E. Vogler

De stichtingstijd van de Tjandis Gunung Wukir en Badut (met platen)

In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde 108 (1952), no: 4, Leiden, 313-346

This PDF-file was downloaded from <http://www.kitlv-journals.nl>

DE STICHTINGSTIJD VAN DE TJANDI'S GUNUNG WUKIR EN BADUT

INLEIDING.

In het algemeen was men tot dusver geneigd de Oost-Javaanse tjandi *Badut* en het Midden-Javaanse heiligdom, waarvan op de *Gunung Wukir* fragmenten zijn gevonden, te beschouwen als representanten van de oudste Hindoe-Javaanse kunst, met name die, welke vooraf ging aan de kunst van het Çailendra-tijdperk.

Hiertegenover meende ik in een in 1949 uitgegeven studie tot de conclusie te moeten komen, dat de stichting van genoemde tempeltjes *niet* aan het begin van de Midden-Javaanse bloeitijd is te stellen en, wat *Badut* betreft, zelfs op zijn vroegst in het laatste deel daarvan¹⁾.

Het spreekt vanzelf, dat het voor de kennis van de Javaanse kunst van het grootste belang is uit te maken, welke opvatting hier als de juiste moet worden beschouwd.

Mijn boven bedoelde conclusie kon — ofschoon hij gegrond was op een systematisch doorgevoerd stijlhistorisch onderzoek — ten gevolge van de destijds in dit bijzondere geval schaarse gegevens slechts voorlopig zijn. Door het ter beschikking komen van enig belangrijk nieuw materiaal is het thans echter mogelijk met vrucht dieper op deze kwestie in te gaan.

Om te beginnen hebben wij dan te onderzoeken, op welke gronden

¹⁾ *De monsterkop in de Hindoe-Javaanse bouwkunst* (M.K.), Leiden 1949, blz. 127, 220 noot 2. Deze studie was al vóór 1929 afgesloten en zou in het (ten slotte niet verschenen) tweede deel der *Publicaties van den Oudheidkundigen Dienst in Nederlandsch Indië* worden opgenomen. De gevolgtrekkingen, waartoe hij voert t.a.v. de ontwikkeling van de Javaanse bouwkunst — en in het bijzonder ook van de Diëng-stijl, waar de hier in beschouwing genomen bouwwerken toe behoren — waren vaak tegengesteld aan de destijds gehuldigde opvattingen. Blijkbaar hebben bedoelde afwijkende inzichten echter later ook wel enige erkenning gevonden, niet zo zeer op het bijzondere punt van *Badut* en *Gunung Wukir* als wel meer in het algemeen t.a.v. de ouderdom der tempels in Diëng-stijl (zie: J. E. van Lohuizen-de Leeuw in haar bespreking van „Dr H. J. de Graaf, Geschiedenis van Indonesië”, *Indonesië*, 4e Jaargang No. 1, blz. 94).

men gemeend heeft de hier besproken bouwwerken een zo hoge ouderdom te moeten toekennen.

Tjandi *Badut* vond een nauwkeurig beschrijver in zijn restaurateur, *B. de Haan* ²⁾.

Tevoren had *Bosch* al een korte bespreking aan het heiligdom gewijd ³⁾. Deze schrijver meende — „gezien de opvallende overeenkomst die de makara's, leeuw-antefixen en andere ornamentstukken met de kunst van Diëng, Kalasan en Boroboedoe vertoonen” — dat wij *Badut* wel tot de alleroudste voortbrengselen der Hindoe-Javaanse kunst zouden hebben te rekenen.

De Haan brengt deze tempel in verband met de in de inscriptie van *Dinaja* (760 A.D.) genoemde. Wel acht hij het niet zeker, dat het hier om één en hetzelfde werk gaat, maar hij betwijfelt toch niet, dat *Badut* gesticht zal zijn door dezelfde nederzetting, van welke genoemde inscriptie afkomstig is: „daarvoor spreekt de stijl van het bouwwerk een te duidelijke taal”.

In verband met de hypothese omtrent een vestiging van bedoelde nederzetting vanuit Midden-Java (omstreeks 748 A.D.) en het weder opduiken in het Midden van de nakomelingen dezer stichters zowat een eeuw later, laat volgens *de Haan* de stichtingstijd van tjandi *Badut* zich begrenzen tussen de jaren 748 en 863, en zou dit tempeltje dus in zuiverheid de vóór-Çailendrase bouwstijl vertegenwoordigen (in mijn boven aangehaalde verhandeling als oud-Diëng-stijl onderscheiden ⁴⁾).

