

Trouw niet met Bataviase Juffertjes! Bataviase Juffertjes zitten vol met kuren ~ Herhaling als wezenskenmerk van de pantoen en pantoum



Photo: cintebetawi.com

Ter nagedachtenis aan mijn vriend en collega Prof.dr. Amin Sweeney (1938-2010), Iers door geboorte, Maleis en moslim door eigen keuze, polemicus in hart en nieren.

Herhaaldelijk heeft Amin Sweeney, laatstelijk Professor of Malay and Indonesian Studies aan de University of California in Berkeley, op het belang van herhaling in het Maleis gewezen. In zijn baanbrekende studie *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world* uit 1987 constateerde hij dat malaïci pas vanaf de negentiende eeuw begonnen met de inmiddels stereotype klacht dat de traditionele Maleise literatuur “overdreven herhalend en conventioneel” is, terwijl vroege westerse onderzoekers als George Hendric Werndly (1694-1744) en François Valentijn (1666-1727) daarentegen juist positief over de repetitieve stijl van Maleise teksten hadden geoordeeld. De Maleise “herhalingsdrang” was volgens Sweeney een gevolg van de omstandigheid dat de bewoners van insulair Zuidoost-Azië tot orale culturen behoorden en hij meende dat de overgang van oraliteit naar geletterdheid zich nog steeds niet had voltrokken in de Maleistalige

wereld. Aan het slot van *A full hearing* trok hij de volgende conclusie (307):
Even those highly literate in a Western language who rejected the old modes of expression found themselves in a battle with the past when they wrote in Malay, for the language brought with it the past, a past of radically oral manuscript culture. (...) For the mass of the population, who lacked the yardstick of an education in a Western language, old habits died much harder. The introduction of print literacy did not cause an immediate change in the general state of mind. The natural tendency was to perceive the new in terms of familiar schemata. The result was that even the educated sector of the populace continued to favor a paratactic, formulaic, copious, repetitive, narrative, and concrete mode of expression.

In navolging van met name Eric Havelock en Walter Ong hing Sweeney een radicale 'twee wereldenleer' aan, waarin orale cultuur met schriftcultuur wordt gecontrasteerd. Een getrouwe weergave van een Maleise tekst in het Engels kon dan ook volgens hem niet anders dan in een volledige re-creatie of herschepping resulteren (citaat uit diens *Malay word music*, 21):

To be true to the original, one's translation should be following Malay conventions. To translate that adherence to convention, the English text should follow English convention. Yet will not a satisfactory translation from a different culture and medium unavoidably violate some literary conventions of English? Or where conventions seem to translate into convention, will it not acquire a different significance? An example at the most concrete level is the use of repetition and fillers, which in traditional Malay composition are essential in generous measure merely to achieve effective communication. When translated, such repetition appears as a trope, or as an unusual amount of redundancy.

Amin Sweeney was in 1938 in het Verenigd Koninkrijk onder de naam Patrick Louis Sweeney geboren en kwam via het Britse leger in 1958 voor het eerst in Maleisië. Zijn spoedige keuze voor de Maleisische staatsidentiteit gaf uiting aan zijn innige wens Maleisiër te zijn. Gepromoveerd in 1970 bij Christiaan Hooykaas aan de School of Oriental and African Studies (SOAS) in Londen op een proefschrift over het Maleise schaduwtoneel, gebaseerd op intensief veldonderzoek in zijn zelf gekozen vaderland, groeide hij uit tot een van de prominente malaïci ter wereld. Mijns inziens is het ironische aan zijn levenswerk betreffende oraliteit echter, dat de door hem verdedigde these van twee totaal verschillende werelden als een typisch voorbeeld van traditioneel westers

gedachtegoed kan gelden. Sweeney had een scherpe pen en kritiseerde graag westerse malaïci die volgens hem te zeer in westerse vooronderstellingen verstrikt bleven en daardoor de Maleise literatuur verkeerd interpreteerden. Titels van venijnige polemieken als de uitgebreide boekbespreking *“Malay Sufi poetics and Europeans norms”* of het essay *“Aboard two ships: Western assumptions on medium and genre in Malay oral and written norms”* zijn in dit opzicht veelzeggend. Maar was het denkraam van Sweeney zelf niet in hoge mate westers te noemen? Tegenwoordig wordt in het academische debat de premisse van een fundamentele tegenstelling tussen orale cultuur enerzijds en schriftcultuur anderzijds in twijfel getrokken. Zo stellen James Collins en Richard Blot in hun boek *Literacy and literacies. Texts, power, and identity* (10) over deze vermeende dichotomie:

it is an old argument within Western thought that there are fundamental differences or “great divides” in human intellect and cognition, differences tied to stages of civilization, grammatical elaboration, or racial order.

De ‘waarom’-vraag met betrekking tot herhaling in de (traditionele) Maleise literatuur wil ik hier niet verder uitdiepen. In deze bijdrage wil ik mij richten op de traditionele Maleise dichtvorm pantun (pantoen), omdat herhaling in dit genre als de kwintessens kan gelden. Herhaling is in dit genre zelfs zo’n kenmerkend en opvallend fenomeen dat het ook de aandacht buiten de Maleistalige wereld heeft getrokken: wereldwijd hebben dichters zich door pantoens laten inspireren en er is zelfs een internationale variant ontstaan, naar Franse experimenten *pantoun* of *pantoum* genaamd. Ik verwijs naar het hoofdstuk van Paul J. Smith in deze bundel voor een bespreking van Baudelaires pantoum-achtige gedicht *Harmonie du soir* dat door Smith wordt gekarakteriseerd als het meest verregaande voorbeeld van herhaling bij deze Franse dichter.

Kijken we, of beter gezegd, luisteren we naar Maleise pantoens, dan valt wat betreft herhaling als eerste natuurlijk het rijm – herhaling van klanken – als noodzakelijk element op. De bekendste pantoenvariant bestaat uit vier versregels met gekruist eindrijm (abab); een versregel heeft doorgaans vier woorden. De titel van mijn bijdrage is ontleend aan de volgende pantoen (Van Bergen 84; mijn vertaling):

Jangan mandi kali Betawi – Baad niet in de kanalen van Batavia!

Kali Betawi banyak lintahnya – De kanalen van Batavia zitten vol bloedzuigers.

Jangan kawin nona Betawi – Trouw niet met Bataviase juffertjes!

Nona Betawi banyak tingkahnya – Bataviase juffertjes zitten vol kuren.

Behalve de klankherhaling volgens het rijmschema abab vallen hier direct een aantal andere herhalingsfiguren op. Zo is er de anafoor - herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee (of meer) opeenvolgende regels: regels een en drie vormen imperatieve zinnen voorafgegaan door *jangan* (laat niet, [dat] niet, moge niet; [men/je] moet niet, hoeft niet), waardoor een verbod wordt uitgedrukt. Verder is er sprake van overlooprijm of kettingrijm: *kali Betawi* (de kanalen van Batavia) aan het eind van regel een wordt herhaald aan het begin van regel twee, evenals *nona Betawi* (Bataviase juffertjes) aan het eind van regel drie terugkomt als begin van regel vier.

