.
 maskerades : 30, 373.
 maskersnijkunst : 20, 43, 349.
 mataja : 277.
 Mataram : 2, 3, 27, 35, 81, 82, 124, 130, 136, 137, 139, 195, 304, 336, 337, 366, 371, 372, 400, 472, 474.
 matjan : 192.
 matjanan : 193, 385.
 matjan gađoengan : 394.
 Matjan-garongan : 306.
 matjan lorēk : 187.
 matjan toetoel : 187.
 matjapat-maten : 416.
 mauloed : 290; zie ook moeloed.
 Mawoet : 161.
 L.Th. Mayer : 95, 171, 180, 185, 234.
 Ch. te Mechelen : 145, 479.
 Mēđang-kamoelan : 131.
 mēđjan : 91.
 Mēđjingklak : 92.
 mēđjojang : 182, 239.
 Dr. C. A. Mees : 75.
 mēgoeroe : 267.
 Mēgora : 248.
 meisjes-club : 421.
 Mekka : 289.
 mēmētri : 214.
 Mēmēd Sastrahadiprawira : 261, 262.
 Ménak (Djajēngrana) : 2, 62, 84, 91, 94, 109, 111, 113, 160, 161, 227, 246, 279, 281, 371.
 Ménak Agoeng : 135, 147, **afb. 61.**
 Ménak Djingga : 67, 97,

107, 109, 110, 135, 261, 342, 359, 361, 362.
 Ménak Djingga Lēna : 62, 117.
 Ménak Tjao : 135, 147.
 mēnaping : 470.
 Mēnđoeng : 243, 405.
 Mēngoekoewan : 205, 362.
 mēnjan : 253, 254.
 mēnopēng : 470.
 mēntaos : 14, 74.
 mēntaraman : 98, 143, 220, 321.
 mēntjak : 329.
 Mērak : 74.
 mērak : 199.
 mērak-kipoe : 200.
 mērak-simpir : 200.
 mērak-taroeng : 200.
 Mērapi : 81.
 Mērbaboe : 81.
 Mērdah, Mrēdah : 457, 458, 472, 478.
 mērdangga : 384.
 mērēl : 302.
 Mēroe : 393.
 mērong : 479.
 Mēsa-bēborong : 394.
 Mēsa Praboe Djaja : 341.
 Mēsna : 405.
 mētaboeh : 407.
 midadarēni : 306.
 miđang, miđang-optochten : 72, 190, 249, 282.
 middelaar : 352, 354, 361, 366, 431, 445.
 Midden-Java : 80, 86, 129, 131, 141, 380.
 Midden Kalkgebergte : 130.
 middenstand : 8, 140, 259, 284, 371, 373.
 Mikrad : 265, 280, 290, 296.
 Minadjaring : 135.
 Minah Djingga : 97.
 Mīndaka : 135.
 Mindakawati : 451.
 Mi'radj : 265, 280.
 Mirit : 87.
 Mlajakoesoema : 207.
 mlandang : 236.
 Mlați : 74, 75.
 modernisering : 151.
 moedja : 323.
 moehallil huwelijk : 103.
 Moehammad : 285, 405, 424.
 Moehammadijah : 286, 299, 310.

Moehammad Rasid : 267.
 Moehammad Salēh : 290.
 Moeka : 135.
 moekta papa : 469.
 Moelawanoē : 154.
 Moeliadiardja : 214, 254, 255, 402.
 Moeloed : 102, 264, 285, 290.
 moeloedan, mēmoloedan : 264, 265, 290, 294, 437, 466, **afb. 97.**
 moeloek : 32.
 moemēt pētpētan : 239.
 moendoer madjoe : 262.
 moenggah hadji, moenggah kadji : 200, 437.
 moengkaroen : 222.
 Moenkar : 222.
 moenjoekan : 184, 385, 392, 393.
 Ir. J.L. Moens : 37, 386, 460.
 Moentjar : 117.
 J. Moerman : 187.
 Moersada : 161.
 moerwakala : 35, 78, 82, 160, 355, 366.
 Moesa : 280, 405.
 moesik : 195, 302.
 moesikoem : 200.
 Moeslimin : 285.
 moetihan-dēsa : 285.
 moetjoeki : 466.
 moetmainah : 360, 405.
 mom, mommerij : 155, 164, 383, 403, **afb. 72, 79 t/m 82, 88 en 89.**
 monēlan : 223, 385, 400.
 monggang : 200, 306.
 monjēt : 268.
 monster, monstermom : 390, 429, **afb. 71, 75.**
 Moslims, Moslims gods-dienstige spreuken : 6, 84; zie ook Islam.
 Moțēm : 176.
 Moți : 19, 54.
 Mozes : 405.
 mrēmēng : 302.
 muziek : 31, 280.
 muziekspelen : 62.
 mysterie, mysterie-spel : 446, 473.
 mystiek : 32, 58, 59, 94, 306, 310, 348, 354, 355, 360, 361, 362, 422, 428, 436.
 mythische voorouders, my-

480. Klapper.

thische voorvader : 27, 372, 373, 382.

N

nabuurlijke rivaliteit : 264; zie ook : wedijver.
 nacht : 467, 473, 478.
 nacht-vertoning : 404, 459.
 nadar : 267.
 naga : 37, 168.
 Nagarakērtagama : 335, 341, 384, 414, 415, 417, 418, 435, 441, 458, 459, 460, 463, 464, 472, 478.
 Nagasari : 92.
 naib : 200.
 najaga : 332.
 Najagēnggong : 161, 359.
 Najakēnti : 124, 125.
 Najantaka : 145.
 (Njai) Najawangsa : 18.
 najoeban : 37, 414.
 Nakir : 222.
 nakoda : 371.
 Nakoela : 112; zie ook : Nangkoela.
 Naladērma : 475.
 Nalagarēng : 115, 145, **afb. 106**; zie ook : Garēng.
 nalagandjoer : 252.
 nampani : 294.
 nanggapi : 308.
 Nanggoelan : 74.
 Nangkoela : 405, **afb. 104.**
 naoerani : 294.
 napal : 200.
 Narada : 452.
 Narajana : 365.
 Narasinga : 211.
 Narawangsa : 125.
 nasib : 294.
 R. A. A. Natadiningrat : 162.
 Natajoeda : 328.
 nawanatya : 474.
 Nawaroetji, Nawaruci : 455, 457.
 nēgara : 435.
 negental : 373.
 nēm : 2.
 nēmbē : 17, 48.
 nēmboeng : 302.
 Nēwata : 135.
 Ngaban : 256.
 ngabēhi : 2, 352.
 Ngadipala : 26.
 Ngadiwana : 322.
 ngadoe lisoeng : 268.

480. Klapper.

Ngali : 281.
 Ngamarta : 362, 405, **afb.**
101.
 ngamoek : 192.
 ngampil : 220.
 Ngandjoek : 123, 137.
 ngarak : 260.
 ngarontok : 260.
 Ngawi : 122, **123**, 130, 199.
 ngawih : 264.
 ngawin : 190, 220.
 Ngèbrak : 74.
 ngèlid : 260.
 ngèlik : 308.
 ngèlmoe : 254.
 ngèlmoe-karang : 248, 264,
 298, 305; zie ook : Ka-
 rang.
 Ngéndraprasta : 297.
 Ngëntak : 74.
 ngèsrèk : **264**, 446.
 ngibing : 281, 298, 305.
 ngijip : 71.
 nglana : 158.
 nglarìh : 303.
 Nglawijan : 3, 69.
 nglèboer dosa : 311.
 Nglèmbœ : 124.
 nglènggèr : 125.
 Ngloenggé : 72.
 ngoejèng : 322.
 ngoelama : 297.
 ngoengdoeh : 127, 279, 294.
 ngoenggah-oenggahi : 125.
 Ngoentaranadi : 73.
 Ngoerawan : 16, 22, 56,
 71, 88, 91, 141, 147, 449,
 450, 451, 475.
 Ngoetèran : 250.
 ngombang : 479.
 Ngrambé : 122.
 Ngrawa : 123.
 Ngrèni : 71; zie ook : Ang-
 rèni.
 ngrèrangin : 417.
 ngroembah : 248.
 ngroewah-ngrasoelakèn :
 222.
 Ni : 2.
 Dr. G. J. Nieuwenhuis : 6.
 Nieuwjaar : 244, 279, 282.
 nijaga : 2, 416.
 ningkah : 125, 279, 437.
 Nitiadiningrat : 313.
 Njai : 2.
 njak-njoek : 194, 356, 364.
 (Soenan) Njakrawati sèda

Krapjak van Mataram :
 35.
 njalawat : 264.
 njamboengi : 285.
 njantri : 435.
 njètrèkaké : 214.
 njirig : 224.
 njoetra : 283, 427.
 njoewoeki : 234.
 Noach, Noeh : 405.
 noedjoem ramal : 26.
 Noeridin : 83, 281.
 Noeripin : 124, 125, 308.
 Noerwitri : 303, 305.
 Noesakambangan : 451.
 noëng : 264.
 H. H. Noosten : 364.
 H. A. de Nooy : 250, 278.

