

CENTRE DE DOCUMENTATION ET DE  
RECHERCHES SUR L'ASIE DU SUD-EST  
ET LE MONDE INDONESIEN  
BIBLIOTHÈQUE

H. B. VAN LELYVELD  
DE  
JAVANESCHE  
DANSKUNST





*J. Sordani*  
422.

Fds. *Ex libris Vera Sordani*  
juin 1955 (V)



# DE JAVAANSCHÉ DANSKUNST





1. Déwi Mahérah  
(naar een schilderij door den schrijver, coll. Th. Haasmann, den Haag).



*Dudanesio - Jara*

CENTRE DE DOCUMENTATION ET DE  
RECHERCHES SUR L'ASIE DU SUD-EST  
ET LE MONDE INDONESIEN

BIBLIOTHÈQUE

# DE JAVAANSCH DANSKUNST

DOOR TH. B. VAN LELYVELD

INGELEID DOOR PROF. D<sup>R</sup>. N. J. KROM

GEÏLLUSTREERD



AMSTERDAM  
VAN HOLKEMA & WARENDORF'S UITGEVERS-M<sup>J</sup>. N.V.  
1931



## TER INLEIDING

**W**ANNEER IN 1596 de Nederlanders voor het eerst naar Java komen en daar zien dansen, krijgen wij de beschrijving, dat zoowel mannen als vrouwen dit doen „armen ende beenen van haer treckende, ende tgheheele lichaem draeyende, als de Honden die uyt haren nest comen cruypen.” Grof gezegd, teekent de uitgever der Eerste Schipvaart in 1915 aan, maar tóch goed nuchter waargenomen.

Het heeft lang geduurd — men kan het hierachter lezen — eer die nuchtere waarneming plaats heeft gemaakt voor waardeering, en nog langer, eer die waardeering met enig inzicht gepaard ging. De moeielijkheid blijft altijd, dat wie zich met vrucht aan de studie van exotische kunst wil wijden, kwaliteiten van den kunstenaar met die van den geleerde moet vereenigen of althans — want zulk een combinatie is uiterst zeldzaam — zich bewust moet blijven van wat hem naar een dier beide kanten ontbreekt.

Dat wij nu dit werk over de Javaansche danskunst met zoo bijzonder groot genoegen inleiden bij den lezerskring, waarvoor het bestemd is, komt doordat hier een inderdaad welgeslaagde poging is gedaan om het onderwerp van beide zijden te bezien en noch in het gevaar eener kunsthistorische verhandeling, noch in dat van een beschrijving van uiterlijkheden te vervallen. De schrijver heeft geen moeite ontzien om uit een ten deele uiterst moeielijk hanteerbare litteratuur-massa op te zoeken wat noodig was om een goed begrip van het wezen van den dans te benaderen en zijn ontwikkeling in Indië na te gaan.

Daardoor wordt meer bereikt dan het verwerven van een historischen grondslag voor het verder onderzoek, want het



geeft tevens een maatstaf voor de beteekenis en de belangrijkheid van hetgeen bij den Javaanschen dans van nu wordt waargenomen. De beschrijving van het waargenomene, zake-lijk en nauwkeurig en verduidelijkt door met zorg uitgezochte fotografische opnamen, verkrijgt daardoor een heel wat meer dan documentaire waarde. Daarbij is dan het groote voordeel, dat de waarneming geschiedt met het oog van den kunstenaar en men dus nooit behoeft te vreezen getuige te zullen zijn van een soort boedelbeschrijving van Javaansche kunst.

Kortom, als de schrijver in zijn voorwoord terecht wijst op den achterstand in de bestudeering van deze uiting van Javaansche kunst vergeleken met die van andere, als muziek en tooneel, dan mag thans geconstateerd worden, dat zij zich de vergelijking met haar zusteren niet langer behoeft te schamen.

Er is echter nog iets anders, dat dit boek aantrekkelijk maakt. Het is, dat zoozeer de nadruk valt op het belang van den dans als onderdeel van wat men met een leelijk maar duidelijk woord het Javaansche cultuurbezit noemt, een onderdeel, dat niet zonder groote schade aan verwaarloozing kan worden prijsgegeven en welks nieuwe bloei een verrijking en versterking beteekent dier oude, maar nog zoo levende Javaansche beschaving, welke zich tegenwoordig tegen zooveel verderfelijke invloeden van binnen en van buiten te weer moet stellen. Het is geen geringe verdienste van dit werk, de beteekenis van dit belangrijk stuk Javaansche cultuur nader te hebben gebracht niet alleen tot den Westerschen deskundige of belangstellende, maar ook tot den Javaan, voor wien het nog zooveel meer te zeggen heeft.

Hoe groot de toewijding moge zijn, waarmede deze laatste de oude traditie van den dans volgt, zij zal toch nooit geheel tot haar recht kunnen komen, zoolang het een onbegrepen



traditie blijft. En aan den anderen kant zal de bewondering van den Westerschen beschouwer al evenzeer vaag en onwezenlijk moeten zijn, wanneer zij den grondslag mist, die slechts begrip van hetgeen de dans bedoelt, vermag te schenken. In beide richtingen kan het inzicht in den oorsprong en de waarde van den Javaanschen dans slechts winst beteekenen.

Leiden, Februari 1931

N. J. KROM





# INHOUD

	Blz.
Ter inleiding . . . . .	5
Lijst der illustraties . . . . .	10
Voorwoord . . . . .	13
1. Ontstaan en beteekenis van den dans . . . . .	17
2. Vroeger wanbegrip over de Javaansche danskunst . . . . .	32
3. Het karakter van de Hindoesche kunst . . . . .	39
4. Het Hindoesche tooneel en de dans . . . . .	44
5. Eigenschappen van waarachtige danskunst . . . . .	56
6. Herkomst en ontwikkeling van den Javaanschen dans . . . . .	60
7. Gebaar en rythme bij den Javaan . . . . .	97
8. De drie-éénheid tooneel - dans - muziek . . . . .	105
9. Verhalend karakter van den tooneeldans . . . . .	133
10. Onderricht, handhoudingen en grondvormen . . . . .	139
11. Verdere bijzonderheden der danstechniek . . . . .	164
12. De beide danswijzen; de verdeeling van den dans in categorieën . . . . .	180
13. De liefdesdans . . . . .	185
14. De aesthetiek van den Javaanschen dans . . . . .	194
15. Verband tusschen dans en gamelan . . . . .	202
16. Kleeding en opvoering . . . . .	217
17. De ceremoniëele hofdansen . . . . .	227
18. De toekomst . . . . .	238
19. Besluit . . . . .	251
20. Naklank . . . . .	258





## LIJST DER ILLUSTRATIES

1. Déwi Mahérah.
2. Çiva den Tândava dansend.
3. Hindoesche danseres (beeldhouwwerk uit de XI<sup>e</sup> eeuw).
4. De Baraboedoer.
5. Baraboedoer-danseres.
6. Baraboedoer-relief, Prins Soedhana vermaakt zich met zijn geliefde Manoharâ in Droema's hof.
7. Relief van den Çiwa-tempel der Lara Djonggrang-groep.
8. Scheppingsdans van de balustrade om de Lara Djonggrang-groep.
9. Wajang wong-scène aan het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII.
10. Wajang wong-scène aan het hof van P. A. A. Mankoenagara VII.
11. Vrouwelijke Kalana-dans.
12. Vrouwelijke Kalana-dans.
13. Vrouwelijke Kalana-dans.
14. Vrouwelijke Kalana-dans.
15. De Ngroedji.
16. De Ngepel.
17. De Njempoerit.
18. De Ngiting.
19. Het turen in de verte.
20. Prinses Srikandi, de rechterhand in Andha Patâka (halfvlag).
21. Houding en handgebaar bij het spreken met een hooggeplaatst persoon.
22. Houding en handgebaar bij het gewone spreken.
23. Gecombineerde houding der beide handen.
24. Het plukken van bloemen.
25. De sembah.
26. De Ngapoerantjang.
27. De sabet (gambjong).
28. De sabet.
29. De sampir sampoer.
30. Prinses Srikandi in de Kitjat-beweging.



31. De Ngojog.
32. Houding na de sembah in de wajang madia.
33. Houding na de sembah in de wajang wong, de hand in Khatvâ.
34. De Sabetan.
35. De Tandjak in den krachtigen dans.
36. De Srisik in den krachtigen dans.
37. De Srisik in den fijnen dans.
38. Overgang van een actie naar links.
39. Oentaredja en Gatotkatjâ.
40. Angkawidjaja in de houding vóór den dans (Jogja).
41. Houding vóór den dans (Solo).
42. Prinses Pregiwa troost Prinses Pregiwati.
43. Prinses Pregiwa troost Prinses Pregiwati (staande houding).
44. Strijd tusschen Srikandi en Rarasati.
45. Strijd tusschen Srikandi en Rarasati.
46. De Kalana-dans uitgevoerd door Vorst Dasa Wisésa.
47. Antaséna in de Kambeng-houding.
48. Keplok-tangan
49. Antra-djamang
50. Ngoegoer-sinom
51. Miwir-kepoeh
52. Atrap-soemping
53. Oekel-tangan
54. Lembéjan
55. Dolonan-soemping
56. Hatoer-hatoer
57. Dolonan-sondèr
58. Dolonan-soepé
59. Sekar-soewoen
60. Strijd tusschen Ardjoena en Domangdjaja.
61. De gamelan-instrumenten.
62. De Vogelvorst Garoeda en Gatotkatjâ.
63. De witte aap Hanoeman aangevallen door Bambang.
64. Groep van wajang wong-spelers.
65. Badaja-dans.
66. Sarimpi-dans.
67. De Kapang kapang der Badaja's (Solo).
68. De sembah der Badaja's (Solo).

Acties van den Kalana-dans.



69. Badaja-dans (Solo).
70. Badaja-dans (Solo).
71. Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII.
72. Garoeda-houding eener Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII.
73. Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII in de houding van het turen naar den vijand.
74. Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII.  
De rechterhand in Njempoerit.  
De linkerhand in Ngroedji.



## TOELICHTING

Wegens moeilijkheden van technischen aard is:

1°. de transcriptie der Sanskrit-woorden en der Sanskrit-benamingen niet stipt gevolgd,

2°. de Javaansche ò-klank geschreven met a; in de namen Solo en Noto Soeroto, die als zoodanig burgerrecht kregen, is de o behouden.

De oe-klank, in het Sanskrit u, is in de uit het Sanskrit afgeleide Javaansche woorden met oe aangeduid.

De Sanskrit v wordt in de Javaansche woorden en in het Javaansche verband w.

De e in de Javaansche woorden is een stomme e.





## VOORWOORD



VOORTREFFELIJKE litteratuur is sinds Prof. Hazeu's academisch proefschrift (1897) over het Javaansche tooneel verschenen. Te lang heeft het daarna geduurd voordat aan de daarbij behorende muziek de toegewijde aandacht werd besteed, die wij thans te danken hebben aan J. S. Brandts Buys, aan het echtpaar Kunst—Van Wely, aan wijlen Radèn Mas Soerjapoetra, e.a.

Nimmer volgde evenwel — zelfs niet op het voorbeeld van wat in het buitenland geschreven werd over de Japansche Nô- en over de Kambodjaansche dansen — een afzonderlijke studie over de Javaansche bewegingskunst, terwijl deze ongetwijfeld belangrijker is, en van het Javaansche tooneel een even voornaam, onverbrekelijk en aantrekkelijk deel uitmaakt als de muziek.

Op onbegrijpelijke wijze werd dit onderwerp, door de beste auteurs over Java, immer terzijde gelegd, niettegenstaande het, naast de ethnologische beteekenis, een wonderschoone uiting en zeker een der essentieelste elementen is van de Javaansche cultuur. Zelfs de uitgebreide „Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië” heeft op raadselachtige wijze den zeer bizonderen tooneeldans geheel verloochend.

De omstandigheid dat over deze mimische bewegingskunst die, zoowel in Europa als in Amerika, terecht zooveel aandacht en geestdrift begint te trekken — in geschrift nog niets werd gepubliceerd, bracht mij er in 1922 toe tot het schrijven van een overzichtelijk, geïllustreerd opstel in „Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw”, 6e jg., afl. 10. De uitgevers-maatschappij „Hadi Poestaka” bezorgde daarvan, in hetzelfde jaar, een afzonderlijke uitgave.



Dit overzicht kon echter op den duur niet voldoen aan de groeiende behoefte naar meer kennis.

Aan aanmoediging om het niet te laten bij een vluchtig tijdschriftartikel, ontbrak het mij niet.

Een schrijven van Dr. Ananda K. Coomaraswamy — conservator van de Indische en Mohammedaansche kunst aan het „Museum of Fine Arts” te Boston — leidde tot een correspondentie, waarin ik de veronderstelling uitte, dat een door hem en Gopala Kristnayya Duggirala in 1917 uitgegeven Engelsche vertaling van een Sanskrit geschrift, waarin de gebaren werden omschreven die bij het klassieke Indische tooneel een handeling of karakter symboliseerden, vermoedelijk den weg zou wijzen naar den, tot nu toe, nog niet bewezen oorsprong van den tooneeldans op Java.

Het werk was uitverkocht, het was mij niet mogelijk het in handen te krijgen, doch Dr. Coomaraswamy was zoo vriendelijk mij een exemplaar uit zijn bezit te zenden. Die „Mirror of Gesture”, de vertaling van de aan Nandikeçvara (Çiva) toegeschreven „Abhinaya Darpana” en van enkele andere Sanskrit teksten, was de direkte aanleiding tot het samenstellen van een breeder opgezette studie over de Javaansche danskunst.

Want de „Mirror” bedroog mij niet.

Na zorgvuldig onderzoek der tallooze, omschreven gebaren, kon werkelijk de samenhang worden vastgesteld van den mimischen dans der oude Hindoe’s en den tegenwoordigen tooneeldans der Javanen.

Het lag niet op mijn weg mij uitsluitend te bepalen tot den wetenschappelijken kant, integendeel, zooveel mogelijk is getracht om de aesthetische hoedanigheden — die immers de kostbare kern vormen dezer klassieke Hindoe-Javaansche kunst, recht te doen wedervaren.

In strijd met de Javaansche gewoonte, waarbij de auteur eerst



in een nabericht zich voor zijn feilen verontschuldigt, doe ik, volkomen bewust mijner tekortkomingen, zulks bij voorbaat hier. Ook zal ik de laatste zijn om te meenen, dat over dit ingewikkeld onderwerp niets meer te zeggen zou zijn. Voorshands is slechts beoogd een oude schuld in te lossen ten opzichte van een zeer belangrijke kunstuiting, door eindelijk wat meer licht te werpen op haar oorsprong en ontwikkeling, op haar schoonheidswaarde, op haar schoone functie als onafscheidelijk deel van het prachtige Javaansche tooneel. Daarbij is herhaaldelijk de vinger gelegd op het logisch organisme en de uitnemende techniek van dit tooneel, als mogelijke richtsnoeren voor het toekomstige tooneel van het Westen, dat op meer styleering wacht.

Voor den van prinselijke Javaansche zijde ontvangen waardevollen steun, bestaande in het verstrekken van enkele inlichtingen, maar vooral in het welwillend afstaan van afbeeldingen, is het mij een behoefte mijn eerbiedigen dank te betuigen.

Pangéran Adipati Arya Mangkoenagara VII, Hoofd van het Mangkoenagarasche Huis te Soerakarta, kwam mij op bijzonder behulpzame wijze tegemoet, door opzettelijk voor deze uitgave zeer schoone filmopnamen te laten vervaardigen, waarvan verscheidene fragmenten gereproduceerd zijn (afb. 12, 13, 14, 15, 21, 31, 44, 45, 71, 72, 73 en 74).

Voorts dank ik Pangéran Arya Soerjadiningrat te Jogjakarta en allen die mij, op de een of andere wijze, zoo hartelijk ter wille zijn geweest.

TH. B. VAN LELYVELD





„I bow to Nandikeçvara, who dwells on Kailâsa's mount, the ocean of the essence of compassion, who reveals the meanings of the Laws of Dancing.”

THE MIRROR OF GESTURE.



„On a trop ignoré, jusqu' à présent, l'existence dans l'Inde de traités consacrés à la théorie esthétique des lignes, des formes et des mouvements.”

VICTOR GOLOUBEV.







2. Çiva den Tāndava dansend.  
(Coll. H. F. E. Visser, Amsterdam).



3. Hindoesche danseres  
(Beeldhouwwerk uit de 11e eeuw).



## ONTSTAAN EN BETEKENIS VAN DEN DANS.

**R**EEDS voordat in de duistere wereldperioden, de praehistorische mensch in staat was om op de wanden van zijn holen en grotten, met vaste hand bisons en steenbokken te tekenen, voordat hij er toen behagen in schepte om vrouwenfiguren en mammoth-gedaanten te graveeren op steen en op ivoor of om koppen van wilde paarden te snijden uit hard rendiergewei, was zonder twijfel de fanatieke, magische dans al geboren.

Vele geleerden <sup>1)</sup> houden het immers voor zeker, dat de dans al bestond in de oercultuur der voor-historische tijden.

Hoe die ontstond is niet met zekerheid vast te stellen.

Na wetenschappelijke toetsing van den primairen, naïven geest van lagere volksstammen, blijkt het waarschijnlijk, dat de primitieve, animale menschen getroffen werden door de beweging van stroomende rivieren, van de golvende zee, van waiende boomen. Onmachtig om de werkelijke oorzaken van die beweging te verklaren, meenden zij, dat de rivieren, de zee, de boomen, evenals zij zelf bewogen, omdat zij, evenals zij zelf leefden.

In een later stadium namen zij, geleid door hun mystiek karakter dat geen fysieke feiten kende, aan, dat de beweging werd veroorzaakt door een bezielend, ondoorgrondelijk, onstoffelijk wezen dat zetelde in den stroom, in de zee, in de boomen. De macht van dien geest, die ook hen beheerschte, berustte in het verleenen van leven en dus ook van beweging.

Door hun onwetendheid koesterden zij groote vreeze voor het mysterieuze van die macht. Alle onontwikkelde, animis-

<sup>1)</sup> O.a. Réville, in: „Lectures on the origin and growth of Religion”, 1895, Leopold von Schroeder, in „Mysterium und Mimus im Rig Veda”, 1908, Oesterley in „The sacred Dance”, 1923.



tische volken leven door hun primair-occulte intuïties, in een voortdurende onrust, in angsten voor de ondoorgrondelijke geesten die hen steeds bedreigen, omdat zij dezen een onbegrensde macht en invloed toekennen.

In hen schuilt tevens de drang om te reageeren op wat in hen omgaat of op hetgeen zij waarnemen. Aannemelijk is het dus, dat de eerste, prae-animistische menschen, als kinderen behebt met de sterke, onweerstaanbare macht tot nabootsing, de beweging der rivieren, der zee, der boomen imiteerden door wendingen van het lichaam, door het zwaaien met de armen en door het trappelen met de beenen.<sup>1)</sup> Bewoners van de Fidji-eilanden stellen nu nog het opkomen van den vloed in den dans voor; de acties geven duidelijk de bewegingen der golven aan.

Het vooral den oer-mensch aangeboren, krachtig instinct voor rythme,<sup>2)</sup> deed al spoedig die gebaren uitvoeren in een zekere maat. De actie werd iets bizonders, iets gewijds en plechtigs, omdat de gemeenschap in haar vreeze en in haar onbestemd gevoel voor ontzag jegens de onverklaarbare, occulte machten, overtuigd was, dat zij op die wijze in verbinding stond met de onwaarneembare, geheimzinnige elementen, die haar bloedverwanten doodden, die ook het vuur sloegen uit den hemel, die den donder onheilspellend lieten ratelen, die het land verwoestend overstromden of de aarde deden sidderen.

Van het oogenblik af dat de primitieve mensch overtuigd was door die rythmische gebaren een middel gevonden te hebben om zich kenbaar te maken aan de mysterieuze machten die onbeperkt regeerden over de magische werkings-

---

<sup>1)</sup> W. O. E. Oesterley. Op cit.

<sup>2)</sup> „Im Anfang war der Rythmus” zei Hans von Bülow terecht. Darwin's onderzoekingen leidden zelfs tot zijn gezegde: „The perception, if not the enjoyment of musical cadences and of rythm is probably common to all animals.”



sferen in de hem omringende natuur — het ritueele vuuroffer dateert, als een bewuste, wel overwogen daad uit een later tijdperk — werd de dansende actie een collectieve, heilige plicht, een dwang, een obsessie. Hij werd zelfs een bede en een offer aan de goede en aan de kwade machten — later de goden en de demonen — die den mensch ontroerden, hem beheerschten of dreigden, die zijn lot volkomen in handen hadden, doch die zich tevens verheugden in zijn dans.

Gesteund door zijn animale bewegelijkheid, werd alzo heel zijn lichaam, heel zijn wezen ten dienste gesteld van den afsmekenden, den offerenden dans, van den dans tot afwering van de geesten waarvoor hij vrees koesterde. Die dans, hem ingegeven door de hoogere, onzichtbare, ontzagwekkende wezens, was het eenige direkte middel om zich aan hen kenbaar te maken, maar ook om zich van te verlossen.

Het z.g.n. dynamische of associatieve denken van den primitieven mensch, waarbij abstracte begrippen waren uitgesloten, evenals het begrip van oorzaak en gevolg, moest noodzakelijk leiden tot het uitsluitend geloof aan occulte krachten. Het magisch bewustzijn dezer prae-animistische wezens, die ook het verschil niet kenden tusschen zichtbare en onzichtbare natuurkrachten, ontwikkelde de magische eigenschappen tot een zeer sterk magisch vermogen.

Door toepassing van een ingewikkelde magie in den natuur-godsdienst, achtten zij zich in staat zich in verbinding te stellen met de hen omringende natuur en met bovennatuurlijke machten. Zij meenden hierdoor buitengewone en heilzame resultaten te bereiken. De magie was dus een domineerende factor in de cultuur en in den goddienst der primitieve volken.

In den dienst der voorouder-vereering en ter afsmeeking van verlangens of ter afweer van booze en demonische geesten, werd, in het religieus fanatisme, in de eerste plaats aan den hardnekkigen dans een magisch-religieus vermogen toege-



kend. Het waren de verborgen krachten der gescandeerde bewegingen die daaraan groote waarde verleenden. De gansche stam rekende collectief op den dans als het éénige middel dat steunen en beschermen kon.

Zoo was dus de dans als een soort toovermiddel, een oerkracht bij uitnemendheid en in zijn rudimentairen vorm, de vroegste ritueele uiting van den mensch, de eerste religieuze daad van alle volken en alle rassen. Hij droeg een gewijd karakter, waaraan onbegrensde waarde werd gehecht, omdat hij een emotioneele uiting was van álle stamgenooten. Hij voldeed niet alleen aan den onbedwingbaren drang naar vereering van de omringende, onzichtbare machten, doch werd tevens allesbeheerschend, onmisbaar in het dagelijksch leven, dwingend voor het slagen van een handeling of onderneming van eenig gewicht, noodzakelijk voor het gewenschte resultaat van den arbeid, voor den groei van het voedselgevend gewas. Zóó nauw werd hij aan den arbeid verbonden, dat bij de Tarahoemara-Indianen het woord *nolávoa*, behalve dansen, ook arbeiden beteekende. Terwijl het gezin werkte op het land, moest in de woonplaats een man onafgebroken dansen, opdat er zegen zou rusten op den arbeid.<sup>1)</sup> Van dienzelfden geest doortrokken was de dans, aan de andere zijde van den Oceaan, bij sommige negerstammen, waar tijdens het oorlogvoeren der mannen, de vrouwen, om de overwinning af te smeeken, thuis hardnekkig bleven dansen, tot zij er bij neer vielen.<sup>2)</sup>

Opgedreven en in vervoering gebracht door het fanatisme der egocentrisch-emotioneele gevoelens, door angsten en vurige verlangens, werd de gemeenschappelijke dans in de sterk gespannen, haast waanzinnige stuwung van de intens

---

<sup>1)</sup> Carl Lumholz. „Unknown Mexico”. 1913.

<sup>2)</sup> Leopold von Schroeder. Op cit.



bezielde actie, de machtigste manifestatie in het dagelijksch leven en in de religie van alle primitieve volken.

De sociale en sociologische functie van dien dans is dus niet te onderschatten.

De ritueele dans was een nuttige en daardoor noodzakelijke daad. Wanneer Prof. van Gennep<sup>1)</sup> van de oudste litteraire productie zegt, dat zij was „nécessaire au maintien et au fonctionnement de l'organisation sociale par suite de son lien avec d'autres activités, matérielles celles-ci,” dan is dat ook volkomen van toepassing op den nog ouderen primitieven dans. Ook deze was, evenals de vroege litteratuur, een organisch bestanddeel waarvan men eerst veel later de direkte noodzakelijkheid niet meer beseftte en toen uitgroeide tot een „activité esthétique.”

Niet alleen dansten, zooals o.a. bij de Cora-Indianen en bij de vroegere Mexicanen, de goden en demonen zelf en waren ook de Vedische goden en die der Egyptenaren dansers, maar in het geloof van vele volksstammen waren hun dansen afkomstig van hoogere machten. Zelfs volken met een hoog ontwikkelde beschaving waren dit denkbeeld toegedaan: bij de Egyptenaren was het Hathor die den dans geschonken had, bij de Phoeniciërs was het Baal-Marqôd, bij de Grieken Zeus, Dionysos, Castor, Artemis e.a. Ook de oude Indiërs geloofden aan een goddelijke afkomst, terwijl de Javanen nu nog de legende verkondigen, dat zij hun danskunst te danken hebben aan de grootmoedigheid der goden en godinnen.

In zijn oorspronkelijken excessieven vorm was de dans een heilige daad. Het rythmisch instinct deed dien uitvoeren door begeleiding van houtgeklop, handgeklap of het uitstooten van monotone klanken, wat later door het rythmisch trommelen en het slaan op de houten gong. De trom was niet

---

<sup>1)</sup> A. van Gennep. „La formation des légendes”. 1920.



alleen zeer geëigend voor het aangeven van de maat, maar zij was bovendien een middel om, desgewenscht, de opwinding in de hand te werken. Toen daarna het gezang werd toegevoegd, ontstond het begin der muziek in het algemeen en der ritueele muziek in het bijzonder. Samen daarmede beoogde de dans nooit een uiting van vreugde of van genot, doch uitsluitend het behagen der bovennatuurlijke machten, of het pogen iets van hen gedaan te krijgen.

Nog altijd is de dans in het mystisch-religieuze leven van vele in het wild levende volken: aanbidding, vereering, afsmeeking van weldaden, zelfs overgave, soms ook, in dol woeste, doch gerythmeerde acties, afzwering van booze geesten, vooral wanneer bezetenheid daartoe aanleiding geeft.

Bij al die soort manifestaties, die uren, soms enkele dagen lang kunnen duren of periodiek terugkeeren, zijn allen die daaraan deelnemen, één van geest, zij vormen één vast organisme.

Op de sociale beteekenis van den primitieven dans, legt o.a. ook Ernst Grosse<sup>1)</sup> den nadruk: „Er zwingt und gewöhnt eine Anzahl von Menschen, die in ihren losen unstäten Lebensverhältnissen von verschiedenartigen individuellen Bedürfnissen und Begierden regellos hin und her getrieben werden, unter *einem* Impulse, in *einem* Sinne, zu *einem* Zwecke zu handeln. Er ist neben dem Kriege vielleicht der einzige Factor der den Angehörigen eines primitieven Stammes ihre Zusammengehörigkeit lebendig fühlbar macht; und er is sogleich eine der besten Vorübungen für den Krieg.”

Waar dikwijls honderden personen aan dergelijke dansen deelnemen, vereischt de organisatie een sterke hand.

Voor de jeugd is het aanschouwen der gemeenschappelijke dansen, waarbij de gemeenschappelijke gevoelens in de

---

<sup>1)</sup> Dr. Ernst Grosse. „Die Anfänge der Kunst”. 1894.



grootste spanning van geest en lichaam harmonisch tot uiting worden gebracht, een der beste opvoedingsmiddelen. De werking van het rythme is bovendien zeer dwingend op jeugdige personen.

Uit de sterk rythmische, fanatische dansen en uit de extatische dansen, waarbij de geest het bewustzijn verliest en de godheid zich in het lichaam begeeft, zijn alle andere dansen ontstaan. Zij waren de universeele uitingen van alle primitieve volken der beide werelddeelen en voor hen dus van zulk een groote cultureele beteekenis.

Spoedig ontwikkelden zich de dansen gesproten uit, of gewijd aan allerlei hartstochten, omdat het een behoefte is van den mensch om zijn innerlijken strijd en beroeringen te ontlasten en te verlichten door uiterlijke bewegingen; hoe minder beschaafd of ontwikkeld een mensch is, hoe eerder hij toegeeft aan dien drang. Voegt men hierbij de meening van Edmund Gurney, dat elke gemoedsbeweging op zich zelf rythmisch is<sup>1)</sup> en die van den Engelschen filosoof Herbert Spencer, dat elke sterke gemoedsagitatie de neiging heeft om zich te uiten in bepaald rythmische bewegingen van het lichaam,<sup>2)</sup> dan is het licht verklaarbaar, waarom reeds de primitieve mensch zijn gemoedsaandoeningen omzette in gescandeerde bewegingen.

Tot de dansen, ontstaan uit allerlei passies, behooren o.a. de dyonisische dansen, als uitdrukking van vreugde, levenslust en blijheid, ook de krijgsdans en de amoureuze en erotische dansen, die, gepaard aan gracie, bedoeld waren als liefdeslokken en als liefdesprikkeling. Een klassiek voorbeeld is de zinnenbedwelmende dans van Herodias' verleidelijke dochter voor den viervorst Herodes Antipas.

Van groote beteekenis waren de dansen, die de beweging

<sup>1)</sup> „The Power of Sound”. 1880.

<sup>2)</sup> „On the Origin and Function of Music”.



der hemellichamen begunstigen, die een vruchtbaar huwelijk afsmeekten, ook de heiligende, cirkelvormige dansen rondom een zeker offer en voorts die hun oorsprong hadden in de zanaanbidding, in de nabootsing van bewegende dieren, vooral van de regenaanbrengende, waarvan geloofd werd dat zij de vruchtbaarheid van het land bevorderden.

Bij deze laatste ceremoniën werden maskers in den vorm van dierenkoppen gebruikt; men geloofde dat de dragers dier maskers de bovennatuurlijke macht der door hen voorgestelde dieren hadden verkregen. De oorsprong van dergelijke ritën moet waarschijnlijk gezocht worden in de totemistische perioden; later namen sommige volken aan dat de dans, hoewel afkomstig van hoogere wezens, hun geleerd was door enkele dieren.

Ook de schijnbaar obscene dansen der fallische demonen, zooals die afgebeeld zijn op oud-Mexicaansche en Grieksche vazen, maar die ook gebruikelijk waren in Rusland, Italië en Noord-Europa — bedoelden bij religieuze en natuurfeesten, zoowel het scheppende leven, als het bevorderen van regen en vruchtbaarheid. De groote beteekenis dezer fallische demonen is geweest, dat zij zich, door hun minische eigenschappen, ontwikkelden tot de eerste tooneelspelers; in Griekenland waren zij de eerste vertolkers der mythische motieven.

Zeer belangrijk voor de in deze bladzijden te behandelen stof, is niet zoozeer de tragische dans, waarbij, al of niet gepaard met invocaties, de overledenen en de gesneuvelde krijgers werden geëerd of die betrekking had op het lijden der voorouders en van heiligen, maar in het bijzonder die doelde op het leven en lijden van den held,<sup>1)</sup> d.w.z. van dengeen die door zijn speciale eigenschappen een zekeren beschaven-

---

<sup>1)</sup> William Ridgeway. „The Origin of Tragedy”.  
A. van Gennep. Op. cit.





4. De Barabodoer.



den invloed uitoefende. Zoo werden enkele koningen, profeten, asceten enz. als helden beschouwd. Gewoonlijk waren zij de grondlegger van een zekere groep, de samensteller van magische formules, de grondvester van religieuze ceremoniën, de beschermer en verdediger in algemeenen zin. Hij genoot de vereering van zijn ras en zijn min of meer legendarische persoonlijkheid werd omstraald met een glans van goddelijkheid of heiligheid.

Tegelijk met de verheerlijking van den held, verdween ook het collectieve element, het individueele trad meer naar voren; de stam werd achtergesteld voor den held die op bijzondere wijze herdacht en gehuldigd werd. Een der vormen was, behalve de dans, ook het heldendicht, dat zooveel heeft bijgedragen voor de ontwikkeling van het drama.

Al de tragische dansen waren mimisch<sup>1)</sup>; degemoedsuitingen werden door gebaren weergegeven in de cadans van de begeleidende muziek. Zij werden, evenals andere dansen, die weer uitingen waren van andere emoties, niet hoofdzakelijk uitgevoerd met de beenen, maar met behulp van alle deelen van het lichaam, zooals blijkt uit de oud-Egyptische reliëfs, uit de figuren der Grieksche sculptuur en die der Grieksche ceramiek, uit de dansen ook van het Japansche en van het Javaansche tooneel.

Dikwijls doste men zich op zekere wijze uit, terwijl het gelaat gemaskerd werd om demonische geesten te bezweren of om den stamgod of den held op te roepen.<sup>2)</sup> Meermalen werd het gelaat sterk gegrimeerd, b.v. met wit, wanneer het wezen van een geest moest worden uitgedrukt.

Zeer merkwaardig zijn de studies die K. Th. Preuss gewijd

---

1) Van het Grieksche woord *mimesis*, d.i. de handeling van iemand die optrad in het primitieve drama, waarbij niet werd gesproken.

2) Prof. Bastian. „Masken und Maskereien“. Zeitschrift für Völker-psychologie und Sprachenwissenschaft. Bd. XIV, 1883.



heeft aan de vroeg Mexicaansche dansen.<sup>1)</sup> Evenals overal elders waren ook in het oude Mexico muziek, dans en drama nauw aan elkaar verbonden. Het woord *cuica* beteekende zoowel zingen als dansen. De parallellen die Preuss, trekt met de heilige dansen van het van Mexico zoo ver afgelegen Griekenland, verdienen ten zeerste de aandacht. Von Schroeder<sup>2)</sup> wijst zelfs op overeenkomstige gebruiken en symbolen van Mexico en het oude Indië.

Aan den dwingenden drang tot den noodzakelijken, onmisbaren, gewijden dans, paarde zich langzamerhand de behoefte tot bevrediging van het aesthetisch gevoel, d.i. om de handeling te louteren, in den vorm te verfijnen, in uitdrukking te versterken. Door den meer ontwikkelden geest, die gesteund werd door de fantasie, ontplooidde zich, naast het bestaande rythme, niet alleen stijl, doch ook schoonheid.

Zoo werd de dans ongetwijfeld de eerste uiting van den mensch die, samen met het religieus element, een emotioneel, kunstzinnig karakter droeg.

Door het ritueel is dus de kunst geboren. Zij ontstond niet direkt uit een persoonlijk leven, maar uit den gemeenschappelijken drang, uit de behoeften en verlangens van het leven die zich openbaarden in het ritueel.<sup>3)</sup>

De dansen waarvan gewaagd wordt in het Egyptische Dooden boek, in het Oude Testament, in de litteratuur der Grieken en Romeinen, Arabieren en Perzen, moeten ontegenzeggelijk schoone dansen zijn geweest.

Het zingen der priesters, dat in een later stadium den religieuzen dans en de gebarentaal der ritueele handelingen,

---

<sup>1)</sup> „Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas”. Ein Beitrag zur Urgeschichte des mimischen Weltdramas (Archiv für Anthropologie, Bl. I. 1903).

<sup>2)</sup> Op. cit.

<sup>3)</sup> J. E. Harrison. „Ancient Art and Ritual”. 1913.



eerst zonder woorden, begeleidde, uitte zich door smachtend-ruwe, monotoom gerythmeerde incantaties; het werd, als eerste klanken-taal, de eerste primitieve poëzie, die op haar beurt het aanzijn schonk aan de gezongen primitieve lyriek.

Volkomen juist is in dit verband de stelling van Bücher: „... dasz der Rythmus im Poesie und Musik dem Rythmus der Körperbewegung entstammt.”<sup>1)</sup>)

Al waren, van de vroegste vormen af, de vocale en instrumentale muziek altijd zeer nauw verbonden met den verhalenden, rythmischen dans, toch had deze het eerstgeboorterecht, omdat daarna pas de poëzie ontstond. Deze was bij alle volken een rythmische uitdrukking der gevoelens, die een vroegere expressievorm was dan het proza. Evenals de rythmische bewegingsuitingen was die vorm een voor het leven nuttige en, ter vervulling van allerlei wenschen, absoluut noodzakelijke behoefte.

Het ontstaan van het drama, maar in het bijzonder van het muzikale dansdrama — dat aanvankelijk ook een in het leven onmisbare ritus was — moet logischer wijze niet in de poëzie of lyriek worden gezocht, zooals zoo lang werd aangenomen, maar in de oudere gerythmeerde mimiek, die immers direkt ontsproot uit de voorvallen van het menschelijk leven en uit het leven der natuur.

Sinds de oudste tijden gingen religie en kunst, mystiek en symboliek — ontstaan op denzelfden bodem van animistische emoties, handelingen en gebeurtenissen — hand in hand. De rythmische mimiek kreeg, door de groote verscheidenheid van dansmanifestaties, een stijgende beteekenis. Een logisch gevolg van haar vermogen als uitdrukkingmiddel was, dat zij bij alle volken toepassing vond en onmisbaar werd bij het

---

<sup>1)</sup> Karl Bücher. „Arbeit und Rythmus”. 1899.



oer-religieuze, mimische tooneel, dat gewoonlijk bestond uit een soort mysteriespel, waaruit zich later het drama ontwikkelde.

Wanneer men teruggaat tot de Egyptische mysteriespelen — *Skhou's* — die betrekking hadden op het lijden, den dood en de opstanding van Osiris en die volgens Plutarchus aan Isis te danken waren, dan blijkt dat de *Skhou's* uit een niet aan te duiden tijd dateerden.<sup>1)</sup> Hetzelfde geldt van de beschaving der Sumeriërs en van de Babylonische riten. De bron van het drama die gezocht moet worden in de grondslagen en in de uitingen van de alleroudste mimische bewegingstaal, ligt dus verborgen in onheugelijke tijden.

In den loop der eeuwen werd een steeds inniger band geschapen tusschen den mimischen dans en het drama.

Door de ontwikkeling van het expressieve gebaar in den dans, vervulde deze zelfs, met den zang, een hoofdelement in de techniek van het oude drama.

Duidelijk blijkt het intense uitdrukkingsvermogen van den dans uit de beeldhouwwerken van Voor- en Achter-Indië, uit die van de Hindoe-Javaansche plastiek en voorts uit de tradities van de Arabische, Syrische en Perzische dansen.

Behalve in Voor-Indië ontstond ook in het zeer complexe China<sup>2)</sup> en in Japan het drama uit geheimzinnige, occulte ceremoniën en magische vertooningen, waarbij de mimisch-muzikale dans door gemaskerden hoofdzaak was. In Japan had het Shintoïsme zijn eigen dansen; in Tibet ontwikkelde zich uit de heidensch mimische dansen der Shamanistische vooroudervereering, de latere Mongoolsche en Tibetaansche Boeddhistische mysteriespelen. Dans en zang vormden daarin te zamen het drama, waarvan de dialoog, in verzen van zeven of negen woorden, door de Lama's en de

<sup>1)</sup> A. Moret. „Mystères égyptiens”. 1911.

<sup>2)</sup> Marcel Granet. „Danses et légendes de la Chine ancienne”. 1926.



gemaskerde monniken-auteurs werd gezongen en gedanst.<sup>1)</sup> In het Sanskrit vereenigde zelfs het eene woord *nâtya*, dat drama beteekent, de begrippen dans (*nrtta*) en mimiek (*nrtya*), terwijl het danskarakter ook voorkwam in de Prâkrit-woorden *nâta*, d.i. tooneelspeler en in *nâtaka*, de belangrijkste groep van het Indische heroïsche drama. Al die woorden stammen af van den wortel *nart* of *nrt*, dat dansen uitdrukt.

Ook in het Westen was het de religie — de Katholieke leer — die in de 4e eeuw door haar liturgie, het drama als een vrome daad deed geboren worden<sup>2)</sup> en die, in de heilige mysterieën en passiespelen der 15e eeuw het eerste tooneel op ethisch-geestelijken grondslag deed aanschouwen. In deze mimische spelen, die zeer in trek waren, kwamen rei- en rondedansen voor, begeleid door muziek.

Evenals in het Oosten vormden dus het woord, de plastiek en de muziek de grondslagen van het drama.

De dans als bewegingskunst en ook als onafscheidelijk deel van het tooneel, is in het Westen, zoowel door het langzaam verzwakken der rythmische eigenschappen van den mensch, als door het individualisme van de Renaissance, die ook het religieuze drama op den achtergrond drong, spoedig verloren gegaan.

Oorspronkelijk was in het dichtdrama, de maat van het vers zoodanig gesteld, dat zij dienstbaar werd aan de maat van de danspassen, d.w.z. deze maat der danspassen was hoofdzak, die van het vers moest zich daarnaar regelen. Het spreekt vanzelf, dat, toen in het Westen de dans zijn oor-

---

<sup>1)</sup> Jacques Bacot. „Trois mysteres tibétains”. 1921.

Sylvain Lévi. „Le théâtre indien”. Bibliothèque de l'école des hautes études 1890, fax. 83.

<sup>2)</sup> „Le centre même de la liturgie est un drame divin”, zegt Gaston Baty in „Le masque et l'encensoir”. Introduction à une esthétique du théâtre, 1926.



spronkelijke functie bij het tooneel niet meer vervulde, het vers zelfstandiger kwam te staan, een eigen rythme kreeg en een overheerschende bestemming in het drama veroverde. Tenslotte werd, nadat het drama zich van de religie losmaakte, de tooneeldans geheel door de litteratuur verdrongen. „Sire le Mot” werd baas van het tooneel.

Het gesproken, vaak gezwollen woord, het woord zonder symbolische kracht, schoof van lieverlede het suggestieve gebaar ter zijde; de pantomimes, zonder tooneellitteratuur, verloren den machtigen invloed op het volk. Tegelijkertijd ging ook het suggestieve dansgebaar te loor, totdat weldra de bezielende mimische dans voor goed verdween. Aan het tooneel ontvielen daarmee de plastische en de muzikale elementen, die in hoogere mate dan het woord, in staat waren verscheidenheid van indrukken te geven. Het was sindsdien de litteratuur alleen die op het tooneel den scepter zwaaide, ten koste echter van zijn invloed en schoonheid.

De verhalende dans als onontbeerlijk bestanddeel van het tooneel heeft in het Oosten een hoogtepunt bereikt. Ofschoon daar nog niet geheel verdwenen, is hij allerwege echter zeer verzwakt.

In Voor- en Achter-Indië is er, door cultureele inzinking en door den kanker van Europeesche invloeden, zoo goed als geen sprake meer van een rythmische bewegingskunst op het tooneel.

Het klassieke Japansche Nô-tooneel, in oorsprong samenhangende met de religieuze dansen van het animistische Shintoïsme, heeft sinds eeuwen zijn bloeitijd achter den rug; toch zijn de dansen, die evenals in het dansdrama of Shosagoto, een vertolkend karakter dragen, nog van beteekenis.

Alleen op Java, in het land der machtige vulkanen en der spiegelende sawah's, bestaat nog altijd het tooneel in zijn meest volmaakten vorm, namelijk door het behoud van en



door de harmonische samenwerking van de drie onafscheidelijke, elkaar steunende deelen: drama, dans en muziek.

Daarom is op Java een danskunst nog levend in haar oorspronkelijken, kostbaren vorm.

Zij is symbolisch, expressief en bovendien wonderschoon van plastiek gebleven.

De onschatbare waarde van deze overgebleven, gave, zeldzame kunst, berust op tradities van eeuwen her.





## VROEGER WANBEGRIP OVER DE JAVAANSCH DANSKUNST.

**H**ET is niet te verwonderen, dat in het Westen de beoordeeling van Oostersche Kunst — die op een geheel andere, gedeeltelijk zelfs tegengestelde basis steunt — aanleiding heeft gegeven en nog geeft tot de zonderlingste uitspraken.

Waar tal van oudheidkundigen, met den onuitwischbaren Griekschen canon voor oogen, zich vroeger ten opzichte van de beoordeeling der beeldende kunst vergisten, is het vergeeflijk, dat ook het groote publiek in de waardeering van Oostersche kunst niet alleen ten achter is gebleven, maar meerendeels die kunst nu nog met een zekere onverschilligheid of schouderophalende geringschatting beschouwt.

Zelfs komt het voor dat kunstenaars vastgeklonken blijven aan het Westersch realistisch inzicht, en zich daardoor afkeurig houden van afwijkende Oostersche theorieën; zij blijven blind voor de synthetisch-symbolisch-ornamentale conceptie van het Oosten.

Naar vanzelf spreekt is de waardeering van Oostersche kunsten waarvan het karakter min of meer abstract is — muziek en danskunst — het geringst; daarom is ook de prachtige Javaansche danskunst zoo lang miskend.

De eerste die aan deze aandacht schonk was de Engelschman Sir Thomas Raffles,<sup>1)</sup> die van 1811—1816 Luitenant Gouverneur was van Java en Onderhoorigheden. Uit zijn „History of Java”, dat in 1817 het licht zag, blijkt de buitengewone cultureele ontwikkeling van dezen autodidact. Ofschoon enkele daden hem niet tot eer strekten, dient toch de bijzondere interesse te worden gewaardeerd die deze be-

<sup>1)</sup> Raffles, die zijn loopbaan begon als klerk van de O.I.C. te Londen, was secretaris van Lord Minto, toen deze in 1811 Java veroverde.





5. Baraboedoer-danseres.



6. Baraboedoer-reliëf.



windsman had voor allerlei zaken die geheel bezijden zijn direkte bestuursaangelegenheden lagen en die door zijn Nederlandsche voorgangers steeds waren voorbijgegaan. Voor de latere archaeologen waren zijn uitvoerige en belangrijke mededeelingen over de ruïnes van de Hindoe-Javaansche monumenten en over de op het Diëng-plateau opgegraven bronzen iconen van groot belang. Hij was het ook die het de moeite waard vond om het Javaansche tooneel, de hofdansen en zelfs de dansen der *ronggèng's* of publieke dansmeiden, aan zijn studiezijn te onderwerpen. De voor dien tijd waardevolle gegevens heeft hij niet uitsluitend te boek gesteld uit een ethnologisch oogpunt, want, als hij van den *Sarimpi*-dans getuigt dat deze is: „distinguished by an unusual degree of grace and decorum,” dan spreekt daaruit ook dat die dans hem uitermate heeft bekoord. Een scherpe tegenstelling voorzeker met de later schier algemeene geringschatting.

Het heeft een eeuw geduurd, voordat, na Raffles, Java's danskunst de waardeering geniet die zij verdient.

Wel hadden in 1889, op de wereldtentoonstelling te Parijs, de uit haar Solosche sfeer gesleurde Javaansche danseressen een zeker succès te boeken. Zoo waren Rodin, Sargent en andere kunstenaars, groote bewonderaars, terwijl de conclusies van Graaf de Beauvoir, die in 1866 den Hertog de Penthièvre vergezelde op een reis naar het Oosten, voor die tijden opmerkelijk juist waren. Naar aanleiding van een opvoering bij Prins Mangkoenagara, die hem de beteekenis der dansen had verklaard, schreef hij <sup>1)</sup>: „Je me suis peu à peu si bien accoutumé à la langueur douceuse, monotone il est vrai, mais berçante, des gracieuses bayadères, que notre musique rapide et nos ballets mouvementés et tourbillonnants, me sembleraient sur l'heure l'affolement d'un carnaval et non l'art

---

<sup>1)</sup> Le comte L. de Beauvoir. „Java, Siam, Canton”. 1869.



de la danse." In afwijking van deze waardeering dient gememoreerd te worden, dat de Fransche auteurs die Java bezochten, o.a. Prins Roland Bonaparte<sup>1)</sup> en Frits du Bois,<sup>2)</sup> zich alleszins hebben onthouden van enthousiaste bewondering. Hoewel de laatste spreekt van een begeleidende „symphonie barbare de l'orchestre javanais", begreep hij bij het aanschouwen van den dans wel, dat er iets interessants en iets wonderlijks gebeurde. Hij reageerde met de woorden: „un spectacle hallucinant comme l'ivresse." Dit was geen opgetogenheid, maar met deze uitlating bewees hij, dat hij den dans beter aanvoelde dan Westerlingen die vóór hem, vrijwel zonder uitzondering, onderschreven, wat W. L. Ritter in 1855 reeds als zijn meening te kennen had gegeven: „De bewegingen van het lichaam," schreef hij, „zijn zóó eenzellig, zóó volmaakt op elkaar gelijkend, zoo zonder afwisseling, dat een Europeaan het aanschouwen weldra moede wordt en naar het einde haakt, dat hij om de welvoegelijkheid moet afwachten." <sup>3)</sup>

Treffend is het overeenkomstig oordeel dat men over den Voor-Indischen Nautch-dans vindt in Kaye's „Christianity in India", waar gezegd wordt: „The dances are, for a European, dreary; not only not graceful, but monotonous, wearisome."

Deze, in het laatste deel van de vorige eeuw algemeen gangbare critiek over Aziatische dansen, zou met talrijke citaten van veel jongeren datum aangevuld kunnen worden. Zelfs in Veth's standaardwerk over Java is de dans-als-kunst genegeerd; evenmin is gewezen op de groote beteekenis van den dans als onafscheidelijk, meesprekend deel van het Javaan-

<sup>1)</sup> „Les danseuses javanaises", in „La Nature" van 29 Juni 1889. Over den tooneeldans wordt in het geheel niet gesproken.

<sup>2)</sup> „Le pays des princes à Java". 1899.

<sup>3)</sup> „Java", tooneelen uit het leven, karakterschetsen en kleederdrachten van Java's bewoners. 1855.



sche theater. Zoo is deze kunst, die een der schoonste uitingen is van de Javaansche beschaving, evenals in dien tijd aan zoo velen, zelfs aan iemand als Veth, voorbijgegaan.

De eenige die het toen wel begreep en voelde was de Jogjasche arts Dr. Groneman, die velerlei geschriften op allerlei gebied het licht deed zien en op den Javaanschen dans geweten heeft als kunst.<sup>1)</sup> Teekenend voor de toenmaals heerschende waardeering was zijn uitspraak: „Een deel der mannelijke Europeesche gasten eert den dans liefst aan de spelen dobbeltafel.” Toch heeft hij zelf er zich van onthouden het eigenlijk wezen en het doel van den dans te verklaren, dien te omschrijven, zoo mede duidelijk te maken, waarom die uiting te beschouwen is als kunst. Indien iemand als Groneman, die zoo ingewijd was in den Kraton, toen reeds geweest had op de waarde en schoonheid van den Javaanschen dans, zou er kans zijn geweest, dat van dien tijd af, daaraan meer belangstelling geschonken ware.

De wetenschap heeft echter eerst later ernstige aandacht gewijd aan het wezen van den dans. Eerst toen heeft men ingezien dat er achter den Javaanschen dans iets anders schuilde dan een inlandsch vermaak of een opluistering van zekere plechtigheden aan de hoven. Ook is het eerst in de laatste jaren doorgedrongen dat die ingewikkelde dans, als een oude gemeenschapskunst, een eminente opvoeder is van het Javaansche volk, dat hij, bij de aristocratische klassen zeer jong onderwezen, de grondlegger is van de aristocratische houding, het gedistingeerde gebaar en de gracie van beweging. Deze kunst opent ook de oogen voor de begrippen expressie, stijl en plastische schoonheid. Het tooneel, waarin de dans het schoonste siersel is, is de prachtige leerschool voor het gemoed, voor het begrijpen der tegenstelling tus-

---

<sup>1)</sup> „In den Kedaton van Jogjakarta”. 1888.



schen goed en kwaad, voor het kweken van ridderlijke gevoelens, voor het leeren begrijpen en onderhouden van de klassieke en latere litteratuur.

Die dans heeft dus een groote missie te vervullen.

Hij is altijd geweest en is nu nog een der essentieelste en meest aesthetische elementen van de Javaansche beschaving.

Daarom is het verwonderlijk dat de Westerling dit pas zóó laat begrepen heeft. Hoewel velen zich nu beter rekenschap geven van de waarden van den Javaanschen dans, staat de Westerling in het algemeen veelal nog vreemd tegenover de ongewone uitingwijze. Eerst wanneer het inzicht en de waardeering zich geheel zullen hebben gewijzigd, mag verwacht worden, dat deze kunst de algemeene erkenning genieten zal die haar zoo ruimschoots toekomt.

Van onze beschaving, die geen eigen danskunst bezit en verslaafd is aan decadente gezelschapsdansen, kan niet worden verwacht, dat zij, in 't algemeen gesproken, tevens buitengewone bewondering voelt voor bewegingsplastiek met een dieperen zin, al is deze in allen deele volmaakt van schoonheid.

Gelukkig bespeurt men echter in een zich steeds uitbreidenden kring een kentering ten goede. Een gewijzigd, in alle richtingen ruimer begrips- en kunstinzicht, gepaard aan een beter gevoel voor stijl, heeft de belangstelling voor de bewegingskunst ten zeerste bevorderd. Ook de enorme invloed die de oud-Oostersche gedachte op het Westen uitoefent — een invloed die steeds sterker wordt en die in veel opzichten als een milde regen is — heeft er mede toe bijgedragen, dat het begrijpen van de danskunst is gegroeid.

Jaren vóór de ontzettende verwording na de wereldramp, hadden velen al het oog gericht naar het Oosten, de bakermat van de oudste wijsheid, van de groote godsdiensten en van de monumentale kunst.

Zoodoende is in het Westen de studie van de Oostersche



cultuur wel de jongste, maar niet de minst belangwekkende wetenschap geworden. De geest van het Oosten wordt daarvoor beter aangevoeld, men is ook ontvankelijker geworden voor de uitingen van Oostersche kunst, die, niet meer beschouwd als uitsluitend behoorende tot het gebied der archaeologie, een baken zijn in de huidige worsteling van het Westen ter verovering van een eigen stijl in de kunst.

Voor zoover het Java's danskunst betreft heeft de vroegere Javaansche studentenvereniging „Langen Drya”<sup>1)</sup> te 's-Gravenhage, door haar propagandistische cultuur-historische demonstraties in de jaren 1915—1920, zeer veel bijgedragen ter openbaring harer schoonheden. Op lofwaardige wijze werden, gedurende enkele jaren, „Langen Drya's” pogingen, met uitsluiting van alle politiek, voortgezet door het „Nederlandsch-Indonesisch Verbond”.

In dit verband moet ook de naam worden genoemd van den Jogjaschen Radèn Mas Jodjana, die indirekt er toe heeft bijgedragen de fascineerende pracht van de Javaansche danskunst ingang te doen vinden.

Zijn speciale kunst is bevattelijker, omdat hij, in afwijking van de eeuwenoude Aziatische traditie, als emotionalist vol bezieling, vooral zijn individueele geest en individueel temperament gelden laat en daarom nader komt tot de Westersche kunstvertolking. Zijn levendige fantasieën op Hindoesche motieven, getuigen van een zeer verfijnden smaak voor monumentale en symbolische plastiek, van een bijzonder gevoelig rythme en van een zeldzaam talent voor het scheppen van een zekere mystieke of magische sfeer. Zij zijn echter Westersch-modern van opvatting en staan slechts in verre relatie tot de klassieke danskunst van Java.

---

<sup>1)</sup> D.i. de titel van een Javaansch geschrift beteekenend: „Vermaak voor de Zinnen”. Het beschrijft de verwickelingen tusschen de Oost-Javaansche rijken Madjapahit en Blambangan.



Zijn vermeend goed recht als Javaansch danser heeft Radèn Mas Jodjana verdedigd in een door hem geschreven artikel: „Het standpunt van een modern-Javaanschen danskunste- naar”,<sup>1)</sup> daarin komen sterk zijn individualistische neigingen naar voren, afwijkend van de tradities der klassieke Javaan- sche danskunst, die geen vertolkingen kent van op zichzelf staande motieven, maar een onafscheidelijk deel uitmaakt van het tooneel.<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Tijdschrift „Oedaya”, jg. IV, afl. I. 1927.

<sup>2)</sup> Zie schrijvers „Open brief aan Radèn Mas Jodjana”, Oedaya, jg. IV, afl. 6, 1927.





## HET KARAKTER VAN DE HINDOESCHE KUNST.

„Kunst is het doen ontstaan van organen, waardoor de goden tot de menschen kunnen spreken.”

Dr. RUDOLF STEINER.



M tot beter begrip en tot meerdere waardeering van de Javaansche danskunst te geraken, is het noodzakelijk eerst te trachten eenigszins den aard te verklaren van de Indische c.q. Hindoesche kunst, waarmede de Javaansche dans ten nauwste samenhangt.

Een groote dwaling was het van den Westerling dat hij, eeuwen lang, zijn Westersch kunstinzicht heeft beschouwd als het eenig juiste, als een absolutisme. Hij heeft al dien tijd slechts zijn eigen ras-eigenschappen laten domineeren en het fijne instinct gemist om te beseffen, dat de Aziaat even veel recht had als de Europeaan op een eigen ethiek en een eigen aesthetiek en alzoo tot het scheppen van een kunst naar zijn eigen intuïtie en naar de behoeften van zijn eigen leven.

Het Westersche individualistische „l'art pour l'art”, met zijn tallooze, subjectief genuanceerde bedoelingen en wisselingen — waarin al bitter weinig doorstraalt in ons maatschappelijk leven, omdat dit, in het algemeen, slechts het massa-produkt van de industrie aanvaardt — heeft in het Oosten nooit bestaan. Het is daardoor gevrijwaard gebleven van chaotische toestanden in de kunst, die in het Westen het gevolg zijn, zoowel van de steeds veranderlijke inzichten der tallooze individualisten als, voornamelijk, van het gemis eener innerlijke, gemeenschappelijke noodzakelijkheid tot het scheppen van schoonheid.

Wat wij noemen Oostersche kunst, was door den Aziaat en dus ook door den Hindoe, niet bedoeld als kunst; er was dus geen sprake van „beoefening der schoone kunsten.” Er be-



stonden alleen uitingen die een noodzakelijk bestanddeel en een noodzakelijke behoefte uitmaakten van het Hindoesche gemeenschapsleven. Zij waren gebaseerd op de religie en op de levenstradities van het Hindoesche ras, in tegenstelling dus met het individualistische scheppingsverlangen van den Westerling, dat alleen kan voldoen aan een beperkt aantal gelijkgestemden.

Als synthetische openbaringen van de psyche van een organische cultuur-eenheid, oefende daarentegen de Hindoesche kunst een groote macht uit op het gansche volk.

Die groote macht en invloed had echter nog een andere oorzaak, namelijk het geloof, dat het ontstaan van deze kunst van goddelijken oorsprong was. Want evenals het als een dogma gold, dat de eeredienst zich aan de regels hield die de goden zelf hadden voorgeschreven, zoo geloofde men ook, dat alle zaken van devoten aard afkomstig waren van de goden. Als zoodanig werden beschouwd: alle religieuze begrippen die door kunstenaars uit religieuzen drang omgezet waren in een waarneembaren vorm, zooals de wandschilderingen en de beeld- en houtsnijwerken voor de tempels.

Van den oorsprong af werden evenwel ook als devoot beschouwd: de woorden en de handelingen van den tooneelspeler die de epische legenden vertolkte, welke betrekking hadden op de goden, op de demonen en op de helden die de beschaving brachten. Die legenden werden van goddelijken oorsprong geacht; door de goden waren zij, als symbolen van het leven, ter leering aan de menschen geschonken. De vertolking daarvan, die niet aan gewone stervelingen overgelaten werd, was aanvankelijk een ritus, bestaande uit verschillende ceremoniën. Alleen van een dergelijken, door priesters geleiden eeredienst, kon een dwingende invloed worden verwacht op de bovennatuurlijke wereld van goden en demonen.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Prof. A. van Gennep. Op. cit.





7. Reliëf van den Çiwa-tempel der Lara Djonggrang-groep.



Dat de Hindoe, in zijn mystisch gevoel van ontzag voor de immense machten der natuur, bij de vereering van velerlei goden, ook aannam, dat alle zaken van hooger orde en al het verhevene, niet door den mensch, maar alleen door de goden zelf kon worden voortgebracht, is begrijpelijk. Die aanbiddelijke nederigheid deed gelooven, dat een goddelijke geest over den mensch vaardig moest worden om het hem mogelijk te maken, iets verhevens tot stand te brengen of te vertolken.

De oer-Hindoesche religie verschilde hierin niet met het zoo-veel latere Roomsche Katholicisme of met het orthodoxe Protestantisme, waaronder mannen als Sint Augustinus, Anselmus, Thomas van Aquino, Luther en Calvijn, de overtuiging waren toegedaan, dat de Bijbel een heilig schriftuur was, die niet door menschen was geschreven, maar als oorkonde der Gods-openbaring ingegeven was door den Heiligen Geest.

De goddelijke inspiratie kon bij den Hindoe systematisch worden opgewekt. In een toestand van absolute concentratie en meditatie was zijn ziel, die beschouwd werd als een emanatie van den oppersten god, in staat zich te scheiden van zijn fysiek wezen en in verbinding te komen met dien god. Dat leerde hem de yoga-beoefening zooals de Bhagavadgîtâ<sup>1)</sup> die voorschreef. Het sub-egoïsme werd, in absolute rust, verdrongen en vervangen door een super-altruïsme. Door onthouding, intense contemplatie en het nauwkeurig volgen van allerlei regels, verplaatste zijn geest zich buiten de zinnelijke wereld; tenslotte ontwikkelde zijn voorstellingsvermogen zich zoodanig, dat hij in staat was verbeeldingen op te roepen.