Bij de behandeling van details noemt *de Haan* de vormen van tjandi *Badut* klassiek Midden-Javaans ⁵⁾, soms in het bijzonder aansluitend „bij de oudste bouwwerken, zooals Diëng en Gedong Songo” ⁶⁾.

Blijkbaar denkt de schrijver zich de ontwikkeling van de Hindoe-Javaanse kunst hier zo, dat zij, aanvangende als de ons bekende Diëng-kunst (waarnaast de kunst van *Badut* als Oost-Javaanse tak), via die van Çailendra- en restauratie-tijd zou zijn uitgelopen op de latere Oost-Javaanse.

Volgens deze opvatting zijn dan de typische vormen zoals zij vooral op de Diëng te vinden zijn, vanzelf ook de vroegste en bewijst hun toepassing aan tjandi *Badut*, dat ook aan dit bouwwerk een plaats toekomt in de kring der oudsten.

Nu meen ik te hebben aangetoond ⁷⁾, dat de Diëng-stijl wel de klassiek-Javaanse is, maar dat hij een eeuwenlange ontwikkelingsgang heeft doorlopen, van de tijd vóór de Çailendra-heerschappij tot ver voorbij de „ondergang” van Midden-Java. Voorts zijn er aanwijzingen, dat zijn Oost-Javaanse „tak” — na vanuit het Midden

²⁾ *Oudheidkundig Verslag (O.V.)* 1929, blz. 245-257.

³⁾ F. D. K. *Bosch*, *Het Lingga-heiligdom van Dinojo*. T.B.G. 1924 blz. 285.

⁴⁾ M.K. blz. 32.

⁵⁾ O.V. blz. 248.

⁶⁾ O.V. blz. 249.

⁷⁾ M.K. blz. 222 (samenvatting).

een vernieuwing te hebben ondergaan in of na de restauratie-periode — onafgebroken heeft voortbestaan tot omstreeks het begin van het tijdperk van Singhasari.

De vormen van deze kunst worden door dit alles aangetroffen *naast* die van vrijwel alle andere oudere en jongere Javaanse bouwstijlen en zij hebben daarvan ook bij herhaling elementen overgenomen.

Slechts de kennis van aard en tijd der zojuist bedoelde stijlvernieuwingen, naast een nauwkeurige vormontleding, kan dus ten aanzien van enig bouwwerk in Diëng-stijl zekerheid geven omtrent zijn stichtingstijd.

De door *de Haan* besproken bijzonderheden van tjandi *Badut* zijn hiertoe zonder meer nog geenszins voldoende. In hoofdzaak noemt hij: de grote afmetingen van de tempelkamer; „de scherpe tegenstelling van het horizontalisme in de basementen en de bekroning tegenover het sterke verticalisme van de teerling”; „de voluut als beëindigingsvorm van den trapboom”; naturalistische en realistische trekjes in het ornament; vorm en proporties van de daktorentjes.

Geen van deze bijzonderheden (aangenomen dat zij typerend zijn voor de Diëng-stijl in het algemeen) geeft zonder meer enig aanknopingspunt voor een nadere bepaling van de plaats, waar *Badut* staat in de lange en veelbewogen ontwikkelingsgang van deze bouwtraditie.

Zo moet onze conclusie zijn, dat *de Haan* zijn met *Bosch'* voorlopige en nog niet nader gefundeerde uitspraak overeenkomende stelling omtrent de hoge ouderdom van tjandi *Badut* niet door feiten heeft versterkt.

Krom onderschreef blijkbaar zonder meer de mening van *de Haan* ⁸⁾, terwijl ook *Stutterheim* tjandi *Badut* met de op de *Gunung Wukir* blootgelegde „oudheden uit 732 A.D.” tot de oudste Javaanse bouwwerken rekende ⁹⁾.