O

Obroes : 20.
 odjrat (ripangi) : 248, **307**,
310, 326.
 oðol : 71.
 oebon-oebon : 471.
 Oedawa : 112.
 Oedawala : 116, **afb.** **49**.
 oedèng gilig : 25, 91.
 oedjoeb : 249, 311.
 oedjoengan : 113, 236, 283,
 370, 403, 406, 408, 419.
 Oedjoeng-Sabata : 22.
 Oedjoeg-oedjoeg : 86.
 oefeningen : 32.
 Oegèr Paðalangan : 23, 28,
 371.
 oejang-oejang : 234.
 Oekir : 359.
 oeloek : 32.
 oeloeng-oeloeng : 307.
 Oemarmadi : 227.
 Oemarmaja : 227.
 oemboel : 394.
 oemboel-oemboel : 217.
 Oendakan : 403.
 oengdoeh : 166.
 Oengaran : 81.
 oenggah adji : 200.
 oentjang-oentjang : 275.
 Oentoeng : 9.
 Oentoep : 133, 209.
 oepa : 301.
 oepabarja : 468, 470, 474.
 oepas : 201.
 oepatjara : **171**, 385.
 oera-oera : 317.
 S. Oerapsari : 297.
 Oernawan : 220.
 Oeroet-Sèwoe : 91.
 Oesing's : 228.
 R. M. Oetaja; zie Koe-
 soema Oetaja.
 offer : 407.
 ogèl : 165, 260, 261, **262**,
 427.
 Oja : 248.
 okol : 329.
 olèg : 324.
 olifant : 217, 373, 385, 451.
 Ombakarna : 116.
 ombakbanjoe : 54.
 ommegangen : 195, **386**,
 402.
 Ommelanden : 103, 107.
 omprok : 324.
 onèl-onèl : 169, 223.
 Onèngan : 17, 71, 147, 449,
afb. **27**.
 onkwetsbaarheid : 264, 267,
 314, **446**.
 ontwikkelingsgeschiedenis : 59, **354**.
 oog : 71.
 ooievaar : 393, 396.
 Oosten : 403.
 Oosthoek, Oosthoeks-Ja-
 vaans : 3, 139, 148, **156**,
 159, 162, 171, 303, 335,
 336, 337, 363, 372, 379,
 380, 381, 384.
 Oost-Java, Oost-Javaans :
 129, 131, 136, **137**, 139,
 141, 143, 160, 224, 335,
 336, 337, 363, 372, 374,
378, 379, **380**, 382, 388.
 Opak : 130, 195.
 opium : 185, 205.
 optocht, optochtsvertonin-
 gen : 72, **164**, **166**, 171,
 175, 176, 178, 182, 186,
 187, 195, 200, **204**, 231,
 234, 352, **383**, **426**, 462.
 Ordah : 457, 472, 473.
 ordening der mensenmaat-
 schappij : **362**.
 Ori : 235.
 Mr. F. D. E. van Ossen-
 bruggen : 408.
 T. Ottolander : 227, 325.
 oud-Balineses : 150.
 oud-Mataram : 372.
 oud-Soendanees : 149.
 H. Overbeck : 266, 298,
 313, 325, 341, 379, 416,
 470.

overgang in een nieuwe
 staat : **408**, 473.

P

paard : 167, 385, **400**, 403.
 paarddans, paarddansers :
 198, **229**, 279, 370, 385,
 391, **403**, 405, **430**, 462,
afb. **75**, 86 t/m **90**.
 paardedrek : 401.
 paardenmommen : **223**, 400.
 paardenspel : **224**, **afb.** **78**.
 paardgeest : 408, 410.
 paðalangan : **39**.
 Paðangan : 131, 318.
 padapon : 103.
 paðawangan : 222.
 Paðégolan : 81.
 paðé-paðé : 384.
 Padjadjaran : 102.
 Padjang : 3, 281, 372, 400.
 Padjeroekan : 94.
 padjoewan : 328.
 padjoewéjan : 36, **38**.
 Padmanaba : 365.
 Padmanègara : 116.
 Padmasoesastra : 39, 297,
 301.
 pagandang : 311.
 Pagèr-antimoen : 441, 454,
456, 461, 463.
 pagèr timoen : 441.
 pagoeron : 460.
 Pagringsingan : 435.
 païdon : 219.
 pajoeng : 303.
 pa'jong : 470.
 Pakèntjangan : 451.
 Pakoealam : 2, 3.
 Pakoeboewana : 2.
 (Soenan) Pakoeboewana I :
 26.
 (Soenan) Pakoeboewana
 II : 3, 41, 344.
 (Soenan) Pakoeboewana
 III : 3.
 (Soenan) Pakoeboewana
 IV : 43, 45, 125, 301.
 (Soenan) Pakoeboewana
 V : 124.
 (Soenan) Pakoeboewana
 VII : 3, 123, 196, 297.
 (Soenan) Pakoeboewana
 IX : 120.
 (Soenan) Pakoeboewana
 X : 283.
 Pakoekoehan : 205.
 Pakoembang : 234.

Pakoentjèn : 234.
 Palang : 239, **241**.
 Palar : 16, 18, 20, 23, **26**,
 27, 63, 72, **366**, 368, 374,
 386.
 palawidja : 35.
 palékat : 302.
 Palèmbang : 112, 336.
 Palèt : 23, 56, 66, 449, 450,
 451, 452, 475, **476**, 478,
 479, **afb. 125**.
 Palgoena : 111, 384, 414,
 464.
 Palijan : 74.
 Palimanan : 106, 117.
 paliwara djaksa : 220.
 Paljat : 476, 478.
 Palot : 476.
 Pamagétan : 122.
 pambombong : 246.
 Pamékan : 152, 160, 228,
 327, 328, 331.
 Pameungpeuk : 264.
 pamiðangan : 244.
 Pamingdo : 107, 359.
 Paminggir : 451.
 pamoetihan : 308, 435.
 pana : 267.
 panajagan : 104.
 panakawan, panakawan-fi-
 guren : 2, 14, 25, 39, 55,
 57, 66, 115, 125, 133,
 144, **145**, 155, 187, 345,
352, 354, 355, 361, 363,
 364, 380, 391, **392**, 405,
 431, 457, 458, 470, 472,
 473, **478**, 479, **afb. 105**
 t/m **108**, 122 t/m **125**.
 panakiroen : 222.
 Panaraga : 39, 122, 129,
 159, **198**, **199**, 202, 208,
250, 252, 278, 301, **302**,
 304, 321, 389, 399, **afb.**
75, 90.
 Panaroekan : **157**, 328.
 Pandaman : 452.
 Pandan : 79.
 Pandansoerat : 88.
 Pandawa : 2, 82, 90, 109,
 111, 131, 271, 362, 405,
 457, **afb. 101** t/m **104**.
 Pandèglang : 118.
 Pandèlègan : 451.
 pandita : 57, 71.
 Pandita Rara : 135.
 pandjak : 271, 305, 328,
 416, 466.

Pandjangmas : 9 ; zie ook :
 Andjangmas.
 pandjang djimat : 102.
 pandjèn-pandjèn : 252.
 Pandjër : 81.
 Pandji : 2, 14, 15, 17, 23,
 28, 42, 46, 52, 54, 57,
60, 71, 74, 75, 88, 89,
 91, 92, 93, 95, 97, 98,
 103, 107, 109, 110, 111,
 119, 123, 125, 134, 135,
 141, 144, 147, 152, 186,
 202, 203, **210**, 313, 348,
 353, 355, 359, 360, 361,
 362, 363, 365, 373, **374**,
 378, 379, 382, 393, 403,
 416, 443, 449, 450, 451,
 452, 457, 470, 473, 474,
 479, **afb. 2, 3, 23** en **24**,
25, 59, 109, 113.
 Pandji-Laléjan : 88.
 pandji-pandji : 234, 235.
 Pandji-moertja : 73.
 Pandji-rabi : 75, 88, 91.
 Pandji-Rawitan : 135.
 Pandjisoetra : 135.
 Pandjisoetra rabi : 88.
 Pandji-toewa : 45.
 Panðoe Déwanata : 154.
 Panðoe Pragola : 154.
 pandol : 106.
 Panëmbahan : 152.
 panëngah : 183, 237.
 Panëpèn : 23, 297, 306.
 panëroes : 45, 73, 267.
 panëwoe : 190.
 Pangandaran : 102.
 pangarih : 268.
 Pangéran : 2, 325.
 Pangéran Hadji : 168.
 pangërèp : 234.
 panggëngan : 285.
 panggëpjok : 218.
 Panggoel : 74.
 panggoeng : 97.
 Panggoeng-wétan : 452.
 panggondèng : 167.
 panginðoeng : 17.
 Pangkah : **176**.
 panglandjak : 273.
 panglèrèpan : 214, 254.
 panglong : 407.
 pangprang : 261.
 Pangrémbjan : 475.
 pangroewat : 311.
 panimboel : 177.
 panjëtjèp : 264.
 Panoeloeh : 216.

panoembak : 119.
 panoentoeng, panoeng-
 toeng, panongtong : 214,
 254, 314, 333.
 (Ki Baji) Panoerta : 127,
 294, 298, 306, 308, 352.
 Panolan : 131.
 Panotan-Kabalèn : 107.
 pantèlèngan : 71.
 pantjabarang : 161.
 Pantjadjana, Pantjatnjana :
 135, 154.
 Pantjakwadja : 475.
 Pantjatantra : 394.
 pantjër : 227, **afb. 85**.
 pantoen : 103, 260, 269,
 271, **298**, 323, 328, 332.
 parahandyan, parandyan :
 464.
 Parakan : 81, **83**, 186, 242,
 281.
 paranjaï : 154, 247, 479,
afb. 70.
 Pararaton : 74, 340, 342,
 352, 368, 374, 379, 394,
 435, 441, 445, **454**, 460,
461, 462, 470, 472, 476.
 pardjandji : 328.
 Paré : **311**.
 parègan : 328.
 parèkan : 14, 22.
 paren : **405**, 462, 478.
 parikan : 251, 281, 295,
 297, **298**, 303, **325**, 328.
 parilais : 275.
 paripaksa : 71.
 parodie : 352.
 Paroemijangan : 107, 359.
 paroewa : 457.
 Parwata : 359.
 pas : 393.
 pasar : 72.
 pasar-malèm : 10, 199.
 paséban : 22.
 paséban djaba : **50**, 54, 479.
 paséban djëro : **48**, 126,
 479.
 pasèk : **310**.
 paséwan : 461.
 Pasir : 3, 86, 93, 277.
 Pasisir : 27, 96, 97, 114,
 124, 125, 130, **131**, 136,
 146, 168, 196, 224, 227,
254, **273**, 281, 335, 336,
 337, 356, 363, 366, 372,
 374, 376, 380, 381, 384,
 400, 418, 457, 470, 474,
477.