---

<sup>1)</sup> *Gîtâ* beteekent lied, *bhagavad* wil zeggen: van den gelukzalige. De Bhagavadgîtâ is een Vishnuïstisch mystiek gedicht, ethisch-filosofisch van geest, voorkomende in het Mahâbhârata; het bestaat uit dialogen tusschen Krshna en zijn leerling Arjuna.



De yogî-kunstenaar wist door de mystieke realisatie van het in geestelijke vervoering aanschouwde, aan de materie een metafysische beteekenis te geven, die zich verhief boven het door den gewonen mensch zintuigelijk waargenomene.

Het resultaat was echter niet alleen te danken aan die mystieke inspiratie, maar ook aan den band tusschen diep geloof, goddelijke liefde en de innigste religieuze devotie, uitgedrukt door het Vishnuïstisch begrip der *bhakti*.

In dit licht moet ook de conceptie van het Râmâyana door den oer-dichter Vâlmîki worden beschouwd; volgens de legende dicteerde hij het gedicht aan Ganeça, den God der Wijsheid. Onder hetzelfde licht moet eveneens het scheppen van enkele sublieme iconen — *pratimâ's* — worden gezien; in de uitbeelding van de symboliek der iconen — Brahmâ-, Boeddha-, Bodhisattva-voorstellingen enz. — wist de immer diep religieuze kunstenaar zich los te maken van de mensche-lijke anatomie.

Het volstrekt eigen karakter van de Hindoesche kunst berustte dus niet op visueele observatie, het hing ten nauwste samen met den mystieken aard der conceptie. Daardoor was zij tegengesteld aan de Westersche realiteitsnabootsing.<sup>1)</sup>

Ook de danskunst in Indië dankte haar ontstaan aan devote inspiratie en zoo werd zij een schoon middel ter vertolking van verheven gevoelens. Haar symboliek, die zich uitsprak in gewijde gebaren, werd gedragen door de abstract-muzi-cale-plastiek.

<sup>1)</sup> Dat de Westerling, in het algemeen gesproken, niet in die mate als de Oosterling het vermogen bezit tot het scheppen van min of meer abstracte voorstellingen, vindt zijn oorzaak hierin, dat hij slechts gedeeltelijk met zijn geestelijk, doch hoofdzakelijk met zijn fysiek organisme waarneemt.

In zijn „Erkenntnis des geistigen Wesens der Welt“ heeft Dr. Steiner het duidelijk gezegd: „Wij ervaren alleen de zinnelijk-fysieke wereld, zoodat wij slechts aan de realiteitszijde op vasten bodem staan.“

Dat de Westersche kunst, als geheel, een realistisch-nabootsend karakter draagt, vindt zijn diepe oorzaak in deze eenzijdige visie.



Beziet men de Hindoesche danskunst uit dit oogpunt, dan zal het wel duidelijk zijn, welk een waarde die uiting had en welk een gewichtige taak voor haar was weggelegd in het geestelijk leven van het Hindoesche volk, zoowel wat den godsdienst, als wat het tooneel betrof.

De Hindoesche wijzen beschouwden, evenals de primitieve menschen, den dans als een den goden aangename offering; de dans was daardoor één met den godsdienst, één met het leven. Omdat, als alle kunst in het Oosten, ook het tooneel zijn oorsprong vond in den godsdienst, waren godsdienst en tooneel zeer lang nauw met elkander verbonden.

De ritueele dansen, waarvan trouwens bitter weinig bekend is en die op Java sinds de invoering van den Islam niet meer voorkwamen, dienen hier buiten beschouwing te worden gelaten. Alleen de beteekenis van den dans bij het tooneel zal ter sprake worden gebracht.





## HET HINDOESCHE TOONEEL EN DE DANS.

**D**E Indische nominalistische geest — d.w.z. een geest die de algemeene begrippen der dingen slechts beschouwt als abstractie — beperkte zich niet tot het onrealistisch uitbeelden van religieus verheven motieven. Die geest bleef gehandhaafd, wanneer het gold het tot uiting brengen van al wat van verheven aard was op andere gebieden.

Als devoot werden immers ook dictie en gebaar beschouwd van den tooneelspeler die, in een wereld van illusie, de groot-sche symbolen vertolkte van het menschelijk levensgebeuren, symbolen waarin de goden en de titanen spraken en ook de groote helden, de vorsten, de heiligen en de wijzen.

Is het denkbaar dat, ten aanzien van deze vertolking, de machtige wezens, die voortkwamen uit het heelal en de bizon-dere figuren die zich ver verhieven boven de menschenme-nigte, zich zouden hebben bediend van het gewone proza der spreektaal, dat vergezeld ging van de alledaagsche gebaren, b.v. op een wijze zooals dit plaats heeft op het Westersch be-roepstooneel?

Zou een behoorlijke toepassing der hagiologie of heiligenleer op die manier wel mogelijk zijn geweest? Kon daarmee wel voldoende indruk gemaakt worden? Kon men op die wijze wel diep doen gevoelen, dat men te doen had met dingen van hooger orde, met het wonderbaarlijke, dus met absoluut on-alledaagsche gebeurtenissen?

Immers neen, daarom steeg ook in die gevallen de Hindoe uit tot de sfeer die hij de *arûpaloka* noemde, de bovennatuurlijke sfeer van het vormlooze, die alleen bereikt werd in den hoog-sten graad van *yoga*-beoefening. In overeenstemming daar-mee was niet alleen zijn wijze van uitbeelden, maar ook het vertolken van hoogere denkbeelden steeds onnaturalistisch.



Trouwens niet alleen in Indië, doch ook overal elders hebben de grootste dramaturgen zich niet in proza uitgedrukt; zij kozen den versvorm, omdat het rythme daarvan, als hoogere levenskracht, onmisbaar bleek voor de styleering van het tooneel.

De Hindoe kende daarenboven geen tooneel waar psychologische, echtelijke of andere problemen werden verhandeld, in den vorm van banale en kleingeestige voorvallen uit het dagelijksch leven, zooals dat in het Westen geschiedt, ter opvroolijking, ontspanning en verstrooiing, of dikwijls ook ter prikkeling van het publiek. Want persoonlijke incidenten en emoties van persoonlijke aard, werden als uitsluitend tijdelijk en toevallig beschouwd. Al het reëel gebeuren werd in het Oosten voor het tooneel waardeloos geacht.

Ontsproten uit den cultus van Vishnu-Krshna en van Rudra-Çiva, had het Indische tooneel een veel hoogere roeping te vervullen. Waar de stijleering van den eeredienst uitsluitend werd geleid door een religieuze wereldopvatting, gold voor het uit de religie ontstane tooneel een overeenkomstige opvatting, die zich uitbreidde in universeelen zin.<sup>1)</sup>

In zijn meest weidsche conceptie gaf dat tooneel het menschelijk leven, in al zijn schakeeringen, symbolisch weer. Zóó openbaarde het zich op de subliemste wijze in het geweldige, Vishnuïstische Mahâbhârata — d.i. het groote epos der Bharata's — en in Vâlmîki's Râmâyana, te zamen vormende de monumentaalste litteratuur die de menschheid ooit heeft voortgebracht.

Voor het repertoire van Java's tooneel en danskunst zijn beide heldendichten van zeer overwegend belang.

Het Mahâbhârata is een samenstel van bestanddeelen in ver-

---

<sup>1)</sup> In Europa huldigde de Spaansche schrijver Calderon de la Barca (1600—1681) in zijn groote wereldtheater, dat thans in Duitschland herleeft, ongeveer dezelfde beginselen.



schillende tijden ontstaan. Daarin werden o.m. de *itihâsa's* opgenomen, allerlei legenden die aan de hoven der vorsten door de dichterzangers — de *sûta's* of *magâdha's* — en daar buiten door de volkszangers of *kathaka's* werden gezongen.<sup>1)</sup> Het Mahâbhârata vormt een organisch geheel, dat niet alleen het geloof, de wijsbegeerte en de levenstradities van het Indische ras symboliseerend behandelde, maar ook zijn mythologie, zedeleer, ethiek en idealen, en zelfs zijn sociaal organisme omvatte. In Bengalen werd gezegd: „Wat niet in het Mahâbhârata staat, vindt men niet in het land van Bharata (Indië).” Zulk een diep wortelenden invloed hadden die alles omvattende, epische verhalen op het eenvoudige leven van het Indische volk, dat zelfs de jongeren er spoedig mee vertrouwd waren. Maar de invloed daarvan en niet minder van Kâlidâsa's beroemde Çakuntalâ en van tal van mythologische drama's, van de *nâtaka's* en van de later in de Gupta-periode (320—650) ontstane Sanskrit-drama's, die zonder eenig décor in de tempels of in de vorstenpaleizen werden opgevoerd, was dan ook te danken aan de bijzondere wijze waarop de boeiende legenden en verhalen voor het volk werden opgevoerd.

Evenals bij de oudere vertolkingswijze van de verhalen der goden en half-goden in den religieuzen eeredienst, volgde men niet den gewonen, naturalistischen weg door het zeggen in proza, dat min of meer geaccentueerd werd door naturalistische gebaren, niet dus door miskennis en verwaarloozing der eischen van het hoogere, maar door de volle erkenning daarvan, namelijk door die metrische, lyrische drama's te zingen op het rythme van het vers, begeleid door gestyleerde, symbolische gebaren en bewegingen, die door het rythme, overgingen in den mimischen dans, de *nâtya*.<sup>2)</sup> „Alle gebeur-

<sup>1)</sup> Sylvain Lévi. Op. cit.

<sup>2)</sup> Sommige schrijvers spreken van Grieksche invloeden.



tenissen van het menschelijk leven uiten zich in beweging" zegt Rabindranath Tagore in zijn Balischen brief<sup>1)</sup> en hij vervolgt: „Wanneer dus een groote en gewichtige gebeurtenis verbeeld moet worden, is het niet meer dan natuurlijk dat aan de beweging daarvan een daaraan evenredige waardigheid wordt verleend door de toevoeging van een rythmische bevalligheid”.

De gebaren-dans was dus als een zeer belangrijk uitdrukingsmiddel van het opgevoerde, symboliseerende drama — waarvan bij de tien verheven categoriën of *rûpaka's* de poëzie en bij de andere genre's of *uparûpaka's* de mimische dans hoofdzaak was — een onverbrekkelijk element van het tooneel<sup>2)</sup>; hij verleende daaraan tevens illusie en gracie, en maakte van het tooneelstuk een „zichtbaar gedicht”.

De enorme, ingrijpende beteekenis van den Indischen en dus ook, door zijn herkomst en toepassing, van den Javaanschen dans, treedt hiermede duidelijk naar voren.

Evenals de groote plastische en picturale kunstwerken ontstaan waren door goddelijke medewerking, zoo beschouwde men ook de eenheid tooneel-muziek-dans van goddelijken oorsprong.

Volgens de Indische overlevering, waarin het wonderbaarlijke altijd overheerscht, waren de dramatische geschriften te danken aan Brahmâ, nadat de wensch tot het scheppen daarvan te kennen was gegeven door Indra en door andere goden, die, als een vijfde Veda,<sup>3)</sup> een spel verlangden voor oogen en ooren, dat aanvaard kon worden door alle kasten.

Brahmâ stelde toen uit de vier vroeger door hem geopenbaarde Veda's of Heilige Boeken, die de bron vormen der Indi-

<sup>1)</sup> „Oedaya”, jg. VI, afl. 10, 1929.

<sup>2)</sup> Niet alleen bij den Indiër, doch ook bij vele andere volken.

<sup>3)</sup> Het woord Veda van den stam *vid*, d.i. intellect of weten, beteekent wijsheid of wetenschap, oorspronkelijk mondeling overgebrachte wetenschap, daar de Veda's eerst eeuwen na het ontstaan op schrift werden gesteld.



sche filosofie, een vijfde samen. Deze werd de Nâtyaveda genoemd, d.w.z. de Veda van het (dans) drama.

De woorden daarvoor putte Brahmâ uit de Rgveda of hymnenschat, het oudste der Heilige Boeken, waarvan de metrisch gestelde hymnen bestemd waren om hardop te worden voorgedragen. Deze Veda was het boek van het ritueel, van de liturgie en van de heilige vuuroffering, de voornaamste daad van het Hindoesche leven.<sup>1)</sup> Uit de Yajurveda of offerspreukenschat — waarvan de woorden in proza onhoorbaar moesten worden gepreveld — stelde Brahmâ de voorschriften samen voor het gebaar. Den zang ontleende hij uit de Sâmadaveda of liederenschat, die altijd gezongen werd, terwijl uit de incantaties van de Atharvaveda of tooverspreukenschat, de stemmingwekkende *rasa* (zie blz. 56) werd gevonden.

De Nâtyaveda werd door Brahmâ overgedragen aan den heiligen rsi — den wijzen — Bharata Muni, die Brahmâ's bedoelingen omwerkte in de hoogst belangrijke en befaamde Nâtya Çâstra<sup>2)</sup> of Wetenschap van het Drama, een encyclopedisch gedicht waarin alle onderdeelen van het drama — de retoriek, de mimiek, de declamatie, de metriek, de poëzie, de muziek, enz. — nauwkeurig werden omschreven; het werd

---

<sup>1)</sup> A. Bergaigne. „La religion védique d'après les hymnes du Rig Veda". Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes. 1878—1883.

<sup>2)</sup> In 1894 zag in Bombay een volledige uitgave het licht van Pandit Çiwadatta en Kâsinâth Pâdurang Parab.

In 1898 verscheen een vertaling van de hand van Joanny Grosset te Parijs; van denzelfden auteur wordt een volledige Fransche vertaling aangekondigd, terwijl Prof. Belvarkar te Poona (Britsch Indië) voor de Harvard Oriental Series, een Engelsche vertaling voorbereidt.

Gedeelten zijn reeds vertaald door Fitz Edward Hall en Paul Regnaud. De sculpturale afbeeldingen der 108 verschillende dansen uit de Nâtya Çâstra, die waarschijnlijk overeenkomen met de 108 verschillende danswijzen van Çiva, bevinden zich in den tempel van Natarâja te Chimdambaram. Zie: A. H. Also Longhurst. „Reproductions of sculptures, illustrating dance positions mentioned in Bharata's Nâtya Sâstra". 1914.





8. Scheppingsdans van de balustrade der Lara Djonggrang-groep.



daardoor het klassieke leerboek van den acteur-danser en was bedoeld zoowel voor mannen als voor vrouwen.

Van Brahmâ had Bharata geleerd wat in het drama moest worden vereenigd: het moest getuigen van de daden der goden en titanen, van de koningen der sferen en van de Brahmaansche wijzen; het moest overeenstemmen met de wereldorde, met al het wereldgeluk en al het wereldwee. Het heldenverhaal, dat gericht was op deugd, vermaardheid, rijkdom, genot en geestelijke vrijheid, nam daarin een groote plaats in.

Brahmâ ontwierp ook een beknopte leer van het wereldgebeuren, hij verduidelijkte de beteekenis van elk heilig geschrift en van alles wat de kunst bevorderde.

Met behulp van al deze voorschriften en aanwijzingen gaf Bharata de eerste dramatische opvoering voor de goden. Daar Brahmâ mede had voorgeschreven dat het drama moest bestaan uit bewegingen van het lichaam nevens andere middelen van uitdrukking, was het duidelijk, dat bij die opvoering door de Gandharva's en Apsarâ's — de hemelsche zangers, dansers en musici — niet alleen muziek en zang, maar ook de dans als een noodzakelijk en onafscheidelijk deel van het tooneel werd beschouwd.

Die dans was niet de *nrtta*, d.i. een gewone dans zonder beteekenis en zonder *rasa*; hij was gedeeltelijk de veel schooner en waardevoller *nrtya* of mimische dans en voor een ander deel de *nâtya*, de dans met woorden en met gebaren die de idee en de handeling steunden. Deze *nâtya* kwam het tooneel het meest ten goede en is zelfs te beschouwen als de oorsprong van het eigenlijke Indische drama.

Als beteekenisvol uitdrukkingsmiddel kon de dans van het Indische drama alleen tot kunst, tot het hoogste worden opgevoerd, wanneer de danser, evenals bij de beoefening der yoga, de zelfverloochening kende. Die dans was door Brah-



mâ niet slechts ten behoeve van de menschen geschapen, maar ook voor de goden en godinnen van het Vedische pantheon. Ook zij waren dramatische dansers, niet in den gewonen, maar in symbolischen zin, als uitingen van de kosmisch-dynamische activiteit.

Daarom werd Çiva, de beschermer van het klassieke drama, de *Natarâjâ* genoemd, d.i. de Koning der Dansers. Het Mahâbhârata noemt hem „den Vriend der Dansers” — *Natapriya* — en „den altijd dansende Danser vol verlangen.” Hij, de Mahânata, de groote tooneelspeler of groote mimische danser, was de god die op de subliemste wijze toonde, hoe, door het universeele rythme, het scheppend vermogen ontstond en hoe de idee vertolkt kon worden door middel van tal van manifestaties der primaire rythmische energie, als bron van alle beweging in den kosmos.<sup>1)</sup>

De treffendste uiting waarin Çiva gewoonlijk wordt afgebeeld is die in de Tândava, waarvan de eigenlijke beteekenis deze was: „Onze Heer is de Danser die, evenals de verholten hitte in het brandhout, zijn macht stort in den geest en in de materie en deze weer op hun beurt dansen doet.”

Çiva danste de Tândava voor de eerste maal vierarmig — zie afb. 2, rijk getooid en voorzien van zijn attributen, voor de goden en de wijzen in de gouden hal van Chidambaram, het middelpunt van het heelal.

Hij symboliseerde in dien goddelijken dans het onafgebroken rythme in het Heelal, de kosmische tragedie van de voortdurende schepping en van de voortdurende vernietiging, de verlossing der ontelbare zielen uit de strikken van den schijn. Zóó was Çiva dus de Eeuwige Danser, zóó ook openbaarde hij den waren zin van het leven.

---

<sup>1)</sup> Dr. Ananda K. Coomaraswamy. „The Dance of Siva”. 1918.

Zie ook Gopinatha Rao: „Elements of Hindu Iconography”. 1914—1916.



In de Indische mythologie is vooral Krshna, d.i. de Donkere, die een incarnatie is van Vishnu, van beteekenis, omdat zijn cultus wordt beschouwd als de bron van het Indische drama. Toen hij een jonge herder was danste hij den hartstochtelijken liefdesdans met de mooie, liefdedronken *gopî's*; ook de door hem gecomponeerde Râsamandala danste hij vol passie met diezelfde herderinnen van Brndâbana; in het begin van het Mahâbhârata wordt verhaald dat diezelfde dans uitgevoerd werd door Apsarâ's of hemelsche nimfen.

Verder vinden wij vermeld dat Krshna, bij zijn strijd met den giftigen hydra Kâlîya, danste op diens kop en den tijd aangaf door het stampen met zijn voeten.

Sinds de alleroudste tijden waren Krshna's lotgevallen en heldendaden bij het volk zeer in trek; zij werden omgezet in zang- en dansspelen, de Yâtrâ's, die nu nog in Bengalen worden opgevoerd, doch waarbij de dans veel heeft ingeboet.

Een danseres was ook de hemelkoningin Rohinî, terwijl Kâlî's wilde dansen op de lichamen der overwonnen reuzen en op het doode lijf van Çiva, van wien zij een *çakti*<sup>1)</sup> was, een religieuze beteekenis hadden.

De Rgveda wijst er telkens op, dat de Vedische goden dansers waren: Indra, de Vurige, de Koning der goden, danste zijn heldendaden; hij danste een blijmoedigen zegedans bij de bevrijding der hemelsche wateren en altijd danste hij op de maat van het acht lettergeregigt metrum van het Vedische lied.

Ook zijn met speren gewapende gezellen, de Marut's, waren dansers, evenals de Açvini's, de goddelijke tweelingen en hemelsche lichtgoden; hun bruid Ushâ, het morgenrood, was eveneens een danseres.

---

<sup>1)</sup> Het vrouwelijk principe van de godheid. Het woord *çakti* beteekende oorspronkelijk de energie, de macht van de godheid; de Çakta's nemen aan, dat deze macht geïncarneerd is in de vrouw en kennen daarom aan de *çakti's* goddelijke macht toe.



Zij allen kunnen beschouwd worden als de goddelijke acteurs die dansend de Samvâda-liederen vertolkten, waarvan de dialoog niet tot de liturgie behoorde.

In dien ver verwijderden Vedischen tijd waren muziek, zang en dans al zoodanig ontwikkeld, dat zij toepassing vonden bij de voordracht der dialogische liederen van de Rgveda.<sup>1)</sup> In afwijking van de meening van Sylvain Lévi<sup>2)</sup> en van Johannes Hertel,<sup>3)</sup> die aannemen dat die hymnen, als primitieve mysteriën, de oorsprong waren van het Indische drama, beschouwt Von Schroeder die niet als het begin, maar als het einde; volgens hem ligt de oorsprong veel vroeger en wel in den Goden-cultus, voornamelijk van Çiva en Krshna, waarin een fallisch element schuilde.

Uit de wijsheid der symbolische dansen van de Indische mythologie en uit de esoterische beteekenis van de dansen der helden en heldinnen uit het Indische epos, blijkt, dat de dans een uitermate verheven doel beoogde. Sinds eeuwen is dat verheven karakter totaal verloren gegaan; niet slechts in het Westen, maar zelfs in het Oosten.

Belangrijke uitvloeisels van het aloude begrip zijn, behalve in den Japanschen Nô-dans, vooral in den Javaanschen tooneeldans overgebleven.

Daar de dans geacht werd van de goden afkomstig te zijn, werd zij ook aan door de goden opgelegde vaste regels gebonden.

Rsi Bharata verklaarde, dat, daar de tooneelspeler die het kosmische drama uitbeeldde, niet zelf een god kon zijn, hij slechts door nauwgezette discipline zijn moeilijke taak kon vervullen. Hij verklaarde bovendien: „Alle handelingen van

---

<sup>1)</sup> Leopold von Schroeder. Op. cit.

<sup>2)</sup> Op. cit.

<sup>3)</sup> Der Ursprung des Indisches Dramas und Epos". Wiener Zeitschrift f. d. Kunst des Morgenlandes. Bd. XVIII.



de goden, in hun verblijfplaats of daar buiten, komen voort uit natuurlijke neigingen van hunnen geest; daarentegen spruiten alle handelingen van den mensch uit de bewuste werking van zijn wil voort; daarom is het noodig, dat alle acties van den acteur, tot in onderdeelen zorgvuldig worden voorgeschreven."<sup>1)</sup>

Rsi Bharata wees er dus op dat niet het verstand van den mensch de leider is van zijn handelingen, maar zijn wil, een theorie die later ook gehuldigd werd door de Westersche filosofie, o.a. door Schopenhauer, die de *voluntas* beschouwde als het grondprincipe van elk leven. Frederik van Eeden drukte het alzoo uit: „Het verstand is het paard, de wil is de ruiter.”

Waar dus de Indische wijsbegeerte het menschelijk verstand ondergeschikt achtte aan den feilbaren wil, was het noodig dat de goden ook den wil regelden van den mensch-acteur. Deze moest dus niets anders zijn, dan een pop in de handen van de goden.<sup>2)</sup>

Als gevolg van die redeneering werd niets overgelaten aan impulsies of aan het toeval: zooals het woord zijn vaste plaats had in het drama en de muziek vaste noten volgde, zoo was ook de danser-acteur gebonden aan vaste bewegingen en aan vaste gebaren voor het uitdrukken van vaste begrippen en bedoelingen. Hoewel daarbij dus volstrekt geen plaats was voor eigen emotioneele aandoeningen, moest de dans toch het karakter dragen van volkomen natuurlijkheid en spontaneïteit.

Evenals de *çilpaçâstra's* de canonieke voorschriften waren

---

<sup>1)</sup> Vertaald uit „The Mirror of Gesture”.

<sup>2)</sup> De onderworpenheid van den menschelijken wil aan de macht van een hooger wezen doet André Gide, in zijn „Faux-monnayeurs” den ouden La Perouse zeggen: „J'ai compris que ce que nous appelons notre volonté, ce sont les fils qui font marcher la marionette, et que Dieu tire.”



waaraan de bouwmeesters en beeldhouwers zich gebonden moesten achten, waren Bharata's *nâtya çâstra's*, met de latere Abhinaya Darpana en andere voorschriften, de door de goden opgeheven spiegels, waarin de danser-acteur de regels had af te lezen voor al zijn handelingen, al zijn bewegingen en al zijn gebaren, die, behalve dat zij een bepaalde beteekenis hadden, ook een gewijd karakter droegen.

De tooneelspeler waagde het niet zelf daarin verandering te brengen, maar bovendien: persoonlijk beschouwde hij zich niet in staat om op een, den goden waardige wijze, de verheven zangen te zingen, noch om in den symbolischen dans zóódanig de taal te spreken der goden, der vorsten, der wijzen en der helden, dat die taal niet alleen de noodige bezieling uitdrukte, maar dat die tevens de na te noemen *rasa* bezat.

Om dat te bereiken had zijn geest altijd noodig de goddelijke inspiratie; zijn lichaam behoefde altijd de onderworpenheid en de gehoorzaamheid aan de goddelijke wetten — altijd, bij elke gelaatsuitdrukking, bij elk gebaar, bij de minste trilling van zijn vingers.

Dat alles gold niet slechts voor het Indische vaste land, de Hindoe's brachten hun opvattingen over naar Java, zoodat het Javaansche tooneel, met de grootendeels Hindoesche helden en heldinnen, tot op heden, den Hindoeschen invloed heeft ondervonden. Waar de klassieke *nâtya* in Voor-Indië bijna geheel verloren is gegaan, heeft zij bij het tooneel der Javanen nog altijd voor een deel haar vroegere dramatische en symbolische kracht behouden. Zij zou niet voldoende begrepen worden en zou zelfs ondenkbaar zijn zonder de geschetste oud-Hindoesche opvattingen.

Het Javaansche tooneel en de Javaansche dans zijn nog, hoewel onbewust, van die opvattingen doortrokken.

Zij danken daaraan hun ontstaan en hun traditie.



Het was de begaafde Javaansche geest die het drama met den dans en de muziek wist te verwerken tot verrukkelijke, onvergankelijke schoonheden, geopenbaard in een vorm die thans alom bewondering afdwingt.





## EIGENSCHAPPEN VAN WAARACHTIGE DANSKUNST.

**U**IT het bovenstaande blijkt voldoende, dat het gehalte van den dans in het Oosten hemelsbreed verschilt met dat in het Westen.

Beide uitingen wijzen op twee absoluut verschillende beschavingen; zij zijn tegengesteld van meening, van uitdrukking en van ontwikkeling. Onze tooneeldansen — de balletten der opera's, die een gansch ander doel beoogen dan de, uit het ritueel ontstane danskoren van het klassieke drama — hebben niet eenig verband met geestelijke aandoeningen.

De plastiek dier dansen, slechts bekoring nastrevend, is zonder diepen inhoud; de samenhang met kunst is in de meeste gevallen uiterst gering.

De dans is in het Westen een van de zwakste uitingen gebleven; hij miste de goddelijke wijding.

Bij den Aziaat en dus ook bij den Hindoe en den Javaan groeide de bewegingskunst, evenals de andere kunsten, van binnen-uit; zij werd geheel door den geest geïnspireerd, daarna door het rythme gevormd. De geest, oorspronkelijk een magische, was er het uitgangspunt van, het rythme beheerschte de emotioneele expressie, terwijl de devotie — de *bhakti* — het mogelijk maakte de uiting op te voeren tot schoonheid.

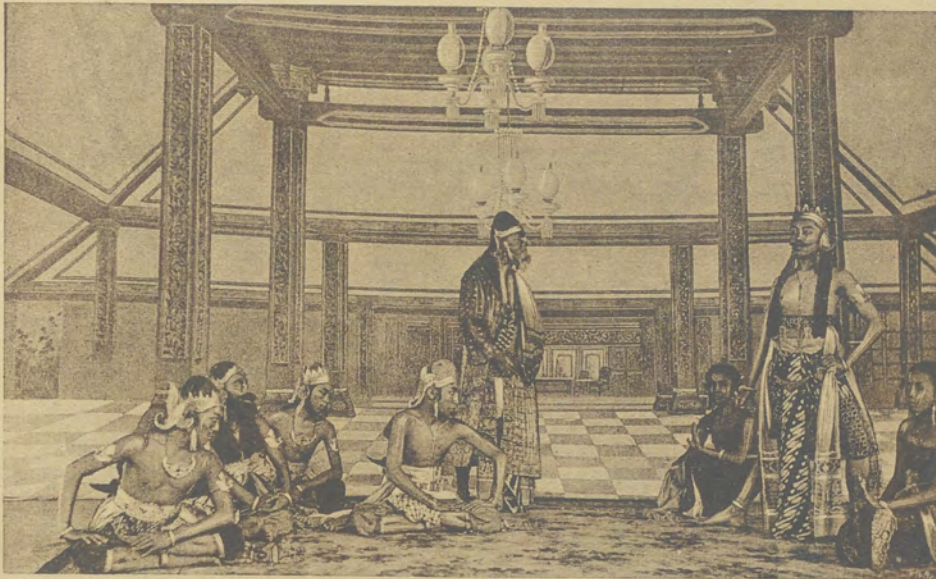
Zoo werd in het Oosten de dans, als uitdrukking van iets heiligs, iets groots of iets gewichtigs, een der duidelijkste, machtigste en schoonste openbaringen.

Volgens de Oud-Hindoesche gedachte kon er alleen sprake zijn van schoone *nrtya* en *nâtya* wanneer de dans drie eigenschappen bezat, n.l. *rasa*,<sup>1)</sup> d.i. in eigenlijken zin het sap, dus

---

<sup>1)</sup> Dat weer teruggevonden wordt in het Javaansche woord *rasa*, d.i. (ryth-





9. Wajang wong-scène aan het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII.



10. Wajang wong-scène aan het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII.



het geurigste en het smakelijkste van een vrucht, in figuurlijk-algemeenen zin het fijnste en het beste — verder *bhâva*<sup>1)</sup> d.i. aandoening of emotie en *vyanjanâ*, de ondefinieerbare macht der suggestie.

Dat waren en zijn trouwens nog immer de essentieele hoedanigheden van alle kunst; men redeneerde blijkbaar aldus:

Wanneer de schoonheid dringt in het gemoed, is het alsof er een geur opstijgt uit het kunstwerk; dit abstract bizondere doet ook den Westerling spreken van „dichterlijke geur”, die, als de schoonheid ontbreekt, ook niet wordt waargenomen. Dat bizondere is de *rasa*, die de fijnste gevoelens stimuleert; daardoor wordt een exquisite gewaarwording opgewekt, zoodat het begin ontstaat van emotie, dat *bhâva* heette. Als daarna de suggestie — *vyanjanâ* — de beeldende fantasie in werking heeft gebracht door het vermogen om den zin te speuren, verborgen achter de uiterlijke verschijnselen, wordt de aandoening nog sterker en kan aangroeien tot wat genoemd werd *hâva*.<sup>2)</sup>

Op deze wijze zou men zich het ontstaan kunnen verklaren van de aesthetische emotie — *rasâsvâdana* — waaruit dan tevens duidelijker wordt, dat die niet is een oppervlakkige emotie, maar een aandoening waarbij gemoed en geest intens

---

misch) gevoel, maar ook smaak, zoodat daarmee een gelijksoortige beteekenis wordt aangeduid als in het overgenomen Sanskrit-woord.

De Japanners omschrijven het zelfde begrip in het woord *kûn*, terwijl de Romeinen het *divinus afflatus* noemden, d.i. goddelijke adem.

<sup>1)</sup> In zijn artikel: „Some notes on Hindu erotics”, (Rûpam, Oct. 1920), zegt Kannomal over de begrippen *bhâva* en *rasa*: „The starting word in Hindu Rhetorica is *Bhâva*, which primarily means existence or being, then a state or condition of mind, and finally a realisation of the emotional states, such as pleasure, pain, etc. In its last aspect it is a feeling. Feelings are primarily divided into nine, permanent states, called *Sthâyi bhâva*: Love, energy, etc. Each of these states fructifies into a highly enjoyable sentiment (*rasa*).”

<sup>2)</sup> De eigenlijke beteekenis van dit woord in het Sanskrit is: het opwekken van sterke liefdes-sensaties.



gemoeid zijn — zóódanig, dat de aandoening kan aanzwellen tot verrukking of extase.

Altijd zijn de grondeigenschappen, die de Hindoe noodzakelijk achtte voor het volmaakte kunstwerk, het kenmerk gebleven van alle groote kunst, van alle tijden en van alle volken. Men kan dus alleen van waarachtige danskunst spreken, wanneer gevoelens worden opgewekt van stemmingwekkende *rasa*, van *bhâva* die nooit voorbijgaand is en van *vyanjanâ* als mysterieuze gedachtenwekker.

Java's danskunst is er een voortreffelijk voorbeeld van; zij schenkt, naast de meer oppervlakkige eischen der Westersche choregrafie, bovendien: een boeienden inhoud en een zuiveren, rythmischen bewegingsvorm, die beiden in evenwicht worden gehouden door een aesthetische eenheid.

Het is eigenaardig dat, terwijl, behalve de danskunst, de overige kunst der tegenwoordige Javanen in een periode verkeert van wanhopige lethargie, van ernstig verval en van totaal gemis aan scheppingsvermogen, eerst nu, zoowel in Holland als daar buiten, de oogen open gaan voor de beteekenis, den stijl en den rijkdom van de oud-Javaansche kunst, die een weerschijn was van den buitengewoon hoogen trap van beschaving van een zeer begaafd volk.

Dat ook de Javaansche danskunst thans zoo zeer in het middelpunt der belangstelling staat, vindt zijn oorzaak niet slechts hierin, dat aan de plastische en expressieve bewegingskunst in het algemeen veel meer aandacht wordt geschonken dan vroeger, doch ook omdat men niet voldaan is over de tallooze experimenten van Westerschen bouw.

Al voelt de oningewijde noch de diepere beteekenis, noch den symbolisch-Aziatischen aard van die kunst, toch ontkomt hij veelal niet aan een aesthetische ontroering die gewekt wordt door de weergalooze, zeer verfijnde gracie, gepaard aan een bijzonderen stijl en aan een bijzonder rythme.



Voor tal van kunstgevoeligen is deze kunst, door haar geestelijke emotionaliteit en door de stijlintensiteit der onberispelijke plastiek, een verrukkelijke openbaring geworden.

Men kan deze oer-oude uiting echter eerst ten volle waardeeren, wanneer naast de aanvoeling van alle uiterlijke schoonheden, ook volkomen begrip aanwezig is van de symbolische, innerlijke beteekenis.





## HERKOMST EN ONTWIKKELING VAN DEN JAVAANSCHEN DANS.

**H**VENALS vele primitieve volken, maar evenzeer als oude volken van hooge beschaving, gelooven ook de Javanen dat hun dans afkomstig is van hoogere machten. Nu nog wordt door hen de legende gehuldigd dat de dans afkomstig is van de Widadari's,<sup>1)</sup> de nimfen van Indra's hemel die er de Déwa's<sup>2)</sup> mee behaagden, zooals in navolging van het Mahâbhârata-epos, in het Javaansch geschrift Wiwâha djarwa of Serat Mintaraga verhaald wordt. De schepping der schoone hemelnimfen wordt daarin aldus beschreven:

„... de zeven *Widadari's* waren het produkt van het werk der gezamenlijke goden in het hemelrijk. Het stof waaruit zij vervaardigd waren, was *moelat* (beteekent zeer puik edelsteen). Nadat zij volmaakt waren, waren van de zeven *Widadari's* twee de voornaamste in schoonheid.

Zij heetten Soepraba en Ratna Wilotama. Deze twee waren in liefvalligheid geen mindere van godin Ratih. Dat waren de twee *Widadari's*. Nadat zij vervaardigd waren, gemaakt uit edelgesteente, waren zij door de *joga* (wonderkracht) zeven *Widadari's* geworden.

Nadat zij gereed waren, moesten zij *taja* verrichten. *Taja* beteekent het dansen der *Widadari's*. Alle goden wenschten er naar te zien. Toen zij nu de *Widadari's* zagen dansen, den oceaan rondgaande, driemaal ging het rond, waren alle goden *wismaja*.

---

<sup>1)</sup> Van den Sanskrit-vorm Vidyâdharis.

<sup>2)</sup> Van het Sanskritwoord *deva*, dat ontstaan is uit den wortel *div*, d.i. schitteren; *déwa* beteekent dus een hooger wezen, waaruit het licht straalt en dat het licht ontsteekt bij de lagere wezens. Niet juist is het deze benaming te vertalen met het woord god.





11. Vrouwelijke Kalana-dans.  
(Hatoer-hatoer)



12. Vrouwelijke Kalana-dans.  
(Antra djamang)



Zij waren allen *wismaja*, dit beteekent: zij werden allen door minneleed gekweld. Terwijl de goden naar het dansen der Widadari's keken, werd god Brahmâ eensklaps vierhoofdig en god Indra keek met vier oogen. Alle goden kregen vóór aan het gelaat drie oogen.

Aan de slapen links en rechts elk een oog, aan het voorhoofd een. De reden daarvan was, omdat zij, alle goden, hun oogen te wijd openden en omdat zij verwonderd waren, toen zij de *Widadari's* zagen dansen."<sup>1)</sup>

Deze tekst mag echter niet als grondslag worden beschouwd, omdat de *Serat Mintaraga* geen oorspronkelijk geschrift is. Het is een bewerking van het oudere Kawi-origineel: de *Ardjoena Wiwâha*,<sup>2)</sup> dateerende uit de 11e eeuw, dus ontstaan tijdens Koning Airlangga's<sup>3)</sup> regeering.

In zijn Kawi-studiën (1871) gaf Prof. Kern van het betreffende gedeelte uit het Oud-Javaansch gedicht, de volgende vertaling, die tot een andere gevolgtrekking leidt:

„Van de schoonheden des hemels, die zich reeds vermaardheid verworven hadden door het verstoren van zelfkastijding en gelofte, werden er zeven in het geheel uitverkoren. Zij waren door des beeldhouwers hand uit edelgesteente gewrocht. De twee voornaamste onder hen waren Tilottama, met wie het verhaal sluit en Suprabhâ. Men zou voor zeker kunnen aannemen dat die nymfen godin Rati (vrouw van den minnegod Kâma) in schoonheid overtroffen.

Terstond nadat zij gebeeldhouwd waren, werden zij door de goden gekoesterd. Als de Nymfen nu volwassen waren, gingen ze, terwijl ze zich met de rechterzijde naar de goden keer-

1) Vertaling van Boedihardja, zie „Djawa” 5e jg. No. 6, 1925, „Eenige opmerkingen betreffende den *Serat Mintaraga*”.

2) *Ardjoena Wiwâha* beteekent „bruiloft van *Ardjoena*” en verhaalt een episode uit het *Mahâbhârata*, dat in het Oud-Javaansch bewerkt werd door Empoe Kanwa.

3) *Airlangga* of *Erlanggha* beteekent: hij die over het water springt.



den en hun eerbied toonden, driemaal rond. God Brahmâ werd plotseling vierhoofdig en God Indra duizendoogig: ze ontzagen zich om het hoofd te wenden en ze waren niet vol-  
daan in hun zin, terwijl de Nymfen zich achter hen bevonden.”

Hieruit blijkt dat het woord *taja* in de Serat Mintaraga ver-  
keerd werd vertaald met „dansen”. Het daaraan vooraf-  
gaande woord *pradakshina* is een beweging waarbij iemand  
een ander, wien hij eerbied of beleefdheid bewijzen wil, de  
rechter zijde toekeert en aldus voorbij of rondgaat.<sup>1)</sup>

Volgens deze lezing is het dus een misvatting der Javanen  
om in die legende den oorsprong te zoeken van hun dans-  
kunst. Zij vertellen echter nog een andere legende, waarin  
wordt verhaald dat de opperste der goden, Bhatâra Goeroe  
— de god van inwijding, de verpersoonlijking van Çiwa als  
goddelijke wijsheidschenker — de eerste *gamelan*<sup>2)</sup> samen-  
stelde, en dat hij toen een tempel bouwde waarin de goden  
en godinnen, zingende bij de *gamelan*-klanken, den allereer-  
sten dans dansten.

Afgezien van dezen door de Javanen veronderstelden god-  
delijken oorsprong, zal het wel niet aan twijfel onderhevig  
zijn, dat, waar de dans de vroegste uiting was van alle rassen  
tijdens hun meest primitieven toestand, en deze bij de primi-  
tieve Indonesiërs nu nog voorkomt in den oorspronkelijken

---

<sup>1)</sup> Het woord *pradakshina* is een Sankritwoord; het eerbewijs daarmee bedoeld stamt van den ritus van dien naam, daarbij werd de zonneweg door den hemel gesymboliseerd of het draaien van het wiel van leven en dood. Er werd rondgegaan onder het zingen van *mantra's*, waarin het dynamisch beginsel van het heelal belichaamd werd.

Sprekende over het ceremonieel voor het godenbeeld zegt Heinrich Zimmer in zijn „Kunstform und Yoga im Indischen Kultbild” (1926) o.m. „Gesang mit Instrumentalbegleitung, Tanz und hymnischem Preislied, verneigt sich vor ihr und umwandelt ihr Bild, indem man ihm ehrfurchtsvoll die rechte Seite zukehrt.”

<sup>2)</sup> Van het Javaansche woord *gamel*, d.i. hamer, *gamelan* beteekent dus muziek maken door het slaan met een soort hamers.



animistischen vorm en met de oorspronkelijke magische bedoelingen, ook op Java door de autochthone bewoners bij rituele gelegenheden dansen uitgevoerd werden, die mimisch van aard waren en een zuiver animistisch karakter droegen. Ook de volksgroepen, die zich vóór de Hindoe's — volgens Kern van uit Achter-Indië — over den Indischen archipel hebben verspreid, waarbij zij ook op Java zijn gekomen en zich toen gemengd hebben met de tot de Wedda's of Negrito's behorende stammen of met de hen verwante allereerste bewoners, zullen dergelijke dansen hebben gekend; een wederzijdsche beïnvloeding zal niet uitgebleven zijn.

Van de vroegste tijden af maakte dus op Java de dans deel uit van het animistische geloof en van den dienst der vooroudervereering; niet de minste sporen zijn evenwel van die dansen overgebleven, zij zijn langzamerhand verdwenen nadat de Hindoe's, omstreeks de eerste helft der tweede eeuw of vroeger, hun intree deden in het land, dat door Ptolemaeus Iabadiou en door hen evenzoo Yawa-dwîpa of Gerstland werd genoemd.

Er is geen enkel document gevonden waaruit zou kunnen blijken hoe de Hindoe-beschaving naar Achter-Indië en naar Indonesië werd overgebracht. Volgens het ons kenbaar gemaakte gevoelen van Prof. Sylvain Lévi is het wel zeker dat, toen de kolonisatie meer beteekenis kreeg, Brahmanen van hooge cultuur de emigranten hebben vergezeld. De inscripties in Indochina aangetroffen en de teksten die op Bali en Java bewaard zijn gebleven, wijzen op geletterden van eruditie. Wel is waar verboden de wetten van Manu hen het land te verlaten en over zee te gaan, maar de geschiedenis leert, dat men zich meermalen niet gehouden heeft aan wat al of niet door godsdienst of door wetten was opgelegd.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Over deze wetten zegt E. B. Havell in „The History of the Aryan Rule in India” (1918): „Neither should it be supposed that the laws were always



Blz. 68 geeft markante voorbeelden van overtreding der godsdienstleer, terwijl het opzettelijk zwijgen door de Brahmaansche litteratuur over alle maritieme activiteit, wel opvallend is.<sup>1)</sup> Het is daarom niet uitgesloten en zelfs waarschijnlijk dat, onder leiding van enkele priesters, de Hindoe-godsdienst op Java in rechte banen werd geleid.

Dat de priesters ook de *devadâsi's* of tempeldanseressen meenamen, noemt Prof. Lévi „rien de plus naturel, étant donné l'importance religieuse de la danse”. Deze *devadâsi's* vervulden een bijzondere rol in den eeredienst, zij werden beschouwd als heilige wezens, schoon als de lotusbloem. Ontontbeerlijk waren zij bij den ritus, terwijl het gebruik was, dat zij zich aan de priesters gaven, die beschouwd werden als de incarnaties van de godheid. Die overgave was daarom een heilige daad;<sup>2)</sup> de mannelijke kinderen daaruit geboren, werden opgeleid voor den sacerdotalen eeredienst, de meisjes voor danseressen van het altaar.<sup>3)</sup> Op deze wijze zullen dus in de Hindoe-Javaansche samenleving priesters en tempeldanseressen zijn gevormd, die dagelijks den dienst celebrerden in den mysterieuzen schemer der talrijke sierlijke *tjandi's*.

Tweemaal daags zongen de danseressen vóór het altaar — *gârbha grha* — waar het beeld — *dhruvâ bera* — van Çiwa was opgesteld. Zij sierden het met lange bloemslingers en zij

---

strictly observed; they represent rather a counsel of perfection given by Brahmans for the government of a model Indo-Aryan state.”

<sup>1)</sup> Prof. Sylvain Lévi. „Les marchands de mer et leur rôle dans le Bouddhisme primitif”. Bulletin de l'Association française des Amis de l'orient. No. 7. October 1929.

<sup>2)</sup> In Babylon gaf iedere vrouw, van elken stand, als voorbereiding tot het huwelijk, zich eerst aan een priester van den tempel van Mylitta. Het Mozäisme verzette zich echter tegen de religieuze prostitutie.

<sup>3)</sup> Zie uitvoeriger over de *devadâsi's*: Dr. Shorrt. „The Anthropological Society of Londen Journ.” 1867—68.





13. Vrouwelijke Kalana-dans.  
(Dolonan-sondër)



14. Vrouwelijke Kalana-dans.  
(Dolonan soepé)



dansten, bijna naakt, de heilige dansen om god Çiwa te vereeren.

Ongetwijfeld waren het dus deze *devadâsi's*, die, met het tempelceremonieel, ook den eersten religieuzen Hindoe-dans op Java brachten.

Vermoedelijk waren, vóór de invoering van den Islam, de tempeldansen geheel verdwenen, zelfs op Bali is van den oorspronkelijken vorm niet veel overgebleven. Van meer belang is het na te gaan op welke wijze de Javaansche tooneeldans de Hindoesche invloeden overgenomen en later verwerkt heeft. Want de meening die zoo dikwijls werd uitgesproken, dat Java's danskunst haar oorsprong zou vinden in de dansen der „priesteressen”,<sup>1)</sup> berust, blijkens het volgende, op een dwaling.

Na de onderzoekingen van Dr. Brandes en anderen mag als vaststaand worden aangenomen dat de bewoners van Java, vóór dat de Hindoe's hen hun innerlijken rijkdom brachten, een geördende maatschappij vormden en dat zij eenige cultuur bezaten, die o.m. bestaan heeft uit de bewerking van metalen, den natten rijstbouw met methodische irrigatie, en de kennis der sterren.<sup>2)</sup> Het mag ook niet betwijfeld worden, dat de bevolking, hoewel nog staande op een laag peil van beschaving, bijzonder ontvankelijk was voor beschavingsinvloeden. Juist daarom kwam zij, door samenwerking met de Hindoeïstische en Boeddhistische Indiërs — omstreeks de jaren 700—1200 — tot buitengewone ontwikkeling.

De overplanting der Indische godsdienststelsels, die zonder opdringing plaats vond, bracht mede de beoefening der kunsten, omdat die onmiddellijk met den godsdienst verband hielden.

<sup>1)</sup> Encyclopaedie van Nederl. Indië, onder „Dansen”.

<sup>2)</sup> Zie ook Prof. Kern: „Over den invloed der Indische, Arabische en Europeesche beschaving op de volken van den Indischen Archipel”. 1883.



Het was van bijzonder groot belang voor de cultuur dat de Midden-Javaansche Çailendra-koningen, die verwant waren met de machtige Çailendra-dynastie van het oude Çrîwidjaya-rijk in Palèmbang,<sup>1)</sup> op het eind der 8e en in de 9e eeuw hun superieuren invloed deden gelden, zoowel op godsdienstig als op bouwkundig gebied.

Onder hun heerschappij kreeg de nieuwe Hindoe-Javaansche beschaving, die zich hoofdzakelijk in en om de Kratons ontwikkelde, al spoedig een eigen karakter, geestelijk zóó rijk en zóó machtig, dat daaruit, getuige de wijdingsvolle, monumentale Baraboedoer en andere tempels en tempelgroepen, een bouw- en beeldhouwkunst ontstonden van een sterk uitgesproken Hindoe-Javaanschen, schitterenden stijl.

Zou het mogelijk of waarschijnlijk zijn geweest, dat, waar toen de plastiek op Java zóó weelderig tot bloei geraakte en zelfs een hoogtepunt bereikte, het tooneel en de plastische danskunst zouden zijn achtergebleven, terwijl de dans en het tooneel bij de Hindoe's een belangrijke cultuur-uiting waren en de Javanen daaraan gehecht waren door hun animistische maskerspelen?

Zou dat mogelijk zijn geweest bij dit begaafde gekruiste ras, dat, in de hoogere lagen, naast een ontwikkeld aesthetischen aanleg, ook een sterk uitgesproken scheppenden kunstzin bezat?

Zouden bovendien de ontwikkelde Hindoe-Javanen zich tevreden hebben kunnen stellen met de toenmaals zeer primitieve *topèng*-spelen? Zou hun scheppende kunstzin niet heel spoedig tot uiting zijn gekomen in een vorm van tooneel waaraan zij zelf behoefte hadden? Met het Hindoesche tooneel als voorbeeld is toen ongetwijfeld een beginvorm ontstaan van een Hindoe-Javaansch tooneel, waarbij ook de

<sup>1)</sup> Coèdes, „Le royaume de Çriwijaya”. Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-orient, dl. XVIII, 6. 1918.



dans toepassing vond. Ook deze wijzigde zich in Hindoe-Javaanschen zin, omdat het logisch is aan te nemen, dat dezelfde geniaal omscheppende Hindoe-Javaansche volksgeest die de canonieke Hindoesche voorschriften voor bouw- en beeldhouwkunst wist te verwerken tot superbe architectuur, ook aan de wetten van de expressieve danskunst parallelle Hindoe-Javaansche eigenschappen wist toe te kennen van even superben aard.

Met de overbrenging der *çilpa çâstra's*, die van belang moeten zijn geweest voor den grootschen monumentenbouw, zijn ongetwijfeld ook de *nâtya çâstra's* naar Java overgebracht; de danstafereelen op Baraboedoe<sup>1)</sup> en Prambanan zijn hiervan het duidelijk bewijs. En waar het tooneel in het Indische leven zulk een voorname plaats innam, is het ten eenenmale ondenkbaar dat, toen in een periode van machtsontwikkeling alle kunsten zoo uitermate tot ontplooiing kwamen, het Indische tooneel in het kolonisatie-gebied niet zou zijn gedemonstreerd. Het Hindoe-epos was in dit tijdperk bekend op Java. Dit zal toch niet slechts in zang of in geschrift zijn geweest, noch zal dit zich beperkt hebben doordat, in een later stadium, de *wajang poerwa* de Voor-Indische epiek overnam en dit hulde in een Javaansch gewaad. Het moet zóó worden opgevat dat de Hindoe's op Java voorstellingen hebben gehouden van het vastelandsche tooneel. Dat hieraan moeilijk te twifelen valt, bewijzen de hier na te noemen handelingen en andere uitdrukkingsmiddelen die door het Javaansche tooneel van de bewegingskunst van het Indische tooneel direkt zijn overgenomen.

Zoowel door den dans van dit tooneel der Indische epiek als door dat der Indische religieuze opvoeringen, is dus het verband aan te toonen tusschen den Javaanschen en den Hin-

---

<sup>1)</sup> Beteekent: heuvel-klooster of heuvel-stichting.



doeschen dans. Tevens wordt op deze wijze aangegeven waardoor de vroegere Javaansche dansen der animistische maskerspelen zich langzamerhand ontwikkelden tot een Hindoe-Javaansche danskunst, waaruit later de verfijnde Javaansche danskunst voortspoot van de hierna te noemen *wajang wong*.

Uit den bouw van Baraboedoer (afb. 4) blijkt, dat de Çailendra-koningen Boeddhisten waren, zij het van een eenigszins gewijzigd, z.g.n. tantrisch Boeddhisme. Hoewel zang, dans, muziek en voordracht bij het Boeddhisme verboden waren, hebben bedoelde vorsten zich niet weerhouden van hun gehechtheid aan muziek en dans getuigenis af te leggen in het beeldhouwwerk van het monument. Dit feit staat evenwel niet op zich zelf. Sylvain Lévi<sup>1)</sup> wijst op het contact tusschen tooneel, dans en muziek met het Boeddhisme. Ook op Ceylon hebben de eerste Boeddhistische vorsten dans en zang behouden bij wereldlijke en kerkelijke feesten; zij waren er zelfs het voornaamste bestanddeel van.

Tengevolge van het meer ingetogen karakter vanden Javaan, werden de ritueele dansen en de na te noemen *deçi's* — evenals dit ook in Kambodja gebeurde — niet meer naakt uitgevoerd. Dit is de reden waarom in tegenstelling met de afbeeldingen in Voor-Indië, de danseressen, op de Hindoe-Javaansche reliëfs, gehuld zijn in een maillot-achtig kleed of dat zij min of meer rijk zijn uitgedoscht.

Het ligt echter voor de hand dat men, bij het beoordeelen van de acties dezer figuren, gewoonlijk heeft gemeend dat de Javaansche danskunst geen affiniteit vertoont met de klassiek Hindoesche, en dat zij dus ook niet afkomstig kon zijn uit Voor-Indië, waar alle voorstellingen, ook in het dansrythme, zulk een opvallend afwijkend karakter dragen. (Afb. 3.)

---

<sup>1)</sup> Op. Cit.





15. De Ngroedji.



16. De Ngepel.



17. De Njempoerit.



18. De Ngiting.



De talrijke beelden en beeldjes van Çiva Natarâja met de uitbundige gebaren en o.m. de danseressen op de gebeeldhouwde plafonds van Dilwarra, met de grootendeels naakte, wulpsche lichamen en de excessief opgetrokken of gekruiste beenen, die een hartstochteliĳken, in onze oogen, onkuischen aard aanduiden, wijzen op een geheel anderen dansstijl, een dansstijl die gebaseerd was op de ingewikkelde, erotische mystiek van het Indische vaste land, maar die later door de Javanen niet werd overgenomen. De luxurieuze acties van den Indischen dans stemmen dan ook geenszins overeen met het uiterlijk zoo beheerschte temperament der Javanen, noch met de zoo verfijnde ingetogenheid van den Javaanschen vrouwendans, noch met den kantigen, streng gestyleerden Javaanschen dans in het algemeen. Zelfs de dansen der *rong-gèng's* of publieke dansmeiden op Java, zijn kuisch vergeleken bij de oud-Voor-Indische vrouwendansen.

Het waren juist de latere, javaniseerende invloeden, toen de *wajang* zich meer en meer deed gelden en de eenvoudige Hindoesche muziekinstrumenten, zooals afgebeeld op Baraboedoer, plaats gingen maken voor het sterke orkest der Javaansche *gamelan*, die deze groote verschillen veroorzaakten in de algemeene actie van den dans.

Wel dragen op de Hindoe-Javaansche monumenten de bewegingen der dansfiguren nog een Voor-Indisch, uitbundig karakter — het rythme is sneller — maar toch zijn zij, in vergelijking met de Dilwarra-figuren, veel minder sensueel en ten opzichte van die van Amâravatie, minder uitbundig van aard. De vrouwendans op afbeelding 5 toont in den beenenstand nog een Voor-Indisch overblijfsel, doch de armen komen, evenals bij de latere Javaansche vrouwendansen, niet boven de schouders uit. In de stillere standen toonen de figuren veel meer overeenkomst met die van het Javaansche toneel. Zij kunnen daarom, ook door het kuischer karakter, dat



zich uitsprekt in de meerdere bedekking van het lichaam, beschouwd worden als een tusschenvorm of overgang naar den zich later ontwikkelenden, volstrekt kuischen dans in zuiver Javaanschen geest.

Gaat men de lange reliëfreesen van Baraboedoer na, dan treft men er minstens dertien danstafereelen onder, waarvan een, ofschoon hier de muzikanten worden gemist, van gewapende mannen op een reliëf van den bedolven voet. Opvallend is een voorstelling met negen figuren die een dans uitvoeren, n.l. door de omstandigheid dat „terwijl elders uitsluitend danseressen optreden dit hier niet het geval schijnt te zijn, want hoewel het ontbreken van alle hoofden en borsten het maken van onderscheid tusschen mannen en vrouwen uiterst moeilijk maakt, is toch wel te zien, dat enkele dezer personen niet anders dan mannen kunnen zijn. Behalve de deelnemers en het verschil in accompagnement, is ook een afwijking van de gewone *tandak*-tafereelen, dat hier niet de een of andere vorst of aanzienlijk man is voorgesteld, die als toeschouwer naar de voorstelling zit te kijken; de bedoeling van dit tafereel is dus waarschijnlijk wel een andere, dan het gebruikelijke dansvermaak.”<sup>1)</sup>

Met alle bescheidenheid zij intusschen opgemerkt, dat, waar Prof. Krom in zijn beschrijvingen over deze reliëfs meermalen spreekt van *tandakken*,<sup>2)</sup> hieraan niet de beteekenis moet worden gegeven die het woord thans heeft. Ten tijde van den bouw van Baraboedoer was de direkt uit Voor-Indië ontleende dans — o.a. door de bijzondere hand- en hoofdhoudingen, die ieder een min of meer gewijde beteekenis hadden — van een hoogere orde dan de profane *tandak*.

Het ligt trouwens voor de hand dat, waar behalve de aan-

---

<sup>1)</sup> Prof. Dr. N. J. Krom. „Beschrijving van Barabudur”, 1e deel, archaeologische beschrijving. 1920.

<sup>2)</sup> Van het Maleische woord *tandak*.



zienlijken, ook de goden als toeschouwers van den dans naar voren werden gebracht, deze geen welgevallen zouden hebben gevonden in de gewone, weinig beduidende *tandak*, al waren zij ge-anthropomorfiseerde goden, aan wien menschelijke eigenschappen werden toegekend.

Zonder twijfel waren die dansen de z.g.n. *deçi's*, d.w.z. dansen die uitsluitend bestemd waren tot vermaak en ontspanning van den vorst; daarvan bestonden zestien verschillende vormen.

Een hogere bedoeling dan de *deçi's* hadden de twintig *mâr-ga's*, die Brahmâ ontvangen had van Mahâdeva en die door Bharata voor den god werden uitgevoerd.<sup>1)</sup>

Op de meeste voorstellingen van Baraboedoer zijn de danseressen rijk getooid (afb. 5 en 6). Zij dragen dikwijls diadeemvormige hoofdsieraden, spangen om den bovenarm, halssnoeren en onderarmbanden; verder is een rokvormig, luchtig kleed met lendengordel een algemeene dracht; duidelijk is ook het gebruik van de Javaansche *slëndang*.

De danseres verschijnt gewoonlijk op een verhooging; de actie draagt duidelijk, hoewel op ingetogener wijze, het karakter van den Voor-Indischen dans door de uitbundigheid, de onkuische, wijdbeensche bewegingen en de hooge arm- en beenheffingen.

Altijd zijn de muzikanten naast de danseres afgebeeld, (afb. 5 en 6); zij bespelen de dwarsfluit, een groote pot- of tonvormige trom, of hanteeren een kleine handtrom en de bekkens. Nimmer ontbreken ook de vrouwen, die met belletjes of klokjes de muziek op lieflijke wijze aanvullen.

Een man op leeftijd, in Brahmânen-kleeding, leidt dans en muziek; men ziet hem overal met opgeheven handen voorgesteld, een enkele maal ook schelletjes bespelend.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Volgens Sourindro Mohoen Tagore, zie Lévi op. cit.

<sup>2)</sup> Naar aanleiding van een beschrijving in Jacob Haafner's „Reize in eenen



Het meest bekende reliëf met een dansende figuur, is dat van afb. 6, waarop Prins Soedhana op zijn verhoogden zetel, zich met zijn geliefde, Manoharâ,<sup>1)</sup> in Droema's hof vermaakt. De fors gebouwde dansende vrouw is plastisch zeer sterk gebeeldhouwd tusschen twee prachtig gecomponeerde groepen: rechts de gelieven die genieten van de sierlijke bewegingen der danseres, links de aaneengesloten groep der zittende en staande muzikanten.

Het is opmerkelijk, dat deze wijze van groepeerings, ook wat betreft de plaats van 's Prinsen gevolg, nu nog wordt teruggevonden bij de opvoeringen der klassieke Kambodjaansche dansen.

De armhouding der danseres verdient alle aandacht; zij komt geheel overeen met twee armstanden van den dansenden Çiva. Hoewel het te betreuren is dat op dit fraaie reliëf de beide handen beschadigd zijn, is uit de polsbeweging duidelijk, dat ook de overeenkomstige handhoudingen gelijk zijn. De rechterhand mimeert dus de Ardha-candra, een vorm van de hierna te noemen Patâka-hand. De linkerarm, dwars over de borsten gestrekt, is een actie die op verschillende dansreliëfs voorkomt, terwijl de afhangende hand dan steeds de Danda of Gaja hasta<sup>2)</sup> aangeeft. Beide handhoudingen zijn in de Javaansche danskunst overgenomen.