Voor de zekerheid waarmee laatstgenoemde schrijver aanneemt, dat de ontgraven tempel van *Gunung Wukir* dezelfde zou zijn als het heiligdom van de oorkonde van Tjanggal ¹⁰⁾, voert hij v.z.b. geen andere gronden aan dan de omstandigheid, dat gemelde oorkonde ongeveer 150 m ten Zuiden van het ontgraven complex gevonden zou zijn ¹¹⁾. Het door hem besproken geval van *Kalasan* ⁹⁾ bewijst echter, hoe voorzichtig men zijn moet met het vereenzelvigen, vooral van in *oude* stichtingsoorkonden genoemde werken, met de bouwresten waarbij zij gevonden zijn.

⁸⁾ N. J. *Krom*, *Hindoe-Javaanse geschiedenis*, 's-Gravenhage 1931, blz. 161.

⁹⁾ *O.V.* 1940, blz. 20.

¹⁰⁾ Zie ook *O.V.* 1937, blz. 12.

¹¹⁾ *O.V.* 1938, blz. 10.

Uit het bovenstaande is wel duidelijk geworden dat de stelling, volgens welke de tjandi's *Gunung Wukir* en *Badut* zouden zijn opgericht in dezelfde spanne tijds als die waarin de oorkonden van Tjanggal resp. Dinaja werden uitgegeven, nog geheel moet worden bewezen.

In het volgende hoop ik hier tegenover te kunnen aantonen — aansluitende bij mijn vroegere conclusies ten deze — dat bedoelde stelling niet juist kan zijn, aangezien beide heiligdommen de onmiskenbare tekenen dragen van een veel latere tijd: het einde van de z.g. restauratie-periode en waarschijnlijk zelfs het daarop volgende tijdvak.

ALGEMENE ONTWIKKELINGSGANG VAN DE MIDDEN-JAUAANSE KUNST.

Perioden.

Voor een goed begrip van de te geven gedetailleerde bewijsvoering hebben wij dan eerst in grote lijnen de ontwikkelingsgang van de Midden-Javaanse kunst te overzien ¹²⁾.

In deze ontwikkeling zijn vijf perioden te onderscheiden ¹³⁾. De tweede (van het midden der zevende eeuw tot het midden der achtste) zou volgens de gebruikelijke opvatting — naast het oudere deel van de bewaard gebleven tempels van *Diëng* en *Gedong Sanga* — tjandi *Gunung Wukir* hebben zien verrijzen, terwijl ook *Badut* als zuiver representant van de kunst van dit tijdperk geldt.

Naar ik echter aannemelijk meen te hebben gemaakt ¹⁴⁾, kunnen ook de oudste der bewaard gebleven heiligdommen in *Diëng*-stijl niet vroeger dan in de Çailendra-tijd gebouwd zijn. Wanneer dan bovendien *Gunung Wukir* en *Badut* aan een latere tijd toebehoren, zullen ons dus geen als zodanig bekende bouwresten uit de tweede periode zijn overgeleverd.

Daartegenover brengen de derde (de Çailendra-tijd, tot omstreeks halverwege de negende eeuw) en vierde (het z.g. restauratie-tijdperk, tot $\pm$ 927) elk een overvloed van materiaal.

Van de vijfde periode tenslotte (ruim vijf eeuwen van „provincialisme”) zijn slechts enkele werken met meer of minder zekerheid aan te wijzen ¹⁵⁾.

¹²⁾ M.K. blz. 232 v.v. (samenvatting).

¹³⁾ M.K. blz. 26 v.

¹⁴⁾ M.K. blz. 220 v.v. (samenvatting).

¹⁵⁾ M.K. blz. 211 v.v.

Uit de aard van verschillende elementen der latere kunst meende ik te mogen afleiden ¹⁴⁾, dat die van het tweede tijdperk nauw verwant zal zijn geweest met de Zuid-Indische Pallawa-kunst, terwijl voorts haar vormen in de Çailendra-tijd een belangrijke vermenging met die van een kunst uit geheel andere (Noord-Indische?) kring zullen hebben ondergaan.

Ook het vierde tijdvak wordt gekenmerkt door de overvloedige inschuiving van weer geheel nieuwe elementen, welke deels uit den vreemde, deels uit Oost-Java moeten zijn gekomen. Ten slotte vinden wij overblijfselen van werken welke onder latere Oost-Javaanse invloed blijken te hebben gestaan en die aan de vijfde periode moeten worden toegeschreven.