480. Klapper.

Pasisir-beschaving, Pasisir-
 kunst : 3, 27, 40, **110**,
 112, 215, 227, **336**, **439**.
 Pasoeroehan : 9, 32, 140,
 141, **148**, 171, 222, 224,
 256, 313, 315, 321, 322,
 325, 327, 332.
 patah : 22, 125, 195, 220,
 247.
 R. Patah : **79**, 340, 361,
 366, 371, 455.
 patanèn : 219, 384.
 patapèlan : 338.
 Patër : 21, 23.
 paët, paët-lima, paët-
 manjoera, paët-nëm, pa-
 tët-sanga : 2, 22, 58, 479,
 pathos : 55.
 Paçi : 131.
 patih : 17, 22, 50, 52, 54,
 71, 107, 125, 135, 154,
 224, 359, 360, 361, 362,
 479, **afb. 10**.
 patihan : 14.
 (Dèwi) Patimah : 306, 316.
 patinggi : 306.
 patjak-goeloe : 288.
 patjèrit : 207.
 Patjitan : 122, 197, 199,
 250, 301.
 Pafoek : 74.
 Patra : 256.
 Patradjaja : 22, 52, 53, 69,
 145, 147, 161, 198, 203,
206, 211, **afb. 62**.
 Patranala : 145.
 patronaat, patroon : **35**,
 366, 416, 435, 476.
 Paus : 371.
 pauw : 199, 387.
 pauweveren waaier : 170,
 171, 195, 198, 203, 209,
 220, 224, 256, 384, **afb.**
77.
 pawirèng : 279, 301.
 Pédan : 23.
 pèðawangan : 186, 385.
 Pèdjagalan : 88.
 pèdérat : 471.
 Pèdjagoan : 91, 92.
 Pèkalongan : 86, **96**, 97,
 99, 120, 140, 144, 161,
 186, 234, 274, 275, 278,
 376.
 pèksi moeda : 274.
 pèksi mohi : 274.
 Pèlandoek Djinaaka : 75.
 pèlèm : 14.

480. Klapper.

- pèlèt : 343.
pélog : 2, 42, 47, 61, **76**, 89, 91, 93, **98**, 104, 106, 107, 143, 203, 231, 234, 283, 285, 306.
pélog-miring : 143.
Pémalang : 86, 99.
Pēmali : 277.
pembatak : 277, 474.
pénatoes : 190.
Pēndēm : 74.
pēndēpoen : 103.
Pēndjaring : 125.
pēngantèn : 260.
pēngarang : 234.
Pēngarasan : 275.
pēngarih : 195.
pēngaring : 195.
pēngaro : 234.
Pēngasih : 74.
pēnggēpjok : 171.
pēngoeloe : 125.
pēnimboel : 182, 235, 239.
pēnjoetra : 301, **427**.
P. Penninga : 303, 327.
Pēnoeloepan : 325.
pēntja : 167, 264.
pēntjak : 211, 313, **314**.
Pēntoel, Pēpēntoel : 13, 14, 15, 17, 22, 23, 28, 52, 57, **66**, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 83, 91, 94, 95, 98, 103, 107, 112, 123, 144, 147, 172, 178, 179, 183, 198, 202, 209, 234, 279, 281, 282, 359, 364, 391, 397, 478, 479, **afb. 13, 39, 94**.
Pēntoel-maling : 73.
Pēntoel-wajoeh : 61, 69, 73, 75.
pēpoendèn : 72, 207, 379.
pēran : 470.
Pērbantjanasoeta : 116.
Pērbatasari : 341.
pērdikan : 435.
pērdjandjèn, pērdjandji : **280**, 329, **afb. 96**.
pērèt : 470, 471, 472, 473, 474, **476**, 478.
Pērmadi : 154, **afb. 103**.
Pērmoni : 112, **afb. 33**.
Pērsanda : 135.
Pērtimah : 303.
pēsantren : 208, 248, 264, 274, 290, 302, 304, **435**, 437.
Pētanan : 92.
pētāt : 161.
pētēngan : 35.
pētīlan : 301.
pētīnggi : 224.
pētjīs : 200.
pētjoet : 217.
pētoeng-woeloeng : 308.
pēttoet : 343.
Pētroek : 14, 39, 115, 145, 178, 352, **afb. 49, 107**.
Pētroek-lakon's : 129.
pijagēm : 35.
Dr. G. F. Pijper : 265, 290.
pinggir : 362.
Pintèn : 405, **afb. 104**.
pisang : 262, 279.
pitik-walik : 178, 184, 385, 392.
pitjoeng lingkoep : 264.
Pitoeroeh : 81.
Pitroek : 116, **afb. 49, 107**.
Plaboehan : 71, 452.
Plajēn : 74.
plajon-lima, plajon-nēm, plajon-srēpēgan-tang-goeng : 22, 479.
Plalangan : 327.
plandang : 236.
plangi : 247.
plangkah watēs : 273.
Plasta : 112.
platenalbum : 187, 192.
C. M. Pleyte : 260.
ploeg : 249.
Ploembon : 46, 231.
Ploemoedēwa : 154.
ploewit : 172.
plok-plok : 207.
plok-plokan : 222.
plolon : 71.
podjhijan, podjian : 327, 333.
poedjangga : 26, 59, 367.
poedjangga-letterkunde : 3.
Poedjasoedira : 281.
poedji : 333.
Poegēr : 156.
(Nji) Poehatji : 264.
Poejēngan : 67.
Poelasari : 265.
poelé : 97, 138.
poelir : 379.
Poeloetan : 73.
poenakawan : 247.
poendèn : 72, 207, 379.
poenggawa, poenggawan : 14, 71, 116.
Prof. C. Poensen : 128, 256, 312, 317, 318, 319, 425.
Poenta : 362.
Poentadēwa : 135, 362, 405, **afb. 101**.
poentijanak : 178, 184.
poepoetan : 285.
poera : 323.
Poerbaja : 3, 26.
Poerbalingga : 90, 93, **95**, 234, 274, 276, 278.
Poerbanēgara : 195.
R. Ng. Dr. Poerbatjaraka : 277, 298, 384, 415, 464, 465, 466, 468, 472.
Poering : 81, 91, **181**, 235, 402, 404.
poerwa : 2, 381.
Poerwadadi : 27, 122, 131. (Pasar) Poerwadadi : 219.
R. T. Poerwadiningrat II : 23.
Poerwaganda : 23.
Poerwakēta : 86, 93, 177, **234**, 274, 277, 278.
Poerwarēdja : 81.
poesađi : 384.
poesaka : 472.
poestaka : 472.
Poestaka-Radja : 277, 367, 368.
Poestaka-Rantjang : 311.
Poetaksi : 112.
Poetjak-Pajoeng : 450.
Poetjangsanga : 142.
poetjoekan : 318.
poetjoeng-roeboeh : 54, 479.
poetjoet : 471.
poetrèn : 28.
poetri : 116, 135, 470.
poewađé : 384.
(Kolonel Toontje) Poland : 196.
polèng : 187.
ponđok : 435.
pontang : 220.
populaire dichtkunst : 84, 298.
populair maskertoneel : 382.
potija : 103.
potjong : 268.
pottenbakker : 35.
praalbed : 92.
praba : 153.
Prabalingga : 110, 148, 156, 159, 161, 171, 224, 313, 315, 321, 330, 332, 333.
Praboe : 2, 454.
Praboe Djaka : 135, 147, **afb. 56**.
P. A. Praboewidjaja : 62.
Prađah : 458.
pradjandjèn : 284; zie ook pērdjandjèn.
Pradjēgan : 157.
pradjoeritan : 235.
Praga : 130.
pralambang : 365.
(Mas Ngabēhi) Pralata : 37.
S. Pramajoga : 320.
Prambanan : 74.
Pramēsti : 452.
Pramēsware : 135.
Pranasmara : 62.
S. Pranatjitra : 407.
prang gagal : 22, **53**, 54, 144, 479.
prang-kēmbang : 58, 59.
prang-sampak : 58, 59, 200.
prang-tańđing : 144.
prang-tjatoer : 320.
Praoe : 81, 205.
Prapantja : 465.
Prasanta : 57, 135, 362, 450, 451.
Prasta : 135, 154.
Pratalamarijam : 135; zie ook Bētała Marjan.
Pratama : 450, 451.
Pratinggi : 26, 56, 66, 75, 450, 451, 452, 475, 479.
Pratišta : 450, 451.
Pratjimentara : 73.
prawa : 457.
Prawata : 242.
Prawirabantjana : 135.
Prawiradigdaja : 301.
Prawirasabda : 135.
Prawiratjana : 135.
prawirèng : 45, 301.
Preanger : 3, 9; zie ook Soendalanden.
Prēmboen : 86, 87.
Prēndoean : 331.
prēpēgan : 54, 197.
prēwangan : 73.
prijaji : 8, 284.
prijaji-oepa : 301.
Dr. Prijaoetama : 455.
prijskamp : **409**, 419.
Pringgawihardja : 74.
Pringsari : 187.
pring-tongtong : 330.
pring-woeloeh : 264.
prinsessentoneel : 123.

prisaḍi : 384.
 proef : 410.
 proewa : 457.
 Proewangga : 53.
 profeten : 405.
 promiscuïteit : 248.
 proza, proza vertelkunst : 75, 369.
 puriteins, puritanisme : 299, 310.

Q

qambôës, qanbôës : 309.
 Qanoon-i-Islam : 267.

