



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Koloniale vertoningen : de verbeelding van Nederlands-Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)

Bloembergen, M.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Bloembergen, M. (2001). *Koloniale vertoningen : de verbeelding van Nederlands-Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

EPILOOG

Franse parfum op Bali. Het geheim van een succes

"De sociale samenstelling van de troep is een echt Balische en daarmee de denkbaar gunstigste. Men vindt daaronder rijke lieden van hoge kaste die veel land en ontelbare kokospalmen bezitten, en daarnaast kleine boeren, of lieden, die eenvoudig koeliewerk verrichten. Geheel vanzelfsprekend en ongedwongen speelt de boer, die overdag zijn sawah bewerkt, naast den edelman die, zijn mooien kemphaan strelend, droomend voor de poort van zijn erf heeft gezeten. Bij hun werk of in hun rusturen, bij het oefenen van hun spelen of bij 't gemoedelijk praatje vormen zij tezamen een gelukkigen gemeenschap, hetgeen al hun doen en laten typeert. Dit op Bali iets heel gewoons zijnde, vervult ons dezen benijdenswaardige toestand met sympathie en doet ons met weemoed denken aan een verloren paradijs." Conrad Spies, 'Balineesche dans te Vincennes', *Algemeen Handelsblad* (30 mei 1931).

Op de Nederlandse koloniale afdeling op de IKTP in 1931 brachten vijftig Balinezen de tentoonstellingsbezoekers in vervoering met gamelanmuziek en dansen van Bali. Zij waren de eerste Balinezen die in Europa live optraden voor een hen ongekend massaal publiek. Journalisten en fotografen moeten over elkaar heen zijn getuimd om het op slag legendarische gamelanorkest gong¹ 'Peliatan', de frêle legongdanseresjes, de angstaanjagende maskers en de mysterieuze gamelanklanken in hun reportages te vereeuwigen. [Afbeelding 8.1] Avond na avond trokken 'de Balinezen' volle zalen steevast onthaald met het voor hen zo eigenaardige applaus en bravo-geroep. Na afloop van de show kwamen vrouwelijke fans zelfs naar de kleedkamer om hen persoonlijk hulde te brengen. De wolk van parfum die zij achterlieten, zou nog lang blijven hangen - vooral op Bali.

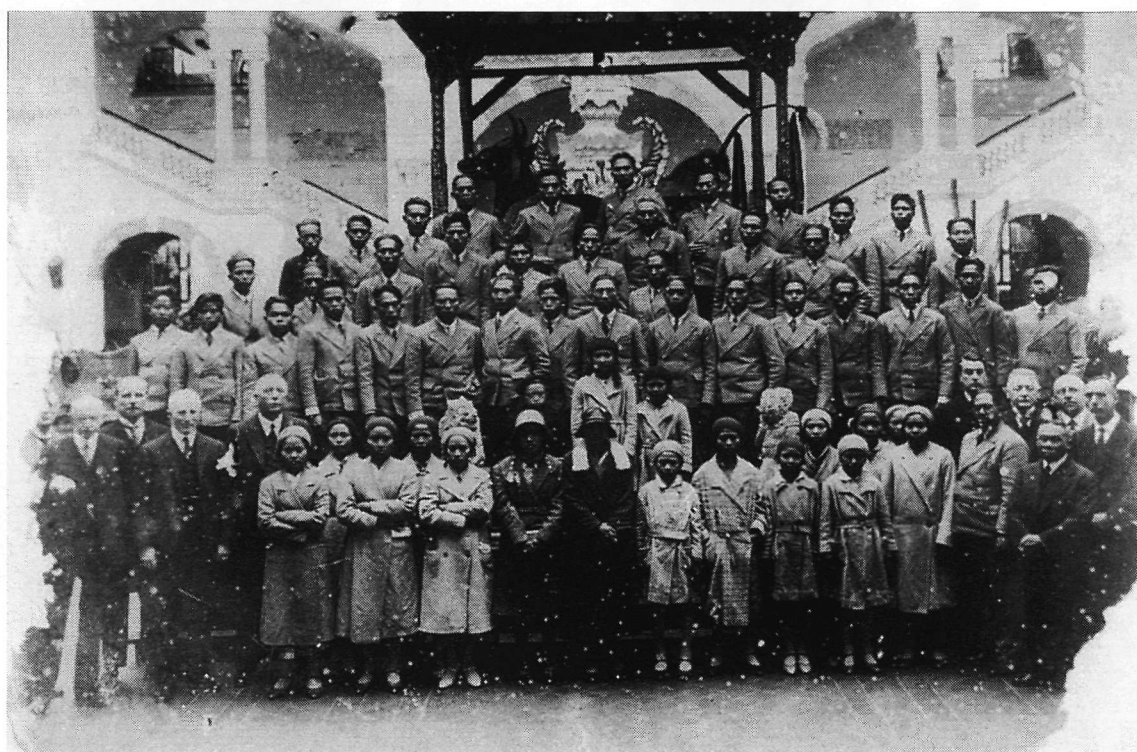
De populariteit van de Balinese dansshow verhoogde het succes van de Nederlands koloniale presentatie te Parijs. Maar wat was de betekenis van deze vertoning voor de Balinezen zelf? De Balinese geschiedenis die in deze epiloog centraal staat maakt des te meer duidelijk dat de koloniale vertoningen, zoals de koloniale staat, het product waren van een monsterverbond.² Wanneer het onderzoek zich richt op het inheemse perspectief op de koloniale werelddentoonstellingen - of de *Art-parties* - zoals één van de Balinese informanten ze noemde - en op de verwerking ervan in Indonesië, blijkt zich een heel ander drama af te spelen, een drama waar de Europeanen (organisatoren en publiek) geen weet van hadden.³ Maar voor hen deed dat ook niet ter zake.

Peliatan revisited

Als actueel fenomeen heeft de Balinese show in Nederland en in Parijs al lang haar betekenis verloren. Maar geldt dat ook in Bali? Wie tegenwoordig Peliatan in Zuid-Bali bezoekt - het dorp waar de meeste Balinese dansers en alle Balinese gamelanspelers vandaan kwamen - kan nog altijd voluit mee genieten van de erfenis die de Balinese show van 1931 heeft achtergelaten.



8.1 De Legongdanseressen in 1931 op de IKTP



8.2 Groepsportret van de Balinezen in het Koloniaal Instituut in Amsterdam (1931)

Afficherend met zijn internationale verleden speelt het orkest 'Gunung Sari', als afstammeling van de roemrijke gong 'Peliatan' en in leven gehouden door de kinderen en kleinkinderen van de gamelanspelers die in 1931 naar Parijs vertrokken, elke zaterdagavond voor toeristen op een podium vlakbij het druk bezochte kunstenaarsdorp Ubud. Het programma dat zij in hun zaterdagse voorstelling afwerken, en dat als '*authentic dances*' wordt aangeprezen, bestaat uit een *medley* van Balinese dans en muziek, die deels ook op de wereldtentoonstelling te zien was.

Bij mijn eerste bezoek aan een optreden van 'Gunung Sari', in december 1996, meende ik dat alles (of veel) van wat ik hier zag inderdaad terug te voeren was tot Parijs 1931. In mijn wens om de geschiedenis van dit orkest in kaart te brengen, werd ik bij het zien van de gamelan - een zogenaamde *gong kebyar* - zelfs door een historische sensatie bevangen: deze was dus ook destijds bij de Balinese show geweest. De huidige leider van het orkest 'Gunung Sari' haastte zich mij dit te bevestigen. Andere betrokkenen en nazaten van de oprichters hielpen me echter uit de droom. Deze gong kebyar was niet dezelfde als waarmee in Parijs was opgetreden, maar de groep had hem wel te danken aan Parijs, zo hield hun verhaal. Het voor de wereldtentoonstelling gevormde gelegenheidsgezelschap had immers ná terugkeer op Bali een orkest opgericht in de vorm van een *seka gong* (een vrijwillige, aan specifieke sociale of culturele taken gebonden organisatievorm op Bali).⁴ En de recette van Parijs had de gamelanspelers in staat gesteld om de nieuwe instrumenten te kopen voor de gong kebyar die tot op heden door Gunung Sari wordt bespeeld.