Vermoedelijk vanaf het begin van de Çailendra-tijd zal het gebied van de Midden-Javaanse kunst zijn uiteengevallen in twee kringen met onderling afwijkende traditiën (Diëng-stijl en Çailendra-stijl). Deze traditiën hebben de zojuist bedoelde periodieke vermengingen elk op eigen wijze tot stand gebracht en zijn blijkbaar gedurende de gehele Hindoe-Javaanse tijd naast elkaar blijven voortbestaan.

Typen van het singha-makara ornament en hun ontwikkeling.

Door een gedetailleerde ontleding op uitgebreide schaal van het omlijstingsornament van doorgangen en nissen (en in het bijzonder van de centrale monsterkop daaruit) is het mogelijk gebleken t.a.v. elk der boven bedoelde periodieke vernieuwingen daarvoor kenmerkende afzonderlijke vormelementen in het licht te stellen.

Met behulp van enkele dezer kenmotieven zal nu getracht worden het vraagstuk omtrent *Gunung Wukir* en *Badut* tot een oplossing te brengen. Daarbij zal op dit beperkte gebied naar enige volledigheid worden gestreefd, ten einde ook meer in het algemeen klaarheid te verkrijgen ten bate van het stijlhistorisch onderzoek.

Om te beginnen is dan een overzicht noodzakelijk van de ontwikkelingsgang op Midden-Java van het singha-makara ornament uit de doorgangs- en nisomlijsting.

In de Çailendra- en de nieuw-Diëng-kunst (derde tijdvak) zijn in hoofdzaak de na te noemen typen van singha-makara-band te onderscheiden (zie afb. I). De singha-kop heeft hierbij steeds de oeroude onderkaakloze vorm.

- (1) De *boogvormige* band met buitenwaarts gerichte makara's, op pilasters of tot beneden doorlopend; afb. 3.

- (2) De *hoefijzervormige* band met binnenwaarts gekeerde makara's, op pilasters: afb. 4.

Als vermoedelijk op Java onder invloed van een voor ons niet bewaard gebleven omlijsting der oudste Diëng-kunst ontstane variaties op de typen (1) en (2)¹⁶:

- (3) De aan weerszijden van de singha-kop *rechthoekig* naar beneden geknikte band: afb. 5.
 (4) De *neergedrukte* hoofijzervormige band op zeer hoge pilasters (zowel rond als rechthoekig verlopend): afb. 6, 7 (M.K. afb. 157).
 (5) De geheel *verticaal* blijvende band: afb. 11 (M.K. afb. 106b, 107).

Bij de typen (1) t/m (4) (Çailendra-stijl) is de band steeds gedacht als in horizontale richting achter de singha-bovenkaak doorlopende (inbijt-voorstelling). Bij het type (5) (nieuw-Diëng-stijl) eindigt de band aan weerszijden onder tegen de wangpartij van de singha-kop aan, welke laatste hierdoor — in tegenstelling tot alle andere typen — de omlijsting in volle breedte overspant.

De boven beschreven vormen hebben hun voortzetting gevonden in de kunst van het restauratie-tijdperk en zijn daar bovendien tot vermenging gekomen met geheel nieuwe voorstellingen:

- (6) Een omlijsting, vermoedelijk in de vorm van een tempelfront met doorgang en van Oost-Java afkomstig (afb. 12), met tot afsluiting een op de kroonlijst liggende volle singha-kop, geflankeerd door opgeheven klauwhanden¹⁷.
 (7) Een eveneens op een lijst of plaat liggende volle singha-kop (afb. 14), waarvan de langs de wangen neergaande armen eindigen

¹⁶ Bedoelde omlijsting zou dan nauw verwant geweest zijn aan die van de Pallawa-kunst (afb. I P). Men vergelijkte met deze laatste de Javaanse (afb. I (4); 6; 7), welke hem in algemene opzet zeer na staat. Bij een behoud van de hoge pilasters is aan het Javaanse type de Indische dubbele makara-band vervangen door een blijkbaar voor deze aanpassing gedrukt uitgebeelde singha-makara-band. Men zie echter op afb. 6 het (de singha vervangende) voetstukje, als ingepast typisch Zuid-Indisch element.

Ook de *wijdbeense* singha-makara-boog (M.K. afb. 151) is vermoedelijk ontstaan onder invloed van een oude Diëng-vorm, met name een bandvormige dakrandversiering als van afb. 11. Men ziet een duidelijke mengvorm met type (1) van het singha-makara ornament, b.v. aan de dakrand van sommige bijtempeltjes van *Sewu* (A.B.I.A. 1928 pl. XI).

