OOST-INDONESISCHE POEZIE

DOOR

Prof. Dr. J. P. B. DE JOSSELIN DE JONG

Den ethnoloog, die het Oosten van den Indischen Archipel als terrein van onderzoek heeft gekozen, wachten velerlei verrassingen. Op plaatsen waar hij dat het minst zou verwachten, zal hij een inheemsche cultuur vinden die, eeuwenlange directe bestuurs- en zendingsbemoeienis ten spijt, nog steeds een sterke vitaliteit vertoont; op andere eilandjes, waar een kwarteeuw geleden voor 't eerst een zendeling voet aan wal zette, waar misschien eens per jaar een Europeaan verschijnt: een bestuursambtenaar, die belasting op komt halen, of een zendeling, die zijn Indonesischen assistent komt controleeren, of een curiositeitenjager, die er zich weinig behagelijk voelt en zoo gauw mogelijk weer verdwijnt, eilandjes waarvan eigenlijk alleen bekend was, dat er economisch beschouwd niets te halen valt, daar zal hij soms tot zijn teleurstelling ervaren, dat de inheemsche geestelijke beschaving bijna geheel verdrongen is door het eigenaardig product, dat men als een ietwat potsierlijk schijn-Christendom zou kunnen betitelen. Over de waarde van zulk een oppervlakkig gechristianiseerde cultuur maakt de zendeling zich evenmin illusies als de ethnoloog: de term „serani kulit”¹⁾ (huid-Christenen), waarmee men de dragers dier beschaving wel door zendingen hoort aanduiden, laat ons daaromtrent niet in het onzekere. Maar terwijl voor den zendeling het probleem nu vooral is, hoe men dit Christendom tot onder de huid kan doen doordringen, wordt de ethnoloog niet met rust gelaten door een ander probleem, dat eigenlijk van tweeledigen, namelijk van wetenschappelijken en van praktisch-paedagogischen aard is. Vooreerst dringt zich bij hem de vraag op, waaraan dit op-

¹⁾ Wat de spelling van Indonesische woorden in dit opstel betreft, lette men op het volgende: u beteekent Ned. oe; è en é resp. = „open” en „gesloten” e; in Indonesische talen is de e-klank in vele gevallen min of meer variabel en niet onmiskenbaar „open” of „gesloten”; g = g van Fransch gant; - boven een klinker duidt aan dat deze lang is.

vallend gebrek aan weerstand der inheemsche cultuur tegen dien toch zoo recenten invloed is toe te schrijven, maar tevens vraagt hij zich af of en hoe het mogelijk zou zijn, aan deze menschen althans iets terug te geven van het geestelijk goed, dat in de korte maar blijkbaar hevige botsingen met de westersche beschaving te loor is gegaan zonder door iets beters of tenminste gelijkwaardigs vervangen te zijn. Beide vragen leiden vanzelf de aandacht naar dat deel der inheemsche cultuur, dat het langst weerstand biedt, de taal, en vooral naar de literatuur, waarvan zij de draagster en trouwe bewaarster is. Inderdaad vinden wij ook op de meest vereuropeïseerde eilanden nog een belangrijk stuk inheemsche literatuur, dat echter, zonder organischen samenhang met het oude ritueel, de stameigen familiegroepering en sociale organisatie, kortom met de oude zede op welk gebied ook, nog slechts kan voortbestaan als een ding op zich zelf, dat men soms wel openlijk heeft leeren verloochenen, maar dan toch heimelijk als een kostelijk bezit bewaart. De aard dezer overlevende literatuur zelf en de houding die de bevolking ten aanzien van haar literatuur aanneemt, ook in eigen kring, maar vooral tegenover den ethnologischen onderzoeker, laten m.i. niet onbelangrijke conclusies toe met betrekking tot de tweeledige vraag die ik zoo juist formuleerde. Men leest de „beschavende” invloeden die op de cultuur gewerkt hebben en de wijze waarop zij gewerkt hebben er als het ware uit af en men vormt zich een voorstelling van de basis waarop een inheemsche cultuur-renaissance wellicht mogelijk zou zijn.

Ik heb deze kwesties echter niet aangeroerd om een uitgewerkte oplossing voor te dragen, maar deels om terloops even op het groote belang van een nauwkeurige studie der inheemsche literatuur te wijzen, ook daar waar men aanvankelijk wellicht den indruk heeft gekregen dat er niets meer van over is, deels omdat men ook bij de studie van mijn eigenlijk onderwerp, de poëzie, telkens weer voor de vraag komt te staan, in welke mate en op welke wijze de westersche invloed op het eigene gewerkt heeft.

In dit opstel wil ik mij beperken tot een korte karakteristiek van de poëzie van twee bevolkingsgroepen, die elk naar ik meen representatief zijn — in dit als in andere opzichten — voor een groot gebied; ik bedoel de bevolking van Centraal-Boeroe en die van het eiland Wetan, in de Babar-groep, die gewoonlijk tot de Zuidwester-eilanden gerekend wordt.

De bevolking van Midden-Boeroe of Rana, zooals zij zelf hun gebied noemen, waarvan het als heilig beschouwde meer het middel-

punt vormt¹⁾, heeft zich totnogtoe van rechtstreeksche westersche bemoeienis nagenoeg vrij weten te houden. Er is geen zending of missie, er wonen nog geen Mohammedanen en er zijn geen door of in overleg met het bestuur aangestelde waardigheidsbekleeders. Dit wil echter niet zeggen dat zij haar oud-inheemsche cultuur nagenoeg ongerept heeft weten te bewaren. Integendeel vertoont deze het beeld van een snel afbrokkelende beschaving, afbrokkelend niet tengevolge van eenigerlei actie van buiten af, maar door een gebrek aan eigen vitaliteit, aan levensvatbaarheid, dat naar mijn meening te verklaren is uit het geographisch en cultureel isolement van de betrekkelijk kleine groep harer dragers. Des te verrassender is het, in deze omgeving een nog sterk levende, ongetwijfeld echt inheemsche, ook door verscheidenheid van genre opmerkelijke poëzie aan te treffen. In de oudere literatuur over Boeroe vindt men vooral vermeld, als den Boeroeschen volkszang, het zoogenaamde *ina-fuka* (moederland), een beurtzang waarbij mannen en vrouwen tegenover elkaar zitten en elkaar onder trombegeleiding al of niet geïmproviseerde liedjes toezingen. In tegenstelling tot verschillende andere gebruiken waarvan de oudere literatuur gewag maakt, maar die nu geheel of zoo goed als verdwenen zijn, speelt dit *ina-fuka* of *inga-fuka*²⁾ nog altijd een belangrijke rol in het leven der niet-gechristianiseerde bevolking.