Dit leek overtuigend. Maar ik bleef zitten met de vraag welke gamelan dan wel naar Parijs was gegaan. En dan de naamsverandering: hoe en waarom werd gong 'Peliatan' veranderd in gong 'Gunung Sari'? Op zoek naar een antwoord op deze vragen kreeg ik zoveel tegenstrijdige verhalen te horen, dat juist dat gegeven betekenisvol werd. Hoe konden betrokkenen bij 'Gunung Sari' - allen nazaten van de oprichters zo verschillend vertellen over het verleden van dit orkest? En waarom deden sommigen van hen zo geheimzinnig over de gamelan die wel naar Parijs was gegaan?

Oorsprong: weten en herdenken

Zolang verschillende gewaarwordingen van het verleden niet met elkaar botsen, kunnen ze probleemloos naast elkaar bestaan binnen één samenleving of cultuur.⁵ Ten aanzien van de Balinese samenleving constateerde de antropoloog Bateson reeds in de jaren 1930 dat er op Bali verschillende en soms tegenstrijdige vormen van historisch besef als het ware tegelijkertijd werkzaam waren - een gegeven dat begin jaren 1990 nog eens door de historicus Schulte Nordholt werd bevestigd.⁶

In de verhalen die zij hoorden speelt het Balinese begrip *kawitan* (oorsprong) een cruciale rol. Een situatie in het heden, zoals de onderlinge verbondenheid van specifieke groepen (Bateson), of de status en legitimiteit van een heersende dynastie (Schulte Nordholt), werd - ondersteund

door concrete symbolen, zoals een tempel - gelegitimeerd door een specifieke interpretatie van het verleden. Het verleden werd dus gevormd naar het heden. De gedachte dat dit typisch Balinees zou zijn bestreed Bateson al met zijn opmerking dat "we invest the past with real authority and set it, like a policeman, to the business of governing the present": een sociaal mechanisme dat hij overal aanwezig achtte "from aboriginal Australia to the modern world".

Schulte Nordholt scherpte het inzicht in historisch besef op Bali verder aan door aandacht te vragen voor het verschil tussen het Balinese begrip *eling* (herdenken) en *uning* (weten) in Balinese weergaven van het verleden. In het onderzoek van Schulte Nordholt wisten zijn informanten dat de tempel waarvan hij de geschiedenis bestudeerde gebouwd was in 1928, maar zij herdachten dat met de stichting van deze tempel in een veel verder verleden een tak van de Mengwi-dynastie op deze plek zijn gezag gevestigd had.

Geven de verschillende vormen van historisch besef die Schulte Nordholt en Bateson aantroffen op Bali nu ook een verklaring voor de tegenstrijdige versies van de geschiedenis van 'Gunung Sari'? Kunnen de verschillende verhalen, met name die over de herkomst van de gamelan van 'Gunung Sari', nu eens als *eling* dan weer als *uning* worden begrepen? En in hoeverre kunnen deze verhalen licht werpen op de veranderende maatschappelijke verhoudingen?

Terug naar de oorsprong

Dwars door Peliatan loopt een verkeersader vanuit Bali's hoofdstad Den Pasar naar Singaraja in het noorden, waarover in december 1996 vele motoren, travels, volgestouwde bemo's, fietsen en fancy cars naar Ubud raasden, het beroemde kunstenaarsdorp dat in het noordoosten aan Peliatan grenst. Aan deze weg, achter de muren van *puri kaleran*⁷ gaat in Peliatan een klein museum schuil, dat genoemd is naar een voormalige bewoner van deze puri, de in 1986 overleden Anak Agung Mandera. Het museum laat aan de hand van oude foto's en krantenartikelen de geschiedenis van Peliatans fameuze gamelan- en dansgroep zien. Mandera had sinds de Parijse show van 1931 de leiding en speelde zelf kendang (trommel).

Aan het begin van de expositie hangt een groepsportret van de voor Parijs uitverkoren dansers en gamelanspelers. Stijfjes in hun nieuwe Peek & Cloppenburgpakken poseren ze in het Koloniaal Instituut in Amsterdam. [Afbeelding 8.2] Rechts van het midden kijkt de gezette Mandera over de schouders van het Volksraadlid Tjokorda Gde Raka Soekawati, de *punggawa* (districtshoofd) van Ubud, die het voltallige gezelschap naar Parijs leidde.

Het groepsportret is echter opvallend genoeg het enige kiekje dat in het museum aan de Parijse dansuitzending herinnert. De overige foto's en besprekingen belichten de John Coast-tour van 1952 en 1953, toen Peliatans gamelanorkest inmiddels onder de naam 'Gunung Sari', en met een gedeeltelijk nieuwe lichterling spelers, dansers en danseressen voor de tweede keer overzee optrad. Ditmaal ook in Amerika, én gesponsord door president Soekarno. Op de ingelijste reproductie-

foto's uit het boek dat producer John Coast later over deze tour schreef, zien we de jonge legongdanseresjes Anom, Raka en Oka veelvuldig afgebeeld, onder meer met Danny Kaye en Bob Hope op de filmset van 'Road to Bali'.⁸

Met de twee vroege overzeese tournees als zijn grootste wapenfeiten, kan 'Gunung Sari' zich blijvend onderscheiden van de vele gamelan-clubs, die op Bali speciaal voor toeristen optreden.⁹ Met slechts één foto komt het optreden op de Parijse wereldtentoonstelling er bekaaid vanaf. Maar tegelijkertijd wordt duidelijk de indruk gewekt dat daar wel het beginpunt, of de oorsprong van 'Gunung Sari' zou liggen.

Parel aan de kroon en westerse idylle

In de organisatie van de Balinese show in Parijs speelde Tjokorda Gde Raka Soekawati, het genoemde districtshoofd van Ubud, een cruciale rol. Als Volksraadlid was hij vanaf 1925 regelmatig in Batavia en omdat hij zich in koloniale kringen had geprofileerd als kenner en behartiger van de Balinese cultuur, was hij betrokken geraakt bij het Indische comité dat hier haar werkvergaderingen hield voor de Nederlands-Indische inzending voor Parijs. Hij werd verantwoordelijk voor de selectie en samenstelling van de groep Balinese dansers en muzikanten, en zou hen niet alleen begeleiden tijdens hun optreden in Parijs, maar ook bij hun bezoek aan het Loo waar zij een hulde zouden brengen aan koningin Wilhelmina.¹⁰

Omdat hij gebonden was aan Batavia, moest Soekawati de selectie van het gezelschap overlaten aan zijn invloedrijke familieleden en vrienden in Zuid-Bali. Onder de laatsten bevond zich ook de Duitse kunstenaar Walter Spies. Deze veelzijdige excentriekeling, telg uit een veelbereisd en aristocratisch diplomatengeslacht, had zich halverwege de jaren twintig op Bali gevestigd, waar hij enkele jaren de gast was van puri Ubud. Spies maakte niet alleen vrienden onder de Balinezen - waaronder zijn gastheer Soekawati - maar hij was ook gezien bij later beroemde en invloedrijke westerse bezoekers en onderzoekers van Bali, die in de jaren twintig en dertig het (kunst)zinnige Bali ontdekten en in hun studies en kunstwerken idealiseerden. Door zijn actieve belangstelling voor de verschillende (kunst)uitingen van de Balinese cultuur leverde hij een belangrijke bijdrage aan de westerse verbeelding van Bali in het algemeen, en de *succes-story* van Ubud en Peliatan in het bijzonder. Het is zeer waarschijnlijk dat Spies ook hielp bij de selectie van de dansers en muzikanten voor de Parijse tentoonstelling. De maatschappelijke idylle die zijn neef Conrad in het Algemeen handelsblad rond het gezelschap schetste moeten hem door Walter *selbst* zijn ingefluisterd.¹¹

Soekawati's eerste keuze voor wat betreft het gamelanorkest viel op het orkest van de wijk Belaluan in Den Pasar. Het Belaluan-orkest gold als het beste dat er was en was extra aantrekkelijk voor Parijs omdat het al enige tijd ervaring had in speciale optredens voor de groepen toeristen, die in de jaren twintig Zuid-Bali begonnen te bezoeken. Doordat een jongere broer van Soekawati in Belaluan woonde en af en toe meedanst bij het Belaluan-orkest, had

Soekawati het gezelschap in 1928 al naar Batavia kunnen halen om op te treden voor het Bataviaasch Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen. Na deze overzeese ervaring bleken de leden van het Belaluan-orkest zich echter niet nogmaals te laten lijmen voor een langdurige trip van huis.