Zeer uitbundig van actie is de dansende vrouwenfiguur op een reliëf van den Çiwa-tempel der Lara Djonggrang-groep, dicht bij het Prambanan-complex, die vermoedelijk een schep-

---

Palanquin" (1808), komt Prof. Dr. N. J. Krom tot de conclusie: „De overeenkomst tusschen hetgeen Java in 800 en Koromandel in 1800 te zien geeft, is niet volkomen, maar toch wel zeer groot. Doedezak en hobo missen wij, doch fluit, bekkens en trommels zijn aanwezig, en de Chelimbikaren met zijn bekkentjes vervult op de Baraboedoer-reliëfs klaarblijkelijk dezelfde rol als duizend jaar later" („De Dansbegeleiding op Baraboedoer", Ned. Indië Oud en Nieuw, 12e jg. afl. 10).

<sup>1)</sup> Manoharâ is een Sanskritwoord, dat schoon of bekoorlijk beteekent.

<sup>2)</sup> T. A. Gopanitha Rao. „Hindu Iconography" 1914—1916. Dl. I, pl. V, fig. 12.





19. Het turen in de verte.



ping was van Koning Daksa. Het reliëf geeft een voorstelling van Bharata — tweede zoon van Daça Ratha, vader van Râma — die door een Brahmaan tot koning wordt gewijd (afb. 7); het is een fragment van de reliëfrees die de geschiedenis van Râma en Sîtâ verhaalt. De danseres is bijna ongekleed, maar rijk met sieraden getooid. Te midden van een feestvierende bevolking voert zij een krijgsdans uit met zwaard en schild, begeleid door de muziek van drie mannen met schellen en trommen.

Hierbij dient vooral er op te worden gewezen dat, hoewel deze tempelgroep uit ongeveer de tweede helft der 9e eeuw dateert en dus de laatste was die gebouwd werd vóór den ondergang van het Midden-Javaansche rijk in  $\pm$  915, de bewuste danseres van Tjandi Çiwa, in de wijze van hare bewegingen, nog een volkomen Voor-Indisch karakter draagt. Er zijn nog niet de minste sporen van javaniseerende invloeden; dit zou kunnen wijzen op de juistheid van de meening over deze vrouwenfiguur, die Dr. Stutterheim in zijn academisch proefschrift gaf, n.l. deze<sup>1)</sup>:

„Der Tanz der Frau ist typisch tantrisch, wie wir ihm in der Buddhistischen Ikonographie von Dâkinîs und anderen Wesen des schrecklichen Typus aufgeführt sehen. Es ist ein Tanz, der bis heutigentages in Tibet noch als religiöser Tanz vorkommt. Vielleicht ist es gut, wenn wir ihn auf unserer Relief als zu der Feier gehörend und nicht zum Ergötzen des Publikums bestimmt betrachten”.

Aan de buitenzijde van de balustrade om deze Lara Djonggrang-groep zijn talrijke dansende en musicerende figuren aangebracht in terugliggende paneelen. Zij stellen schepingsdansen voor, variaties van den kosmischen Çiva-dans, uitgevoerd door volgelingen van de godheid. (afb. 8). In

<sup>1)</sup> Dr. W. Stutterheim. Râma-Legenden und Râma-Reliefs in Indonesien. (Ins Deutsche übersetzt von K. und H. Döring. 1925).



vooruitspringende nissen, die deze paneelen afwisselen, bevinden zich zeer schoone groepen van Gandharwa's en Ap-sarâ's, die het voortbestaan van het leven symboliseeren.

Te betreuren is het, dat bij de sinds ongeveer zes jaren gedane ontgravingen van het voormalige Madjapahit, waarbij naturalistische beeldhouwkunst is ontdekt van een overheerschend Javaansch, af en toe zeer fraai karakter, slechts één enkel beeldje werd gevonden van een (vrouwelijke) dansfiguur. Het is van een prachtige kwaliteit, doch de handjes zijn helaas gemutileerd. Aanknoopingspunten voor de ontwikkeling van de danskunst zijn hierbij dus moeilijk te zoeken. Hopelijk zullen later gaver stukken gevonden worden.

Op de, uit de 13e eeuw dateerende bouwwerken van Oost-Java, waarvan de zeer schoone onnaturalistische, ornamenteele uitbeeldingswijze van een uitgesproken Javaaschen geest is, werd geen enkele dansende figuur afgebeeld. Ware dit wel het geval, dan zou, zelfs uit de versieringskunst, de ontwikkelingsgang van de danskunst duidelijker zijn na te gaan, vooral wanneer men uitgaat van de gangbare hypothese, dat die bouwwerken zich uit de Hindoe-Javaansche kunst van Centraal-Java hebben ontwikkeld. De ontgraving van Tjandi Badoet in 1924 versterkt de meening dat de Indonesisch getinte Oost-Javaansche kunst uit de klassieke Hindoe-Javaansche kunst gegroeid is.

Er blijft echter ruimte over voor een ander inzicht in den samenhang tusschen de klassieke Javaansche kunst en de kunst van Oost-Java.<sup>1)</sup> Als het volgens dit standpunt waar is dat

---

<sup>1)</sup> Zie hierover: Prof. Dr. J. Ph. Vogel. „The Relation between the Art of India and Java”. The Influences of Indian Art. 1925.

T. B. Roorda: „Eenige opmerkingen over de vermoedelijke oorzaak van het ontstaan van een zoogenaamde wayang-stijl in de Oost Javaansche reliëfkunst.” Voordracht vierde congres Oostersch genootschap. 1925.

Dr. W. F. Stutterheim in Djawa, 7e jg. no. 1, 1927, waar hij wijst op de zelfstandige Djala Toenda-kunst op Oost-Java vóór de 12e eeuw.



het karakter van de Oost-Javaansche beeldhouwkunst moet verklaard worden uit het feit, dat naast de Midden-Javaansche cultuur in Oost-Java een zuiver Indonesische massa leefde die slechts animistische overtuigingen was toegedaan, dan zou uit de monumenten kunnen blijken, dat bij deze groep de danskunst niet in aanzien stond en hoegenaamd geen beteekenis had.

De buitengewone begaafdheid, gepaard aan zeldzaam kunstzinnigen aanleg der Hindoe-Javanen spreekt daarentegen des te duidelijker: zij bleken zeer ontvankelijk voor de uitingen van den dans. Met de prachtige ontwikkeling der bouw- en beeldhouwkunst ging gepaard een schoone ontplooiing van den dans.

In Oost-Java heeft de danskunst zich blijkbaar ook nooit tot een belangrijke Indonesische uiting kunnen ontwikkelen. De beste vorm, de gandroeng-Banjoewangi<sup>1)</sup> tot 1890 uitgevoerd door dansknappen, daarna door lyrische maagd-danseressen die afstammen van de Hindoe-Javaansche Blambangers, herinnert door snelle bewegiging en rythme als anderszins, weinig aan de verfijnde, plastische eigenschappen van den dans van Midden-Java.

Intusschen is het niet uitgesloten en zelfs waarschijnlijk, dat tijdens den bloei van de letterkunde tusschen de jaren 1000 en 1500, in Oost-Java ook het dansspel een opleving zal hebben gekend. Daar echter het tooneel, evenals de litteratuur geen volks-, doch uitsluitend kraton-kunst was, zal met den val van Madjapahit, samen met de litteratuur, ook tooneel en dans zijn ondergegaan. In Mataram echter, dat daarna cultuurcentrum werd, vond het dansspel een vruchtbaeren bodem tot verdere ontwikkeling.

---

<sup>1)</sup> Het woord *gandroeng* beteekent: „Liefdepijn hebben” of „van liefde gek zijn”; de dans staat dus in onmiddellijk verband met het uiten van onweerstaanbare liefde.



De verhalen in dichtmaat, die in de Babad's of Kronieken Java's geschiedenis beschrijven, bevatten, voor zoover nagegaan, geen gegevens omtrent dans en danssoorten. Het ligt trouwens niet in den aard dier geschriften om daarin iets over de danskunst aan te treffen. Een grootere mogelijkheid om over dit onderwerp nadere bijzonderheden te vinden, bieden de, voor het grootste gedeelte nog niet vertaalde handschriften in de Oud- en Middel-Javaansche taal, die zich bevinden in de Leidsche Universiteits-Bibliotheek, maar ook de Vorstenlandsche handschriften der vereeniging Panti Boedaja, de verzameling te Batavia, benevens de Javaansch-Balische en Balische litteratuur, die in het bezit is van de „Kertya Lieftrinck-van der Tuuk” op Bali of aan de Balische *pedanda's* behooren, zijn mogelijke bronnen voor meerdere kennis.

De in die geschriften voorkomende passages over volks- en andere feesten, zooals huwelijken van vorsten, prinsen en prinsessen, vermelden vermoedelijk wel een en ander over de toen gebruikelijke dansen en dansvormen.

Ook de oude geschriften van het Mangkoenagarasche huis te Soerakarta, waar de danskunst een hoogtepunt bereikte, zouden waarschijnlijk zeer belangrijke gegevens kunnen bevatten.

In de reeds vertaalde Oud- en Middel-Javaansche gedichten en verhalen wordt wel een en ander over dansen aangetroffen, doch de stof is niet van dien aard, dat daaruit bepaalde gevolgtrekkingen gemaakt zouden kunnen worden, die thans waarde zouden kunnen hebben om daarop een ontwikkelingsgang te bouwen. Daar het evenwel mogelijk is dat de gevonden fragmenten van eenig belang kunnen zijn in verband met hetgeen nog gevonden zal worden in de onvertaalde manuscripten, zijn zij hier opgenomen.

Het verhaal „Calon-arang”, uit het Oud-Javaansch vertaald





20. Prinses Srikandi, de rechterhand in Andha Patāka.



door Dr. R. Ng. Poerbatjaraka,<sup>1)</sup> bevat een merkwaardige dansscène in hoofdstuk III. Erlanggya, Koning van Daha, had last gegeven om Calwanarang, de weduwe van Girah te dooden, omdat aan háár ziekte en dood verweten werd van vele onderdanen. De moord mislukte, de Koning was zeer vertoornd. „Toen sprak Lende tot de weduwe: „Wel, mevrouw de weduwe, wat zullen wij nu doen, nu de vorst toornig is geworden? Wij zouden terwille van den goeden gang van zaken ons liever in veiligheid brengen door goed gedrag aan te nemen en ons overgeven aan een' grooten heilige, die ons de zaligheid kan aanwijzen.”

Toen sprak Larung: „Wat kan de toorn van den vorst ons schelen? Integendeel, wij zullen onze handelingen verergeren, opdat het tot het midden (der stad) kome”.

Allen keurden de woorden van Larung goed; Calwanarang ging er ook mee accoord, en sprak vervolgens: „Dat vind ik uitstekend, Larung. Kom! slaat op uwe kamanaks en kangsi's en laat ons één voor één dansen; ik zal iedere beweging opnemen. En straks als het tijdstip van handelen zal zijn gekomen, moeten jelui gezamenlijk dansen.”

Onmiddellijk ging Guyang dansen; zij danste met uitgestrekte armen, klapte met de handen, ging op den grond zitten, en draaide in de rondte met haar kain; hare oogen puil- den uit en zij wendde het hoofd links en rechts.

Toen ging Larung dansen; hare bewegingen waren gelijk aan die van een tijger, die een aanval wil doen; hare oogen waren roodachtig van kleur en zij was naakt. Heur haren hingen los naar voren.

Gandi danste; zij danste onder het maken van sprongen; heur haren hingen los zijwaarts. Rood waren haar oogen (rond) gelijk een ganitrivrucht.

<sup>1)</sup> Bijdragen tot de Land-, Taal- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, dl. 82, 1e afl. 1926.



Lende danste; zij danste op de teenen staande en maakte kleine sprongen met haar kain. Haar oogen glinsterden gelijk vuur, dat op het punt is te ontvlammen. Heur haren hingen los.

Wökçirsa danste; zij danste voorovergebogen en keek onop houdelijk om; haar oogen waren opengesperd en onbeweegelijk. Haar haren hingen los zijwaarts en zij was naakt.

Mahisawadana danste met de beenen aan elkaar; daarna liep zij op de handen, terwijl zij haar tong trillend uitstak; met haar handen wilde zij als het ware grijpen.

Verheugd was het hart van Calwanarang, toen allen gedanst hadden . . . ."

Deze passage in de „Calon-arang" is in zooverre origineel, omdat de daarin beschreven onstuimige en haast waanzinnige vrouwendansen in de latere litteratuur niet voorkomen; zij zijn slechts wilde, toemeloze uitingen die niets te maken hebben met den hedendaagschen vrouwendans.

De „Tantoe Panggelaran", een Oud-Javaansch prozageschrift, dat vertaald werd door Dr. Th. Pigeaud (1924), maakt, in het laatste gedeelte van hoofdstuk zes, melding van een spel, waarvan de beteekenis niet volkomen duidelijk is. Dr. Pigeaud houdt het voor een soort wapendans. Belangrijker gevolgtrekkingen zijn te maken uit hetgeen wordt verhaald in de Nâgarakrtâgama", het Oud-Javaansche gedicht van Prapantja ter eere van koning Hayam Woeroek, onder wiens regeering (1350—1389) het rijk van Madjapahit zijn grootsten bloei beleefde. Het gedicht werd in 1894 bij de Lombok-expeditie buitgemaakt en door Prof. Kern vertolkt.<sup>1)</sup>

De zangen 27, 66 en 91 spreken van *raket*-spelen of *raket*-opvoeringen; in den laatst genoemden zang treedt de Koning

---

<sup>1)</sup> Bijdragen Taal-, Land- en Volkenkunde van Ned.-Indië, dl. 58—69 (1905—1914) en in Kern's „Verspreide Geschriften" VII (1917) en VIII (1918).



zelf op. Volgens Prof. Schriecke<sup>1)</sup> blijkt, evenmin als uit andere hem bekende plaatsen in de Oud-Javaansche litteratuur, dat hierbij maskers werden gedragen. Die *raket* was dus niet anders dan een soort *wajang wong*, een tooneelspel waarbij mimische dansen werden uitgevoerd zonder gebruik van het masker.

In een strofe van zang 91 wordt het woord *nawanâtya* gebruikt, waarvan Prof. Kern in een toelichting zegt: „dit zou kunnen beteekenen negen tooneelspelers”, hij laat er echter direct op volgen: „doch zulks is niet zeker”. Dr. R. Ng. Poerbatjaraka<sup>2)</sup> vertaalt aldus: „een dans uitgevoerd door negen dansers”. Waar *nâtya* echter een overgenomen Sanskrit woord is, waarmee een mimische, dramatische dans wordt aangeduid, is het aannemelijk en zelfs logisch, dat de dans in de *raket* er een was in Hindoeschen geest.<sup>3)</sup>

Voor de ontwikkeling van het Javaansche tooneel en van de danskunst is dit van overwegende beteekenis.

In hetzelfde gedicht wordt nog enkele andere malen iets over dansen aangehaald: Zang 91, die over feestelijkheden handelt in den bloeitijd van Madjapahit<sup>4)</sup> vermeldt:

„Grappenmakers en narren, die onder elkaar pret maakten en dansten, zoodat zij den lachtlust der toeschouwers opwekten . . . .<sup>5)</sup>

Verder wordt in zang 31 verhaald dat de vorst in een Boeddhistische stichting, waar vroeger een zijner verwanten was bijgezet, een vrome handeling verrichtte; daarna volgt:

<sup>1)</sup> „Wajang Wong”, tijdschrift Djawa, 9e jg. No. 1, Jan. 1929. Zie tevens het verschil van meening in „Wajang Wong” door Dr. Th. Pigeaud.

<sup>2)</sup> Aanteekeningen op de *Nâgarakrtâgama*, door R. Ng. Poerbatjaraka. Bijdragen Taal-, Land- en Volkenkunde van Ned.-Indië, dl. 80, 1924.

<sup>3)</sup> Opmerking verdient, dat ook de Sanskrit-woorden *nâta* (tooneelspeler), *nâtaka* (id.) en *nrtta* (dans) in het oud-Javaansch werden overgenomen.

<sup>4)</sup> Madjapahit beteekent: de bittere madja-vrucht; het woord stamt uit een legende.

<sup>5)</sup> Vertaling van Prof. Dr. N. J. Krom.



„Drommen van *patih's* stonden dicht opeengedrongen in de audiëntiezaal; buiten weerklonken de trommen en pauken en er werd gedanst tot zonsondergang.”<sup>1)</sup>

In een beschrijving van een zevendaagsch feest gedurende het doodenoffer — *Çrâddha* — ter eere van de grootmoeder des Konings, (zang 66) wordt verteld:

„De feesttent waarin de koning danste was geheel gevuld met uitsluitend dames; enkelen der verbaasde toeschouwers maakten grappige gebaren.”<sup>1)</sup>

In deze drie gedeelten wordt waarschijnlijk niet anders bedoeld dan een soort *tandak*-dans, een amusements- of gezelschapsdans, die, met enkele handhoudingen van Hindoeschen oorsprong, op Java is ontstaan. Sporadisch komt deze dans nog voor op *tajoeban's* of particuliere dansavonden.

Intusschen mag niet betwijfeld worden, dat in de Madjapahitsche bloeiperiode, alle danskunst, d.w.z. de zinrijke van het toenmalig tooneel, op een hoogen trap heeft gestaan.

Het groote Middel-Javaansche gedicht „*Pandji amalat Raçmi*”, korthedshalve „*Malat*”<sup>2)</sup> genoemd, dat het *Râmâyana* in lengte overtreft en nog niet geheel is vertaald, bevat zonder twijfel gedeelten waarin de dans voorkomt.

Het Balineesche gedicht „*Bagoes Hoembara en Mantri Koriipan*”, dat ontleend is aan de „*Malat*”, bevat in de vertaling van den zendeling R. van Eck,<sup>3)</sup> enkele gedeelten die op den dans betrekking hebben.

Als aan het hof van Matahoen de huwelijksdag van den koning wordt bepaald, worden op zijn bevel witte buffels, varkens, geiten, reebokken en ganzen geslacht; ook rijst en

---

<sup>1)</sup> Vertaling van Prof. Dr. N. J. Krom.

<sup>2)</sup> *Malat Raçmi* wil zeggen: „vrouwen verkrachten”, *Amalat Raçmi* beteekent: „het niet aanraken van verboden vrouwen”.

<sup>3)</sup> Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, 17e dl. 1876.





21. Houding en handgebaar bij het spreken met een hooggeplaatst persoon.



zeevisch moet worden verdeeld, terwijl daarna feest wordt gevierd. De coupletten 438, 439, 440 en 441 vertellen hiervan het volgende:

„Onze pen schiet te kort om al de feesten en danspartijen te beschrijven, (die nu) in de bantjingah (volgden).

Eerst werd de *gamboeh*<sup>1)</sup> gespeeld, om plaats te maken voor eene voorstelling met maskers.<sup>2)</sup> Daarop volgde de (zoo-genaamde) vlinderdans, waarbij de tegen elkaar in dansende partijen als over den grond zweefden, terwijl zij onafgewend de oogen gericht hielden op de bloemen (die hier en daar op stokken waren geplaatst).<sup>3)</sup>

Ook de verschillende dansmeisjes (traden op), tot groot genoegen van de duizende toeschouwers, die elkander op het voorplein verdrongen en (bij wijlen) de lucht van hun gelach deden weergalmen. Het regende kwinkslagen, (daar) elk (der dansmeisjes) uitmuntte in de kunst om heur gezang door allerlei ondeugende aardigheden af te wisselen.

Eindelijk maken wij nog melding van eene andere partij dansmeisjes, die de „Boetedoening van Ardjoena op den heiligen berg Méroe” speelden (en wel dat gedeelte, waarin deze heilige kluizenaar) zeven maal achtereen door even zoovele hemelingen in verzoeking wordt gebracht.

Op het oogenblik dat deze bajadeeren te voorschijn kwamen (en al dansende den ingang van het plein naderden) waren zij (reeds) hartbetooverend schoon....”

Uit bovenstaand verhaal blijkt, dat de beide eerste daarin genoemde dansen een soort *nr̥tta*'s waren, terwijl de laatste, in het mimisch-verhalend karakter, *nâtya*'s of mimische dansspelen zijn geweest.

Waar in den oorspronkelijken tekst, met betrekking tot den

1) Dramatische voorstelling van gedichten in Javaansch-Kawi.

2) Voorstelling uit het Râmâyana.

3) *Baris*-dansen om pisangstammen, waarop bloemen gestoken zijn.



vlinderdans, het woord *baris* wordt gebruikt, dat wapendanser beteekent, is het duidelijk dat bedoelde dans een der talrijke *babarisan's* of wapendansen was, door van Eck in zijn aantekeningen opgesomd. Hoogstens tien personen namen daaraan deel; zij waren gewapend met lanzen, zwaarden, pijl en boog, met stokken, waaiers, boomstronken enz.

De dansmeisjes in het volgende couplet worden in het Baliëesche handschrift *djogèd lègong* genoemd; zij waren dus meisjes die het bijzonder eigendom waren van den vorst en door niemand mochten worden genaderd. Dit in tegenstelling met de *djogèd tongkohan*, waarmee, evenals de Javaansche *ronggèng's*, publieke dansmeiden worden bedoeld.

In de vertaling van de romantische „Kidoeng<sup>1)</sup> Soenda” door Prof. Dr. C. C. Berg<sup>2)</sup> — een gedicht in het Middel-Javaansch, dat de beschrijving geeft van den tocht der Soendaneesche koninklijke familie naar Madjapahit — treft men eveneens een korte aanwijzing over den dans aan.

Zoo luidt couplet 49 van zang III:

„Gedurende een maand en zeven dagen duurden de lijkfeesten van den Koning; prachtig was alles, waarnaar men kijken kon; al wat er in Majapahit was, (kreeg men te genieten): wayang-wongspelen, fraaie dansen, de zeven soorten wapenspel en in het bijzonder de manke wapendansers; verder dansmeisjes bevallig in haar bewegingen, prachtige wayang vertooningen en maskerspelen.”

Eigenaardig is hier het optreden der manke *baris*, volgens Prof. Berg een groep clowns, die om hun gang of hun costume den lachlust van het publiek opwekten.

Eigenaardig is ook de feestelijke wijze, waarop rouwplech-

---

<sup>1)</sup> Onder *kidoeng* wordt verstaan een gedicht in inheemsche versmaat, dat een inheemsch onderwerp behandelt.

<sup>2)</sup> Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, dl. 83, afl. 1, 1927.



tigheden werden gevierd, blijkende, zoowel uit de „Kidoeng soenda” als uit de oudere Nâgarakrtâgama.

De Chineesche berichten, samengesteld door W. P. Groeneveldt,<sup>1)</sup> vermelden over de muziek en den dans der Javanen slechts dit uiterst weinige:

„Their instruments are a transversal flute, drums and wooden boards; they can also dance.”

In de romantische, Middel-Javaansche „Pararaton” of het „Boek der Koningen van Toemapel en van Madjapahit,” wordt wel melding gemaakt van een steekspel onder luidruchtige muziek, maar over den dans vindt men niets.

Uit het voorafgaande vloeit voort, dat noch de beeldende kunst, noch de letterkunde (voor zoover vertaald) waardevol materiaal verschaffen omtrent de javaniseerende inwerking op de door de Hindoes naar Java overgebrachte bewegingskunst.

Dat de Hindoe-Javanen verschillende elementen hebben overgenomen van de Hindoesche *nâtya*, is volkomen duidelijk geworden door de, aan Nandikeçvara (Çiva) toegeschreven Abhinaya Darpana, die de expressieve gebaren omschrijft, bestemd voor de mimische taal van den dans van het tooneel.

Dit geschrift is daarom van groote beteekenis voor de geschiedenis van de Javaansche danskunst.

Van de omstreeks 1887 verschenen 2e editie van den Sanskrit-tekst in Telugu-karakters, die bezorgd werd door Tiruvenkatâcâri, werd in 1917 een Engelsche vertaling uitgegeven door Dr. Ananda Coomaraswamy en Gopala Kristnayya Duggirala. Waar Tiruvenkatâcâri zich herhaaldelijk beroept op andere geschriften, kan daarmee waarschijnlijk niet anders bedoeld zijn dan de Nâtya Çâstra van Bharata.

---

<sup>1)</sup> „Notes on the Malay Archipelago and Malacca”. (History of the Sung Dynastic (960—1279) Book 49). Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, dl. XXXIX. 1876.



Dr. Coomaraswamy is van oordeel dat het compendium afkomstig is van het Zuidelijk deel van het Telugu-land. Een treffende samenhang dus met Prof. Krom's hypothese, dat het Zuid-Indisch Telugu-land een uitgangspunt kan zijn geweest voor de handelsreizen der Hindoe's naar het Oosten, toen het land onder een heerschappij stond, die later door die der Pallawa-vorsten werd gevolgd.<sup>1)</sup>

De herkomst van den *wajang wong*-dans uit het Telugu-land moge geen positieve bevestiging zijn voor Krom's gevoelens, zij zal dit wellicht wel versterken.

Opmerkelijk is in dit verband, dat de bewegingskunst van het tooneel van de West-kust van Zuid-Indië voor de Javanen onbekend is gebleven. De tallooze handhoudingen en gebaren, afgebeeld in Meerwarth's studie over de tooneel-opvoeringen in Malabar,<sup>2)</sup> wijken geheel af van die van den *wajang wong*-dans.

Uitgezonderd de schrale gegevens op de voorstellingen van Baraboedoer, blijft de groeiwijze van de danskunst op Java volkomen in het duister.

In groote trekken zal deze zich ongeveer aldus hebben ontplooid:

Vóór den Hindoe-tijd kenden de oorspronkelijke Maleisch-Polynesische bewoners van Java den animistisch-ritueelen dans en de dansen waarbij maskers werden gedragen ten dienste van vertooningen op magisch-religieuze grondslag. Later ontwikkelde zich hieruit de *topèng*<sup>3)</sup> of maskerspel, waarvan de dansen verwant zullen geweest zijn met die van

---

<sup>1)</sup> Prof. Dr. N. J. Krom. „Hindoe-Javaansche Geschiedenis”. 1926.

<sup>2)</sup> Meerwarth. „Les kathâkalis du Malabar”, Traduit en Français par M. A. Guérinot. Journal asiatique, octobre-décembre 1926.

<sup>3)</sup> De beteekenis van het woord *topèng* is, volgens Dr. Brandes, doodenmasker en zou er op wijzen, dat het *topèng*-spel, evenals de *wajang-poerwa*, zijn oorsprong vindt in den cultus der dooden en in de voorouderen-verering. Ook het Hindoe-drama stamt uit dien cultus.





22. Houding en handgebaar bij het gewone spreken.



andere volken uit den Archipel. Tijdens de Hindoe-kolonisatie maakten de vroegere ritueele dansen langzamerhand plaats voor den Hindoe-tempeldans; animistische elementen drongen echter later weer door.

Waarschijnlijk werden in de 8e eeuw, toen Midden-Java onder de suprematie stond van de Çailendra-koningen, de *deçi's* ingevoerd, dansen die uitsluitend bestemd waren voor vorstelijke vertooningen, zooals men die afgebeeld ziet op de wanden der Baraboedoer-galerijen.

Omstreeks dien zelfden tijd leerden de Javanen, door het Voor-Indische tooneel, de waarde kennen van het zinrijk, beteekenende gebaar. Zij namen dit later, met andere vormen, over in de Hindoe-Javaansche dansspelen, waarop strofe 91 van de „Nâgarakrtâgama” wijst.

De oorspronkelijke, animistische dansen van de maskerspelen werden langzamerhand volgens Hindoe-opvattingen geheel gewijzigd. Samen met de bouwkunst en de versierende beeldhouwkunst, ontplooiden deze magische dansen en de daarbij behorende muziek zich meer en meer in Hindoe-Javaanschen zin en kwamen tot rijker bloei.

De Javanen hebben zich echter, in afwijking van de aanvankelijke gewoonte der Hindoe's, niet gehouden aan schriftelijke regels voor den dans, alle kunst-traditie heeft zich — evenals later trouwens ook in Voor-Indië, alleen langs mondelingen weg voortgezet, omdat men meende, dat door memorisatie het geheugen werd verscherpt en het verstand werd ontwikkeld.

Na het jaar 1200 drong in de gemengde cultuur, de Javaansche geest steeds sterker door; zodoende werden de bewegingen van den dans en de uiting der muziek langzamerhand meer volgens de Javaansche ideologie en de Javaansche stijl-opvattingen gewijzigd.

De aanvankelijk sterke Hindoesche invloeden zijn, gelijktij-



dig met het algemeen verval der Hindoe-Javaansche kunst, na de niet geheel vreedzame invoering van den Islam in de 15e en 16e eeuw langzamerhand verminderd. Het in de Hindoeperiode ontstane tooneel leed, door verzwakking ten gevolge der mondelinge traditie en door gevoerde oorlogen, noodwendige verliezen. In den steeds sterker naar den nationalen aard gerichten dans vervielen vele Hindoesche uitdrukkingsmiddelen; die, welke gehandhaafd bleven, verloren grootendeels hun oorspronkelijke beteekenis.

In het midden der 18e eeuw vond de dans meerdere toepassing in het, naar het voorbeeld der Hindoe-Javaansche dansspelen oplevende en getransformeerde Javaansche tooneel, dat door menschen werd opgevoerd, doch waarbij geen maskers werden gedragen.

De dans groeide daarna als gestyleerde bewegingskunst, tot een hoogte, zooals waarschijnlijk nergens bereikt is geworden.

Dat de Javaansche danskunst afkomstig is uit Voor-Indië, wordt recht duidelijk wanneer men de Nâtya Çastra, de Abhinaya Darpana en andere Sanskrit-geschriften opslaat, die de ingewikkelde leer der standen, gebaren en bewegingen beschrijven, bestemd voor den dans van het Indische drama. Het is verrassend daarin overeenkomsten te vinden met allerlei handelingen in de danskunst van Java, die echter voor het grootste deel in het land van herkomst verloren zijn geraakt.

Zoo blijken dan o.a. uit Voor-Indië ontleend te zijn:

1e. De eischen van geschiktheid voor tooneeldansers en danseressen (*nâtakagina*).

2e. De aan het drama voorafgaande ceremonie voor de goden, op Java *sadjèn* genoemd.

3e. Het kleuren van het aangezicht en een deel van het lichaam met een gele kleur. In Voor-Indië geschiedde dit met



safraan en gele arsenik, omdat het geel, de kleur van het goud, als een van de vijf heilige kleuren werd beschouwd. Oorspronkelijk had het een magische beteekenis, magische vorsten verhieven het tot een vorstelijke kleur.

Op Java wordt voor de gele kleur *borèh* gebruikt, dat vervaardigd wordt uit allerlei plantaardige ingrediënten, zooals het geurige *daon pandan* — een plant uit het geslacht der aloë's — gemengd met gele kleiaarde of *atal*.

4e. Het neerslaan van den blik door de danseressen, en enkele andere, voor zekere handelingen, voorgeschreven wijzen van het richten van den blik (zie blz. 171—172).

5e. De *anjali* of groet, overeenkomende met de Javaansche *sembah* (zie blz. 158—159).

6e. Enkele symbolische houdingen o.a. voor het inzamelen en plukken van bloemen, (blz. 155—156), voorts de gebaren, die de uitdaging en het weenen aangeven (blz 111 en 137).

7e. Enkele houdingen van het hoofd (zie blz. 168—169).

8e. De meeste handhoudingen die van zooveel beteekenis zijn voor de taal van het gebaar (zie blz. 148—157).

Andere handelingen in den dans, vooral de acties van armen en beenen, moeten van Javaansche afkomst zijn.

Als zoodanig moeten worden beschouwd: de gestyleerde gang en de andere wijzen van gaan in den dans, ook de strijdansen en het zeer verfijnde karakter van den vrouwendans, dat, doorgevoerd tot in de schijnbaar ondergeschikte bewegingen, een gansch ander, want nobeler en beschaafder beeld toont dan het Voor-Indische.

Het blijft intuschen zeer moeilijk om precies uit te maken in hoeverre andere elementen Javaansch of Hindoesch zijn van oorsprong. Want men houde wel in het oog dat de Hindoesche en de Javaansche cultuur op elkaar inwerkten, omdat zij in wezen verwant aan elkaar waren. Niet aan elkaar verwante culturen toonen geen neiging om op ingrijpende wijze



elkaars eigenschappen over te nemen. Die verwantschap is verklaarbaar wanneer men aanneemt dat het niet onwaarschijnlijk is dat Java's autochthone bewoners hetzelfde stamland hadden als de Voor-Indische Hindoe's.<sup>1)</sup>

Toen de Hindoe's op Java kwamen, bestond er tusschen de verwante rassen wel een sterk verschil van ontwikkeling, doch de geaardheid van den Javaanschen geest was niet alleen alleszins geschikt om gemakkelijk de Hindoesche invloeden op te nemen, doch ook om die, in een later stadium van ontwikkeling, te verwerken en met eigen krachten te versterken.

Zoo werden de verschillende kunsten, ontleend aan de Hindoe's, door de Javanen bevrucht met rijke sappen van eigen bodem. Hindoe-Javaansch waren aanvankelijk de tooneel- en danskunst, maar ten slotte groeiden zij uit tot een kunst met een sterk uitgesproken eigen Javaanschen stijl.

Hoewel de danskunst het karakter bleef dragen van een kunst met gemengde elementen, is het toch gerechtvaardigd om te spreken van „Javaansche danskunst”, omdat zij een zuivere afspiegeling is van het wezen van den beschaafden Javaan die haar schiep. Deze kan, als het noodig is wel snel en moedig zijn, maar in de samenleving is hij verfijnd-aristocratisch, gracievol, décent en ingetogen, daarbij beheerscht en rustig, ondanks innerlijke passies. Uit die, door den Javaan geëerbiedigde, kenmerkende eigenschappen, is vanzelf de eigen dansstijl gegroeid, de stijl der sierlijk-aristocratische bewegingsplastiek, der samenhangende muziek en rythmiek. Dit rythme is, gezien ook de flauwe overblijfsels van den Hindoeschen dans in Bali (de *lègong's* der kleine meisjes, de *djogèd's* der publieke danseressen en de *gandroeng's*

---

<sup>1)</sup> De laatste ontdekkingen van Sumerische letterteekens en oudheden in het N. van Indië, zouden hierop kunnen wijzen. Zie Dr. W. F. Stutterheim. „Oost-Java en de Hemelberg” in „Djawa” 6e jg. Oost-Java en Madoera-nummer.





23. Gecombineerde houding  
der beide handen.



24. Het plukken van bloemen.

(Foto Bersenbrugge. Den Haag).



der kleine jongens), benevens de *gandroeng's* van Banjoe-wangi met de Balische invloeden, minder snel dan het vroegere Hindoesche rythme.

Kenmerkend is de gansche bewegingsvorm in den dans, die absoluut Javaansch van vinding is, terwijl de zoo verfijnde hoedanigheden van deze bewegingskunst, niet alleen ten opzichte van haar volkomen kuischheid en reinheid, maar ook van de gansche plastiek, den ingetogen aard dragen van het Javaansche volk.

Ondanks den vreemden oorsprong dus, bezit deze kunst een overheerschend Javaansch karakter, dat zich ook duidelijk uitspreekt door het opmerkelijk verband met de acteerende *wajang poerwa*-figuur.

De danskunst werd alzoo een mengeling:

1e. Van zeer geringe overblijfsels uit den *topèng*-dans van vóór de komst der Hindoe's op Java.

2e. Van velerlei Hindoesche uitdrukkingmiddelen.

3e. Van houdingen en actie's die afgeleid zijn uit de *wajang poerwa*, voor zoover deze niet van Hindoe-oorsprong waren.

4e. Van vele bewegingen en van plastiek in zuiver Javaanschen stijl, die ontstaan zijn na de Hindoe-periode.

Waar sinds de 10e eeuw de zoo schoone Hindoe-Javaansche bouwkunst tot staan werd gebracht, is de Hindoe-Javaansche danskunst voort blijven leven om zich te vervolmaken in een nog steeds levende Javaansche danskunst.

Alles wijst er op — o.a. het ongeschonden bewaard blijven der samengestelde handhoudingen — dat men, in de gehindoeïseerde samenleving, zich niet alleen bij de bouwkunst gericht heeft naar schriftelijk en mondeling overgebrachte Voor-Indische regels, maar ook, dat men zich bij de danskunst gehouden heeft aan de Indische didactische *çâstra's*.

Hetzelfde is in Kambodja en in Laos gebeurd. Ook daar heeft men na de invasie der Hindoe's in de 4e eeuw n. C.,



zoowel waar het de bouwkunst als de danskunst betreft, gebruik gemaakt van de Voor-Indische *çâstra's*. Ook daar spreekt de Hindoe-invloed zich nog steeds uit in den dans, de kleeding en de sieraden der tegenwoordige danseressen. Van die sieraden zijn Hindoesche prototypen aanwezig in het museum van Colombo, waar o.a. het op Ceylon gevonden Çivaïstische beeld van Mânika Vâchaka Swâmi, uit ongeveer 100 n. C., bewaard wordt. Dezelfde haardracht en een dergelijk kleedingstuk dat men bij deze figuur aantreft, zijn thans nog in gebruik bij de Kambodjaansche danseressen die de epische legenden vertolken.

De veronderstelling werd wel eens uitgesproken, dat de Javaansche danskunst uit de Khmerlanden afkomstig zou zijn. Dit werd niet gedaan met het oog op het feit dat de Çailendra-vorsten uit Kambodja stamden, daar bovenbedoelde meening vóór de openbaringen van den Franschen geleerde Coedès<sup>1)</sup> werd geopperd. Zij werd gebaseerd op de omstandigheid dat de Kambodjaansche dansen overeenkomsten vertoonen met de Javaansche, b.v. de groet met samengevouwen handen, sommige handhoudingen, de bij de vrouwen neergeslagen oogen, de rechthoekige stand van de hand ten opzichte van den onderarm, enz.

Die hypothese is onjuist, omdat deze handelingen niet Kambodjaansch, maar Hindoesch zijn van oorsprong.

Integendeel, toen de machtige vorsten van het bloeiende rijk van Madjapahit hun invloedssfeer hadden uitgebreid tot over een gedeelte van Achter-Indië, zal die invloed niet slechts van politieken, doch ook van geestelijken aard zijn geweest. Want evenals het wel vaststaat, dat door de overbrenging der Pandji-verhalen de litteratuur van Achter-Indië werd verrijkt,<sup>2)</sup> kan het aan geen twijfel onderhevig zijn, dat de

<sup>1)</sup> Coedès. Op. cit.

<sup>2)</sup> Dr. G.A.J. Hazeu. „Bijdrage tot de kennis van het Javaansch tooneel”. 1897.



danskunst van de toenmaals zeer ontwikkelde Javanen, die van Siam, Laos en Kambodja op een hooger peil heeft gebracht.

Enkele overblijfsels van den Javaanschen invloed op den Kambodjaanschen dans zijn bewaard; het staan en het voortschrijden met de sterk buitenwaarts gekeerde voeten, terwijl de teenen opgeheven worden, zijn voor zoover na te gaan, niet Hindoesch van herkomst. Verder herinnert de vroegere opleiding van de jeugdige danseressen, de *lokkhon srey ream*,<sup>1)</sup> aan het hof van Kambodja, aan die der *Badaja's* en *Sarimpi's* aan de hoven van Java.

Het wijst eveneens op Indonesischen invloed dat in de Khmerlanden nog enkele Indonesische woorden worden gebruikt; de danseressen dragen er een *sarong* en duiden die aan met hetzelfde woord. Ook de legende van Enao, die in Kambodja wordt vertolkt, stamt uit Java, zij steunt op de Pandji-mythe.

Tengevolge van Siameesche invasies in de 16e eeuw, werden in Kambodja de heilige boeken vernietigd: de boeken der wet, die van het tooneel en van de litteratuur.

Daardoor ontstond gedurende langen tijd een inzinking, ook in de mimische danskunst, die nog maar alleen in de kloosters werd beoefend.

Van de Hindoesche invloeden in de danskunst is er thans weinig meer over; de roep over den dans is zeer overdreven en de tegenwoordige *devadâsi's* zijn slechts bloedeloze overblijfsels van de heilige tempeldanseressen van weleer.

De schilder — Groslier, Directeur der Kambodjaansche Kunsten — de schrijver der Khmerdansen, zegt dan ook van haar:

---

Dr. Brandes. „Iets over een ouderen Dipanegara”. Bijdrage tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië. 1889.

<sup>1)</sup> Lokkhon beteekent danseres, ream dansen.



„Elles ne sont que des ombres”<sup>1)</sup>

Niettegenstaande Fransche geleerden op lofwaardige wijze de oud-Kambodjaansche kunst beschermen, verkeeren tooneel en dans in een toestand van decadentie.

Vroeger werden de danseressen van het Koninklijk ballet gemakkelijk verkregen, omdat zij door haar familie's den vorst werden aangeboden. Nu geschiedt dit niet meer, zoodat het gehalte er zeer onder lijdt; bovendien worden, door gebrek aan voldoende eigen krachten, Siameezen als leermeesters gerecruteerd.<sup>2)</sup>

Georges Groslier nam echter een cordaat initiatief. Hij was overtuigd dat, wanneer niet zoo spoedig mogelijk uiterste maatregelen werden genomen, de danskunst binnen zeer korten tijd absoluut verdwijnen zou. Het eenige middel om de hopelooze ontreddering te voorkomen was, het verlorene weer op te sporen. Er werden enkele vrouwen op leeftijd gevonden die vroeger hofdanseres waren geweest; al de fundamenteele standen en bewegingen van het ballet liet Groslier hen uitvoeren; na veel moeite werden 1130 cliché's gemaakt. Een 50-tal aangeworven jonge krachten werden daarna onder strenge leiding gesteld om veelvuldige oefeningen te houden, zoodat de ijverige leider meende dat de Kambodjaansche danskunst van fatalen ondergang zou kunnen worden gered.<sup>3)</sup>

Ongelukkigerwijze hebben betreuenswaardige omstandigheden het welslagen belet, op een oogenblik, dat dit verzekerd scheen.

In het oude Siam was het tooneel afgeleid van dat in Kam-

---

<sup>1)</sup> „Danseuses Cambodgiennes anciennes et modernes”, 1913.

<sup>2)</sup> Paul Morand. „Rien que la terre”. 1926.

<sup>3)</sup> Groslier verhaalt zijn wijze van handelen in een artikel: „Avec les danseuses royales du Cambodge”, *Mercure de France*, Mei 1928.





25. De Sembah.



26. De Ngapoerantjang.



bodja<sup>1)</sup>); het steunde, met het Râmâyana-repertoire op dezelfde principes van mimiek en dans.

De tradities zijn in Siam langer bewaard gebleven dan in de Khmer-landen, zoodat het Siameesche tooneel het meest verwantschap toont met het Javaansche. In den laatsten tijd is echter de belangstelling voor het klassieke tooneel in Siam dalende, met het gevolg dat ook de dans daaronder lijdt; men houdt zich steeds minder aan zijn tradities.<sup>2)</sup> Hetzelfde ziet men in Annam gebeuren, waar de bewegingskunst eveneens van Hindoe-oorsprong is.

Keeren wij terug naar het land van herkomst, dan blijkt dat daar, hoewel in den laatsten tijd de oude liefde voor het theater ontwaakt, van een groote klassieke danskunst op het tooneel evenmin sprake meer is. Het hoogtepunt werd waarschijnlijk in de 5e eeuw bereikt.

Alleen in Zuid-Indië is hier en daar, maar vooral in Malabar de oude danswijze blijven voortleven. De opvoeringen der dramatische Kathâkali's of Attakathâ's, d.w.z. verhalen met dansen of verhalen die gemimeerd worden, zijn in Malabar onverstoord gebleven. De motieven zijn getrokken uit het Râmâyana en het Mahâbhârata, maar ook uit de Purâna's, die de heldendaden beschrijven van den jongen Krshna, den dooder der demonen.<sup>3)</sup>

De „*nâcni*” — of nautch<sup>4)</sup>) dansen, als best overgebleven vorm van de vertolking der Krshna-verhalen — hoofdzakelijk door middel van den zang, het handgebaar en den blik, waarbij het rythme der bewegingen door de rinkelbellende voeten wordt aangegeven — dragen meer nog een dramati-

---

1) Adhémard Leclerc. „Le théâtre cambodgien”. Revue d'ethnographie et de sociologie. 1910, no. 11—12.

2) Paul Morand. Op. cit.

3) A. Meerwarth. Op. cit.

4) De naam is een Engelsche transcriptie van het Sanskrit-woord *nâtya*.



sche bedoeling, dan de profane bajadère-dansen, die feitelijk liefdes- en verleidings-pantomimes zijn.<sup>1)</sup>

Ofschoon nu nog in vele tempels *devadâsî's* voor het beeld van de godheid ritueele dansen uitvoeren, is er in Voor-Indië, door inzinking van de oude, groote cultuur en de daarmede gepaard gaande ontarding van het tooneel, bitter weinig overgebleven van de vroegere, stijlvolle Hindoesche tempel- en tooneeldansen.

Het klassieke element in den dans is het schoonst op Java voort blijven leven. Het behoeft dan ook geen verwondering te wekken, dat die op Java haast ongerept gebleven danskunst oneindig rijker is dan de anemische resten daarvan op het Indische vasteland, waar ook de plastische gracie nooit de uiterste verfijning heeft bereikt van die van den *wajang wong*-dans. Het ingetogene van de bewegingen der danseressen, zoo subliem doorgevoerd op het Javaansche tooneel, wordt in het stamland gemist, doordat zinnelijk-provoocerende gebaren voorkomen en de armen overmatig hoog worden opgeheven, zooals in den oud-Voor-Indischen dans gebruikelijk was. Dergelijke bewegingen, door de Kambodjanen overgenomen, en blijkend uit de reliëfs van Angkor Vat, waar de veelvuldige *Apsarâ's* — de onweerstaanbare hemelsche danseressen uit de Swarga, Indra's paradijs<sup>2)</sup> — overeenkomstige gebaren vertoonen, behooren nog tot de ken-teekenen van het tegenwoordige ballet.

De Noord-Soematraansche Batak-dansen, begeleid door de weemoedige muziek van de *sroenai* of *saroene*, een soort klarinet, met de *koeltjapi*,<sup>3)</sup> een soort mandoline, zijn, niettegenstaande enkele vroegere Hindoe-invloeden, nauwelijks te be-

---

<sup>1)</sup> Pierre Loti. „L'Inde”.

<sup>2)</sup> In Voor-Indië geloofden de Kshatriya's dat, als zij sneuvelden, de uit de golven der zee geboren *Apsarâ's* hen in Indra's hemel zouden voeren.

<sup>3)</sup> Van het Sanskrit-woord *kacchapi*.



schouwen als een *trait d'union* tusschen de dansen van het oude Indië en die van Java. De handhouding rechthoekig op den onderarm en het rythmisch deinen, vertoonen er overeenkomsten mee, doch de dans mist volkomen het symbolische karakter en de ongeëvenaarde plastiek van de Javaansche danskunst. Hij nadert dus het meest een goede Javaansche *tandak*.

Ook op Bali, waar de Hindoesche gedachte — hoewel sterk vermengd met animistische denkbeelden — het langst in den Idonesischen archipel bewaard is gebleven, neemt de dans nog steeds een voorname plaats in. Ten volle spreekt hij zich uit, zoowel bij religieuze feesten en bij het gemaskerde en ongemaskerde tooneel, als bij andere gelegenheden waarbij *lègong's* en *baris*-danses worden uitgevoerd of dansen der *Sangijang's* (bedwelmdes dansmeisjes), die der *rèbong's* (krissendansers) en der *Djangirdansers*.

De Baliër houdt van den dans en hij heeft dien, hoewel in anderen vorm, in een excessief Voor-Indisch rythme behouden. Zijn temperament werkt dit in de hand. Hierbij dient echter vastgesteld te worden, dat er, door den sterken invloed der Hindoe-Javaansche beschaving,<sup>1)</sup> opmerkelijke overeenkomsten bestaan tusschen dien Hindoesch geëarden dans van Bali en den dans van Java's tooneel.

Hoewel als uiting zeer belangrijk, boeiend en meeslepend, moet evenwel erkend worden, dat de Balische dans, met zijn haast infernale muziek, door zijn hartstochtelijk-primitieven aard, in stijl, verfijning en beteekenis, verre achterstaat bij de volkomen beheerschte, evenwichtige zeer beschaafde danskunst van Midden-Java.

Van onschatbare waarde is het dus, dat, nu in Voor- en Achter-Indië, in China en ten deele ook op Bali, de danskunst

---

<sup>1)</sup> De Hindoe-Javaansche vorsten regeerden tot ± 1520 over Bali.



haar oorspronkelijk beteekenend en prachtig karakter verloren heeft, die van Japan, maar hoofdzakelijk die van Java nog een buitengewoon rijk materiaal biedt voor de kennis van den dans en van het gebaar, in verband met de expressie van het tooneel.







27. De sjerp in Sabet (gambjong).



## GEBAAR EN RHYTHME BIJ DEN JAVAAN.



VERAL heeft, van de vroegste tijden af, de dans in onmiddellijk verband gestaan met het gebaar, dus met de allereerste behoefte van den mensch om met een uiterlijke handeling aan te geven wat de geest of het gemoed te zeggen heeft.

Het gebaar is een primaire uiting van gevoel of van intelligentie; het is dus een psychisch gebeuren. Voor het maken der gebaren kunnen, in den ruimsten zin, alle deelen van het lichaam dienen die voor articulatie in aanmerking komen.

Niet slechts ondersteunt het gebaar het gesproken woord, maar er is zelfs veel dat duidelijker wordt kenbaar gemaakt door het met ziel en leven uitgevoerde gebaar alléén, dan door nuanceering van het woord of door het samengaan van woord en gebaar. Want van de allergrootste beteekenis is het zelfstandig gebaar wanneer hartstochten, angst en blijdschap zich uitspreken, wanneer het bewogen zieleven zich daardoor openbaart, of wanneer het, zooals bij de oude godsdiensten, toepassing vindt bij de mystieke handelingen.

Het spontane, dikwijls onbewuste gebaar, dat steeds oprecht, waarheidlievend en in zijn onbedwingbare taal nooit leugachtig of gekunsteld is, moet niet verward worden met het door den Westerschen acteur, voor den spiegel, bestudeerde gebaar. Wat in de ziel omgaat wordt het best vertolkt door het spontane gebaar, dat innerlijk leven bezit.

Daar onze psyche voortdurend in werking is, zijn onze gebaren velerlei en van zeer uiteenloopenden aard. Het onderkennen daarvan is dikwijls moeilijker dan de vermeende kennis van het innerlijk-ik. Doorgaans zijn het juist de meest nietige gebaren die ons innerlijk gebeuren blootleggen, het verraden en veel van ons karakter ontsluiëren.

De arabesk van het gebaar kan dus een enorme zielkundige



beteekenis hebben. Door haar te leeren onderkennen kan het uitdrukkingsvermogen op intense wijze in diepte en nuanceering worden verrijkt.

Het verschil van levenswijze wijzigt ook het gebaar. Het gebaar van den modernen mensch, levend in een mechanische sfeer van actie, haast en ongedurigheid, zal anders zijn dan dat van zijn voorganger uit de stille oudheid.

Reeds bij de oude Egyptenaren was het gebaar, voor de symbolische en magische handelingen der religieuze ceremoniën, van groot belang. De mysterieuze bedoelingen konden bezwaarlijk door woorden worden bepaald. Het stille gebaar met de gewijde beteekenis, verhoogde de plechtigheid. Door de ceremoniën grootendeels te mimeeren, werden deze in bijzondere mate indrukwekkend.<sup>1)</sup>

Later waren het vooral de Grieken in hun tooneelspelen en na hen de Romeinen die aan het gebaar groote aandacht schonken en dit, ten behoeve van hun voordrachtskunst, uitvoerig omschreven.

Van groote bekendheid is de zeldzame hoogte die de Japaners in de gebarenkunst bereikten; ook de Arabieren en vooral de Marokkanen kennen de macht van het expressief manuaal. Het is evenwel de Aziat en vooral de Indiër geweest — daartoe leidden zijn meer in zich zelf gekeerd, meditatief karakter en ook zijn meerdere beheersching bij het spreken — die de meeste aandacht heeft gewijd aan de immense waarde van het gebaar als uitdrukkingsmiddel van het gemoed. Geen wonder dat hij de taal ervan heeft vastgelegd, met het doel die voor het tooneel te doen bezigen: de tooneeldans was bij uitstek geschikt om de afzonderlijke gebarentaal tot een hoogtepunt op te voeren.

In de voorschriften van de Çivaïstische sekte der Pâçupata's

---

<sup>1)</sup> A. Moret. Op. cit.



werd de dans, die behoorde tot een der zes geregelde ritueele handelingen, aldus omschreven:

„De dans is het gebaren van handen en voeten met beweging van andere deelen van het lichaam, waardoor volgens de regels van de Nāṭya Çāstra, naar buiten wordt geopenbaard, wat in het innerlijk omgaat.”<sup>1)</sup>

Een duidelijker definitie is ook thans niet te geven. Ongeveer gelijk luidend zegt de Cahusac: „Les différentes affections de l'âme sont (donc) l'origine des gestes, et la danse qui en est composée, est par conséquent l'art de les faire avec grâce et mesure relativement aux affections qu'ils doivent exprimer”.<sup>2)</sup> Korter drukt Crawley het uit: „Dancing is an instinctive mode of muscular expression of feeling”.<sup>3)</sup> Nòg beknopter zegt Giraudet: „La danse a été l'expression d'un état d'âme”.<sup>4)</sup> Een nieuw inzicht wordt evenwel door geen der auteurs gegeven, de Oud-Hindoesche omschrijving is in den grond ongewijzigd gebleven.

Uit de vertaling van de Abhinaya Darpana, van een gedeelte der Nāṭya Çāstra en van enkele andere Sanskrit-geschriften, blijkt, dat de taal van het gebaar, tot in de fijnste schakeeringen, nooit zóó nauwkeurig werd nagegaan en bestudeerd, noch zóó minutieus werd omschreven, als hij de oude Hindoe's.

Daardoor leerden zij er de diepere beteekenis van kennen.

De psychologie en de differentieering van het gebaar vormden in het Oosten een wetenschappelijke studie zóó uitgebreid en zóó fijn vertakt, dat men zich in het Westen daarvan niet in het minst bewust is, evenmin als van het feit, dat het

<sup>1)</sup> Sylvain Lévi. Op. cit.

<sup>2)</sup> De Cahusac. „La dance ancienne et moderne”. 1754.

<sup>3)</sup> Crawley. „Hastings' Encyclopaedia of Religion and Ethics”.

<sup>4)</sup> Giraudet. „Traité de la danse”. 1891.



gebaar een voorname factor is ter bepaling van den aard van beschaving.

Waar dus in het Oosten het gebaar in den ruimsten zin, samen met houding en blik, een veel grootere geestelijke betekenis had dan in het Westen, terwijl het, tot in de minste kleinigheden, uitermate expressief en suggestief was, kon in het Oosten, eertijds ook in Egypte en in Griekenland, de symboliek-expressieve danskunst een veel hoogere trap van ontwikkeling bereiken dan in het Westen. Dit gold vooral de danskunst van het tooneel, waarbij de wijze van voordracht en van uitdrukking hoofdzaak waren; de gebaren-wetenschap was daar van groote waarde, omdat men begreep, dat het woord alléén te zwak was voor het tooneel. En daar het gebaren ook rythmisch kon zijn, riep men den steun in van het rythmisch gebaren, waaruit weer de mimische dans ontstond, die ten slotte den ganschen stijl van het tooneel bepaalde. Trouwens, waar kon het gevoelsgebaar en het aangeven van een handeling door een enkel gebaar — de Hindoe noemde dit *nâtay* — verwerkt en toegepast in de bewegingskunst, die daardoor expressieve bewegingskunst werd, beter tot hun recht komen dan op het tooneel?

De gebaren-taal in het algemeen, als overbrengster van emoties, noemden de Hindoe's *angikâbhinaya*, terwijl de wijze om verschillende gevoelens en stemmingen tot uiting te brengen, door Bharata werd genoemd: *sâttvika abhinaya*. Hiervoor stonden alle deelen van het lichaam ter beschikking, want elke gemoedsaandoening — zooals verdriet, afschuw, haat — teekent zich niet uitsluitend af door de mimiek van het gelaat, door den blik of door de expressie van den mond, maar tegelijkertijd ook door de houding van het hoofd, de vaak haast onmerkbaar uitgevoerde bewegingen van armen en beenen, de manier van staan, de houding van het lichaam, enzoovoorts.





28. De sjeerp in Sabet.



Juist door de stille, uiterst sobere, subtiele, dikwijls aandoenlijke, maar door de symboliek altijd suggestieve gebaren van alle lichaamsdeelen, wist de Indische tooneelspeler op den toeschouwer den diepsten indruk te maken. De Westersche acteur daarentegen zoekt de uitdrukking van hartstochten nog te veel in het gesproken woord, samengaand met een beperkt aantal conventioneele bewegingen en handelingen die, over het algemeen genomen, weinig begrip van stijl en rythme verraden.

Door het gebaar wordt de lijn van het lichaam telkens gebroken; houding en gebaar zijn dus geheel afhankelijk van elkaar. Alleen dan zijn zij juist en schoon, als er niet alleen fysiek, maar ook plastisch evenwicht is.

In de bewegingskunst is dit een voornaam beginsel.

Hierbij dient steeds de spanning bewaard te worden om, met overwinning van de zwaartekracht, over te kunnen gaan tot het volgend gebaar, zóó dat de schoonheid van beweging, als de golving der zee, absoluut resulteert uit de er aan voorafgaande beweging.

In de danskunst hangt dus de hoedanigheid van de dynamiek af van de wijze waarop het continuïteits-beginsel wordt doorgevoerd. Is de dans bovendien gebonden aan expressieve plastiek, dan worden er, aan het voldoen van dit beginsel, nog zwaardere eischen gesteld.

De buitengewone soepelheid der ledematen, de lenigheid der vingers en de losheid der gewrichten, zijn in het Oosten factoren die de kunst van het gebaar zeer ten goede zijn gekomen. Sprekende over vroege Indische plastiek zegt Dr. Coomaraswamy<sup>1)</sup>: „Such hands and limbs of Indian images reflect the Indian physical type in their smoothness and flexibility, and the nervousness of their vitality. There every sepa-

---

<sup>1)</sup> „Arts and Crafts of India and Ceylon”. 1913.



rate finger, wether motionless or moving, is alive; while it is one of the clearest signs of decadence and reduced intensity of realisation, when the fingers become either stiff or flabby, or disposed exactly in one plane."

Dit alles is zeker niet minder waar ten opzichte van de ledematen der Javanen. Het zijn juist deze buitengewoon ontwikkelde fysieke eigenschappen — door menig Europeaan als griezelig of onnatuurlijk bestempeld — die het den Javaan mogelijk maken om, met gemakkelijke natuurlijkheid, een maximum van uitdrukking te geven aan het poëtisch gebaar van den dans en daaraan tevens een ongeëvenaarde soepelheid van beweging te verleen.

Als Oosterling bezit de Javaan intuïtief de kennis van het gebaar; het viel hem dus licht in zijn bewegingskunst het gestyleerde Hindoesche gebarenspeel over te nemen. Op wonderschoone wijze werd dit toegepast en verder ontwikkeld, zoodat zijn dans er rijker en boeiender door werd.

Behalve op het gebaar, berust de dans op de beweging, beiden steunen op het rythme. Het is juist het rythme dat, door een afzonderlijke, harmonische expressie, leven schenkt aan gebaar en beweging. Op aesthetische wijze uitgedrukt is het dit rythme dat den dans opvoert tot kunst.

Dadelijk dient er op gewezen te worden, dat weinig volken zóó rythmisch zijn aangelegd als het Javaansche.

Want waren zijn uitbeeldings- en versieringswijzen, samengaand met de vormgeving, niet een en al rythme? Blijkt ook zijn melodieuze muziek niet volkomen beheerscht door een eigen rythme?

En zijn mooie, welluidende taal dan, zoo rijk van klank en toonaard en meest in *tembang* of dichtmaat te boek gesteld, hoe statig-rythmisch wordt die uitgesproken door de beschaafden; hoe zangerig-rythmisch klinkt het boeiend recitatief van den *dalang* — den leider en voorlezer van het tooneel — als



hij, volgens Hindoe-klassieke wijze, op muzikalen toon zijn verhaal vertolkt onder het in mineur gestemde *gamelan*-accompagnement.<sup>1)</sup>

Rythmisch ook zijn, in de zoo fijne omgangsvormen, de sobere, aan uitdrukking zoo rijke gebaren der Javanen; niet minder hun sierlijk-elastische gang, vooral van de jonge vrouwen, wier regelmatig armbeweege met het rythmisch heupe-wiegen, van een onuitsprekelijke bekoorlijkheid is.

Men moet dit alles hebben opgemerkt vooral in de omgeving der hoven, waar van geslacht op geslacht, de oorspronkelijke eigenschappen van het ras zorgvuldig bewaard zijn gebleven, om overtuigd te zijn van den gevoeligen, fijn rythmischen aanleg van het oude volk van Java.

In onmiddellijk verband met dit rythme is, wat men in den Oosterling en in den Javaan mysterieus noemt.

Het mysterieuze bestaat echter hierin, dat hij zijn gedachten, zijn innerlijke gevoelens en passies weet te beheerschen; hij maakt die niet kenbaar, noch door spreken, noch door uiterlijke handelingen, zelfs niet door de uitdrukking van zijn geelaat, dat rustig blijft of *roeroeh*, zooals hij het noemt.

Dit soort stoïcisme werkt de zoo gewenschte soberheid in gesprek en in beweging sterk in de hand; de enkele bij het spreken noodzakelijke, begeleidende gebaren krijgen er echter des te meer beteekenis door.