Tegenwoordig noemt men in Rana alle gemeenschappelijk zingen (al zijn er maar 3, 4 deelnemers) *inga-fuka*, maar bij nader onderzoek blijkt, dat men wel degelijk onderscheid maakt tusschen de echte *inga-fuka*-poëzie en andere liedjes, waarmee het *inga-fuka*-repertoire wordt afgewisseld. In het eigenlijke *inga-fuka* zijn 5 genres te onderscheiden, die elk ook met een aparten naam worden aangeduid.

1. Het *inga-fuka seru deduk* (het *inga-fuka* van voorgaan en volgen). Hierbij wisselen de beide groepen elkaar af met coupletten van gemiddeld twaalf 4-voetige regels. De eerste 2 regels luiden altijd:

seru deduk, seru tehuh ;	} elkaar volgen, elkaar achternagaan.
sike deduk, sike tehuh.	

Ook de volgende 2 of 4 regels worden in volgende coupletten graag, met of zonder kleine wijzigingen, herhaald. Behalve door het rythme

¹⁾ Het meer heet eigenlijk *Wakolo*; rana, zooals het tegenwoordig gewoonlijk genoemd wordt, is een woord voor „meer”.

²⁾ Klankwisseling van dentale en gutturale n is niet ongewoon in Indonesische talen.

wordt het aan dit genre eigene klankeffect vooral bereikt door herhaling van woordgroepen en woorden en door assonanties van verschillende aard.

Voorbeeld:

Couplet I, door den tolk in het Maleisch gekarakteriseerd
als „mendahului” (voorgaan).

Seru deduk, seru tehuh;
Sike deduk, sike tehuh;
Nak Muka uli sane anga;
Nak Muka fena sane anga;
Nak lië itang bu lebi;
Nak lië manis bu lebi;
Sohik sadeh liën tau;
Sohik tadah liën resek;
Bara liën sebo rahe;
Bara liën moho rahe;
Mèlè kurang lalen tau;
Mèlè salah lalen resen.

Couplet II (Mal. „membalas” d.i. beantwoorden).

Seru deduk, seru tehuh;
Sike deduk, sike tehuh;
Nak bolo uli sane anga;
Nak bolo fena sane anga;
Nak liitan bu lebi;
Nak lië manis bu lebi;
Nak fua sihit mene mene;
Nak dalu sasi mene mene;
Lè kakéha do tau;
Lè kaïko do tau;
Lè kaïko do tau resen.

In het eerste couplet richt zich een jonge man tot een meisje, in het tweede antwoordt het meisje. Verschillende woordgroepen van het eerste couplet worden in het tweede herhaald, maar hebben daar een eenigszins andere beteekenis.

Vertaling 1e couplet:

Wij volgen elkaar, wij gaan elkaar achterna.

Uit welke uli ¹⁾ is toch dat meisje?

Uit welke fena ²⁾ is toch dat meisje?

Hoe zoet is haar stem!

Hoe lief is haar spraak!

Ik wil haar stem vereeren!

Ik wil haar spraak prijzen!

Laat haar stem niet verloren gaan,

Laat haar spraak niet zonder gevolg blijven,

Want zij is niet van mijn fena,

Want zij behoort tot een vreemde fena.

Antwoord:

Wij volgen elkaar, wij gaan elkaar achterna.

Uit welke uli is toch die jongen?

Uit welke fena is toch die jongen?

Wel is zijn stem zoet!

Wel is zijn spraak lief!

Maar zijn pinang is niet vrij!

Maar zijn sirih is niet vrij! ³⁾

Hij klimme elders heen, ⁴⁾

Hij ga daarheen waar hij hoort.

In het volgende couplet geeft dan de jonge man te kennen, dat zijn liefde groeit en dat zijn sirih en pinang vrij gemaakt kan worden, en zoo gaat het dan door, zoo lang als men wil. Want binnen de grenzen gesteld door eischen van metrum, assonantie en het beurtzangkarakter dezer poëzie, is men vrij te improviseeren, en daarom is het eigenlijk te doen. De beide seksen kunnen op deze wijze naar hartelust hun levenswijsheid luchten en elkaar bespotten en zelfs een zeer klein gezelschap kan zich daar uren mee bezighouden. Grappen en hatelijkheden die inslaan en versregels of strofen die naar den vorm bijzonder geslaagd zijn, worden dikwijls herhaald. Men onthoudt ze, ze

¹⁾ Uli kan men vertalen met „volksstam”.

²⁾ Fena bet. patrilineale clan (traditioneele verwantengroep waarvan alle leden in de mannelijke lijn afstammen van een gemeenschappelijken stamvader).

³⁾ D.w.z. hij is getrouwd.

⁴⁾ Een toespeling op het bergachtige terrein; men kan in Boeroe zelden van het eene dorp in het andere komen zonder te klauteren.

worden in het seruh deduk-repertoire opgenomen, ze zijn dan tot literatuur geworden.