Dichter bij huis bleek nog een kans te liggen: in Peliatan speelde een goed gamelan-gezelschap, onder leiding van de eerder genoemde Anak Agung Mandra - toevallig ook een (ver) familielid van Soekawati. Deze groep ging het maken.

What's in a name: de oorsprong verlegd

Nam de roemrijke geschiedenis van gong Peliatan hier een aanvang? Mandra's oudste zoon Anak Agung Bagus, de huidige leider van 'Gunung Sari', vertelde mij een geschiedenis die de zegetochten van het orkest veel eerder laat beginnen:

Vóór 1926 speelde een groepje mannen in Mandra's puri kaleran op een set bij elkaar verzamelde instrumenten. Tijdens het Galunganfestival begeleidden zij de Barongdans, kris kras het eiland doorreizend, huis aan huis geld ophalend tot in Buleleng (Noord-Bali).¹² Daar hoorden zij voor het eerst het flitsende geluid van de gong kebyar. Anak Agung Mandra wilde ook een gong kebyar. Daartoe paste de seka de instrumenten die ze al had door stemming aan. In de loop van vijf jaar groeide de seka uit tot een kebyar-orkest. In deze vormingsfase brachten de leden van de seka offers in de pura Gunung Sari, de tempel die gewijd is aan het onderhoud van de sawahs en de kunsten. Op een dag vonden zij in deze tempel de *cengkeang* (kleine cimbale, MB). Niemand wist hoe ze daar kwamen en waar ze vandaan kwamen. Ze werden meegenomen en toegevoegd aan de rest van de instrumenten. Toen de gamelan eenmaal af was kreeg hij de benaming Gunung Sari. Deze gamelan ging in 1931 naar Parijs.

In het verhaal van Bagus speelt de gamelan - een gong kebyar - een sleutelrol. Deze werd volgens hem gevormd vóórdat het orkest in Parijs optrad. Op mijn vraag of ik tijdens het zaterdagavond-optreden van 'Gunung Sari' de gong uit Parijs had gezien, knikte hij.

Schuin tegenover puri kaleran ligt puri Peliatan, waar Bagus' versie van de geschiedenis van 'Gunung Sari' een kleine draai krijgt. Puri Peliatan was in de jaren twintig en dertig het verblijf van de toenmalige punggawa van Peliatan, Tjokorda Gde Rai. Zijn neef, Tjokorda Gde Parta, vertelde mij aldaar hoe Tjokorda Gde Rai in 1931 'Gunung Sari' naar Frankrijk had geleid:

In 1925 kwam de schilder Rudolf Bonnet naar Bali. Hij logeerde vier jaar lang bij mijn oom in het zuidoostelijk verblijf van puri Peliatan, waar hij de gamelanspelers in puri kaleran hoorde oefenen. Hij ging regelmatig kijken. In 1929 verhuisde Bonnet naar Ubud.

Daarvandaan schreef hij een brief aan de Nederlandse vorstin. Hij vertelde haar dat hij in Peliatan een zeer goed orkest had horen spelen. In die tijd werd in Europa 'the art party' georganiseerd, ongeveer om de twee jaar. In 1931 zou deze plaats hebben in Frankrijk. De Raja Belanda (de koningin van Nederland, MB) nodigde de Peliatangroep uit - natuurlijk (bulderende lach) als vertegenwoordiger van Nederland.

De uitnodiging voor de art party was aanleiding tot de vervolmaking van de gamelan. Hiervoor had de groep nog negen maanden de tijd. Tot dan toe had ze op een geleende gong gespeeld. Tjokorda Gde Rai liet speciaal smeden naar Peliatan komen om een nieuwe gong kebyar te maken. Met deze gamelan ging de groep naar Parijs, toen nog onder de naam van mijn dorp: 'Peliatan-gong'. De selectie van de dansers, 'de bloemen van het orkest', vond vervolgens plaats in Peliatan, onder leiding van Anak Agung Mandera. Hij was de artistieke leider van het gezelschap. Tjokorda Gde Rai ging ook mee naar Parijs. Hij kon spelen noch dansen, maar hij was een zeer goed kunstkriticus. Bovendien sprak hij Nederlands. Als punggawa van Peliatan was hij ten slotte erg belangrijk voor de groepsdiscipline.

In deze geschiedenis van 'Gunung Sari' speelde Tjokorda Gde Rai dus een leidende rol, als beschermheer van de inwoners van Peliatan, en als gastheer van Rudolf Bonnet, een op Bali beroemde buitenlandse bemiddelaar.

Volgens Tojokorda Gde Parta was de gamelanspeler I Made Lebah ook via puri Peliatan terechtgekomen bij het groepje musicerende mannen aan de overkant van de weg. I Made Lebah was vertegenwoordiger van de onderste bevolkingslaag van Bali's kastenstructuur. Hij overleed eind 1996 als één van de beroemdste muzikanten van Bali. Aan het begin van deze eeuw had Lebah als bediende in puri Peliatan gewerkt, een functie die hij van zijn vader had overgenomen. Op jonge leeftijd werd hij uitgezonden om gamelan te leren spelen, om het muzikale leven in puri Peliatan te verrijken. Door zijn talent en zijn plezier in het gamelanspel raakte Lebah spoedig betrokken bij de muziekbeoefening in puri kaleran.¹³ Ook de gepubliceerde dorpsvertellingen van Peliatan dichten Lebah (naast Mandera) een grote rol toe in de geschiedenis van 'Gunung Sari'. Volgens *Peliatan legends* was het bovendien niet alleen Mandera die besloot een eigen gong kebyar-orkest te vormen (zoals diens zoon Bagus het deed voorkomen), maar de hele groep, nadat zij in Noord-Bali de "racy new kebyar style of music" had gehoord. Welke gamelan nu naar Parijs was meegegaan vertellen de *Peliatan legends* echter niet.¹⁴ [Afbeelding 8.3]

Gong kebyar: de ironie van Parijs

De opkomst van de gong kebyar, vermoedelijk in het begin van de jaren twintig in Tabanan, heeft voor een belangrijke omwenteling gezorgd in de geschiedenis van de Balinese muziek. Het betreft hier een nieuwe variant van het (bronzen) gamelan-ensemble en een nieuwe muziekstijl

die in de eerste decennia van deze eeuw op heel Bali razend populair werd. De precieze ontstaansgeschiedenis van gong kebyar is moeilijk te achterhalen, omdat deze in zijn beginperiode een onvaste, experimentele vorm kende.¹⁵ Vanwege de hoge prijs van het brons maakten de vroege kebyar-gezelschappen vaak gebruik van een mix van geleende, bij elkaar gevoegde of omgesmolten onderdelen van andere bronzen gamelan-sets. Zeker is dat de kebyar-scene zich aanvankelijk vooral bevond in de omgeving van Buleleng (Noord-Bali), waar Mandera en de spelers uit Peliatan de gong kebyar ook voor het eerst gehoord zouden hebben. Aan het einde van de jaren twintig klonk de kebyar-muziek ook in het zuiden.