R

raadsel : 322, 422, 423.
 rabana : 166.
 radat : 288.
 raddād : 288.
 Radèn : 2, 464.
 Radjagaloeh : 260.
 Radjamala : 196.
 Radjawana : 198, 385.
 Radja Rahwana : 200.
 Radjasanagara : 454, 463.
 Radjawana : 198, 393.
 Radjégwësi : 131.
 Sir Th. S. Raffles : 3, 275, 277, 313, 427.
 Ragadjampi : 163, 227.
 Ragilkoening : 17, 22, 23, 71, 147, 449, 452, **afb. 11, 27, 60.**
 rahab : 306, 307, 310.
 rahajoe : 470.
 Rahwana : 107, 109, 154, 200, 359, 360, 361, 362, 393; zie ook : Dasamoeka, Rawana.
 rakam : 267.
 rakara : 150.
 rakët : 119, 336, **341, 464, 465, 470, 472, 473, 474, 477, 478.**
 Rama : 2, 54, 92, 95, 109, 135, 152, 351, 355, 359, 393, 457.
 (noedjoem) ramal : 26.
 ramboehan : 235.
 rampogan : 193, 200, 388.
 Ranadikara : 464, 465.
 M. Ranasoedirdja : 106, 107.
 ranḍa : 71.
 ranḍoe : 199, 203.
 ranḍoe-alas : 123, 138.
 Rangda : 364.
 Rangga : 362.
 (Ējang) Rangga : 264.

Rangasoetrësna : 124.
 Rangga Tonaṭani : 125.
 R. Ng. Rangawarsita : 26, 277, 304, 320, 343, 367.
 Rangkasbitoeng : 118.
 rantjagan : 332.
 Rantjang-këntjana : 154.
 rapal : 200.
 rapèk : 15, 23.
 Dr. W. H. Rassers : 348, 352, 353, 354, 359, 362, 363, 373, 380, 416, 425, 470, 473.
 ratèb : 288, 302, 422.
 Ratoe Ajoe : 97.
 Ratoe Anggèr : 296.
 Ratoe Indran : 154.
 Ratoe Mas : 26, 296.
 Ratoe Sabrang : 45.
 (Soenan) Ratoe Toenggoel : 28.
 raton : 14, 15, 17, 28, 33, 48, 60, 359, 479.
 Rawa : 23.
 Rawana : 112, 457; zie ook : Rahwana.
 rawi : 294, 297, 298, 306.
 Rawisrèngga : 88, 403, 449.
 réak : 165, 260.
 rêbab : 45, 73.
 rechts : 465.
 rechtzinning, rechtzinnigheid : 94, 140, 151, 286, 299, 310, 323, 371.
 Rêdiwangsa : 23.
 Rêdjawidjaja : 23.
 W. A. van Rees : 196.
 regen : 160, 275, 355, 370, 404, 405.
 Régol : 18, 22, 52, 69, 89, 125, 145, 206, 479.
 reidans : 251, 258, 260, **413, 440, 474, afb. 98, 99 en 100.**
 reiger : 393.
 réjog, réjok : 72, 73, 87, 165, 187, 195, **199, 200, 201, 203, 207, 234, 244, 249, 250, 251, 252, 256, 258, 260, 261, 273, 278, 279, 282, 302, 303, 304, 312, 327, 389, 399, 405, 407, 408, 409, 415, 419, 424, 426, 429, 430, 437, afb. 75, 90, 94.**
 réjog-barongan : 254.
 Rêksakoesoema : 343.
 R. Ng. Rêksapradja : 13.

Rêksakoesoema : 343.
 religie, religieus (ceremonie, gebruik, gedachte, gevoel, kunst, lied, oefening, rite, vertoning, zin) : 32, 34, 40, 78, 85, 237, 238, **248, 299, 305, 370.**
 Rêmbang : 130, 131, 145, 208, 211, 302, 305, 311, 327, 343, 356.
 Rêmbës : 132.
 rêrang : 330.
 rênggèng-rênggèng : 54.
 rênggang : 261.
 Rêngganisoera : 449, 452.
 Rênggapoetra : 135.
 Rênggoebali : 135.
 rêntèng : 104, 180, 231.
 rêog : 107, 260, 262.
 rêrangin : 125, **418.**
 rêrèpèn : 54, 479.
 rêréré : 224.
 Rêsikala : 210.
 Mevr. A. Resink-Wilkens : 54.
 responsoriën : 290.
 Rêtna Ginoebah : 125.
 reus, reus en reuzin, reuzen, reuzenmommen : **166, 173, 178, 179, 186, 201, 217, 222, 385, 386, afb. 76.**
 I. L. Rhemrev : 278, 319, 327, 344.
 Rifā'i : 248, 276, 309; zie ook : Ripangi.
 rijkdom : 396.
 rijmend proza : 369.
 rijst : 134, 353, 355, 363, 475.
 rijstblok, rijststampblok : 250, 268, 275, 305, 328, **afb. 91, zie ook : stampen.**
 rijstblok-stampen : 204, 258.
 rijstoogst : 370, 384, 407, 408.
 rijstspaan : 268.
 rijst stampen : 264, 389.
 rijststampfeest : 274.
 ringgèng : 91.
 Ringin Pangantèn : 36.
 rinkelbellen : 146, 200, **afb. 99 en 100.**
 Dr. D. A. Rinkes : 9.
 Ripaijah : 267.

480. Klapper.

Ripangi : 265, 307, 309, **310;** zie ook : Rifā'i.
 ritjik-ritjik : 54, 479.
 ritmisch proza : 369.
 W. L. Ritter : 101, 103, 107, 110, 166, 265.
 Robjong : 18, 40, 366.
 rodad, rodāt, roedatan : 288, 294, **304, 326, 333, 421, 437, 466.**
 roekoen désa : 285.
 roending : 330, **331.**
 roewat, roewatan, roewat-ten : 35, 78, 160, 355, 366; zie ook : bezweren.
 Roma : 81.
 ronang : **330, 425, 426.**
 rondedans : 260, 261, 262, 271, 301, 303, **428.**
 rondjhangen : 328.
 ronggèng : 37, 45, 103, **272, 306, 318, 327;** zie ook dansvrouw.
 Prof. Dr. Ph. S. van Ronkel : 227.
 rontèk : 236, 244, 274, 282.
 ronzebons : 166, 167, 195.
 rood : 353, 405.
 rood-wit : 166.
 P. de Roo de la Faille : 248, 271.
 Mevr. W. Roskott-Kraemer : 356.
 F. J. Rothenbuhler : 137.
 Dr. G. P. Rouffaer : 45.
 rowèl : 267.
 rund : 392.

S

Saba : 135.
 Sabakingkin : 118.
 sabar-sokoer : 311.
 Sabdapalon : 107, 161, 359.
 sabèh gètih : 407.
 sabèt : 234.
 sabétan : 408.
 saboeh, saboeh mas : 407.
 Saboek-giwang : 135.
 sabrang : 158, 332.
 sabrangan : 25, 147, **afb. 55.**
 Sabrangdjaja : 135.
 Dr. C. Sachs : 260.
 Sadangsa : 20, 21, 26.
 Sadar-Sadir : 160.
 Sadéwa : 135, 271, 405, **afb. 104.**
 Sadita : 135.