2. Een eenigszins ander karakter draagt het zoogenaamde inga-fuka enbasat (voorgedragen inga-fuka). Dit is niet, zooals het seruh deduk, principieel een beurtzang, al kan men er een beurtzang van maken. Elk couplet vormt een liedje op zich zelf en men kan die liedjes in elke willekeurige volgorde voordragen of zingen. De naam beteekent niet, dat ze uitsluitend voorgedragen worden, maar dat er geen trombegeleiding bij noodig is. Onder bepaalde omstandigheden is het trommelen verboden, taboe, en bij zulke gelegenheden vermaakt men zich o.a. met het enbasat, waarbij men de trom kan missen. Uit het oogpunt van verstechniek bestaat er intusschen weinig of geen verschil tusschen beide genres. Het metrum van het enbasat is wel iets vrijer, maar het berust op dezelfde principes.

Voorbeeld van inga-fuka enbasat.

Kapasa manu sapa?

Kapasa manu wai;

Rin na beta wai fafan;

Rin ba koki wai fafan;

Rin ba tan gai gai;

Rin ba tan batu mera;

Walu fua tama lobi;

Olasai olatè,

Olatkaha olatè.

Welke vogel ondervraag je?

Je ondervraagt de eend;

Hij zwemt op den waterspiegel;

Hij drijft op den waterspiegel;

Hij weent heftig, zwemt drijvende;

Hij begeeft zich naar de roode rots,

Waar vele pompoenen voor hem zijn;

Zeepagaai, zeeriem,

Snelle zeepagaai, zeeriem.

De bedoeling van dit liedje is: Kijk eens naar de eend. Hij zwemt in het water zonder nat te worden. Zoo blijft een rechtschapen mensch vrij van straf.

Nog duisterder zonder commentaar is het volgende liedje:

Kerek saka Bada;
 Touk pao Mepa;
 Andaro ngisi mite lolo feda;
 Angsu an koja bedaran badiri saro.

Hij staat op Bara;
 Hij ziet neer op Mepa;
 Alle jonge mannen hebben zwarte tanden;
 Vriendelijke zwarte mensen ontmoeten elkaar,
 staan bij elkaar.

De bedoeling is: een geba bohot (wildeman, boschmensch) staat op den heuvel Bara en kijkt vandaar neer op het dorp Mepa. Hij wordt getroffen door het knappe welverzorgde uiterlijk van de menschen daar en door hun vriendelijke en beschaafde manieren.

De 3 andere soorten van inga-fuka die ik in gebruik vond, hebben dit met elkaar gemeen, dat zij bijna uitsluitend uit klankenspel bestaan. Weliswaar voelt men ook in dit genre veel voor zinrijke woordspelingen, maar de klank is altijd hoofdzaak en men heeft niet het minste bezwaar tegen heele reeksen van regels zonder zin. De 3 typen worden onderscheiden naar de verstechniek. Ik geef een voorbeeld van de inga-fuka kasrua enaban (de inga-fuka met twee gekoppelde woorden), waarmee bedoeld wordt, dat het laatste woord van den regel als eerste woord terugkomt in den volgende regel. Dit geldt intusschen alleen voor het eerste, inleidende couplet. In de volgende coupletten is men vrijer.

Sèlèlè dena saun sa moho mano lili;
 Lili lain lilih sedo dabamali;
 Meli sohi sohik dae rehu lali;
 Rehu luken lalin oli bèò bèò.

Selele, een kinar-bloem valt, drijft weg, draait,
 Heen en weer, draaiend, zoo maar, spottend lachend;
 Lachend wacht een kuskus op het land
 Alang alang toppen, een draaiend hart, vol verlangens.

Voor al het spelen met homonymen is geliefd. Dit kan meer of minder geestig zijn, evenals de soort van onzin die altijd den hoofdinhoud van deze liedjes vormt. Uiteraard is het echter voor den buitenstaander dikwijls niet mogelijk, die geestigheid te vatten. Want

dit vereischt een vertrouwdheid met de taal en met alle dingen van het gewone dagelijksche leven als men zich tijdens een verblijf van enkele maanden niet kan eigenmaken.

Behalve het inga-fuka kasrua enaban waren nog twee andere dergelijke soorten van inga-fuka in zwang, waarvan ik echter geen voorbeeld behoef te geven, daar zij zeer weinig van het zoo juist vermelde staaltje afwijken. Een ervan noemt men inga-fuka kasrua enlelit (twee veranderde woorden). Hierbij zijn de laatste woorden (gewoonlijk 2) van den regel door een zeer vrije assonantie verbonden met de eerste van den volgende regel. De tweede draagt den naam van inga-fuka enpepet (d.i. het geluid van de trom) of de inga-fuka van Mukabia. Dit genre heet namelijk te zijn uitgevonden door een vrouw, Mukabia. De inhoud van het liedje dat ik heb opgeteekend is zonder zin, maar het is zeer rhythmisch en klankrijk en vol assonanties.

Van meer belang echter is het genre dat ik nu wil bespreken, de zoogenaamde limuk uteh. Dit zijn tweeregelige liedjes, die het meest doen denken aan de Maleische pantun, maar zeer zeker niet als nabootsing daarvan beschouwd mogen worden. Naar vorm en inhoud zijn ze typisch Boeroesch. Limuk beteekent hetzelfde als het Mal. *sindir* (zinspelen, een, vooral spottende, toespeling maken, bespotten). Uteh is het Mal. *untuk* en beteekent o.a. *jegens*, tot (in het Mal. vertaald met *kepada*). Limuk uteh beteekent: zinspelen op, een toespeling maken op, bespotten en ook zinspeling, toespeling, bespottling. Het komt dus in laatstvermelde beteekenis geheel overeen met het Mal. *sindiran*. Mijn tolk sprak dan ook altijd van *sindir(an)* of inga-fuka *sindir*, als hij het over deze liedjes had. De eerste van de twee regels heet eveneens limuk uteh, maar tevens *enikan* (vraag), terwijl de tweede regel *esnadin* (antwoord) wordt genoemd. Inderdaad bedoelt de eerste regel een vraag te stellen, een al dan niet spottende toespeling te maken, waarop dan door den tweeden regel met een antwoord, een verklaring, een geestigen tegenzet gereageerd wordt.