Zowel in vorm, klank en speelstijl verschilde gong kebyar aanzienlijk van de oudere vormen van gamelan-ensembles die gebonden waren aan specifieke ceremoniën en de daarbij behorende dans- en muziekstukken. Door de invoeging van andere bronzen instrumenten, die onder meer sneller te dimmen waren, en door nieuw gebruik van oudere instrumenten (zoals bijvoorbeeld het aanslaan van de drum met de hand in plaats van met de stok) kon een totaal andere muziekstructuur en -stijl ontstaan, die ook in een andere context dan de religieuze gebruikt kon worden. Daardoor schiep de gong kebyar de vrijheid nieuwe composities te scheppen en verschillende speelstijlen te mengen, waarbij muziek het verhaal van afzonderlijke dansen niet langer slechts ondersteunde, maar ook op zichzelf kon visualiseren.¹⁶

Het typische geluid van gong kebyar werd door de Canadese componist Colin McPhee (1900-1964) en anderen na hem beschreven als "like the sudden bursting open of a flower". McPhee ontleende deze omschrijving aan een gesprek met enkele leden van gong Peliatan in 1934. "The flower" was van Tjokorda Gde Rai, de punggawa van Peliatan, die hier veelzeggend aan toevoegde (in McPhee's vertaling): "It was release, escape from the calyx of the past." McPhee concludeerde op grond hiervan: "It was, before all, a style, the new style, all flame and radiance, tense and syncopated to a degree I had never imagines".¹⁷ McPhee raakte in de jaren dertig gefascineerd door de Balinese gamelanmuziek, door de eerste opnamen die hiervan in Europa en Amerika verkrijgbaar waren. Via Parijs, waar hij gong Peliatan voor het eerst hoorde spelen, kwam hij in 1931 op Bali terecht. Daar zou hij zich tot 1939 intensief verdiepen in de verschillende gamelanstijlen, wat resulteerde in zijn postuum gepubliceerde studie *Music in Bali* (1966), die nog steeds geldt als standaardwerk. Door *A house in Bali* (1946) - het populaire verslag van zijn verblijf nabij Ubud- en door verschillende artikelen in Amerikaanse tijdschriften zou McPhee later een belangrijke bijdrage leveren aan de internationale revival van 'Gunung Sari' in de jaren vijftig.¹⁸

McPhee sprak de zorg uit dat de nieuwe kebyar-muziek de oudere gamelan-gezelschappen zou verdringen. De vorm van de gamelanmuziek leed naar zijn idee enorm onder het explosieve geluid van de kebyar. "Gone was the solidity of the ceremonial music, the delicious melody and balanced meter of the *légong*. Instead a new composition was a medley of fragmentary themes and patterns from cremation-music, mask dance or shadowplay. Episodes rarely reached



8.3 Muzikanten in Peliatan, vermoedelijk jaren dertig.

Op de voorgrond Anak Agung Mandera (rechts) en I Made Lebah (links). De fluitist I Gusti Kompyang en I Ketut Gerudung (linksachter Lebah) speelden in 1931 ook op de IKTP

completion, for they were continual-ly broken off in the middle, to proceed to another tune, as though the players (van de gong Peliatan in 1934, MB) could not wait to begin something new. (..) the moody music seemed to express a new spiritual restlessness and impatience and lack of direction (..)." Voor Lebah - die in deze periode werkte als McPhee's chauffeur en muzikale informant - was kebyar op dat moment echter de mode. McPhee verhaalt hoe Lebah, tijdens één van hun gezamenlijke muziekexpedities, bij het horen van een kebyar-compositie triomfantelijk riep dat deze toch al lang 'uit' was: "Everyone played it in 1931. I should think they would be ashamed." McPhee voegde daar even spottend aan toe "For it was now 1934". Voor hem hoefde het allemaal niet zo snel te gaan.¹⁹

Mensen als Spies en McPhee werkten door hun eigen bemoeienissen met de verschillende Balinese kunst- en cultuuruitingen actief mee aan de veranderingen die daarbinnen plaats vonden. Ironisch genoeg vormden juist deze veranderingen hun grootste zorg. Zij vreesden voor de degeneratie van 'traditionele' Balinese kunstvormen en gebruiken, doordat Bali steeds meer bloot kwam te staan aan westerse invloeden (de groeiende aanwezigheid van het toerisme en het koloniale bestuur). De nieuwe kebyar-muziek paste moeilijk in dit perspectief. De zorgen van Spies en McPhee tekenen de conservatieve mentaliteit van de buitenlandse Bali-liefhebbers en het koloniale bestuur op Bali in de jaren dertig, waarin gepoogd werd om veronderstelde traditionele bestuursstructuren en het eigene van de Balinese cultuur te behoeden voor vreemde invloeden en zo te beheersen.²⁰ Ze roepen ook sterke gelijkenis op met de consternatie die populaire muziek in het westen (zoals bijvoorbeeld jazz) teweegbracht.

Waar het hier om gaat is dat gong kebyar zich juist vanwege zijn nieuwheid buiten ceremoniële kaders kon ontwikkelen. Daardoor was hij niet alleen geschikt voor experimenten, maar gaf hij de ondernemers onder de gamelan-gezelschappen ook de mogelijkheid om buitenlands publiek een breed repertoire te tonen van traditionele dansen, die normaal gesproken verbonden waren aan een type gamelan-ensemble.²¹ Door zijn moderne allure en zijn veelzijdigheid leek de gong kebyar bij uitstek geschikt voor Parijs, althans in de ogen van de gamelanspelers uit Peliatan. Als zij in de jaren twintig al een gong kebyar aan het vormen en bespelen waren, dan betekende dit dat zij zeer vooruitstrevend waren.

De vraag is of hier geen sprake is van wishful thinking, met andere woorden: of deze vorm niet veel meer de wens is van de vertellende nazaten uit de jaren negentig (ná Parijs), dan de werkelijkheid van degenen die in de jaren twintig (vóór Parijs) mee experimenteerden. Bovendien krijgt de geschiedenis van 'Paris' hier een ironische wending. Wilden de gamelanspelers in 1931 als een modern orkest in Parijs verschijnen, dan was dat in tegenspraak met de conservatief koloniale strekking die deze zending had.

Niet in Parijs geweest

Een zoon van een van de Paris-travellers, zelf gamelanspeler van 'Gunung Sari', maakte mij er voor het eerst op attent dat de gong kebyar waar zijn orkest nu gebruik van maakte in 1931 zeker niet in Parijs was geweest. Welke gamelan gong Peliatan toen wel had meegenomen wist hij niet. Het enige dat hij met zekerheid wilde zeggen was dat de seka 'Gunung Sari' vermoedelijk pas ergens in het midden van de jaren dertig was gevormd op basis van het geld dat Parijs had opgeleverd. Zijn verhaal over de gamelan werd later bevestigd in het huis van Lebah, tijdens een interview met de inmiddels zeer oude echtgenote van Lebah, Ni Nyoman Jabreg, die in 1931 als frêle legongster het Parijse publiek in vervoering had gebracht. Haar kleinzoon liet speciaal zijn houtsnijwerk liggen toen het gesprek op de gamelan kwam: de instrumenten van 'Gunung Sari' waren beslist ná Parijs gekocht, met het geld van Parijs. 'Dug', die jarenlang gamelanles had gekregen van Lebah, zou volgens hem precies weten hoe de vork in de steel zat.