480. Klapper.

- Sadjarah Bantën : 119, 268, 470.
 sadjèn : 284, 285, 420.
 sadjeng : 322.
 Sadoegawèl : 125.
 Sagiman : 134.
 Saha : 135.
 sahadat : 90, 234.
 sajëmbara : 88, 409.
 Sajid's : 287.
 sair : 303, 316.
 sakraal, sakrale (namen, opvoering, vertoning) : 369, 420, 429, 437, 444, 446, 463, 464, 473, 474, 477.
 Sala : 26; zie ook : Soera-karta.
 salabadhan : 289, 328, 332; zie ook slawatan.
 Sala-rivier : 130.
 salamat : 265.
 Salatiga : 3.
 salawat : 264, 265, 291, 306.
 salawatan : 155; zie ook slawatan.
 saleipo : 103.
 salendra : 98.
 Salja : 112, **afb. 32**.
 Samba : 13, 107, 112, 154, 344, 359, 360, 362, **afb. 36**.
 Samba bandjët : 23.
 Sambërnjawa : 135.
 Sambilangan : 196.
 Sambita : 452.
 Samboe : 135.
 Samin : 311.
 sampak : 200.
 Sampang : 152, 327.
 Sampati : 112, 393, **afb. 41**.
 sampëjan : 407.
 sampir : 218.
 sampoer : 252, 303.
 Sam Po Toa Lang : 81.
 Samsi : 314.
 Sandanggarba : 362, 455.
 Sandang Lawé : 393.
 sandar : 323.
 sandoek : 327.
 sandoel : 278, **281**, 327, 444.
 sandoer, sandoeran : 132, 161, **211**, 281, 305, 319, 327, 330, 427, 446, 477.
 sandro : 327.
 sanga : 2.
 sanggaléwang : 192.
 sanggan : 227, 284, 285, 289.
 sanggar : 241, 322.
 Sanghjang : 102.
 sangjang : 278, **324**, **401**, 410, 445.
 sangjang-dëdari : 401.
 sangjang-mëmëdi : 402.
 sangkala : 136.
 sangkala mëmët : 344, 368.
 sangoe : 230.
 Sangoebrangta : 154.
 Sangoet : 457.
 Sangsapati : 135.
 sanro : 327.
 Santa : 135.
 santiswara : 297.
 santri : 9, 94, 248, 258, 259, 301, 306, **310**, **326**, 328, 394, 399, 421, 427, 431, 433, **435**, 437, **440**, **446**.
 santri-biraï : 333, 428, 438, 446; zie ook : biraï.
 santri-doel : 84, 438; zie ook : Doel.
 santri-goejër : 333, 438.
 saoran : 294.
 Sapat : 187.
 Sapi-goemarang : 392.
 sapi-këntjak : 224.
 Saplawa : 135.
 Sapoeangin : 154.
 Sapoeran : 81.
 Sarag : 14, 17, 22, 23, 28, 71, 88, 111, 135, 147, 373, 449, 452, **afb. 22**.
 Saragandja : 145.
 Saraita : 145.
 sarajoeda : 281.
 sarana : 328.
 Saraswati : 407.
 sarat : 78, 254, 328.
 Sarawibawa : 450.
 sarian : 103.
 Saridjah : 196.
 Sarilaja : 279.
 Saritroena : 142.
 saron : 15, 33, 45, 69, 73, 237, **afb. 25**.
 saronën : 155, 157, **158**, 228, 332, 381.
 Sarpoel-anam : 290, **291**, 304.
 (tijdschrift) Sasaqara : 13.
 Sasaks : 222.
 sasandaran : 325.
 Sasrabaoe : 216.
 R. Sasradanoekoesoema : 153.
 R. Ad. Sasradiningrat : 297.
 sasrahan : 166, 190, 203.
 R. Ad. Sasranëgara : 13.
 Sasrawana : 116, **afb. 44**.
 sastradatan : 22, 479.
 Sastralëksana : 39.
 S. Sastramiroeda : 13, 26, 28, 62, 64, 82, 90, 136, 147, 350, 365, 368.
 Sastrasoeuwnja : 35.
 Sastrawidjaja : 91, 147.
 R. A. A. Sastrawinata : 107, 165.
 Satjawraga : 112.
 satrija lëlana : 9.
 sato-sëmbawa : 178.
 Sawal : 92.
 sawala : 468.
 Sawo : **181**, 235, 239.
 sawoeng-galing, sawoeng-nggaling : 171, 281.
 scabreuze grappen : 186.
 schaakspel : 306.
 scheepvaart : 131, 157.
 schellenboom : 329.
 schermspel : 283.
 schildpad : 393.
 schimmelkleurig : 405.
 J. Scholte : 323, 324, 326.
 schout : 103.
 Prof. Dr. B. J. O. Schrieke : 336, 436, 473, 474.
 Sëbadjaja : 135.
 sëbët : 220.
 sëblang : **324**, 445.
 Sëboel : 23, 56, 66, 89, 449, 450, 451, 452, 475, 476, 479, **afb. 124**.
 Sëdana : 134, 353, 363.
 sëdati : 94, 264, 288, 302, 422, 437, 467.
 sëdëkah-dësa : 134, 160.
 Sëdëwa : 135; zie ook Sa-dëwa.
 Sëdoela : 135.
 Sëgaran : 476.
 sëgëng : **263**, 428.
 Sëjëgan : 74.
 Sëkartadji : 22, 97, 119, 125, 134, 135, 147, 210, 353, 363, 450, 451, 470.
 sëkatën : 10, 52, 53, 54, 57, 69, 102.
 sëkati : 37.
 sëkëbër : 148.
 Sëla : 16, 27, 131, 366, 372, 374.
 Sëlamanik : 81.
 Sëlangor : 266.
 sëlapan : 239.
 sëlapanan : 297.
 sëlat : 314.
 Sëlawidjaja : 181, 239.
 Selebes : 396, 439, 443.
 sëlëh : 294, 308.
 Sëmanoe : 74, 248.
 Sëmar : 13, 39, 57, 66, 112, 115, 116, 145, 154, 209, 247, 345, 352, 354, 362, 364, 366, 445, 457, 470, 472, **afb. 38**, 46, 64, **105**.
 Sëmarang, Samarang : 3, 45, 130, 143, 197, 274, 290, 314.
 Sëmawoeng : 17, 22, 42, 81, **449**.
 sëmbada : 71.
 Sëmbadil : 14, 71, 451.
 Sëmbadra : 13.
 sëmbahjang : 83.
 Sëmboejan : **197**.
 Sëmboenglangoe : 14, 17, 22, 54, 55, 69, 71, 89, 147, 479, **afb. 1**, **17**, **63**.
 (Koeda) Sëmbrani : 248.
 Sëmita : 23.
 sëmoekirang : 479.
 Sëmpati : 116.
 Sëmpati : 393; zie ook Sampati.
 Sëmpo : 74.
 sëmpritan : 192.
 Sëmprong : 327, 332.
 Sëna : **afb. 102**.
 Sënapati : 322.
 (Panëmbahan) Sënapati : 27, 366.
 Sënapati Mangkoeboemi : 86, 277.
 Sëndara : 81, 83, 86.
 sëndon : 22, 48, 308.
 sëndon-midjil : 479.
 sënenan : 161, 224, 257, 313, 408.
 sënggak, sënggakan : 36, 192, 245, 264, 297, 308.
 sëngganën : 91, 305.
 Sëngkan-Toeroenan : 392.
 sëngkëran : 195.
 Sëngkoeni : 112.
 Sënoe : 298, 306, 307.
 sënoman : 152; zie ook sinoman.

sěntana : 247.
 Sěnting-praja : 107.
 Sěntjaka : 112.
 Sěntjaki, Sentyaki : 112, 116, 154.
 sěntoel : 14, 74.
 Sěntolo : 192.
 sěpěi : 244.
 Sěpoeloe : 328, 329.
 sěraga : 168.
 Sěrajoe : 81, 277.
 Sěrang : 118, 260.
 sěrat : 2.
 V. de Sérière : 101, 103, 104, 260, 428.
 sěrimpi : 22, 64, 119, 196 ;
 zie ook srimpi.
 sěroeng dajoeng : 332.
 sěroet : 92.
 Mr. L. Serrurier : 5, 13, 96, 98, 103, 107, 111, 114, 118, 266, 332, 347, 348, 349, 350.
 sěsěg : 479.
 sěsěgan : 234.
 sěsěg ritjik : 125.
 Sěsěla : 372 ; zie ook Sěla.
 sětanen : 188, 217.
 Sětjaoekara : 22.
 Sětmata : 371.
 sěton : 224, 408.
 disětrėkakė : 254.
 Sětya : 322, 424.
 R. M. P. Sěwamardjaja : 23.
 Sěwandana : 91, 98, 125, 147, 155, 198, 210, **afb.** 58.
 Sidaardja : 129, 134, 136, 137, **138**, 139, 141, 160, 161, 211, 225, 256, 311, 318.
 Sidajoe : 134.
 sigar : 235.
 sigěr : 114.
 sikėp : 217.
 sikoe : 313.
 sikoem : 200.
 Silajoeng : 303.
 silat : 313, **314**, 326, 329, 415, 420.
 silir : 272.
 Simamoeka : 112.
 Sinaroedara : 226.
 sindėn : 54, 111, 123, 303, 479.
 sindir : 261, 264, 268,

Sindjanglaga : 14, 17, 22, 91, 135, 147, 449, **afb.** 54.
 Sindoegarpa : 116.
 sindoer : 219, 247.
 R. Ng. Sindoesastra : 216.
 singa : 384.
 singa-barong : 178, 181, 186, 193, 197, 199, 200, 203, 384, 385, 387, 389, 391, 458.
 Singanata : 135.
 singa-nėbah : 479.
 Singasari : 3, 16, 51, 71, 129, 141, 142, 452, 460.
 P. A. Singasari : 20, 23.
 singha : 384.
 singir : 284, 287, 288, 294, 296, **298**, 303, 304, 306, **316**.
 Sinoerėngpati : 135.
 Sinom : 117.
 sinoman : 152, 160, 190, 195, 264, 273, 328, 403, 406, **421**, 425, 429, 463 ;
 zie ook : kasinoman.
 Sinombėrdapa, Sinompra-
 dapa : 14, 56, 66, 75, 88, 449, 450, 451, 452, 475.
 Sinta : 154.
 sintrėn : **275**, 298, 305, 319, 320, 324, 418, **afb.** 92.
 sip-vertoning : 267.
 sipajers : 244.
 sirih : 204, 303, 452.
 sirih-madon : 83.
 sirik : 308.
 Sironggė : 95.
 sirroe'llah : 311.
 Sisipatsa : 135.
 sisindiran : 261, 264, 268.
 Sitidjėnar : 303 ; zie ook :
 Lėmahabang.
 Sitoebanda : 156, 157, 158, 159, 160, 329, 332.
 siwa : 460.
 siwan : 460, 465.
 Siwandana : 91 ; zie ook
 Sěwandana.
 siwoer : 194.
 Sjailėndra's : 27, 372.
 sjamanisme, sjamanistisch :
 402, 443, 445.
 Sjaraf alAnām : 290, 291.
 Sjikhandi : 443.
 sjir' : 294.
 W. W. Skeat : 266, 470.
 slabadhan : 327 ; zie ook :
 slawatan.

slager : 452.
 slang : 396.
 Slaoeng : 303.
 slawat : 284, 285.
 slawatan : 94, 118, 155, 189, 195, 259, 274, 280, **284**, 285, 287, 288, 289, **290**, 291, 327, 328, 332, 421, 466, **afb.** 93, 97, 98.
 slawatan-Djawa : **296**.
 slamėtan-dėsa : 228.
 slamėtan-minoeman : 322.
 Slėman : 75.
 slėmpang : 187, 199, 330.
 slėndro : 2, 15, 47, **76**, **98**, 104, 106, 123, 125, 128, 134, 143, 160, 180, 283, 285, 306.
 slėntėm : 45, 256.
 slomprėt : 91, 179, 183, 185, 188, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 214, 217, 234, 237, 254, 256, 279, 303, 332.
 Smaraboemi : 352.
 smid : 35, 416.
 Prof. Dr. C. Snouck Hur-
 gronje : 94, 168, 264, 267, 280, 288, 289, 290, 302, 309, 422, 467.
 sobrah : 114.
 sodor : 234, 249, 254, 304.
 sodoran : 224, 313, 322, 424.
 Soebakrama : 107.
 Soebali : 154.
 Soeda : 135.
 Soedagar : 205.
 Soedamala : 271.
 R. A. A. Soedibjakoesoema : 157.
 R. Soedjana Tirtakoesoema : 204, 283.
 Soedjinah : 271.
 Soedoek-goenting : 135.
 Soegriwa : 112, 135.
 R. Soejitna Martaatmadja : 201.
 Soejoedana : 112, 116, 135, **afb.** 30, 42.
 Soekaardja : 35, 72.
 Soekaboemi : 106, 107, 265.
 Soekahastama : 36.
 Soekalėlėwa : 36.
 Soekapoera : 107, 110, 111.
 Soekaradja : 93, 278.
 Soekasrana : 112.
 soekati : 102.