Ook deze liedjes behooren tot het beurtzang-repertoire van de twee seksen. De vrouwen of de mannen zingen den eersten regel en de andere sekse antwoordt met den tweeden regel. Vele van de liedjes zijn algemeen bekend en blijven gedurende een zekeren tijd onveranderd in gebruik. Maar er wordt ook voortdurend bijgeïmproviseerd, hetzij dat iemand met een heel nieuw liedje voor den dag komt, waarvan toespeling en antwoord beide naar vorm en inhoud nieuw zijn, hetzij dat op een bekende toespeling een nieuw antwoord gegeven

wordt of op andere wijze door een gedeeltelijke verandering van een of van beide regels iets nieuws wordt geproduceerd. Dit improviseren wordt vergemakkelijkt doordat men een grooten voorraad klank- en woordcomplexen (vooral homonymen) beschikbaar heeft, die als rijmwoorden en assonanties bijzonder gangbaar zijn, niet alleen om hun bruikbaarheid met het oog op de eischen van metrum en rijm, maar ook in verband met bepaalde beteekenisschakeeringen waarmee men bijzonder gewaardeerde geestige effecten bereikt. Het ligt in den aard dezer poëzie, dat zij zich niet principieel tegen het gebruik van vreemde — in casu natuurlijk vooral Maleische — woorden verzet, maar tevens dat zij ook op dit punt een zekere kieskeurigheid vertoont. Bekende loopjes uit Ambonsch-Maleische pantun, die ook op Boeroe zeer populair zijn, zal men dan ook in deze liedjes niet aantreffen — maar afzonderlijke woorden, die om hun klank en hun betekenis bijzonder bruikbaar zijn, worden willig opgenomen. Evenwel is het aantal Maleische woorden opmerkelijk gering.

De verstetechniek is, binnen zekere grenzen, tamelijk vrij. De normale versvoet bestaat uit een geaccentueerde lettergreep, voorafgegaan of gevolgd door een ongeaccentueerde. Evenwel kan een geaccentueerde sylbe op zich zelf ook een versvoet vormen en kan het ongeaccentueerde deel van den voet ook uit 2 of — maar dit is hoogst zeldzaam — uit 3 sylben bestaan. En ten slotte kan een voet ook gevormd worden door een geaccentueerde sylbe, voorafgegaan en gevolgd door een ongeaccentueerde. Het aantal voeten is in beide regels veranderlijk, maar er bestaat een sterke voorkeur voor bepaalde getallen. Het meest populair is de combinatie van een zes-voetigen eersten en een acht-voetigen tweeden regel. Onmiddellijk daarop volgt de 8-8-combinatie. Veel minder frequent zijn de dan volgende 6-6-, 8-10-, en 4-6-typen en nog enkele andere nog ongewonere combinaties. Al deze typen hebben in beide regels een even aantal voeten. Een oneven aantal in één, vooral den eersten, regel is, hoewel ongewoon niet bepaald zeldzaam; maar het is een hooge uitzondering, dat in beide regels het aantal voeten oneven is.

Een paar voorbeelden voor het metrum

6/8 type: *Watang tangan polo rina arbaini;*
 Ala rina ele laut datangik sepoh tem dainah.

8/8 type: *Fafu sefen rua rua polo rina tuan dot;*
 Rua rua loa sefen leka iha defoh do.

Van beide verzen beginnen beide regels met een geaccentueerden

lettergreep, wat ook het meest gewone is. Het metrische systeem laat echter ook ongeaccentueerde beginsylben toe. Deze komen ook voor en hun gebruik is klaarblijkelijk niet alleen van het toeval afhankelijk. De meest populaire combinatie is die van een eersten regel met ongeaccentueerde en een tweeden regel met geaccentueerde beginsylbe, vooral bij het 6-8-type.

Bijv.: Kortefet anan dekel rina hasa lawan;
Loa sefen beto dawa tewa nak bahasa sapan?

Veel minder veelvuldig komen verzen voor, waarvan beide regels ongeaccentueerd beginnen, en bepaald zeldzaam is de combinatie van een geaccentueerde beginsylbe in den eersten regel met een ongeaccentueerde in den tweeden regel. Ik meen zelfs wel te kunnen constateeren, dat er aan zulke verzen gewoonlijk iets mankeert: ik bedoel, dat zij ook in andere opzichten iets onregelmatigs vertoonen, blijkmin of meer mislukt zijn:

Bijv.: Tuan dot waku rina ika ika;
Kabaikan gosat sa gam di ingak rine do do.

De tweede regel kan ook gescandeerd worden:

Kabaikan gosat sa gam di ingak rine do do.

De tweede methode is zoo goed als zeker juist, maar uit tegenzin tegen de combinatie geaccentueerd-ongeaccentueerd en om een 7-voetig vers te vermijden is men anders gaan scandeeren. Het eerste woord van den tweeden regel lokte daartoe als het ware uit; het is het gewone Mal. kabaikan, waarmee men het — zooals steeds met Maleische woorden — in de verstechniek niet nauw neemt: men scandeert naar behoefte kabaikan of kabaikan.

Uit de gegeven voorbeelden hebben wij ook reeds het rijmtype leeren kennen. Een normale sindir behoort twee stafrijmen te hebben: elke regel moet van twee verschillende lettergrepen of woorden of uit meer dan één sylbe bestaande woordstukken voorzien zijn, die met twee soortgelijke klankcomplexen in den anderen regel gelijkkluidend zijn of allittereeren. Welke plaats de rijmwoorden in den regel innemen, doet er niet toe; ze kunnen dus ook gekruist voorkomen. Indien er meer dan twee zijn, is het nog beter; een groot percentage van de versjes, die ik opgeteekend heb, hebben 3 rijmen. In het eerste voorbeeld al dadelijk zijn 3 rijmen:

Watangtan¹ polo² rina³ arbaini;

Ala² rina¹ ele laut datangik¹ sepoh tem dainah³.