¹⁷ De naakte schouders en armen van het gegeven Oost-Javaanse voorbeeld zijn vermoedelijk een bijdrage van de Oost-Javaanse kala-stijl en kunnen dan eerst in het vijfde tijdperk de Midden-Javaanse kunst zijn binnengekomen (zie: M.K. blz. 126 v., 213). In de Midden-Javaanse kunst komt het hier bedoelde omlijstingstype niet als geheel voor, doch vindt men afzonderlijke elementen daarvan samengekoppeld met zulke van het singha-makara ornament.

1

P(allawa)

2

3

4

5

6

I Midden-Javaans omlijstingsornament.

in op de plaat rustende, naar het gelaat gerichte en als het ware gepantserde klauwen. De armen gaan schuilen onder een tussen arm en wang ontspringende golvende massa van floralistische slippen, de z.g. *schouderlip* (afb. 13)¹⁸⁾.

Gaan wij thans na, hoe in algemene lijnen de ontwikkeling van bovengenoemde typen — door vergroeiing en onderlinge beïnvloeding — verlopen is.

In de eerste plaats hebben de oudere vaak, gelijk gezegd, hun voortzetting gevonden in de kunst van het restauratie-tijdperk zonder zich principieel te wijzigen, maar dan als regel toch min of meer vervormd. Enkele voorbeelden: (1), afb. 3; (2), *M.K.* afb. 165; (4), afb. 7; (5), *M.K.* afb. 121.

Reeds gedurende de Çailendra-tijd ziet men voorts in twee richtingen de neiging ontstaan, de partij van de singha-kop als min of meer zelfstandig topstuk met rechthoekige benedenafsluiting uit te beelden.

In de ene richting betreft het de *neergedrukte boog* op hoge pilasters van de Çailendra-kunst. Deze in de nisomlijsting zeer veel toegepaste, rond of rechthoekig (*M.K.* afb. 157) verlopende band vindt men ook boven doorgangen uitgebeeld (afb. 8, 9). Hij is hier nog vrijwel zuiver van samenstelling: duidelijk zijn te onderscheiden de rechthoekige band met de aanhakende wangpunten van de singha-kop en de handslippen daarnaast, voorts de verticale bandeinden (echter zonder makara) en de het geheel dragende, binnen tegen de portaalmuur geplaatste pilasters.

Dat de makara's zijn weggelaten is wel wegens gebrek aan ruimte geschied. Hiervoor in de plaats zijn op de frontzijde van de portaal-muren verticale makara-banden aangebracht, welke boven eindigen tegen tegen de laagste lijst van de fries.

Ofschoon de hier besproken voorstelling dus (afgezien van de weggelaten makara) het oorspronkelijke type in zuiverheid vertegenwoordigt, heeft hij toch — blijkbaar onder invloed van de bijzondere omstandigheden — een opmerkelijke verandering ondergaan. Terwijl hij in de nissen (afb. 6) een harmonisch samenhangend geheel is, waarbij de ingesloten ruimte door pilasters *en band* begrensd wordt en de versierselen onder singha-kop of ander middenstuk vrij in de nisruimte afhangen, vormen bij de doorgangsomlijsting band en kop met afhang-

¹⁸⁾ Bij de ons bekende overblijfselen van de restauratie-tijd vinden wij de onder (6) en (7) beschreven typen slechts in onderlinge vermenging. Het beeld van elk der oorspronkelijke vormen is elders met meer of minder zekerheid gereconstrueerd (*M.K.* blz. 219).

selen en andere bijvoorstellungen als compact geheel de rechtlijnig begrensde bovenafsluiting van de doorgangsoopening en zijn zij hiermede geworden tot een in zichzelf besloten rechthoekvormige compositie.

Wij kunnen hier ook aandacht geven aan de floralistische spiraal aan weerszijden van de singha-partij, welke in de Çailendra-kunst nog zuiver deel uitmaakt van de friesversiering (afb. 8), doch later als onderdeel van het singha-stuk verschijnen zal.