Veel inkt is gespendeerd aan de vraag naar de relatie tussen de twee helften van het kwatrijn. In het Maleis spreekt men over het eerste regelpaar als *sampiran* (kapstok; rek) en over het tweede regelpaar als *maksud* (bedoeling). Andere termen zijn respectievelijk *pembayang* (voorafschaduwning; suggestie) en *isi* (inhoud), *makna* (bedoeling) of *erti* (betekenis). De meningen zijn verdeeld over het mogelijke verband tussen de beide delen: roepen de eerste twee regels alleen maar bepaalde rijmwoorden op of is er verder nog een inhoudelijke betrekking tussen de beide regelparen? In zijn schoolboek uit tempo doeloe meende Christiaan Hooykaas (66) dat een goede pantoen uit twee delen bestaat die parallel opgebouwd zijn: het eerste regelpaar presenteert "een poëtische gedachte in versluisde gedaante, terwijl het tweede paar dezelfde gedachte in haar geheel ontsluit de schoonheid toont". Het bovenstaande voorbeeld geeft een prozaïsche, cynische kijk op de liefde. In het eerste regelpaar wordt tegen bloedzuigers in Batavia gewaarschuwd. De bloedzuigers, zo wordt vervolgens duidelijk in het tweede regelpaar, zijn nuffige Bataviase jongedames die een man kunnen uitzuigen.

Het herhalingselement gaat nog verder. Het formulaïsche karakter van pantoens is bij uitstek geschikt voor variërende herhaling. In feite kan men het tamelijk misogynie Bataviase versje als een reactie op een andere pantoen beschouwen, te weten:

Dari mana datang(nya) lintah - Vanwaar komt de bloedzuiger?

Dari sawah terus ke kaki - Uit het rijstveld meteen naar de voet.

Dari mana datang(nya) cinta - Vanwaar komt de liefde?

Dari mata turun ke hati - Uit het oog daalt het neer naar het hart.

Dit gedicht over de herkomst van bloedzuiger/liefdesverlangen is wederom een variant op een nog veel bekender voorbeeld:

Dari mana punai melayang - Vanwaar zweeft de duif aan?

Dari kayu turun ke padi - Uit de boom strijkt hij neer op het rijstveld.

Dari mana kasih sayang - Vanwaar komt het liefdesverlangen?

Dari mata terus ke hati - Uit het oog gaat het door naar het hart.

In zijn Leidse inaugurele rede over “het Maleische volksdicht” sprak Charles van Ophuijsen in 1904 als hoogleraar Maleis zijn waardering uit voor het ‘oorspronkelijke’ gedicht met de duif. Hij meende dat de grovere variant met de bloedzuiger “door den Maleier afgekeurd” werd en ongetwijfeld van Java afkomstig moest zijn, omdat *lintah* (bloedzuiger) en *cinta* (liefde) geen ‘zuivere’ rijmwoorden zouden zijn. Voor hem telde klaarblijkelijk alleen een ‘zuivere’ uitspraak, want de uitspraak in het lokale dialect van Batavia/Jakarta laat dit eindrijm gewoon toe. Het zogenaamde ‘zuivere’ Maleise gedicht is misschien romantischer in toonzetting, maar de ‘rauwere’ variant vertolkt volgens mij beter de grootstedse ironie van *love sucks*: je hebt er pijn van, maar, zoals de anonieme dichter over de Bataviase liefjes er nog eens bitter aan toevoegt, niet alleen in je hart, je hebt er ook veel lasten van.

Dat herhaling het wezenskenmerk van de pantoen is, wil ik verder illustreren in de volgende secties: herhalingsfiguren; herhaling in de twee regelparen en ten slotte de internationale cyclische variant pantoun of pantoum.

Herhalingsfiguren

De grote frequentie van herhalingsfiguren in pantoens is uitputtend gedocumenteerd in het proefschrift *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie* van Boelo Bijleveld. Deze dissertatie, verdedigd in het bezettingsjaar 1943 aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, is inmiddels weliswaar hopeloos verouderd, maar in dit werk, dat niet anders te karakteriseren is als een ‘omgevallen kaartenbak’ met feitelijke weetjes, kan men in vrijwel iedere paragraaf wel de nodige citaten van pantoens vinden. Als bron fungeerde daarbij de bekende pantoenverzameling van de Britse malaïci Wilkinson en Winstedt uit 1914 (hierna afgekort als PM met desbetreffend nummer van een pantoen). Geheel in overeenstemming met de toenmalige tijdgeest meende Bijleveld dat herhalingsfiguren typerend waren voor een niet-westerse ‘primitieve geesteshouding’ en vanzelfsprekend ordende hij zijn materiaal aan de hand van de klassieke schoolretorica.

Zo vermeldde hij de polyptoton, door hem gedefinieerd als “herhaling van hetzelfde woord in een anderen vorm of naamval in hetzelfde uitingsgeheel” (Bijleveld 91). Een klassiek voorbeeld van deze stijlfiguur is *homo homini lupus*

(de ene mens is voor de andere een wolf), maar Bijleveld stond er klaarblijkelijk niet bij stil dat naamvals vormen in Indonesische talen in het geheel niet bestaan. Het voorbeeld dat hij gaf, namelijk de versregel *anak ikan dimakan ikan* (kleine vissen worden door [andere, grote] vissen opgegeten) (PM 47, Bijleveld 92), maakt duidelijk dat het Maleis een dergelijke herhalingsfiguur kent. Bijleveld hanteerde echter een definitie die onnodig alleen op westerse talen gemunt is. In het Maleise voorbeeld wordt immers tweemaal hetzelfde woord (*ikan*, vis; vissen) gebruikt, maar toch wordt afwisseling (*variatio*) toegepast, namelijk door de grammaticale functie van dit woord in de zin te veranderen; aan de woordvorm is echter niets veranderd.

Ik wil deze bijdrage niet gebruiken voor een bespreking van alle voorbeelden van herhalingsfiguren in pantoens, zoals die door Bijleveld opgesomd worden. Enkele *figurae* mogen een indruk geven van het belang van het verschijnsel herhaling in pantoens. Een bekende pantoenregel is bijvoorbeeld *tahun mana bulan mana / boleh kita berjumpa lagi* (in welk jaar, welke maand / kunnen we elkaar weer zien?). Bijleveld (34) noemt dit een voorbeeld van 'inwendige' epifoor, maar vermeldt dat de epifoor ook aan het einde van versregels kan voorkomen als een bijzondere vorm van rijm. In het volgende voorbeeld gaat het om hijau (groen) (PM 28):

Mentadak mentadu hijau - De bidsprinkhaan is groen.

Bersarang di atas manggis - Zij heeft zich in de manggistanboom genesteld.

Adik berbaju hijau - Jij, meisje, draagt een groen baadje.

Rambut terurai kepalang manis - Het haar hangt los, ongelooflijk lief.

Responsie, waarbij een of meer woorden op overeenkomstige plaatsen in het andere deel van een parallelisme terugkeren, past geheel in het kader van de formele overeenstemming tussen de beide regelparen. Een voorbeeld is te vinden in PM 6 met de vertaling van John Crawfurd (1783-1868):

Air dalam bertambah dalam - In the heart of the hills, the rain unabated.

Hujan di hulu belum lagi teduh - Deeper the floods refilled by the rain.

Hati dendam bertambah dendam - And my heart that is filled with pain unallayed yet.

Dendam dahulu belum lagi sembuh - Passion comes flooding and thrilling again.

In deze pantoen treffen wij eveneens een andere herhalingsfiguur aan, die Bijleveld als 'woordopname' (Duits: *Wiederaufnahme*) aanduidt, waarbij een woord dat voorkomt aan het einde van de ene regel - in dit geval *dendam* in regel

drie - wordt herhaald aan het begin van de volgende (*dendam* is het eerste woord in regel vier). Het gaat hier dus eigenlijk om een bijzondere vorm van overlooprijm of kettingrijm. Woordopname is in pantoens een veelvoorkomend stilistisch procedé. Bijleveld (42) geeft als voorbeeld (PM 77):

*Kain batik baju **batik*** - De sarong is van batik, het baadje is van batik.