Douglas Meyers, alias 'Dug', een Australische etnomusicoloog die in de buurt van Peliatan met zijn eigen gamelan-gezelschap repeteert, bleek van Lebah in detail te hebben gehoord hoe de gong kebyar die nu door 'Gunung Sari' wordt bespeeld, ná Parijs tot stand was gekomen. Hem had bovendien een ander legendarisch verhaal bereikt dan dat van de mysterieuze vondst van de cengkeng. Dit verhaal werpt een nieuw licht op de vroege oorsprong van de naam 'Gunung Sari':

De *pedanda* (priester) van *geria* (priestershuis) Gunung Sari in Peliatan was op een merkwaardige wijze in het bezit gekomen van een complete set instrumenten voor een gong kebyar in Noord-Balinese stijl. In het dorp Sawan in Buleleng stond een grote Waringin, die de dorpsbewoners wilden verwijderen om op dezelfde plek een marktplaats op te bouwen. Tot nog toe was niemand er in geslaagd om de boom weg te krijgen, daarom had het dorp de hulp ingeroepen van de pedanda van Gunung Sari uit Peliatan. Deze sprak, onder de boom gezeten, bezwerende formules uit, waardoor de boom stierf. Als dank kreeg de pedanda van het dorp een complete gong kebyar cadeau. Mandera leende de instrumenten van de pedanda om een kebyar-groep te vormen in puri kaleran.²²

Volgens Dug namen de spelers van Peliatan niet de gong kebyar van *geria* Gunung Sari mee naar Parijs, maar leende Mandera hiervoor de veel mooiere gamelan van puri Jero Dangan in Badung (Den Pasar).

De gamelan waar Gunung Sari tegenwoordig op speelt was in Dug's verhaal 'nieuw'. Na terugkeer uit Parijs hadden de gamelanspelers een fonds gevormd voor de vervaardiging van een nieuwe gamelan, die gelijkwaardig zou zijn aan die van Jero Dangan. Opdat zij als seka gong zouden voortbestaan werd van elk lid een vast bedrag als inleg gevraagd. Lidmaatschap was verplicht en bleef beperkt tot de 25 leden van de groep uit Peliatan. De nieuwe gamelan werd binnen de muren van puri kaleran gemaakt door smid Asem uit Tehingan, onder toezicht oog

van de eigenaren. Zij zorgden zelf ook voor de houten schotten, het houtsnijwerk en de beschilderingen. Ook het wegen en gieten van het brons vond plaats in puri kaleran. Van het geld dat toen nog over was kochten zij een zeer goede Siamese Gong ageng (de grote Gong).

Tegenover de lezing van de huidige leiders van 'Gunung Sari' - dat de gong kebyar die tegenwoordig in gebruik is identiek is aan die welke speciaal voor Parijs was aangeschaft - leeft in Peliatan dus in verschillende variaties het verhaal dat deze gong juist ná Parijs, op basis van de Parijse inkomsten, was gevormd. Dit verhaal voert terug naar Lebah.

De oorsprong van de gong kebyar: geld

In het voetspoor van Colin McPhee heeft de Amerikaanse musicologe Ruby Sue Ornstein in het midden van de jaren zestig onderzoek gedaan bij de seka 'Gunung Sari', ten behoeve van een proefschrift over kebyar-muziek. Op dat moment was 'Gunung Sari' volgens haar het beroemdste kebyar-orkest van Bali. In haar dissertatie gaat Ornstein niet concreet in op de vroege vormingsjaren van het orkest. Wel vermeldt ze in een voetnoot dat de muzikinstrumenten, waarop zij zelf met de groep had gespeeld, waren aangeschaft "just prior to the 1931 tour". De kosten hiervan waren volgens haar gedeeld door de toenmalige leden van de groep. Daarmee had elk lid een erfelijk aandeel in het bezit van de gamelan en in de beslissingen daarover.²³

Zolang er geen aanleiding is om aan de geschiedenis van de gamelan van 'Gunung Sari' te twijfelen - bijvoorbeeld omdat andere doelstellingen bij het onderzoek in het geding zijn - zijn er ook geen redenen om er vraagtekens bij te plaatsen. Pas geconfronteerd met de vele alternatieve verhalen die in Peliatan de ronde doen, rijst de vraag hoe het gezelschap de gamelan voor 1931 heeft kunnen betalen als men er vanuit gaat dat de grote meerderheid van de gamelanspelers die naar Parijs gingen onbemiddeld was en van lage komaf.²⁴ Gezien de slechte economische situatie op Bali aan het einde van de jaren twintig, is het zelfs onwaarschijnlijk dat mensen van hogere komaf in Peliatan daartoe de middelen bezaten. Volgens J. de Haan, in 1926 assistent-resident van Zuid-Bali, waren de bezittingen van de punggawa van Peliatan in 1926 "feitelijk in liquidatio, en alleen door hulp van gouvernementsambtenaren en het practisch onder curatele stellen van den Tjokorda zal erger kunnen worden voorkomen."²⁵

Toen Colin McPhee in 1934 de tijdelijk stil gevallen gong Peliatan weer tot spelen wist aan te moedigen door het jonge danstalent I Sampih aan te dragen, leek de economische situatie in geen enkel opzicht op de zorgwekkende toestand van 1926. Niet alleen was hij getroffen door de bijzondere organisatievorm van Peliatans orkest, ook de schijnbare welvaart van de leden was hem opgevallen: "The club was wealthy. Part of the money made in Paris had been divided, part had been invested in coconut plantations. At present the books showed each member to be worth about a hundred guilders. In order to enter the club, Sampih too must contribute to this amount. This would entitle him to share in the profits from the coconuts, divided each galungan season. He also became part owner of the handsome instruments of the gamelan. He could never

ask for the money back, but should the club break up, all assets were to be divided equally. There was moreover, a fine of a quarter of a guilder for absence from rehearsal".²⁶

In het diepst van de internationale depressie was gong Peliatan met een aanzienlijk geldbedrag naar Bali teruggekeerd. Namens het voltallige gezelschap had Soekawati bij de tentoonstellingsorganisatie bedongen dat de volledige opbrengst van de voorstellingen naar de Balinezen zou gaan - en, blijkens de afsluitende rekening van de tentoonstellingsorganisatie, met succes. In 1931 werd een winstbedrag afgeschreven naar gong Peliatan à raison de frs. 392.971,43 (circa hfl. 130.323,-), wat veel meer was dan oorspronkelijk was toegezegd.²⁷

Hoe het winstbedrag uit Parijs precies werd verdeeld, en wie dat bepaalde, is onduidelijk, te meer daar Soekawati nog enige tijd in Nederland achterbleef om een verkorte opleiding landbouwkunde te volgen. In ieder geval kregen alle Paris-travellers (van wie sommigen vóór deze reis geen grond bezaten) genoeg geld om enkele hectaren sawah's te kopen. Niet alle leden van het gezelschap namen deel aan de geldinleg voor de seka gong Peliatan. De gamelanspelers vormden de basis van deze deal, samen met enkele verwanten uit hun dorp, die in Parijs gedanst hadden. Door één van de legongdanseressen uit Peliatan te huwen, maakte Lebah aanspraak op twee lidmaatschap-aandelen.

Coöperatie, patronaat en talent

Een opvallend element in verschillende geschiedverhalen over 'Gunung Sari' is de specifieke, aan gemeenschappelijk bezit verbonden organisatievorm. Dit gegeven treedt, afgezien van wat Ornstein hierover schrijft, vooral op de voorgrond bij degenen die mij vertelden dat de huidige gamelan van 'Gunung Sari' ná Parijs was aangeschaft. Deze bijzondere organisatievorm garandeerde niet per se dat de Peliatan-groep bij elkaar wist te blijven, ook al lukte dat wel in de woeligste tijden, zoals Ornstein ondervond.²⁸ In de loop van zijn bestaan is gong Peliatan enkele malen stil gevallen. Eerst in de jaren dertig, volgens McPhee omdat de dansers te oud waren, en opnieuw in de jaren vijftig, aldus Ornstein, vanwege de moeizame relatie tussen "the nobleman" in puri kaleran - de al vaker genoemde Mandera - en de overige leden van de club.