480. Klapper.

Soekawati : 131, 204, 249 ;
 zie ook : Sokawati.
 (Tj. G. Raka) Soekawati :
 401, 407, 410.
 soekoe : 17.
 Soekoeh : 25.
 soelap, soelapan : 161, 268, 305.
 soeling : 45, 73, 172.
 soeloek : 17, 22, **32**, 48, 58, **84**, 125, 143, 271, 285, 308, 470, 479.
 soeloekan : 172.
 soelthan : 267.
 Soemadi : 275.
 R. Ng. Soemadigda : 23.
 R. T. Soemadipoetra : 138.
 H. Soemadipradja : 167.
 R. T. Soemanėgara : 320.
 Soemangli Sėlagringging :
 154.
 Soemarata : 250.
 Soematra : 110, 112, 150, 164.
 Soembadra : 112, 154, **afb.** 68.
 Soembing : 81, 83, 86, 242.
 soemboe : 306.
 Soembrėng : 123.
 Soemėdang, Soemėdangse
 maskers : 106, **113**, **114**, **116**, 165, 168, 260, 271, **afb.** 42 t/m 51.
 Soemėnėp : 6, 145, 155, 157, 327, 328, 331, 332, 333, **afb.** 99 en 100.
 soemjar : 98.
 soemoer-oepas : 84.
 Soemoer-Sanga : 134.
 soemping : 15, 18, 34, 37, 234, 235.
 Soempjoeh : 278.
 Soena : 154.
 Soenan : 2, 3.
 Soenan Giri : 135 ; zie ook :
 Giri.
 Soenan Lėpėn : 90 ; zie ook :
 Kalidjaga.
 soenat : 260, 306.
 Soenda : 135.
 Soendalanden, Soendanees :
 3, 9, 40, 75, 95, 99, 100, **101**, **102**, 104, 115, 149, 150, 158, 164, 165, 166, 191, 222, 224, **231**, 258, **260**, 376, 393, 442, 446.
 Soepa : 416.
 Soepadmi : 135.

480. Klapper.

- R. Soepangkat: 91, 181, 235.
 soepijah: 360, 405.
 soepit-oerang: 244.
 Soeprapta: 159.
 Soerabaja: 105, 134, 136, 137, 141, 148, 211, 281, 286, 298, 313, 318, 323, 325, 327, 381.
 Soerabajan: 220.
 R. Ng. Soeradipoera: 394.
 soeraga: 168.
 Soeragandja: 145.
 Soerakarta, Soerakarta'se maskers: 2, 3, 26, 36, 45, 69, 120, 123, 125, 131, 140, 166, 195, 196, 197, 204, 249, 297, 301, 369, 371, 389, 474, **afb. 2 t/m 22**.
 Soeramađenda: 135.
 soerambi: 279.
 Soerapati: 9, 141, 148.
 Soerapramoedja: 91.
 Soerasëtika: 91.
 Soerasowan: 119.
 Soerat, Soeratin: 298, 306, 307.
 (kitab) Soeratoel Noe-djoem: 26.
 R. S. Soerawidjaja: 313, 323.
 Soerèngrana: 71, 135.
 soeri: 470.
 R. A. A. Soeria: 97.
 R. A. A. Soeriaadiningrat: 142.
 Soeradihardja: 116.
 P. A. Soerjadingrat: 62, 74, 300.
 Soerjakoesoemahadinata: 113, 168.
 Soerjapamala: 452.
 Soerjawibawa: 452.
 R.A.A. Soerjawinata: 134.
 soeroeng-dajoeng: 332.
 Soerti: 92.
 Soesoehoenan: 2.
 Soetabaga: 57.
 R. Soetaprawira: 13.
 M. Ng. Soetasoekarja: 46, 479.
 Soetrikanti: 112.
 soewala: 468.
 Sokajasa: 305.
 Sokalima: 116, 154, **afb. 65**.
 Sokawati: 171, 301, 320, 400; zie ook Soekawati.
 somprèt: 188.
 sonder: 15, 244, 306.
 song: 386.
 songkok: 178, 190, 244, 246.
 sontèng: 270.
 sontolojo: 83, 91, 161.
 sorang-larèng: 83.
 sori: 464, 466, 468, 470, 473, 474, 477.
 sori-tèkès: 459, 463, 467, 472, 476, 477.
 speelgoed: 247; zie ook kinderspeelgoed.
 speelman, speellieden: 3, 258, 370.
 speler: 33.
 spiegel: 92.
 W. Spies: 334, 401, 416, 428.
 spook: 385, **afb. 72**.
 sprookje: 42, 56, 75, 81, 355, 373, 374, 380, 382, 448.
 Sragèn: 131, 171, 204, 249, 320, 389.
 srahsrahan: 203.
 srakal: 292.
 srama: 303, 329, 414.
 sramaän: 329, 414.
 srana: 188.
 sranđoel: 75, 85, 281, 305, 327, 355, 427, 444, 477.
 Srèngéngé-kèmbar: 210.
 srèpègan: 144, 479.
 srèpègan-tanggoeng: 479.
 (Dèwi) Sri: 134, 216, 220, 264, 353, 355, 363, 473, 474, 475.
 Sribali: 154.
 Srigandja: 145.
 Srigati: 392.
 Srikandi: 13, 23, 112, 154, 443, **afb. 29**.
 Srikandi magoeroe manah: 355.
 srimpi: 36, 45, 51, 161, 277, 301, 303, 330, 425, 426; zie ook: sèrimpi.
 sroenèn: 301, 303, 327, 332.
 Sroetajoe: 116.
 srokak: 284, 285, 286, 292, 304, 437, **afb. 97**.
 sronèn: 155, 330, 332, 379, 425, 426; zie ook: saronèn.
 staatsie (draag)koets, staat-siedraagstoel: 168, 175, **afb. 73, 77**.
 stamboel: 8, 10, 332.
 stamboel Djawa: 7.
 stampen in het rijstblok.
 stampmuziek: 275, 305; zie ook: rijstblok.
 statie: 32, 58.
 W. Staugaard: 198, 252, 405, 416.
 Steinmetz: 144.
 stelten, steltlopers: 188, 191, 307, 385.
 sterrenwichelarij: 27.
 stijgen, stijging: 19, 479.
 stijl: 349.
 straatvertoningen: 169, 192, 203.
 Dr. W. F. Stutterheim: 27, 35, 37, 341, 362, 372, 386, 435, 455, 464, 466, 468, 470.
 Sumatra: zie Soematra.
 symbolische voorstellingen: 383.
 Swarga: 3.
 Dr. J. L. Swellengrebel: 329, 406, 476.
- ## T
- „taboe-verbod" voor amb-tenaren: 435.
 taboeh gètih: 407.
 Tahiti: 416.
 tai bèsœ: 389.
 taja: 277.
 tajoeban: 52, 64, 92, 134, 198, 250, 278, 285, 301, 303, 308, 323, 328, 378.
 tajoengan: 279, 301, 322, 427.
 talakbodin: 22.
 Talangpati: 135.
 talèdèk: 38, 52, 54, 57, 277, 300, 305, 345; zie ook: dansvrouw, loerah.
 talèdèk-dans: 64, 479.
 talingting: 262; zie ook: tilingting.
 taloe: 22, 48, 200, 306, 479.
 tamat mēngadji: 260.
 Tambak: 92, 278.
 Tambakbaja: 52, 341, 449, 452.
 Tambangraras: 127, 294, 306.
 Tambi: 21.
 tamboer: 260.
 tamèng-glèlèng: 312.
 tamiang: 264.
 Tamioji: 51, 52, 54, 71, 75, 88, 451.
 tampakarsa: 224.
 Tanahabang: 269.
 Tanđa Angrèk: 328.
 tanđak, tanđak-meid: 35, 37, 104, 137, 158, 161, 305, 328, 330; zie ook: dansvrouw.
 R. M. A. Tanđakoesoema: 23, 62, 67, 375.
 Tanđa Sèrab: 328.
 Tanđawaroe: 135.
 Tandjong Sari: 165.
 tanđoe: 190, 217.
 Tandremān: 71.
 tandslijping: 260.
 tangawoed: 294.
 tangdang: 328.
 tanggal: 407.
 Tanggoelāgin: 137, 139, 160.
 tanggoeng: 285.
 tanggok: 389.
 tangklit: 234.
 Tāngsèn: 405, **afb. 104**.
 Tan Tjin Kie: 105, 111, 112.
 Tantoe Panggèlaran: 9, 168, 269, 335, 339, 341, 393, 435, 459, 464, 468, 471, 473, 476.
 Tantri: 394, 435.
 tapa: 239.
 tapak: 468.
 tapakoer: 267.
 Tapa Palèt: 476.
 tapé: 322.
 tapèl: 338.
 taplak: 329.
 tapoek: 125, 335, 340, 461.
 taq-bhoetaqan: 224, 228.
 tarèk: 267, 271.
 tarèkat: 267.
 taroeb: 264.
 Taroeb-agoeng: 271.
 tarompèt: 232, 260, 261, 262, 264, 268.
 tasbèh: 287.
 Tasikmèlaja: 102, 106, 107, 110, 111, 260, 261, 264, 283.
 Tatag: 17, 22, 52, 54, 71, 479.
 Tañit: 243, 405.