***Batik** datang dari Jawa* - Batik komt uit Java.

Adik cantik abang cantik - Het meisje is mooi, de jongen is mooi;

Bagai pinang belah dua - als een gespleten arecanoot (= als twee druppels water).

Wij zien hier niet alleen kettingrijm in regels een en twee, maar eveneens epiforische repetitie in regels een (tweemaal *batik*) en drie (tweemaal *cantik*, mooi).

Een andere veelvoorkomende stijlfiguur is de anafoor - dat is dus de herhaling van een woord(groep) aan het begin van twee of meer opeenvolgende regels. Bijvoorbeeld (PM 19, Bijleveld 30):

***Apa guna** pasang pelita* - Wat baat het de lamp te ontsteken

***Kalau tidak** dengan sumbunya* - als er geen pit in is?

***Apa guna** bermain mata* - Wat baat het te lonken

***Kalau tidak** dengan sungguhnya* - als het niet oprecht gemeend is?

Niet alleen de woordgroep *apa guna* vormt het begin van regels een en drie, maar ook de woordgroep *kalau tidak* komt tweemaal voor (als begin van regels twee en vier). Een paar jaar geleden heeft Amin Sweeney (2006, hoofdstuk 1) nog weer eens gewezen op het formulaïsche karakter van pantoens. Indien, zoals in bovengenoemd voorbeeld, de beginregel met 'Wat baat...' (*Apa guna...*) aanvangt, komt in de volgende regel steevast 'Als niet...' (*Kalau tidak...*). Een ander voorbeeld:

***Apa guna** berkain batik* - Wat baat een kâin van batik met scherpe vouw

***Kalau tidak** dengan sucinya* - als de stof niet smetteloos is?

***Apa guna** berbini cantik* - Wat baat een knappe vrouw

***Kalau tidak** dengan budinya* - als zij karakterloos is?

Een bekend voorbeeld van de formule 'Als jij...' (*Kalau tuan...*) in vaste combinatie met een gebiedende oproep in de volgende regel is:

***Kalau tuan** mudik ke hulu* - Als jij de rivier op naar boven gaat,

***Carikan saya** bunga kemboja* - zoek voor mij dan een Cambodja-bloem.

***Kalau tuan** mati dahulu* - Als jij het eerst sterft,

Nantikan saya di pintu sorga - wacht dan op mij aan de hemelpoort.

Een aantal pantoens wordt al eeuwenlang overgeleverd en blijft tot op de dag van vandaag in gebruik. In varianten worden pantoens steeds weer herhaald. Nemen we het volgende voorbeeld dat niet lang geleden door Waruno Mahdi (300) werd aangetroffen in een poëziealbum van een zekere Van Mandelslo te Surat in India. Het versje werd in 1638 genoteerd en hoewel de spelling zeer idiosyncratisch is, levert de tekst weinig problemen op. Waruno Mahdi heeft het ten onrechte over een 'two-liner'; het gedicht bestaat gewoon uit vier regels:

Jan rentee rentee - De regen spat neer,
Cadjan de prow - de prauw komt onder de regen.
Jangan beese beese - Fluister niet,
Camey sooda tow - we weten het al.

Waruno Mahdi vindt het gedicht nogal ondeugend, maar ik denk dat zijn interpretatie gekleurd is door de context van deze pantoen in het handschrift. Het gedicht wordt namelijk in Van Mandelslo's bundel voorafgegaan door een tamelijk vulgair en obscene vierregelig gedichtje waardoor het regenversje een seksuele toespeling lijkt te hebben. Tegen de achtergrond van een ander, vergelijkbaar regenversje klinkt deze pantoen echter volkomen onschuldig. Vergelijken we het gedicht met het volgende voorbeeld dat als 'pantoen van kleine kinderen' (*pantun kanak-kanak*) bekend staat (Harun Mat Piah 165):

Hujan rintik-rintik - De regen spat neer,
Tumbuh bunga lalang - valt neer op het hoge rietgras.
Kau sangat cantik - Jij bent erg knap.
Aku sangat sayang - Ik hou veel van jou.

In dit kinderliedje kan men de laatste twee regels persoonlijker maken door voor *kau* (jij) de naam van een meisje te nemen en voor *aku* de eigen (jongens)naam. Met andere woorden: na de eerste regel is al gelijk bekend wat bedoeld is, namelijk een jongen/man is verliefd op een meisje/vrouw. Hij hoeft niet heimelijk te doen, want het is *camey* (= kami, wij, niet-jij, gebruikt met uitsluiting van de toegesprokene; ik) al bekend wat hij wil zeggen.

Op het internet vond ik de site van een zekere Nani, een Maleisische blogger, die niet al te lang geleden ter gelegenheid van haar verjaardag het volgende gedicht toegestuurd kreeg van een zekere 'jkong' (<http://jet809.blogspot.com/2007/02/selamat-hari-lahir-nani.html>). Het aloude kinderversje vindt hier zijn hedendaagse echo:

Hujan rintik-rintik - De regen spat neer
Sejak malam tadi - sinds gisteravond.
Nani tetap cantik - Nani is nog steeds knap,
Selamat hari jadi... - gefeliciteerd met je verjaardag...

Hujan rintik-rintik - De regen spat neer.
Denai pun berlumpur - De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.
Nani yang cantik... - Knappe Nani...
Selamat panjang umur - gefeliciteerd, nog vele jaren.

Hujan rintik-rintik - De regen spat neer.
Asam pedas berlinang - Het hete gerecht asam pedas doet de tranen stromen.
Jangan jadi antik... - Word niet antiek...
Cepat ek bertunang... - Verloof je maar snel...

De jarige Nani liet zich niet onbetuigd en reageerde als volgt op 'jkong':

hujan rintik-rintik - De regen spat neer
sejak malam tadi - sinds gisteravond.
jkong pun menarik - Zelfs jkong is aantrekkelijk.
terima kasih berbaldi-baldi... - Emmers vol dank...

hujan rintik-rintik - De regen spat neer.
denai pun berlumpur - De sporen (van wilde dieren) zitten zelfs onder de modder.
wahai jkong yg baik... - Ach beste jkong...
moga jkong pun panjang umur - ook jij nog vele jaren.

hujan rintik-rintik - De regen spat neer.
atas bambung pasang antena - Plaats een antenne op het dak.
nani pun takmo jadi antik... - Nani (= Ik) wil ook niet antiek worden...
tengah skodeng cari partner - Ik ben aan het rondgluren, op zoek naar een partner.

Het aardige aan de reactie is natuurlijk de populaire omgangstaal waarin het gedicht is gesteld. De uitdrukking *terima kasih berbaldi-baldi* is een letterlijke weergave van de dankformule in Engelse straattaal *buckets of thanks*. Degenen die het taaltje kennen dat in e-mails, sms'en en internetfora gebruikt wordt, weten dat *yg* voor *yang* staat en *takmo* eenvoudigweg *tak mau* is, maar het woord

skodeng staat nog in geen enkel woordenboek. Het is een relatief recent populair slang-woord in Maleisië en betekent 'loeren op, (be)gluren' (*Mat skodeng* is het Engelse Peeping Tom).