Die beheersching scheidt een direkte verhouding tusschen het innerlijk en het uiterlijk wezen; beide worden zooveel mogelijk in evenwicht gehouden. Vandaar de rustigheid, de voornameheid, het stijlvolle in de weinige, maar accentueerende gebaren, samen met het zacht zangerig spreken. Dit alles komt voort uit evenwichtigheid, alles resulteert in rythme.

Door die buitengewone rythmische hoedanigheden, gepaard

<sup>1)</sup> Ook bij de Europeesche, middeleeuwsche mysterie-spelen fungeerde een dergelijke voorlezer die de actie verhaalde.



aan het bijzonder gevoel voor klank, gebaar en plastiek, was het musisch aangelegde Javaansche volk uitermate voorberecht een danskunst voort te brengen van ongemeene schoonheid.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Juist omdat de Westerling minder rythmisch aangelegd is, zijn diens gebaren meestal beteekenisloos en loopt en beweegt hij zich veelal niet mooi; daarom kan er ook geen sprake zijn van een waarachtige Westersche danskunst.

Wat men oorspronkelijk aan rythme bezat, is gedood door de economische arbeidsontwikkeling en door de onharmonische samenleving.

Het gemis aan uiterlijk rythme is meestal een gevolg van het gestoord innerlijke rythme. De Westerling lijdt daardoor aan arythmie, zooals Dalcroze het noemt. Intusschen is er, vooral in Duitschland, een groot verlangen om de verloren rythmiek weer eenigszins te herstellen; er bestaat reeds een Duitsch staats-examen voor rythmische opvoeding. In Barcelona is de methode van de rythmiek officieel voor de school ingevoerd. Overal heeft de rythmiek, ook in medisch opzicht, volle aandacht, evenals haar toepassing in den arbeid en op het tooneel.







29. De houding Sampir Sampoer.



## DE DRIE-EENHEID TOONEEL - DANS - MUZIEK. DE WAJANGVORMEN.



P Java heeft de Indonesische cultuur zich het best uitgesproken in het tooneel; het tooneel is bovendien de schoonste uiting van die cultuur geworden en gebleven.

De kostbare tradities van tooneel, dans en *gamelan* zijn het best bewaard in Midden-Java. Uit devotie is de bevolking van Midden-Java meer gehecht aan die oude kunst als één onafscheidelijk geheel, dan de bevolking van West-Java; in het Oostelijk deel van het land is de toewijding het geringst.

Voorop dient gesteld te worden dat, wanneer hier gesproken wordt van Javaansche danskunst, daarmede alleen de in de litteratuur verwaarloosde tooneeldans wordt verstaan. Alle andere dansvariëteiten die, als lagere soorten van amusementsuitingen, niet als kunst moeten worden aangemerkt, vallen buiten beschouwing.

Hiertoe behooren, behalve de dansen der volksspelen (*srandoel*, enz.), de banale *tandak* van *telédèk's* of *ronggèng's*, evenals de betere van de thans minder voorkomende *tajoeban's* of *najoeban's*, wat beteekent, dat men bij allerlei gelegenheden, als bruiloften, feesten, geboorte, enz. „tot een danspartij bijeen is”. In Jogja<sup>1)</sup> wordt door deze *toejoeban tandak* met armen en handen het vleugelwieken nagebootst van Garoeda, Koning der vliegende wezens, die Wishnoe's voertuig was. In Solo wordt zij *Merak ngigel* genoemd, d.w.z. de dansende pauw, omdat het de spreidende en trillende vleugelbewegingen van den pauw zijn die men tracht

---

<sup>1)</sup> Van het Sanskritwoord *Ayojya*; jogja beteekent in het Javaansch „in staat zijn tot”.



weer te geven in zijn trotsch en pralend karakter.

De mannen dansen daarbij o.a. op de *gending* (toonstuk of toonwijze) „Gandroeng manis” en naderen een voor een de *ronggèng*, te beginnen met den jongste. Zij wedijveren om den dans op eigen wijze, zoo sierlijk mogelijk op te voeren. Hij wordt ook afzonderlijk, zonder *ronggèng* ten beste gegeven, b.v. als het feest door den gastheer wordt ingeleid. Niet zelden is de dans dan zeer stijlvol, de armbewegingen zijn uiterst sierlijk, de acties der soepele handen met de nerveus gestrekte vingers, die telkens op elegante wijze de omgeslagen *sondèr*-(sjerp) einden vatten, zijn van een zeldzame bekoring.

De *tandak* op *pasar malem's* of jaarmarkten en de *djaran képang* — het dansen met paardfiguren van gevlochten bamboereepen, behooren evenmin tot de danskunst; hiertoe dient ook niet gerekend te worden de Soendaneesche *tandak* met begeleiding van de *anklong*, d.i. muziek door middel van bamboe-kokers op verschillende hoogte, noch die van de West-Javaansche *krontjong*, het zachte snarenspeel op een, op zekere wijze, uitgehold stuk hout van een bepaalden boom.

Alle *tandak*-soorten, met de specifiek Javaansche acties, zijn niet zóó streng aan voorschriften gebonden als de tooneeldansen; de bewegingen zijn beperkt en over het algemeen minder verfijnd; de dans is van profanen aard. Want, al beschouwt de Javaan het als een buitengewoon genot, wanneer hij, in een allersierlijkste *tandak* zijn aangeboren elegantie tot uiting kan brengen,<sup>1)</sup> al verschillen de fijnere *tandak gawil*<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Deze *tandak*-soorten zijn daarom heel wat schooner en heel wat stijlvoller, dan onze karakter- en graciellooze, plebejische gezelschapsdansen, die door gemis aan voldoende innerlijke beschaving eener vermechaniseerde samenleving, jarenlang, alom hoogtij vieren.

<sup>2)</sup> *Gawil* = bewegelijk.



en *tandak oedang mas*<sup>1)</sup> van de ruwere *pasar*<sup>2)</sup> *tandak*, al wordt bij de prikkelende, langoureuse *krontjong*-melodie de dans voor de geliefde uitgevoerd met nòg zooveel spanning en opgevoerde gracie, toch blijven al die *tandak* soorten vrije dansen waaraan een hoogere beteekenis ontbreekt.

Zonder erotisch te zijn, dienen zij alleen tot vermaak, of om den man of de vrouw te behagen.

Behalve de Soendaneesche dansen<sup>3)</sup> en de sinds kort herleefde *raket*-danses, afkomstig uit den Bantamschen Kraton, valt ook de meer genoemde Gandroeng Banjoewangi ten deele buiten de danskunst. Hoewel deze treffende en schoone eigenschappen bezit, staat zij toch op een minder hoog plan. De buitengewone hoedanigheden vol uitdrukking, die eigen zijn aan de tooneel- en hofdanses van Midden-Java, kan zij niet benaderen. Evenmin reikt zij aan de stijlhoogte daarvan.

Bij nadere omschrijving der Midden-Javaansche danses — die van Solo en Jogja — zal hoofdzakelijk sprake zijn van het algemeen karakter en van de overeenkomstige eigenschappen. Want, hoewel in beide streken de schakeeringen niet groot zijn, bestaan er verschillende opvattingen in de wijze van uitvoering.

Tot 1755 vormden de sultanaten van Jogja en Solo één geheel. In het voormalige Mataramsche rijk gaven de danses van het hof de leiding, er was één wijze van onderricht en van uitvoering. Eerst na de afscheiding ontstonden langzamerhand de nuances. Jogja bleef echter de leidende rol vervullen; het Jogjasche hof was prachtlievender dan dat van

---

<sup>1)</sup> *Oedang mas* = gouden garnaal.

<sup>2)</sup> *Pasar* = markt.

<sup>3)</sup> Zie „De Soendaneesche Dans”, Soendaneesche tekst door M. Soeriadiradja en I. Adiwidjaja, Nederl. bewerking van R. Ibrahim Singadilaga. Djawa, 10 jg. no. 4 en 5.



Solo, de dans was er strenger behoudend, het menschen-tooneel werd daar veel ernstiger beoefend dan aan het hof van Solo, dat, in tegenstelling met het Jogjasche, ook geen eigen tooneelspelers bezat.

Sinds Pangéran Adipati Mangkoenagara V, die in 1896 stierf, in Solo tooneel en danskunst tot grooteren bloei wist te brengen, heeft er tusschen de beide sultanaten steeds een uitwisseling van nieuwere dansvormen plaats gehad. De verschillen in uitvoering werden daardoor ook meer beperkt, doch nog altijd is de Jogjasche danswijze krachtiger, gestyleerder en wordt zij op een levendiger *gamelan*-maat gedanst dan in Solo. Op enkele verschillen van ondergeschikten aard zal nader worden gewezen.

In het algemeen kan gezegd worden dat de Jogjasche dans wordt beoefend in het gouvernement Jogjakarta en in de residentie Kedoe, de Solosche in het gouvernement Soerakarta en in de residentie's Banjoemas, Pekalongan, Semarang, Rembang, Madioen en Kediri.

De begeleidende *gamelan*, waarvan de dingdongende klinkklanken weemoedige echo's zijn uit lang voorbije, aan schoonheid zoo rijke tijden, was volgens de Poestakarodja, een geschenk van de goden aan Praboe Kano, vorst van het rijk Poerwâtjarita, om er hem en de menschheid mede te behagen.

Zij is zeer oud.

Uit de Pandji<sup>1)</sup>-mythe blijkt, dat de *gamelan*-muziek al van den vroegen Voor-Hindoeschen cultus een integreerend element uitmaakte.<sup>2)</sup> Zij droeg toen een zeer primitief karakter; de *gamelan* zooals wij die thans kennen is, met sterke Voor-Indische invloeden, gevormd in de Hindoe-Javaansche perio-

---

<sup>1)</sup> Pandji was een adellijke militaire titel.

<sup>2)</sup> J. en C. J. Kunst-v. Wely. „De Toonkunst van Bali”. 1925.





30. Prinses Srikandi in de Kitjat-beweging.



de.<sup>1)</sup> Zij vond toepassing bij het klassieke tooneel der Javanen, de *wajang poerwa*,<sup>2)</sup> het op esoterischen grond berustende, mystiek-symbolische schimmenspel met geheimzinnig schaduwend, platte poppen in profiel, die aanvankelijk uit lontarblad gesneden, later uit buffelleder gebeiteld werden. Dat dit klassieke Javaansche tooneel oorspronkelijk een uitvloeisel van den oer-Javaanschen, animistischen eeredienst zou zijn, waarbij de geesten of schimmen der voorouders werden opgeroepen, vereerd en bezongen, is moeilijk aan te nemen. Iets positiefs is daarvan niet bekend. De oudste gegevens der *wajang* worden aangetroffen in het vroegste Kawi dichtwerk, Mpoe Kanwa's Arjoenawîwâha,<sup>3)</sup> uit het begin der 11e eeuw, dus tijdens de regeering van Koning Airlangga van Daha. Aannemelijk is 't, het ontstaan der *wajang* te verklaren uit het Hindoesche schimmenspel de *châyâ-nâtaka*, dat in Voor-Indië reeds in de 2e eeuw v. C. bekend was.<sup>4)</sup> Hierdoor wordt ook beter de Hindoe-Javaansche ontwikkeling van de *wajang-poerwa* verklaard, die Hindoesche vormen overnam en zich bovendien eerst uitsluitend bepaalde tot de opvoering der *lakon's*<sup>5)</sup> of *wajang*-tooneelstukken die een afgerond geheel vormen met het repertoire van omge-

<sup>1)</sup> Zie „Geschiedenis van het Siameesche orkest, samengesteld op verzoek van Z. H. Cha Phya Rama Raghaba, door Z. K. H. Prins Damrong Rajanubhad. Uit het Fransch vertaald door Mr. J. Kunst. Ned.-Indië Oud en Nieuw, 14e jg. afl. 3. 1929.

<sup>2)</sup> *Wajang*, waarvan de wortel *wang* is, d.w.z. onbestendig, onvast, onzeker, beteekent schim of schaduw; de schimmen van het spel geven uiting aan het denkbeeld, dat de menschen slechts een afschaduwing zijn van de godheid. *Poerwa*: van het Sanskrit-woord *pûrva*, wil zeggen vroeger, het „voorheen”.

<sup>3)</sup> Uitgegeven door Friedrich in de Verhandelingen van het Bataviaansch Genootschap, dl. 23, 1850 en door Dr. R. Ng. Poerbatjaraka in de Bijdragen voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Ned.-Indië dl. 82. 1926.

<sup>4)</sup> Pischel, „Das Indische Schattenspiel”. Sitzungsber. Kön. Preusz. Akad. der Wissensch. 1906.

Prof. Dr. N. J. Krom. „Hindoe-Javaansche Geschiedenis”. 1926.

<sup>5)</sup> De stam van dit woord is *lakoe*, d.i. gaan of handelen.



werkte Voor-Indische epiek: Het *Mahâbhârata* en het *Râmâyana*. Deze stukken worden, ter onderscheiding van recen-  
ter teksten, *Poerwa*-stukken genoemd; daarnaast worden ook  
oude Javaansche sagen opgevoerd.

Het *Mahâbhârata*, het oudste Hindoesche dramatische hel-  
dendicht stelt, door de oorlogen tusschen de Pândava's, die  
trouwe aanhangers van den Vedischen godsdienst waren,  
en hun neven de Kauravâ's, die afgedwaald waren in de  
zwarte magie en het fetichisme, symbolisch den strijd voor  
tusschen het Goede en het Kwade, tusschen het Eeuwige en  
het Vergankelijke. De strijdenden waren zonen uit een van  
goddelijken oorsprong stammend heldengeslacht; zij regeer-  
den over geheel Indië. Geholpen door Krshna behaalden de  
Pândava's de overwinning in den grooten oorlog der *Bhâ-  
rata's*, waardoor het Brahmanisme voor goed werd beves-  
tigd.

In het laatst der 10e eeuw heeft Dharmawangça, Koning  
van het Oost-Javaansche rijk, het initiatief genomen om het  
*Mahâbhârata* volgens de Javaansche begrippen om te zetten  
in Oud-Javaansch proza.

Het *Râmâyana*, uit omstreeks 100 n. C., is het populairste  
Hindoesche drama, waarin de zedekundige tegenstelling tus-  
schen het Goede en het Kwade sterker naar voren wordt ge-  
bracht dan in het *Mahâbhârata*; <sup>1)</sup> de macht van de goden  
moet wijzen op de nietigheid van den mensch. Het huldigt de  
liefde, de dapperheid en het lijden van den held Râma-  
Tchandra, Prins van Ayodhyâ, een incarnatie van Vishnoe  
en die beschouwd wordt als de ideale verpersoonlijking  
der rechtvaardigheid. Zijn edele vrouw Sîtâ, dochter van de

---

<sup>1)</sup> In enkele Westersche mysterie-spelen werd eveneens de strijd tusschen het  
Goede en het Kwade, het Duivelsche en de Hoogere Machten, symbolisch  
verwerkt; ook hier overwon het Goede.



aarde, wordt door Râvana, den Koning der Reuzen, arglistig ontvoerd.

Logisch was het dat, toen de *Wajang-poerwa* de dramatische figuren overnam van de Voor-Indische heldendichten, zij zich tevens vele uitdrukkingsmiddelen eigen maakte, waarvan het Hindoe-tooneel zich bediende bij het vertoonen dier figuren. Tusschen de handhoudingen met fallische bedoelingen, in verband met het Çiwaïsme, worden daarom in de *wajang poerwa*, naar den aard van de voorgestelde personen, andere Hindoesche handhoudingen teruggevonden n.l. de Patâkâ, de Kataka en de Brahmâra; voorts zijn o.a. van Hindoe-origine: de hand rechthoekig op den onderarm, de Nimîlita-blik, het Raudra-oog en het uitdagend gebaar.

De Voor-Indische goden en helden werden door de Javanen geheel als de hunne beschouwd; in hen werden hun eigen ideale gevoelens, hun eigen idealen aard en wezen geconcentreerd; zóó vereerden zij hen in hun *wajang*. Het zijn vooral Pândoe's heldenzonen Ardjoena en Bhîma die een belangrijke rol vervullen op het Javaansche tooneel, dat dan ook te beschouwen is als een ware heldensymfonie, een Eroïca bij uitnemendheid.

Toen de *wajang gedog*<sup>1)</sup> de Pandji-verhalen ten aanschouwe gaf, werd tenslotte de heldenvereering het leidende motif. Tot op heden heeft deze kunst in het vlak met haar verfijnde styleering van een prachtige verbeeldingswereld, door middel van zeer origineele, fantastisch-decoratieve, zuiver Javaansche vormen, haar aantrekkelijkheid niet verloren; zij is zelfs, doordat daarmee het Javaansche geestesleven op zulk een bijzondere wijze wordt weergegeven, in hoog aanzien blijven staan.

In een later tijd begeleidde de *gamelan* ook de *wajang klitik*

---

<sup>1)</sup> De juiste beteekenis van dit woord is niet bekend.



of *wajang kroetjil* met de beschilderde, platte houten poppen en profil, die den strijd verhalen tusschen de rijken Madjapahit en Blambangan, om vervolgens haar medewerking te verleenen aan de verschillende soorten *golèk*-of marionettenspelen. Deze zijn waarschijnlijk eveneens uit Voor-Indië afkomstig, het Mahâbhârata maakt er dikwijls melding van.<sup>1)</sup> De *golèk*-vertooningen met het repertoire van historische motieven uit het machtige rijk van Madjapahit, zijn nog altijd een geliefkoosd amusement voor den Javaan.

De dans vormt in zooverre een element zoowel van de *wajang poerwa*, als van de *wajang gedog*, de *wajang klitik* en de *wajang golèk*, dat op het eind van elk spel, door enkele lederen poppen een gestyleerde dans wordt vertoond en dat door een of twee *golèk*-poppen — *gambjong* of *langendrian* genaamd — een symbolische dans wordt uitgevoerd.

Het is niet met zekerheid vast te stellen, wie oorspronkelijk met de poppen werden bedoeld. Mogelijk werden daarmee Kjaï Gandroeng en Njai Gandroeng voorgesteld, de beide eerste *wajang klitik*-poppen die, volgens de legende,<sup>2)</sup> op bovennatuurlijke wijze werden gevonden. Het zou ook kunnen zijn dat, indien beide poppen dansen, daarmede de beide stamouders worden gesymboliseerd; voert één pop de dans uit dan is deze Nini Towong „in wezen de vrouwelijke voorouder van het Javaansche volk, de personificatie van de linker phratrie en wel in haar bijzondere gedaante van wassende-tot volle-maangodin.”<sup>3)</sup> Met de stammoeder kan, als representant van het dubbelslachtige oerwezen, dus ook tegelijkertijd de stamvader worden voorgesteld.<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Een afkomst uit Zuid-Foehkjen (China) is ook mogelijk. Zie Prof. Dr. G. Hazeu. Op. cit.

<sup>2)</sup> Zie Prof. Veth. „Java”, dl. I.

<sup>3)</sup> Dr. W. H. Rassers. Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Ned.-Indië, dl. 81, 3e en 4e afl. 1925.

<sup>4)</sup> In dit verband is opmerkelijk hetgeen Dr. J. Ph. Duyvendak schrijft in „Het





31. De Ngojog.



Het gebruik van ronde, aangekleede poppen, maakte het tooneel slechts uiterlijk realistischer, want door de styleering van het onwerkelijke leven, door de diepere beteekenis ook van de vertolking eener onwezenlijke, ir-reële wereld, blijven de gekleede poppen in hun spel ook ir-realistisch.

Zelfs bij de Javaansche tooneeluitvoeringen waarbij menschen optreden, wier aangezicht bedekt wordt met een masker, blijft het onnaturalistische karakter behouden. Het dramatische effect wordt juist verhoogd door het gebruik van dit raadselachtige, grijnzende, beklemmende, beangstigende masker, dat *topèng* heet en dat, door het onpersoonlijk karakter dat het aan den speler verleent, zooveel meer boeit dan het onbeteekenender, gegrimeerde menschengelaat.

De maskerspelen heeten eveneens *topèng* of *wajang topèng*. Zij grondden zich op magische vertooningen waarbij de geesten der afgestorvenen werden vereerd; zij behoorden tot het animistisch ritueel der primitieve Javanen, waarbij het masker een onmisbare faktor was. Zoowel in de Nâgarakrâtâgama uit 1365 als in het Oud-Javaansche prozawerk de Brahmândapoerâna — waarin het spel *patapelan*<sup>1)</sup> wordt genoemd — wordt over dit tooneel gesproken. Het is ouder dan de *wajang poerwa*, van inheemschen oorsprong en ontleend aan de oudste godsdienstige plechtigheden.

De *topèng dalang*<sup>2)</sup> is, hoewel van vroegeren datum, door de invloeden in het Hindoe-Javaansche tijdperk, technisch te beschouwen als een overgang van het poppenspel naar het

---

Kakean-genootschap van Seran" (1926): „Wij herinneren aan de gewoonte der patih's, zich bij officieele bijeenkomsten in vrouwenkleeren te tooien. In Melanesië hebben deze als vrouwen verkleede mannen of als mannen verkleede vrouwen bij ceremoniën een bijzondere beteekenis als representanten van het dubbelslachtige oerwezen, dat in die gebieden een duidelijke functie heeft.”

<sup>1)</sup> *Tapel* beteekent masker.

<sup>2)</sup> In tegenstelling met de *topèng babakan* of *topèng barangan*, zooals de straatvertooningen worden genoemd.



latere menschentooneel. Evenmin als de poppen spraken ook de gemaskerde dramatis personae zelf niet; in de Soendalanden gebeurt dit nòg niet. Zij waren bij de alleroudste tooneelspelen van alle volken, slechts symbool van een wereld buiten de gewone wereld. Daarom werd hun rol niet door hen zelf gesproken, maar, evenals die der poppen, door den *dalang* gezegd. Deze leidde het spel, hij vulde het aan door gezang, hij regelde het en wakkerde het aan door rythmisch geklop. Gebonden aan zekere voorschriften — *oeger pedalan-gan* — vervulde hij ongeveer de taak die nòg vroeger werd waargenomen door shamanen en door priesters.

Later werd in Midden- en Oost-Java door de *topèng*-acteurs wèl gesproken; dit blijft echter, door het van onder oplichten van het masker, iets kunstmatigs behouden. De inhoud der tooneelspelen is getrokken o.a. uit de helden-verhalen van het Bhâratayoeddha en van de Damar Woelan, doch vooral uit de gedeeltelijk mytische, maar grootendeels fantastische Pandji-verhalen. Deze bevatten de liefdesavonturen van den wonderbaarlijken Prins Pandji Ino Kertapati, zoon van den vorst van Djenggala, en het zoeken naar zijn verloren geliefde Tjandra Kirana, Prinses van Daha; ook Pandji's heroïsche daden en steeds overwinnende strijd met allerlei vorsten worden verhaald.<sup>1)</sup>

Deze Pandji is een der meest geliefde Javaansche helden, hij wordt beschouwd als een Ardjoena-figuur uit den lateren tijd. Zijn danswijze heeft dan ook, evenals van Ardjoena, op de hierna te noemen fijne wijze plaats.

Terwijl de dans reeds bij de *wajang-poerwa* en bij de *golèk*-spelen toepassing vond, had bij de oudere *topèng*-voorstellingen die dans een rol te vervullen van veel grootere betekenis. Met de muziek vormde hij een integreerend en actief

---

<sup>1)</sup> Dr. W. H. Rassers. „De Pandji-roman”. 1922.



deel van de vertooning. De Hindoesche expressieve- en andere vormen leverden, aan dien oorspronkelijk magischen dans, nieuwe elementen van groote waarde; want de *topèng*-dans onderging direct den Hindoe-invloed, waardoor het primitieve karakter al spoedig verloren ging.

Op Midden- en Oost-Java met Madoera, was de *topèng* in de voorgaande eeuw meer populair dan aan het Solosche hof, waar zij als minderwaardig werd beschouwd. Een verklaring hiervan vinden wij waarschijnlijk in J. W. Winter's „Beknopte beschrijving van het hof van Soerakarta” in 1824”<sup>1)</sup> waar gezinspeeld wordt op de jaloeziën van P. A. A. Pakoebowana IV: „. . . . doch aangezien de meeste van deze toppenks verleiders waren, die de vrouwen op hen konden doen verlieven en wegvoeren, zoo had hij (de Pangéran) hen alle bedankt, waarvoor de overige Javanen van Soerakarta om die reden ook geen toppenks hielden.”

De tooneelen van het maskerspel, waarbij de vrouwenrollen meestal door mannen worden vervuld, heeten *topèngan*. De dans van den vorst, den Patih en van krijgsoversten is hoofdzak. Tot de meest bekende, die een bepaald type voorstellen, behooren de Kiprah<sup>2)</sup>-dans, die alleen door een vorsten- en Kalana-figuur wordt uitgevoerd, de Goenoengsari, die met een gevecht (Prang gagal) wordt besloten en de dans van Pentoel.

Sprekende over het *topèng*-tooneel zegt Dr. Serrurier<sup>3)</sup>: „De danswijze van Raden Pandji geldt voor de fijnste, terwijl die der Klana's werkelijk sierlijke bewegingen van alle mogelijke lichaamsdeelen, als de kranigste (*gagah*) worden gehouden.”

---

<sup>1)</sup> Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Ned.-Indië, 6e volgreeks, 10e dl.

<sup>2)</sup> Kiprah beteekent onstuimig, bewegelijk.

<sup>3)</sup> Dr. L. Serrurier. „De wajang poerwa”. 1896.



Het is wel aan te nemen dat in de Hindoe-periode, als uitvloeisel der opvoeringen van de Hindoesche epiek en van de Hindoesche tempelspelen, naast de *topèng*, een andere tooneelvorm van ongemaskerden met dans is ontstaan. De opvoeringen — *raket's* — aan het hof van den vorst, waarover de Nâgarakrtâgama (1365) spreekt, wijzen daar wel op, evenzoo gedeelten uit de Pararaton en de dansspelen genoemd op verscheidene plaatsen in de „Inhoudsopgave van de Hikajat Tjèkèl-wanèngpati” uit Dr. Rassers' „Pandji-roman”. Bovendien spreekt de Kidoeng Soenda, in het aangehaalde fragment op bl. 82, waarvan de redactie, volgens Prof. Berg, van 1550 A. D. of later zou kunnen zijn, zoowel van *wajang-wong* als van maskerspelen, al is het zeker, dat het *wajang-wong*-dansspel in de ontstaansvormen en zelfs lang daarna, nog niet kon zijn, wat er tegenwoordig onder verstaan wordt.

Het laag-Javaansche woord *wajang wong* en het Maleische *wajang orang*, beteekenen menschentooneel; in Banten heet dit dansspel nog altijd *raket*. In het hoog-Javaansch wordt het *ringit tyang* genoemd, d.w.z. poppen vervangen door menschen.

Van wanneer dateert deze zeer juist omschrijvende benaming?

Men weet het niet, omdat niet bekend is, wanneer de door poppen voorgestelde figuren uit de *wajang poerwa* door levende personen werden vervangen in de *wajang-wong*. Uit Scot's „Discours of Java” (1602—1605) is op te maken, dat in de toenmalige *wajang-wong*-dansspelen aan het hof van Mataram, behalve episodes uit de Pandji-legenden, ook episodes werden vertolkt uit de Hindoesche heldendichten. Voorloopig weet men dus alleen dat de Hindoe-heldenfiguren uit de *wajang poerwa* omstreeks het jaar 1600 in de *wajang wong* door menschen werden voorgesteld.





32. Handhouding na de Sembah in de wajang madia.



33. Handhouding na de Sembah in de wajang wong.



In den beginne zal dit evenwel ernstige moeilijkheden hebben opgeleverd. Het zal wel eenigen tijd hebben geduurd voordat vrees en schroom overwonnen waren om in persoon de rol te vervullen van de zoo heilige schimmen; dit zou ongeluk brengen en ziekte.

Zijn groote gehechtheid aan de *wajang poerwa*, die de voorkeur bleef genieten, gepaard aan zijn instinct om een concessie te doen aan zijn vrees, heeft er den Javaan al dadelijk toe gebracht om in de allereerste vormen der *wajang-wong*-dansspelen zich, in beweging en gebaar, zooveel mogelijk te richten naar de traditioneele *wajang*-voorschriften. Nu nog worden de overgenomen *wajang poerwa*-vormen in de *wajang wong* streng gehandhaafd.

Ook met het gebruik van het masker zal in den nieuwen tooneelvorm vermoedelijk niet gemakkelijk gebroken zijn. Dit werd bij de sterke animistische neigingen toch altijd beschouwd als een bescherming tegen of een bezwering van booze geesten. Het zich ontzeggen van het masker ging dus zeker niet zonder gemoedsbezwaren; het gebruik daarvan was een sinds onheuglijke tijden ingewortelde gewoonte, terwijl de aard van den danser-acteur zonder masker geheel gewijzigd werd.

De nieuwe tooneelvorm heeft, op het voorbeeld van de Hindoesche bewegingskunst, zeer veel bijgedragen tot een verdere choregrafische ontwikkeling.

Hier raken wij aan hetgeen het echtpaar Brants Buys als een vermoeden uitsprak,<sup>1)</sup> n.l. „dat de bewegings-plastische momenten van de *wajang-wong* hun voorbeeld moeten hebben gehad, direkt ontleend moeten zijn aan bestaande, sterk ontwikkelde dansen.” Waarop de conclusie volgt:

„Waar bovendien niet slechts de reuzen, maar ook vooral

---

<sup>1)</sup> „Het Wajang-feestspel te Jogjakarta”. Djawa, 6e jg. No. 2.



een figuur van Narada<sup>1)</sup> ons sterk den dansstijl van de Mid-den Javaansche reliëfs te binnen bracht, zou, wie in de *wajang-wong* het derde dimensionale element óók weer van Hindoe-afkomst achtte, nog kunnen gelijk krijgen ook."

Het verband dat hier gevoeld is tusschen den dansstijl van sommige *wajang-wong*-figuren en de danstafereelen der Hindoe-Javaansche monumenten, getuigt van een fijne opmerkingsgave.

Die dansstijl was zeker niet, zooals wel gemeend wordt, toe te schrijven aan de *topèng*. Want evenals de meeste dansen van primitieve volken, moet worden aangenomen, dat de *topèng*-dans der primitieve Javanen werd uitgevoerd in hetzelfde vlak, soms, zooals nu nog bij enkele Polynesiërs, zonder van plaats te veranderen. Zelfs de Kalana-dans (zie blz. 188) wijst daar nog eenigszins op. Er is dus geen bezwaar te verklaren, dat het beginsel der derde dimensie door den Hindoe-invloed in den Javaanschen dans werd gebracht.

De door de *wajang-wong*-dansspelen nieuw gecreëerde dansvormen kregen allengs grootere bewegingsmogelijkheid. Zij vorderden dus ook daarna, voor enkele rollen, meer ruimte dan bij de oorspronkelijke *topèng*, zooals de Hindoe's die op Java aantreffen.

Over het algemeen toch is waargenomen, dat, hoe primitiever een volk, hoe kleiner het grondvlak is waarop de dans zich voltrekt. In de meest rudimentaire gedaante is de dans verticaal geaccentueerd. Het is niet zonder beteekenis dat de krijgsdansen van vele primitieve stammen, evenals de spontane, dansende bewegingen van het zeer jonge kind, bij beperking in horizontalen zin, eveneens verticaal geaccentueerd zijn.

Volgens de Javaansche overlevering<sup>2)</sup> — enkele Westersche

<sup>1)</sup> Een hemelsche ziener, door Çiwa uitgezonden om de menschen voor te lichten.

<sup>2)</sup> Zie Inleiding bij de Langendrija-opvoering van „Praboe Ménak Djongga



deskundigen sluiten zich daarbij aan — heeft de *wajang wong* zich eerst in het midden der 18e eeuw ontwikkeld, in een tijdperk toen ook andere kunsten tot bloei geraakten. Zeer aannemelijk lijkt dit niet. Ons dunkt de aangegeven gang van ontwikkeling meer in overeenstemming met de historische feiten en met de kostbare eigenschappen van de *wajang wong*, die slechts evolutioneerend en *étappe-gewijs* bereikt konden worden.

De groote beteekenis van de 18e eeusche opbloei zal wellicht hierin schuilen, dat in dien tijd, na een periode van inzinking der dansspelen, in het Solosche, onder leiding van Pangéran Adipati Arya Mangkoenagara I, bijgenaamd Mas Sahit of de eeuwige Rebel, een nieuwe opleving ontstond van het ongemaskerde dansspel en dat toen, met de opvoering van de *lakon* Widjanarka in de Poera Mangkoenagaran, voor het eerst — een vroegere aanduiding bezit men immers niet — een gehééle *lakon* te zien werd gegeven, met noodzakelijkerwijs nieuwe dansvormen, met een *gamelan* die allengs verfijnder was geworden en onder leiding van een *dalang*,<sup>1)</sup> op de wijze dus zooals dit thans nog plaats heeft. Het drama vormde alzoo een afgerond geheel, volkomen in den geest van de tegenwoordige *wajang wong*. Ondenikbaar is het aan te nemen, dat deze zoo hoog staande tooneelvorm, in betrekkelijk zeer korten tijd gecreëerd zou kunnen worden; integendeel, alle Hindoesche uitingsvormen wijzen er op dat de ontwikkeling vanaf den Hindoe-tijd, zich langzaam en rationeel voltrokken heeft.

De Jogjasche Sultan Amangkoeboewana I volgde het Solo-

---

Léna" (De Dood van Ménak Djongga), aangeboden door P. A. A. Mangkoenagara VII aan het congres van het Java-Instituut, September 1926.

Zie ook de denkbelden van H. O. over den „Ouderdom van de *wajang-wong*” in Djawa, 7e jg. no. 4.

<sup>1)</sup> Zijn rol is ongeveer identiek met die van den *pâttukaran* der zeer oude Malabaarsche Kathâkali's.



sche voorbeeld vrij spoedig met de opvoering van de *lakon Gondawardaya*. De costumeering was in den aanvang in beide streken zeer sober vergeleken bij die der andere *wajang*-soorten. Als invloed van het *topèng*-tooneel bleef het gebruik van het masker behouden voor de bovenmenschenlijke wezens, als reuzen en demonen, en ook voor de aapfiguren.

De *wajang wong* bleef uitsluitend hofkunst.

Door den kunstzinnigen ijver van P. A. A. Mangkoenagara V, die er een groot gedeelte van zijn fortuin aan offerde, bereikte dit tooneel in Solo een hoogtepunt van glans en van glorie.

De tegenwoordige vorst P. A. A. Mangkoenagara VII, vervolgt de traditie met veel toewijding (afb. 9 en 10), evenals de tegenwoordige Sultan van Jogja, Hamangkoeboewana VIII, daarin voorafgegaan door zijn oom, den fieren P. A. Mangkoeboemi.

Evenmin als in de klassieke Sanskrit-drama's en in de drama's der Gupta-periode — die dans-pantomimes waren met begeleiding van muziek, terwijl de samenspraken uit proza bestonden — is in het Javaansche muziekdrama der *wajang-wong* de muziek hoofdzaak.

Dit is dus een tegenstelling met onze opera's en zelfs met het Wagneriaansche drama.

De groote waarde van de *wajang wong* als kunstwerk bestaat hierin, dat woordkunst, muziek en dans tot gelijkwaardige elementen zijn opgevoerd, zij vormen te zamen een drie-eenheid die op perfekte wijze den diepen zin van het drama vertolkt. Zij zijn homogene grootheden waarvan elk deel afzonderlijk even belangrijk, even onmisbaar is.

Juist deze natuurlijke samenhang der verschillende kunsten is het — voorkomende bij vele oude beschavingen — die de wedergave, als geheel, intenser en schooner maakt.

Op die wijze werd sinds eeuwen reeds in de oudheid als van-





34. De Sabetan.



zelfsprekend aangenomen, wat thans in het Westen wordt beschouwd als een toekomstideaal.

Zoo schreef Frederik van Eeden<sup>1)</sup>: „Het drama is een gebouw dat door den arbeid van velen tot stand komt . . . . zoo alleen ontstaat iets groots en machtigs, waardig om een overwegende plaats te bekleeden in het geestelijk leven van een gansch volk . . . . een aesthetisch-harmonische verbinding van visueel, dramatisch-poëtisch en muzikaal schoon is geen onbereikbare illusie . . . . de harmonie van muzikale en visuele gemoedsaandoening, als hoogste kunstvorm van edelste gehalte, is en blijft voor ons allen een heerlijk doel. De mensch wenscht haar en zal haar doen ontstaan. Maar in zuivere onderlinge verhouding, in juist evenwicht, waarbij aan elk der drie kunstsoorten recht wordt gedaan en aldus een waarlijk harmonisch geheel ontstaat.”

Het is van Eeden's verdienste, dat hij dit alles ruim twintig jaren geleden zoo duidelijk te verstaan heeft gegeven.

Feitelijk heeft hij echter in hoofdzaak herhaald wat Rsi Bharata reeds in de duisterste tijden als fundamenteel beschouwde en wat de Vedische Aryers, die in hun hymnen de woorden spraken der goden en der wijzen, reeds in den nacht van het verleden in toepassing brachten.

Het is niet aan te nemen, dat van Eeden het archaische en klassieke Indische drama niet zou hebben gekend, evenmin als het Javaansch tooneel; maar waarom dan niet gewezen op het oer-oude principe, en van de aangeduide ideale harmonie gezegd: „De mensch wenscht haar en zal haar *opnieuw* doen ontstaan?”

Uitsluitend door de machtige en tegelijkertijd harmonische convergentie der drie kunst-soorten — waarvan de eene nooit verwaarloosd kan worden ten koste van de andere — heeft de plastische tooneelkunst altijd een overwegende rol

<sup>1)</sup> „Drama en muziek”, in Studies 5e reeks. 1908.



gespeeld in het cultuurleven van het Javaansche volk.

De dans vormt, in de entente cordiale, het visueele element. Hij is zoodanig ontwikkeld, dat hij van de gansche tooneel-creatie een even noodzakelijk, steunend en levend deel uitmaakt als de muziek en de dialoog.

Op Java is hij niet alleen minstens even important als de andere kunsten, maar door zijn bekorende eigenschappen, staat hij, bij hoog en laag, met de daarbij onmisbare *gamelan*, het meest in aanzien.

Hoewel de *wajang wong* als voorbeeld van wat het tooneel werkelijk zijn moet en zijn kan, bijna volmaakt is te noemen,<sup>1)</sup> geeft zij, in vergelijking van het *topèng*-tooneel, door gemis van het masker, een reëler indruk; zij draagt dus ook een minder mystiek een minder fantastisch karakter.

Deze vorm van tooneelopvoering, waarbij het decor door allereenvoudigste middelen slechts wordt gesuggereerd, heeft de minder intellectueele *topèng*, behalve in de *désa*, bijna geheel verdrongen; de vaak luisterrijke groepeeringsen schenken er een voorname grootschheid aan.

---

<sup>1)</sup> Dat deze tooneelvorm thans in het Westen door velen beschouwd wordt als de meest gewenschte, bewijzen, behalve tal van andere symptomen, de succesvolle opvoeringen van Strawinsky's „Geschiedenis van den Soldaat”, geschreven door C. F. Ramuz, waarvan een Hollandsche bewerking door Mr. M. Nijhoff, werd opgenomen in de Gids no. 11, 1926. Ook in dit tooneelstuk was het de bedoeling van den grooten componist: het harmonisch samenwerken der verschillende kunstuitingen. Zelfs doet een voorlezer, evenals in de „Oedipus” van Strawinsky-Cocteau, eenigszins denken aan den Javaanschen *dalang*, al is hierbij het gebruik gevolgd der middeleeuwsche mysterie-spelen. In Frankrijk is de tooneelschrijver St. George-le-Bouhélier een voorvechter van het klassieke gemeenschapstooneel met acteurs, dansers en muzikanten. Dezelfde idealen koestert Gaston Baty. Ook zijn overtuiging is het, dat in het drama der toekomst de dans als „geste rythmé” en als „mimique rythmée”, zelfs los van de muziek, een overwegende plaats dient in te nemen. In het Lustrumspel D. 16 M.M., dat de Delftsche studenten in 1928 hebben opgevoerd, werden de bovenstaande principes praktisch doorgevoerd. De dans en de mimiek namen er een belangrijke plaats in, de taak van de muziek was ten nauwste verbonden met de rythmiek van de handeling.



Daar het repertoire hetzelfde is als van het schimmenspel, bestaat het uit Javaansche mythen op godsdienstig-wijsgeerigen grondslag en uit de, in de *lakon's*, naar den Javaanschen geest geheel omgewerkte, grootsche heldensagen uit het Voor-Indische *Mahâbhârata* en het *Râmâyana*.

Immer zijn de Hindoesche epische legenden, die, zooals bij alle epiek, berusten op de vereering van de nationale helden, op Java krachtig blijven voortleven. Tot heden ten dage zijn zij populair en nog beter bewaard gebleven dan in het land van oorsprong, niettegenstaande de verkondiging en de aanvaarding van den Islam.

Behalve bedoelde sagen worden in de *wajang wong* dikwijls stukken opgevoerd — de *tjarangan's* — die op Java zijn ontstaan. Daarin treden wel is waar figuren op die in de beide Voor-Indische heldenstukken voorkomen, maar in een door Javaansche vorsten of door inlandsche wijzen gefantaseerd verhaal.

Men weet te vertellen dat omstreeks 1790 de Jogjasche Sultan Amangkoebawana II ook Pandji-lakons uit de *wajang gedog* door de *wajang wong* heeft opgevoerd; sedert dien is dat meermalen gebeurd.

De beide oorspronkelijke, monumentale *Poerwa*-gedichten, boeiend door de omwerking in verhalen en legenden, bleven echter de voornaamste bron. Zij waren doortrokken van een filosofisch-sociologischen geest. Zij hadden tot doel het volk, door verheerlijking van den ridderlijken held, die ten slotte vereerd werd als een halfgod, op te voeden tot een idealer gemeenschap.

Overall heeft in de oudheid het drama, met de heldenvereering als grondslag, een immensen invloed gehad op de nationale gevoelens. Als de schoonste bloemen van het Hindoesche leven en karakter hebben de held — *nâyaka* of *netar*<sup>1)</sup> — en

<sup>1)</sup> Het woord *netar* stamt van den wortel *ni*, d.i. geleiden, want het was de held



de heldin — *nâyikâ* — in hooge mate het volk tot bewondering en tot voorbeeld gediend.

Niet minder was dit het geval bij de Hindoe-Javanen, die immers de Hindoesche helden ook als de hunne beschouwden. Die helden konden, behalve koningen, koningszonen of koninklijke wijzen, ook goden zijn, optredend in mensche-lijke gedaante. Nu nog leeft in „het land van mystiek, mythen, sagen en legenden,”<sup>1)</sup> bij jong en oud de vereering voort van den nobelen, glorieuzen en schoonen Ardjoena, Pândoe's zoon, den Kshatriya bij uitnemendheid, terwijl alle heldenverhalen het hart van elken Javaan blijven boeien, ook omdat hij bijzonder gehecht is aan voorvaderlijke tradities.

Ofschoon hij de machtige wijsheid en het verband met het innerlijk leven van den mensch niet volkomen te putten weet uit de rijke symbolische heldendichten die hij opgevoerd ziet — de meer beschaafden weten dat wèl te doen — blijven toch de mythische heroën, die allen van hooge geboorte zijn, die als edel, deugdzaam en haast als volmaakt worden beschouwd, zijn liefde wekken. Hij vereert hen, hij beschouwt hen niet als verdichtsels, hij neemt aan dat zij reëel bestaan, reëel gestreden en reëel hebben liefgehad, zooals de *dalang* het in zijn *jantoeran* of voordracht zoo prachtig verhaalt tusschen de sierlijke dansbewegingen van den acteur.

In Jogja leest de *dalang* het verhaal; hij volgt de oude klassieke teksten uit een daartoe bestemd boek en gebruikt, harmonisch daarmede, de klassieke prosodie. In Solo wordt geen boek gebruikt, de *dalang* verhaalt den tekst, analoog aan de *wajang koelit*; hij is dan wel is waar vrijer in zijn woord, maar zijn taak is daardoor des te moeilijker.

---

die, geleid door zijn innerlijken steun, de gebeurtenissen naar zijn mensche-lijk vermogen leidde.

<sup>1)</sup> Zoo noemde Kartini haar land in haren brief van 27 October 1902.





35. De Tandjak in den krachtigen dans.



In tal van tooneelen vervult de bewegingskunst, innig gesteund door *gending*s of instrumentale stukken der *gamelan*-muziek, zulk een gewichtige factor in het spel, dat de *wajang wong* ook wel dansdrama wordt genoemd.

De Javaansche bewegingskunst komt hier het schoonst tot uiting en maakt er het aantrekkelijkst deel van uit.

Aan de *wajang poerwa* is de sympathieke *Tjantrik*-figuur ontleend. Hij is de jonge, dienende leerling van den *begawan* of vorstelijken kluizenaar die een ernstige *goeroe* of wijze leermeester is geworden. In den *wajang wong*-dans uit de *tjantrik*, op wonderschoone wijze, zijn blijmoedigheid en levenslust.

Een bijzondere dans in de *wajang wong* is de, alleen door vorsten uitgevoerde Kiprah-dans. Het woord geeft reeds aan dat deze een dans is van dartelheid, van verliefdheid, soms van een onstuimig karakter. Wat de Kalana-dans is in de *topèng*, is de Kiprah in de *wajang wong*, doch de eerste is veel schooner en veel rijker. Vandaar dat tegenwoordig de Kalana-dans in het *wajang-poerwa*-repertoire van de Jogjasche *wajang-wong* is overgenomen.

In tegenstelling met het oudere maskertooneel, komen in de *wajang-wong* veel ordedansen voor, die gestyleerde gevechten uitbeelden en door twee of een veelvoud van twee personen uitgevoerd worden.

Voorbeelden zijn:

1°. De *beksan Pidjer*, die bij Pangéran Pakoe Alam V *Banda baja* werd genoemd, d.i. de gevaarvolle strijd. De kampenden bedienen zich in het gestyleerd gevecht van schild en korte sabel.

2°. De *Prang bambang lan Boeta* of de strijd tusschen een jongen edelman en een reus. Deze dans stelt een gestyleerden strijd voor tusschen het Fijne en het Grove van het menschelijk gemoed.



3°. De *Kalang kinantang*, die gestyleerd de uitdaging en het heftig handgemeen weergeeft van de gebroeders Ghatotkatjâ en Anta Redja; de raadsman der goden, Bhatâra Narada, beslecht den onbeslisten strijd en verzoent de beide broeders. De uitvoering van dezen dans houdt het midden tusschen den krachtigen en den fijnen dans. (zie blz 180).

4°. De *Prang kembang*, het gevecht tusschen twee *Kshatriya's* — de Indo-Arysche kaste der krijgslieden — dat gekenmerkt wordt door de zelfbewuste, doch subtiele dansbewegingen van beide kampenden, eindigend zonder overwinnaar.

5°. De nobele *Prang tjakil*, de dansstrijd tusschen het Edele en het Demonische, gesymboliseerd en verpersoonlijkt door Ardjoena, den fijnzinnigen, populairen held en door Boeta Mina Tjoewiri, den demonischen geweldenaar, die ten slotte door Ardjoena's pijl wordt gedood.

Ofschoon de *wajang poerwa*, de *golèk* en de *topèng* een veel abstracter, mysterieuzer en diepzinniger karakter dragen dan de *wajang wong*, doordat zij minder de werkelijkheid trachten na te bootsen.<sup>1)</sup> werd, na de vertolking van geheele *lakons*, deze tooneelvorm rijker, dank zij de danskunst waaraan herhaaldelijk nieuw leven werd ingeblazen, zoowel door het ontstaan van de ordedansen, als door de nieuwe wijzen van uitbeelden.

Een tijd van scheppend vermogen brak toen aan, ontstaan en aangewakkerd door het enthousiasme en de middelen van den vorst.

---

<sup>1)</sup> Juist door die eigenschappen zijn de schimmen-, marionetten- en maskerspeelen in het Westen weer eenigszins in eere hersteld: de Parijsche „Chat noir” toonde opnieuw de waarde van het spel der schaduwendende beelden. In München ontwikkelde zich daarna het marionettenspel op zijn best, terwijl in den laatsten tijd de beteekenis van het masker meer en meer wordt ingezien.

In een nabije toekomst zal de onmisbaarheid van den expressief-articuleerenden dans voor het tooneel wel duidelijk worden gevoeld.



De bloei van danskunst en muziek was wel zeer merkwaardig in een land waar de Islam die beide kunstuitingen verbood en deze, ook nu nog, officieel althans, niet mag toelaten. Alleen de *gamelan sekatèn*, afkomstig uit het Mohammedaansche centrum Demak en die beschouwd werd als een der middelen om de Javanen gemakkelijker tot den nieuwen godsdienst te bekeeren, wordt getolereerd; zij wordt bespeeld op den 12n Moeloed, het Sekatèn-feest, waarbij de geboortedag van den profeet wordt gevierd.<sup>1)</sup>

Bij de invoering van den nieuwen godsdienst was men er echter op bedacht, om de nationale kunstvormen niet streng aan te tasten. Dit was mogelijk omdat de Islam niet direkt uit Arabië, maar via Voor-Indië — waar met den Hindoeschen zin was rekening gehouden — naar den Indischen archipel werd overgebracht. Slechts in de Poeasa-maand worden dans en *gamelan* door de Moslim-priesters niet toegestaan; overigens worden zij op Java niet tegengegaan. Toch zal een in de leer behoudende *hadji* geen opvoeringen daarvan bijwonen, ook niet bij feestelijkheden in den Kraton.

Evenmin als de Boeddhistische leer in Voor-Indië bij machte was om het Brahmanistische tooneel met dans en zang tegen te gaan, heeft ook de Islam de oude gehechtheid aan die kunst op Java niet kunnen verzwakken. De opvoeringen der Hindoesche heldendichten met anti-Moslimsche dans en muziek, getuigen dan ook van den onuitroeibaren Hindoeschen geest der bewoners van Midden-Java.

Na de eerste helft der 18e eeuw bleven, naast de *lakon*-opvoeringen, de vroegere dansspelen aan de hoven voor een groot deel gehandhaafd. Pakoeboewana IV danste, met drie der voornaamste Prinsen, de *Beksa Jebeng*; andere dans-

---

<sup>1)</sup> Mas Pryohoetomo. „Beteekenis van Demak voor den Islam”. Nederl.-Indië Oud en Nieuw, 13e jg. afl. 9. 1929.



spelen toen in zwang, waren o.a.: de *Beksa Lawoong Gedé*, de *Beksa Lawoong tjilik* en de *Beksa Gellas*.<sup>1)</sup>

Fantasie en scheppingsdrang gaven aanleiding tot gewijzigde nieuwe vormen van de *wajang wong*, die hoofdzakelijk door de adellijke families in de Vorstenlanden werden beoefend; zij zijn:

1°. De Langendrya, wat uitdrukt: hetgeen het hart verheugt of hetgeen het gemoed streelt. Zij is een geliefde vorm van muziekdrama waarbij de rollen zonder *dalang*, niet in proza vertolkt worden, maar in kleine dichtmaten — *tembang mat-japat* — bij de *gamelan* gezongen worden.

Zoals steeds in Jogja worden de vrouwenrollen door knapen vervuld. Het was Poebati Najaka<sup>2)</sup> Radèn Toemenggoeng Poerwadiningrat, zoon van Sultan Amangkoebawana III van Jogja, die dit spel in 1876, met gebruikmaking van het *wajang klitik* repertoire, creëerde.

Aanvankelijk werd de eenigszins historische Madjapahitsche Damar Woelan-roman<sup>3)</sup> onder leiding van een *dalang*, in een kring van vrienden en bekenden, alleen gezongen. Later, in 1882, werd de dans aan den zang toegevoegd. De dialogen werden zittend uitgesproken, terwijl de dans ook in dezelfde houding werd uitgevoerd, voornamelijk door bewegingen van armen en bovenlichaam.

De zittende of hurkende houding gaf niet alleen een intiëmer aard aan de vertooning — zij heette *djogèd djènkèng* of *djogèd djonkong* — maar uitgevoerd voor den vorst gaf zij ook meer het karakter van eerbied aan dan de gebruikelijke staande houding.

Na den dood van Pangéran Adipati Arya Mangkoeboemi

---

<sup>1)</sup> J. W. Winter. Op. cit.

<sup>2)</sup> Van het Sanskrit-woord *nâyaka* = held.

<sup>3)</sup> De Damer Woelan, d.i.: het Licht van de Maan, is een Javaansch heldendicht.





36. De Srisik in den krachtigen dans.



37. De Srisik in den fijnen dans.



IV,<sup>1)</sup> werd in Jogja de Langendrya niet meer opgevoerd; men hechtte er niet aan.

In Solo daarentegen is zij, in eenigszins gewijzigden vorm, blijven voortleven in het verhaal van Praboe Ménak Djingga, den dapperen vorst van Blambangan.

2°. De Mondra wanara of Langen wanara, die in 1890 in Jogja is ontstaan en evenals de Langendrya in rijke costu-meering wordt ten aanschouwe gegeven. Doordat de spelers met gebogen knieën optreden, boet de dans veel in. In intie-men kring werd, aanvankelijk zittend op het tooneel, later op de gewone wijze staande, het verhaal in zang alleen door mannen opgevoerd. Den naam dankt deze dans, die uitslui-tend in Jogja wordt uitgevoerd, aan het optreden van apen — *wanara* — in de Râma-legende.<sup>2)</sup>

3°. De Langen asmara, samengesteld door Pangéran Praboe Widaja. Het drama, dat zoowel te Jogja als in Solo wordt opgevoerd, werd getrokken uit de Ménak-roman; daarin ko-men uitsluitend vrouwenrollen voor.

4°. De Solosche Pranasmara, eveneens uitsluitend voor vrou-wendansen; in dichtvorm worden motieven uit de Pandji-cyclus vertolkt.

De Jogjasche beksan<sup>3)</sup> en Solosche en Mangkoenagarasche *wirèng* behooren tot een ander soort tooneel.

*Beksan* of *besan* beteekent dans zonder verhaal, dus wat de Hindoe's *nritha* noemden. In de *beksan petilan* echter worden fragmentarische scènes uit Hindoe-Javaansche en oud-Ja-vaansche geschriften opgevoerd. Het zijn meestal tooneelen van strijd waarin twee of een veelvoud van twee dansers op-treden onder *gamelan*-begeleiding. Aan de *beksan Taroe-*

---

1) *Mangkoehoemi* beteekent: heerscher van het land.

2) In 1924 werd, tijdens een congres van het Java-Instituut, in Jogja een Langen wanara-tooneelstuk opgevoerd, genaamd: „De dood van Patih Prahasta”.

3) Van het werkwoord *beksa*, d.i. dansen.



nadjaja, de voornaamste en genoemd naar den vorst van dien naam, nemen zelfs 42 dansers deel.<sup>1)</sup>)

De *beksan petilan* is uitsluitend een mannendans; de narren spelen er een groote rol in. Ook uit de geschiedenis van den Compagnietijd wordt geput; vandaar het verwerpelijke gebruik van sabels en pistolen, vloekend met den Javaanschen stijl van den dans.

Wat de *wirèng* betreft, deze krijgdsans schijnt zijn oorsprong te hebben gevonden in een zeer ver verleden, toen de strijdenden nog geen bepaalde legendarische persoonlijkheden voorstelden. De beteekenis van het woord is niet duidelijk, zij is wellicht afkomstig van Prawirèng, een afdeeling *pradjoe-rits* of krijgslieden van den vorst, die door Pakoeboewana IV werd gevormd. Volgens Kandjèng Pangéran Soernadilaga I van Soerakarta zou het *wirèng*-dansspel ontstaan zijn uit een, door Praboe Lemboe Hamiloehoer, vorst van Djenggala, gefantaseerden krijgdsans. Zijn zonen werden, bij het uitvoeren van den dans, geoefend in het stijlvol hanteeren van kris, pijl en speer.

Nog altijd stelt de *wirèng* gevechten voor tusschen een of meer paren ridders of tusschen een ridder en een *boeta* of reus.

De *beksan petilan* en de *wirèng*, oorspronkelijk beoefend als hofkunst, worden tegenwoordig zoowel door de adellijke jongelieden aan de hoven als door de anderen daar buiten gedanst; opvoeringen daarvan hebben zelfs bij vermogende Chineezen plaats.

Waar bij de *wajang wong* de dans wel een integreerend deel uitmaakt, zonder daarin de voornaamste rol te spelen, is bij de *wirèng* de dans steeds hoofdzaak. Soorten van *wirèng*-

---

<sup>1)</sup> Zie hierover nader: „In den Kedaton van Jogjakarta” door Dr. J. Groneman. 1888.



dansen zijn o.a.: De *Banda baja*, de *Banda joeda* en de *Banda wala*.

Een nieuwe vorm van *wirèng* geeft fragmenten weer uit de *wajang wong*; de strijdenden zijn vrouwelijke personen die het verhaal en hare gevoelens kenbaar maken door den zang, zooals in de *wirèng* Mandrakoesoema (d.i. velerlei bloemen) uit de *lakon* Srikandi magoeroe manah (d.w.z. Srikandi beoefent het schieten met den boog).<sup>1)</sup>

Van groote beteekenis is de toevoeging der zeer verzorgde zangen en *gamelan*-wijzen, omdat daardoor een vollediger, rijker en verfijnder vorm is ontstaan, die getuigt van schepende kracht en van een verdere gunstige ontwikkeling van het huidige tooneel.

Het aantal dansen, dat in den loop der jaren door verschillende vorsten uit Midden-Java werd uitgedacht of gewijzigd, is legio. Slechts een vorst werd geacht daartoe de bevoegdheid te bezitten.

Hoofdzakelijk in Jogjakarta stond de *wajang-wong* met den dans het meest in aanzien; de dans kwam hier zoodanig tot ontplooiing, dat hij de schoonste werd van de drie kunsten die toepassing vonden bij het tooneel.

In Solo, waar het hof geen eigen *wajang-wong*-spelers had, kwam het menschen-tooneel eerst in het laatst van de vorige eeuw, door toedoen van den kunstzinnigen Mangkoenagara V, tot grooteren bloei.

Een geheel afzonderlijke plaats neemt op het tooneel de *golèk*-dans in, waarbij de bedoeling evenwel niet is de bewegingen van de aangekleede, houten pop na te bootsen. Deze dans werd, in navolging van den dans bij beëindiging der marionettenopvoeringen, ingevoerd door Pangéran Adipati

---

<sup>1)</sup> Zie uitvoeriger Dr. Th. Pigeaud. „Uitvoering van Javaansche tooneeldansen” in het „Programma van het Congres ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van het Java-Instituut (27 tot en met 29 Sept. 1929).



Mangkoeboemi, broer van wijlen Sultan VII van Jogja. Tegenwoordig wordt hij als slot van de *wajang* Langendrya uitgevoerd, met de bedoeling, als afwisseling iets te toonen dat met deze ten zeerste verschilt.

Vooraf bij de Langen wanara, waarbij voortdurend in knielende houding gedanst wordt, is de, in staande houding vertoonde *golèk*-dans een aangenaam slot.

Bij de opvoeringen der *lakon's* in den Kraton, komt de *golèk*-dans evenwel nimmer voor.

Daar *golèk* in het Javaansch „zoeken” beteekent, werd oorspronkelijk met den dans beoogd, den toeschouwer, uit de symboliek der bewegingen, de innerlijke beteekenis van het opgevoerde *wajang*-verhaal te doen zoeken.<sup>1)</sup> Niet elke *golèk*-dans is echter als zoodanig bedoeld. Zoo geven afb. 11, 12, 13 en 14 een vrouwelijken Kalana-dans (zie blz. 188) als *golèk*, waarin het toilet maken gestyleerd wordt. Houding en gebaar, genaamd *hatoer-hatoer*, d.w.z. het plechtig aanbieden van een geschenk (afb. 11), worden evenwel door de danseres niet op de zuivere Kalana-wijze uitgevoerd, men vergelijke met afb. 56.

Op afb. 12 is de houding *antra-djamang* weergegeven, d.i. het opzetten van de kroon (zie ook afb. 49), terwijl op afb. 14 het Hindoesche Garuda-gebaar is aangeduid, waarmede in den Kalana-dans *dolonan soepé*, d.i. het spelen met de ringen wordt uitgedrukt (afb. 58).

Niet om den inhoud van den dans, die noodwendig door een mannelijke figuur moet worden uitgebeeld, doch uitsluitend om door sierlijke bewegingen den mannelijken toeschouwer te behagen, is men er toe gekomen den zoo fraaien en geliefden Kalana-dans ook door een vrouw te doen uitvoeren.

<sup>1)</sup> Zie tekstboekje van de *wajang wong*-voorstelling genaamd Soemantri Ngèngèr, uitgevoerd in de *astana* Pakoe-Alaman te Jogja, 4 Augustus 1917.





38. Overgang van een actie naar links.



## VERHALEND KARAKTER VAN DEN TOONEEL- DANS.



MDAT de Javaansche danskunst, als machtig uitdrukkingmiddel van het drama en van de symbolische heldenverhalen, een groote hoogte te bereiken wist, heeft zij steeds in hoog aanzien gestaan; door den bewegingsinhoud, gericht op geest en gevoel, bezat en bezit zij nog steeds een groote opvoedende kracht.

Een bewegings-inhoud hebben de Westersche, meer eenzijdige tooneeldansen, niet, omdat deze, alleen bedoeld ter op-  
luistering of ter afwisseling van de opera-scène, slechts hoe-  
danigheden bezitten van uiterlijken aard, culmineerend in  
vlinderlichte gracie en verfijnde acrobatie, waarvan, hoezeer  
bekorend, niet verwacht kan worden, dat zij diepe indrukken  
achterlaten.