Bovendien zijn de eerste twee gekruist. Precies hetzelfde rijmtype heeft het tweede voorbeeld:

Fafu¹ sefen² rua² rua polo³ rina³ tuan Dot;

Rua² rua¹ loa sefen¹ leka³ iha defoh³ do.

In het vierde voorbeeld, dat ook weer 3 rijmen heeft, zijn zij alle drie gekruist: d.w.z. zij komen in de 2 regels in omgekeerde volgorde voor:

Tuan¹ dot² waku³ rina³ ika³ ika;

Kabaikan³ gosat² sa gam² di ingak¹ rine¹ do¹ do.

Het is nu duidelijk, dat men ook met het oog op het rijm bezwaarlijk kabaikan kan scandeeren, want dan zou ikan als ongeaccentueerd woordstuk niet als rijmwoord dienst kunnen doen — tenzij met dit rijm prijs wilde geven, daar er toch reeds twee zijn.

Ofschoon in de sindir-poëzie de inhoud zeker even belangrijk is als de vorm, hecht men toch ook hier sterk aan het klankeffect, en men is er dan ook steeds op uit om dit door gelukkige assonanties te verhoogen. Tot die assonanties zijn ook de schaars voorkomende eindrijmen te rekenen. Dat deze niet als rijm beschouwd worden, blijkt, behalve uit hun zeldzaamheid, ook daaruit, dat men ze, als andere assonanties, steeds naast, maar nooit in plaats van het regelmatige rijm aantreft. Daar in de Ambonsch-Maleische pantun zulke eindrijmen zeer gewoon zijn, is dit een bewijs te meer, dat, hoe populair die Ambonsche liedjes ook in het gekerstende deel van Boeroe mogen zijn, hun invloed op de sindir-poëzie van Rana uiterst gering is geweest. Een goed voorbeeld van het gebruik van assonanties is het derde liedje:

Kortefet¹ anan² dekel³ rina³ hasa³ lawan;

Loa¹ sefen³ beto³ dawa² tewa² nak bahasa² sapan.

Hierin is maar één regelmatig rijm: hasa in den eersten regel en hasa in bahasa in den tweeden regel. Het complex tefet in kortefet

assoneert met efen in sefen en een soortgelijke assonantie is die van lawan en dawa.

Vóór ik tot den inhoud van de sindir overga, geef ik nog een tweetal voorbeelden van liedjes, die populair zijn om de eigenaardige door rijm en assonanties verkregen klankeffecten.

¹ ² ³ ⁴
 Nak pakitan na lamaha pitik polik wae raman;
¹ ² ³ ⁴
 Kita pupan tu namahal inga mel kapolik raman.

Dit vers heeft niet minder dan 4 rijmen.

¹ ² ³
 Mukaina mukabage waku nake slaka sapur;
² ¹ ³ ³
 Beuk nak tarbaga haik bara sapur sapur saro.

Hier zijn 3 regelmatige rijmen, waarvan de 2 eerste gekruist. Verder assoneeren in den eersten regel: waku, nake, slaka en ook muka hoort hierbij. En het laatste woord van den tweeden regel begint met sa, nadat vooraf zijn gegaan sapur sapur, die rijmen met sapur in den eersten regel.

Thans iets over den inhoud. Ik geef als voorbeelden een vertaling van de geciteerde verzen.

Watangtangan polo rina arbaini;
 Ala rina ele laut datangik sepho dem dainah.

Watangtangan (eig.: Watangtama) gebruikt haar voet-
 ring;

Zij voert haar verren geliefde mee; zij schreit en
 daarna slaapt ze.

De bedoeling is: onverschillig of de geliefde ver of nabij is, steeds is het hart van hem vervuld, nooit gaat ze slapen zonder eerst geschreid te hebben.

Fafu sefen rua rua polo rina tuan Dot;
 Rua rua loa sefen leka iha defoh do.

Zijn twee varkenskoppen gebruikt meneer de Arabier;
 Twee gelieven zijn boos op elkaar, maar waar zullen
 zij blijven?

Bedoeling: minnenden moeten liever geen ruzie maken; later hebben zij er de ellende van.

Kortefet anan dekel rina hasa lawan;
Loa sefen beto dawa tewa nak bahasa sapan?

Een kortefet-jong strijkt neer op zijn hasa-tak;
Dag en nacht is hij kwaad, welke vriendelijkheid
ondervindt de geliefde van hem?

Bedoeling: Hier wordt een stug, onvriendelijk mensch gehekeld, die zijn geliefde onhebbelijk behandelt. Bahasa is het Mal. woord bahasa en staat hier voor budi bahasa: beleefdheid, vriendelijkheid.

Tuan Dot waku rina ika ika;
Kabaikan gosat sa gam di ingak rine do do.

Meneer de Arabier neemt zijn bezems;
Een dergelijke goede daad (deugdzaamheid)
herinnert men zich waar ook.

Bedoeling: Meneer de Arabier is een groot heer, die zich te goed vindt om zelf een bezem te hanteeren.

Nak pakitan na Lamaha pitik polik wae raman;
Kita pupan tu namahal inga mel kapolik raman.

Zijn kapitein graaft een bron in Lamaha;
Als je af en toe je geliefde ontmoet,
val dan niet in slaap.

Mukaina Mukabage waku naked slaka sapur;
Beuk nak tarbage haik bara sapur sapur saro.