Herhaling in andere woorden

De mededeling dat de regen neerspat, is voor de goede verstaander al genoeg om te weten wat bedoeld wordt: liefde is in het spel. Een indirecte wijze van uitdrukken is een bekend verschijnsel in het Maleis. Zo luidt de spreekwoordelijke uitdrukking voor 'naar de bekende weg vragen': *sudah gaharu cendana pula* ([je hebt] al aloëhout [gekregen], [en nu wil je] nog weer sandelhout). Op assonerende wijze wordt gezinspeeld op *sudah tahu bertanya pula* (je weet het al en vraagt nog weer). Van Ophuijsen (14) meende dat het in de relatie tussen de twee regelparen in pantoens alleen om klanksuggestie ging: "Honderden pantoens zijn door mij verzameld; zonder eenig voorbehoud durf ik verklaren, dat er geen verband bestaat, althans behoeft te bestaan tusschen de beide delen, die een couplet vormen." Hij liet weten (13): "Mij komt het zoeken naar eenig verband tusschen de twee delen van een pantoen voor een hopeloos werk te wezen. Het is mogelijk, dat er pantoens worden aangetroffen, waarbij men met kunst en vliegwerk er toe zou kunnen komen een dergelijk verband aan te nemen, doch bedoeld is het zeker niet."

Een *cause célèbre* is de volgende raadselachtige pantoen die in het Maleise geschiedverhaal *Sejarah Melayu* is opgenomen:

Telur itik dari Sanggora - Eendeneieren van Sanggora;

Pandan terletak dilangkahi - een pandanus-mat ligt op de grond, daar stapt men over.

Darahnya titik di Singapura - Zijn bloed vloeide te Singapore;

Badannya terhantar di Langkawi - zijn lichaam ligt te Langkawi.

Van Ophuijsen citeerde dit gedicht als bewijs voor zijn stelling dat er geen verband tussen de beide regelparen bestaat. Al eerder had zijn ambtsvoorganger Jan Pijnappel (1822-1901) echter de volgende verklaring beproefd: "Sanggora is de verst afgelegen staat op de oostkust van het Maleische schiereiland; of nu eendeneieren, een bekende Oost-Indische lekkernij, vooral daar vandaan komen, doet er in hoofdzaak minder toe; de bedoeling is slechts een beeld van verre afstand te geven. Evenzoo geeft het volgende deel: een pandanus, die vlak voor ons op den weg ligt, zoodat men er overheen moet stappen, een beeld van onmiddellijke nabijheid, en met het dubbele beeld is dus bedoeld dat de moord

gepleegd werd op verren afstand van de plaats waar het lijk begraven is.”

De Britse malaicus Sir Richard Winstedt (1878-1966) probeerde de betekenis van het gedicht te preciseren tegen de achtergrond van een legendarische episode in de Maleise hofvertelling *Sejarah Melayu* zelf. Hierin wordt verteld dat een zekere Tuan Jana Khatib als rusteloze geest kwam aanzwerven van Pasai naar Singapore. Toen hij zag dat een gemalin van de radja hem vanuit een paleisvenster fixeerde, vertoonde hij zijn toverkunsten, bestaande uit het splijten van een pinangpalm door de kracht van zijn blik. De vorst zag deze *faux pas* en liet hem voor straf executeren; hij werd op de verafliggende Langkawi-eilanden begraven. Winstedt kwam tot de volgende invulling: de eendeneieren in de eerste versregel stonden volgens hem naar Maleise opvatting voor een rusteloze geest, de zwerver van twaalf ambachten en dertien ongelukken. Een pandanus-mat ligt in de huizen van welgestelde Maleiers en men kan daar niet met geschoeide voeten overheen lopen. Winstedt meende dat de mat een dame symboliseert die zich een minnaar aanbiedt, maar met haar avances dient uiterst tactvol omgegaan te worden. Versregels drie en vier beschrijven vervolgens de tragische afloop.

Zonder meer is de hypothese van Winstedt een briljante vondst, maar ik vind zijn verklaring tamelijk vergezocht. De door hem geopperde interpretatie van eendeneieren is mij uit andere bronnen onbekend en de gesuggereerde gelijkstelling van vrouw en vloermat lijkt me weinig galant voor een hofauteur. En wat staat er eigenlijk in het Maleis? In het Maleis wordt enkel- en meervoud niet in de woordvorm uitgedrukt: *telur itik kan* '(de) eendeneieren' betekenen, maar net zo goed 'het eendenei' of 'een eendenei'. De uiterst beknopte uitdrukkingwijze verhoogt nog eens de moeilijkheidsgraad doordat de lezer/hoorder de lacunes (de zogenaamde *Leerstellen* of 'open plekken' om een literatuurwetenschappelijk vakbegrip te gebruiken) in de tekst zelf moet aanvullen. In de tweede regel staat kortweg *pandan*, niet meer dan een aanduiding voor de pandanus-boom. Aangezien de bladeren van deze boom voor matwerk gebruikt worden, leest Winstedt hier niet onlogisch *tikar pandan*, 'mat van pandanus-bladeren', maar we moeten ons wel realiseren dat deze toevoeging niet dwingend is.

Recentelijk heeft de Indonesisch-Duitse malaicus Mohamad Agar Kalipke (29-31) een iets andere lezing voorgesteld. Hij leest de eerste regel als '*Het eendenei is van Sanggora*'. Het grote eendenei symboliseert volgens hem een grote persoonlijkheid, dat wil zeggen *Tuan Jana Khatib*. Dit ei komt van een andere

plaats, en is met andere woorden vreemd. In de tweede regel staat volgens hem: ‘(Op de grond) liggende pandanus-bladeren werden overschreden.’ Pandanus-bladeren kunnen doornig zijn en Kalipke meent dat het eendenei, dat immers gemakkelijk breekbaar is, in een val is geraakt en daardoor ten val is gekomen: een vreemde is op vreemd gebied al snel in overtreding. De ‘overschrijding’ van lokale normen en gebruiken leidt uiteindelijk tot de doodstraf, zoals in versregels drie en vier wordt bericht.

Met alle respect voor de inventiviteit van Pijnappel, Winstedt en Kalipke blijft mijns inziens het oordeel van Pijnappel gelden dat hier veel “kunst en vliegwerk” nodig is. Het interpretatieproces is vaak omschreven als een cirkelgang, maar in dit voorbeeld bewegen de geleerden zich wel erg in een kringetje. Hooykaas (64) meende dat de schrijver van de *Sejarah Melayu* tot “de verstandigste mannen van zijn tijd” moet hebben behoord, iemand die telkens het ontstaan van een pantoen aan de opmerkelijke situatie van een zeker historisch ogenblik verbond. Rest dus de vraag, om een bekende one-liner van de voetbaltrainer Louis van Gaal te parafraseren: Waren de pantoendichters nou zo slim of zijn de malaïci nou zo dom? Hooykaas (66) stelt dat er pantoens zijn zonder verband tussen de beide regelparen, maar dat een goede pantoen dit verband wél heeft. De consequentie van deze stelling is dat dan aardig wat pantoens als slecht te beschouwen zouden zijn. Het debat over deze kwestie gaat nog steeds door, maar is min of meer in een welles-nietesdiscussie vastgelopen. ‘Welles’ beweerde bijvoorbeeld de Maleisische dichter Arena Wati in 1965. Een goede pantoen wordt volgens hem gekenmerkt door een voorafschaduwning in het eerste regelpaar die zowel de rijmklanken als ook de inhoudelijke betekenis van het tweede regelpaar aanduiden (Kalipke 41). Een dergelijke pantoen noemde hij een *pantun mulia* (edele pantoen). Arena Wati verkondigde dus niet veel anders dan Hooykaas. ‘Nietes’ beweerde daarentegen in 1997 de Indonesische dichter Sutardji Chalzoum Bachri, die nog maar eens de radicale opvatting van Van Ophuijsen herhaalde dat er geen inhoudelijk verband tussen het eerste en tweede regelpaar bestaat (Kalipke 53-55).