Volgens Ornstein volgden de gewone leden, na overleg, in principe de beslissingen van de formele leider (de 'noble-man'). Zij moeten zich echter sterk genoeg gevoeld hebben - om voor hun rechten op te komen, niet alleen door het gemeenschappelijk bezit van de gamelan, maar ook vanwege de daaraan verbonden aanspraak op winst - een nieuwe bijkomstigheid van het gamelanspel in de jaren twintig en dertig.²⁹ Behalve de 'noble-man' kende gong Peliatan, zoals uit het bovenstaande blijkt, sinds haar vormingsjaren echter ook nog een andere en nieuwe bron van legitimatie: de kunstenaar. Ondanks zijn lagere komaf was Lebah naast Mandera uitgegroeid tot een alternatieve leidersfiguur van 'Gunung Sari', onder meer dankzij zijn bijzondere talenten en de buitenlandse bewondering daarvoor. Onderlinge concurrentie van deze leidersfiguren

enerzijds, en hun relatie met de overige leden van de groep anderzijds, kunnen de verhoudingen binnen de groep af en toe op scherp hebben gezet.

De spanningen die binnen gong Peliatan merkbaar werden kunnen worden geïnterpreteerd als een teken van de veranderende relatie tussen leiders en volgelingen op Bali, een gevolg van de organisatorische ingrepen van het koloniale bestuur op Bali en de opvallende aandacht van toeristen en artistieke Bali-fans in de jaren twintig en dertig. Mede dankzij hun bestuursfunctie in de koloniale hiërarchie - respectievelijk als *perbekel* (dorpshoofd) en *punggawa* (districtshoofd) - konden personen als Mandra en Tjokorda Gde Rai hun 'traditionele' leidersrol blijven spelen. Mandra beheerde bovendien de gamelan in zijn puri, waar ook de repetities en later zelfs de toeristenvoorstellingen plaats vonden (althans in de periode dat Ornstein haar onderzoek deed). Hierdoor behield hij in ieder geval uiterlijk de bij zijn status behorende rol als beschermheer en bemiddelaar, wat nog eens versterkt werd doordat buitenlandse bezoekers als John Coast hem later ook als zodanig zagen. Door de stijgende waardering van het kunstenaarschap op Bali won, tegenover deze traditionele vorm van gezag, een persoon als Lebah desalniettemin aan invloed en aanzien.³⁰ Hij ervoer dit ook zelf door zijn werkzaamheden als muzikale tolk van McPhee, en door de stroom aan westerse musicologen en musici die in het voetspoor van McPhee Lebah wilden ontmoeten. Inmiddels is Lebah ook opgenomen in de Balinese eregalerij van oude artiesten.³¹

De concurrentiestrijd tussen formeel en artistiek leiderschap - posities die in beide vormen in de Gunung Sari-groep erfelijk lijken te zijn - duurt tot op heden voort. In de loop van de tijd lijkt deze te zijn aangesterkt door het blijvende verschil in rijkdom (wat eerder ook al versterkt was door koloniale inkomsten van de *perbekel*/*punggawa*) en het besef, of de ervaring, dat individueel talent ook geld kan opbrengen.

Oorsprong weten en herdenken

De merkwaardige spanning tussen gemeenschappelijke bezit- en besluitvorming enerzijds, en de verschillende vormen van leiderschap anderzijds - of tussen coöperatie, patronaat en talent - kunnen verklaren waarom vertegenwoordigers van de groep (en afstammelingen van de oprichters) nu een verdeeld beeld geven van de geschiedenis van 'Gunung Sari'. De nieuwe naam lijkt bedoeld om de oorsprong van de groep te plaatsen vóór Parijs en niet in of ná Parijs. Het idee dat ook de huidige gamelan in Parijs is geweest verhoogt de glans van de groep waaraan de formele leiders nog steeds hun status (en die van Peliatan) kunnen ontleen. In deze zin staat in hun versie de gamelan ook voor de legitimiteit van hun gezag. Waar zij door hun verhalen dus vooral de continuïteit van de gamelan benadrukten met het vormingsverleden vóór Parijs, lasten andere leden echter een breuk in ná Parijs. Hiermee legitimeerden zij de coöperatieve status van de groep. De gemeenschappelijke aanschaf van de gamelan ná Parijs bevestigt voor hen immers hun aandeel in de gamelan en hun aanspraken op de besluitvorming.

Wanneer de naam 'Gunung Sari' nu precies ontstaan is, blijft vooralsnog onduidelijk. De legendes over de magische vondst van de cengkeng in pura Gunung Sari en de verlossende kunsten van de priester van Gunung Sari suggereren echter dat de oorsprong van gong Peliatan verder terug gaat dan Parijs.

Voor een verklaring van de tegenstrijdige versies van het verleden kan teruggегреpen worden naar het hierboven beschreven belang van kawitan (oorsprong) en het onderscheid tussen het Balinese eling (weten) en uning (herdenken). De groep dankt zijn naam niet aan het moment waarop die verzonnen is, maar aan het verleden of de oorsprong die zij herdenkt. Uiteindelijk viel met 'Paris 1931' als oorsprong achteraf minder eer te behalen, vermoedelijk omdat het succesvolle optreden destijds een koloniale zending betrof én omdat dit (ook in dat kader) vooral een verhaal van Soekawati (of van Ubud) was. De Gunung Sari-mythe benadrukt daarentegen de eer van gong Peliatan en de desa waar deze vandaan kwam.

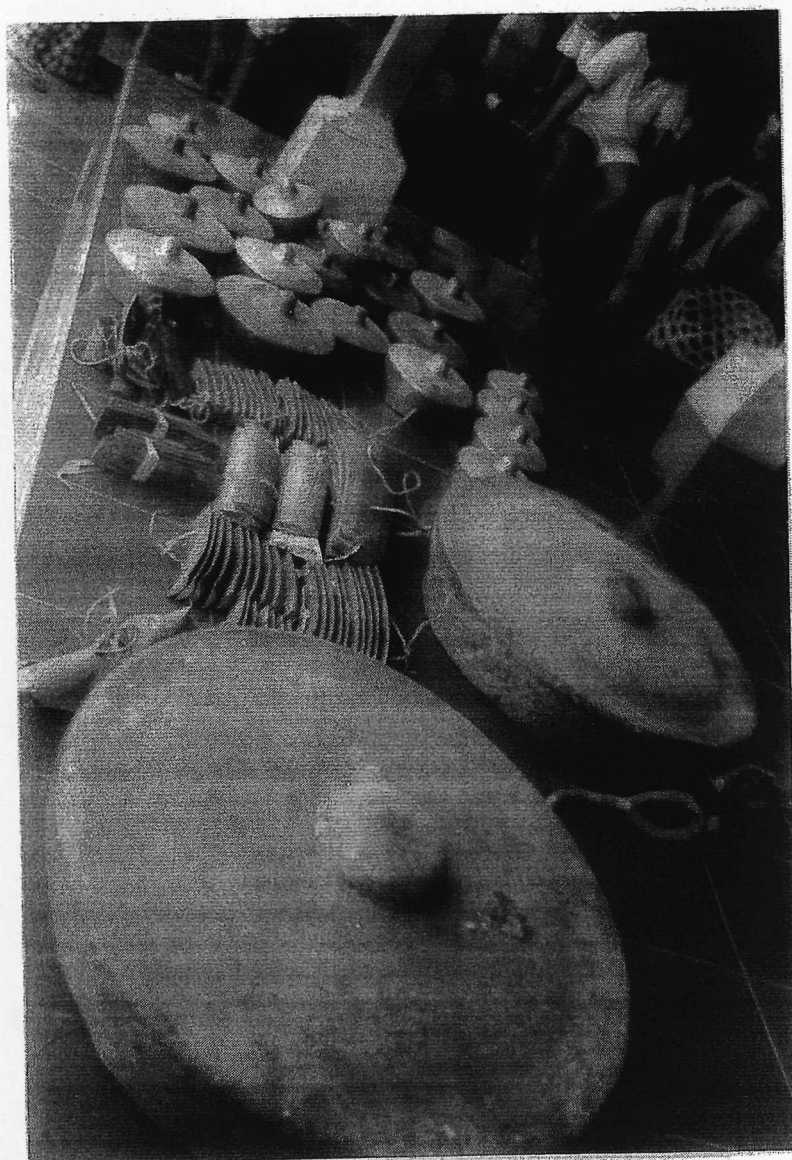
De missende Gong

Sometimes the precepts of the past do not quite suit us or the past event is not quite dramatic enough for our taste, then we are compelled to emend or embellish the story woven around the relic. Bateson (1937) 305.