Mukaina, Mukabage pakt haar vermengd zilver;
Wat reeds gescheiden is, meng dat niet meer dooreen

Bedoeling: de godsdiensten, die eenmaal gescheiden zijn, moeten gescheiden blijven; m.a.w. laat ons heidenen met rust. Het verband tusschen den eersten en den tweeden regel — afgezien van het rijm — is in dit liedje niet duidelijk. Dit verband is trouwens in veel gevallen vrij duister. Op het eerste gezicht lijkt de eerste regel dikwijls uitsluitend met het oog op de vereischte rijmen in elkaar geknutseld en dan ook volkomen zinloos te zijn, evenals dat in vele Maleische pantun het geval is. Evenwel kan men zich ten aanzien van de Boeroesche sindir-liedjes op dit punt licht vergissen. Meestal brengt nader onderzoek aanvankelijk onopgemerkte toespelingen of seman-

tische samenhangen van anderen aard aan den dag, waardoor ook het humoristisch effect duidelijker wordt.

Mukaatong's kleine tjawat (lendendoek) hangt
over een gapi-tak;

Atong is heel ver weg; het noemen van haar naam
moet haar gestalte (persoon) vervangen.

De kleine tjawat rijmt op het noemen van haar naam en de gapi-tak op het vervangen van haar gestalte. De bedoeling is: het noemen van den naam van de afwezige geliefde kan haar evenmin vervangen als een tak met haar tjawat.

Vele sindir-liedjes doen sterk aan raadsels denken, in dien zin, dat de eerste regel het raadsel bevat en de tweede het antwoord geeft. Er bestaat m.i. trouwens een nauwe innerlijke verwantschap tusschen beide literatuur-genres, waarop ik echter thans niet nader in kan gaan.

Bijv.: Nak fafu sefen tumah tu na leso tangan;
Tada tangan waro waro giwan sefen giwan mo.

Zijn varkenskop in zijn zakdoek gewikkeld;
Veel geschenken, de een boos, de ander niet.

Dit zou een raadsel kunnen zijn: iemand, die een varkenskop in zijn zakdoek wikkelt (of liever: poogt te wikkelen); wat is dat? Antwoord: iemand die er vele minnaressen op na houdt. Hij kan niet zooveel geschenken uitdeelen, dat hij niet in moeilijkheden komt. Evenmin als een zakdoek geschikt is om een varkenskop in te pakken, kan men met geschenken de woede zijner jaloersche minnaressen bezweren.

Ik weet niet of ik erin geslaagd ben, den lezer een denkbeeld te geven van het merkwaardige dezer sindir-poëzie. Wellicht is het aantal voorbeelden, dat ik gegeven heb, te klein daarvoor. Als men honderden van deze liedjes bestudeert, nadat men er vele nachten naar geluisterd heeft, dan gaat men ze meer en meer waardeeren, ondanks den niet zoo bijster diepzinnigen en soms schijnbaar zeer laag-bij-de-grondschen inhoud, de stereotiepe loopjes en rijmwoorden, de eentonigheid van klank, het weinig soepele, dikwijls stug-stootende rythme. Men raakt met dit soort poëzie vertrouwd, zooals men met de taal vertrouwd raakt en met de muziek — het eindelooze inga-fuka met de haast nooit zwiigende trom — maar het kost vele slapelooze nachten.

Met de genres, die ik heb vermeld, is de Boeroesche poëzie nog niet uitgeput. Maar het overige is deels van minder belang voor de menschen zelf, deels ook te ceremonieel en daardoor te weinig vrij om als echte poëzie beschouwd te kunnen worden. Hiertoe behooren bijv. de zeer uitvoerige gedachtenwisselingen in seru-deduk-vorm tusschen de sanat en de etkori, de clans van bruid en bruijom bij de ceremonieele geschenkenwisseling ter gelegenheid van het huwelijk. Deze, weliswaar, hoogst interessante zanggesprekken, raken mijn onderwerp slechts zijdelings en bovendien ontbreekt mij de plaatsruimte om er bij stil te staan.

Wie zijn arbeidsveld van Centraal-Boeroe naar den Babar-Archipel verplaatst, komt voor eigenaardige moeielijkheden te staan. De oppervlakkig gekerstende bevolking dezer eilanden is aanvankelijk niet veel minder gesloten dan die van het zuiverheidensche Rana, en bovendien krijgt men in den beginne den indruk, dat zij eigenlijk bedroefd weinig te verbergen heeft, ik bedoel, dat het dunne laagje Europeesch-Christelijke beschaving een cultureel vacuum verbergt. Gelukkig valt de toestand bij nadere kennismaking nog wel wat mee, al is het inderdaad verbijsterend, hoeveel belangrijk oud cultuurbezit hier in enkele tientallen jaren spoorloos of zoo goed als spoorloos verdwenen is. Het weinige dat nog over is, voornamelijk de taal en een flink stuk literatuur, verklaart dan ook de geslotenheid. Tegenover den Europeaan geneert men zich min of meer, in de eerste plaats voor zijn heidensche literatuur, maar zelfs ook voor zijn taal. Onder den invloed van Ambonneesche en andere Maleisch-sprekende onderwijzers en gemeentevorgangers zijn deze menschen hun moedertaal gaan beschouwen als iets dat er eigenlijk niet behoorde te zijn, daar een van de kenmerken van een beschaafd mensch is, dat hij Maleisch spreekt. Het zou onbillijk zijn, den onderwijzers hier een verwijt van te maken. Wat zij de aan hun onderwijs en geestelijke leiding toevertrouwde bevolking suggereeren, is niets dan hun eigen houding t.o.v. het Nederlandsch, voor hen de taal der hoogste beschaving en het particulier eigendom van de dragers dier beschaving, de Hollanders.