In de Diëng-kunst komt het tweede geval voor, dat een neiging blijkt te bestaan de singha-kop met omgeving te behandelen als een van de rest der omlijsting min of meer afgescheiden geheel. Een voorbeeld geeft afb. 11. Het aan de benedenzijde rechtlijnig afgesloten stuk waarop de kop hier staat uitgebeeld, is duidelijk afgescheiden van de verticale makara-banden, welke het dragen. In de omlijsting op afb. 121 *M.K.* (een werk van het vierde tijdperk) komt een en ander nog duidelijker uit en blijkt ook de handslip, tegen het wangeinde aangedrukt, tot het bekroningsstuk te behoren met de schel en het bijbehorende stukje makara-band ¹⁹⁾. Een ander, verderop nader te behandelen voorbeeld van het hier besproken type vindt men aan *Ngarwen* (afb. 17).

Men ziet, dat deze voorstelling langs andere weg ontstond en ook geheel anders samengesteld is dan de eerst behandelde. Hij vindt zijn oorsprong wel in de voor de Diëng-stijl typerende vervorming van de singha-makara-boog, bij aanpassing daarvan aan een rechthoekige omlijsting met rechtlijnige bovenafsluiting, als van de Pallawa-kunst ²⁰⁾.

In de restauratie-tijd wordt de neiging tot het uitbeelden van een zelfstandig bovenstuk in de (uit de singha-makara-boog voortgekomen) omlijsting zeer versterkt en uitgebreid onder invloed van de nieuw binnengekomen vormen met volle kop. Deze zijn — door de aard der voorstelling en dan in het bijzonder door de lijst of plaat waarop de singha ligt — geheel afgescheiden van de lager gelegen omlijstingsdelen.

De twee boven beschreven uiteenlopende typen uit resp. de Çailendra- en de Diëng-kunst hebben daarbij — naast de vele nieuwe combinatiën — hun eigen ontwikkeling gehad. Zo zal later blijken, dat de voorstellingen van de afbeeldingen 24 (Midden-Java) en 21 (Badut) late ontwikkelingsvormen zijn van resp. het Çailendra-type en het Diëng-type.

Bij de mengvormen, die tussen de oude en de nieuwe omlijstingstypen ontstonden, speelt de ligplaat van de volle kop een grote rol, ook in verbinding met de onderkaakloze singha waar hij van huis uit in het geheel niet bij behoort. Deze mengvormen zijn in het algemeen te beschrijven als combinatiën van de

¹⁹⁾ Aan de kop van *Puntadewa* vindt men bijzonderheden welke doen vermoeden, dat ook hij een werk zijn zal van op zijn vroegst de vierde periode. Zo draagt hij vermoedelijk de oorship in een min of meer vergroeide (en dus zelfs late!) vorm. Men vergelijkte op dit punt de afbeeldingen 11 en 22.

²⁰⁾ *M.K.* blz. 58 v.

min of meer uit hun oorspronkelijk verband gehaalde samenstellende delen van bedoelde typen: een onderkaakloze kop, twee uiteenlopende vormen van volle kop, de makara, de makara-band, de ligplaat, de omlijsting in tempellichaamvorm. Natuurlijk ook van de talloze details dezer samenstellende delen.

Zo zijn dan typerend voor het nieuwe tijdperk niet alleen de ingeschoven vreemde vormen, maar evenzeer de onder invloed daarvan ontstane verschuivingen in de meer oorspronkelijke voorstellingen, in het bijzonder ook de in de omlijsting vaak volledig geworden scheiding tussen het singha-topstuk en de verticale delen waarop dit rust.

DETAIL-ONDERZOEK.

Te behandelen kenmotieven.

Nu wij de ontwikkelingsgang van het Midden-Javaanse omlijstingsornament in grote lijnen voor ons zien, kan in details worden getreden om te komen tot vaststelling van bijzondere elementen of combinatiën van elementen, welke de verschillende ontwikkelingsstadia typeren. De hierna te noemen vormen zullen nader in beschouwing worden genomen.

De *handslip*. Hiermede wordt bedoeld ²¹⁾ een bundel van floralistische slippen, welke oorspronkelijk (Çailendra-stijl) is uitgebeeld aan weerszijden van de singha-kop, waarbij hij de uit de mondhoeftredende band van beneden uit omklemt (afb. 4). Het ornament verloopt daarbij als regel vlak langs het meest nabij zijnde deel van de kop.

Dat bedoeld sierstuk de plaats inneemt van een de omlijstingsband op gelijke wijze omvattende klauwhand lijkt het meest waarschijnlijk.