Zij zijn uitsluitend geconstrueerd uit bewegings-vormen,  
doch missen bewegings-inhoud. Daarom is het dwaas te spre-  
ken van tooneeldansen; in den tegenwoordigen vorm als bal-  
let, raken zij geheel uit den tijd.

Het verschil tusschen den Oosterschen en den Westerschen  
tooneeldans treedt hiermee naar voren. Er worden aan de  
eigenlijke tooneeldansen veel hoogere eischen gesteld, om-  
dat zij, door een samenstel van symbolisch-rythmische be-  
wegingen, zoo juist en zoo duidelijk mogelijk een handeling,  
een bedoeling, een meening en zelfs een karakter moeten  
kunnen uitbeelden, b.v. het weergeven van een strijd of het  
zinnebeeldig voorstellen van moed, van ijdelheid, van smach-  
tend verlangen, eerzucht of haat.

De dans wordt dan wat anders en heel wat meer dan enkel  
opluistering; hij wordt iets levends, gaat spreken. Hij geeft  
een verhaal dat, omgezet in schoone beweging, een genot is



om te aanschouwen en waarvan de boeiende inhoud het hart weet te raken.

De mimische taal van den dans, gekenmerkt door een ideëele activiteit, is niet alleen een suggestiever en veelal schooner, maar ook veel sneller uitdrukkingmiddel dan het gesproken woord.

Voor volken uit de grijze oudheid lag de waarde van den dans in het magisch-mystieke karakter daarvan, eerst later in de muzikale plastiek, die zoo streelend was voor het oog. Voor ons modernen echter, wier leven gansch en al gebaseerd is op het snelle rythme van onzen tijd en wier snel opnemingsvermogen door film, druk verkeer en tal van andere oorzaken buitengemeen is verscherpt, ontwikkelt zich langzamerhand een nieuwe kunst van het schouwen.

Daardoor zullen het snel verhalend karakter en de rijkdom van den dans op den duur een behoefte worden voor het toneel. Zijn plastische schoonheid zal bovendien een niet te onderschatten verrijking beteekenen.

Het is wel zeker dat, gezien haar herkomst, de Javaansche danskunst oorspronkelijk in meerdere mate een verhalend karakter zal hebben gedragen dan thans. Daar van de enkele nog overgebleven handhoudingen — waardoor in den Indischen dans het verhalende het best uitgedrukt werd — voor de Javanen de beteekenis is verloren gegaan, is het niet uitgesloten, dat andere verhalende handgebaren geheel in onbruik zijn geraakt. Enkele der oudste dansen, die der maskerspelen, toonen duidelijker nog dan die der *wajang-wong*, het Indische voorbeeld.

In het algemeen beduidt elke afzonderlijke actie, evenals een woord, een zekere gedachte, handeling of emotie, zooals bedoeld en omschreven werd in de Voor-Indische geschriften.

Een opeenvolging van gebaren en bewegingen die beheerscht worden door het rythme, vormt dus een choregrafischen zin,



terwijl het gansche complex van het bewegingsspel, in de cadans, het verhaal vertolkt in een, voor ingewijden, verstaanbare taal.

Zeer kenschetsend noemt Pangéran Arya Soerjadiningrat de danskunst: „plastische litteratuur.” Gevormd door religieuze en dramatische elementen, bezit zij voor den Javaan een direkt cultureele waarde, die de Westersche tooneeldans in geen deele eigen is.

Een goed voorbeeld van dit verhalend karakter is de, van het masker-tooneel afkomstige, Kalana-dans (zie blz. 188). De duidelijke gebaren-taal in dien dans is wellicht de reden, waarom deze zoozeer in aanzien staat. Men begrijpt en volgt elk gebaar met zijn bepaalde, uitgesproken beteekenis; een sterk verband bestaat er tusschen dansactie en verhaal, beiden vormen één onverbrekelijk geheel.

Dat bij latere tooneeldansen de handgebaren de vroegere syntaxis en de eigenlijke, verhalende beteekenis misten, moet worden geweten aan de eeuwenlange mondelinge traditie. Nu evenwel de Hindoesche oorsprong der Javaansche dansen is opgespoord, kan meer worden opgehelderd. Ook lijkt het raadzaam om, ter verrijking van de symbolische taal en dus ook ter verrijking van den dans zelf, langzamerhand uit de Sanskrit-geschriften, met zorg, voorzichtigheid en goeden smaak, datgene te putten, wat zich gemakkelijk aan het nationaal karakter van den dans zou kunnen aanpassen.

Op die wijze zou de psychologie en de prachtige taal van het gebaar aanmerkelijk verruimd kunnen worden. In verband daarmee zouden nieuwe dansvormen kunnen ontstaan, terwijl na verloop van tijd de gebarentaal in het drama weer eenigszins de suggestieve macht zou herkrijgen van weleer.

Inplaats van een mogelijke verstarring in de bestaande manieren, zou zodoende, in het huidige stadium van opleving, de evolutie van de danskunst, in haar eigen karakter, harmo-



nisch en logisch kunnen worden bevorderd. De eigen stijl, het eigen wezen van den dans, behoeft er niet door te worden aangetast, omdat, wat de Hindoesche voorschriften bevatten, slechts technische middelen zijn, die vroeger door de Javanen zelf werden overgenomen. De Javaan van heden bezit voldoende fantasie, gepaard aan oordeel en fijnen smaak, de leiders van de dansschool *Krida Beksa Wirama* eeren te zeer de prachtige nationale traditie, om toe te laten, dat deze ook maar eenigszins zou worden gekwetst. De winst zou zijn: het bezit der sublieme, expressieve elementen der oud-Hindoesche bewegingsplastiek, die, als schoone bloemen, nòg meer kleur zouden verleenen aan de tegenwoordige danskunst.

Doordat deze in haar onberispelijke uitvoering de tradities onverminderd heeft weten te handhaven, heeft zij ook volkomen haar aantrekkelijkheid behouden; gracie en innerlijke rust zijn van geen minder gehalte dan zij eeuwen her waren; van degeneratie is gelukkig nog geen sprake.

Hoewel het Chineesche theater den invloed ondervond van het Boeddhistische Voor-Indië, is zijn mimiek, die tot het ongelooftelijke is opgevoerd, minder symbolisch dan bij het Oud-Hindoesche-, het Japansche- en het Javaansche tooneel.

De principes, waarop het verhalend karakter van den Javaanschen tooneeldans berusten, komen het meest overeen met die van het Japansche Nô-tooneel, omdat het Japansche Boeddhisme, via China, min of meer in verbinding bleef met Voor-Indië. Het onpersoonlijke, symbolische karakter van de danskunst en de muzikale instrumentatie, hebben zich, ook in Japan, gevormd onder Voor-Indischen invloed; de zangkunst was gericht naar rythmen en modulaties van Sanskrit-zangen.<sup>1)</sup> Waar bovendien bekend is dat in 750 uit Champâ — d.i. het tegenwoordige Annam — een heilige dans, die nu

<sup>1)</sup> Albert Maybon. „Le théâtre japonais”. 1925. De auteur zegt o.a. ook: „Les moines créateurs de Nô firent les emprunts à toutes les formes de l'art choré-





39. Oentaredja en Gatotkatjā.



nog in Japan bestaat, daarheen werd overgebracht en in de tempels en aan het hof werd uitgevoerd, zijn er redenen te over om het verband te verklaren tusschen de Japansche en Indische dansvormen. De Japansche dansstijl verschilt echter aanmerkelijk met den Javaanschen, omdat de grondbeginnelen van den dans in de Nô, voortgekomen zijn uit een andere volksziel en uit een ander volkskarakter. Het gebaar in den dans van het Japansche lyrische drama, bezit evenwel, door zijn verwantschap met het Voor-Indische drama, een gelijksoortige psychische uitdrukking als op Java. Er zijn zelfs symbolische uitdrukkingsmiddelen die dezelfde zijn bij het Nô-tooneel en bij de *wajang wong*, o.a. het gebaar dat, door het schuin aanbrenge van de vlakke hand voor de oogen van het gebogen hoofd, het weenen aangeeft.

Zowel bij het Japansche als bij het Javaansche tooneel worden meermalen de acties, standen en accentueerende gebaren herhaald. De beteekenis van den choregrafischen zin wordt daardoor duidelijker naar voren gebracht en dus gemakkelijker begrepen. Voor eentonigheid is geen gevaar, omdat de acties op zichzelf zóó schoon zijn, dat een herhaling veeleer het genot verhoogt. Bij het Siameesche theater echter is de repetitie van sommige gebaren zóó menigvuldig, dat hier wel degelijk sprake is van eentonigheid.<sup>1)</sup>

Gewoonlijk kent van jongsaf de Javaansche toeschouwer alle bewegingen, alle gebaren en alle ondergeschikte articulaties. Zelden komt het voor dat iets niet juist volgens de traditie wordt uitgevoerd; mocht dit wèl gebeuren, dan zal dit onmiddellijk opvallen, zelfs in de geringste onderdeelen.

---

graphique, où l'on croit démêler des influences chinoises, indiennes et peut-être javanaises." Het moet echter betwijfeld worden dat de Javaansche dans den Japanschen zou hebben beïnvloed. De schrijver denkt hieraan, doordat de Nô-dans sporen draagt van den *wajang wong*-dans. Die sporen zijn echter niet van Javaanschen, doch van Hindoeschen oorsprong.

<sup>1)</sup> Paul Morand. Op. cit.



De Javaan is dan echter niet zoo spontaan-heftig in zijn afkeuring of misnoegen als de altijd drukke Chineesche toeschouwer in een dergelijk geval. Geroep en ander critische uitingen komen tijdens een *wajang wong*-uitvoering niet voor en zeer zeker niet in de Vorstenlanden, waar in en om de hoven uiterlijke vormen en welvoegelijkheid sinds eeuwen hoog worden gehouden. De Javaan woont de voorstelling bij om te zien, te genieten en te droomen; dit doet hij in devote stilte.

Het behoeft wel geen betoog, hoeveel kunstzin, hoeveel gevoel voor plastiek en voor actie, maar ook hoeveel psychologische intuïtie van den danser-acteur vereischt worden, om in de bewegingsvormen het verhaal, in harmonische schoonheid duidelijk en boeiend weer te geven.

Door de innerlijke kracht en door de diepere beteekenis van het eurythmisch, schakeerend bewegingsspel, waarin voortdurend de idee wordt omgezet in een schoon-vloeienden vorm, die het karakter draagt van symbool, is deze dans tot een vergeestelijkte kunst opgevoerd.

Omdat daarbij de inhoud van het Javaansche muziekdrama, met den vasten ethisch-symbolischen aard van elk der legendarische figuren, grootendeels bedoeld is als zinnebeeld van de moraal en van de idealen van het leven, omdat zij dus direkt aanvoeling heeft met de diepste roerselen van het menschelijk gemoed, hebben Javaansche dans en drama te zamen — als alle op het leven gebaseerde groote kunst — de eeuwen weten te trotseeren.

Dat die verhalend-symbolische dans in staat is om den aard van den mensch, met zijn tallooze aspiraties en handelingen, uit te drukken door rythmische, ineenvloeiende acties en gebaren, wijst op de groote intensiteit van deze sterk gestyleerde kunst. Doordat zij nooit naar zinnelijkheid zweemt, blijft zij altijd nobel en voornaam.



## ONDERRICHT, HANDHOUDINGEN EN GRONDVORMEN.

**H**ET is niet te miskennen dat, in het laatst van de 19e eeuw en in de eerste tijden der 20e, door de al te zeldzaam voorkomende *wajang wong-opvoeringen* als anderszins, de danskunst op een dood punt was gekomen. Het moet dan ook als een merkwaardige en gelukkige gebeurtenis worden beschouwd, dat Pangéran Arya Soerjadingrat,<sup>1)</sup> broeder van den Sultan van Jogjakarta, in 1918 heeft getracht om opnieuw geestdrift te wekken voor deze prachtige inheemsche kunst.

Men kan zeggen dat, door de oprichting in dat jaar van de vereeniging *Krida Beksa Wirama* — hetgeen beteekent: een vereeniging die alles geeft op het gebied van dans en muziek — Prins Soerjadingrat op het tijdig moment deze mooiste kunst van Java, voor een dreigend, absoluut verval heeft behoed.

Dank zij den bijstand van den Sultan is het bestaan der vereeniging, die zooveel bijdraagt tot het in stand houden der nationale gevoelens, verzekerd.

Zij is niet alleen bedoeld voor leden van hof en adel, ook lieden van nederiger stand zijn welkom als lid of leerling.

In korten tijd heeft *Krida Beksa Wirama* groote belangstelling weten te trekken; dat thans de oude liefde voor tooneel en danskunst allerwege weer zijn opgeleefd, is voor een groot deel te danken aan het initiatief van Jogja.

Als gewichtig in de ontwikkelingsgeschiedenis van de danskunst op Java moet ook worden beschouwd het feit, dat het onderricht van *Krida Beksa Wirama* voor goed gebroken heeft met de mondelinge traditie.

<sup>1)</sup> De naam beteekent: zoon van het land.



Zoowel in Jogja als in Solo werd vroeger het onderwijs gegeven door verschillende dansmeesters. Nuances in de leermethoden, met al de daaraan verbonden gevaren, bleven daardoor niet uit.

Ter beperking van onvermijdelijk te lijden verliezen, die des te gemakkelijker zouden voorkomen in tijden van stervend conservatisme, heeft Pangéran Arya Soerjadiningrat — die in zijn leiding krachtig gesteund wordt door zijn broeder Pangéran Tédjakoesoema en door Radèn<sup>1)</sup> Mas Djajadipoera — alles wat van de danstechniek bekend is, systematisch geordend en op schrift gesteld. Naar Westersch voorbeeld van wetenschappelijk en organisatorisch werken, werd methodisch de indeeling der danstechniek ter hand genomen.

Een beknopte Hollandsche en ook een in Javaansch schrift, met tal van foto's geïllustreerde handleiding, bestemd voor elk lid der vereeniging, verscheen spoedig. Zij wordt thans ook in Solo en elders gevolgd, zoodat een zuivere, uniforme basis is verkregen voor de opleiding in de danskunst, zoowel in Jogja als daarbuiten. Daarmede wordt niet alleen eenheid in de techniek voor de toekomst gewaarborgd, maar door het geleidelijk, stelselmatig onderricht van de aller-elementairste oefeningen af, worden veel spoediger en zekerder resultaten bereikt, dan bij de vroegere onmethodische mondelinge mededeeling der bewegingen. Omdat niet slechts op het geheugen wordt afgestaan, is door den leiddraad<sup>2)</sup> het onderricht ook veel gemakkelijker geworden.

Als de individualistische danser Radèn Mas Jodjana meent, dat *Krida's* handleiding „een gevaar oplevert voor de vrije

<sup>1)</sup> Van Rah hadi, d.i. blauw bloed.

<sup>2)</sup> Het is onnoodig hier den leiddraad geheel te volgen; voor tal van technische bijzonderheden raadplege men dien zelf. De afzonderlijke deelen van deze handleiding in de Nederlandsche taal, zijn opgenomen in het tijdschrift Djawa, 3e jg. no. 2 en 3 en 4e jg. no. 3, onder den titel: „De Javaansche Dans”, door P. A. Soerjadiningrat.





40. Angkawidjaja in de houding vóór den dans (Jogja).



fantasie van den danskunstenaar,"<sup>1)</sup> dan miskent hij in dat opzicht de oer-oude Aziatische overlevering. Deze heeft wel is waar den kunstenaar steeds gebonden aan regelen en voorschriften, die volgens het geloof aan de goden te danken waren, maar toch was zijn geest in staat die kunst op te bouwen tot monumentale uitingen die nog steeds den grootsten eerbied afdwingen. Dit geldt ook voor de danskunst.

Nu tijdens de huidige opleving van het Javaansche volk allerwege op Midden-Java hernieuwd enthousiasme voor de danskunst is ontstaan, is er voldoende waarborg dat de Javaansche geest vaardig is en dat ook scheppingsdrang zal ontstaan voor levenskrachtige uitingen.

De opleiding voor danser-acteur, die in Jogja veel wetenschappelijker is dan in Solo, begint gewoonlijk reeds op zeer jeugdigen leeftijd; daarbij hebben de meisjes en jonge lieden geen gymnastische voorbereiding noodig zooals in het Westen. Van Moeder-Natuur hebben zij een lichaam en een musculatuur meegekregen, die volkomen in staat zijn om de meeste bewegingen dadelijk met gemak uit te voeren. Aan geboren is bovendien het sterke gevoel voor beweging, klank en maat.

In een harer brieven<sup>2)</sup> zegt Kartini dan ook: „Toen wij nauwlijks loopen konden, begonnen wij onze armen, handjes en lijf te bewegen op de tonen van de *gamelan*.”

Toch is ook voor de jonge Javanen een zekere lichaamstraining, gepaard soms aan inlandsche massage, onontbeerlijk en noodzakelijk. Daardoor alleen is het mogelijk gewrichtsbewegingen uit te voeren die door een Europeaan niet kunnen worden nagebootst. Eenvoudige vooroefeningen worden gehouden voor het verkrijgen van evenwicht in de bewegingen,

---

<sup>1)</sup> Raden Mas Jodjana, Op. cit.

<sup>2)</sup> Brief van 12 December 1902.



andere hebben zich te richten naar het rythme van de begeleidende muziek.

Met dit alles wordt alleen beoogd de soepelheid te verhoogen door uitrekking van de spieren; geen sprake dus van krachtsontwikkeling door samentrekking der spieren, noch van oefeningen die behendigheid beoogen of die naar acrobatie leiden.

Van danser en danseres wordt geëischt volkomen meester te blijven van het lichaam, opdat dit steeds elastisch en met organische zekerheid al die bewegingen volbrengt.

Verder dient maatgevoel te worden ontwikkeld, in verband met de muzikale eischen, maar ook het verhoudings- en afstandsgevoel, met het oog op den afstand die verschillende deelen van het lichaam gedurende houdingen en bewegingen, volgens de vastgestelde regels, van elkander dienen in te nemen. In het algemeen is, zeker niet in het minst, harmonisch gevoel onmisbaar.

Alleen personen die al deze hoedanigheden eigen zijn hebben kans om ten slotte het moeilijkste en hoogste te bereiken, nl. het omzetten van de mechanische actie in schoonheid, waarbij niets aan het toeval wordt overgelaten.

Zoo vergt het jaren van strenge tucht voordat de bewegingstechniek de bewegings-wetten overwint en voordat men geacht kan worden de danskunst voldoende te verstaan en meester te zijn.

De danscursus van *Krida Beksa Wirama* is verdeeld in drie afdeelingen:

1°. Die, waarin zonder muziek, alleen houdingen en standen worden onderwezen die als grondslag dienen voor de verschillende dansfiguren.

In deze voorbereiding wordt begonnen met nauwkeurig aandacht te wijden aan de houding van het lichaam, het stellen, buigen en heffen van de beenen, het neerzetten van de voeten



als vooroefening voor het dansend loopen, het buigen en strekken van de armen, het draaien van het hoofd; dit alles in den stijl van den dans.

2°. Het aanleeren van dansbewegingen in verband met de begeleidende muziek, ter ontwikkeling van het maatgevoel. Hierbij zij opgemerkt dat de begeleidende muziek gewoonlijk gespeeld wordt door leerlingen van den *gamelan*-cursus te Jogja.

3°. Onderricht in de meer samengestelde dansen en het leggen van uitdrukking daarin, waardoor er ziel, leven, geest en karakter in wordt gebracht, voorwaar de zwaarste en voor naamste taak van den dansleeraar.

De dansschool telt ongeveer 150 leerlingen, waarvan het vrouwelijk element verreweg de minderheid vormt, omdat de adellijke kraton-danseressen een afzonderlijke opleiding genieten en de meeste andere adellijke en patricische meisjes nog te beschroomd zijn voor onderwijs in een vereeniging.

De geheele danscursus kan in drie jaren worden doorloopen, waarna een diploma wordt geschonken, dat echter niet de beteekenis en de bevoegdheid draagt van een Europeesch getuigschrift, omdat beroepsdansen op Java niet bestaan. Zij die den dans beoefenen, doen dit uitsluitend om den dans zelf, uit aangeboren drang naar bewegings-gracie en uit toewijding voor en gehechtheid aan de oude, klassieke kunst van hun volk.

Het doorloopen van den cursus wil ook niet zeggen, dat de gewezen leerling een volleerd tooneeldanser is, want veel *wajang-wong*-rollen eischen een bepaald fysiek gepaard aan bepaalde geestelijke eigenschappen. Het opnieuw instudeeren van afzonderlijke dansen is steeds noodzakelijk, terwijl de danscursus slechts voorbeelden stelt en de meest voorkomende dansvormen onderwijst.

Tot de delicaatste oefeningen behooren die der hand- en



vingerhoudingen, omdat de chirologie en de dactylologie, d.w.z. de expressie door middel van de hand en van de vingers, beschouwd moet worden als het belangrijkste evocatiemiddel van den dans. De Russische danser Sacha Leontjew noemt de handen het tweede gezicht van den mensch: zij moeten evenveel kunnen uitdrukken als het gelaat.

Zijn landgenoot, de filoloog N. J. Marr, toont in zijn z.g.n. Jafetische theorie door taalvergelijkingen aan,<sup>1)</sup> dat, aler de oudste mensch over een klankentaal beschikte, hij zijn bedoelingen en gevoelens kenbaar maakte door een gebarentaal. De hand waardoor de ziel zich uitsprak, leidde dus het menschelijk denken. Vandaar dat Aristoteles van de menschelijke hand zei, dat deze is „het werktuig der werktuigen”, terwijl de Grieksche wijsgeer Anaxagoras den mensch beschouwde als „de verstandigste van alle levende wezens, omdat hij handen heeft.”

In het Westen is van het handgebaar al zeer weinig overgebleven, van meer beteekenis is deze in het Oosten, doch belangrijk was de kennis van het gebaar in het oude Indië, waar, zooals gezegd, die kennis zelfs werd opgevoerd tot een wetenschap ten dienste van het tooneel.

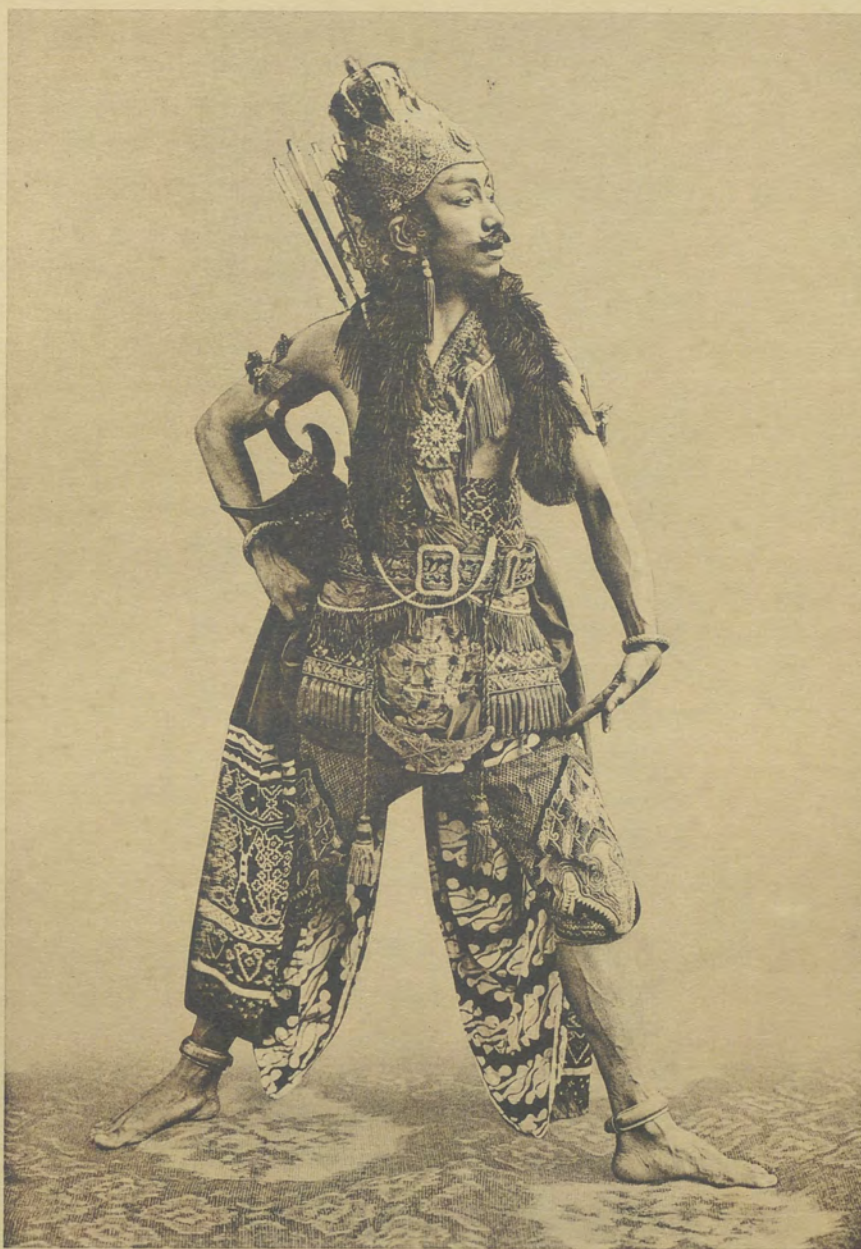
De Indiërs hebben het wel goed begrepen, dat de soepele, fijngevormde Oostersche hand buitengewoon geschikt was om, in tallooze poses, ook tallooze gevoelens en gedachten aan te duiden en alzoo van die hand te maken: een levend en bezielend element in de actie.

Men beschouwe de uiterst verfijnde, sublieme wijze waarop die hand werd afgebeeld in de Indische klein-sculptuur, „la délicate phalange du doigt” (Mallarmé) die zoo gracielijk zich plooid in de mystieke taal. Men zie ook op de grootsche

---

<sup>1)</sup> E. Drezen. „De Oorsprong en de Ontwikkeling der Talen”. Tijdschr. Nieuw-Rusland, 1e jg. No. 2. 1929.





41. Houding vóór den dans (Solo).



wandschilderingen van Ajantâ<sup>1)</sup> de hand die de bloem vat of die de cymbalen en de fluit bespeelt; de hand waarmee de geliefde den arm of den schouder omvat van zijn uitverkorene, of waarmee het jonge meisje haar geliefde, met een zekere genade, den drinknap aanbiedt.

Hoe spreekt hieruit de geest, de liefde, de ongekende gracie van de hand, waardoor de Ajantâ-schilders in staat waren die met opperste kennis, op gevoelige, onfeilbare wijze af te beelden. Niet alleen wordt men geroerd door haar suggestieve, haast bovenmenselijke schoonheid, maar men beseft ook hoe oneindig groot de beteekenis was van de hand als uitdrukkingsmiddel van het gemoed.

Toegepast in den dans werd de bewegende, acteerende, evocerende hand niet slechts zintuigelijk waarneembare plastiek, maar zij had een beteekenend, geestelijk karakter; de rythmiek schonk haar het levend element.

Op intelligente wijze sprak de hand door houding, beweging, plooiing van de vingers. Zóó duidelijk was de taal van de hand, dat de intensiteit der expressie voornamelijk door haar werd bereikt. Zij werd alzoo een overwegende factor in de taal van den dans.

Nu is het wel zeer opmerkelijk en voor de herkomst van den Javaanschen dans van het grootste gewicht, dat de daarbij meest voorkomende, gestyleerde handstanden afkomstig blijken te zijn uit Voor-Indië, doordat zij, zooals reeds vermeld — volkomen op dezelfde wijze terug te vinden zijn in Nandikeçvara's Abhinaya Darpana en in andere Sanskrit-geschriften.

De veronderstelling dat de Javaansche dans een zuiver Javaansche creatie zou zijn, zooals vroeger werd vermoed, wordt door dit feit te niet gedaan.

<sup>1)</sup> Samarendranath Gupta. „Les mains dans les fresques d'Ajanta”. Traduction d'Andrée Karpelès. 1921.



Van belang is tevens, dat handhoudingen van den Javaanschen dans nu nog voorkomen onder de talrijke hiëratische handstanden die door de Hindoesche *pedanda's* (priesters, voortgekomen uit de Brahmanen-kaste) en *senggoehoe's* (Soedra-priesters) van Bali worden gebezigd bij het uitspreken der *mantra's* of ritueele formules.<sup>1)</sup>

Ongeloofelijk groot was in de Oud-Indische voorschriften het aantal handgebaren waarmede een speciale taal van het tooneel werd gecreëerd; die taal was zeer oud. Zij eischte van den toeschouwer zeer groote kennis, die mogelijk was door vroegtijdige opvoeding in deze richting en door de groote liefde en belangstelling voor de opgevoerde stukken. Bovendien boeiden die gebaren door de wonderbaarlijke schoonheid waarmede de sprekende, tengere vingers — na het langzaam, sierlijk wentelen der hand om het smalle polsgewricht — op precieuzen wijze de accenten wisten aan te duiden.

Even wonderbaarlijk waren en zijn nog de allerzeldzaamste gracie en de innige gevoeligheid, waarmede die hand zich, door de vingerplooiing, te stellen weet in het eloquente gebaar dat, ook voorkomende bij den ritueelen dienst, in de Hindoe-iconografie *hasta* — d.i. hand — en in de Boeddhistische iconografie *mudrâ* — d.i. zegel — wordt genoemd.

Die hand-evocaties droegen, toegepast in religieuze zin, een gewijde en mystieke beteekenis. Als symbolische uitdrukkingsvorm vonden zij toepassing in den Brahmaanschen eeredienst; zij werden ook door den Boeddha aangenomen toen hij mediteerde onder den bodhi-boom; zij komen eveneens voor op afbeeldingen van de voorgangers van Boeddha of Mânoeshi-Boeddha's, van den Bodhisattva Matreyâ, en van die der Dhyani-Boeddha's van het Mahâjânisme.<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Zie „Mudra's op Bali”, 1922, tekst van P. de Kat Angelino en Dr. R. Ng. Poerbatjaraka, met teekeningen van Tyra de Kleen.

<sup>2)</sup> J. Burgess. „Buddhist mudras”.



Sinds de invoering van het Boeddhisme is het aantal religieuze *mudra's* zeer toegenomen; nu nog zijn verschillende wel behouden gebleven bij de rituele diensten der Hindoe-priesters, doch voor het overgrootste deel is, in den loop der tijden, ook op Bali, de esoterische zin verloren.

Een dieper gaande studie dezer materie, o.a. aan de hand van het Z. Indisch tooneel, zal voor de wetenschap van grootte beteekenis blijken te zijn. Daar het tooneel de handhoudingen gedeeltelijk had overgenomen van de religieuze plastiek, stond de plastiek van den Indischen dans in nauw verband tot de religieuze *hasta's* en *mudrâ's*. De verklaring van de nog niet opgehelderde handhoudingen der religieuze voorstellingen in schildering of in sculptuur, is alzoo zeer waarschijnlijk te vinden in de Sanskrit compendia over den dans. Dit geldt dus ook voor de op Bali verloren geraakte beteekenis der priester-*moedra's*. Een duidelijke vingerwijzing voor wat betreft de oplossing van duisterheden in de beeldende kunst geeft een Indisch geschrift<sup>1)</sup> waarin staat: „Zonder de kennis van de wetenschap van den dans, zal men moeilijk de regels van de schilderkunst begrijpen.”

Het is wel zeer te betreuren dat, waar in de Hindoesche danskunst de duidelijke, op zichzelf staande handentaal, zonder het woord te begeleiden, de voornaamste uitdrukkingsvorm was in de beweging, bij de Javanen de oorspronkelijke beduiding der handstellingen voor het meerendeel in het vergeetboek is beland. Toch heeft de innige wijze van vertolking er gelukkig niet in het minst door geleden, daarbij zijn de handposes zóó markant en zóó levendig, dat steeds wordt beseft, dat door middel der hand- en vingergebaren tóch gesproken wordt. Zij zijn dus niet slechts als versieringen bij de armbeweging overgebleven; de schoone plooiing der vingers is geen ornamentiek zonder meer.

<sup>1)</sup> Visnudharmottaram, III, vertaling van S. Kramrisch. 1924.



Het verfijnde Javaansche aesthetische gevoel heeft bovendien aan den vorm de uiterste aandacht besteed. De tengere gedaante en de aard van de Javaansche hand met de lange, nerveuse vingers, zijn uitermate geschikt voor veelzijdige articulatie. Het zeer suggestieve, ragfijne sierwerk der handen is van buitengewone gevoeligheid en van een stijlraffinement, zooals in geen andere danskunst wordt geëvenaard.

Intusschen is het wel merkwaardig, maar gelukkig, dat, hoewel er in de Javaansche danstechniek weinig is overgebleven, of wellicht ook weinig is overgenomen van de tallooze lichaamsgebaren die omschreven waren in de Hindoesche teksten, na meer dan duizendjarige mnemonische overlevering, het overgebleven handgebaar vrijwel ongeschonden overgebracht en bewaard geworden is.

Zeer opmerkelijk en karakteristiek is het herhaaldelijk stellen van de hand rechthoekig op den onderarm (afb. 15 en 23). Ook bij den Kambodjaanschen dans is deze handhouding zeer kenmerkend; daar zij meermalen bij den Hindoeschen dans wordt teruggevonden, is zij waarschijnlijk van Hindoe-oorsprong.

De toepassing in de *wajang poerwa* wordt hierdoor ook verklaard.

Tot de thans nog op Java overgebleven enkelvoudige handhoudingen — in het Sanskrit *asamyutha* genaamd — die in Java's danskunst zijn blijven voortbestaan, behooren:

1°. De *Ngroedji*: de vingers zijn aangesloten naast elkaar, de duim tegen de handpalm.

Deze houding is doorgaans alleen voor de linkerhand bestemd (afb. 15); zij geeft het begin aan van een dansbeweging, het z.g.n. vliegen; bij de *sembah* (zie blz. 158) wordt zij door beide handen toegepast.

Op een bizondere wijze geschiedt deze handpose bij de actie die men *milang-miling* noemt: het turen in de verte; hierbij





42. Prinses Pregoniwa troost Prinses Pregoniwati.



wordt de linkerarm zoover opgeheven, dat de hand, met de palm naar boven en rechthoekig op den onderarm, ter hoogte komt van het oog; door de hand beurtelings boven en op zijde van het gelaat te plaatsen, worden de oogen als het ware afgedekt voor het schelle hemellicht. (afb. 19 en 73); de vingers worden daarbij trillend bewogen.

De *Ngroedji* is een primaire handhouding, die men terugvindt in de *Abhinaya Darpana*, waarin zij *Patâka* of vlag wordt genoemd. Volgens een ander geschrift kan de duim ook rusten tegen den wijsvinger zooals op afb. 1.

Deze houding wordt duidelijk in *Kâlidâsa's Çakuntalâ* vermeld en door Sylvain Lévi aldus omschreven: „Tandis que *Çakuntalâ* effrayée fuit devant l'abeille, elle exprime sa crainte par des signes: elle secoue vivement la tête; ses lèvres tremblent; la paume ouverte, les doigts étendus (sauf le pouce qui se recourbe, et se fixe à la base de l'index) elle retourne ses mains devant son visage.”<sup>1)</sup>

De *Patâka*, die ook bij den Kambodjaanschen dans behouden is gebleven, werd in Voor-Indië, behalve bij het begin van de dansbeweging — evenals nu op Java gebruikelijk is, gebezigd voor het aangeven van stilte, het schenken van zegen en voor het uitdrukken van andere plechtige handelingen.

De *Patâka* is de eerste van de 28 enkelvoudige handhoudingen en heet afkomstig te zijn van *Brahmâ*, want toen deze *Parabrahmâ* met den overwinningskreet begroette, hield hij zijn hand gelijk een vlag.

Trouwens alle handhoudingen werden, als het primaire uitdrukkingsmiddel, beschouwd van goddelijken oorsprong te zijn.

Het is eigenaardig en teekenend voor de zeer bijzondere be-

---

<sup>1)</sup> Sylvain Lévi. Op. cit.



teekenis der handhoudingen, dat aan deze in Voor-Indië, naast de benaming, een eigen kleur werd toegekend,<sup>1)</sup> een eigen wijze werd toegewezen enz. Zoo wordt de Patâka wit gedacht, haar wijze is Çiva, haar ras dat der Brahmanen, haar patroon de godheid Parabrahmâ.

2°. De *Ngepel*, hierbij is de hand gesloten, want *ngepel* beteekent vuist — de pink is een weinig opgericht, terwijl de top van den gebogen duim tegen het midden van den wijsvinger rust; de pols is gebogen.

De *Ngepel* kan zoowel door de rechter- als door de linkerhand worden gemaakt. (afb. 16).

Ook deze handstelling is, behoudens een kleine wijziging van den duim, die iets meer over de vingers ligt, van Voor-Indische herkomst. De analoge Hindoesche houding heette *Musti*, d.i. vuist, hetzelfde woord dus als *ngepel*. Zij drukte bestendigheid uit, ook vastheid en strijd. Zij dankt haar ontstaan aan Vishnu, toen hij deze handhouding gebruikte in den strijd met Madhu; haar wijze is Indra, haar ras dat der Çûdra's, haar kleur is het indigo-blauw en de maan is haar patroon. In het algemeen was de *Musti* uiting van een krachtige inborst; dit karakter is in de Javaansche *Ngepel* volkomen bewaard gebleven, vandaar dat deze handhouding bij den *wajong-wong*-dans — althans in Solo — behalve voor de reuzen, alleen bestemd is voor Bhîma en voor Sintyaki, ook wel Bhîma Koenting genoemd, rijksbestierder van Kreshna, een figuur die ook voorkomt in de *wajang-poerwa*. In Jogja wordt de *Ngepel* bovendien door Antaséna (afb. 47) en door Gatotkatjâ toegepast.

3°. De *Njemperit*, waarbij de pols gebogen is, de top van

---

<sup>1)</sup> Ook aan andere begrippen kenden de Hindoe's een speciale kleur toe; zoo leest men in de Gayatri's, de gewijde teksten der Veda's: „De letter A is geel als de champak-bloem, zij is onstuimig van natuur, de cultus van het vuur is haar toegewezen.”



den duim geplaatst wordt tegen den top van den gebogen wijsvinger; de andere vingers zijn gebogen, de pink is een weinig opgelicht. Dit gebaar is uitsluitend bestemd voor de rechterhand (afb. 17).

Deze bijzonder schoone handstelling is eveneens aan de Hindoes te danken, zij werd daar Kataka-mukha d.i. openend in een schakel genoemd. Andere benamingen waren: Kataka hasta en Simhakarna.

In de Hindoesche omschrijving raakt hierbij de zijkant van den middelvinger den duim, hetgeen de gevoeligheid van de handhouding verhoogt.

De Kataka mukha werd gebruikt bij het in de hand houden van attributen, voornamelijk van een bloemstengel; bovendien werden allerlei subtiele handelingen daarmee aangeduid, b.v. het plukken en offeren van bloemen,<sup>1)</sup> het vatten van een parelen halsketen of van een bloemslinger, het verdeelen van betelblaren, het gebruik van muskus of van wierook.

Wanneer deze handhouding in de Hindoesche beeldende kunst voorkomt, beteekent zij gewoonlijk alleen: het dagelijks offeren van een versche bloem. Op de wandschilderingen van de grottempels van Ajantâ vindt men o.a. een Bodhisattva die, in dezelfde sierlijke stelling van de vingers, een blauwe lotus vat.

Waar op Java het Çiwaïsme werd beleden, waarbij tijdens het zingen en dansen der *devadâsi's* voor het godenbeeld, het bloemoffer behoorde tot de voornaamste ritueele handeling, zal ongetwijfeld de *Njempoerit*, ook op Java, oorspronkelijk het bloemoffer hebben aangeduid.

Des te meer bevreemdt het, dat deze fijngevoelige handstelling werd toegepast bij de uitbeelding van een vreesaanja-

---

<sup>1)</sup> T. A. Gopinatha Rao. Op. cit.



genden *râkshasa* van *Tjandi Kalasan*, die van daar weggevoerd, opgesteld werd in den voortuin van de residentswoning te Jogja. Wellicht is het vermoeden niet ongewettigd, dat reeds ten tijde van den bouw van *Tjandi Kalassan*, de beteekenis van de *Njempoerit* verloren was gegaan.<sup>1)</sup>

Op de oude Kambodjaansche beeldhouwwerken, o.a. op de reliëfs van den tempel van Angkor Vat, vindt men dezelfde handstelling, met dezelfde beteekenis van het bloemoffer, bij tallooze voorstellingen van hemelsche danseressen, de *apsarâ's*, die den lotusstengel vatten; zij vindt nog altijd toepassing bij de tegenwoordige dansen in de Khmer-landen.

Deze *Kataka-mukha* vond haar oorsprong in Guha, toen hij van Çiva onderricht kreeg in het boogschieten. Haar wijze is *Bhângava*, haar kleur is koperachtig, haar ras dat van *Déva* en haar godheid is *Raghurâma*.

4°. De *Ngiting*; deze actie ontstaat door den top van den gebogen middelvinger te doen rusten op dien van den omhoog gericht duim, terwijl de overige vingers een weinig gebogen worden en de pink iets wordt opgelicht. (afb. 18)

Volgens *Krida Beksa Wirama* is daarbij de pols gebogen en de hand omhoog gericht; geheel juist is dit echter niet, want de hand kan ook naar omlaag zijn gericht, zooals blijkt uit afb 54 van den Kalana-dans.

De *Ngiting*, zooals zij thans nog wordt uitgevoerd, was bij de Hindoes een *mudrâ* gebruikelijk bij ceremonies der Kula-leer.

Heinrich Zimmer<sup>2)</sup> geeft van dit woord Kula de volgende omschrijving: „Kula” = „Familie” ist die symbolische Bezeichnung für Tantrabräuche und -lehren, in denen die Vereinigung von Mensch und Gott (das Zwei-in-Eins) unter der

---

<sup>1)</sup> In Voor-Indië werden aan den *râkshasa* bijzondere handhoudingen toegewezen; een veelvuldig voorkomende heette *Çakata*.

<sup>2)</sup> „Kunstform und Yoga”. 1926.





43. Prinses Pregiwa troost Prinses Pregiwati (staande houding).



Form der Liebesvereinigung angesehen und symbolisch oder praktisch geübt wird. Die Familie ist nach älteren und ältesten Anschauungen das vollkommene Sinnbild der Einheit des Mannigfaltigen, Sinnbild echter Totalität."

Zimmer citeert ook de *mudrâ* zooals zij aangeduid wordt in de tantra die de Kula-leer verkondigt, de Kulârnavatantra: „Der Daumen" — das ist der lingamhafte unter den Fingern, — „ist Gott Bhairava (d.i. Schiva); der Mittelfinger" — im Indischen weiblich: *madhyamâ* „die middelste" d.i. auch die *yoni* — „ist Candikâ (ein Aspekt der schakti Schivas). Indem er Daumen und Mittelfinger vereenigt, stellt er die Familie (*kula-santati*) zufriedenen."

De Bhramara-hand uit de *Abhinaya Darpana* toont een klein verschil met de *Ngiting*, doordat de top van den wijsvinger zóóver gebogen is, dat hij komt te rusten op den duim.

Te verwonderen is het niet, dat na zooveel eeuwen, zonder dat iets op schrift werd gesteld, deze kleine afwijking, die de actie een weinig vereenvoudigt, en haar aan schoonheid doet winnen, is ontstaan.

De Bhramara-hand, die ook bij den Kambodjaanschen dans nog toepassing vindt, drukte o.m. uit, het aangeven van stilte. Haar oorsprong dankt zij aan *Kâçyapa* (vader van den mythischen vogelkoning *Garuda*) toen hij oorringen maakte voor de moeder der *Déva's*.

Evenals aan de andere Hindoesche handhoudingen, werden aan de Bhramara-hand bizondere kenmerken toegekend; zij werd ook in verband gebracht met goden en wijzen. Zoo was *Kapila* — een verpersoonlijking van *Vishnu* — de Wijze die aan de Bhramara-hand was toegedacht; haar kleur was donker, haar ras *Khacara*, haar beschermende godheid was *Garuda*.

5°. De houding van de rechter-hand der *Srikandi*-figuur zooals aangegeven op afb. 20; deze werd in Voor-Indië *Ardha-*



patāka of half-vlag genoemd; de beteekenis was afwisselend doek, vlag, toren. De Javaansche naam is blijkbaar verloren gegaan.

Een handhouding die alleen bij het acteren, doch nimmer in de beweging voorkomt, is het gebaar waarbij de vier vingers aaneengesloten in de palm rusten en de duim eenigszins schuin naar boven is gericht. Dit handmanuaal wordt voornamelijk gebruikt bij het spreken tegen een hooggeplaatst persoon, in den stand zooals aangegeven op afb. 21, of wel bij *djedjer*, d.i. bij het begin van een episode waarbij het spel wordt ingeleid door het ten tooneele verschijnen van den vorst met diens gevolg.

Bij het gewone spreken wordt de betoogende houding aangenomen van afb. 22, met de rechterhand in *Ngiting*.

Ook in het dagelijksch leven der Javanen vindt bedoelde handhouding toepassing, namelijk bij het aanwijzen van een of ander. Nimmer gebeurt dit laatste met den in het Westen gebruikelijken gestrekten wijsvinger, dit zou onwelvoegelijk zijn. Bij de begroeting van een gast, bij de aanwijzing waar binnen te gaan, waar plaats te nemen, wordt de bedoeling: als het u behaagt — *soemonga* — op statige wijze eveneens kenbaar gemaakt door deze klassiek Hindoesche Çikhara-hand of spiraalhandhouding, die afkomstig heette van Çiva, toen hij den berg Méru als zijn boog omvatte. De aan de Çikhara-hand toegedachte Wijze was Jihna, haar ras dat er Gandharva's, Brahmā's zonen; zij had een wazige kleur, de god der liefde was haar patroon. De Çikhara-hand diende, naar den aard der handeling, voor het aanduiden van verschillende gevoelens en handelingen, o.a. het aangenaam gedenken der voorouders, het schieten met den boog, de weifelende houding van een verliefd meisje, weldadigheid, enz. Hieruit blijkt, dat, hoewel het gebaar onveranderd door de Javanen werd overgenomen, de beteekenis een andere is geworden.



Vroeger werden op het Hindoesche tooneel ontelbare handhoudingen toegepast; men zei: „Er zijn er evenveel als er meeningen bestaan,” want de wetenschap van het gebaar was zóó uitgebreid, dat door ingewijden, uit elken bepaalden stand der vingers een meening kon worden gelezen. Hiervan is alzoo bij den Javaanschen tooneeldans niet veel overgebleven. Door de ontwikkeling in Javaansch-aesthetischen zin, heeft de dans dit karakteristieke van den Hindoeschen dans prijs gegeven, om zich meer te richten naar schoonheid in plastisch-ornamentalen zin.

Ook in Kambodja is de beteekenende en de symbolische zin der handhoudingen grootendeels verloren geraakt.

Van samengestelder aard dan de enkelvoudige, zijn de gecombineerde houdingen der beide handen, die te zamen, in de pose der vingers, één gedachte articuleeren. Zij werden *samyutta hastâni* genoemd; een voorbeeld geeft afb. 23.

Dikwijls gebeurt het dat de dans wordt ingeleid door dergelijke zeer fraaie handstanden van magisch karakter; de gongslag volgt daarop om aan te geven dat de tweede *sembah* moet worden gebracht.

Het is vooral de stelling der handen die de gewenschte uitdrukking verleent aan enkele handelingen die symbolisch weergegeven worden door de houding van het lichaam, gepaard aan het gebaar. Een treffend voorbeeld geeft de wijze waarop, in de *lakon Pregiwa Pregiwati*, Prinses Pregiwati, op haar vlucht voor den demon, in het bosch verdwaald, zich vermeit met het plukken van bloemen. De uitbeeldingswijze (afb. 24) is eveneens aan het Hindoesche tooneel ontleend en wel aan de voorschriften voor de opvoering van de *Çakuntalâ*.

In het algemeen worden dergelijke acties, waarbij geen accessoires noodig zijn, *nâtay* genoemd, deze van het bloem-



plukken heette *Kusumâvacayam nâtayantyan*; het voorschrift daarvoor luidde:<sup>1)</sup>

„Houd de linkerhand horizontaal in *Arâla* (de *Patâka*-hand waarvan de voorste vinger gebogen is), de rechterhand langs de zijde voorwaarts uitgestrekt in *Hamsâsya*” (de top van den wijsvinger tegen den top van den duim, de andere vingers uitgestrekt en van elkaar af).

De geringe afwijking die op de afbeelding te zien is — de drie laatste vingers van de rechter-hand zijn hier gebogen in plaats van gestrekt — doet natuurlijk niets af aan hetgeen oorspronkelijk met deze houding aangeduid werd. Op deze kleine afwijking na, bleef de Hindoesche vorm gedurende ongeveer 10 eeuwen op Java behouden.

Duidelijk is het, dat de platte linker hand aangeeft den korf te dragen, waarin de bloemen worden verzameld, die door de in de *Hamsâsya* gebrachte hand worden geplukt. In de Vorstenlanden is dezelfde houding van de *Arâla*-hand nog in gebruik bij het dragen van enkele *poesaka*'s of heilige erfstukken.

Van Hindoeschen oorsprong is ook het manuaal met de beide handen, zooals afb. 14 en afb. 58 dit te zien geven. In de oude teksten werden deze handhoudingen *Garuda* genoemd; haar omschrijving was deze: „De duim van de *Patâka*-hand is uitgestrekt, de palmen van de hand zijn eenigszins schuin naar voren geheven, de duimen worden in elkaar gehaakt.”

Door alle vingers niet aaneengesloten te houden, zooals de *Patâka*-hand het eischte, begaat de danseres op afb. 14 een fout, die eveneens door den *Kalana*-danser op afb. 58 wordt gemaakt; ook haakt hij de duimen niet op de Hindoesche wijze in elkaar. Deze afwijkingen zijn, ook wat den naam *Dolonan soepé* betreft, langzamerhand ingeslopen.

<sup>1)</sup> *Râghavabhata*. „*Arthadyotawikâ*” (een toelichting op *Çakuntalâ*). 1886. Zie ook *Sylvain Lévi*. *Op. cit.*





44. Strijd tusschen Srikandi en Rarasati.



45. Strijd tusschen Srikandi en Rarasati.



De gecombineerde houding der handen zooals de Sadéwa-figuur die toont op afb. 23, heeft een speciale beteekenis en kan o.a. beduiden: het tot zich roepen van de geliefde.

Tot in den dans telkens voorkomende grondvormen behooren o.m.:

1°. De *Sila marikeloe* of *silā parikeloe*, ook wel *dodok* genoemd, d.i. het devoot zitten met gevouwen handen in den schoot.

Deze handhouding heet *ngapoerantjang*, d.w.z. de vingers rusten bij het vouwen niet op de bovenhand, maar zijn gestrekt en dus in den zelfden stand als de spaken van een Spaanschen ruiters;<sup>1)</sup> daarbij zijn de tegen-elkaar geplaatste duimen opgericht. (afb. 26).

De handenstand van de *silā marikeloe* blijkt overeen te komen met de Hindoesche Karkata<sup>2)</sup>-handhouding uit de *Abhinaya Darpana*; zij drukt o.a. dapperheid en kloekmoedigheid uit.

Bij dit zitten rusten de ellebogen op de knieën, het rechterbeen is voor en tegen het linker geplaatst, met de rechter voetzool onder de linker knie; het lichaam is lichtelijk voorovergebogen.

De vrouwelijke *Sila* verschilt eenigszins hiermee: de vrouw zit op de beide hielen, de voeten zijn kruiselings geplaatst met den rechter onder den linkervoet, de knieën zijn aaneengesloten.

De *silā marikeloe*, bij verkorting *silā* genoemd, is een zeer gemakkelijke, rustige houding, die uitermate geschikt is voor stille overpeinzing; door het voorovergebogen hoofd en lichaam wordt de geest niet afgeleid.

De Hindoe's noemden, in het algemeen, de houding van het

1) *Kapoerantjang* beteekent Spaansche ruiters of palissaden, *Ngapoerantjang* wil zeggen: als Spaansche ruiters.

2) Kartaka = krab of kreeft.



lichaam *âsana*. Te oordeelen naar de met de *silâ* veel verwantschap vertoonende *padmâsana*<sup>1)</sup> en naar de meditatieve *dhyânâsana*<sup>2)</sup> -stelling der beenen, zooals die in de beeldende kunst te zien is bij talrijke Hindoesche en Boeddhistische figuren die gezeten zijn op den heiligen lotostroon, schijnt ook de *silâ*-houding uit Voor-Indië te zijn overgenomen. Het woord *silâ* is trouwens van Sanskrit-oorsprong en afgeleid van *çila*, dat beleefdheid beteekent; *açila* wil zeggen „beleefd zijn.”

Nauw verwant met het devoot zitten is het eenigszins afwijkende, eerbiedig-zitten van den vorst.

2°. De *Sembah* in de *silâ*-houding, dit is het ritueele haast bid-dend eerbewijs, waarbij met rechtop gezeten lichaam, de duimen van de plat saamgevoegde *Ngroedji*-handen tot den neuswortel worden opgeheven; daarbij komen de ellebogen in één verticale lijn met de knieën der *silâ* (afb. 25).

Met zekerheid kan worden vastgesteld, dat, evenals de gelijkvormige *andhjali* in Kambodja, dit eerbewijs uit Voor-Indië stamt, waar het in het Sanskrit *anjali hasta* werd genoemd. Er is ook verband met het Javaansche woord *anjali* dat wijding beteekent.

Bij de *sembah* worden de beide Patâka-handen met de palmen tegen elkander, als een gebaar van aanbidding en vereering opgeheven; de handeling behoort alzoo tot de groep der *moedrâ's* met gecombineerde handen.

De natuurlijke, onbewegelijke houding van het hoofd, dat noch gebogen, noch opgericht mag zijn, heette in Voor-Indië *sama*, d.i. horizontaal. Zóó werd het gebed uitgesproken, met den iets naar beneden starenden, door niets af te leiden blik, gelijk de blik der vrouwen van de goden. Dit is ook dezelfde

<sup>1)</sup> A. Foucher. „Etude sur l'iconographie bouddique de l'Inde". Bibl. de L'école des hautes études. 13 vol. 1900.

<sup>2)</sup> Benoytosh Bhattacharyya. „The Indian Buddhist Iconography". 1924.



hoofdhouding en dezelfde blik die in de Bhagavad Gîtâ door Krshna werd voorgeschreven aan den *yogi* wanneer deze zich overgaf aan innerlijke concentratie.

Met de *anjali* werden de goden en de Brahmanen begroet, ook de ouders door de kinderen; daarbij werden echter voor de goden de saamgevoegde handen hoog tegen het hoofd gebracht, voor de ouders werden zij voor het gelaat geplaatst, en voor de Brahmanen voor de borst.

Op Java wordt nog steeds hetzelfde beginsel toegepast; nu nog is het in de beschaafde kringen gebruikelijk, dat bij het eerbewijs aan de ouders, de saamgevoegde handen van de *sembah* hooger worden opgeheven, dan bij de gewone *sembah soengsoen* of lage *sembah*.

3°. De gestyleerde gang *tajoengan* die, behalve de begeleidende handstelling, zuiver Javaansch van aard schijnt te zijn.

Uit de rechtop staande houding wordt vooruit gegaan met de voeten buitenwaarts gekeerd en met de teenen van den voortschrijdenden voet naar boven gericht; daarbij is de rechterhand in *Njempoerit* of in *Ngiting*, de linkerhand in *Ngroedji* of in *Ngiting*.

Het hoofd en de blik worden naar den kant gewend van het vooruitgeplaatste been; ook romp en armen worden naar die zijde gericht.

In dezen origineelen, prachtigen gang wordt het loopen uitgedrukt door een dansbeweging; de *tajoengan* is dus de rythmische gang in den dans.

De wijze van het gaan en van het zich bewegen is bij het Javaansche tooneel buitengewoon goed gekarakteriseerd en gestyleerd; het waardige, rustige gaan der goden is van een andere waardigheid dan die van den priester of van den vorst, anders ook dan van den reus. Geheel afwijkend is de styleering van den komischen gang der narren, terwijl het



zacht-deinende, voortzwevende gaan van de Déwi verschilt met dat van de vorstin. Een innig harmonisch verband bestaat er steeds tusschen houding en wijze van gaan. Blijft de danser bij het beurtelings opheffen van een been op zijn plaats, dan heet de beweging *ombok banjoe*, d.i. het golven van het water.

4°. Het sierlijk met de linker hand naar achter wegslaan van de *sampoer*, een lange sjerp van mooi geweven lichte stof, die om de heup gedragen wordt en tot den grond reikt.<sup>1)</sup> Zij dient niet uitsluitend tot tooisel, het gebruik daarvan in de dansbeweging verhoogt en accentueert de gracie van de beweging en behoort tot de middelen om het rythme aan te geven. Doch er komen enkele uitzonderingen voor, d.w.z.: de held Bhîma, de tweede der Pândawa's draagt wel een *sampoer* als tooisel, maar hij mag er zich in den dans niet van bedienen, omdat het gebruik ervan, dat op elegancie berust, niet overeen zou komen met zijn koene eigenschappen. Bij vrouwendansen echter en bij de hierna te noemen fijne mannendansen, alsook bij den Kalana-dans, is het hanteeren van dit sierlijk tooisel onmisbaar en zeer schoon.

Deze actie heet *njabet* (van het werkwoord *hanjabet* of zweepen), daarbij is de rechterhand in *Njempoerit*.

Wanneer de *Sampoer* over de pols, buitenwaarts geslagen wordt, heet de actie *boeang sampoer* (afb. 45).

Zij heet *sabet*, d.i. zwaaiend wegslaan, wanneer het sjerpeinde zwiepend binnenwaarts over de hand geworpen wordt (afb. 27 en 28).

Het werpen van de *sampoer* met de linkerhand over den rechter schouder, heet *sampir sampoer*; de hand blijft daarbij in gebogen stand vóór de linker heup, terwijl de duim de *sampoer* tegen het lichaam drukt; de rechter hand stelt zich in

---

<sup>1)</sup> Bij den profanen dans wordt deze sjerp om den hals gedragen en heet *sondèr*.





46. De Kalana-dans uitgevoerd door Vorst Dasa Wisésa.



47. Antaséna in de Kambeng-houding.



*Njempoerit*; men zie deze zeer schoone houding op afb. 29 waarbij evenwel de duim van de linkerhand niet juist is gesteld.

Wordt gedurende den gestyleerden gang of de *kitjat*-beweging de *sampoer* langs den linkerarm uitgespreid, dan wordt de beweging *ridong* genoemd (afb. 30).

Al deze handelingen geschieden precies op den *kempoel-ketoe*- of *kenong-slag* van de *gamelan*, waardoor zij nog beter worden geaccentueerd.

De aan beide zijden van de heup opengeslagen *sampoer*-einden gelijken op trillende vleugels die den dans versieren en verlevendigen. In een oud Javaansch verhaal wordt dan ook van de danseressen gezegd dat „... zij haar sjerpen schudden, als vlinders die op gaan vliegen.”<sup>1)</sup>

Zeer mooi wordt deze handeling weergegeven door de Sri-kandi-figuur in de *kitjat*-beweging, zooals weergegeven is op afb. 30.

Mogelijk is het, dat de *sampoer* een symbool is van den langen banddoek die Boeddha droeg sinds hij prediken ging; op Hindoesche tafereelen van den dans wordt zij niet aangetroffen. De op Baraboedoer voorkomende *slëndang* bij de danseressen, schijnt van Javaanschen oorsprong te zijn.

5°. Het gracievol handdraaien of *oekel tangan*, een telkens zich gedurende den dans herhalende, ongemeen bevallige beweging van de hand door middel van het zeer losse polsgewricht; het wordt ook *ngigel* genoemd. Het woord *oekel* beteekent: wat gedraaid is, zooals de haarwring of de spiraalvormige loten van de *pakis*-plant.

6°. De horizontaal draaiende beweging van het hoofd op een der halswervels, die, tegelijk met den *gong*-slag, het einde van een frase aangeeft en *patjak goeloe* d.i. halsbeweging of *patjak djonggo* wordt genoemd.

<sup>1)</sup> Dr. W. H. Rassers. Op. cit.



De ook voor den Javaan moeilijk te leeren beweging kan wellicht door een Westerling niet worden uitgevoerd.

Deze eigenaardige handeling herinnert sterk aan de Hindoesche *sundari*: het horizontale heen en weer bewegen van den hals, dat veel overeenkomst vertoont met de *patjak goeloe* en een der meest karakteristieke en bizondere acties was in den Hindoeschen dans. Zeer waarschijnlijk is de *patjak goeloe* dan ook van de *Sundari* afgeleid.

7°. Het omkijken of *nolèh*.

8°. Het trappen of *gedroeg*.

9°. Het op de teenen loopen of *djindjit*.

10°. Het naar rechts uitvallen en tegelijk opwerpen van de *sampoer*, dat *ngojog* heet. (afb. 31).

11°. Het een weinig oplichten en langzaam terugtrekken van den voet of *ngoenoës*.

12°. De *Tandjak lengen*, merkwaardig door de beide Hindoesche handhoudingen: de *Bhramara*-houding (*ngiting*) voor de rechterhand en de *Gaja*- of *Danda*-houding voor de linkerhand, die ook bij de danseressen van de Baraboedoer-reliëfs wordt aangetroffen.

13°. De *Kitjat*-beweging, als aanduiding van het voorzichtig loopen op de, door de zon heet gebrande aarde; de zijwaarts gestelde voeten raken, bij het voortgaan, telkens slechts even den grond; de rechtervoet blijft steeds vóór den linker geplaatst. (afb. 30).