Als de eerste onwennigheid overwonnen is, blijft de moeielijkheid bestaan, dat men er nog lang op uit is, de mythen en tradities die men ten beste geeft, althans eenigermate te christianiseeren, hetzij door passages, die men aanstootelijk acht, weg te laten of eenigszins te veranderen, hetzij door bepaalde episoden in Christelijken zin of wat men daarvoor houdt te interpreteren, of ook wel door elke mythe

met een stukje Christelijke geloofsbelijdenis te beginnen en te eindigen. Sommige vertellers weten dit laatste zoo handig te doen, dat het somtijds moeilijk is, precies te bepalen, waar de vervalsching begint of ophoudt, te moeilijker daar rechtstreeksche ondervraging hierover natuurlijk uitgesloten is. Na zulke ervaringen is men geneigd, ook elke opvallende lacune in de inheemsche literatuur — in dit geval denk ik aan het ontbreken van een poëtische literatuur — aan verlegenheid en onwil van de vertellers toe te schrijven. Met het ontbreken eener poëtische literatuur bedoel ik niet, dat men alleen proza kent, maar dat er niet, zooals op Boeroe, een groot aantal liedjes bestaan, waarvan allen, vooral de ouderen, de meeste kennen, een verzenschat dus, die, hoewel hij voortdurend verandert, doordat er steeds afgaat en bijkomt, toch in zijn geheel als een bewust geestelijk bezit beschouwd kan worden. In de gegeven omstandigheden zou het niet ongerijmd zijn te veronderstellen, dat men om de een of andere reden speciaal die poëzie verheimeelijkt. Het is mij echter gebleken, dat dit niet het geval is. Men kent op de Babar-eilanden — en later heb ik hetzelfde verschijnsel op Moa aangetroffen — enkel geïmproviseerde poëzie, liedjes die in het algemeen gesproken hoogstens individueel in de herinnering van den dichter zelf blijven leven, maar niet collectief, als een gelegenheidsrepertoire, of individueel een onderdeel van de literatuur vormen.

De Babarsche bevolking zingt veel, veel meer dan die van Boeroe. Men zingt graag bij het werken, zoowel gezamenlijk als alleen. Mannen die in de kronen van kokospalmen bezig zijn het noodige te doen in verband met het palmsap-tappen, zitten gewoonlijk te zingen. Soms zijn het sombere klaagzangen, als de tapper in de zorgen zit of alleen maar uit zijn humeur is, maar dikwijls amuseert men zich bij die bezigheden met geïmproviseerde spotliedjes, niet zelden ten koste van een kameraad in een naburigen boom. Dit kan licht in een verbitterd zangduel ontaarden, waaruit van alles kan voortkomen: vroeger moord en doodslag en tegenwoordig nog langdurige veeten. Ook bij het dansen wordt voortdurend gezongen. Soms dansen mannen en vrouwen gezamenlijk in één kring, soms in twee concentrische cirkels of wel in twee rijen tegenover elkaar. In het laatste geval zijn het ook hier beurtzangen, die het dansen begeleiden. Maar altijd improviseert men; altijd moet dus één persoon voorzingen. Bij de verschillende genres gebeurt dit op verschillende wijze. Men onderscheidt in de eerste plaats twee hoofdsoorten, niet zoozeer naar de verstechniek of inhoud als naar de gelegenheden, waarbij ze gezongen worden en mis-

schien enkele kleine eigenaardigheden van vorm. Het algemeene woord voor lied is *njāra* en de liedjes, die men in het gewone dagelijksche leven, dus bijv. onder het werk, bij het roeien e.d.m. gewoon is te zingen, heeten *njāra njalili*.

De tweede hoofdgroep vormen de dansliedjes, de *njāra njēke* en hierin onderscheidt men nog, als bijzondere genres, de liedjes, die men bij het dansen op de plaats zingt, de *njāra epri*, en de liederen van den grooten dans (*njeklawne*), die vele figuren en soorten omvat en vroeger — soms ook nu nog — een ceremonieel karakter droeg. Dat men maar steeds kan improviseeren, heele nachten door, vindt zijn gereede verklaring in de eigenaardige voor ons gehoor uiterst vrij verstechniek. In de $\pm$ 250 liedjes, die ik verzameld heb, valt van metrum of rijm van welken aard ook, niets te bespeuren, en volgens mijn tolk, een inlandschen hulponderwijzer, geboren en getogen op het eiland Wetan, is de bouw van al die liedjes inderdaad geheel vrij (ik meen me te herinneren, dat hij den Maleischen term *bebas* gebruikte).

Wel bestaan er volgens hem ook „gebonden” verzen (Mal. *njanjian terikat*), maar hij kon mij daar geen enkel voorbeeld van geven en evenmin kon hij aanduiden, waarin die gebondenheid dan bestaat. En het eenige verschil in versbouw tusschen de *njāra njalili* en de danspoëzie, dat ik heb kunnen ontdekken, bestaat in de duidelijke voorkeur voor woord- of woordgroep-herhalingen, vooral in den tweeden regel van dansliedjes. Alle liedjes bestaan uit twee regels, die resp. „stam” en „top” of „kruin” worden genoemd. De betrekking tusschen de beide regels is niet, zooals in de Boeroe-poëzie, in een algemeene formule samen te vatten. In het algemeen kan men wel zeggen, dat de eerste regel door den tweeden verduidelijkt wordt, maar van toespelingen of van een betrekking van vraag en antwoord mag men zeker niet spreken; bovendien is de eerste regel steeds even zinrijk als de tweede.

Wat den vorm dezer poëzie betreft, wil het mij voorkomen, dat er een bijzonder nauw organisch verband bestaat tusschen dezen vorm, het klanksysteem en rhythme der taal en de zangwijzen, de muziek. Er zijn vele wijsjes in gebruik — en ook hierbij wordt ongetwijfeld veel geïmproviseerd — maar het zijn alle slechts variaties van een en hetzelfde sterk geprononceerde type en in dit type meen ik het in muziek omgezette klank- accentsysteem van de taal te herkennen.