Het bleek de moeite waard om de zoektocht nog even voort te zetten. Als de gong kebyar die nu door 'Gunung Sari' wordt bespeeld niet in Parijs is geweest, welke was dat dan wel?

Volgens Dug leende Mandera speciaal voor Parijs de gamelan van Jero Dangin. Wat hij mij echter niet vermeldde was dat deze normaliter in gebruik was bij de geduchte concurrent: het ook bij de toeristen bekende Belaluan-orkest. Zoals we hebben gezien, was dit gezelschap eigenlijk ook Soekawati's eerste optie geweest voor de uitzending naar Parijs. Bij navraag in Jero Dangin toonden de huidige beheerders en eigenaars van de bewuste gamelan zich niet op de hoogte dat deze in het verleden met gong Peliatan naar Parijs was gegaan. De gamelan lag nu in losse bronzen delen opgesteld, te wachten op zijn restauratie. [Afbeelding 8.4] Een familielid van de eigenaar, die in het verleden betrokken was geweest bij de organisatie van gamelanoptredens, hield echter bij hoog en laag vol dat, dankzij de connectie met pura Ubud (het feit dat Soekawati's jongere broer in Belaluan woonde en nu en dan meedanst met het orkest), niet alleen de gamelan van Jero Dangin naar Parijs was gegaan maar daarmee ook het Belaluan-orkest. Wat hij zich vooral ook herinnerde is dat de gamelan niet compleet terugkeerde. Iemand zou de grote Gong (één van een dubbel stel) hebben kwijt gemaakt, of verkocht. In pura Ubud zouden ze daar meer van weten.

Dat het Belaluan-orkest in 1931 in Parijs had opgetreden werd later fel tegengesproken door de zoon van één van de spelers destijds. Of de Belaluan-gamelan (zonder groep) met het orkest van Peliatan naar Parijs was meegegaan wist hij niet. Hij achtte het mogelijk. Een kleinzoon van de vroegere leider van het Belaluan-orkest vertelde dat de gamelan van Belaluan 'ooit' aan Peliatan



8.4 De gamelan van Jero Daging, opgeslagen ter restauratie, Den Pasar 1996

was uitgeleend. Wanneer dat had plaats gevonden kon hij echter niet zeggen. Hij preciseerde wel: eigenlijk had hij gehoord 'van mensen uit Peliatan' dat de huidige gamelan van Gunung Sari dezelfde toonklank had als die van Jero Dangan. Van oudere spelers uit de Belaluan-groep had hij begrepen dat Tjokorda Soekawati van Ubud eigenlijk had gewild dat hún gezelschap naar Parijs ging maar dat zij hadden geweigerd.

Vooralsnog was ik niet veel wijzer geworden. Veelbetekenend in de verhalen over de gamelan van Jero Dangan leek mij echter de geschiedenis van de vermiste (grote) Gong. Van de voormalige huisbewaker van Jero Dangan - inmiddels in de negentig - hoorde ik dat verhaal opnieuw. Hij herinnerde zich bovendien stellig dat gong Peliatan inderdaad de gamelan van Jero Dangan had geleend voor Parijs, via het Belaluan-orkest: 'De mensen van Belaluan kwamen daarvoor toestemming vragen in de puri. Nadat de spelers van Peliatan terug waren gekomen uit Parijs kreeg Belaluan zijn gamelan terug. Twee bij elkaar horende Gongs, de Gong lanang (mannelijk) en de Gong wadon (vrouwelijk), ontbraken echter'. Later in het gesprek stelde hij het laatste verhaal bij. De informatie was dat deze twee Gongs ná Parijs verdwenen waren, maar dat het niet duidelijk was hoe of wanneer dat gebeurd was.

Een bijzondere Gong was ook ter sprake gekomen in het verhaal van Dug. Daarin kochten de spelers van gong Peliatan na hun terugkeer uit Parijs een zeldzame Siamese Gong. Ook McPhee maakt melding van een nieuwe Gong, die het orkest van Peliatan speciaal op Java besteld had omdat één van de twee grote Gongs van de gamelan "had been cracked for a long time". De Gong kwam aan een dag voordat de club voor het eerst met I Sampih zou optreden voor de regent van Gianyar.³² Het gaat hier om twee verschillende instrumenten: een Gong die was verdwenen (van Jero Dangan) en een nieuwe aanwinst (van Peliatan). Hingen deze met elkaar samen? Het lijkt er op alsof het verhaal 'apart' over een bijzondere Gong nodig was.

Een fantastische plot

Inmiddels achtte ik het goed mogelijk dat de gamelan van Belaluan naar Parijs was geweest. Op de dag voor mijn vertrek bezorgde de beste geschiedverteller onder de informanten uit Peliatan mij echter nieuwe verwarring. In puri Peliatan gaf Tjokorda Parta toe dat hij 'diplomatiek' was geweest met zijn geschiedverhaal over de gamelan:

De Belaluan-gong is inderdaad naar Parijs gegaan, maar niet compleet. De gamelan van geria Gunung Sari was, net als die van Belaluan, compleet. De mensen van Peliatan leenden de Belaluan-gamelan en stemden deze samen met die van geria Gunung Sari tot zij de mooiste samenklank hadden gevonden. De instrumenten van Belaluan en geria Gunung Sari werden dus voor Parijs gemengd tot een nieuwe complete gamelan. Manderā en Soekawati hadden het slim aangepakt. De tijd was immers te kort om een nieuwe gamelan te maken die mooi genoeg was. Tegen de priester van geria Gunung Sari

zeiden ze dat ze de gamelan van Belaluan voor Parijs zouden gebruiken, waarbij die van geria Gunung Sari als borg zou worden uitgeleend aan Belaluan. Op die manier zou de priester geen aandeel hoeven in de inkomsten van Parijs. Aan Belaluan vertelden ze dat ze alleen enkele van hun instrumenten zouden gebruiken. Van Belaluan gingen slechts drie instrumenten mee, waaronder de Gong. De rest was van Gunung Sari.

Was hier nu sprake van geschiedvervalsing? Tjokorda Parta wist die vraag handig te omzeilen: 'Eigenlijk ging de gamelan van Gunung Sari mee, met vervanging van drie instrumenten. Daarom kreeg de gamelan (van nu) de naam Gunung Sari. Maar niet geria of pura Gunung Sari. Alleen: Gunung Sari'.

Tjokorda Parta maakte hier op een zeer sprekende wijze het eerder genoemde onderscheid tussen eling (herdenken) en uning (weten). Hij suggereerde bovendien waarom dat in de geschiedenis van 'Gunung Sari' ook nodig was, als leugen om bestwil. Hij wist dat de gamelan die 'Gunung Sari' nu bespeelt (eigendom) niet naar Parijs was geweest, maar het was met het oog op de aard van de gamelan die dat wel gedaan had (geleend), ook handiger om dat idee te laten voortbestaan. De overige leden van 'Gunung Sari' hadden echter geen belang bij dit verhaal. Zij herdachten (en wisten) dat de gamelan in zijn huidige vorm het resultaat was van een gemeenschappelijke aankoop. De botsing tussen coöperatie en patronaat veroorzaakte uiteindelijk de verschillende versies van het verleden. Ze kunnen echter rustig naast elkaar bestaan zolang er niet in gepookt wordt.

Dat de samenstelling van de gamelan die naar Parijs ging tot op heden zo onduidelijk is (of wordt gehouden) is ook illustratief voor de manier waarop indertijd kebyar-orkesten werden gevormd. Wegens de snel uitzaaiende populariteit van de nieuwe kebyar-muziek én wegens de hoge prijs van het hiervoor benodigde brons, werden instrumenten van bestaande gamelan-sets weggeplukt om deze, al dan niet omgegoten, in een nieuwe samenstelling te mengen totdat zij de toonklank kregen van een gong kebyar. Tegen die achtergrond is het aannemelijk dat de spelers uit Peliatan - ook gezien het machtige contactpunt Ubud - instrumenten van de veel geroemde gong kebyar van het Belaluan-orkest leenden, om met een presentabele gamelan in Parijs te verschijnen.