Het blijft natuurlijk een uitdaging om te proberen een gedicht te decoderen waarvoor voorgangers geen oplossing konden vinden. Ik was verrast door het volgende voorbeeld dat Willem Braasem (1918-1987) met zijn enigszins archaïserende vertaling eens heeft gegeven (12):

Terang bulan di paya - Maanlicht schijnt over moerassen,
Anak gagak makan nasi - Rijst eten doet een jonge kraai;

Kalau tuan kurang percaya - Hebt ge niet genoeg aan alleen mijn woorden,
Belah dada melihat hati - Splijt mij dan de borst om naar mijn hart te zien.

Braasem (12) stelt dan: “De meest voor de hand liggende vraag is nu uiteraard wel, of er tussen de twee regelparen van een Pantun eigenlijk wel enig verband bedoeld is, of dat een slechts uit zinloze klinkklank bestaande eerste helft louter terwille van maat en rijm aan de in de twee laatste regels besloten, eigenlijke zin van het gedicht wordt vooropgesteld”. Braasem beantwoordt deze vraag niet, maar suggereert dat er geen inhoudelijk verband tussen de twee regelparen aanwezig is.

Het is voor mij verbazingwekkend dat iemand als Braasem, die in Surabaya geboren was, zijn jeugd in Indonesië doorbracht, Indonesische letteren gestudeerd had en na de oorlog in Den Haag graag in Indische kringen verkeerde, hier niet een link legde met het bekende *Terang Bulan* dat het lijflied is van iedereen die iets met ‘Indië’ heeft. In Nederland hebben de Blue Diamonds, Wieteke van Dort, de Kilima Hawaiians, Rudi van Dalm, Anneke Grönloh en tal van anderen het vertolkt. Tegenwoordig biedt het internet de mogelijkheid via YouTube verschillende interpretaties van deze ‘gouwe ouwe’ op te roepen. Om duidelijk te maken hoe populair dit lied eens was, verwijst ik verder naar de begincène van de kaskraker Soldaat van Oranje, waarin de hoofdfiguur (Rutger Hauer) *Terang Bulan* zingt tijdens de vooroorlogse ontgroeningsceremonie in Leiden. Hij kan zijn versie niet afmaken, omdat de preses (Jeroen Krabbé) meent dat de ‘feut’ vals zingt en daarom een soepterrine op zijn hoofd stukslaat. Met voorbijgaan van onbeduidende varianten, luidt de tekst:

Terang bulan, terang bulan di kali - Maneschijn, maneschijn op het kanaal.

Buaya timbul disangkalah mati - Een krokodil komt boven, zogenaamd dood.

Jangan percaya mulutnya lelaki - Geloof niet wat een man zegt:

Berani sumpah tapi takut mati - Ook al durft hij te zweren, hij is bang te sterven.

Dit versje behandelt dezelfde thematiek als Braasems cryptische voorbeeld. De eerste regel roept een dubieuze situatie op: maanlicht schept misschien wel een romantische sfeer, maar alles is niet zo goed zichtbaar als in het volle daglicht, terwijl zowel het moeras als het kanaal verraderlijke plaatsen zijn waar men goed moet uitkijken om niet ten onder te gaan. In *Terang Bulan* gaat het in de tweede regel over een *buaya* (krokodil), maar in het Maleis is dit woord een overbekende metafoor voor een schurk, schoft, boef en meer speciaal een vrouwengek, rokkenjager (zie over deze metaforische toepassing Moeimam 24-26 en 55-56).

Deze onverlaat probeert zijn ware aard te verbergen door zich anders voor te doen dan hij in werkelijkheid is. Hij stort goedgebouwde vrouwen in het ongeluk. De kraai in Braasems voorbeeld heeft eveneens een slecht imago: een dief, beul van kleine vogeltjes en aaseter. Dat een kraaijong rijst eet, is ongeloofwaardig.

Samengevat: in het eerste regelpaar wordt een beeld opgeroepen van onbetrouwbare types uit een halfdonkere omgeving die met een gruwelijke ondergang van hun slachtoffers worden geassocieerd. In het tweede regelpaar van *Terang Bulan* is de conclusie duidelijk: wat uit de mond van een man komt, is gelogen. Hij zweert weliswaar eeuwige trouw, maar is helemaal niet van plan zich levenslang aan een vrouw te binden. In Braasems voorbeeld is de bekende symboliek aanleiding om juist het tegendeel te betonen. De mannelijke narrator vertelt een vrouwelijke toehoorder: "Ook al lijkt het niet zo, als je diep in mijn hart zou kunnen kijken, kun je weten dat mijn liefde oprecht gemeend is." Deze 'openhartoperatie' zal dan wel tot de dood van de spreker leiden en zo rijmt *hati* (hart) overdrachtelijk ook hier op *mati* (dood).

Het liedje *Terang Bulan* krijgt een extra lading als men weet dat het in de eerste helft van de twintigste eeuw op het repertoire van krontjongzangers stond die zelf als *buaya* bekend stonden (Keppy 142). Djajadiningrat (29) geeft het volgende voorbeeld van een krontjong-liedje in een mengeling van Maleis en Nederlands dat op grammofoon was opgenomen:

Ik ga melantjong naar Pasar Gambir - Ik ga uit naar Pasar Gambir.

Sampe di Gambir membeli laksa - Te Gambir koop ik laksa-soep.

Ik ga krontjongan voor mijn plezier - Ik ga krontjongen voor mijn plezier

Boeat mengiboer hati jang soesa - om afleiding voor mijn zorgen te vinden.

Dari Semarang ke Soerabaja - Van Semarang tot aan Surabaya

Djaman sekarang banjak boeaja - zijn er tegenwoordig vele 'krokodillen'.

Main gitaar main mandolin - Ze spelen gitaar en spelen mandoline.

Zoetelief denger saja pantoenin - Zoetelief, hoor mij pantoens maken.

Toekang sepatoe dari Gang Chaulan - Schoenmaker van Gang Chaulan:

Boeka pintoe boeaja poelang - open de deur, de 'krokodil' komt thuis.

Door den regen zijn mijn kleeren nat

Wees niet verlegen je wordt toch mijn schat

Dat de mededelingen over regen en nattigheid in het laatste couplet geen meteorologische waarnemingen zijn, maar associaties met liefdesavonturen

oproepen, heb ik reeds besproken.

De Indische evergreens hebben vele versies en zo staat bijvoorbeeld op de LP 'Weerzien met Indië' van Wieteke van Dort het liedje *Ajoen ajoen*, waarin juist de man voor liefdesgevaren wordt gewaarschuwd (in ongewijzigde spelling):¹

Djangan mandi Kali Persapen

Kali Persapen banjak lintahnja

Djangan kawin nona Persapen

Noni Persapen banjak tingkahnja

Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom

ajoen ajoen Masmira

Djangan main gila.

Ajoen ajoen ajoen in die hoge klapperboom

Ajoen ajoen Masmira

Djangan main gila

Ga niet baden daar in de kali

En ga niet trouwen daar in Persapen

Laat je raden m'n kleine Ali

wanneer ik jou met raad van dienst wil zijn.

Ajoen ajoen etc.

Want een kaaiman zit in de kali

En ook een kaaiman zit in Persapen.

't Is je schoonma, m'n kleine Ali

die er op loert dat jij getrouwd zal zijn.

Ajoen, ajoen etc.