Dit verklaart m.i. het ontbreken van een in regels vast te stellen

metrum en rijm. Reeds op Boeroe was mij het nauwe verband tusschen de muziek en het klanksysteem der taal opgevallen, maar het drong zich daar niet zoo sterk aan de aandacht op en is er wellicht ook niet zóó nauw als op Wétan. Het Boeroesche taalrhythme laat verschillende metra toe en het klank- en accentsysteem verzet zich niet tegen diverse, elke op zich zelf vrij strenge rijmstelsels, terwijl er in de zangwijzen ook een vrij groote variatie valt op te merken. Maar een metrick als die der Boeroesche *sindir* of *inga-fuka*-liedjes of der Maleische *pantun* zou het slepende rhythe der Babarsche taal geweld aandoen en een bewust rijmsysteem zou, naar het mij wil voorkomen, aan het aesthetische klankeffect der natuurlijke taal-melodie niet ten goede komen, maar het integendeel bederven. De vroeger vermelde herhaling van woorden en woordgroepen, vooral in den tweeden regel, is, naar het mij toeschijnt, juist zooveel als deze poëzie aan klankgebondenheid kan verdragen.

Een paar voorbeelden van Wétansche liedjes laat ik hier volgen, al is het natuurlijk niet mogelijk, aldus een indruk van het klanksysteem der taal en het klankeffect dezer poëzie te geven:

Ikrolena leruli. Meiriëwuri
Kioknasina.

Vroeger eensgezind, zijn wij gescheiden door het gepraat van de menschen, maar eens zullen wij elkaar weer ontmoeten.

Lililinermoëli, mowalliëna,
Iliakejurljuiljekna.

Ik kom thuis en zie weer mijn broers en zusters, als ik weg moet vallen mijn tranen langs de zee.

Idiënakairai oplili, ipiolirime,
Amte mkjujanroke okiniaireri
turki.

Ik woon ver van huis, zoodat ik mijn broers en zusters nauwelijks nog ken; moge ik nooit mijn geslacht (afstamming) vergeten.

Het Babarsche klank- en accentsysteem wijkt sterk van het Boeroesche af en de organische samenhang van beide met de inheemsche zangmelodieën kan, dunkt mij, niemand ontgaan, die met taal en zang op beide eilanden niet al te oppervlakkig kennis maakt. Hoewel het natuurlijk niet mogelijk is, dit hier te demonstreeren, durf ik toch wel te verzekeren, dat het even ondoenlijk zou zijn een Boeroesche *sindir* op Wétansche wijze te zingen als om een Wétansch liedje te construeeren, dat door een Boeroenees op zijn wijze behoorlijk gezongen zou kunnen worden. Er bestaat dan ook noch op Wétan, noch

in Centraal-Boeroe ook maar eenig contact tusschen het inheemsche zingen en dansen en de Ambonsch-Maleische pantun-poëzie met het daarbij behoorende „badendang”. De verhouding tusschen het inheemsche en het Ambonsche is intusschen op Wetan anders dan op Boeroe. In Rana, dat buiten de invloedssfeer van de zending ligt, zingt noch danst men op zijn Ambonsch. In de gekerstende dorpen van Boeroe is het inheemsche zingen en dansen onder zendingsinvloed verdrongen door het Europeesche zingen en het Ambonsch-Maleische „badendang”, met bamboefluit-begeleiding. Men vindt daar overal zangvereenigingen en fluitorkesten, die onder de leiding der onderwijzers vooral in het Maleisch vertaalde Europeesche liederen ten beste geven en zich overigens met de Amb. Mal. pantun vermaken. Op Wetan daarentegen zijn de opvoeders er niet in geslaagd, zang en muziek geheel te europeaniseeren. De zangvereenigingen en fluitorkesten ontbreken weliswaar ook hier nergens, maar de oudere generatie houdt zich aan het echt-inheemsche en het jongere geslacht, dat er eveneens nog geheel mee vertrouwd is en er met veel animo aan meedoet, heeft daarnaast het Ambonsche „badendang”, dat zich hier ontwikkeld heeft tot een kunstgenre met een eigen lokaal karakter. Men kent vele zangwijzen, elk genoemd naar de beginwoorden van een bepaald refrein. De gewone pantun kunnen met vele refreinen verbonden, dus op vele wijzen, gezongen worden. Er bestaan echter ook vrijere liedjes, van blijkbaar recenten oorsprong, met eigen melodieën. Er zijn honderden pantun in omloop en er wordt voortdurend bij geïmproviseerd. Het „badendang” wordt, als men goed op dreef is, dikwijls een beurtzang. De zangers of liever zangsters — want het zijn vooral jonge vrouwen en meisjes, die zich in het „badendang” verlustigen, terwijl de jonge mannen slechts af en toe meedoen en verder kritisch toekijken — verdeelen zich dan in twee groepen, die beurtelings een geïmproviseerde halve (op een bekend eerste regelpaar aansluitende) of heele pantun ten gehoor brengen, die vervolgens door de beide groepen samen nogmaals gezongen wordt. Het is een wedstrijd in geestigheid en taalacrobatiek, waarbij sommigen blijk geven van een virtuositeit, te merkwaardiger daar het Maleisch voor hen toch niet meer is dan een op school geleerde taal, die ze onder elkaar nooit gebruiken. Maar niet alleen in de poëzie, ook in de zangwijzen wordt geïmproviseerd; men speelt ermee en zoo ontstaan nieuwe melodieën, die men instudeert en waarnaar de tekst zoo noodig gewijzigd wordt. De oudere generatie, die geen Maleisch kent, en angstvallig zoekt vast te houden, wat haar

aan eigen cultuur nog niet ontroofd is, heeft voor dit „badendang” weinig anders dan minachting. Zij beschouwen het als een vrij belachelijk, kinderachtig gedoe, waaraan zij zich nooit zullen verwaardigen mee te doen. En gelukkig is het opgroeiend geslacht hier ondanks de ontwrichtende paedagogie der onderwijskrachten nog niet van al het oude vervreemd, zoodat althans hier de oudere generatie de minachting der jeugd bespaard is gebleven — tot nog toe. Hoe het verder zal gaan valt niet te voorspellen: dit hangt van bestuur en zending af.