Wat er nu precies gebeurde met de instrumenten van Belaluan is onduidelijk: ofwel probeerden de leidende muzikanten van gong Peliatan het geluid van de instrumenten van Belaluan slechts te imiteren (door te stemmen) om ze voor het vertrek naar Parijs terug te geven (zoals Bagus later suggereerde), ofwel zij mengden ze (min of meer stiekem) gedeeltelijk met de gamelan die ze al in bruikleen hadden van geria Gunung Sari (Tjokorda Parta), ofwel zij namen de complete gong van Belaluan mee naar Parijs (Dug, de huisbewaker). Van al deze opties kan die van Tjokorda Parta worden opgevat als een verklaring voor de missende Gong van het Belaluan-orkest (en de nieuwe Gong van Gunung Sari). Maar de precieze herkomst van de gamelan die in Parijs te zien was



8.5 Ni Nyoman Jabreg, Zuid-Bali 1996. In 1931 was zij danseres op de IKTP

vervaagde in het veilige clair-obscur van het verleden. En eigenlijk komt dat veel mensen goed uit.

De ironie wil dat 'Paris' modernisme bracht op Bali, waar een nieuwe muziekwereld in beweging kwam, terwijl 'Parijs' in het teken stond van Bali's conservering. Maar inmiddels lijkt, naarmate de tijd verschiet, de koloniale roem op Bali belangrijker te worden. In 1998 maakte 'Gunung Sari' een tournee door Europa om de show en de bekoring van Parijs in 1931 te doen herleven. Misschien begon de geschiedenis van 'Gunung Sari' dan toch in Parijs.

NOTEN

INLEIDING

¹ Daniël Veth aan zijn vader P.J. Veth, 7-12-1882. De briefwisseling tussen vader en zoon Veth bevindt zich in het Academisch historisch museum te Leiden.

² Idem.

³ Betts (1961) 35-38; Schutte (1985); Wesseling (1988a;1977); (1988b); Stengers (1977); De Jong (1989) 69-75; Fasseur (1995a).

⁴ Deze krant hield het publiek vanaf 20-6-1882 op de hoogte van de "grootsche plannen" van de tentoonstelling te Amsterdam. Het eerste nummer had een oplage van 10.000. Op hoogtijdagen zou zij maximaal 15.000 exemplaren tellen. Het laatste nummer verscheen op 31 oktober. Gemeentearchief Amsterdam, inv.nr. D 00.127.en WW 226.

⁵ Vergelijkbaar met de, even subjectieve, historische sensatie. Deze duiding dank ik aan Piet de Rooy. Vergelijk Stocking (1985) 4, over de vierde dimensie - van tijd - van museale etnografische voorwerpen. Over de historische sensatie zie Huizinga (or. 1929; 1995) 110: "Dit niet geheel herleidbare contact met het verleden is een ingaan in een sfeer, het is een van de vele vormen van buiten zich zelf treden, van het beleven van waarheid, die de mens gegeven zijn [...]. Dit contact met het verleden, dat begeleid wordt door een volstrekte overtuiging van echtheid, waarheid, kan gewekt worden door een regel uit een oorkonde of een kroniek, door een prent, door een paar klanken uit een oud lied." Over de historische sensatie als leidmotief voor historisch onderzoek: Tollebeek en Verschaffel (1992).

⁶ Vergelijk Betts (1961) 169.

⁷ Anderson (1983; 1991) 163-186; vergelijk Cohn (1987) en (1996b).

⁸ Belangrijk verwijt aan Said is zijn partijdige opstelling als Palestijnse banneling, waardoor hij met zijn systeem de 'ander' te zeer als slachtoffer af zou schilderen en tegengeluiden niet zou laten horen. In *Culture and Imperialism* is Said aan deze kritiek tegemoet gekomen door aandacht te besteden aan 'postkoloniale' schrijvers. Zie Clifford (1988): 11, 255-277 en Thomas (1994). Over Said en meer in het algemeen kolonialisme en antropologie zie *History & Anthropology* Vol 8. (1994). Vergelijk over India: Breckenridge & Van der Veer (1993). Zie over beeldvorming van Nederlands-Indië en (koloniale) macht: Alatas (1977); Breman (1980); Vogel (1993); Vickers (1989); Tsuchiya (1990); Schulte Nordholt (1994); Van den Doel (1994): 226-227. Zie Pemberton (1994) voor het Javaanse perspectief op de ritualisering van de Javaanse macht in het koloniale tijdperk.

⁹ Zie hierover bijvoorbeeld MacKenzie (1995) en Rietbergen (1998).

¹⁰ Vergelijk Pick (1989) en Bratlinger (1983) 136-140. Terwijl Said Kipling en Conrad presenteert als de stilistisch meest sprekende vormgevers van "the experience of empire" (1993: 160) vertellen hun werken volgens Bratlinger veel meer over "the shedding of civilization by Europeans than the civilizing of Indians".

¹¹ Het woord ras zal ik in deze studie vaker gebruiken, in dezelfde betekenis en zin als het in de periode van studie werd gehanteerd. Het werd destijds gemakkelijk en veelvuldig in de mond genomen, niet alleen omdat het nog niet de beladen connotatie had die het tegenwoordig heeft, maar ook omdat het een ruim toepasbaar en grillig begrip was. Ras, volk, cultuur of beschaving konden in één en dezelfde verhandeling door elkaar gebruikt worden om dezelfde bevolkingsgroep aan te duiden. Zie bijvoorbeeld Kern (1884). Vergelijk hierover Stocking (1987) en De Rooy (1996).

¹² Zie daarvoor Lovejoy (1936); Burrow (1966) en Stocking (1987).

¹³ Ginzburg (1988).

¹⁴ Over de betekenis van Taman Mini voor *orde baru* Indonesië Pemberton (1994) 12, 152-161.

¹⁵ Over associatie en assimilatie in de koloniale ideologie zie Betts (1961); Wright (1991). Voor de Nederlandse koloniale ideologie Van Miert (1991); Van Doorn (1995) 128-129; Boeke (1923); Snouck Hurgonje (1911); Van den Berg (1909). Zie verder hoofdstuk I van deze studie.

¹⁶ Zo men wil is dit in verband te brengen met de ervaring 'moderniteit' (Berman (1983); Maier (1997)). Het begrip 'moderniteit' is echter problematisch als analytische term, omdat de waarde ervan bepaald wordt door plaats en tijd, en omdat het tegenwoordig voor alle mogelijke eigentijdse 'moderniteiten' gebruikt wordt (Vickers (1996)). Het begrip 'beschaving' is weliswaar ook een subjectieve term die het standpunt van de beschouwer aangeeft, maar in deze studie gaat het er juist om te laten zien hoe en waarom aan een bepaalde bevolkingsgroep een bepaald niveau van beschaving wordt toegekend. Het probleem van beschaving geeft daarbij duidelijker dan 'moderniteit' het vraagstuk aan waarmee antropologische en etnologische wetenschappers en politieke denkers destijds worstelden. Voor zover het begrip modern in deze studie aan de orde komt dan is dat als de subjectieve ervaring van de superioriteit (op technisch, cultureel, industrieel en commercieel gebied) van de eigen westerse samenleving ten opzichte van de inheemse samenleving van Nederlands-Indië. Meer over deze term in hoofdstuk 6. Voor een heldere uiteenzetting over het gebruik en bruikbaarheid van de term moderniteit Locher-Scholten (2000).

¹⁷ Vergelijk Pemberton (1994).

¹⁸ Stocking (1987) xii-xvi.

¹⁹ Pick (1989).

²⁰ *Tentoonstellingen* (1921).