De eerste pantoen met de bloedzuiger (*lintah*) heb ik aan het begin van dit artikel al besproken. In *Ajoen ajoen* worden de metaforen met het ongedierte uit de kali voortgezet in de pantoen met de krokodil: een man op vrijersvoeten moet niet alleen uitkijken voor uitzuigers, maar ook nog eens voor een mannenverslinder in de gedaante van een eventuele schoonmoeder die op de loer ligt.

De karakterisering van pantoens als 'volkspoëzie' kan tot het misverstand leiden dat de beeldspraak vooral aan het alledaagse leven ontleend zou zijn. Er bestaan echter ook pantoens met literaire aanduidingen. In zijn reisimpressie van een

bezoek aan Calcutta in 1810 heeft Ahmad Rijaluddin een humoristische episode opgenomen, waarin hij een dramatisch afscheid in de rosse buurt schildert tussen een matroos en een hoer. Beiden betuigen elkaar eeuwige liefde in een uitwisseling van pantoens. De 'trouwbelofte' is hier vermakelijk, omdat Ahmad Rijaluddin uiterst ongeloofwaardige protagonisten opvoert: een hoer leeft van betaalde liefde, terwijl een matroos in ieder stadje een schatje heeft. De hoge literaire kwaliteit van de pantoens ironiseert de gehele situatie nog eens extra. Vanwege de dialoog in prachtige pantoens lijkt de dubbeltjeshoer opeens een geletterde concubine, terwijl de matroos ook niet van de straat schijnt te zijn. Als voorbeeld neem ik één pantoen die Ahmad in de mond van de hoer legt. Ik citeer uit de voortreffelijke editie van de Australische malaïcus Cyril Skinner (64-65) die ook een fraaie vertaling heeft geleverd:

Kuda téji pandai bertéji - Swift steed, steed so fleet

Kuda kenaikan Seri Rama - Lord Seri Rama's favourite mount;

Abang mari kita berjanji - come, my dearest, this vow repeat

Maukah mia mati bersama - and show, Sir, death's of small account.

Dit is een literair doordenkertje. Skinner (165-166) legt uit dat het ros in de beginregels waarschijnlijk naar het slotgedeelte van de *Rāmāyana* verwijst, maar maakt het verband binnen de pantoen niet verder duidelijk. Men moet echter weten dat aan het einde van het Rāma-epos niet alleen het 'paardoffer' voorkomt, maar ook dat Rāma's vrouw Sītā dan dient te zweren dat zij hem altijd trouw is gebleven. In de pantoen wordt deze indirecte toespeling op de gelofte van eeuwige trouw vervolgens in regels drie en vier direct verwoord.

Skinner vroeg zich af, of Ahmad Rijaluddin de pantoens zelf had gecomponeerd of dat hij bekende voorbeelden citeerde die nu niet meer overgeleverd zijn. In de standaardcollecties komen ze inderdaad niet voor, maar in een nog onuitgegeven handschrift in de British Library te Londen (India Office Library, Malay B. 3) vond ik er een paar terug. Helemaal verwonderlijk is deze vondst niet, want het betreffende handschrift is van de hand van Ibrâhîm, de jongere broer van Ahmad. De tekst heet 'Gedicht met een brief gestuurd naar een vrouw' (*Syair surat kirim kepada perempuan*) en staat vol pantoens met erudiete literaire toespelingen. De pantoen met de *Rāmāyana*-verwijzing is daarin met kleine wijzigingen als volgt opgenomen (folios 43 verso-44 recto):

Ada seekor kuda téji - Er was eens een vurige volbloed:

Kuda kenaikan Seri Rama - dit ros diende Zijne Hoogheid Rāma als rijpaard;

Kakanda mari kita berjanji - Liefste, laten wij elkaar trouw beloven, voorgoed:

Maukah tuan mati bersama - samen te sterven, ben ik je dat waard?

De pantoen is vooral het domein van de orale literatuur. Tot op heden worden er pantoen-wedstrijden gehouden waarbij de deelnemers beurtelings een pantoen ten beste geven. Vooral in Maleisië geldt het als goed gebruik om in toespraken de nodige pantoens te verwerken. In de moderne schriftelijke literatuur van Indonesië is de pantoen als 'onmodern' bewust gemarginaliseerd. In de jaren twintig en dertig zien we wel moderne Indonesische gedichten die op pantoens geënt zijn, maar de grote namen vermijden deze vorm. Een uitzondering zijn Amir Hamzah (1911-1946) en Sanusi Pané (1905-1968) die juist graag bij de traditionele dichtkunst aanknopen. In de moderne Indonesische poëzie komen nog steeds gedichten voor die aan pantoens doen denken, maar hoofdzakelijk als *light verse*.

Het cyclische schakelgedicht pantoum

Een bijzondere vorm van pantoen is de zogenaamde pantun berkait (ineengehaakte pantoen). Een bekend voorbeeld is opgenomen in de pantoenverzameling van Wilkinson en Winstedt (PM 199-202):

Kupu-kupu terbang melintang - Butterflies are flying athwart

Terbang di laut di hujung karang - Flying by the sea at the reef's end

Hati di dalam menaruh bimbang - I feel uneasy in my heart

Dari dahulu sampai sekarang - From days of yore to the present

Terbang di laut di hujung karang - Flying by the sea at the reef's end

Burung nasar terbang ke Bandan - Towards Bandan the vulture flies

Dari dahulu sampai sekarang - From days of yore to the present

Banyak muda sudah kupandang - I've seen many a youthful lass

Burung nasar terbang ke Bandan - Towards Bandan the vulture flies

Bulunya lagi jatuh ke Patani - At Patani its feathers fall

Banyak muda sudah kupandang - I've seen many a youthful lass

Tiada sama mudaku ini - But none compares to you at all

Bulunya jatuh ke Patani - At Patani its feathers fall

Dua puluh anak merpati - Twenty young pigeons there nestle

Tiada sama mudaku ini - But none compares to you at all

Sungguh pandai membujuk hati - Who, in soothing the heart, excels.

De 'ineengehaakte pantoen' is vooral in wedstrijden geliefd: regels twee en vier

van wat de één zegt, dienen te worden overgenomen als een en drie door de ander; de regels twee en vier van de ander worden dan weer regels een en drie voor de eerste.

In de negentiende eeuw raakte de pantoen in Europese literaire kringen bekend. De Duitse romantische dichter Adalbert von Chamisso (1781-1838) was de eerste Europeaan die in 1821 een soort 'ineengehaakte pantoen' vervaardigde met zijn gedicht *Die Korbflechterin* (Hilgers-Hesse 138):

*Ein Vogel singt und lockt die Braut,
Dem Fische wird das Netz gestellt.
Ein Mädchen fein, ein Mädchen traut,
Ein rasches Mädchen mir gefällt.*

*Dem Fische wird das Netz gestellt,
Es sengt die Fliege sich am Licht.
Ein rasches Mädchen dir gefällt,
Und du gefällst dem Mädchen nicht.*

In de loop der jaren ontwikkelde zich een nieuwe dichtvorm, pantoun of pantoum genaamd. Grote namen uit de Europese literatuur, zoals Victor Hugo en Charles Baudelaire, leverden indrukwekkende resultaten. De dichter James Brander Matthews (1852-1929) heeft de pantoum bij een Engelssprekend publiek bekend gemaakt. Zijn *En Route* wordt in de *Encyclopedia Americana* geciteerd om de pantoum te illustreren. De eerste drie kwatrijnen en de laatste zijn (Md. Salleh Yapaar 175):

*Here we are riding the rail,
Gliding from out of the station
Man though I am, I am pale,
Certain of heat and vexation.*