Eerst wanneer alle grondvormen, die op verre na niet allen zijn vermeld, nauwgezet zijn ingestudeerd, worden zij uitgevoerd met *gamelan*-begeleiding, teneinde in de actie maat en rythme te brengen. Daardoor wint de actie onwillekeurig aan gracie, de gemakelijkheid van uitvoering wordt door het muzikaal rythme bevorderd. Het eigen temperament mag hierbij geen merkbaar overwicht uitoefenen; de dans moet zijn: onpersoonlijk, gedisciplineerd door voorschrift en traditie.



Heeft hij plaats door meer dan één persoon, wat bijna regel is, dan is een absoluut synchronisme in de bewegingen verplicht, d.w.z. door alle dansers of danseressen worden alle bewegingen gelijktijdig en precies op dezelfde wijze uitgevoerd.

Aan de hoven worden, zooals dat bij de Hindoesche vorsten ook gebruikelijk was, gedurende enkele dagen der week, door de jonge prinsesjes, de ritueele dansen geregeld beoefend en onderhouden. Dit staat tevens in onmiddellijk verband met hare opvoeding. Daarbij wordt bewust of onbewust het principe gehuldigd, dat, wanneer de cultuur van het lichaam niet op kunstzinnige wijze wordt gesteund, nimmer harmonie wordt bereikt.

Door de volmaakte uitvoering der bevallige, overschoone dansbewegingen, wordt in niet geringe mate gracie ontwikkeld: gracie in gang en in gebaar, gracie om den vorst in *melakoe bokong*, zacht schuif-kruipend te naderen en hem, in de devote *sila*-houding, met de fijne, saamgevoegde, bidde handjes voor het stil gelaat, eerbiedig huldigend, *sembah* te brengen of hem deemoedvol, en zacht en gracelijk den *oedjoeng* of kniekus te geven.

Op die wijze culmineert de uiting van eerbied in het volmaaktste en zuiverste en meest verfiende gebaar.

Waar, in de thans eerbiedlooze wereld, wordt een eerbiedsbetuiging gevonden zóó devoot, zóó aanbiddelijk en zóó aandoenlijk schoon?

Die goddelijke, ontroerende schoonheid van verheven gracie wordt nog verhoogd, omdat die uitgaat van teer-fijne wezen-tjes van exotische distinctie, vol van bedwelmend mysterie.





## VERDERE BIZONDERHEDEN DER DANS- TECHNIEK.



AN den lichaamsbouw van den Javaanschen danser wordt geëischt dat het zeer slank en lenig is. Wanneer hij in de *wajang-wong* dezelfde rol vervult die een pop in de *wajang poerwa* is toebedeeld, moet immers de abstracte lijnbeweging van het abstract gebarenspeel der *wajang* met de leeren poppen, zoo dicht mogelijk worden benaderd. Zijn lichaamsbouw leent zich trouwens zeer goed voor het nabootsen van deze bewegingen. Onbewust handhaaft hij hierbij de eeuwenoude Hindoesche traditie, daarin bestaande, dat al zijn handelingen moeten geschieden onder goddelijke inspiratie. Het lichaam mag dus, zooals gezegd, niets anders zijn, dan een pop in de handen van den god. Een Teloegoe-gezegde spreekt dan ook van „Bommale vale âdintsuta”, hetgeen in dit verband beduidt, dat de danser moet zijn als een pop die beweegt door het trekken aan de touwtjes.<sup>1)</sup>

Toch spreekt het vanzelf dat, al mag de danser zich geenszins overgeven aan zijn eigen impulsies, al moet hij zich dus immer gebonden achten aan de, door de goden, c.q. de traditie, voorgeschreven disciplinaire regels, bij verschil van temperament en van aanleg, slechts sprake kan zijn van betrekkelijke onpersoonlijkheid.

Een goed danser-acteur die zijn rol begrijpt, weet ziel en leven te geven aan zijn dans, door deze niet te doen vervallen in een simpele weergave van theoretische bewegingen, maar

---

<sup>1)</sup> Ook bij de Japansche Kabuki-opvoeringen wordt nog altijd deze zelfde gedachte gehuldigd. Albert Maybon zegt in zijn „Théâtre japonais” van den *Kabuki-acteur*:

„Comme les marionettes il est sourd et aveugle à tout le reste. Un fantoche? C'est le plus bel éloge... il est, sauf dans les pièces du théâtre de mœurs, comme un être artificiel...”





48. Keplok-tangan.



49. Antra-djamang.



50. Ngoegoer-sinom.



51. Miwir kepoeh.



door, afhankelijk van het weer te geven karakter, koel en ingetogen, of wel *greget*, d.i. geestdriftig, vurig, moedig te zijn.

Zoowel door het goed psychologisch begrip van de rol, als door de onberispelijke, sierlijke bewegingsplastiek, zijn er dansers die, door hun bizonderen aanleg, met recht dansers bij de gracie Gods kunnen worden genoemd; bij den intellectueelen adelstand waren en zijn zij niet zeldzaam.

Als de *gamelan* haar openingswijze inzet, gaat in den regel aan den dans vooraf: het vroom gebogen en attentie-vol zitten in de *silahouding* met de handen gevouwen op de hiervoor genoemde wijze die *ngapoerantjang* heet. Deze contemplatieve houding teekent duidelijk de religieuze voorbereiding van den dans; na een eerbiedig *sembah* te hebben gebracht worden, eerst in dezelfde zittende en daarna in knielende (*djèngkèng*) houding, enkele opmerkelijke arm- en handhoudingen aangenomen, die oorspronkelijk ongetwijfeld zekere religieuze meeningen zullen hebben uitgedrukt, waardoor de heiligheid van den daarop uit te voeren dans werd aangegeven. (afb. 32). In de door Pangéran A. A. Mangkoenagara IV gecreëerde *Wajang madia*, dus bij de opvoering van *lakons* die ontstonden na de *Poerwa-lakons* met den mythologischen strijd der Pândawa's of met episoden uit de Râma-legende,<sup>1)</sup> verschillen deze handhoudingen met die van de *wajang wong*. Het gebaar, voorgesteld op afb. 33, is van Hindoe-oorsprong: twee *Catura*-handen, waarvan duim en vingers niet aaneengesloten zijn, vormen, door vereeniging van de toppen der middelvingers, de Khatvâ-hand.

Na beëindiging van de inleidende bewegingen in knielende houding, worden zij in staande houding voortgezet.

De eerste dezer bijzonder sierlijke handelingen, waarbij de sjerp telkens naar achter wordt weggeslagen, heet *Sabetan*

<sup>1)</sup> Die *lakons* heeten *tjarang dapoer*, d.w.z. ontworpen in lateren tijd.



(afb. 34); zij gaat mooi vloeiend over in de *Tandjak* (afb. 35) die zich weer ontwikkelt in de actie die in Solo *Srisik* (afb. 36 en 37), in *Jogja Melakoe*, d.i. loopen, wordt genoemd. Tusschen *Tandjak* en *Srisik* wordt in Solo ook wel de gestyleerde gang *Tajoengan* uitgevoerd.

Als laatste beweging volgt de *Tantjep*, d.i. er inplanten, dus in dit verband: staan op de plaats waar de dans begint. Deze *Tantjep* is dan ook altijd een aanloop voor den dans; de eigenlijke dans of *djogèd* vangt eerst daarna aan.

Hierbij dient het volgende in acht te worden genomen:

De romp wordt niet bewogen.

De voet wordt bij het heffen steeds horizontaal gesteld en daarna ook horizontaal op den grond geplaatst.

Bij den gongslag wordt in den dans altijd de rechter voet op den grond geplaatst.

De oogen volgen de richting waarin de lichaamsdeelen worden gewend.

Worden deze naar rechts of links bewogen, dan wordt ook de sjerp of *sampoer* naar rechts of links geworpen.

Bij den overgang van een actie naar rechts of links, volgt het hoofd harmonisch de beweging. (afb. 38).

Als een regelmatige golfbeweging gelijken de telkens herhaalde overgangen van het lichaam van de eene naar de andere zijde.

In de dansactie moet telkens, wanneer het lichaam rust op een der beenen, het zwaartepunt van het lichaam zich bevinden aan den kant van dat been; de knie daarvan blijft gebogen zoolang de danser bewegingen uitvoert met de andere ledematen. (afb. 38)

Deze vaste regel, gepaard met den eisch dat de halswervels en het zitbeen steeds in één loodrechte lijn moeten blijven, komt de plastische schoonheid van den dans aanmerkelijk ten goede. Wordt het bovenlijf zelfs maar een weinig voorover-



gebogen, dan wordt de houding dadelijk minder logisch, minder harmonisch en minder edel.

Dat bij den dans en de daarmede samenhangende standen en gangen, in den regel zooveel mogelijk getracht moet worden om den voetenstand te plaatsen in een hoek van  $180^\circ$ , is zeer opvallend, omdat deze z.g.n. „position en dehors” ook bij de groote klassieke dansscholen, o.a. bij het ballet, wordt teruggevonden.

Bij de volksdansen, zoowel als bij de vele nieuwe dansrichtingen, die over het algemeen meer gevoelsuitdrukking vertolken, zijn de voeten gesteld onder een hoek van  $90^\circ$ . De klassieke danskunst, die veel meer op de schoone plastiek was gericht, eischte andere vormen. Nu moge deze klassieke voet-houding onnatuurlijk schijnen, zij is het echter evenmin als andere klassieke kunstvormen en kunstprincipes.

Het is te betwijfelen dat de Westersche bewegingskunst dezen vorm van het Oosten zou hebben overgenomen. Deze voetpositie is zoowel in het Oosten als in het Westen logisch ontstaan, omdat zij een geheel andere lichaamshouding medebrengt en door een meer naar buiten gedraaid heupgewricht een onvergelykelyk aantal mogelijkheden van beweging schept. Men zie b.v. den prachtigen mannenstand op afb. 39, den sierlijken gang der danseres op afb. 30.

Evenals de handhoudingen dragen verscheidene standen en bewegingen bepaalde namen; dikwijls hebben zij een vaste beteekenis. Het achterwaarts strekken van den arm b.v. met het tegelyk wijd uitspreiden van de trillende vingers en het wieken van de hand, duidt het uitwaaieren van den pauwestaart aan als symbool van praal en trots. Men zie ook op blz. 190 de beteekenende houdingen en benamingen daarvan in den Kalana-dans.

Zeer talrijk zijn de, in de Hindoesche *çâstra's* aangegeven hoofdhoudingen; ook deze vertolkten een zekeren gemoeds-



toestand, of gingen noodwendig samen met een bepaalde handeling, zooals een groet, een bevel, het offeren van bloemen, het vriendelijk noodigen, het bidden, het mediteeren.

De Javaansche danskunst heeft enkele dier klassieke acties gehandhaafd. Zij zijn prachtig van eenvoud. Zij maken het spreken nagenoeg overbodig, zij verhoogden de suggestieve werking der handeling die er alzoo des te boeiender door wordt.

Voordat de dans aanvangt b.v. en het gemoed zich dus nog niet in het spel uitspreekt, is het logisch dat in den z.g.n. ruststand *djedjer*, de houding van het hoofd de onbewogen, natuurlijke is, aan den voor te stellen persoon eigen (afb. 40 en 41). Zóó schreef de *sama*-houding het voor. De blik die daarbij neutraal is, rustig starend en om zoo te zeggen naar binnen is gekeerd, wordt door den Javaan *roeroeh* genoemd.

In dien kalmen, afwachtenden stand vóór het begin van den dans, hangt in den Jogjaschen stijl de rechter arm op natuurlijke wijze neer; de rechter hand is gesloten in *Ngepel*, de duim is gestrekt en rust tegen het been. De gesloten linker hand steunt met de knokkels op de heup. Dit is een kleine wijziging van den Hindoeschen, op de heup uitgestrekte vinger, waarvan de handhouding *Katyavalambita hasta* heette. Wat de beenen betreft, deze zijn gestrekt, wijd uit elkaar, de voeten zóóver naar buiten gericht als de lichaamsstand gedooft en als op den grond geplant (afb. 40). Het geheele lichaam, geladen met latente energie, is volkomen gereed om van het statische naar het dynamische over te gaan.

In Solo is deze houding van levendiger, meer gespannen aard: de rechter hand rust op de heup, terwijl de linker met gestrekte vingers op het dijbeen is gesteld, zooals aangegeven op afb. 41. Ook de voetplanting verschilt, de linker knie wordt eenigszins gebogen.

Evenals bij de *wajang koelit* heeft iedere *wajang wong-*





52. Atrap-soemping.



53. Oekel-tangan.



54. Lembéjan.



55. Dolonan-soemping.



figuur een eigen hoofdhouding, bepaald door aard en karakter. Hoe edeler een figuur is, hoe meer het hoofd gebogen wordt — in het Sanskrit *adhomukha* genoemd, in het Javaansch *dingkloek* — als teeken van eenvoud, bescheidenheid, nadenken. Zoo is dus Ardjoena's hoofdhouding, evenals die van Ngamarta, de oudste der Pândawa's, altijd een gebogene. Hoe minder edel, hoe ruwer, forscher, heroïscher, geweldiger een figuur is, hoe meer het hoofd naar boven wordt gericht — in het Sanskrit *udvahita*, in het Javaansch *nglagak dangak* genoemd — waardoor zelfbewustheid, fierheid, strijd lust wordt aangegeven, zooals bij de Koerawa's en de reuzen.

In den dans verandert de eenmaal toegekende hoofdhouding niet; zij blijft steeds, bij alle bewegingen, dezelfde, min of meer gebogen of min of meer opgeheven, zelfs al dient het hoofd sterk naar achter gebracht.

De stelling der beenen past zich ook volkomen aan den aard van den acteur; het krijgshaftige, het ruwe, worden duidelijker, overtuigender kenbaar gemaakt door de voeten verder uit elkaar te plaatsen. Het zou ondenkbaar zijn wanneer deze stand ook zou worden aangenomen door de fijner besnaarde mannenfiguren of door de vrouwen.

Al deze gebaren zijn niet bepaald symbolisch, in het dagelijksch leven worden zij door het instinct van den mensch ingegeven; zij worden echter bij den *wajang wong* op bijzonder fraaie en stijlvolle wijze toegepast.

Door het uiterst sobere, stille, maar veelzeggende spel, kunnen de hoofdhoudingen, te zamen met de geheele lichaams houding en met het handgebaar, aan de handeling een zeldzaam schoone uitdrukking geven. Want het is niet mogelijk om al wat in het gemoed omgaat, al wat het binnenste van de menschelijke ziel roert, op eenvoudiger, treffender en suggestiever wijze tot uiting te brengen.



In de oogenblikken van stil spel, waarbij het wondervol gebaar dieper indruk maakt, dan de klank van het woord zou vermogen te doen, geeft de *wajang-wong*-speler tooneelkunst van verheven stijl en van aangrijpende monumentaliteit.

Men zie op afb. 39 de prachtige, uitdagende houdingen vóór het gevecht van Oentaredja en den held Ghatotkatjâ, zoon van Bhîma, op afb. 42 en 43, de roerend schoone wijze waarop Prinses Pregiwa, door het liefkoozend gebaar onder de kin, de jongere Pregiwati troost en hoe deze, door het gracielijk optippen van den zijden *sampoer* ter hoogte van het oog, het wegwisschen harer tranen aanduidt.

Het ligt voor de hand dat de uitdrukking van het gelaat in volkomen harmonie met de houding van het hoofd en den aard van de beweging dient te zijn. Hierbij zij opgemerkt dat de gelaatsuitdrukking in het algemeen wel geheel in overeenstemming moet zijn met het gemoed, doch dat de bewogenheid slechts op sobere wijze door het gelaat mag worden aangeduid. In tegenstelling met het Westersch tooneel mogen ernst, fierheid, de gevoelens van haat, niet overwegend door de gezichtsuitdrukking worden getoond; zij mogen slechts nauwlijks daardoor worden aangegeven.

Het zou een te elementaire gebarenkunst zijn, wanneer de aandoeningen hoofdzakelijk door de gezichtsmimiek werden geopenbaard. Hoe minder bij het spel wordt overgelaten aan wisselende uitdrukkingen van het gelaat, hoe meer de banaliteit wordt geweerd, hoe meer ook de stijl kan worden veredeld. Er moet veeleer sprake zijn van wat men noemt, *fygiognomie*, d.i. het karakter doen kennen uit de onbewogen gelaatstrekken.

Het stil gelaat, gegrimeerd in het karakter van de rol, nadert alzoo — evenals nu nog in het Voor- en Achter-Indisch tooneel, eenigszins het afgelegde masker; de Javaansche acteur-



danser speelt alsof hij het vroegere masker nog vóór heeft. Op een veelzijdiger, stijlvoller, grootscher en aangrijpender wijze dan door de gelaatsmimiek te bereiken zou zijn, worden karakter en aandoeningen afgelezen door de houding van het hoofd, samengaande met den blik, de fijnzinnige hand-articulatie, de juiste stelling van het lichaam en door de opeenvolgende, lineaire bewegingen.

Het is niet te verwonderen dat, ook wat den blik betreft, onmiskenbare overeenkomsten zijn te vinden met de voorschriften in de *Abhinaya Darpana* en de *Bharata cāstra*.

De daarin omschreven *lajjita*, waarbij het boven-ooglid is neergeslagen, de pupil naar beneden staart, terwijl de wimpers elkaar bijna ontmoeten, is karakteristiek bij den Javaanschen vrouwendans; zij wijst op schroomvalligheid, kuischheid, zedigheid en nederigheid.

Deze droomstille blik draagt er zeer veel toe bij om aan het vrouwelijk gelaat innige zachtheid te verleen; het mystieke, onwezenlijke en daardoor fascineerende karakter van de langzaam schrijdende, soms zwevende figuur met de lichtelijk onduleerende gebaren, waarbij de blik niets reëls heeft, wordt juist door deze *lajjita* aanmerkelijk opgevoerd, (afb. 1 en 72).

Door de *wajang-wong* zijn eveneens overgenomen de Hindoesche *avalokita*, het strak naar beneden kijken bij het peinzen of bij de overdenking, en de *sama*, het zien zonder de oogen te bewegen, zooals het rustig kijken van een godenvrouw en zooals ook vóór het begin van den dans gebruikelijk is. Men is dan, in een moment van innerlijk schouwen, wachtende op de daad en de handeling (afb. 40).

Door half-dicht geknepen oogen — de Hindoesche naam was *nimilita*, de Javaansche is *mata kelipan* — wordt aan het gelaat een waas gegeven van droefheid en weemoed, maar ook van onafgeleid peinzen.



In de *wajang koelit* komt deze blik eveneens overeen met dien zooals in de Hindoesche geschriften beschreven wordt. In Voor-Indië was de *nimilita* de blik der wijzen, de *rsi*; wij treffen hem ook in de *wajang*; volgens de Javaansche begrippen n.l. is Anantabhoga — de wereldslang en drager van de aarde, die bij zijn worstelingen de oorzaak is der aardschokken — eveneens een *rsi*; daarom wordt hij in de *wajang* afgebeeld met de half gesloten oogen.<sup>1)</sup>

Al mogen de samenhangende standen van het hoofd, de blik en de lichaamshouding waardevolle elementen in de actie zijn, toch spelen hand en arm samen de meest uitdrukkingvolle rol in het bewegingsspel. Zij zijn het die, op de meest praegnante wijze, kracht, uitdrukking en emotie verleenen aan het gansche gebarencomplex, dat zij zóódanig beheerschen, alsof uit hand en arm de activiteit stroomt van het geheele lichaam. Daardoor wordt in de actie elk daad van arm en hand, geleid vanuit den schouder, van het grootste belang. Op zeldzaam schoone wijze geven zij overtuigender en intensiever al datgene te kennen, wat anders door de menschelijke stem zou moeten worden gezegd. Zoo wordt, alleen door koene houding, vastberaden blik en krachtige armheffing met dringend handgebaar, dat overgenomen is van de *wajang*, op imposante wijze de *soesoembar*, de uitdaging tot den strijd te kennen gegeven door Irawan, zoon van Ardjoena; hij richt het tot Ongkawidjaja, niet wetende dat deze zijn broeder is. Zou ook dit prachtig gebaar niet door Barbey d'Aurevilly „un geste de génie” worden genoemd?

Toch moet niet de gevolgtrekking worden gemaakt, dat de *wajang wong*-speler in het geheel niet spreekt en zodoende

---

<sup>1)</sup> De Voor-Indische *raudra*, het wreede oog, vindt men ook weer in de *wajang* terug, n.l. bij Baladéwa, broeder van Krshna, die zeer wreed en opvliegend was. Het woord *raudra* is afgeleid van den god Rudra, de personificatie van den storm en van den driftigen verwoester.





56. Hatoer-hatoer.



57. Dolonan-sondèr.



58. Dolonan-soepé.



59. Sekar-soewoen.



het gansche tooneel een pantomime zou zijn. Wel wordt er heel wat minder gesproken en vooral veel minder geredeneerd dan bij het Westersch theater. Vandaar dat het spaarzaam gesproken, maar ook aan stijl gebonden woord, veel meer waarde en veel meer schoonheid bezit bij de *wajang wong*.

De danser-acteur is daarbij niet vrij in de intonatie van het spreken: de stem-transmutatie moet zich geheel richten naar den klassieken spreektoon — *antawatjana* — zooals de *dalang* die gebruikt bij de verschillende rollen van het schimspel; zij is ook afhankelijk van den vorm van het gelaat.

Zóó is het althans in Solo; Jogja heeft een eigen spreekwijze en een eigen stembuiging voor de verschillende figuren, afwijkend van die van de *wajang*.

Verder dient er op te worden gewezen, dat de stem, in enkele momenten van gewicht, zoodanig wordt gebruikt, dat het bewegingsspel er door versterkt wordt. Klank, intonatie en nuance van de stem — haar toonkleur dus, zijn, als een soort begeleidende muziek die zich richt naar klank en rythme van de *gamelan*, volkomen afhankelijk van en volkomen in overeenstemming met de strekking van de handeling.

Machtig is alzoo de indruk van het sobere, zacht-bedaarde, of van het luid-autoritaire woord, waarvan het rythme en de geluidsbuigingen volkomen harmonisch zijn gestemd op den aard en het rythme van het gebaar en van de muziek.

Hoe ver staat dat alles van het imitatorisch naturalisme!

Juist die ongemeen strenge, eenvoudige, beheerschte stijl van het woord, samen met de fijn-suggestieve elementen van de veelzeggende beweging, waarop het organisme is gebouwd van het Oud-Indische en van het Javaansche tooneel, geven het een macht en schoonheid, die het verheffen tot groote, tot universeele kunst.

Als werkelijk het tooneel de graadmeter is van de ziel, de in-



stincten en de innerlijke beschaving van een volk, dan kan de *wajang wong*, met haar uiterst expressief en muzikaal bewegingsspel, waarop zoolang door den Westerling is neergekeken, tot heel wat overdenking leiden.

De innerlijke waarde van de bewegingstaal in de *wajang-wong* wordt verhoogd, doordat zij berust op enkele logische wetten.

Bij het karakteriseeren van een normaal, rustig gemoed, b.v. van een nobel of zachtmoedig karakter of van de liefvalligheid van een vrouw, wordt immer de evenwichtigheid bewaard tusschen den gemoedstoestand en de vertolkende gebaren. De bewegingen van de voeten vooral, blijven zeer beperkt; voorzichtig worden zij op den grond gezet; bewegingen met den nauwlijks opgeheven arm, hebben plaats in een rustig, langzaam tempo; zij zijn zacht en nauw merkbaar ineenvloeiend. Opmerkelijk is daarbij, dat, wanneer in deze omstandigheden van plaats wordt veranderd, dit altijd geschiedt door de voeten, met opgerichte teenen, beurtelings zóó vooruit te zetten, dat zij licht langs den grond gaande, sterk buitenwaarts worden gewend. Het statige, langzame schrijden wordt daardoor zeer bevorderd, terwijl de even neigende lichaamslijn aan aanvalligheid wint, (afb. 30 en 72).

Is het gemoed in abnormalen toestand, is dus het innerlijk evenwicht verbroken door ijverzucht, haat, krijgslust of andere hartstochten, dan wordt dit alles weergegeven door gestyleerde bewegingen die de onevenwichtigheid in de natuur voorstellen. Het dynamisch vermogen wordt opgevoerd; de gebaren die, met het zwellen der spieren telkens kantiger worden afgebroken, wisselen dan af door heftige, soms fenomenale sprongen en diepe neigingen, zooals die der reuzen en demonen. Daarbij worden echter altijd stijl en rythme volkomen bewaard en onderhouden, terwijl de zwaarte van het lichaam als het ware wordt geneutraliseerd door de buiten-



gewone gemakkelijkheid en lichtheid waarmee de bewegingen worden uitgevoerd.

Ter versterking van de strijdacties, zijn in de laatste jaren bij de pareer- en vechtkunst, z.g.n. *pentjak*-bewegingen in zwang gekomen, die echter, als een te grof element, nimmer getolereerd worden bij *wajang wong*-voorstellingen aan de hoven, uitgezonderd in de demonische rollen Boeta Tjakil en Boegis.

Het verdient bijzondere aandacht, dat in de vrouwenrollen, ook al is het gemoed geschokt, de gebaren toch altoos sterk getemperd worden, niet alleen omdat de zacht vrouwelijke aard altijd wordt gehandhaafd, doch ook om dien nog meer naar voren te brengen. Van uitbundigheid of wilde passies is nooit sprake; de vrouw blijft, in alle omstandigheden, lieflijk, zacht en vooral decent. Deze kostbare, ideale eigenschappen van de vrouw worden immer gerespecteerd; door het zacht, langzaam, maar buitengewoon gevoelig en gracievol gebaren, is de dansbeweging er geheel op gericht. Alle acties zijn daarom meest centripetaal; de armen worden nooit hoger opgeheven dan de schouders, de bovenarm wordt dicht bij het lichaam gehouden, sprongen worden vermeden; deze worden vervangen door gangen in vlugger cadans, waarbij de dijbeenen kuisch bijeen blijven.

Ook door het opheffen van den blik, die gewoonlijk schroomvallig neergeslagen is in *lajjita*, kan een bewogener of levendiger situatie worden weergegeven.

De fijne lichaamsbouw, de groote lenigheid der gewrichten en de soepelheid der ledematen, dragen er toe bij om het vrouwelijk lijnenspel te vervolmaken tot wonderbaarlijke gracie, die alleen bereikbaar is door verfijnde instincten en aangeboren distinctie. Het schoonst wordt dit door de zeer jeugdige, onbedorven *Badaja's* en *Sarimpi's* bij de ritueele hofdansen geopenbaard.



Dit sympathiek hooghouden van de meest waardevolle, vrouwelijke hoedanigheden is aan deze danskunst bijzonder eigen. Zij is daarin tegengesteld van opvatting met de Oud-Hindoesche dansen. De vrouwen gaven hierin een ongemeen uitbundig en opvallend zinnelijk karakter te kennen. In de beeldende kunst toonen de afbeeldingen steeds haast onbedekte lichamen, de armen strekken zich boven en over het hoofd — een teeken van verliefde en wellustige gedachten — de voet wordt tot boven het midden van de dij getild; om het middel een nog smaller indruk te geven, worden bij het staan de heupen sterk uitgezet en de gezwollen borsten provoocerend opgeheven.<sup>1)</sup>

De dansende vrouwenfiguren, o.a. op de reliëfs te Dilwarra, toonen den onkuisch-sensueelen kant der Oud-Hindoesche dansen wel heel duidelijk aan.

De sympathieke schroomvalligheid en de plechtige, wijdingsvolle ingetogenheid die de Javaansche vrouw toont in haar *wajang wong*-dansgebaren en in het bijzonder bij de hofdanssen, vormen daarmede en zelfs met de vrouwen-dansen van Achter-Indië een scherpe tegenstelling.

Vergelijkt men afb. 39 met afb. 44 en 45, dan springt het verschil in het oog tusschen het mannelijke en het vrouwelijke optreden in den strijd: aan de eene zijde spreekt heel sterk het koene, onversaagde, mannelijke karakter, aan den anderen kant wil de vrouw volstrekt niet de bravour nabootsen van den man; zij blijft vrouw, en zelfs in de acties van aanval en verdediging blijven haar zacht-vrouwelijke allures volkomen gehandhaafd.

Bij de uitdaging der *Kshatriya's* teekent beider houding, in

<sup>1)</sup> Uit hymne IV der Tantra's, genaamd Bhuanesvari, blijkt, dat de beeldhouwers de daarin omschreven weelderige gedaante van het lichaam der Moeder van de Aarde — het primordiale wezen dat ook Brahmâ, Vishnu en Çiva had voortgebracht — als een voorbeeld namen voor afbeeldingen van vrouwelijke figuren.





60. Strijd tusschen Ardjoena en Domangdjaja.



alle deelen, den fieren, onverschrokken aard van den held en van den man van eer. Bij den strijd tusschen Srikandi en Rarasati wordt de strijdlustige passie getemperd door gracelijke bewegingen van haar die aanvalt en door een liefelijke, schuchtere houding van de tegenstandster.

Over het algemeen zijn de vrouwendansen, vooral die der *Badaja's* en *Sarimpi's* ingewikkelder dan de mannendansen, die bovendien geringer in aantal zijn. Ook de overgang van de eene dansbeweging in de andere, is moeilijker bij den vrouwendans, maar ongetwijfeld ook gracelijker, muzikaler en in zekeren zin verfijnder van stijl dan bij den dans der mannen, omdat *wajang*-gebaren met rechte lijnen, die de houding van de vrouw ongevoeliger zouden maken, vermeden zijn. Gedurende haar voortschrijden met de voeten recht-hoekig naar buiten gekeerd, kan de rythmische heupbeweging zeer schoon zijn.

Van een groote bekoorlijkheid is het telkens zacht en geluidloos neerzetten van den voet, ook het, met kleine, snelle teenpasjes haast zwevend gaan.

De vrouwelijke bewegingslijnen, soepel van nature, smelten in de zachte wiegeling der gebaren muzikaal-gevoelig ineen; zij zijn subtieler en gevoeliger dan bij den mannendans mogelijk is.

Heel dichtertlijk worden de variaties in den dans, den overgang van den eenen dansvorm in den anderen, in Solo *Kembangan* genoemd, d.w.z. verbloemingen. Hoe fijn duidt dit de wijze aan waarop de mooie lijnschakeeringen worden beschouwd en verheerlijkt.

In den aanvang is voor den Westerling de verborgen betekenis van het gestyleerde bewegingselement dezer kunst dikwijls moeilijk te peilen; dit was een der oorzaken van de langdurige miskennis van die voor hem vreemde kunst. Wie echter eenigszins ontvankelijk is, vindt niet al te moeilijk



den weg in de symboliek en in de bedoeling der expressieve gebaren, waarbij de psychische geaardheid van den Javaan zulk een voorname rol speelt.

Na eenige voorlichting voelt en begrijpt men, hoe het mogelijk is om emoties suggestief uit te beelden in de wisselende plastiek van het bewegingscomplex. Niet alleen blijft dan de bewondering daarvoor niet uit, maar onwillekeurig dringt men ook door in de ziel, in het teeder, maar ook diepe gemoed van den Javaan, wiens verbeelding zich gemakkelijk verplaatst in de voor hem ideale sfeer der vergane eeuwen, waardoor hij zich zoo gaarne betooveren laat. Met hem vreest men de brute, ongebreidelde kracht der ontzettende demonen — de *râkshasa's*,<sup>1)</sup> met hem raakt men beangst voor de daden der stoute, machtige reuzen — de *boeta's*<sup>1)</sup>; men bewondert en vereert zijn helden, zijn goden, zijn aanbiddelijke, schoone *déwi's*,<sup>2)</sup> en men vermaakt zich, in de *banjolan's* of kluchtige scènes, om zijn geestige en groteske narren.

Toch zijn het vooral de helden, met hun symbolisch-ethische beteekenis, die het meest de aandacht trekken. In de eerste plaats Ardjoena, d.i. de Zilverglanzende, de grootste en edelste der Mahâbhârata-helden, de middelste der vijf Pândawa's; als voorbeeld van schoonheid, deugd en kracht, wordt hij aangebeden door de vrouwen. Een boeiende figuur is ook Bhîma, zoon van Wayoe, den Wind, die, om zijn gulzigheid, Werkodara, d.i. wolfsmaag, wordt genoemd. Hij wordt beschouwd als het symbool van energie en kracht, reusachtig is het postuur van dezen ridder bij uitnemendheid. Men zal vreezen voor het angst aanjagende van zijn onstuimig, geweldig wezen, maar ook getroffen worden door zijn hoogmenschelijke eigenschappen; want Bhîma is ook de strijder

---

<sup>1)</sup> Van de Sanskritwoorden *râksasa* en *bhûta*.

<sup>2)</sup> Titel van vrouwen uit den stand der Kshatriya's, vorsten en *pandita's* of vorstelijke kluzenaars.



voor de verwezenlijking der idealen. Als verpersoonlijking der mystieke gedachte, kan hij ook ingetogen zijn. Vorst Joedistira, Pândoe's oudste zoon, trekt aan door zijn rechtvaardigheid, zijn zachtmoedigheid en tegelijkertijd door zijn dapperheid. Waardeering zal men voelen voor Krshna, den moedigen helper in den nood en voor zoo vele andere helden. Hun aller avonturen, hun aller strijd en liefdes boeien en be-tooveren. Een ongekende genieting is het door hen meegevoerd te worden naar de ver achter ons liggende eeuwen van algemeene goden- en heldenvereering, meegevoerd naar het visioen, naar den droom van de oud-oriëntalische legende, den *poerwa*-droom, waarvan de extase, als een troostend licht, voor een oogenblik alles vergeten doet!





## DE BEIDE DANSWIJZEN, DE VERDEELING VAN DEN DANS IN CATEGORIEËN.

**N**IET altijd wordt de mannendans op dezelfde wijze uitgevoerd; de schakeering bestaat hierin, dat die dans krachtig kan zijn — *djogèd gagah* — of fijn en zacht — *djogèd aloes*, of *djogèd impoer*. Laatstgenoemde wijze van dans is soepeler, zonder week of verwijfd te zijn.

Het uiterlijk verschil tusschen deze beide dansuitingen schuilt hoofdzakelijk in het hooger heffen van de armen en beenen bij den sterken dans, verder in den wijder stand der voeten, in het dieper doorbuigen der knieën, in het korter afbreken der bewegingen.

Voorts zijn bij *aloes* de oogen gericht op een punt dat zich bevindt op een afstand van drie maal de lichaamslengte van den danser, bij *gagah* is deze afstand vijf maal de lichaamslengte.

In het algemeen is dus bij de *djogèd gagah* — *gagah* beteekent ook moedig — de houding heroïscher en de expressie vlugger, krachtiger en kantiger dan bij de *djogèd aloes*, die echter gevoeliger en verfijnder is. Voor de uitvoering van de, in langzamer tempo bewegende, buitengewoon sierlijke gebaren, wordt van den danser en van de vrouwen dus altijd — veel meer concentratie, veel meer aandacht en beheersching vereischt dan voor den krachtigen dans.

In dezen fijnen dans bereikt de gevoeligheid der plastiek een hoogtepunt. Het is dikwijls zelfs niet te begrijpen hoe het mogelijk is, dat het menschelijk lichaam in staat blijkt om achtereenvolgens een rythmisch stroomende reeks van onberispelijk schoone standen en bewegingen voort te brengen die zóó sierlijk, zóó nobel en zóó gevoelig zijn.

Het schijnt of op dergelijke momenten het den danser er om





61. De gamelan-instrumenten.  
(Eigendom van het Koloniaal-Instituut te Amsterdam).



te doen is, met gansche overgave van zijn ziel, een offer te brengen aan de Schoonheid.

Alleen door een ontwikkeling van eeuwen kan, op een bodem die daartoe alleszins geschikt is, zoo iets volmaakts tot stand komen.

Men voelt het onmiddellijk, dat deze *aloes*-dans de dans is der fijnzinnigheid, de dans der figuren die *aloes* zijn, die der vrouwen in de eerste plaats, maar ook die der mannen met het knevelloos gelaat en met het ontbloote bovenlijf. Hij is de gracieuze gebarende stille taal van den pueren, edelen Ardjoena, van zijn zoon Abimanjoe en van Ngamarta, zijn broeder.

De gevreesde demonen, de geweldige reuzen en de onverschrokken helden, drukken hun gemoed uit in den gedecideerden, imponeerenden krachtigen dans, die weer van een geheel andere schoonheid is. De tegenstelling tusschen de geaardheid der fijnzinnigen en die der grover aangelegde wezens, wordt, door het groote verschil in uiting, des te opvallender.

Wat de krachtige danswijze betreft van Bhîma en van Boeta Tjakil, zij nog opgemerkt, dat de bewegingen geheel overeenstemmen met die waarop de *dalang* van de *wajang koelit* deze figuren op het eind van de opvoering tegen het witte scherm dansen laat. Evenzoo wordt het omgaan met pijl en boog door Ardjoena precies van de *wajang* overgenomen.

Ook bij het *topèng*-tooneel kan de dans sterk of fijn zijn; in dit laatste geval worden witte maskers gedragen.

Van waar dit markante, doch logische onderscheid?

Het zal wel niet gewaagd zijn ook de oorsprong daarvan aan de Hindoe's toe te schrijven. Deze kenden immers de beide danswijzen: de krachtige dans werd *tândava* genoemd, in tegenstelling met de fijne, de lieflijke, die *lâsya* heette.

Volgens de Daça Rûpa of Dâça Rûpaka, de beste Hindoe-



sche handleiding voor den dans na de Nâtya Çâstra, was het Çiva die de *tândava* ontwierp; gewoonlijk werd deze door de goden uitgevoerd, terwijl het de godin Pârvatî was, Çiva's *çakti*, die de *lâsya* samenstelde; zij bestemde die voornamelijk voor de Apsarâ's en Devadâsi's.

Er bestaan verschillen tusschen de fijne en krachtige danswijzen in Jogja en Solo, vooral in de *djogèd gagah*, die in Jogja krachtiger en hoekiger is dan in Solo. Hier is de krachtige dans leniger en weeker, zoodat het verschil tusschen *gagah* en *aloes* in Solo kleiner is dan in Jogja. De *djogèd aloes* in Jogja heeft echter veel overeenkomst met die in Solo.

Bij de mondelinge traditie op Java had men er zich nooit voldoende rekenschap van gegeven, welk verband er tusschen de talloze dansen bestond, met het oog op hun aard, bestemming en samenstelling, noch hoe zij, door hun verschillen, in groepen geordend zouden kunnen worden.

Het is de verdienste van *Krida Beksa Wirama* dat alles nader bestudeerd te hebben. Na nauwkeurige ontleding van het gansche dansrepertoire heeft zij dit in drie verschillende rubrieken ondergebracht. Door deze indeeling is er meer systeem in het onderricht kunnen komen, en werd de aard der verschillende danssoorten duidelijker bepaald.

Volgens de verkregen resultaten bestaat zoowel de mannen- als de vrouwendans uit:

I. Oorspronkelijke dansen of hoofddansen: *djogèd pokok*. Dit zijn zelfstandige dansen die in één stijl, op een bepaalde plaats of wisselend van plaats worden uitgevoerd.

Tot den sterken mannendans in deze rubiek behooren:

- a. De Kalang kinantang, een uitdaging tot strijd op de kampplaats.
- b. De Kambeng, met cirkelvormige armhouding en bepaalde



stelling der vingers (afb. 47), voornamelijk bestemd voor de indrukwekkende figuren Bhîma en Werkodara met hun zoons (Jogja).

c. De Bapang, met uitgestrekte armen.

d. De Kagok impoer, met binnenwaarts gebogen beenen.

e. De Lambéjan kentrik. *Lambéjan* beteekent: de armen laten slingeren, voor en achteruit slaan onder het loopen. *Kentrik* beduidt: beweging der heupen (afb. 54).

f. De Merak ngigel, een dansende pauw, waarbij de bewegingen der vlerken worden weergegeven door draaiende bewegingen van de hand om de pols (*ngigel*).

Tot den fijnen mannendans worden gerekend:

a. De Impoer.

b. De Kagok kinantang.

Voor de vrouwen bestaat slechts één hoofddans, de Ngen-tjeng: alles wat los is strak aanzetten.

II. Afgeleide dansen of bij-dansen — *djogèd goebahan* — zij worden ontleend aan de hoofddansen of zijn combinaties van onderdeelen daarvan.

In deze rubriek kunnen als sterke mannendans worden genoemd:

a. De Inkrang, samengesteld uit gedeelten van de Kambang en de Kalang kinantang.

b. De Dijoe dengklik. *Dijoe boeta wadon* beteekent een vrouwelijke demon; *dengklik* moet met mank worden vertaald.

Een bij-dans zoowel voor vrouwen als voor mannen, behorende zoowel tot den sterken als tot den fijnen dans, is de Anggaroeda of de Nggroeda, d.i. het zich voordoen als de legendarische *garoeda*-vogel, Wishnoe's rijdier.

III. Sierlijke dansen — *djogèd miraga* — waarbij gracieuvolle bewegingen hoofdzaak zijn en die, als versieringen van het hoofdmotief van den dans, afwisselend met de hoofd- en bij-dansen worden uitgevoerd. Er zijn er zes en veertig, allen



met verschillende namen, naar gelang van de bedoeling van den dans of van acties uit het dagelijksch leven en uit het leven der dieren, waarmede de dans vergeleken wordt.

Zoo heet een der vrouwendansen Ngladang, d.i. zich, als een vogel laten neerzigen zonder de vleugels te bewegen; een andere heet Tinting, d.i. schiften, b.v. de grove van de fijne rijstkorrels.

Karakteristiek zijn, in de catagorie van den sierlijken manendans, de namen Tjindil ngoengak toempèng, d.i. een jonge muis die naar een pyramidevormige rijsthoop kijkt, en Gadjah ngoling, d.i. een met zijn slurf spelende olifant.

Naar dezen laatsten naam zou deze dans zeer oud zijn, omdat de olifanten op Java sinds lang zijn uitgeroeid; wellicht is de dans echter van Voor-Indische herkomst.

IV. Alle soorten van strijddansen.

V. De Kalana-dans.







62. De vogelvorst Garoeda en Gatotkatjâ.



63. De witte aap Hanoeman aangevallen door Bambang.



## DE LIEFDESDANS.

**D**E reden waarom de Javaan, door alle eeuwen heen, een levendige vereering heeft behouden voor de legendarische heldenfiguren, bestond niet alleen in bewondering en eerbied voor hun heroïsche daden of voor het zegevieren van hun goed recht over den sterken tegenstander — het oude symbool van den strijd tusschen het Goede en het Kwade<sup>1)</sup> — maar dikwijls trok ook de stoutheid aan waarop zij zich een moeilijk te winnen geliefde wisten te veroveren en de ridderlijke wijze waarop deze werd bemind en behandeld.

De romantische liefdesavonturen van vele historische en mythische figuren hebben daarom altijd een buitengewone bekoring op den Javaan uitgeoefend; op het tooneel komt deze voorkeur sterk naar voren. Daarom behoort in de bewegingskunst, naast den gevechtsdans, de liefdesdans tot de spannendste prestaties.

In de verschillende *lakons* komen talrijke, onderlinge gevechten voor tusschen helden, vorsten, Kshatriya's, reuzen en demonen. Er wordt ook in verteld van den kamp met den grootmoedigen apenkoning Hanoeman, van den strijd met den vogelvorst Garoeda, enz. Maar meermalen ook worden de wonderlijke ontmoetingen verhaald van den vorst, den held, den Kshatriya, met de liefvallige dochter van een vromen kluizenaar of met een zeer schoone prinses, die lang werd gezocht en wier hart slechts na een strijd met vele geduchtige tegenstanders, eindelijk gewonnen werd.

Dergelijke maagden werden door de Hindoe's *mugdhâ* genoemd. Haar lichaam was jong en frisch als een bloem, waar-

<sup>1)</sup> Volgens Dr. W. H. Rassers was bij de Javanen die Hindoesche tegenstelling eenvoudig de eeuwige strijd tusschen afnemende en wassende maan. („De Pandji-roman”).



van de geur nog door niemand was ingeademd; zij was schuchter in de liefde, zachtzinnig wanneer zij ontstemd was.

De Daça Rûpa beschrijft hare schoonheden nauwkeurig en teekent het type verder aldus: „Wanneer men haar aanspreekt, antwoordt zij niet; zij wil heengaan, terwijl zij haar tunica vat; en toch bestijgt zij, terwijl zij haar gelaat afwendt, het bed van Çiva, terwille van de genoegens van den God.”

Zij doet ook denken aan den koning die in de Çakuntalâ van Kanva's dochter zei: „Indien ik mij tot haar wend, ziet zij niet op; haar glimlach zoekt afleiding in iets anders; bescheidenheid houdt haar opwellingen tegen; haar liefde toont zij niet, maar verbergt zij evenmin.”

In de *wajang-wong* is het karakter van de maagd volkomen hetzelfde, het komt trouwens ook geheel overeen met den schroomvalligen aard, de jonkvrouwelijke kuisheid en de omzichtige opvoeding van de Javaansche maagd van goeden huize.

Altijd treft het op welk een beheerschte, kiesche wijze in het Javaansche tooneel de machtige minnaar, de gevreesde krijger, de hooge heer en vorst, de edele prins, zijn teer-fijne, aarzelende geliefde nadert in gevoelig gestyleerde dansbewegingen en dansgebaren.

Aandoenlijk is de manier waarop hij, de anders onvervaarde, haar hoofsch aanspreekt met enkele zachte, eenvoudige woorden, waarvan de weerklank zich nauw merkbaar openbaart bij de ontroerde, kuische schoone, die, met neergeslagen blik en trillende wimpers, in haar aanbiddelijke schroomvalligheid en terughoudendheid van geen onmiddellijke toenadering weten wil.

Subliem zijn, in de verliefde scènes van het dansspel, de langzame, stille en zoo uiterst gevoelige manualen, die de heel



spaarzame woorden van het delicate gesprek accentueeren; sobere gebaren en nauw hoorbare klanken, die beslissen zullen over het lot en het leven van twee menschen. Slechts enkele woorden klinken, maar zij wellen uit het diepst van het bevend hart, zij gaan gepaard met het even heffen van een arm en het onhoorbaar, maar duidelijk spreken door middel van de mooie buigingen en het subtiele samenvoegen van de fijne vingertoppen, waaruit de woorden op mystieke wijze emaneren.

Dit weinige, dit strikt essentieele, berust op de zuiverste psychologie, op de verdieping en op de expressie van de ziel en van het leven. Over het algemeen zijn de *pocapan's* of samenspraken, kort en bondig, doch zóódanig gezegd, en zóódanig gemimeerd, dat zij bij den toeschouwer de treffendste en de suggestiefste gevoelens weten op te wekken.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Dit bewijst, dat de nieuwste, hiermede parallele inzichten omtrent aesthetische en technische reorganisatie en omtrent de toekomst van het Westersche tooneel, volkomen verdedigbaar en practisch uitvoerbaar zijn, mits . . . wij dan ook een ander soort tooneelschrijvers krijgen.

Eindelijk begint men, wellicht geïnspireerd door het Oosten, in te zien, dat monumentale kunst op het tooneel alléén te bereiken is, wanneer o.m. de middelen van uitdrukking beperkt worden tot den striktsten eenvoud en de nobelste synthese.

In de praktijk zijn de resultaten nog zeer gering; het publiek is in zijn meerderheid nog niet rijp voor de nieuwe inzichten en denkbeelden. Een baanbreker in onze taal is Herman Teirlinck die o.m. zegt: „Het is mogelijk menschen te boeien zonder litteratuur op het tooneel . . . , het is mogelijk een stuk op te voeren zonder woorden.”

Later, op een door hem gehouden voordracht te Amsterdam zegt hij: „Op de toekomstige tooneelschool zal de eerste les een dansles moeten zijn en niet een les in het uitgalmen. Nu rookt men sigaretten op het tooneel of valt op een stoel of een sofa neer om een houding te hebben. Er moet gepraat worden en de schrijver heeft de taak om voor een mooie dialoog te zorgen. Dat alles brengt ons verder van het levensbeeld.”

In ongeveer gelijken geest zegt Joh. de Meester Jr.: „Wil het drama een synthese geven van het moderne leven, dan volstaat de geschreven tekst niet. Het woord is in waarde verminderd, zooals het sentiment tegenover de daad.”

Sprekend over het drama, meende Claude Debussy niet anders toen hij reeds in 1889 verklaarde: „Je rêve de poèmes où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et la mort.”



Geheel afzonderlijk in den cyclus der liefdesscènes is de bekende, zoo meesterlijk gecomponeerde Kalana-dans uit de *wajang-gedog* en uit het oude *topèng*-tooneel. Het is de dans van den verliefden Kshatriya Praboe Jaka van Mangôêwa uit den Pandji-roman; hij is een vijand van Pandji, voor wiens mooie echtgenote deze Kalana een onweerstaanbare liefde heeft opgevat. Het einde is een heftige kamp, die op schoone wijze gesymboliseerd wordt in den spannenden Kalana-Pandji-dans, waarbij de hooge strijders, gewapend met de lange lans, elkaar in een *gagah*- en *aloes*-dans zóólang bevechten, totdat de onstuimige Kalana door den bedachtzamen Pandji verslagen wordt.

Het Oud-Javaansche woord *kalana*, dat den naam gegeven heeft aan dezen schoonen dans, beteekent volgens Prof. Kern „titan, reus of demon en dient meermalen als glosse voor *râksasa*. Volstrekt onmogelijk is het niet dat *kalana*, *kolano*, *tiran*, dwingeland beteekent en dat de zin na verloop van tijd verzacht is.”<sup>1)</sup>

Ofschoon de mytische *Kalana*-figuur oorspronkelijk een diepere beteekenis moet hebben gehad, wordt hij in het motief van den lateren dans voorgesteld als een vorst, die hevig gekweld wordt door de afwezigheid van zijn aangebeden schoone; zijn hartstochtelijke liefde leidt tot waanzin.

Zijn onbedwingbaar, onbeheerscht verlangen naar haar, drukt hij, met al zijn ontroostbare begeerten en zijn trots uit in opeenvolgende, mooi ineenvloeiende bewegingen van den dans, waarin de vorst zich, ijdel als hij is, op allerlei wijzen tooit, in de hoop zijn geliefde te ontmoeten. Hij is in het Javaansche tooneel de verpersoonlijking van den hartstochtelijken minnaar, hartstochtelijk naar het krankzinnige toe.

<sup>1)</sup> Prof. H. Kern. „Verspreide geschriften”, dl. 9. 1920.  
Afgeleid van het woord *kalana* is het werkwoord *nglana*, d.i. dansen als een *Kalana*.





64. Groep van wajang wong-spelers.



„Beheerschen de Koningsherten zich als zij stampvoeten, razend van liefde en elkander bekampen met het woud hunner geweien? Matigen zich de Koningspauwen, als zij den waaier hunner ruischende staarten uitslaan, rillende van begeerte?

Waar toeft Gij, mijn Liefste? Ik huiver van ongeduld in den donkerrooden gloed van de ondergaande zon, en het zal weldra nacht zijn. Ik trippel als een vogel, een pralende pauw. Mijn voeten dansen van vreugde, mijn geheven armen zijn fier als een hertengewei.”<sup>1)</sup>

De dans van den Kalana kan zoowel op de krachtige, als op fijne wijze worden uitgevoerd.

In den krachtigen dans — *djogèd kalana gagah*, worden de symbolische acties met passie en zelfbewustheid uitgevoerd, gesteund door allerlei middelen aan den sterken dans eigen en onder *gamelan*-begeleiding van de *gending* Loeng gadoeng, hetgeen letterlijk beteekent: een jong twijgje van de *gadoeng*-klimplant, want zooals het hechten van de klimplant, is de innige omhelzing van twee geliefden.

In den fijnen Kalana-dans — *djogèd kalana aloes* — wordt naar voren gebracht hoe een aristocratische Javaan zijn al te sterke gemoedsaandoeningen, welvoegelijkheidshalve, in fijne vormen weet te houden. De teekening van den temperamentvollen, dol verliefden vorst, wordt daardoor in den fijnen dans wel verzwakt. Deze wordt begeleid door de *gending* Tjanklèt, d.i. innige verkleefdheid, een melodie die volkomen in harmonie is met de meer ingehouden bewegingen van den fijnen dans.

De *Kalana*-figuur uit de *topèng* droeg vroeger het roode masker, dat als geestelijk symbool, essentieel het type aanduidde van den mythischen held.

Door het afleggen van het masker en door de minder sterk

<sup>1)</sup> Noto Soeroto. „Kelana”, uit den weldra te verschijnen bundel „Wajangliederen”.



werkende grime van het gelaat, waardoor dit toch een gewoon menschengelaat blijft, heeft de fantastische, mystieke zijde van deze ijdele vorstenfiguur uiterlijk veel ingeboet.

De verschillende fasen van den dans worden achtereenvolgens in rechtsche en in linksche houding uitgevoerd, doch in een vrij snelle, mooie ineenschakeling; niettegenstaande de herhaling der acties, is er geen sprake van eentonigheid.

Na de staande rusthouding worden opeenvolgend de dansfiguren uitgevoerd, t.w.<sup>1)</sup>

1°. Milang-miling: in de verte turend, van links naar rechts, als verwachtte de danser zijn geliefde (afb. 19).

2°. Oelap-oelap: trachtende nog beter in de verte te kijken, in de hoop, de geliefde te zien.

Het hier toegepaste handgebaar is hetzelfde bij den strijdans, daarmede wordt het schouwen, het opnemen van den tegenstander weergegeven. Deze handarticulatie is omschreven onder de *ngroedji* (blz. 148) als een vorm van de Patâka-hand; zij is dus van Hindoe-afkomst.

3°. Metoeng: tellend op de vingers om te weten, of het aantal troepen voldoende is voor den strijd tegen zijn mededingers om de uitverkorene.

4°. Njamber: een trippeldans, gecombineerd met een scheidende vliegbeweging, als uiting van blijdschap, in de veronderstelling, dat de uitverkorene de zijne zal worden. (Deze dansfiguur is door de Vereeniging Krida Beksa Wirama er tusschen gelascht).

5°. Keplok-tangan: in de handen klappend om zijn geliefde

---

<sup>1)</sup> Overgenomen van: „De Klana-dans” door Mevrouw A. J. Resink-Wilkens, aan de hand van inlichtingen verstrekt door Krida Beksa Wirama. Zie Djawa, 4e jg. No. 2.

De afbeeldingen bij het artikel illustreeren den fijnen Kalana-dans. In het Programma van het Congres gehouden van 27 tot en met 29 Dec. 1929, ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van het Java-Instituut, geeft Dr. Th. Pigeaud een andere omschrijving der dansfiguren.



te roepen, die den danser in zijn verbeelding verschijnt (afb. 48).

6°. Ngoesap-rawis, den knevel opstrijkend.

7°. Antra-djamang, de kroon opzettend (afb. 49).

8°. Ngoegar-sinom, de fijne voorhoofdhaartjes versierend plaatsend (afb. 50).

9°. Miwir-kepoeh: uitspreidend de afhangende plooiën van de kampoeh of dodot (afb. 51).

10°. Atrap-soemping: de oorversiersels aanbrengend (afb. 52).

11°. Oekel-tangan: de hand in een mooie ronding draaiend; waarschijnlijk bedoeld om de schittering van de ringen te bewonderen (afb. 53).<sup>1)</sup>

12°. Lembéjan: de armen slingerend, als een elegante lichaamsbeweging om te bekoren (afb. 54).

13°. Dolonan-soemping: spelend met het oorversiersel; waarschijnlijk bedoeld ter verhooging van het beoogde effect, te bereiken door het bewegen van de kwasten. (afb. 55).

14°. Hatoer-hatoer: met groote plechtigheid een geschenk aanbiedend. (afb. 56).

15°. Dolonan sondèr: spelend met de sjerp (afb. 57).

16°. Dolonan soepè: spelend met de ringen (afb. 58).

Hier spreekt duidelijk het Hindoesche Garuda-gebaar; er zijn dus twee mogelijkheden: vooreerst dat in dit deel van den dans vroeger iets anders werd bedoeld — wat waarschijnlijk is — of dat men, zooals meermalen in de Javaansche danskunst gebeurde, iets uitdrukte met een fraai Hindoesch gebaar, al had dit van huis uit een geheel andere beteekenis. Intusschen blijkt uit deze handhouding en uit die onder No. 2, de Voor-Indische invloed op het *topèng*-tooneel.

17°. Mendjangan rangah: weergevend een groot vertakt

<sup>1)</sup> Volgens een andere lezing het omdoen van de *galang's* of polsbanden en van de *kelat bahoe* of armbanden.



hertengewei, als symbool van schoonheid en trots.

18°. Sekar soewoen; in verbeelding zijn geliefde verzoekend, hem een bloem op het hoofd zetten (afb. 59).

19°. Ngilo; in den spiegel kijkende om zijn volmaakte op-tooiing te kunnen aanschouwen.

Deze merkwaardige dans is de mooiste der mannen-dansen.

In Jogja heeft men den Kalana-dans, hoewel die oorspronkelijk niet bestemd was voor een *Poerwa*-figuur, ook in de *wajang wong* gelascht, omdat men dien daarin, om zijn schoonheid niet heeft willen missen. In de *lakon* Djaja Semadi wordt hij twee keer gedanst door Dasa Wisésa, vorst van het rijk Wiedoera Sabda; hij uit zijn onweerstaanbaar verlangen naar Déwi Wara Soembadra, de zuster van Krêshna, vorst van Darawati. De eerste maal heeft de dans plaats op de *setinggil*, den verheven grond of het terras van zijn paleis, de tweede keer als hij op weg is naar Darawati, in zijn *pasang-grahan*. (afb. 46).

In de *lakon* Soewéla wordt deze liefdesdans uitgevoerd door vorst Sri Soewéla, eigenlijk Déwi Peralawati, vermomd als vorst Parangretna. Opgewonden door hartstocht, meent hij het beeld van Mas Ajoe Werkoedara vóór zich te zien.<sup>1)</sup>

Meermalen treedt naast den Kalana, zijn *panakawan* of die-naar op, die, zooals het gebruik is bij het Javaansche tooneel, als tegenwicht voor den ernst van het spel, allerlei dwaze grappen ten beste geeft.

Het gebarenspeel dat de innerlijke beweging tot uiting brengt, bereikt in de zeer expressieve plastiek van den Kalana-dans ongetwijfeld een hoogtepunt. De beteekenis van de manualen in het algemeen is bijzonder bevattelijk, terwijl er een buitengewone bekoring uitgaat van de bij uitstek uitdrukkingvolle handgebaren. Vóór het spreken met de magische vingertaal,

<sup>1)</sup> Deze beide *lakon's* werden de laatste maal in den Kraton te Jogjakarta opgevoerd op 4, 5 en 6 September 1923.





65. Badaja-dans.



spiralen keer op keer de handen om de lenige polsgewrichten. Zij gelijken levende wezens, als zij bezielend zich uitdrukken in de steeds verrassende, snel opeenvolgende handelingen van opperste gracie.

Hoe wonderschoon zijn, ook in de gerythmeerde actie, de trotsche houdingen van den voornamen danser, hoe pralend is zijn gang, hoe zelfbewust de heroïsche beenenstand, hoe harmonieus en muzikaal zijn de telkens wisselend-buigende, rondende, strekkende, hoekende armlijnen, die zich als stroomend, bewegen in verfijnde en volmaakte plastiek.

Bereikt de liefdeswaan zin het toppunt, dan zweept, in aldoor vlugger wendingen en in aldoor korter afgebroken acties, de *gamelan*, die van de streelende *gending* Loeng gadoeng overgaat naar de gepassioneerde *gending* Djankrik ging-gong,<sup>1)</sup> in steeds hartstochtelijker strofen, de stijgende vervoering van den zich tooienden, ijdel danser op. Zij doet hem tenslotte het beeld zien van zijn geliefde, hij nadert haar, doch op het oogenblik dat hij zijn opgewonde gevoelens wil kenbaar maken, ontdekt hij dat het slechts begoocheling was; diep teleurgesteld zakt hij ineen.

De sombere stem van de gong *ageng* dreunt trillend door de lucht.

Ook de zeer mooie liefdesdans van den onverschrokken, maar ridderlijken Ghatotkatjâ, de eenige die den reus Saki-poe wist te verslaan, omschrijft de begoocheling door de geliefde, hier, Ardjoena's dochter, de donzig behaarde Pregiwa. In dezen dans ontbreken ook het toiletmaken en het zich tooien niet. De held zweeft daarna door het luchtruim, wordt door ongekenden hartstocht overmeesterd, verliest zijn bewustzijn en stort uit groote hoogte op de plaats waar zijn aanbedene vertoeft.

---

<sup>1)</sup> De tirrende krekkel.



## DE AESTHETIEK VAN DEN JAVAANSCHEN DANS.

„Tout n'est qu'ordre et beauté”.

BAUDELAIRE.

**W**AAR de Javaansche danskunst de hiervoor omschreven „Eigenschappen van waarachtige danskunst” ten volle bezit, en daarbij haar bijzondere symbolische bewegingstaal, bezielde en vol leven, harmonisch uitdrukt in telkens vliedende, stijlvolle standen van gracie en van monumentale grootheid, kan ongetwijfeld gesproken worden van kunst van hooge orde.

Deze danskunst kenmerkt zich vooreerst door een eigen Oosterschen stijl, d.w.z. haar plastiek is onpersoonlijk, daarbij bezit zij niet slechts de visueele pracht van gedaante en gebaar, maar haar rijkdom schuilt bovendien in de hogere waarden die eigen zijn aan de plastiek van het Oosten.