Tawa : 358.
 tawak-tawak : 314.
 Tawangaloen : 163.
 Tawangardja : 27.
 Tawanggantoengan : 210.
 Tawaségara : 91.
 tēḍak-siti : 119.
 (Bambang) Tédjakoese-
 ma : 154.
 P. A. Tédjakoeseoma : 74.
 Tédjawanti : 145.
 Tégala : 35, 100, 140, 176,
 273, 274, 275, 278, 283.
 Tégalamba : 303.
 (Soenan Mangkoerat I sé-
 da) Tégala-Aroem : 3, 35.
 Tēgoeh : 91.
 Tēgoehan : 74.
 tēkēs : 25, 77, 103, 104,
 114, 127, 234, 339, 464,
 466, 468, 470, 473, 474,
 477, **afb. 1.**
 Tēlaga-Bēndoeng : 134.
 Tēlamaja : 81.
 tēlengan : 71.
 tēloeh : 264.
 Tēlor : 92.
 Tēmanggoeng : 81, 83, 186.
 tēmbang : 2.
 tēmbang-gēḍé : 285.
 Tēmbēm : 13, 14, 15, 17,
 22, 23, 52, 57, 66, 69,
 71, 72, 74, 83, 91, 94,
 95, 98, 107, 133, 144,
 147, 176, 178, 179, 183,
 198, 202, 209, 261, 279,
 281, 282, 392, 478, 479,
afb. 14, 94.
 Tēmbēm mantoe : 61, 209.
 Tēmbiloeng : 145.
 tēmoe-pēngantēn : 125, 166,
 170, 195, 247, 249.
 tēmpas : 260, 262.
 tēmpé-maakster : 35.
 tēmpoek : 201.
 tēmpolong : 194.
 Tēnganan : 435.
 Tēnggēr, Tēnggērees : 148,
 159, 322, 418, 422, 424,
 427, 435, 463.
 tēpas : 275.
 Tēpoes : 74.
 tērbang : 94, 167, 172, 232,
 264, 265, 285, 466.
 tērbangan : 279, 285, 315.
 tērbang mēna(k ?) : 317.
 tērēk : 71.
 tētēg : 244, 282.

Tētēk-mēlēk : 184, 191, 197,
 201, 213, 253, 385, 392.
 Tētēp : 454, 462, 463.
 tēwēk : 468.
 tiama : 267.
 tijger : 187, 217, 307, 385,
 387, 390, 394, 458, **afb.**
88 en 89.
 tijger-buffel-gevecht : 193.
 tilingting : 260; zie ook :
 talingting.
 timaha : 343.
 timanga : 343.
 timboel : 239.
 Timoen Mas : 42.
 timploeng : 199.
 tingkēb : 88, 280, 284, 285.
 tipoeng : 234.
 tirakat : 181, 239, 343.
 Tirtajasa : 3, 118.
 Tirtamaja : 73.
 Tisnawati : 92.
 Tītīt-toewit : 178, 179, 183,
 185, 192, 201, 385, 392,
 393, **afb. 74.**
 (S.) Tjabolang : 27, 37, 90,
 201, 250, 303, 305, 384,
 425.
 Tjahjana : 90.
 (Kjaī) Tjakarma : 35.
 Tjakil : 71, **afb. 18.**
 Tjakra : 365.
 Tjakranēgara : 71, **afb. 2.**
 P. A. Tjakranēgara : 23.
 (Soeltan) Tjakraningrat II :
 196.
 R.A.A. Tjakraningrat : 152.
 Tjala : 20.
 (kēprak) tjala-pita : 37.
 tjaloeng : 119, 317.
 Tjalon-arang : 458, 473,
 474, 478.
 tjamahan : 232.
 tjamara : 114.
 Tjamēti : 92.
 tjampoer : 237.
 Tjandabilawa : 135.
 Tjandrakirana : 13, 15, 71,
 75, 88, 125, 135, 203,
 359, 363, 373, 449, 451,
 452, 470.
 Tjandrakirana-moertja : 75.
 Tjandraningrat : 449.
 tjandrasangkala : 367, 368.
 Tjandrasari : 449.
 Tjandrawati : 264.
 tjangkriman : 322.
 Tjangtjangan : 135.

tjantang-baloeng : 34, 36,
 137, 247.
 Tjantri : 394.
 tjantrik : 116, 301, 394,
435.
 tjaplēkan : 222, 385.
 tjarak : 322.
 tjarang-gantoeng : 308.
 Tjarangwaspa : **afb. 109.**
 Tjaroeban : 130.
 tjatoer : 306.
 Tjatoerbadya, Tjatoerboe-
 dja ? : 135.
 tjawēt : 306.
 Tjawidjaja : 19.
 tjelengan : 213, 253, 405.
 Tjelēng-tēmbiloeng : 392.
 tjēmbengan : 187.
 Tjēmoeris : 39, 145, 478.
 tjēng-bēng : 187.
 (Abang) Tjēngēk : 261.
 tjēnté : 73.
 Tjēntini : 9, 34, 94, 124,
 125, 222, 248, 265, 271,
 283, 294, 297, 298, 305,
 306, 310, 311, 317, 328,
 340, 352, 378, 399, 404,
 418, 438, 446.
 tjēpaka : 181.
 Tjēpēt : 176, 184.
 tjēpētān : 83, 178, 183, 184,
 186, 189, 234, 385, 392.
 tjēpijo : 103.
 Tjēpot : 115, 116.
 Tjērbon, Tjērbon'se mas-
 kers : 3, 75, 99, 102, 105,
 106, 107, 111, 113, 115,
 119, 149, 157, 165, 168,
 170, 172, 175, 227, 231,
 270, 271, 275, 326, 359,
 360, 364, 376, 470, 474,
afb. 26, 27, 28 t/m 42,
71, 72, 73.
 Tjērbonan : 144.
 tjērit : 207.
 Tjērmadisana : 74.
 Tjērmakarja : 23.
 Tjērmakarsa : 74.
 Tjērmalēsana : 23.
 Tjērmāsana : 306, 308.
 M. Tjērmāsēnoe : 74.
 Tjērmawarsana : 74.
 Tjērmé : 170, 233, 260.
 tjērmin : 266.
 tjērtjēr : 227.
 Tjētil : 83.
 Tjētra : 384, 414, 464.

480. Klapper.

Tjiamis : 106, 107, 115, 165,
233.
 Tjiandjoer : 106, 266, 267.
 Tjiawi : 264.
 Tjibabat : 267.
 Tjibarēgbēg : 264.
 Tjidjoelang : 264.
 Tjigoeoer : 271.
 Tjihideung : 165, 232.
 Tjikandē : 260.
 Tjikasroeni : 452.
 Tjiklobo : 452.
 Tjilatjap : 93, 177, 278.
 Tjililin : 267.
 Tjimahi : 267.
 tjimbloeng, tjimploeng : 311.
 tjinanngi : 261.
 Tjindaga : 22; zie ook :
 Sarag.
 Tjinēam : 264.
 tjing-bing : 187.
 Tjintaka : 264.
 Tjipari : 261.
 Tjipanas : 271.
 Tjirebon : 105; zie ook :
 Tjērbon.
 tjis : 314, 344.
 Tjisaroēa : 165, 232.
 Tjitaroem : 86.
 (Mas Ngabēhi) Tjitralata :
 37.
 Tjitrapaksi : 135.
 Tjitrawati : 216.
 Tjlēpoet : 281.
 Tjloentang : 41, 98.
 Tjoa Sien Tik : 134, 135.
 Tjoendaga : 135.
 tjoengkoeb : 102.
 tjolok : 306.
 Tjonal : 91.
 tjongkog : 181, 239.
 Tjotjak-rawoen : 135.
 Tjowongan : 356.
 Toeban : 105, 110, 131,
 132, 211, 254, 305, 318,
 327, 381.
 Toegoedjaja : 135.
 toegoe mēngangkang : 86.
 Toegoer : 322.
 Toehoe : 322, 424.
 toekang-bēloek : 167.
 toekang-dēndang : 322.
 toekang-ēlmoe : 264.
 toekang-gēdong : 92.
 toekang-kēmbang : 92.
 Toekinggēdong : 235.
 toekon loekoe : 249.
 toelaḍa : 285.

480. Klapper.

Toeloengagoeng : 123, 129, 213, 242, 253.
toemaninah : 405.
toembak : 217.
Toemenggoeng : 2, 71, 362.
Toemenggoengan : 107, 359, 361.
Toempang : 142, 256.
toempeng : 204, 305.
toempi toedjah : 326.
Toendjoengpoera : 216.
Toendjoengséta : 53, 54.
Toenggoe Matjan : 458.
toentoeng : 199.
Toeras : 15, 17, 33, 39, 66, 135, 359, 362, 457, 478, 479.
Toerèn : 74, 476.
toernooi, toernooispel : 224, 257, 408.
toetoekan : 106.
Toewa : 89.
Toewakbala : 116.
Toewèl : 275.
toewoehan : 104.
toewoek : 468.
Togog : 14, 17, 22, 50, 71, 104, 107, 116, 119, 135, 145, 154, 352, 359, 364, 479, **afb. 16, 47, 69.**
Tojarédja : 95.
toka-toka : 103.
(Abang) Tokè : 261.
Tolè : 277.
tombok : 303, 323, 414.
Tomo : 271.
Tonatani, Tonatono : 452.
toneelspel : 30, 42.
tong-tong : 188, 225.
topeng : 2, 106, 107, 121, 308, 335, 341, 357, **afb. 25.**
topeng-babakan : 102, 103.
topeng-dalang : 104.
topeng-djantoe : 107.
topeng-langsir : 103.
topeng-sarian : 103.
toplakan : 329.
Tosari : 256, 322.
totemgroepen : 362.
toverdansen : 364.
toverkunsten : 278, 352, 438, **446, 447.**
towok : 283.
Towok : 358.
(Ni) Towok : 40, 242, 255, 266, 358.
tragiek : 55, 352.