*Gliding from out of the station,
Out from the city we thrust,
Certain of heat and vexation,
Sure to be covered with dust.*

*Out from the city we thrust,
Rattling we run o'er the bridges,
Sure to be covered with dust*

Stung by a thousand midges

*Ears are on edge at the rattle,
Man though I am, I am pale,
Sounds like the noise of a battle
Here we are riding the rail.*

De westerse adaptatie pantoum is afgeleid van de Maleise pantoen, maar heeft een afwijkende structuur. Een pantoum bestaat uit een onbepaald aantal kwatrijnen, waarbij de tweede en vierde regel van de eerste strofe terugkeren als eerste en derde regel in de volgende strofe. Een pantoum is cyclisch: de beginregel fungeert tevens als slotregel. Soms, zoals in het bovenstaande voorbeeld *En Route*, komt de derde regel van de beginstrofe terug als tweede regel in de eindstrofe. Het herhalingsaspect is dus nog sterker dan in het origineel. Volgens theoretici zouden er in een pantoum bovendien twee parallelle thematische perspectieven uitgewerkt moeten worden: de eerste twee regels van elk kwatrijn dienen meer beschrijvend te zijn, terwijl de laatste twee regels meer verinnerlijkt moeten zijn (zie het artikel van Paul J. Smith in deze bundel). Deze inhoudelijke eis reflecteert de poëtische opvatting over de tweedeling binnen de Maleise pantoens in toespeling (eerste regelpaar) en betekenis (tweede regelpaar), maar speelt in de praktijk van pantoums doorgaans geen rol.

In de contemporaine Britse literatuur laat Zadie Smith in haar roman *On Beauty* (2005) een personage genaamd Claire Malcolm optreden die aan de universiteit van Wellington als 'Downing Professor of Comparative Literature' doceert en als dichteres een zekere faam geniet. Deze verhaalfiguur heeft in de jaren zeventig een pantoum geschreven, getiteld *On Beauty*. Als zij het gedicht als lesstof wil fotokopiëren voor een college, ontspint zich een gesprek met de dekaan die het begrip pantoum niet kent (152):

'I'm afraid you'll have to freshen my memory as to the precise nature of a pantoum... I'm rather rusty on my Old French verse forms...'

'It's Malay originally.'

'Malay!'

'It travelled. Victor Hugo did use it, but it's Malay originally. It's basically interlinked quatrains, usually rhyming a-b-a-b, and the second and fourth line of each stanza go on to be the first and third ... is that right? So long since I ... no, that's right - the first and third lines of the next stanza - mine's a broken pantoum, anyway. It's kind of hard to explain it's better just to look at one.'

Zij laat hem dan haar pantoum *On Beauty* lezen en de dekaan weet niet goed hoe hij moet reageren. Uiteindelijk zegt hij dan maar “Beautiful” en de dichteres riposteert: “Oh, it’s just old crap - but a useful illustration” (154). Zadie Smith geeft hiermee een literaire knipoog: de pantoum is namelijk eigenlijk van haar echtgenoot Nick Laird; het betreffende gedicht is opgenomen in diens debuutalbum *To a Fault* (2005). De roman *On Beauty* is aan hem opgedragen (“For my dear Laird”).

Vele pantoums kan men als rederijkersproducten kwalificeren: niet meer dan illustraties van een formele vormleer. Pantoums worden in het taalonderwijs graag gebruikt om leerlingen creatief met taal te leren omgaan. Op het internet zijn verschillende ‘online poetry workshops’ over pantoums te vinden (zie Md. Salleh Yapaar 182). Luchtige thema’s zijn daarbij overheersend. In het Nederlands heeft ‘de dichter van de zappgeneratie’ Quirien van Haelen (geboren in 1981) een verhalend voorbeeld gemaakt met als titel *Mexico* (uit zijn debuut *Testosteron*, <http://www.quirien.com/>):

*‘Nu zit ik bij de Mexicaanse grens’
Ik schreeuwde het die dag van alle daken
Een huis in Mexico dat was mijn wens
Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken*

*Ik schreeuwde het die dag van alle daken:
‘Het was een zéér geslaagde overval’
Ik dacht dat niemand me nog iets kon maken
Toen slipte ik, er klonk een doffe knal*

*Het was een zeer geslaagde overval
De Texas State Police bleek stukken trager!
Toen slipte ik, er klonk een doffe knal
Viel ik in handen van een premiejager?*

*De Texas State Police bleek stukken trager!
Toen ik mijn pick-up in een cactus reed
Viel ik in handen van een premiejager
Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed*

*Toen ik mijn pick-up in een cactus reed...
Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen*

*Ik bood hem geld. Maar niks, hij lachte wreed
Ik kromp ineem en zag mezelf al hangen*

*Ik sprak de rechter van mijn groot verlangen
Een huis in Mexico, dat was mijn wens
Ik kroop ineem en zag mezelf al hangen
Nu zit ik... bij de Mexicaanse grens*

Grote literatuur is Mexico niet, maar wel wordt in dit gedicht goed duidelijk dat de betekenis van regels bij herhaling kan veranderen, ook al blijven de woorden precies gelijk. Deze betekenisverandering komt tot stand door een andere interpunctie of een wijziging van de context.

In de Anglo-Amerikaanse academische wereld is *Pantoum for Chinese Women* van Shirley Geok-lin Lim een zeer bekend voorbeeld van een serieus gedicht:

*“At present, the phenomena of butchering,
drowning and leaving to die female
infants have been very serious.”
(The People’s Daily, Peking, March 3rd, 1983)*

*They say a child with two mouths is no good.
In the slippery wet, a hollow space,
Smooth, gumming, echoing wide for food.
No wonder my man is not here at his place.*

*In the slippery wet, a hollow space,
A slit narrowly sheathed within its hood.
No wonder my man is not here at his place:
He is digging for the dragon jar of soot.*

*The slit narrowly sheathed within its hood!
His mother, squatting, coughs by the fire’s blaze
While he digs for the dragon jar of soot.
We had saved ashes for a hundred days.*

*His mother squatting, coughs by the fire’s blaze.
The child kicks against me mewling like a flute.
We had saved ashes for a hundred days.
Knowing, if the time came, that we would,*

*The child kicks against me crying like a flute
Through its two weak mouths. His mother prays
Knowing when the time comes that we would,
For broken clay is never set in glaze.*

*Through her two weak mouths his mother prays.
She will not pluck the rooster nor serve its blood,
For broken clay is never set in glaze:
Women are made of river sand and wood.*

*She will not pluck the rooster nor serve its blood.
My husband frowns, pretending in his haste
Women are made of river sand and wood.
Milk soaks the bedding. I cannot bear the waste.*

*My husband frowns, pretending in his haste.
Oh clean the girl, dress her in ashy soot!
Milk soaks our bedding, I cannot bear the waste.
They say a child with two mouths is no good.*

Shirley Geok-lin Lim is van Chinese afkomst, geboren in 1944 te Malakka in Maleisië. Zij emigreerde in 1969 naar de USA en verwierf aldaar in 1973 haar doctorsgraad in de Engelse taal- en letterkunde. Momenteel is zij hoogleraar 'Engels en Vrouwenstudies' aan de University of California, Santa Barbara. Als creatief auteur en feministe wordt zij als een prominent vertegenwoordigster van de hedendaagse zogenaamde Aziatisch-Amerikaanse literatuur beschouwd. Het is niet verwonderlijk dat *Pantoum for Chinese Women* inmiddels een vast bestanddeel van Anglo-Amerikaanse literatuurcurricula is geworden. Het gedicht lijkt wel gemaakt te zijn om als collegestof te dienen om postkoloniale literair-theoretische begrippen als 'hybriditeit', 'diaspora' en 'culturele identiteit' aan de orde te stellen. Er valt genoeg te discussiëren, bijvoorbeeld:

*What observations can be made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem?
What are the characteristics of a pantoum? Does the poem meet these criteria?
Why or why not? How has the culture and ethnicity (...) influenced her work?
What are the issues of major concern? Explore the feelings that evoked the
strongest response from you. What were they and why were they so strong?*

(Aantal vragen voor de hoogste klassen van de Amerikaanse middelbare school in het kader van lessen in literatuur,

<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/17106.>)

Gemakkelijke kost is het echter niet voor beginners: op het internet zijn er discussies te vinden over wat er nu eigenlijk bedoeld wordt. Een studente snapte de begin- en slotregel meteen al niet: *"I don't understand why it's saying "two mouths"? Does that mean a girl-child? And what makes a girl have two mouths?"* Twee medestudenten lichtten haar in dat met een 'kind met twee monden' een meisje bedoeld moet zijn: *"two mouths = two moist hollow places"*. Het citaat uit de Chinese Volkskrant blijkt verhelderend te zijn voor de algehele thematiek betreffende het doden van meisjes bij de geboorte in China. Het herhalingselement is in dit gedicht niet te overzien, maar juist dit aspect blijkt voor verwarring te zorgen: *"I keep getting confused by the repeated lines; since they are in a different context every time, I cannot quite figure out how they go together"* (discussie te vinden op <http://laz-apenglish4.blogspot.com/2008/05/pantoum-for-chinese-women.html>, gedateerd 5 mei 2008). Een andere student op het gebied van de Anglistiek laat op zijn website blijken dat het volgen van meerdere colleges literatuurwetenschap vrucht heeft gedragen:

The pantoum, with its insistent repetition of lines, can be an incredibly powerful form. It is best used, I believe, when it fully combines our recognition of the forward motion of life either with the cyclic nature of time or with a sense of being trapped in an enforced pattern. Too often poets use it merely to capture a sense of obsessive madness, giving up the forward thrust of the narrative, or include too much clever variation in the repeated lines, losing the power of this coiled pattern, which keeps pulling us backward as it is moving us forward.

Voor gevorderden is het interessant te weten dat Shirley Geok-lin Lim zich niet zo eenvoudig in de postkoloniale categorie 'Aziatisch-Amerikaanse literatuur' laat plaatsen (Partridge 2007). In de suggestieve schoolvraag hoe de cultuur en ethniciteit van de dichteres haar werk beïnvloed hebben (*"How has the culture and ethnicity (...) influenced her work?"*), schemert het gewenste antwoord al door. Kan men echter essentialiserend stellen dat Lim voor de hybride dichtvorm pantoum heeft gekozen omdat zij uit Maleisië komt en een Amerikaanse 'immigrantenschrijver' is? En dient een gedicht over vrouwelijke foeticide in China noodzakelijkerwijs aan haar Chinese ethniciteit te worden toegeschreven? Waarom geen vraag over het feminisme als belangrijk aspect van haar dichterschap? De vraag naar de vorm van het gedicht (*"What observations can be*

made about the form of the Shirley Geok-lin Lim poem? What are the characteristics of a pantoum?") is zinvol. Zoals in een bekend inleidend werk in de algemene literatuurwetenschap wordt gesteld: "Voor poëzie het meest karakteristiek is de extra betekenis die ontstaat op grond van de versvorm" (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn 236). Vorm en inhoud vormen in *Pantoum for Chinese Women* een onafscheidelijke eenheid: de betekenis van het gedicht komt mede tot stand door de dichtvorm. Het repetitieve en cyclische karakter van de pantoum is bij uitstek geschikt om de zich voortdurend herhalende traditie van het doden van meisjes bij de geboorte in China te verwoorden. Maar ik val in herhaling: de kwintessens van de pantoen en pantoum is herhaling.

NOOT

1. Met dank aan Jef Jacobs die deze tekst onder mijn aandacht bracht.

LITERATUUR

Alle vermelde websites werden voor het laatst op 21 april 2009 door mij bezocht.

Bergen, H.C. van, *Het Vreemdelingen-Maleisch. De omgangstaal in Nederlandsch-Indië*, s.l.: s.n., 1938.

Bijleveld, Boelo Johannes, *Herhalingsfiguren in het Maleisch, Javaansch en Soendaasch. Een stilistische studie*, Groningen, Batavia: Wolters, 1943.

Braasem, W.A., *Pantuns*, Djakarta, Amsterdam, Surabaia: De moderne boekhandel Indonesië, 1950.

Collins, James en Blot, Richard, *Literacy and literacies. Text, power, and identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Djajadiningrat, Hoesein, *De magische achtergrond van de Maleische pantoen*, Batavia: Kolff, 1933.

Harun Mat Piah, *Puisi Melayu tradisional. Satu pembicaraan genre dan fungsi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1989.

Hilgers-Hesse, Irene, "Adalbert von Chamisso und das malaiische Pantun" in S. Udin (ed.), *Spectrum: Essays presented to Sutan Takdir Alisjahbana on his seventieth birthday*, Jakarta: Dian Rakyat, 1978, 134-138.

Hooykaas, C., *Over Maleise literatuur*, Leiden: Brill, 1947 [2e druk].

Kalipke, Mohamad Agar, *Das malaio-indonesische Pantun einschließlich des Pantuns der Sakai*, Hamburg: Abera, 2008.

Keppy, Peter, "Keroncong, concours and crooners. Home grown entertainment in early twentieth-century Batavia", in Peter Boomgaard, Dick Kooiman, Henk Schulte Nordholt (eds.), *Linking destinies. Trade, towns and kin in Asian history*,

Leiden: KITLV Press, 2008, 141-157.

Luxenburg, Jan van, Bal, Mieke en Weststeijn, Willem G., *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg: Coutinho, 1992 [7e druk].

Mahdi, Waruno, *Malay words and Malay things. Lexical souvenirs from an exotic archipelago in German publications before 1700*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007.

Md. Salleh Yapaar, "Malay-Western literary relations: Comparative perspectives on pantun and pantoum" in Asmah Haji Omar (ed.), *Malay images*, s.l.: Universiti Pendidikan Sultan Idris, 2005, 161-193.

Moeimam, Moeharti Soesani, *Van lexicologische modelvorming naar lexicografische parktijk. Een concept voor een receptief Nederlands-Indonesisch woordenboek*, Ridderkerk: Ridderprint, 1994 [Dissertatie Universiteit Leiden].

Ophuijsen, Ch.A. van, *Het Maleische volksdicht*, Leiden: Brill, 1904.

Partridge, Jeffrey F.L., *Beyond literary Chinatown*, Seattle: University of Washington Press, 2007.

Skinner, C., *Ahmad Rijaluddin's Hikayat Perintah Negeri Bengkulu*, Den Haag: Nijhoff, 1982.

Smith, Zadie, *On beauty*, London: Penguin Books, 2005.

Sweeney, Amin, *A full hearing. Orality and literacy in the Malay world*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1987.

Sweeney, Amin, *Malay word music. A celebration of oral creativity*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1994.

Sweeney, Amin, *Karya lengkap Abdullah bin Abdul Kadir Munsyi. Jilid 2: Puisi dan ceretera*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia; École française d'Extrême-Orient, 2006.

Wilkinson, R.J. en R.O. Winstedt, *Pantun Melayu*, Singapore: Malaya Publishing House, 1955 [2nd edition].