Deze zijn: de ondefinieerbare, mystieke rust, die zelfs in de dansactie zoo vaak behouden blijft, en het tijdlooze — in tegenstelling met het toevallige — in de beteekende articulatie. Men denke aan Boeddhistische, Hindoesche en daaraan verwante sculptuur.

De dans is statisch; in de opvolgende bewegingen drukt de plastiek, op Oostersche wijze, synthetisch de bedoelingen uit. Meer in het bijzonder bezit deze danskunst een zuiver Javaanschen stijl, die, als levend element, er een eigen, specifiek Javaansch karakter, een eigen adel aan verleent.

Al deze hoedanigheden tezamen vormen de schoonheid van dien dans. Omdat het onmogelijk is de schoonheid en de verhevenheid van kunst met juistheid te omschrijven, zoo is het ook niet mogelijk dit te doen van de bewegingskunst.

De onverklaarbare, uiterst fijne, mysterieuze sensaties, die



door muziek en poëzie, of door welken kunstvorm ook, spontaan in de diepste centra van ons bewustzijn worden opgewekt, zijn evenmin met woorden te vertolken als het raadsel van den geur, evenmin dus als de mystieke *rasa*, het bijzondere dat opstijgt uit iets dat werkelijk schoon is.

Het aangeboren instinct voor de waarneming dier afzonderlijke sensaties, noemden de Hindoe's *rasika*. Deze is het ook waardoor men de weldadige wijding ondergaat, als de *Sarimpi* vol devotie haar zieletaal uit door middel der zachte, teedere gracie van hare muzikale manualen.

Al is het wel mogelijk den uiterlijken dansvorm met alle elegancie en souplesse na te bootsen, zooals enkele, daarvoor aangelegde Westersche vrouwen dat, na veel studie, hebben getracht en, zelfs oogenschijnlijk feilloos, aan het publiek hebben getoond, toch zal altijd aan zulke prestaties de subtiële, inhaerente schoonheid ontbreken. Het verschil in lichaamsbouw is reeds een bezwaar dat niet te overwinnen is. Dergelijke vertolkingen zullen dan ook altijd zuiver mechanisch, zuiver copie blijven, omdat daarin steeds de Oostersche ziel en de zoo uiterst fijne schakeeringen van de Oostersche uitvoering, die niet zijn na te bootsen en niet zijn aan te leeren, zullen worden gemist.<sup>1)</sup>

Voor de oningewijden kan de dans feilloos schijnen, doch de adepten en de werkelijk kunstgevoeligen missen de allerkostbaarste, geurende *rasa*.

't Is juist de eigen, origineele stijl, de eigen Javaansche, niet te copieeren, levende, scheppende, eigen ziel van den dans, door de Javanen *memamoning djogèd* genoemd, die de precieuze *rasa* schenkt aan plastiek en beweging en die, alleen en uit-

---

<sup>1)</sup> Hetzelfde kan worden gezegd van de Javaansche muziek; enkele musici van naam verklaarden openhartig dat zij het bijzonder idioom niet volkomen konden vatten. Omgekeerd zei een Javaansch danser wèl een Russische dans te kunnen leeren, maar die niet zuiver Russisch te kunnen weergeven.



sluitend, in staat is de wondere, geheimzinnige schoonheid geurend te doen opstijgen.

Gelijk alle kunst is deze danskunst vrij van opgevoerde virtuositeit; gelijk alle kunst is zij illusie-wekkend; zij is dit in hooge mate door het evoceerend symbool en het evoceerend symbolisch gebaar die beiden het leven op waarachtiger en emotioneeler wijze beelden, dan door nauwgezette nabootsing van de werkelijkheid. Als bewegingskunst is zij vol betekenis en vol uitdrukking. Haar snel verhalend karakter draagt er toe bij de dramatische spanning aanmerkelijk op te voeren. Haar openbaringen weet zij uit te drukken in aller-gevoeligste gracie, terwijl haar dynamiek volkomen wordt beheerscht en geregeld door het onontbeerlijke element in alle groote kunst: het goddelijke rythme — de theorythmie is het nieuwe woord — de polsslag waardoor het gansche leven, de gansche natuur, het gansche heelal in harmonie gehouden worden en waaraan zelfs elk atoom te gehoorzamen heeft. Want: 't is het rythme dat „ieder ding verplicht om zich harmonisch te bewegen in een blijde geestdrift.”<sup>1)</sup>

Dat rythme — de Hindoesche *tâla* of de *chanda* — vindt zijn oorsprong in en wordt voortgestuwd door wat in het Sanskrit heet: *hladini çakti*, d.w.z. de blijde kracht, waarvan de Panchadasi zegt: „Zij doet de geest bewegen die zonder haar onbewegelijk zou zijn. Die kracht is het, de geestdrift en de blijheid van den geest, die het rythme schept, de bezieling.”

Zonder deze harmonische, levenwekkende kracht bestaat de schoonheid niet en als iets schoon is, is dat zoo, omdat het beheerscht wordt door het harmonische rythme.

De dans is de vertolking van het rythme door middel van opeenvolgende bewegingen van het lichaam.

Doordat de Javaan in staat was zijn eigen rijk rythme-gevoel

---

<sup>1)</sup> Abindranath Tagore. „Sadanga”. 1922.



op bezielende wijze tot uiting te brengen, was het hem mogelijk aan zijn dans schoone uitdrukking te verleen.

Bij dien dans wisselen, als een verrukkelijk spel van levende arabesken, de opeenvolgende bewegingslijnen — waarvan de een het natuurlijk gevolg is van de voorgaande — elkaar af in het rythme; onmerkbaar smelten zij in het rythme ineens, terwijl op elk willekeurig oogenblik waarop de dans zou worden afgebroken, de plastiek volmaakt en zuiver blijft. Doch hoe volmaakt deze plastiek op zichzelf is, hoe verzorgd tot zelfs in de houding van een pink, hoe harmonisch als geheel, toch is het wonderbaarlijkst gebeuren: de rythmische ontwikkeling der opeenvolgende acties, het geleidelijk, onmerkbaar, feilloos, schoon opbouwen van de telkens wisselende plastiek *in de beweging* op een wijze, die alleen mogelijk werd door den leven wekkenden adem van den tijd.

Juist dat aaneenschakelend-ineenvloeiende der lineaire themata, waarbij steeds, zonder één moment van storing in het organisch geheel, ook de rythmisch-muzikale continuïteit der actie behouden blijft, geeft aan het gebarend bewegingsspel het zeldzaam karakter van gebaren-accoorden, die tezamen weer gebaren-melodieën scheppen.

Dit kinaesthetisch verband tusschen de ondulante, eurythmische plastiek en den muzikalen zin, is ongetwijfeld de hoogste schoonheids-eigenschap der Javaansche danskunst.

In geen andere ontplooiën de bewegingen van de armen, met de ritueele gebaren van de hand, zich zoo rythmisch-harmonisch *samen* met de gelijktijdige acties van de onderste ledematen. De houding van het hoofd is daarmede volkomen in overeenstemming. Waar bij den Westerschen balletdans de beenen steeds de hoofdrol vervullen, terwijl de armen de taak hebben om op gracieuze wijze het lichaamsevenwicht te bewaren of slechts als secundaire factor aan de bewegingsplastiek deel te nemen, is bij den Javaanschen dans, door het



regelmatig in elkaar grijpen van de gelijktijdige acties van alle ledematen, ook het gansche lichaam gericht op de natuurlijke ineenvloeiing van de bewegingen. Het gansche lichaam scheidt daardoor volmaakte schoonheid in houding en gebaar.

Een andere, zeer bekorende hoedanigheid, is de buitengewoon ontwikkelde zin voor gracie, door de Hindoe's *lavanya yojanam* genoemd. Deze komt niet alleen tot uiting bij de vrouwen, ook bij den fijnen mannendans drukt de gracie haar aristocratisch stempel.

Die aangeboren, natuurlijke gracie is, als de bloemtooi der natuur, de weelde en de charme van den dans. Wat zou deze zijn zonder die meesleepende, betooverende gracie?

Zei Vaishnava niet: „De gracie is evenals de bizondere glans van een zeldzaam schoone parel; haar ronde vorm zou niets zijn, zonder de lumineuze materie.”

Van gracie zijn de gebaren-melodieën doortrokken, een gracie die bij den vrouwendans vaak tot poëzie wordt opgevoerd. De dans wordt dan, zooals Lamartine het uitdrukte: „la poésie des mouvements et la mélodie du corps.”

Omdat deze gracieuze bewegingen en gebaren niet alleen optische schoonheid schenken, maar omdat daarbij de innerlijke beteekenis van de suggestieve handeling den geest en het gemoed weten te verdiepen en te roeren, is de dans, als uitdrukkingmiddel van het tooneel, verre gestegen boven het woord.

Hij is daardoor een kunst geworden met een eigen autoriteit, met een eigen geprononceerden expressievorm, die gelijksoortige aandoeningen weet op te wekken als de andere kunsten.

De oudste beschavingen hebben dat begrepen.

De nieuwe zullen het weer leeren begrijpen.

Die aandoeningen worden echter niet opgewekt alléén door het aanschouwen van de uiterlijke verschijnselen, evenmin als



zulks bij de muziek geschiedt, alléén door het in zich opnemen van het uiterlijk klankbeeld.

Daarom is het begrijpend-zien van symboliseerende danskunst, die de visie suggestief oproept, even moeilijk en bezwaarlijk en dikwijls voor velen zelfs even onoverkomelijk als het begrijpend-hooren van muziek.

Slechts sensitieve naturen met een beeldende fantasie, maar die ook de *rasika* bezitten, zijn ontvankelijk voor het in zich opnemen van het mysterie der afzonderlijke, vaak magische schoonheid van waarachtige danskunst.

Dat de danskunst op Java, ofschoon daar zooveel andere schoone kunstuitingen te gronde zijn gegaan, nog steeds levend is gebleven, pleit voor den fijnen zin van het volk; in dit opzicht zijn Voor- en Achter-Indië verre ten achter gebleven.

De Javaansche tooneeldans als geheel, zou men kunnen vergelijken met een dans-pantomime, maar een van hooger gehalte dan wat men er gewoonlijk onder verstaat, omdat, niet-tegenstaande de strakheid van stijl, de vorm in de bewegingsrythmiek in alle opzichten levendig blijft en ook omdat aan de muzikale soepelheid der gebaren-mimiek, een diepere zin ten grondslag ligt.

Aan de expressie en aan de majestueuze schoonheid der plastiek, worden de allerhoogste eischen gesteld, zelfs bij de uitdrukking van strijd en van sterke passies in enkele ordedansen, bij de uitbeelding van overmoed en heerschtzucht of bij het weergeven van wild-demonische acties van bovennatuurlijke wezens. Het muzikale continuïteitsbeginsel blijft ook dan kin-aesthetisch, d.i. bewegingsgevoelig, gehandhaafd.

De indruk is daarom nooit overweldigend, ook niet bij de wild-demonische passages: de hartstochten spreken zich duidelijk uit, maar blijven gebonden en beheerscht door stijl en rythme. Er is dus nooit ontketening, noch schroeiing van



hartstochten. De aandacht wordt hoofdzakelijk gespannen gehouden door de absolute, onaantastbare schoonheid waarmee het verhaal of de handeling wordt vertolkt.

Alle karaktereigenschappen die grof van aard zijn — zooals overmoed, heerschzucht, drift — worden zoodanig gestyleerd, dat in het expansieve der dramatiek of in den strijd om leven en dood, gedurende al de vlugge, ingewikkelde acties, gedurende alle bliksemsnelle wendingen, sprongen of standen, de uitbeelding, zonder haar bezieling te verliezen, altijd haar strenge vaste lijnconstructie, haar volmaakte plastische vorming behoudt. In de meest dreigende momenten beheerscht een rythmische samenhang de architectonische compositie der aaneenschakelende bewegingsplastiek.

De schoonheids-idee blijft dus predomineeren.

Altijd heeft zij de overhand, zelfs bij de uitbeelding van het slechte, het ruwe, gewelddadige of leelijke.

Deze schijnbare tegenstrijdigheid verklaart de Javaansche dichter Noto Soeroto aldus:

„De welvoegelijkheid van den Javaan eischt, dat men zoo min mogelijk de innerlijke roerselen in het binnenste zal verraden door uiterlijke handelingen. In het bijzonder geldt dit ongeschreven verbod voor die emoties, welke een algemeen menschelijk instinct als niet schoon gevoelt en waarvan de uitingvormen door hun ruwheid of wanluidendheid ons aesthetisch gevoel kwetsen. Deze trek van den Javaan, zijn afkeer van het ruwe en onbehouwene, openbaart zich in zijn streven, om zelfs ruwheid en brute kracht door stijl en rythme op te heffen in een schoonheidssfeer. Daarom gehoorzaamt hij slechts aan een algemeen eisch der kunst, n.l. deze: dat zelfs wat leelijk is, schoonheid wordt, zoodra wij dit leelijke in ons, in rythme buiten ons plaatsen.”

Van een buitengewone pracht en emotionaliteit zijn daardoor, hoewel minder verheven van aard, de met ingehouden





66. Sarimpi-dans.



hartstocht uitgevoerde strijddansen, de dansen met zwaard en schild, met pijl en boog en de *beksan lawoeng* met speer of lans. De *dalang* weet daarbij, tijdens de opwindende gevechtsmuziek, de spanning van den hardnekkigen strijd door rythmisch geklop en gezang op te voeren.

In den heftigen, exuberanten kamp, blijft een sierlijke bewegingsstijl altijd hoofddoel. Zoowel het muzikaal heen en weer deinen der lichamen, als het behendig hanteeren der wapens, geschieden in het vast rythme van de, in haar activiteit aldoor snel wisselende dansbeweging. De losheid en het gemak waarmee in de *sesegan* of versnelde tempi, de vlugge, lichtveerende, wervelende acties worden uitgevoerd, heffen als het ware de tegenwerkende zwaartekracht op.

*Krida Beksa Wirama* heeft getracht het rythmisch strijden van den krijgdsans te verfijnen, zonder die te doen verslappen. In een gevecht tusschen Ardjoena en Damangjaja, die gewapend zijn met kris en *jebeng* (een decoratief zeer mooie schild, zie afb. 60), werd het doel bereikt door het overnemen van daarvoor in aanmerking komende figuren en bewegingen van de *Badaja-* en *Sarimpi-*dansen.

Door deze verfijning is het contrast met de ruwe mannen-dansen der reuzen en demonen vergroot. Hun potentie imponeert daardoor nog meer.

De Javaan heeft bovenal zijn oude danskunst lief; onbewust blijft de geest bewaard der antieke ideologie, dat hij zich daarbij stelt in dienst der godheid; die geest is het die de heilige vlam van zijn devotie, zijn *bhakti*, onderhoudt, waardoor het mogelijk is geworden, dat hij nog steeds zijn dans weet op te voeren tot opperste schoonheid.





## VERBAND TUSSCHEN DANS EN GAMELAN.

**S**CHOPENHAUER schreef eens: „Musik lässt jedes Gemälde, ja jede Scene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhte Bedeutsamkeit hervortreten. Wenn zu irgend einer Scene Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, scheint diese uns den geheimsten Sinn derselben auf zu schlieszen, und tritt als der richtigste und deutlichste Commentar dazu auf.”<sup>1)</sup>

Daarom is het logisch, wanneer de muziek in de architectuur van het drama wordt opgenomen als een steunend deel: de muziek verduidelijkt, verdiept, accentueert de handeling. Men behoeft zich niet op Darwin te beroepen om doordrongen te zijn van het buitengewoon vermogen der muziek om in ons teedere gevoelens op te wekken, liefde, overwinningsvreugd en strijd lust; wij erkennen het feit, dat wij, in enkele muzikale noten, de grootste gevoels-intensiteit kunnen concentreren.

Muziek is door haar mysterieuze, suggestieve werking, door haar bizondere, niet te analyseeren macht over onze gemoedsaandoeningen, bij uitstek geschikt om de bedoelingen en de waarde van het woord en van het gebaar aanmerkelijk te verhoogen; zij is bovendien in staat een bepaalde stemming op te wekken.

In het muziekdrama mag zij niet, zooals bij onze, in vele opzichten gebrekkige opera's, als overwegend element, het woord naar achter dringen of vernietigen.

Wel heeft Wagner de groote macht van de muziek voor het tooneel geopenbaard, maar hij heeft zich in zijn muziekdrama's niet gehouden aan zijn schoon en onaantastbaar prin-

---

<sup>1)</sup> „Sämmtliche Werke”, herausgegeben von Griesebach, 1850.



cipe van „Gesamtkunst”: het scheppen van een onverbreekbare eenheid van woord, gebaar en muziek.

De weinigen die hierin zijn geslaagd waren o.a. Moussorgski in zijn „Boris Godounof”, maar vooral Debussy in zijn drame lyrique-musicale „Pelléas et Mélisande”, en vóór hem Glück, die immers heeft gezegd: „Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations.”

De Javanen, die tot de muzikaalste volken van Azië behoren, geven in hun muziekdrama een uitnemend voorbeeld van de juiste verhouding der muziek tot de andere medewerkende factoren.

In dit drama vervult de muziek haar juiste taak; zij is daarin niet proëminent, want, ofschoon het *gamelan*-ensemble zich soms leent voor een *Klenengan* of *gamelan*-concert, is het nooit zelfstandige muziek in den zin van onze orkesten; het is altijd middel, en hoewel onmisbaar als schoonheidselement van het geheele tooneel, blijft het in hoofdzaak steunend-begeleidend, zoowel gedurende het zingend-spreken van den *dalang*, als bij de uitvoering van den expressieven dans.

Vooraf hierbij doet de muziek haar grootsten, haar meest ethischen invloed voelen; zij geeft zich dan in haar volle schoonheid en vormt, doordat haar rythmisch element de rythmische beweging ondersteunt, een innige verbinding met die beweging.

Muziek en dans vormen alzoo te zamen één onverbrekkelijk, evenwichtig geheel. Daarom is het organisch verband buitengewoon belangrijk tusschen den verhalenden dans en de gevoelswerking der muziek, tusschen de acties of de mimiek van den dans en de begeleidende *gamelan*, in het algemeen dus: tusschen het bewegingselement en het muzikale element, die te zamen het illusie-wekkend, melodieus verhaal van het drama scheppen.



Kenschetsend is ook in dit verband het verschil tusschen het Oosten en het Westen. In het Westen wordt de individueele danskunst meestal uitgevoerd op klassieke muziek van God's meest begenadigden, muziek die dus allerminst gecomponeerd werd voor begeleiding van profane bewegingsplastiek. Al tracht men dergelijke muziekverkrachting goed te praten door te spreken van constructieve parallellen bij dans en muziek, tijdens de opvoering is het onmiskenbaar de bedoeling, dat de geannonceerde dans hoofdzaak is, dus dat de geniale muziekscheppingen, die volmaakt en absoluut zijn in zich zelf, een secundaire rol vervullen, nog wel bij praestaties van gewoonlijk twijfelachtig gehalte en door uitvoerders die blijk geven het diep muzikale gevoel te ontberen.

Bij het Javaansche tooneel zijn dans en muziek, die in den loop der eeuwen zich gelijktijdig hebben ontwikkeld en gevormd, intensief met de symboliek te zamen gegroeid. Zij scheppen, door opgang in elkaar, in meerdere mate dan bij onze opera's, een gevoelsfeer van volkomen eenheid. In aard passen beiden zoodanig bij elkaar, dat het een ondragelijke abnormaliteit en anomalie is, om den dans uit te voeren met begeleiding van andere dan de inheemsche, direkt bij den dans behorende *gamelan*-muziek, die de ziel is van den Javan.

Evenals tot vóór de oprichting van *Krida Beksa Wirama* de dans werd uitgevoerd volgens mondelinge traditie, wordt ook de *gamelan* bespeeld volgens mnemotechnische overlevering. Partituren bestaan er, tot nu toe niet. Door haar Voor-Indischen oorsprong is zij verwant aan de orkesten van Kamboedja, Siam en Birma.

Hoewel bij deze muziek homofonie voorkomt, d.w.z. een hoofdmelodie met een harmonisch ondersteunende begeleiding, is zij in hoofdzaak polyfoon, veelklankig van karakter: verschillende instrumenten, die elk voor zich zelfstandig zijn,



vormen te zamen één harmonisch geheel. Jaap Kunst wijst er echter op,<sup>1)</sup> dat die polyfonie vrijer en mogelijk ook primitiever is dan volgens Westersche, gereglementeerde opvatting. Hij noemt de vorm liever heterofonie.

Als complement van den expressieven dans bezit de *gamelan*, in haar weelderigen rijkdom van malsche en glanzende tonen en in haar overvloed van fijne nuanceeringen, een buitengewone suggestieve macht. Haar kleurige, bekoorlijke klankvorming is bovendien bij uitstek geschikt, niet alleen om mee te gaan met de weer te geven gemoedsstemmingen van den acteur-danser en deze ook te accentueeren, maar ook, om, in het tonale, emoties op te roepen van allerlei schakeering.

De muziek van de *gamelan* spreekt een eigen taal die rijk is aan stemmingsdiepte; zij is de zieletaal van den Javaan, die vol is van weemoed, van heimwee en verlangen. Hoe teeder en sereen-weemoedig spreekt die taal zich uit in de mollig-tokkelende stemmen der houten *gambang's*, hoe onweerstaanbaar en meeslepend is de smachtende, fijngevoelige violenzang van de *rebab*, hoe ontroerend het eenvoudig, met vier tonen fluiten van het *soeling*-lied en hoe aandoenlijk het zachte weenen van het snarenspeel van de *tjelempoeng*.

Maar onheilspellend en boeiend, beangstigend en huiveringwekkend als een dreigende stem uit het diepste der aarde, kan de magisch dreunende donder zijn van de groote *gong*. Uitbundig, hartstochtelijk, aangrijpend, maar ook statig en plechtig is het luidruchtig heen en weer spreken van de koperen *bonang's*, wier stemmen, met den helderen klank der liggende *saron-staven*, luid trillen door de lucht.

Met deze duidelijke taal van de muziek spreekt de danser, in levend rythme, zijn verhalend bewegingsspel uit in zachtlenige of in koninklijke gebaren, in onstuimige acties van wilden toorn en van hardnekkigen strijd.

<sup>1)</sup> „Een en ander over den Vorstenlandschen *gamelan*”. Oedaya, jg. V, afl. 9.



Danser en *gamelan* geven alzoo samen een wonderschoone symfonie van ineenvloeiend lijnenspel en van mengelenden klank; op de treffendste wijze geven zij tooneelen van zacht menschelijke gevoelens of van hevige, wrekende, doch nimmer van infernale driften.

Bij de Javaansche dansdemonstraties in Europa voelt men eerst recht het gemis van de *gamelan*-op-haar-best en in haar eigen sfeer. Dat haar muziek, hoe lieflijk en aanlokkelijk voor degenen die haar melodieuze taal opnemen in het hart, nog niet in voldoende mate door niet-ingewijden wordt gewaardeerd, vindt haar oorzaak voornamelijk in de orkestratie van zoo vreemden aard. Dat de ten onzent bespeelde *gamelan* niet naar waarde kan worden geschat, is begrijpelijk, omdat het orkest zeer onvolledig is, zijn volle kracht niet kan geven door gemis van te veel instrumenten, in de eerste plaats van de *rebab* (viool) en van de *soeling* (fluit), die de gevoeligste zijn. De vertolking blijft dus een armelijk getokkel, zonder het samenstel der rijke klanken, zonder de verrassende versieringen en toon arabesken die er luister en rijkdom aan verleenen. Bovendien moet deze muziek vrij naar alle kanten kunnen uitklinken; duidelijk wordt dit omschreven door het woord *memomongkan*, waarin de term *mong* het klank-na-bootsend woord is voor het geluid van de *gong*.<sup>1)</sup>

Ontstaan bij een volk dat immer feest viert in de zonnige, open lucht of in van alle zijden open, doch overdekte *pendapa's*, is de *gamelan*-muziek dus absoluut misplaatst in de afgedempte atmosfeer der Europeesche gesloten zalen.

De carillonnerende *gamelan* die, behalve uit twee snaar-instrumenten en de fluit, geheel uit slagwerk bestaat, (afb. 61) opent elk tooneel met een afzonderlijke *gending*, waarvan de melodie wordt aangegeven door de tweesnarige viool.

<sup>1)</sup> Ook in Siam komt de zelfde klankterm *mong* voor in het woord *thong mông* d.i. *gong*.



Al dadelijk scheidt dit een zekere sfeer.

De stemming of aard van de handeling wordt aangeduid door het gebruik van twee toonschalen of *lagoe's*, die weer verschillende toonaarden of *patèt's* bezitten.

Bij de *lagoe saléndra* of *sléndra*, waarschijnlijk door de Hindoe-Maleische Palèmbangsche vorsten op Java overgebracht, is de gerekte octaaf of *gembyangan* verdeeld in vijf deelen met drie *patèt's*; bij de oudere *lagoe pélog* is de octaaf samengesteld uit zeven ongelijke deelen en eveneens met drie toonaarden. Daar elke *lagoe* gevormd wordt door afzonderlijke instrumenten en dus ook een eigen timbre heeft, zijn er twee van elkaar afwijkende *gamelan*-soorten: de *gamelan-saléndra*, die meer geëigend is voor opgewekte melodieën — waar doorheen toch altijd de weemoedstoon klinkt — en de *gamelan-pélog*, die de droefgeestige en plechtige stemming scheidt, maar die ook rijker en mooier klinkt en altijd in de Kratons wordt gebruikt.

De rythmiek heeft een zeldzame hoogte bereikt; zij is zeer verfijnd en zeer veelzijdig, dus polyrythmisch.

De dans wordt ingeleid door het rythme van het orkest, dat met zijn slaginstrumenten uitermate geschikt is om de cadans aan te geven en te onderhouden.

De danser neemt bij het hooren der eerste klanken al dadelijk het muzikale rythme in zich op. Hij wordt, wat men noemt „rythmisch geladen”. Zijn spieren spannen zich, onmiddellijk daarop is hij gereed om zijn bewegingsrythmiek uit te voeren, volkomen in harmonie met het rythme der muziek.

Gedurende het geheele tooneelspel worden de momenten waarop het dans-tempo, de *wilet* of *hiraama*, verandert, doorlopend aangeduid door den *dalang*, die bij alle overige zware eischen aan hem gesteld, dus ook altijd iemand moet zijn van een buitengewoon muzikaal gevoel. In de groote tooneelspelen, waar van den *dalang* ontzaggelijk veel wordt



gevergd, wordt hij bijgestaan door een bekwamen *loerah gending* (hoofdman der muziek of orkestleider), die de tempi van den dans regelt.

De *dalang*, en eventueel ook de *loerah*, zitten vóór de *gamelan-spelers*, de *nijaga's*. Crescendi en diminuendi worden aangegeven door met een houten hamertje, trillers, triolen, kwartolen, enz. voort te brengen op de *keprak*, d.i. een houten, van boven open klankdoos. Er is dus, in tegenstelling met het Westersch orkest, inplaats van een zichtbare, een hoorbare leiding.

Het belangrijkste rythme-regelend instrument van het orkest en van den dans is de *kendang*, een lange, smalle handtrom met spanriemen, die met beide handen aan de beide bespannen einden wordt bespeeld. Er bestaan verschillende soorten. Voor dansbegeleiding wordt gewoonlijk de kleine *kendang*<sup>1)</sup> *tjiblon*, soms de groote, uit Achter-Indië stammende *bedoeg* der vorstelijke *gamelan's* gebruikt.

De *kendang* geeft aan hoè langzaam en hoè snel moet worden doorgedaan, terwijl de *gong* elke orkest-fraze met haar dreunend sonore klank afsluit.

Het spreekt vanzelf dat het de handtrom is, die zulk een metrisch-leidende rol vervult voor muziek en dans: sinds de allervroegste tijden was het juist het levendig gedoeng-doeng op het strak gespannen dierenvel dat bij alle primitieve volken, al of niet samen met de menschelijke stem, het rythme aangaf van den animistisch-magischen dans in al zijn vormen en al zijn doeleinden. Waar de dans de eerste religieuze uiting was van den mensch, was de trom het oudste geconstrueerde instrument der religieuze muziek. Het was in zekeren zin een gewijd instrument; de trom werd nimmer geslagen voor verpoozing of

---

<sup>1)</sup> In Siam wordt deze *klong khek*, d.i. vreemde trom, genoemd; zij is waarschijnlijk van Javaansche afkomst en dient voor begeleiding van de zwaard- en stokdansen, die nabootsingen zijn van den krisdans.





67. De Kapang Kapang (Solo).



vermaak, zij dreunde alléén bij de ritueele ceremoniën, bij het verjagen van booze geesten of het bezweren van ziekten. Nog altijd wordt bij enkele Oostersche volken de tromcultus gehandhaafd.

Ook de vroegste Hindoe's gebruikten de trom als maatbasis; reeds in de Atharvaveda werd door Brahmâ gezegd: „Op aarde dansen en zingen de stervelingen op de tonen van de trom.”

Nu nog is zij, door haar bijzonderlijk, dreunend geluid, het aangewezen instrument voor begeleiding van den dans.

De *kendang*-bespeler die, naar gelang van de wijze van aanslag en de spanning van het tromvel 25—30 verschillende klanken met zijn lenige vingers kan voortbrengen, heeft, als agogische leider en als schakel tusschen danser en orkest, een hoogst moeilijke taak; hij en de danser hebben zich steeds naar elkander te regelen. De *kendangan*, d.i. de bespeling der trom, moet zoodanig zijn, dat nadruk wordt gelegd op de bewegingen van den dans door middel van bepaalde combinaties van verschillende tromgeluiden, en door het min of meer heftige daarvan.

Aldoor volgt de bespeler den danser met zijn oogen. Hij geeft, gesteund door den *dalang*, het tempo aan van de dictie van den dans en verleent daaraan tegelijkertijd de noodige stemming. Zoo kan hij de beweging temperen in *hirama tanggel*, d.i. middelmatig tempo, of haar, door opvoering van de tromsterkte, naar het emotioneele moment — de *seseg* — stuwen en opzweepen.

Ook de *gong* vervult een bijzondere taak door met zijn stem zoowel het begin als het eind van een dansstrofe of bewegingscomplex aan te duiden. Dit wil niet zeggen dat daarvoor een zichtbare afbreking van de bewegingsactie plaats heeft, want aan het eind van de strofe heeft de overgang naar de nieuwe actie op vloeiende wijze plaats.



Het is echter niet voldoende dat de dans, in zijn hoedanigheid van verhalende bewegingskunst, alleen geleid wordt door de *gong* of gesteund door een rythme-aangevend instrument als de *kendang*. Het is juist de klankentaal der melodie die, in tegenstelling met den tromslag, hoe fijn ook genuanceerd, onontbeerlijk is om, behalve het rythme, ook meer bewust beteekenis te geven aan de bewegingstaal.

Die onontbeerlijke klankentaal wordt geschonken door de overige instrumenten, waarvan Rijklof van Goens<sup>1)</sup> zegt dat zij zijn: „metale speel-gereetschappen, zeer soetelyck en saches beweeght.” De *sarons*, met de liggende, metalen staven geven op eenvoudige wijze de zich telkens herhalende, meestal zoo innemende melodie aan. Zonder dat de versierings-muziek overheerscht, onderhouden de verschillende instrumenten door de tempi het hechte dynamische verband. Door stemming en klank-idioom verduidelijken en verdiepen zij de expressie van de rythmische plastiek; zij leggen op bepaalde momenten nadruk op het gebaar; zij brengen door de suggestieve macht van haar vloeiende klanken, de acties op nog hoger plan; zij verklaren min of meer de bewegingsbedoelingen en schenken aan het gansche spel, waarin de ziel spreekt door actie en klank, dat onzegbare en onnaspeurbaar schoone, bekoorlijke en evocatieve element, die genotrijke, stemmingsvolle sfeer, die den gevoeligen toeschouwer roert en hem meevoert naar een hoogere wereld.

Zóó vormen ten slotte klank en beweging één rythmisch geheel; de klank-accorden lossen zich op in de gebaren-accorden, de gebaren-melodieën stroomen en vloeien ineen met de klank-melodieën en er wordt bereikt wat in de klassieke Hindoesche *Sâhitya Darpana* bedoeld wordt: „poëzie die bestemd is voor de ooren en voor de oogen” of zooals zoo veel

---

<sup>1)</sup> „Javaanse Reyse gedaen in den Jare 1656”.



later Théophile Gautier dat zoo teekenend zei: „muziek die men zou kunnen zien.”

Door die wonderbaarlijke, harmonische samenwerking tusschen de klankplastiek en de plastiek der expressieve beweging, ontstaat de ideale dramatisch-muzikale eenheid; door de congruente bedoelingen van klank en acties is er volkomen evenwicht.

Maar er is géén dans waarvan de bewegingen trachten de muziek te vertolken; het dynamisch rythme van den Javaanschen dans vormt een onverbreekbaar geheel met het muzikale *gamelan*-rythme.

Opvallend is het immens verschil tusschen den aard van de muziek bij het Javaansche tooneel en dien van het Chineesche heldentheater, zooals dat thans wordt opgevoerd. Waar de eerste uiterst beschaafd en gevoelig-melodieus is, staat de andere, die van Mongoolsche afkomst is, door haar onmelodieuze, zelfs hard ruwe, motorische klanken en helsch bekken-geraas, dat toeneemt naar gelang de optredende persoonlijkheid hooger van rang is, of de woorden en daden van meer gewicht zijn, op een zeer primitief peil.<sup>1)</sup>

De dans uitgevoerd met een andere muziek dan de *gamelan* zooals dat ten onzent zoo dikwijls onvermijdelijk met de piano geschiedt — wordt gekwetst in zijn schoonheid, gebroken in zijn stemming en karakter, omdat hij een van zijn vitale, samengewortelde deelen mist. Het is onmogelijk dat, waar de affiniteit ontbreekt tusschen dans en muziek, zij volkomen in elkaar op kunnen gaan, noch dat zij zich volkomen geven aan elkaar als twee van hetzelfde ras, die van jongsaf met elkaar zijn opgegroeid. Door de uitheemsche begeleidingsmuziek

<sup>1)</sup> De muzikale begeleiding van het klassieke Chineesche tooneel, zooals dit in China nu nog wel voorkomt, stond op een hooger peil; de instrumenten bestonden, behalve uit een trom, o.a. uit een zeer melodieuze fluit en uit een soort viool. Een dergelijke soort dynamische muziek als de tegenwoordige Chineesche tooneelmuziek, werd toegepast bij de veel besproken Potemkin-film.



mist de danser bovendien de gemakkelijkheid van beweging, die de *kendang*-bespeler hem verleent samen met de klankrijke *gending* van het *gamelan*-orkest.

Doordat de accompagneerende, meestal eenvoudige muziek, de bewegingsbedoelingen duidelijk karakteriseert en zich volkomen aanpast aan of bestemd is voor de verhalende bewegingsvormen, draagt zij altijd een specialen naam die gewoonlijk den aard aanduidt van den dans.

Zoo heet de hartstochtelijke, opwindende melodie in den ordedans Banda baja: Bhîma koerda, wat beteekent Bhîma's gramschap. Bihma, d.i. de Verschrikkelijke, was een der grootste helden in den Bhâratayoeddha-strijd.<sup>1)</sup> Hij symboliseerde het type van geweld, moed en kracht. Het extatisch indrukwekkende rythme van de Bhîma koerda doet, door de luide, heen en weer klinkende klokkeklanken van de koperen *bonang's* en *kenong's* gepaard aan het heftig getrom op de *kendang* en aan het dreigend *gong-gedreun*, het hart sneller kloppen.

Het rythme geeft, hoewel minder exuberant dan dat van de Balische muziek, wonder mooi het onstuimig karakter en de emotioneele spanning weer van den levendigen strijddans.

De Kiprah-dans, de dans van uitbundigheid, wordt begeleid door de luidruchtige Bindrong, waarmee het rythmisch stampen van de rijst in het rijstblok wordt aangeduid. Hoe juist teekent deze naam den bizonderen aard van den dans.

Telkens wanneer het karakter van de handeling verandert, gaat het orkest over tot een andere melodie om daardoor volkomen samenwerking te bevorderen met een anderen bewegingsaard en met de nieuwe dansatmosfeer. Wanneer b.v. in

---

<sup>1)</sup> Het Oud-Javaansche Bhâratayoeddha-gedicht, geschreven door Empoe Sedah, ontstond in 1157, tijdens de regeering van den Kadirischen koning Djayabhaya. Het behoort tot de *kakawin's*, zelfstandige Oud-Javaansche bewerkingen der gewijde Voor-Indische epiek, in Voor-Indische versmaten.



de Prang Kembang, Ardjoena in het woud dwaalt, speelt de *gamelan* de rustige *Ajak-ajakan*, wat het zeven beteekent, omdat de zacht schommelende heen en weer gaande beweging bij het zeven een stille, onverstoorde, aangename stemming weergeeft, zooals die van Ardjoena, toen hij mijmerend dwaalde door het woud.

Om daarop den strijd met den demon Mina Tjoewiri weer te geven, doet de *gamelan* de levendige, vlugge tempi der Srebegan hooren met de vele *kenong- kempoel- en ketoek-*slagen. Na de nederlaag van den demon, wanneer de rust in het woud is weergekeerd, herhaalt het orkest de rustige *Ajak-ajakan*. Bij dezen dans wordt de *gamelan pélok* gebruikt, met de *patêt menjoera*.

Wanneer in de Kalang Kinantang de gebroeders Ghatotkatjâ en Anta Redja op het tooneel verschijnen, geeft de *gamelan* de dreigende stemming weer door het spelen van de Oelok-oelok, d.i. het luid weerklinken van seinen. Dan volgt de uitdaging tot den strijd en het gestyleerd handgemeen, waarvan de spanning niet alleen wordt opgevoerd door het rythmisch kloppen en het gezang van den *dalang*, maar ook door de opwindende klank-deiningen van de Srebegan. De laatste tonen weerklinken, wanneer, na een onbeslist kamp, door tusschenkomst van Bhatâra Nârada, den raadsman der goden, de gebroeders zich weer verzoenen. Gezamenlijk gaan zij daarop heen onder het gezang van den *dalang*, terwijl alleen de tokkelende klankstaven van de *gendèr* zich doen hooren.

De rol van de *gamelan*-muziek bij den dans als stuwende, stemmingwekkende, suggestieve macht is dus zeer overweldigend. Haar expressieve en bezielende beteekenis in de *wajang-wong* is daardoor veel grooter dan bij hetzelfde repertoire van de *wajang poerwa* of bij de *wajang golèk*. Al is haar bestemming den dans op een superbe wijze door haar



melodieën te steunen en zijn mimische beteekenis en kinetisch rythme te verduidelijken, toch blijft zij op zichzelf beschouwd, compleet als kunstwerk. De *gendings* afzonderlijk bespeeld, zijn, hoewel niet in den zin van de Westersche orkestmuziek, zeer te genieten.

In Solo houdt men zich hoofdzakelijk aan de oude melodieën, in Jogja zijn er echter nieuwe ontstaan, die naast de oude ten gehore worden gebracht.

In het algemeen kenmerkt de Jogjasche *gamelan* zich door een levendiger bespeling dan de Solosche.

Het ligt voor de hand dat, zooals bij den Kalana-dans werd aangegeven, de krachtige mannendans door andere melodieën wordt geaccompagneerd, dan wanneer de dans op fijne wijze wordt uitgevoerd.

Bij een dans van twee personen, waarvan de een, door zijn aard, den sterken dans uitvoert en de ander den fijnen — zooals bij den Kalana-Pandji-dans, wordt een melodie gekozen die volkomen daarbij past en volkomen harmonieert met beide danswijzen.

Gedurende den droefgeestigen, altijd eenstemmigen zang van vrouwen tijdens enkele dansen, is de zachte, in mineur gestemde *gamelan*-begeleiding liefelijk en bekoorlijk melodieus.

Tusschen het klankschoon geklingel-klangel van de kleinere *bonang's baroeng* en *paneroes*, weent, op ontroerende wijze, de tweesnarige viool naast de tierelierende bamboefluit, die dan zingt als een vogel. In den vaak schrijnend weemoedigen dans zweven de ranke, schoon gelijkende vrouwen, meer ziel dan lichaam, met even gekanteld hoofd en droomerig neergeslagen oogen, zacht, en allen eendrachtelijk, gelijkmatig voort. Rythmisch heffen de van emotie trillende, fijne vingerspitsen gracievol de lichte tippen van de *oedet*, totdat, met de laatste wegstervende bewegingen, de *gamelan*, in



ritardando, haar laatste, droppelende tokkelklanken stree-  
lend-zacht hooren laat.

Zóó smelten beweging en muziek volkomen harmonisch in-  
een; te zamen met den inhoud van het spel spiegelen zij, op  
wonderschoone wijze, de gevoelige, poëtisch-romantische ziel  
af van het Midden-Javaansche volk.

In veel *lakon's* is, vooral bij de vrouwendansen, de ineen-  
vloeiing van muziek en beweging opvallend schoon.

Dit zijn de sublieme momenten van ontroering en van wij-  
ding.

Muzikaal-evocatief is b.v. in den Srikandi- en Bhîsma-dans  
uit de Bhâratayoeddha-episode, Srikandi's langzaam, cirke-  
lend zweven langs het doode lichaam van den vorstelijken  
aanvoerder der Koerawa's.

Deze Prinses van Tjempala — die volgens den Javaanschen  
tekst Ardjoena's echtgenootte is — heeft den gevreesden  
tegenstander en allerbesten boogschutter, met haar pijl het  
leven ontnomen, zonder dat hij zelf, op verheven ridderlijke  
wijze, tegen een vrouw zijn wapens heeft willen gebruiken.

Niet in woorden weer te geven is dit, in langzaam tempo,  
zachte omme-zweven der ranke vrouw, het lichtelijk heupe-  
deinen, het sierlijk-delicate wiegen van de armen, het on-  
hoorbaar spreken met het teere, ijle, ritueele handgebaar en  
het, als duizelend even heen en weer bewegen van het prach-  
tig gekroonde hoofd. Heel zacht vloeiend, versmeltend met  
de magische gebaren vol zielsexpressie, sterft de melodieuze,  
mystieke muziek in een uiterst gevoelig morendo.

Bij dergelijke abstracte bewegingskunst beseft men intens  
het onmetelijke verschil met den aard der Westersche dans-  
uitingen, zelfs met die van groote reputaties. Dergelijke kunst,  
hoezeer ook in andere opzichten te waardeeren, mist het uni-  
verseel karakter.

Ofschoon er voldoende teekenen zijn die er op wijzen dat de



ongebondenheid in de Westersche kunst haar langsten tijd heeft gekend, kan vooralsnog die kunst, ontstaan in een maatschappij met zeer uiteenlopende, samengestelde, analytische levensbeschouwingen, moeilijk anders zijn dan individualistisch; het persoonlijk gecomponeerd motief domineert.

De Indische kunst daarentegen, die de zelfverloochening kent, is het gevolg van een gemeenschappelijk voelen in een samenleving met meer eenheid in het geestelijk gebeuren. De collectivistische kunst is gebonden aan traditie, regels en voorschriften. Een grootere eenheid, gepaard aan een grootere diepte, werd zodoende in den loop der tijden bereikt. Zij werd daardoor synthetisch van aard, universeel van karakter.

Dit juist bepaalt haar hoogere waarde.

De Javaansche danseres die, in de betooverende kleedij der oude legende, bij haar verschijnen reeds boeit door haar stille, onwezenlijke gedaante, beweegt zich als een mystieke droom-figuur.

Zij is zich, zachtkens schrijdend op de weemoedige *gamelan*-maat, en gracielijk de op en neer gaande dansgebaren vertolkend, absoluut niet bewust van haar persoonlijkheid. Zij, die nooit beroepsdanseres is, behoeft niet te denken aan effect, roem of critiek, noch aan veel geldgewin.

Nimmer gebruikt zij het kunstwerk als middel tot zelfverheffing.

Het is haar innerlijke echtheid die hare bewegingen stuwt en hare gebaren veredelt; zij is steeds de dienaress van haar kunst en, ook als *abdidalem* in dienst van haar vorst, de draagster, de vertolkster der parelende Schoonheid eener hooge cultuur van eeuwen her.







68. De Sembah der Badaja's (Solo).



69. Badaja-dans (Solo).



## KLEEDING EN OPVOERING.

**D**AT de kleeding bij de *wajang wong*-opvoeringen niet beschouwd wordt als iets secundairs, blijkt uit de buitengewone zorg die daaraan, tot in de kleinste bijzonderheden, wordt gewijd. Het karakter en wezen van elke rol worden er aanmerkelijk door verhoogd, vooral omdat het motief ontleend is aan historische of legendarische tijden en den toeschouwer tracht te verplaatsen in een wereld van fantasie en sproke. Ook de oude Hindoe's begrepen dat de verzorging van de costumeering bij de tooneelopvoeringen een voorname factor was voor het slagen van het spel. Aan het uiterlijk aanzien der acteurs werd veel aandacht geschonken. De dichter Mâtrgupta — een tijdgenoot van Kâlidâsa — die in dichtvorm een verhandeling schreef over de dramatische kunst, waarvan nog slechts enkele fragmenten zijn overgebleven, kende een bijzondere *rasa* toe aan de schoonheid der kleeding, die hij *nepathya rasa* noemde.

Dat de Javanen hierin de Hindoe's zouden hebben nagevolgd, is niet waarschijnlijk, al hebben zij ook in denzelfden geest gevoeld. De Oostersche zin voor pracht, die ook de tooneelopvoeringen van Voor- en Achter-Indië, China en Japan tot ware vormen- en kleurenweelde heeft weten op te voeren, zal ook op Java de magische schepper zijn geweest die de scènes der *wajang wong* tot onvergelykelijke, monumentale kleuren-fresco's omtoverd heeft.

Trouwens waar beter dan op het tooneel, komt de exquize Oud-Javaansche smaak naar voren voor vorm, kleur en patroon, waar beter dan juist daar schittert de subtiel-decoratieve zin, die zich zoo prachtig uitspreekt in de symbolische attributen, in de vormen-rijke sieraden, in de teekening en het ornament der gewaden?



Al heeft de Javaan zwakke oogenblikken gekend, gelukkig heeft hij toch tot nu toe begrepen, dat zijn tooneel en zijn uitdossing daarin, niet veranderd moeten worden.

Deze vormen zijn glorie en zijn laatste houvast, die hem mede opwekken tot een herlevend nationaliteits-gevoel, hopelijk ook tot verjongende aesthetische illusies.

De *wajang wong*, die zijn idealen bergt, is een reddinggevend baken; het eenige wat haast ongerept gebleven is de eeuwen door.

De schoone, kleurige kleedij der mannen met de waardigheidsteekens, zooals de fijn bewerkte gouden rugvleugels van de vorsten en van de personen die in hun rol het vermogen bezitten om, zooals Gathotkatjâ te kunnen vliegen (afb. 64), de decoratieve, trotsche hoofdbedekkingen van nobele lijnen, zooals de *djamang* of *diadeem*, de *makoeta*<sup>1)</sup> en de *tropong* of kroon van den vorstelijken danser (afb. 38, 39, 40, 41, 60, enz.); de wapperende, kleurige sjerpen, de deftige, gepofte *dodot* of staatsiekleed, en de symbolische, schitterende sieraden, dat alles roept de legendarische figuren weer op.

Het fantastische karakter wordt gesteund door de exotische kleurenweelde der naar de *wajang koelit* gerichte klassieke kleeding, die zich kaleidoscopisch mengelt in de snelbewegende, bezielende acties der strijddansen; deze verkrijgen daardoor een ongekende aantrekkelijkheid.

Pangéran A. A. Mangkoenagara V heeft, door bestudeering van de Hindoe-Javaansche reliëfs en van het Bhîma-beeld van *Tjandi Soekoeh*, veel verbeterd en toegevoegd aan de costumeering van de *wajang-wong*; daardoor herleeft de weelde- en heldenwereld van weleer in allen glans en glorie.

Ook de kleeding der vrouwen is betooverend. In zijn hiervoor genoemde „Javaense Reyse van 1656,” spreekt Rijklof

---

<sup>1)</sup> Van het Sanskrit-woord *makuta*.



van Goens daar reeds over: „De dansmaeghden zijn soo aerdigh toegemaakt dat sij lustigh om sien zijn.” Na een nauwkeurige omschrijving der kleedij vervolgt hij: „Aldus met verscheyde koleuren gehabitueert bij het licht van veel ontstecke toortsen en kaersen dansen sij zeer aerdigh van 5 tot 19 in 't getal.”

Thans is het ranke bovenlijf der vrouw meestal gevat in een nauw keurslijf tot juist boven de borsten (afb. 1, 27, 71, enz.). Evenals bij den fijnen mannendans zijn schouders en armen onbedekt, zoodat de bewegingslijnen, met de levendige anatomie, zuiver kunnen worden waargenomen. Het lichaam is verder omsloten door een *njamping*, onberispelijk gebatikt in patroon en in kleur zooals de rol die eischen. De *njamping* eindigt in een sleep of *seredan* (afb. 71, 72, 73, 74.), die, naar gelang van de wending en van cadans, telkens door de voeten met ingetogen zwier wordt weggeslagen.

Kleurige zijden sjerpen, die aanhoudend door de teere handjes vol elegantie opgetipt worden (afb. 20, 27, 71, 72), of in *sabet* (afb. 27 en 28) en in *boeang sampoer* (afb. 45) over de pols geworpen en in *ridong* (afb. 30) langs den linkerarm worden gespreid, omgorden het smalle middel, terwijl de gouden armspangen — *kelat bahoe* —, de juweelen ooringen en andere sieraden, bij de minste beweging schitterende glansen verspreiden.

Een gouden hoofdtoisel kroont het fijn gelaat, waarvan de gearceerde wenkbrauwen de fascineerende expressie zeer versterken (afb. 1, 72, enz.).

Nooit heeft men bij de *wajang wong* het gevoel van costumering; de kleeding der legendarische figuren past zoo volkomen bij het ras, dat zij, als waren de uitvoerenden er mee vergroeid, onbeschrijfelijk schoon wordt gedragen.

Men houdt zich bij gewaden en versiersels zooveel mogelijk aan de regels die voor de verschillende figuren door de



*wajang*-traditie werden voorgeschreven. Verschillende groepen dragen wel een gemeenschappelijk costuum, zooals de Pândawa's b.v., doch iedere figuur behoudt, door enkele typeerende kenmerken, zijn eigen karakter.

Elke verschijning is daardoor onmiddellijk te herkennen.

Er bestaan ook kleine verschillen in de wijze van dragen van enkele onderdeelen tusschen Solo en Jogja, b.v. van de *statiedodot*. Zoo worden in Jogja de gouden vleugels door banden aan de schouders vastgehecht, in Solo bevinden zich in verlengstukken van de vleugels openingen, waardoor de armen gestoken worden.

De grimeering — waarschijnlijk overgenomen van de Indiërs, die op hun beurt het schminken van de Grieken hadden geleerd<sup>1)</sup> — verschilt eveneens in beide streken: terwijl b.v. in Solo knevels van echt haar worden gebruikt, worden deze in Jogja op zuivere wijze boven den mond geteekend volgens de traditioneele vormen van de *wajang koelit*-figuren.

Niet klassiek en zeer ten nadeele van de schoonheid der bewegingen van hals en armen, is het gebruik van een hoog fluweelen keurslijf dat den schouder en bovenarm bedekt (afb. 11, 12, 13, en 14). Dit werd helaas ingevoerd omdat de meisjes aan de hoven zich niet wenschten te voegen naar de onbedekte schouders van de minderwaardige *runggèng*. Daardoor begaf men zich echter in een vicieuzen cirkel, want de *runggèng* volgde het voorbeeld van de hoven, waar, sinds duizend jaar, alle staatsiekleeding de onbedekte schouders eischte.

Het is te hopen dat men terugkomt van deze te betreuren dwaling, want al ontbloot de *runggèng* haar schouders, daarmee zal zij toch nooit in staat zijn om het diepe wezen van den streng gestyleerden hofdans ook maar eenigszins te be-

---

<sup>1)</sup> Herman Reich. „Der Mimus“, 1e Bnd, zweiter Teil. 1903.



naderen. Waar trouwens haar beroep langzamerhand verdwijnt,<sup>1)</sup> weegt het bezwaar van de jonkvrouwen uit den Kraton steeds minder.

In de kleeding zie men ook af, zoowel van de onnoodige toevoeging van hooge veeren op de zoo feillooze, decoratieve hoofdbedekking van weleer (afb. 11 en 27) als van de lange oorsieraden in Solo (afb. 27, 72 en 74), die door het onophoudelijk heen en weer slingeren, te veel aandacht afleiden van het zoo stil gelaat en van de haast onberoerde gelaatsuitdrukking.

Niet minder verwerpelijk is de toepassing van alle in het Westen gefabriceerde gouden franjes op de klassieke Oostersche kleedij, die overigens immers geheel het resultaat is van Javaanschen kunstzin en van Javaanschen arbeid.

Men houde zich aan de mooie *adat*<sup>2)</sup> en hoede zich voor decadentie!

De door Pangéran Arya Soerjadiningrat uitgesproken waarschuwing dat de Javaansche kunst te waken heeft voor het gevaar van Europeesche invloeden,<sup>3)</sup> was zeker niet overbodig; het was een zeer verstandig woord van dezen kunstzinnigen edelman, dat ook zeker dient gevolgd te worden bij de zoo aesthetisch-volmaakte kleeding van de personages van het Javaansche tooneel; on-Oostersch insluipsel verstoort de harmonie op onheusche wijze.

Bizondere vermelding verdient de aandacht die besteed wordt aan het ten tooneele voeren van verschillende dier-

---

<sup>1)</sup> Door Joh. Scholte terecht betreurd: „Wanneer zij bij de *tajoeb* haar rustige danssfeer scheidt, wanneer zij in het gamelanorkest op sereen geluid haar oude *tembangs* laat hooren, dan ontroert zij elken Javaan, en het uitroeien der *flèdèks* uit bekrompen zedelijkheidsoverwegingen beteekent voor de natuurlijke propaganda van de Javaansche zang- en danskunst den ondergang.”

Djawa, 7e jg. no. 3.

<sup>2)</sup> Oude gewoonte, die gevolgd wordt als ware zij wet.

<sup>3)</sup> Rede, uitgesproken op den kunstavond van het Nederlandsch-Indonesisch Verbond, 's-Gravenhage, 12 Juni 1926.



figuren: de Witte Aap Hanoeman, (afb. 63) Garoeda de Vogelvorst, (afb. 62) de olifant Wisagoensara, de Slangen- vorst Praboe Wisamoeka, enz. De voorstelling is, naast de voortreffelijke typeering, vaak zeer geestig.

In tegenstelling met Voor-Indië, waar vroeger de tooneel- spelers door het land trokken en als eerloos werden be- schouwd — de vrouwen waren meest hetaeren — was op Java de *wajang wong* altijd een superieure hofkunst; van een commercieel doel was dus nimmer sprake.

De opvoeringen — behalve die der jonge vereenigingen — hebben aan de hoven en bij de rijksbestierders alleen plaats bij bizondere gelegenheden. De ruime, open *pendapa*-zalen bieden des avonds en des nacht plaats aan tal van genoodig- den. Tot nu toe bestaan nergens gebouwen of inrichtingen uitsluitend bestemd voor *wajang wong*-voorstellingen.

Aan het décor wordt opzettelijk weinig aandacht besteed; het costuum der legendarische figuren geeft voldoende indi- catie,<sup>1)</sup> terwijl de kleurenpracht daarvan des te meer tot haar recht komt.

De aanzienlijken zitten, met hun verwanten en genoodigden, tegenover de plaats waar de acteur-dansers opkomen. Hier achter is de *gamelan* opgesteld, terwijl de personen van nede- riger stand aan de beide andere zijden van den *pendapa*- rechthoek plaats nemen. Deze toeschouwers zien de spelen- den en dansenden dus hoofdzakelijk van ter zijde of op den rug. Bij het doordringen der democratische invloeden zal de *pendapa*-opvoering wel spoedig tot de geschiedenis behoo- ren en vervangen worden door opvoeringen op een tooneel. Op de *pasar-malam's* van Jogja en Solo begint dit denkbeeld reeds door te dringen, doordat de opvoeringen plaats hebben op een podium met een eenvoudigen architectonisch-decora-

<sup>1)</sup> Het aanbrengen van een decor met Hindoe-Javaansche motieven, zooals op afb. 10 te zien is, was een misgreep.



tieven achterwand; de drie andere zijden zijn open. Een andere te verwachten wijziging zal wel deze zijn, dat in de toekomst vrouwenrollen uitsluitend door vrouwen en mannenrollen uitsluitend door mannen zullen worden vervuld. Als een overblijfsel van een oude gewoonte, die o.a. ook bij de Grieken in zwang was, nemen namelijk, evenals nog in China en tot 1900 in Japan, aan het Jogjasche hof geen vrouwen of meisjes deel aan het tooneelspel. Haar rollen worden door als vrouwen gekleede schoone jonge mannen of jongens vervuld. Nog immer bestaat deze gewoonte ook bij de opvoeringen der Malabarsche Kathâkali's, waar vrouwelijke *vesham's* eveneens uitgesloten zijn. Het deelnemen aan de *wajang wong* door vrouwen wordt in Jogja niet betamelijk geacht,<sup>1)</sup> vandaar de geringschatting der aanzienlijken voor vrouwen, die buiten de hoven, wèl daaraan deelnemen. Uit het feit echter dat *Krida Beksa Wirama* — die geleid wordt door Prinsen — thans ook eenige vrouwelijke leerlingen telt, zou men wellicht mogen concludeeren dat het verlangen bestaat om, ook bij de *wajang wong*-voorstellingen in den Jogjaschen Kraton, met de uit-den-tijdsche gewoonte te breken.

Aan het Solosche hof is de toestand geheel anders. Daar worden de vrouwenrollen door vrouwen vervuld, maar enkele mannenrollen worden er ook door vrouwen gespeeld en gedanst. Men gaat daar uit van de gedachte, dat aan het hof de dansen voornamelijk worden uitgevoerd om den vorst te

---

<sup>1)</sup> Bij het Japansche Nô-tooneel heeft het vervullen van vrouwenrollen door mannen een andere reden: in vele gevallen zou de vrouw, zooals de Japanner dat eischt, niet vlug en levendig genoeg van beweging zijn, niet kantig genoeg. De Japansche vrouw zou het tooneel, door gebaar en actie, niet zóó weten te beheerschen als de man, die door aanleg en training het vrouwelijk karakter zeer sterk weet uit te beelden.

Bij het klassieke Chineesche tooneel gelden dezelfde redenen voor het vervullen van vrouwenrollen door mannen. Velen zijn daarin zóó vaardig, dat zij op zeer bedriegelijke wijze de vrouw weten voor te stellen.



behagen. Wanneer dus de helden door schoone en fiere mannen zouden worden voorgesteld — anderen komen daarvoor niet in aanmerking — zou dit den vorst, in bijzijn van al zijn jonge vrouwen, niet aangenaam kunnen zijn. Daarom wordt de rol van Ardjoena b.v. altijd gespeeld door een vrouw of door een der jeugdige zonen van den vorst.

Met het oog op de zeer langdurige, soms dagenlange *wajang wong*-uitvoeringen in Jogja, waarvoor van enkelen buitengewoon veel wordt gevergd, komt het meermalen voor dat dubbelrollen noodzakelijk zijn; deze behoefte doet zich in Solo niet voor, omdat daar niet zulke langdurige opvoeringen plaats hebben.

Zoowel aan de plastiek van den individueelen danser als van de groep, worden in de *wajang wong* de allerhoogste eischen gesteld. Daardoor wordt ook het allerhoogste bereikt. Waar ziet men den man schooner staan? Het resolute, stoute, zelfbewuste, wijdbeensche staan. Waar ziet men hem schooner zitten? Het viriele, majestueuze zitten met de knieën, breed uit elkaar, de voeten buitenwaarts gericht en, bewust, de hand op de knie. Waar aanschouwt men imponanter en monumentaler houdingen? Waar zooveel aristocratische grandeur?

Hoe illusie-wekkend is dat alles en wat wordt, daarbij vergeleken, het naturalisme op onze tooneelplanken, klein, banaal, maar vooral stijlloos en arm aan rythme!

Welk een schoonheid krijgt ook in den articuleerenden dans, het lichaam van den Javaan. Die schoonheid schuilt dan niet zoozeer in den min of meer schoonen bouw van dat gedeeltelijk onbedekte lichaam, maar in de totaliteit van de bewonderenswaardige, onnavolgbare bewegingen, waardoor het continueel in werking wordt gebracht.

Van Oostersche weelde en Oostersche fantasie is ten slotte, vooral in het prachtlievende Jogja, de samenstelling der groe-





70. Badaja-dans (Solo).



pen, der goden- en legerstoeten, alles met kennis van ruimten en plans en met fijnen kunstzin geordend in levende, rythmische bas-reliëfs (afb. 64) of in volmaakte, evenwichtige composities van decoratieve, monumentale ruimtekunst, zooals zelden wordt aanschouwd.

Trouwens de geheele opvoering is in Jogja, meer dan in Solo, gericht op het massale: het groote aantal deelnemers, de forsche danswijzen, de levendige *gamelan*-maat, de sterkere, patronen der stoffen.

Lichtconcentraties of fantastische, wisselende kleureffekten worden nimmer toegepast, evenmin bepaalde achtergronden, die, in overeenstemming met de kleur der gewaden, het karakter van het motief zouden trachten te verhoogen. Tot het bereiken van een zekere stemming of tot het scheppen van een bepaalde sfeer, heeft de Javaansche tooneeldans deze hulpmiddelen, in tegenstelling met den Westerschen kunstdans, niet noodig.