Tragoena : 135.
travestie : 252, 258, 259, 268, 272, 277, 278, 323, 327, 376, 379, 405, 419, 425, **432, 440, 442, 443, 447, 461, 463, 468, 470.**
travestie-maskerdans : 158.
Trènggalèk : 123, 124, 125, 129.
trènteng : 256, 312.
Trēsna : 264.
Tridjaja : 13, 22, 54.
Trikaja : 135.
Trisirah : 135.
Tritaradjoe : 340, 342, 454, **455, 461, 463.**
tritikan : 218.
R. Troenadjaja : 3, 9.
Troenadjaja-dansen : 283, 407, 408, 418, 424, **afb. 95.**
troentoeng : 106.
Troetjoek : 26, 72.
trommen : 94, 466.
tropical : 146.
tropical-bang : 479.
Tsing Bing : 187.
Dr. H. N. van der Tuuk : 39, 119, 191, 227, 236, 269, 298, 323, 324, 327, 329, 338, 362, 384, 394, 401, 407, 418, 435, 457, 458, 460, 462, 465, 468.
typen : 350, 351.
Twalèn : 457.
tweegevechten : 406.

U

uitzinnigheid : 399.
uitspraak van het Javaans met a : 86.

V

vaandel : 267.
val, vallen : 19, 479.
Vasten, Vastenmaand : 204, 308.
vechtdans, vechtspeel : 113, 211, 236, 264, **282, 283, 370, 384, afb. 93.**
veeherders : 255.
veelkleurig : 353.
verenigingen, verenigingsleven : 12, 152, 160.
W. G. Vergouw : 242.
verlossing : 271, 455.
versmaat : 416.

verwisselbaarheid van figuren : 109.
veulen : 231.
vier-jongens-dansen, viertallendans : 303, 323, **425.**
viertal : 317, 382, 419.
vlag, vlaggetje : 166, 195, 217, 218, 247, 256, 408.
voetkus : 469, 473.
vogel : 385, 392, 393, 396.
vogelnesten : 92.
volksplanters : 137; zie ook: kolonisten.
volkskunst : 6, **41, 149, 164, 259.**
volkstoneel, volksvertoningen : 7, 8, 85, 259, 261, 305, **321, 332, 352, 355, 427, 431, 444, 447, 477.**
volksverhalen : 373.
Voor-Indisch : 6; zie ook: Hindoeïstisch.
voor-Moslims : 335, 379.
voorouder-verering : 311.
vorst : 371.
Vorstenlanden, Vorstenlands : 6, 12, 63, 68, 124, 363.
vragen stellen : 242.
Prof. Dr. A. C. Vreede : 298, 325, 328, 479.
Dr. E. de Vries : 325.
vrijgebieden : 435.
vrouw, vrouwen : 69, 95, 99, 106, 107, 113, 115, 158, 217, 234, 235, 247, 248, 252, 255, 258, 261, 268, 271, 306, 330, 332, 350, 353, 361, 362, 376, 379, 425, 441, 442, 461, 473.
vrouwelijke dalang : 39.
vrouwelijke djañilan : 246.
vrouwelijke maskerdans : 64.
vrouwelijke maskerspelers : 45.
vrouwendans : 51.
vruchtbaarheid : 396, 444, 473.
vuur : 271.
vuurwaaier : 248, 255, **afb. 91.**

W

waaier : 288, 303, 304, 323.
Wadalwèrdi : 88, 147.

Wadasngampal : 116, **afb. 45.**
Wagrasinga : 135.
Waïta : 67.
wajang : 2, 45, 59, 65, 94, 108, 126, 137, 151, 365, 371, 378, 380, 404, 459, 461.
wajang-banjol : 459.
wajang-bèbèr : 35, 82, 90, 317, 355.
wajang-bèndo : 113.
Wajang-Djèpré : 198, 211.
wajang-gèdog : 2, 15, 16, 19, 28, 42, 46, 54, 56, 63, 65, 66, 75, 76, 90, 94, 95, 98, 134, 136, 202, 344, 346, 355, 363, 374, 375, 382, 475, 479, **afb. 109 t/m 116, 122 t/m 125.**
wajang-golèk : 2, 74, 84, 106, 112, 113, 115, 355.
wajang-kèdok : 103.
wajang-kliṭik : 2, 45, 355.
wajang-koelit : 2, 35, 41, 43, 52, 53, 54, 60, 82.
wajang-kroetjil : 2, 95, **136, 138, 144, 317.**
wajang-madya : 349.
wajang-oerang, wajang-orang : 102, **104, 121, 376.**
wajang-poerwa : 2, 6, 29, 46, 54, 56, 57, 63, 90, 92, 115, 362, 363, 373, 376, 479, **afb. 101 t/m 104, 105 t/m 108.**
wajangpop : 346.
wajang-sétanan : 266.
wajangstijl : 44, 63, 354.
wajang-wong : 2, 25, 69, 70, 76, 79, 111, 117, 119, 120, 121, 140, 153, 195, 212, 301, 348, 352, 375.
Wala : 92.
Wali : 2, 9, 27, 32, 59, 94, 102, 131, 360, 361, 366, 371, 436, 458, 472.
Wali Idjo : 35.
Wali Sanga : 365.
H. von de Wall : 327.
Wanagiri : 73, 197, 249, 281, 301.
Wanakiroen : 222, 385.
Wanakrija : 178, 241.
Wanamarta : 127, 294, 298, 306, 308, 317.

- Wanasaba : 81, 83, 86.
Wanasari : 74.
wanda : 23, 71, 91.
Wanèngpati : 97.
Wanèngsari : 451.
Wangkèng : 478.
wangoentoer : 384.
wangsalan : 84, 278, 281, 295, 297, 298, 303, 311, 322, 323, 423.
R. Ahmad Wangsaséwaja : 318.
wani-wani : 98.
wapendans : 413.
wapenproef : 409, 419, 420.
wapentoeren : 419, 439.
Warak : 74.
Wargakoesoema : 91.
waringin : 171, 394.
Waringin-kèmba : 135.
waring-weefsel : 172.
waroe : 74, 91, 97, 138.
waroe tikoeng : 192.
warok : 302, 303, 431.
wasi : 269.
waterpot : 275.
Watoe-gloentoeng : 135.
Watoegoenoeng : 160, 355.
wédang : 303.
Wèdi : 23, 54, 63, 72.
wedijver : 264, 288, 467.
wèdon : 188.
weerlicht : 405; zie ook : bliksem.
weertijgers : 394, 458.
Wèkasing-soeka : 454, 463.
wèlak : 311.
Wèngkèr : 464.
Wèrdah : 458, 472.
wereldbeschouwing : 362, 370.
wèri : 303.
Wèrkodara, Wèrkoedara : 116, 154, 342, 362, 393, 405, 455, **afb. 67, 102**; zie ook : Bima.
Wèroe : 231.
Wèroen : **afb. 26**; zie ook : Wiroen.
Wèrtikanđajoen : 362.
West-Java : 80, 101, 369, 373, 376.
West-Javaans : 115.
Westen van het Javaanse land : 80; zie ook : Banjoemas.
Wèstihisin : 135.
wetgeleerden : 310; zie ook : rechtzinnig.
wèwalèn : 324.
Wèwè : 169, 174, 187, 356, 385, 393, **afb. 72**.
Wibisana : 154.
wichelarij, wicheltabellen : 242, 367, 392.
widadari : 277, 288.
Widigoena : 16, 27, 306, 308.
Widijaka : 28, 136.
Widijana : 16, 27.
Widipawira : 74.
Widjamantri : 116, **afb. 47**.
Widoeri : 124, 125.
Wignjahasmara : 331.
wijaga : 285.
wijding : 354, 355, 363, 373, 404, 409, 420, 422, 425, 431, 432, 436, 447, 460, 466, 479.
wijdingsfeest : 420.
Wiladjamba : 17.
Wilatjarma : 17.
wildeman : 385, 391, 397, **afb. 75, 88 en 89**.
Prof. Dr. G. A. Wilken : 269, 302, 327, 443.
J. A. Wilkens : 320, 343, 344, 441.
R. J. Wilkinson : 470.
Wimanapoetra : 195.
Winantéja : 220.
Windoetaoen : 91.
wingit : 238.
J. W. Winter : 45, 125, 197, 301, 418.
C. F. Winter : 124, 197, 249.
Wintēsowan : 308.
Wirabadra : 452.
Wiradjamba : 71.
Wiranaja : 95.
R. A. A. Wiranatakoesoema : 262, 267.
Wiranēgara : 9, 141, 148.
Wirangsangboemi : 135.
Wirantjana : 124, 125.
Wirapoestaka : 39.
Wirasaba : 137, 306, 308.
Wirasari : 131.
Wiratingal : 71.
Wiratjapa : 124, 125.
wirèng : 95, 276, 279, 283, 301, 408, 424.
wirid : 303.
R. A. A. Wirjadinēgara : 97.
Wiroen : 14, 17, 71, 119, 359, 362, 449, 450, **afb. 19, 26, 115**.
Wisnoe : 134, 211, 216, 220, 353, 363, 471.
wit : 353, 405, 429, 435, 462.
Aug. de Wit : 101, 170, 233, 261.
witana : 384.
wlandang : 236, 275.
Woekir : 359.
Woelan Tēmanggal : 88.
S. Woelangrèh : 297.
woeloeng : 235.
woeloetjoemboe : 89.
Woerjantara : 73.
woeroe : 181, 238, 239.
wolken : 404.
Wong Agoeng : 2.
wongwongan : 199.
Mr. C. Wormser : 242.
Wratisasana : 468.
Wrèdah : 457.
R. T. Wrèksadiningrat : 297.

Z

- ziektmaskers : 364.
zinsverrukking : 404, 410, 419, 438, 439.
zon : 360, 362.
Zuid-Midden-Java : 363; zie ook : Vorstenlanden.
Zuid-Westen van het Javaanse land : 80; zie ook : Banjoemas, Westen.
zwart : 353.
zwerfers en trekkers : 9, 303.
zwijn : 187, 193, 213, 385, 392.

ERRATUM.

*Het onderschrift van afb. 27 luidt : Ragilkoening (Tjāndrākirānā).
Dit moet zijn : Ragilkoening (Dèwi Onēngan).*







27-7