Van problemen die deze kwesties raken, kan en mag bij de *wajang-wong* geen sprake zijn; men zou geweld doen aan de eeuwen oude, weldoordachte Aziatische overtuigingen. Zulke hulpmiddelen ter verhooging van het effect zouden, in het oog van den beschaafden Javaan, slechts kwetsend werken. Juist omdat de sensaties van het wonder zonder kunstmatige hulpmiddelen worden bereikt, behooren de *wajang wong*-opvoeringen tot de kunstvolste uitingen aller volken. De rijkdom der decoratief-symbolische en Oostersch-legendarische costuums, gepaard aan den stijl van het arrangement, maken deze uitingen tot de luisterrijkste die wáár ook bestaan.

Evenals op het Oud-Hindoesche tooneel, wordt aan overwel digende tragiek of aan vlammden, fatalen, hartstocht geen plaats ingeruimd. Een poëtische sfeer overheerscht de liefde voor het pathetisch-romantisch-wonderbaarlijke. Naast de vereering voor den held en de diepere kern van het verhaal,



wekt de stemming emoties op van zacht-weemoedigen, teederen en delicten aard.

Door verfijnde middelen wordt wijsheid geboden in opperste schoonheid, waarvan men de weerga verre zoeken moet.

Zóó worden het Javaansche wezen, het Javaansche intellect en de Javaansche kunstzin het best en het nobelst geopenbaard.





## DE CEREMONIEELE HOFDANSEN.

„Et je m'émerveillai à la limite de l'émerveillement”.

MILLE ET UNE NUITS.



AN de hoven der Javaansche vorsten nemen sinds ongekende tijden, de dansen der Badaja's en Sarimpi's, geheel afgescheiden van de tooneeldansen, een buitengewone, zeer speciale plaats in.

Zij dragen een gewijd karakter.

Enkele dezer dansen worden uitsluitend door verkorenen van de hoven uitgevoerd. Zij zijn heilig als de *Poesaka's*, de bizondere erfstukken met beïnvloedende krachten, waardevol als de *Oepatjara's*, de rijkssieraden, de vroegere symbolen van het Hindoe-Javaansche gezag. De heilige dansen zijn als deze: de opperste, onvervreembare sieraden der vorstelijke dynastieën.

De eerbiedige vereering van de *Poesaka* en de reverencie ten opzichte van de jonkvrouwelijke danseresjes eischen, dat hier de korte opmerkingen over deze hofdansen afzonderlijk worden opgenomen.

Wellicht zal later door bevoegden, die nauwe aanraking met de Kraton's hebben, een volledig beeld gegeven kunnen worden van deze uitingen, waarin het religieus kenmerk het best bewaard is gebleven en die zoo rijk zijn aan schoonheid, zoo doortrokken van verfijnde distinctie, zoo vol van boeiende geheimenis.

Deze *Badaja-* en *Sarimpi-*dansen,<sup>1)</sup> gelouterd door een tot het uiterste opgevoerden stijl en door het nauwgezet volgen der traditie, maken deel uit van enkele offerfeesten op Hindoe-religieuzen grondslag, de z.g.n. *Garebeg's*. Zij worden

---

<sup>1)</sup> De afleiding en beteekenis dezer woorden is niet meer na te gaan.



ook gedanst bij de viering van bijzondere gebeurtenissen, zooals de geboortedag van H. M. de Koningin, een vorstelijk huwelijk aan de inheemsche hoven, de geboortedagen van den Soesoehoenan van Soerakarta of den Sultan van Jogjakarta, voorts op de herdenkingsdagen hunner troonsbestijging en soms op verzoek van hooge gasten in de Kraton's. Volgens Raffles<sup>1)</sup> werden vroeger de *Badaja*-dansen uitgevoerd door de jeugdige concubines der edellieden. Toen deze zich niet meer de weelde konden veroorloven om een voldoende aantal te onderhouden dat in staat was den verhalenden *Badaja*-dans te verbeelden, werden jeugdige knapen daarvoor opgeleid.

Sinds 1914 heeft men in Jogja gebroken met de gewoonte om *Badaja*- en *Sarimpi*-dansen ook te doen uitvoeren door jongens beneden de 14 jaar. Sedert 1924 houdt men zich ook niet aan de overlevering om de *Badaja*-dansen uitsluitend als kraton-dansen te beschouwen. Tijdens een congres van het Java-Instituut in dat jaar, gaf de Sultan n.l. toestemming om in de *dalem* of residentie van het Hoofd van het Pakoe-Alamsche Huis, een *Badaja*-dans te doen uitvoeren, die een fragment vertoonde van de *lakon* Mintaraga.

Er waren wellicht gegronde redenen die het toen wettigden om met de oude *adat* te breken, maar te betreuren is het, dat bij die gelegenheid ook de over-oude traditie niet werd ontzien door voor een deel den dans te misbruiken als vertolker van den zang, en dus van de muzikale begeleiding. Men verloor uit het oog dat dergelijke dansen een eigen beteekenis bezitten en uitsluitend het karakter dragen van verhalende, zelfstandige bewegingsplastiek.

Was hier een Europeesche invloed in het spel?

De hofdansen zou men een afzonderlijke vorm kunnen noe-

---

<sup>1)</sup> Op. cit.



men van de *wajang wong*, het verschil is, dat door de *Badaja's* en *Sarimpi's* de gansche handeling zwijgend wordt uitgevoerd, terwijl het verhaal, onder begeleiding van verschillende *gending's* der vorstelijke *gamelan pélog*, door koorgezang van mannen en vrouwen — *pesindèn djaler* en *pesindèn èstri* — vertolkt wordt. De dansen zijn zeer oud, hun oorsprong ligt absoluut in het duister. De oudste, de *Badaja Semang*, die den laatsten tijd in *Jogja* niet meer wordt uitgevoerd<sup>1)</sup> en de *Badaja Ketawang* in *Solo*, worden beschouwd en vereerd als *Poesaka*; de laatste wordt in *Solo* alleen gedanst op den herdenkingsdag van de troonbestijging van den *Soesoehoenan*. Het koorgezang — *Sindèn Ketawang* — wordt begeleid door een soort bronzen slagbekkens van ouden oorsprong, *kemanak's* genaamd. Een vrouwelijke solozang opent elk der drie afdeelingen. De legende die den oorsprong verhaalt van de *Badaja Ketawang*, luidt in het kort aldus:

De fiere Zuidzee-godin *Njahi Lara Kidoel* was verliefd geworden op den mooien *Sultan Agoeng*. In een onbedwingbaar verlangen naar den vorst verscheen zij vóór hem, en dansende openbaarde zij haar innerlijke gevoelens in een liefelijken minnezang.

De jonge *Sultan* vond dans en zang zóó schoon, dat hij die, ter herinnering aan de onvergetelijke gebeurtenis, onder de welwillende leiding van de godin zelve, door zijn danseressen liet instudeeren; zij werden als iets heiligs beschouwd, slechts bij zeer bizondere geledenheden werden zij uitgevoerd. Het feit dat nu nog de *Badaja Ketawang* alleen gerepeteerd mag worden op den gewijden dag *Anggarakasih*,

<sup>1)</sup> Het niet meer uitvoeren van de *Badaja Semang* is zeer te betreuren. Het is te hopen dat men hierop terugkomt, vóórdát de tijd verstrijkt waarin geen overlevenden deze schoone manifestatie meer kunnen onderwijzen. Ook met het oog op het mogelijk verlies van de melodie *Semang* van de *gamelan*, zou het wel jammer zijn wanneer deze dans voor goed tot de geschiedenis ging behooren.



d.i. de *pasar*-dag Kliwon op Dinsdag, en dat steeds het brengen van een *sadjèn* of spijsoffer aan de goden vooraf gaat, gepaard met het branden van wierook (*menjan*), wijst op het shamanistisch karakter van den dans, gesproten uit vrees en ontzag voor Njahi Lara Kidoel.

De negen prinsesjes die aan de opvoering deelnemen — zij stellen de nymfen voor van de Zuidzee-godin — moeten rein van lichaam en gekleed zijn in het klassieke bruidscostuum, oorspronkelijk het Hindoesche godinne- of Çaktikleed.

In Jogja wordt het spijsoffer gewoonlijk door de ouders der danseresjes verricht; daarbij wordt eveneens wierook gebrand. Intusschen is het niet uitgesloten dat deze ceremonie een overblijfsel is van het oude Hindoe-gebruik, dat een *nândi* of gebed aan de goden voorschreef, vóór het begin van het drama, opdat dit gezegend werd.

Aan de Javaansche overlevering dankt men nog een ander verhaal over den oorsprong der *Badaja's*:

Door Praboe Basoekestie van Wirata werden heel jonge, buitengewoon mooie meisjes opgeëischt. Zij werden *badaja* genaamd en moesten, onder begeleiding van de *gamelan saléndra*, in navolging van de zeven Widadari's van de Soerâlâjâ of godenhof, in groepen van zeven dansen. Door latere vorsten werden de *Badaja's* gehandhaafd.

De Sarimpi's zijn slechts vier in getal. Zij vertegenwoordigen in de Sarimpi Djemparing — d.i. een dans die een strijd met den pijl uitbeeldt — de heldinnen van het Javaansche Serat Ménakverhaal,<sup>1)</sup> waarin de liefdesavonturen worden verteld van Sultan Wiradi, oom van Mohammed.

Tot de kraton-dansen behooren o.a. ook de Badaja Bedah Bali, de Sarimpi Ronggojamoer, de Sarimpi Poetri Tjina en de Sarimpi Rengga Wati, waarin vijf danseressen optreden.

---

<sup>1)</sup> Ménak = ridder.



Deze Sarimpi-dans stamt uit het oud-Javaansche geschrift *Angling Derma*<sup>1)</sup>; hieruit blijkt dat, behalve enkele uit voor-Indië overgenomen uiterlijke vormen, de eigenlijke dansfiguren van Javaansche conceptie zijn en niet uit den Hindoe-tijd dateeren.

Stijl en gracie zijn bij deze ingewikkelde dansen tot een maximum opgevoerd. Pangéran Arya Soerjadingrat verklaart „dat zij in de nabootsing der bewegingen der dieren, van natuurverschijnselen en van den mensch in verschillende omstandigheden, in veel hooger mate worden gestyleerd, waardoor als het ware de essentie van elk wezen, elk verschijnsel, elken toestand tot uiting wordt gebracht.”<sup>1)</sup>

De verschillende *gamelan*- en zangwijzen die deze dansen begeleiden, zijn klassieke melodieën; de melodie *Ketawang* — een *gending gedé* of groote *gending* — wordt, omdat zij *Poesaka* is, als heilige muziek beschouwd. Bij geen andere gelegenheden dan de aangewezenen, mogen zij worden gespeeld; het zou zelfs profanatie zijn om die op andere dagen te neuriën.

De *Badaja*- en *Sarimpi*-danses hebben plaats met de grootste plechtigheid. Terwijl de zoo schoon klinkende hof-*gamelan* een ceremoniële *gending* doet hooren, schrijden achter elkander, als in een sprookje, de bloem-jonge danseresjes statig, langzaam en met neergeslagen oogen, uit de staatsie-zaal van de vrouwenwijk, de *prabajeksa*. (afb. 67). Onhoorbaar gaan de zachte voetjes in dezen, haast zwevenden gang, die *kapang kapang* heet, waarbij de danseresjes vergezeld worden door twee *abdi dalem para goesti*, oude dienaressen die optreden als symbolen van beschermende wezens. Geko-

---

<sup>1)</sup> Dr. J. Groneman. „In den Kedaton van Jogjakarta”. 1888.

<sup>2)</sup> Inleiding tot de Javaansche dansdemonstratie op het feest door het „Nederlandsch-Indonesisch Verbond”, den 12en Juni 1926 te 's-Gravenhage te zijner eere gegeven. Zie „Oedaja” jg. 111, afl. 15. 1926.



men op den nabijgelegen *Bebatoer bangsal kentjana*, den verheven vloer van de troonzaal, knielen de jonkvrouwen in *silā* tegenover den zetel van den vorst. Deze is *siniwaka* gezeten, d.w.z. dat hij in vorstelijke staatsie<sup>1)</sup> plaats heeft genomen op zijn troonstoel, de gouden *dampar*. Hij is daarop majestueus gezeten met de beenen gespreid, dus de knieën wijd uit elkaar, in de oud-Hindoesche houding die *pralambapâda âsana* heette en die overeenkomt met de religieuze Maitreya-houding.<sup>2)</sup> Zijn handen heeft hij gevouwen in den ritueelen handenstand *ngapoerantjang*, de Hindoesche Kartaka-hand, die ook bij de *silā-marikeloe* of het devoot zitten wordt toegepast.

Vóórdat de dans aanvangt, brengen de danseresjes den hoogen heerscher, in eerbiedige *silā-houding*, ootmoedig een huldigende *sembah*. (afb. 68).

Verrukkelijk zijn décor en stille weemoedstemming van het Oostersche hoffeest. De reminiscencies aan oud-Hindoesche gebruiken, de gloed der kleurrijke, zeer voorname kleeding van prinsen en prinsessen, de eeuwenoude attributen en al de vormen, die volgens overlevering trouw bewaard zijn gebleven, dit alles roept de legendarische ceremoniën op in feeërieken praal en glans. Uren lange ceremoniën zijn het, waar, in het diffuse licht der galerijen, de menschelijke stem, behalve die der zangeressen, in het geheel niet wordt gehoord, waar, meesterlijk geleid door een onzichtbare hand, alles zich elegisch zacht beweegt in sierlijken stijl en schoonen vorm, waar, in de gewijde stemming, de *gamelan* de zonnige lucht trillen doet door rijkdom van liefelijke tonen en parelende klanken.

*De Badaja's en Sarimpi's* — in tegenstelling met Jogja vor-

<sup>1)</sup> Wat de Franschen noemen „en majesté” en de Engelschen „in state”.

<sup>2)</sup> Zie plaat XII, fig. 2 catalogus van 's Rijks Ethnografisch museum, dl. V, „Javaansche Oudheden”. 1909.

Deze wijze van zitten zooals bij den Westerling in gebruik is, vindt alleen toepassing bij voorstellingen van den Bodhisattva Maitreya.





71. Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII.



men zij in Solo twee verschillende groepen — zijn steeds bloemfijne meisjes uit den adelstand, die nog niet het aanzicht van de liefde hebben aanschouwd en die zonder aanraking met de buitenwereld, van kind af, dagelijks opgevoed zijn geworden in den cultus van het lichaam en in de strenge etiquette van het, voor Westerlingen ongenaakbare kratonmilieu.

Alleen dergelijke ongerepte wezentjes van aanbiddelijke lichaamsvorming en van erfelijk gewonnen gracie, zijn in staat om, in haar eigen sfeer, op edele, heilige wijze, den dans, als een religieuze daad op te voeren tot een zeldzame ceremonie van mystieke stemming en van ongekende schoonheid.

Op haar is nog van toepassing wat de klassieke Abhinaya Darpana eischte van de *nartaki* of danseres, die nl. „heel liefelijk, bekoorlijk en aangenaam moest zijn, jong, met volronde borsten, zij moest zelfvertrouwen bezitten, kundig zijn in de danspassen, ervaren in het rythme, bekwaam in het stellen van de handen, in de houding van het lichaam en in de gracie van het gebaar; getooid moest zij zijn met kostbare juweelen, haar gelaat moest gelijken op een lotusbloem, haar lichaam mocht niet gezet zijn, niet erg groot, noch erg klein.” De Badaja Ketawang, die dansen op de oude wijzen der *gamelan pélog*,<sup>1)</sup> gesteund door een koorzang van vrouwen, zijn in Solo gekleed in het klassieke gewaad der bruiden, in Jogja is alleen het hoofd als dat van een bruid getooid.

Zij dragen een stijlvol gebatikte *njamping* met langen sleep — *sèrèdan* —, die geornamenteerd is met de vorstelijke patronen *parang sawoet*<sup>2)</sup> en *parang roesak*<sup>3)</sup>; deze sleep

<sup>1)</sup> Het orkestje bestaat alleen uit agogische instrumenten: *Kendang tjiblon* en *penoentoeng*, benevens interpungeerende: *gong*, *kenong*, *kempoel* en *ketoek*. J. Kunst en C. J. A. Kunst-v. Wely. Op. cit.

<sup>2)</sup> *Sawoet* beteekent in het Javaansch: fijne streepjes en krulletjes in een batiksel en op een wayang-figuur. (Dr. H. H. Juynboll).

<sup>3)</sup> De beteekenis van het woord *roesak* is niet na te gaan.



geeft iets zeer voornaams aan de kleeding, en verlengt, bij deze kleine persoontjes, de lichaamslijn op sierlijke wijze. Langesteelde gouden en zilveren trilbloemen flonkeren in het, met sterk geurende *melati's* getooide, decoratieve *pahèsan*-kapsel, terwijl de *poetri's* of vorstendochters, een diamanten vlinder dragen achter den nachtzwarten haarwring.<sup>1)</sup>

Goudgeel gekleurd zijn de teer-slanke armen, de onbedekte, mooi gewelfde schouders, en het stil gelaat, waarin het volle mondje plooit als een bedwelmende bloem.

Door de neergeslagen, fluweelige wimpers kan het aangezicht van een innige zachtheid zijn, maar tegelijkertijd vol van fascineerende raadsels; zoo wonderlijk lijkt het door het matgoud *borèh-geel*.

Met recht zijn deze betooverende wezentjes prinsessen van den dans, prinsessen van het gracelijk gebaar, van het gebaar dat teer-zacht opbloeit in de beweging, dat telkens op subtiele wijze weer vervloeit, om eindelijk, als een vallend bloemblad, zich heel stil ter ruste te leggen.

Elke buiging, elke wenteling, elke plooiing der bevallig deinende, gevoelig articuleerende gebaren, is een ware streeling, zoowel voor het oog, als voor het gemoed.

Hoe onschatbaar zijn de eeuwen-oude dansen, onfeilbaar vertolkt door deze figuurtjes van natuurlijk-stille, geheime schoonheid; zij zijn als ragfijne poëzie die herinnert aan de lang vervlogen tijden, toen bij Indra's huwelijk de schoone en beminnelijke *Apsarâ's*, als symbolen van de drijvende wolken, haar hemelsche dansen dansten.

Niet met woorden te beschrijven is de innige, zeldzame schoonheid van het, met droomzacht neergeslagen oogen, somnambulistisch uitzweven van deze brooze maagd-danserjes, die met soepele lichamen, met de slanke, golvende armen, en de zoo lenig wiegende heupen, schrijdend, nijgend

<sup>1)</sup> Zie over de kleeding uitvoeriger: Dr. J. Groneman. Op. cit.



en weer rijzend, in mimische volmaaktheid, de cadans volgen van het lieflijk, droef-kwijwend *gamelan*-carillon. De aandoenlijk schoone, schier onwezenlijke lijningen van het fragiele lichaam, suggereeren de immaterieele manualen van bevoerende droomfiguren.

Zóó wekken zij uiterst vreemde, maar verrukkelijke gewaarwordingen op. Enkele harer, als de Indische maannacht zóó stil en bekorend, zijn gelijk die mysterieuze nachten vol van ondoorgrondelijke geheimen.

Dit doet wel den weemoed kruipen in het hart, doch wat is ontroender dan weemoed om schoonheid, waarvan men het bevend geheim niet doorgrondt? Als schoone bloemen uit Java's tuin, waar de bedwelmende adem drijft van *kenanga's* en *tjampaka's*, als schoone bloemen zijn de vier *Sarimpi's* van het Mangkoenagarasche hof, wier magische dans, in enkele momenten, afgebeeld werd in de afb. 71, 72, 73 en 74.

Is het wonder harer teedere gracie, de mystiek geurende *rasa* harer exotische bekoorlijkheid, wel te benaderen met omschrijvende woorden?

Zou het geheim te ontsluiëren zijn van den verdroomden hindeblik, die zacht neergeslagen is onder den donkeren wenkbrauwboog?

Kan het mysterie worden gepeild van het gesloten, delicate plooisel van den lotusrooden mond, van al de zacht ineenvloeiende, wonderschoone fluctuaties van het aanvallige, warm getinte lichaam?

En dan, zou het sibyllisch raadsel zijn op te lossen van het leven dat schuilt in de fijn-vingerige handjes, die, in klasieke *garoeda*-houding van het ranke lijf, den kleurigen *sampoer* zoo lichtelijk weten op te tippen (afb. 72), of die, in uiterste elegancie der vinger-arabesk, een stille, magische taal weten uit te spreken in de subtiele plooiing van de *moedrâ's njempoerit* en *ngroedji*? (afb. 74).



Hoe voornaam, hoe edel en prinsesselijk, tooien de gouden kroonversiersels het kleine hoofd met de blauwzwarte haarvracht; hoe sierlijk buigt zich het ornament der fijn bewerkte, goudglanzige *soemping*-vleugels om de teere oorschelp, waarin rijk de antieke gouden oorknop glanst; hoe gloeit het rossig goud van de halvemaanvormige *sangsangan*'s en dat van de symbolische armspangen op het matte, vorstelijk *borèh*-goud van de zijzachte huid. Terwijl de bronzen *game-lan*-klanken helder klingelklangelen en de *soeling* tiereliert, samen met het verteederend lied waarin de *rebab* zoo zielvol weent, schrijden de vier tooverachtige *Sarimpi*'s, op hare bloote voetjes, licht gebarend in de danscadans, haast materieloos, onhoorbaar voort.

Zachtkens en op vrome wijze, nijgen en rijzen zij.

Het even ruischen van de *njamping* en van de lange *sampoer* is als het zachte suizen van den spelenden avondbries in de hooge bamboe.

Langzaam en rustig bewegen zij zich als de lieflijke *gopi*'s afgebeeld op de fresco's van Lahore.<sup>1)</sup>

Verleidelijk als de *Widadari*'s, die in de paradijsachtige *Soerâlâjâ* de zinnen der goden begoochelden, zijn deze tooverschoone sprookjesmaagden. Zij schijnen bizarre, exotische droombloemen, die lichtelijk heen en weer wiegen, die bedwelmen door haar vreemde pracht en obsedeeren door haar trillend geheim.

De dans die in Java's hoven bewaard wordt als een heilig sacrament, als een kostbaar reliek van een verloren cultuur, en die, door wijding en door opperste schoonheid voeren kan naar regionen van extatische sensaties, is een kunst die, evenals de magistrale oud-Egyptische sculptuur of als het god-

<sup>1)</sup> Deze fresco's bevinden zich in het historische fort te Lahore; zij illustreeren *Krshna's Râsa Lîlâ* (*Râsa* = dans, *lîlâ* = spel). Zie tijdschrift *Rûpam*, No. 27—28, 1926.



delijk rythme der fuga's van Bach, van alle tijden is.  
Geen wonder dat, toen in 1928 Rabindranath Tagore op zijn reis door Java, de danskunst had gezien, hij daarvan, diep onder den indruk geraakte; de dichter getuigde dat hij nooit in zijn leven iets volmaakter had aanschouwd dan den Javaanschen dans.

Deze overschoone, sublieme uiting, zoo rijk aan *ânanda* — d.i. aan altijd durend genot, doordat de wenschen zijn vervuld — kan alleen blijven voortleven bij een Oostersch volk, dat, heriditair, intensief nog hecht aan de oud-Oostersche gedachte en aan de oud-Oostersche traditie.





## DE TOEKOMST.



OOALS vroeger in het Westen en nu nog gedeeltelijk in Oostersche landen, waren het de vorsten en adellijke hooge bestierders, die de kuntenaars in staat stelden zich te ontwikkelen en hun kunst een bestemming te geven. De hoven waren centra van kunst; hun luister werd door den adel der kunst verhoogd.

Ook op Java is dit in sterke mate het geval geweest, doch sinds over de geheele wereld een algemeene nivelleering te constateeren valt en de middelen meer en meer te kort schieten, nam ook aan de hoven van Java de vroegere luister aanmerkelijk af.

De bloeitijd van de Javaansche danskunst, met het daarmee verbonden drama en de muziek, moet dan ook gezocht worden in de periode toen de vorsten onafhankelijk waren, macht en rijkdom bezaten.

Want toen was het, dat in de *kedaton's*, in de *dalem's* en *ka-boepatèn's* — de paleizen der vorsten en de woningen der regenten — moeite, tijd noch kosten werden gespaard om de uitvoeringen van het tooneel, met den fascineerenden dans en de klankrijke muziek, aan de strengste eischen te laten voldoen.

Toen was het dat door de onberispelijke uitvoering, door de hoogste volmaaktheid in alle details, en door den steun van een bloeiende kunstnijverheid, die een bizonderen glans verleende aan costumes, sieraden en omgeving, de *wajang wong* op zijn best werd gegeven.

Van deze gecombineerde nationale kunsten werd door talrijken met verfijnden smaak genoten.

De kunst was een der hechte banden tusschen volk en vorst.

Op Java leefde steeds de Hindoesche traditie voort „dat de



danser moest zijn van goede geboorte; hij moest een mooie, vernuftige, welsprekende man zijn, die goed onderricht was en een aangename stem bezat; ook moest hij de voorschriften kennen van kunst en wetenschap.”<sup>1)</sup>)

Daarom waren het de zonen en bloedverwanten van den vorst die de *djogèd's* uitvoerden en acteur-dansers waren in de *wajang wong*. Zij waren het die de tradities van de zoo schoone en stijlvolle danskunst levendig hielden. Dit is dan ook de reden waarom vele vorstenzonen befaamd zijn geweest als uitmuntende acteur-dansers en dat ook aan de hoven en bij den adelstand, waar de dans behoorde tot de opvoeding, de wonderbaarlijke distinctie in houding en beweging, de zachte gracie in gebaar en handeling, zoo nauw verwant aan de beschaafde, hoofdsche etiquette, zeer lang bewaard zijn gebleven.

Het is dus zaak, dat de beschavende danskunst aan de hoven niet ontaard of verdrongen wordt door allerlei eischen van een nieuw maatschappelijk leven.

Want het kan niet uitblijven dat, door een te kort aan de vroegere aesthetisch-rythmische scholing van het lichaam, de zoo befaamde, voorname gracie van adel en patriciër, dan spoedig een legende zal worden.

En het Javaansche tooneel?

Hoe lang zal dit met zijn prachtig repertoire der boeiende, symbolische *lakon's* — zoo leerzaam voor de kennis van het menschelijk leven en karakter, zoo kostbaar ook voor het behoud der nationale gedachte — voor den Javaan zijn aantrekkelijkheid blijven behouden?

Hoe lang zal dus ook de daarmee saamgegroeide, precieuse danskunst blijven voortleven?

De tijden veranderen ontstellend snel; wie zal zich wagen aan voorspellingen, nu de Oostersche volken, hoewel trotsch

<sup>1)</sup> Dr. A. Coomaraswamy. „The mirror of gesture”. 1917.



op hun oude beschaving, zich te veel richten naar het Westen, nu eenerzijds hun mentaliteit en hun activiteit overal een ken-tering vertoonen en anderzijds, ten gevolge van de beperkter middelen en geknotte macht der inheemsche hoven, de beschavingsinvloeden dezer hoven op het volk aanmerkelijk zijn teruggegaan.

Door zijn goedkooper en leelijker waar is de commercieel en technisch georiënteerde Westerling er mede schuld aan dat, tijdens de verzwakking der rasininstincten, in het Oosten de nabootsing van het Westersch voorbeeld hand over hand toeneemt; hierdoor gaan het schoonheidsgevoel en de schoonheidsbehoefte rasch te loor.

De snelle middelen van vervoer hebben daarbij de afstanden opgeheven, de plaatselijke gebruiken en eigenaardigheden hebben zij te niet gedaan, zoodat, alles bij elkaar genomen, tal van voorheen zoo schoone levensuitingen ten slotte zullen verstarren in een onteerende, dor-Westersche uniformiteit.

Ziedaar enkele oorzaken waarom er zoo weinig meer overgebleven is van den oorspronkelijken schoonheidszin en van den oorspronkelijken drang tot schoonheidsschepping in het gansche Oosten.

Men zie wat er ten aanzien, vooral der beeldende kunst, in de laatste tientallen van jaren is gebeurd met al de machtige overleveringen van Oost-Azië, van Voor- en Achter-Indië, maar ook van Indonesië, waar thans nagenoeg alle sierkunst in een toestand van hopelooze verwording en zelfmoord verkeert.

Dat alles beteekent een cultureele inzinking, die tot grooten weemoed stemt. De kunst in Azië was vroeger gemeenschapskunst; zij behoorde bij de samenleving, zij maakte daarvan een integreerend deel uit. Geboren uit het scheppend genie van het begaafde volk, was die kunst zelfs een sociale behoefte. Het is echter waarschijnlijk dat, gedreven in den





72. Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII  
in de Garueda-houding.



73. Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII  
in de houding: het opnemen van de tegenstandster.



ongelijken strijd met het Westen en door meer en meer op den voorgrond tredende belangen van individueelen aard, een individualistisch getinte, tevens meer verwarrende kunst, de voorheen in alle richtingen zoo rijke Oostersche gemeenschapskunst op den duur verdringen zal.

Vele symptomen wijzen er op dat de verdringing voorloopig geschiedt naar Westersche kunstopvatting,<sup>1)</sup> doch daartegenover staan weer hoopvolle teekenen van oplevende Oostersche zelfstandigheid, zij het in behoudend-traditioneelen zin.<sup>2)</sup> Hieronder mag zeker, als verblijdend verschijnsel, worden gerekend de herleving op Java van de tooneelkunst in haar geheelen omvang.

Dit doet enkele optimistische verwachtingen koesteren; niemand kan echter voorspellen wat er worden zal uit dezen overgangstijd die zoo vol ongewisheid is.

De funeste invloed van de film met haar verleidelijke trucage, van de radio en van de mechanische, banale muziek van gramofonen en pianola's, zal zeker niet meer te beteugelen zijn. Zal op den duur de aristocratische *gamelan* weerstand kunnen bieden aan deze goedkoope, plebejische vermaken? Zullen ook de opvoeringen van Europeesche tooneelgezelschappen in zekeren zin een gevaar beteekenen? Bij de minder ontwikkelde werkt dat alles het aesthetisch verval sterk in de hand, tevens blijkt er uit, dat het vroeger zoo krachtige besef van traditie, snel aan het uitsterven is.

Hoewel er thans gelukkig, vooral onder de hoogere standen, idealistisch gestemde intellectueelen zijn, die deze ramp inzien en er ook de consequenties van begrijpen, zal het hun, helaas, wel onmogelijk blijken de wanhopige verwording tot staan te brengen. Maar toch is er één belangrijk complex dat zij blijkbaar uit den chaos weten te redden, namelijk hun

<sup>1)</sup> Vooral in Japan, door de in Europeeschen trant werkende moderne schilders.

<sup>2)</sup> O.a. de kunstschool van Abanindranath Tagore in Calcutta.



kostbaarst nationaal bezit: de klassieke kunst van het tooneel met den daaraan verbonden dans en de muziek, die zij, strijdend om het behoud der Javaansche cultuur, niet ten onder willen laten gaan in den, den geest vernietigenden baai der techniek. Want zij voelen zeer wel, dat een goed, hoogstaand nationaal tooneel, waaraan verschillende kunsten harmonisch samenwerken, de opvoeder bij uitnemendheid van het volk is.

Doordat het de leerschool is voor de Javaansche levenswijsheid, komt het de nationale gedachte het meest nabij; ook daarom wordt het zoo hoog gehouden.

Deze innerlijke drang om het tooneel te blijven beschouwen als een opvoedend, onafscheidelijk deel van de samenleving, het te beveiligen en zelfs weer te verheffen, weerspreekt gelukkig hetgeen indertijd Prof. Veth in zijn klassiek „Java” schreef: „In weerwil der betrekkelijk hooge ontwikkeling die het Javaansche tooneel in sommige opzichten heeft erlangd, moeten wij vreezen, dat de tijd nog zeer ver verwijderd is, waarop het krachtig tot de verstandelijke, aesthetische en zedelijke vorming van het volk zal kunnen bijdragen.

Ik vrees zelfs dat in zijn tegenwoordige gesteldheid geen enkele grond te vinden is voor de hoop, dat die tijd eenmaal zal aanbreken.”

Voor het Javaansche volk is het een groot geluk dat die tijd, ondanks Veth's pessimistische verwachtingen, vrij spoedig aangebroken is. Voor de huidige Vorstenlandsche falanx blijken de enorme, bezwarende kosten en moeilijkheden van velerlei aard, althans voorloopig, geen onoverkomelijke hindernissen te zijn. Naar vermogen wordt getracht om een opleving van de zoo schoone, nationale kunst zooveel mogelijk te bevorderen. Moge dit in goede banen blijven geschieden, geheel in nationalen trant.

Met de beste bedoelingen te dien opzichte, mag dan zeker



wel worden opgemerkt, dat ingeslopen misbruiken, zooals de toepassing van Europeesche blaasinstrumenten bij sommige *gamelan*-wijzen aan de hoven, een tooneelschikking naar Westersche begrippen en enkele zaken waarop in vorige hoofdstukken werd gewezen, onherroepelijk dienen te worden afgeschaft.

Onder de voornaamste leidende persoonlijkheden in het cultuurleven op Java, moet in de eerste plaats worden genoemd: Pangéran Adipati Arya Mangkoenagara VII, het sympathieke hoofd van het Mangkoenagarasche Huis te Solo.

Met eere zet hij de tradities voort van dit vorstenhuis, waar het geldt de nationale kunst naar alle zijden te steunen en te bevorderen. Hij beseft er de groote beteekenis van voor de maatschappelijke samenleving. Met tact en verfijnden smaak, draagt deze Prins er vooral toe bij de heilige overleveringen van het Javaansche tooneel vol piëteit te handhaven.

Aan zijn ideëele inzichten was het te danken, dat hij in 1919 onmiddellijk medewerkte tot de oprichting van het Java-Instituut, een instelling die door samenwerking van tal van zeer bekwame Nederlanders en zeer kundige Javanen, op bijzonder actieve en vaak enthousiaste wijze de behulpzame hand biedt bij „de ontwikkeling van de inheemsche cultuur, in den meest uitgebreiden zin van het woord, van Java, Madoera en Bali.”

Te Jogja is het, behalve de Sultan, zijn broeder Pangéran Arya Soerjadiningrat die begrijpt hoe veel goeds er te doen valt voor de geestelijke opheffing van het volk in zijn omgeving. Zijn groote verdienste is, dat hij, zoowel door de oprichting van de batikschoon, maar vooral door het in het leven roepen van de vereeniging *Krida Beksa Wirama*, twee der belangrijkste nationale kunsten, die ten onder dreigden te gaan, op het juiste oogenblik heeft trachten te redden en daarvoor hernieuwde belangstelling heeft weten te wekken. Al-



leen menschen als hij, die naast idealen, ook energiek weten te handelen en te leiden, zijn in staat de cultuur krachtig vooruit te brengen.

Wat den tooneeldans betreft hebben de Pangéran's Soerjadingrat en Tédjakoesima door hun demonstraties — die gebaseerd zijn op tradities der vroegere stijl-eenheid — getoond, dat deze ten volle voldoen aan de gekoesterde verwachtingen, terwijl de samenstelling van de handleiding, waarin de verzamelde gegevens systematisch geordend zijn, een daad beteekent van niet te onderschatten waarde.

Ook Pangéran Adipati Arya Pakoe Alam VII, Hoofd van het Pakoe Alamsche Huis te Jogja, heeft steeds bewezen, dat hem de oude kunst van zijn land zeer ter harte gaat. Aan het tooneel in het algemeen, aan de instandhouding van de oude *gamelan*-wijzen in het bijzonder, heeft hij zijn beste krachten gewijd. Ook zijn pogingen om bij de *Sarimpi*-dansen aan zijn hof den Jogjaschen en den Soloschen dans te combineeren, verdienen aandacht.

Tot hen die, in deze tijden, groote liefde hebben getoond voor de danskunst, behooren wijlen Pangéran Adipati Mangkoeboemi, Oom van den tegenwoordigen Sultan en Pangéran Adipati Arya Danoeradja, de Jogjasche rijksbestierder.

Het bestaan van de hoven met hun intellectueelen kring van *Pangéran's* die, uit innerlijken drang, leiding weten te geven aan de Javaansche beschaving en aan de Javaansche kunst, blijkt een groote weldaad te zijn. De glans van de hoven moge, door de veel beperkter middelen waarover zij thans beschikken, als anderszins, zijn getaand, de steun en verfijnende invloed voor de inheemsche kunst moge daardoor, helaas, véél geleden hebben, toch zijn die hoven, zoowel door de zeer verzorgde tooneel-hofkunst, als door de religieuze ceremoniën die er plaats vinden, het centrum gebleven voor het bewaren van enkele prachtige, oude kunsttradities. Er



heerscht echter geen cultuur-conservatisme, integendeel, het blijkt dat de Javaansche adel zich geen schooner taak ziet weggelegd, dan, bouwende op eigen overleveringen, de sluimerende geestelijke krachten van hun volk te doen ontwaken, het cultureele peil te verheffen en het nationale ideaal te bevorderen door ethische en aesthetische middelen.

Waar zij dit doel trachten te bereiken met fijn oordeel en met de noodige aanpassing aan de eischen des tijds, is er kans, dat zich een herleving in kunst en cultuur zal openbaren. Hun lofwaardige pogingen tot verdediging en behoud hunner laatste cultuurschatten en tot redding van het eigen wezen, zijn de aandacht ten volle waard. Zij verdienen daadwerkelijken steun, die, beschouwd als een zedelijke plicht, absoluut noodzakelijk is.

Tot nu toe dragen de hoofden der vorstenhuizen zelf geheel allerlei kosten voor cultuurbelangen: *wajang wong*-opvoeringen, opleiding voor den dans, de kosten voor de *gamelan*-bespeling enz. Verkieselijker zou het zijn, wanneer van regeeringswege zou worden toegestaan, dat op hun eigen rijksbegrooting een post werd uitgetrokken voor cultureele doeleinden. Daardoor zouden zij, die terecht inzien welke gevaren er dreigen voor hun volk indien de eeuwen-oude cultuur zou worden vernietigd, veel meer kunnen bereiken ter ontwikkeling van den volksgeest in beschavenden en zedelijken zin. De moreele zijde der regeeringsdaad onderschatte men evenmin.

Als daarbij het inheemsch onderwijs meer in Javaanschen zin zou geschieden, parallel met en dus nooit tegengesteld aan de Javaansche levensbeschouwing, zou — al is deze kwestie niet zoo gemakkelijk op te lossen — nuttiger werk worden gedaan dan met de eenzijdige, dorre Westersche methoden. De nationale behoeften en tradities worden door deze snel ondermijnd.



Op het congres van Javaansche „Cultuurontwikkeling” in 1918 te Soerakarta gehouden, hebben bekende Javaansche intellectueelen, in hun prae-adviezen, duidelijk hun verlangens uitgesproken. Met aandrang hebben zij er op gewezen dat, al is Westersch onderricht onontbeerlijk, de cultuurontwikkeling in de eerste plaats moet worden gezocht in het onderhouden van de Oud-Javaansche cultuur. Anderen hebben daarna den weg getoond die gevolgd moet worden. In het prae-advies van J. W. Teillers voor het congres van het Java-Instituut in 1927, wordt o.a. in de door hem voorgestelde maatregelen in het belang van een harmonische ontwikkeling van de Indische jeugd gezegd: „dat op alle volksscholen het beoefenen van inlandsche spelen worde bevorderd, zooals op Java wajang en gamelan, waarbij b.v. voor de Javaansche landen de Westersche gymnastiek met voordeel vervangen zou kunnen worden door dansoefeningen in den geest als door P. A. Soerjodiningrat in Djawa 3e jg. pag. 41 v.v. aangegeven.”<sup>1)</sup>

Vele Javanen voelen ook zelf wel, dat de Europeesche leer-methoden op de Javaansche scholen niet geheel passen aan hun aard en karaktereigenschappen. Die methoden brengen meermalen hun geest schromelijk in de war, zij komen niet voldoende tegemoet aan de karakter-beschaving der Javanen, noch aan hun rythmisch gevoel en evenmin aan hun thans sterk besef van Javaansch nationalisme.

De eisch voor het onderwijs van Javaanschen zang, muziek en dans aan de jonge kinderen werd o.a. door Radèn Mas Soewardi krachtig naar voren gebracht in zijn rede op het Javaansche Taalcongres te Jogja in Maart 1927.

Opmerkelijk is in dit verband, dat Boedi Oetama — d.i. het Edele Streven — de groote bond van nationalistische intel-

---

<sup>1)</sup> „Over gemeenschapskunst en Volksontwikkeling in Nederlandsch-Indië, opgenomen in Djawa, 7e jg. no. 1. 1927.



lectueelen, het noodzakelijk heeft geacht, om in het urgentie-program van 15 Augustus 1925, in art. II op te nemen, dat zij I. Ter opwekking en versterking van het nationaliteitsgevoel en het nationaal bewustzijn, vóór alles streeft naar:

a. Het oprichten van nationale scholen;

De bevordering van de beoefening van dans, tooneel en muziekkunst;

Het oprichten van dalang-cursussen.

Alle andere eischen van economischen en politieken aard, worden pas daarna genoemd, omdat men begrijpt om welke groote cultureele belangen het gaat.

In het laatst van 1925 werd te Jogja, op initiatief van *Krida Beksa Wirama*, een *dalang*-school opgericht; iets nieuws, doch niet zonder gevaren, is de vorming van een beroepstooneel, onder leiding van Djajadipoera.

Dit alles teekent wel het onuitroeibare atavisme en de onbreekbare liefde voor de oudste en hoogste kunst, die eertijds het schoone bloeisel was van de rijke en fijne beschaving van het oude volk van Java. Van generatie op generatie is die kunst tot heden blijven voortleven; dit bewijst, dat in de geestelijke beweging van het tegenwoordige Javaansche volk, waarbij onmiskenbaar de Hindoesche gedachte, die door het tooneel sterk werd onderhouden, niet is verwoest, fijne beschavingsinstincten nog levend voorhanden zijn en tot nieuwen bloei kunnen leiden.

Die nationale instincten zijn niet alleen in Solo en Jogja tot daadwerkelijke uiting gekomen.

Van daaruit begon echter de victorie: in Semarang werken de vereenigingen *Krida Mataja* en *Sobo Karti*, een volksvereeniging met ongeveer 300 leden. Deze laatste heeft voor plaatselijke doeleinden samenwerking verkregen met het Java-Instituut en wordt door den gemeenteraad loffelijk gesteund met een financieele subsidie.



Met een klimmend succes zijn dergelijke vereenigingen werkzaam in Tegal, Rembang, Madioen, Batang, enz. In Batavia wordt de Midden-Javaansche danskunst met ernst beoefend door de vereenigingen Krida Jatmaka, Langen Siswa en Jong Java.

In Solo en Jogja is zelfs in de *désa* de algemeene geestdrift gevolgd, met het eigenaardige verschijnsel, dat daar een nieuwe *wajang wong*-vorm ingang vindt, die een schepping is van Radèn Toemengoeng Wreksadiningrat, Regent kalang te Solo. Door de geringer middelen waarover beschikt kan worden en door de minder goede leiding, is dit een tooneel van minder gehalte, waaraan stijl ontbreekt. De creatie echter van een tooneel buiten het hoftoneel, naast de volksche Komédie Stamboel en afgescheiden van de opdringerige bioscoop, is opmerkelijk. Het repertoire bestaat, behalve uit Javaansche legenden, ook uit Oostersche en Europeesche verhalen die pasklaar zijn gemaakt aan actueele onderwerpen en plaatselijke toestanden. De op goedkoope wijze samengestelde costuums gelijken op die van de *wajang wong*; de wijze van handeling is ook hieraan ontleend. De bewegingen der acteurs zijn eenvoudig en worden op natuurlijke wijze voorgedragen. Veel heeft de dans ingeboet, deze is minder gestyleerd en veel minder verfijnd dan die van de *wajang wong*. De tekst wordt op bekende *lagoe's* en op *krontjong*-wijsjes gezongen met begeleiding van enkele *gamelan*-slaginstrumenten, waarbij een fluit en viool. Op een stuk hout wordt de maat van de dansen aangegeven; naar dit slaan wordt het dansspel *Ketoprak* genoemd. Door de losheid en levendigheid der handeling, door de bekende melodietjes en door de bevattelijkheid der actueele libretto's, is deze tooneelvorm spoedig zeer populair geworden.

Op het congres van het Java-Instituut dat in 1921 werd gehouden, bleek een streven om zoowel de *wajang-koelit* als de





74. Sarimpi van het hof van P. A. A. Mangkoenagara VII  
de rechterhand in Njempoerit, de linker in Ngroedji.



*wajang-wong* meer in overeenstemming te brengen met den geest van het tegenwoordige leven. Opmerkelijk was in dit opzicht het door Darna Koesoema uitgebrachte prae-advies, waarin een principieele omwerking van het tooneel werd geëischt.

De tijd zal leeren of naast het klassieke tooneel, dat herhaaldelijk door verschillende vorsten werd verrijkt, een geheel modern, doch democratisch tooneel geboren zal worden.

Ongewenscht is het echter te raken aan oude meesterwerken, ongewenscht ook dat de aristocratische hofkunst zou vervallen tot stijlloozer volkskunst.

Met dat al toont de geheele herleving der tooneeltraditie's en de algemeene belangstelling voor het tooneel, ontegenzeggelijk een stijgend enthousiasme der jong-Javaansche cultuurbeweging. Voor de toekomst kunnen daarvan de beste verwachtingen worden gekoesterd, omdat het niet mechanisch is ontstaan, noch aangewakkerd is door bemoeiingen van buiten. De opleving is gekomen van binnen uit, uit het hart en den geest, uit de emoties en uit den drang van het inheemsche volk zelf, wier leiders gelukkig begrijpen dat de Javaansche karaktervorming hoofdzakelijk bevorderd wordt door het instandhouden van de eigen Oud-Javaansche beschavings-idealen. Alleen hierdoor immers is weer een langzame groei mogelijk naar een intellectueele en aesthetische eenheid, die in vroeger eeuwen haast een onoverwinnelijke kracht bleek te zijn.

Wij leven echter in een jagenden tijd waarin het zoo schoone, bezielende menschelijk vermogen meer en meer vermorseld wordt in den greep der moderne technieken.

Het jonge Java schijnt, wat het tooneel betreft, weerstand te willen bieden. Het wenscht opnieuw glans te geven aan een *Poesaka*, een kostbaar legaat der vaderen.

Moge de plastische tooneelkunst, met haar zeldzaam schoone



muziek en dans, op Java rustig evolueeren. Moge zij, met uitsluiting van Europeesche invloeden, bouwen op eigen kracht. Want de Javaansche kunst kan zich alleen verjongen door eigen spanning en door eigen inspiratie. Dit is echter slechts mogelijk wanneer, steunend op den ouden, vasten bodem der eigen vormen, het volk zich zelf verjongt door het doen herleven van zijn eigen idealen en illusie's en door zijn scheppingen het karakter te geven van zijn eigen tijd, zijn eigen geest en poëzie.

Zóó alleen kan het volk van Java wat bijdragen tot den opbouw van de wereldbeschaving.





## BESLUIT.

**D**E Javaansche tooneelopvoeringen, met de vaak  $\pm$  300 deelnemers, de daarvoor benoodigde costuums, de maanden lange repetities, enz., blijven, door de drukkende, zeer hooge kosten,<sup>1)</sup> tot de zeldzaamheden behooren.

Die aan de hoven, de meest verzorgde en de meest volmaakte, hebben geen enkele inkomste. Daar de vertooning van eenzelfde *lakon* in geen jaren wordt herhaald, is het dus wenschelijk en zelfs noodzakelijk dat deze schoone, ook kunst-historisch zoo belangrijke uitingen, zooveel mogelijk cinematografisch en fonografisch worden vastgelegd.

Evenals het Japansche Kabuki en Nô-tooneel is het Javaansche tooneel een niet te onderschatten cultuurschat. Als zoodanig kan het een voortreffelijk voorbeeld zijn in een periode waarin men in het Westen vergeet, dat het tooneel oudtijds de hoogste en de meest beschavende manifestatie was eener cultuur.

Doch niet alleen wat de strekking betreft, ook wat vorm en techniek aangaan, staat ons tooneel ten achter.

Geen wonder dat de Japanner, die zelf zulk een voortreffelijk tooneel bezit, het Westersche, vooral in technisch opzicht, gebrekkig acht. De beste autoriteit op het gebied van het Japansche drama, Dr. Shôyô Tsubo-Uchi, uit dan ook met recht als zijn vermoeden<sup>2)</sup> „If the day comes when our drama, which is peculiar, yet possesses unique merits and characteristics, is widely recognised, appreciated and digested by Western literary circles as our pictures of the Ukiyo-é school

<sup>1)</sup> De opvoeringen te Jogja in Februari 1926, bij gelegenheid van het regeringsjubileum van H. M. de Koningin, waarvoor  $1\frac{1}{2}$  jaar bijna dagelijks werd gerepeteerd en waarvan de opvoeringen 4 volle dagen duurden, hebben  $\pm$  f 180.000 aan kosten geëischt.

<sup>2)</sup> „Masterpieces of Chikamatsu”, translated by Asatarô Miyamori. 1926.



are studied and appreciated by them, it may be that the Western drama, influenced by ours, will make a new departure in form and technique."

Wat Dr. Shôyô Tsubo-Uchi hier zegt met betrekking tot het Japansche tooneel, als voorbeeld voor een renaissance van het Westersch drama, is ook volkomen juist ten opzichte van het Javaansche tooneel, omdat het op dezelfde beginselen berust als het Japansche.

Het zal niet uitblijven of de invloed van het Japansche en Javaansche tooneel zal zich in het Westen doen gelden. De stijl en de door dansacties vertolkte levensgebaren der Kabuki-voorstellingen in het Pigalle-theater te Parijs en elders (voorjaar 1930), zullen niet zonder uitwerking blijven. Men komt tot ontwaken; het blijkt dat het allermooistste, Westersche streven tot verbetering van het tooneel, zich hoofdzakelijk vestigt op enkele aloude grondideeën.

In zijn lange loopbaan is het Europeesche tooneel van zijn eigenlijke bestemming afgedwaald naar een lager niveau: de in het totemistische en animistische milieu onmisbare, magische ceremoniën, de daarop in het cultuurleven gevolgde onontbeerlijke religieuze riten en dansspelen der gedramatiseerde legenden, de latere heilige mysteriespelen, hadden een veel hoogere bestemming ten opzichte van het diepere wezen en van de vorming van den mensch, dan het daarna zich in litterairen zin ontwikkelde tooneel en de opera's op muzikalen grondslag, waarbij de bewegingskunst, los van den inhoud, afdaalde tot ornamentiek.

Daarom wordt meer en meer de drang gevoeld het tooneelwezen ernstig te herzien.

Het probleem is zeer ingewikkeld; een oplossing is niet direkt te wachten; misschien kan een veranderde tijdgeest die langzamerhand geven.

Willen een gemeenschaps- en ideeën-tooneel, naast het be-



staande theater, weer aan de oude tradities aanknoopen, dan zou dit alleen kunnen gebeuren, indien, grootendeels naar het voorbeeld van het klassieke en het Oostersche tooneel, wordt vastgehouden aan de volgende principes:

1°. Het tooneel moet niet hoofdzakelijk dienen tot vermaak of lichte ontspanning van het publiek, noch zich voornamelijk richten op de minderwaardige instincten van den mensch. De hooge roeping van het tooneel moet steunen op een cultureele basis, zij ligt veeleer in het vormen van een boeiende en bezielde, van een overtuigende leerschool, die naast verfijning van den smaak, kans geeft tot ontwikkeling en veredeling van den geest, tot zedelijke verheffing, tot beter begrijpen van den diepen zin van het leven en van het levensgebeuren in al zijn gedaanten. In een tijd van verslappende religie vorme het tooneel een evenwicht.

2°. De nieuwe visie op alles wat ons omringt, op al wat momenteel nieuw wordt gedacht en op al wat wroet in een volk, dient, met algeheele overgave aan de kunstgedachte, omgezet te worden in schoonheid en stijl. Doch de vorm der nieuwe wereldbeschouwing overheersche niet het innerlijk gevoel.

3°. Het tooneel dient in al zijn geledingen, geheel door rythme te worden beheerscht.

4°. Hoewel het gesproken woord geenszins verwaarloosd mag worden — het zij vooral levend — mag daaraan niet de hoogste waarde worden toegekend; <sup>1)</sup> aanvulling en versterking worde gezocht in een bewegings-spel.

5°. Tekst, muziek, dans en mimiek, behooren tezamen een onverbrekkelijk, harmonisch geheel te vormen. Hierdoor zal elke component winnen aan spanning en aan intensiteit.

De mimische dans met zijn beeldende plastiek en zijn sneller

---

<sup>1)</sup> Daarentegen zal blijken dat het gesproken woord mechanisch versterkt, als begeleiding van beelden, in macht zal toenemen.



verhaaltrant, zal voor het modern tooneel, meer en meer onontbeerlijk blijken te zijn.

6°. Daar de tooneelspeler, als scheppend element, de voornaamste drager is van de macht en den invloed van het tooneel, moet ook het hoogste gevorderd kunnen worden, niet alleen van diens geestelijke, maar evenals in het Oosten, ten bate van de lichamelijke expressie, ook van zijn fysieke hoedanigheden.

7°. Het nauwste verband zij gezocht tusschen decor en stuk; het decor dient de handeling te steunen met de eenvoudigste, maar suggestiefste middelen.

De vraag rijst hoe de kosten te dragen zouden zijn van een dusdanig opgebouwd tooneelwezen. Een gemeenschap echter die na den chaos, gedrongen door den drang naar opheffing van het geestelijk leven, groote ideeën weer doet groeien, zal ook den weg der oplossing wel weten te vinden. Commercieele doeleinden zullen dan, evenals in het Oude Indië en thans nog op Java, niet worden beoogd.

Hoewel het waarschijnlijk nog zeer lang zal duren voordat in het Westersche volksbewustzijn de juiste denkbeelden zullen zegevieren over al de ingewikkelde factoren die de decadentie in de hand hebben gewerkt, is het toch verheugend te constateeren, dat hier en daar gestadig in de goede richting gewerkt wordt. Daardoor zal, zooals Gaston Baty het wenscht, de ketting weder aangeknoopt worden met het verleden, met het gevolg, dat „un théâtre nouveau va grandir.” Dit geeft vertrouwen en bijna de zekerheid, dat, na de schier eindeloze verwarring, in een komenden tijd van meer gemeenschappelijk geestelijk denken, het theater zich weer verheffen zal boven het realistische amusements-niveau. Door harmonische coöperatie van alle kunsten, als één opperkunst, zal het leiding geven aan de beschaving en door zijn machtigen invloed ook weer dieper wortelen in den volksgeest.



Het Russische tooneel is bezig ons, in enkele opzichten, het voorbeeld te geven. Het wenscht tot een synthese te komen van alle kunstsoorten; het eischt enorm veel van de fysieke eigenschappen van de spelers, daar het zich richt op bewegingskunst en dynamiek (Meyerhold); het wil meer een cultus dan een commercieel doel. Wat de techniek betreft, keert het zich, met beperking van het woord, af van het realistisch copieeren. Stanilawski en Vakhtangov voelen, te recht, uitsluitend voor de „*vérité des sentiments*.” De laatste heeft duidelijk verklaard: „*L'art dramatique n'est pas la vérité de la vie. C'est une vérité de théâtre, qui cependant fait éprouver à la salle la vérité des sentiments. Pour paraître vrai au théâtre il ne faut pas se servir de moyens naturels, mais de moyens de théâtre.*”

Al deze dingen heeft het Oostersche tooneel al sinds eeuwen begrepen; de *wajang-wong* op Java, gereed voor een verjonging, zet deze uitmuntende begripstraditie voort. Ook daar, waar het tooneel eveneens uitsluitend een cultus is, is geen sprake van copie van het werkelijke leven; door de zoo schoone speciale theatermiddelen bereikt men er óók alleen en uitsluitend: „*la vérité des sentiments*.”

Het besef is reeds doorgedrongen, dat er een wezenlijk verschil bestaat tusschen dans en danskunst; de ontelbare, hoewel nog zeer verwarrende pogingen om den dans tot iets hoogers op te voeren, bewijzen dat.

Te veel wordt echter nog als danskunst beschouwd en als zoodanig nog in de pers beoordeeld, wat met kunst absoluut niets te maken heeft.

Tot nu toe is dan ook, ondanks het onderricht van tal van gerenommeerde dansscholen (vooral in Duitschland), waarachtige danskunst een groote zeldzaamheid.

De individueele experimenten en praestaties der moderne danskunst die, in tegenstelling met de vroeg-Westersche en



klassiek-Oostersche, dus ook Javaansche danskunst, voor het meerendeel gevoelsuitdrukking zijn, zonder dat de geest het gevoel beheerscht, blijven daarom slechts pogingen.<sup>1)</sup>

Zelfs Marie Wigman, die aan de spits staat van de Westersche bewegingskunst, erkent:

„Wir stehen am Anfange. Was wir bisher schaffen konnten, blieb Experiment. Die Formen tänzerischer Gestaltung müssen sich erst bilden, im Dauerprozess des Experiments sich kristallisieren, bis sie Symbol und damit endgültig deutbar werden.“<sup>2)</sup>

Hiermede wordt de groote beteekenis van de Oostersche, en in de eerste plaats van den Javaanschen, Japanschen en Hebreuwschen tooneeldans stilzwijgend erkend. Doch ook duidelijk en openhartig wordt de ware stand van de Europeesche danskunst aangegeven. Voorloopig kan er dan ook geen sprake zijn van een renaissance der Westersche bewegingskunst, een renaissance die de deur opent voor een karaktervolle, monumentale danskunst.

Wellicht zal deze, als aesthetisch geestesproduct, eerst ontluiken, wanneer de zin van den mimischen dans en van het bezielde dansgebaar — waarnaar reeds door velen wordt uitgezien — op het komend, meer instrueerend danstheater, tot ontwikkeling en goed begrip zullen leiden van expressie en symbool.

De in 1928 te Essen en in 1930 te München gehouden danscongressen en dansfeesten hebben overduidelijk bewezen,

---

<sup>1)</sup> Opmerkelijk is hetgeen de, tot oordeelen bevoegde J. S. Brandts Buys zegt: „Onze Westersche danskunst is zelden evenwichtig. De muzikale, plastische, kinetische elementen verdringen er elkaar in. Naarmate de danser auditief (oor-gevoelig), visueel (oog-gevoelig) of kinaesthetisch (bewegings-gevoelig) is, verschuift het zwaartepunt. Maar meestal is hij in een der drie richtingen gedeceideerd on-begaafd, en dan wordt zijn kunst geheel onvolledig.“

<sup>2)</sup> „Tänzerisches Schaffen der Gegenwart“. Musikblätter des Anbruch. 1926. Belangrijk zijn de latere Totenmal-uitvoeringen onder Marie Wigman's regie.



dat de drang daarnaar sterk groeiend is. De theaterdans en het danstheater stonden in het brandpunt der belangstelling.

Verheugend is het dat men ook in ons land de groote waarde hiervan begrepen heeft.

In het najaar 1930 werd te Amsterdam een commissie gevormd ter bevordering van de nationale en internationale danskunst op de tooneelen der Nederlandsche schouwburgen; de opleiding en ontwikkeling der danskunst in Nederland staat mede op haar program.

Het enthousiast-idealistische element in deze commissie mag voor de toekomst de beste resultaten doen verwachten.

Moge de Javaansche danskunst, waaruit de wierook geurt, omdat zij het hoogste, namelijk een universeele, een haast abstracte en absolute kunst weet te geven, voort blijven leven als een machtig cultureel voorbeeld, als een schoon principe en als een bron van de zuiverste leering.

Hoewel het niet raadzaam zou zijn deze uitheemsche kunst ook maar eenigszins met ons zoo verschillend Westersch temperament na te bootsen, zal zij toch kunnen toonen, hoe bewegingen van het lichaam, in vergeestelijkte en beteekenende lijnconstructies, samen met muziek, vloeien kunnen tot een harmonische eenheid, tot één rythmische en wijding schenkende kunst, die niet alleen spreekt tot het oog, maar ook tot den geest, en vooral tot het hart.





## NAKLANK.

**H**OOR... hoor...  
Verweg, achter de duistere tuinen van den Kraton, klinkelklangelen, in den stillen avond, de gouden klanken van de vorstelijke *gamelan*.  
Een *gending* begeleidt den *wajang wong*-dans van den hoogen heerscher.

Welke van de aangebeden helden zou er weer verschenen zijn — de Edele — trotsch getooid met vorstelijke, gouden vleugels?

Welke kwade geesten — de Slechten — zouden zijn zonnigen weg versperren?

Welke *Déwi* — schoon als een ontluikende lotos — zou, licht zwevend in den zacht gebarenden dans, de toeschouwers voeren naar de betooverende oorden der mystieke legende?

Hoor...

Liefelijk als droommuziek dingdongelen de *gamelan*-klanken in de sereene kalmte van den zoelen avond.

Al de lichtende sterren luisteren in de diepe duisternis van den oneindigen hemel.

Maar plots broemt de donder van de groote *gong*... dan zwijgen al de zingende *gamelan*-stemmen.

En is 't overal stil, een wereld zonder menschen.

Verscholen insecten gonzen in de donzige schaduwen.

Goud-glanzende vonkjes warrelen door de donkerte.

Het zijn, volgens het Indonesisch geloof, de zweefdansende zielen der fiere *Kshatriya*'s en der aanbiddelijk schoone *Déwi*'s, die nog immer dwalen over Java's bodem en het illusiewekkend licht ontsteken in het rustig gemoed van den droomenden Javaan.

In het immense meer van duisternis, zoo vol geheimen, kondigt een haan het naderen aan van een nieuwen dag.







LIBRARY  
OF THE  
UNIVERSITY OF  
MONTREAL



HERB