Ook van Erp ²²⁾ zoekt de oorsprong van deze bladslippenbundel in de klauwen van de monsterkop. De voorbeelden van volle koppen, welke hij als aanwijzingen in deze richting noemt, staan echter of in generlei verband met de omlijstingsboog, of zij liggen daar ook met de klauwen boven op, omvatten de hand niet van onder uit. Een samenhang van ons ornament met deze klauwvoorstellingen lijkt daarom niet aannemelijk.

Bosch ²³⁾ beschouwt het sierstuk als uiteinde van een zich om de boogpost heen slingerend wang-verlengstuk. Het verloop van wangpunt en slippenbundel weersprekt aan de meeste werkstukken deze veronderstelling niet, terwijl in een enkel geval (*De gouden kiem* pl. 12d) de uitvoering zelfs zodanig is, dat mogelijk de uitvoerder van het stuk de verhoudingen ook werkelijk zó gezien heeft ²⁴⁾. Daartegenover staat evenwel het feit, dat er stukken voorkomen, b.v. aan

²¹⁾ M.K. blz. 114 v., 127.

²²⁾ Van Erp, *Beschrijving van Barabudur II*, 1931, p. 380.

²³⁾ F. D. K. Bosch, *De gouden kiem*, Amsterdam 1948, blz. 34.

²⁴⁾ Ook wanneer dit vast zou staan, zou het geen bewijs leveren voor Bosch' stelling. Het is immers mogelijk, dat een niet met de oorsprong der voorstelling bekende Javaanse uitvoerder door de bestaande verhoudingen gesuggereerd werd tot het zien en door een geringe nuancering voelbaar maken van een samenhang, welke in feite nooit had bestaan.

Barabudur, waarop de wangpunt geheel vrij verloopt en toch, buiten elk verband daarmede, ook de handslip is aangebracht.

Hetzelfde geldt t.a.v. een merkwaardige kop van tjandi *Retna* (*De gouden kiem* pl. 11a). Hij is van het later te bespreken Ngawen-type (afb. 17): de buiging van de band voltrekt zich binnen de wangpunt, die tevens de handslip (met daarop rustende papagaai) omsluit. Het wangeinde heeft een bijzondere gedaanteverwisseling ondergaan, want het eindigt vrij als slurf (op de hoogte van de vogelborst). Ook hier ontbreekt dus elke mogelijkheid van een samenhang tussen wangpunt en handslip.

Al aanvaardt men echter deze laatste omstandigheid niet als bewijs tegen *Bosch*'s stelling, dan nog lijkt zijn verklaring onaanvaardbaar, op grond van de volgende overwegingen.

Wij mogen wel aannemen (*M.K.* blz. 97, 145), dat in de Indische kunst aan de hier besproken leeuwenkop het boven om de band heen buigende wanggedeelte van de aanvang af een mondhoek heeft voorgesteld. Hieruit kwam dan oorspronkelijk een (niet nauw omsloten) guirlande of band losjes wegbuigen. Deze wel uit de Hellenistische kunst afkomstige kop zal steeds zonder onderkaak zijn uitgebeeld, waardoor het wangeinde soms het uiterlijk kreeg van een los tegen de guirlande eindigend slipje, de vermoedelijke oorsprong van de z.g. mondhoekkrul van de Javaanse kunst. Na samenkoppeling van deze vorm met een boog op pilasters zal vervolgens door een geringe modificatie de „inbijt”-voorstelling zijn ontstaan, waarin de nauw omsloten brede boogband is gedacht als in horizontale richting door de bek heenlopend en de onderkaak geheel bedekkend.

In de geschetste ontwikkelingsgang is geen vorm te vinden waaruit de door *Bosch* gedachte „wingerdachtige” *volledige omvatting* van de band zou kunnen zijn voortgekomen. Er zou hier dus aan een nieuwe gedachte een geheel nieuwe vorm gegeven moeten zijn en dit lijkt niet mogelijk, aangezien in de Indische kunst — buiten het geval ener geleidelijke vergroeiing — geen vernieuwing is te verwachten dan door samenkoppeling of onderlinge vervanging van reeds toegepaste doch tevoren niet bijeen behorende vormelementen²⁵).

Het is met het oog op dit alles nog wel steeds het meest waarschijnlijk — ofschoon ook daarvoor geen bewijzen zijn aan te voeren²⁶) — dat ons ornamentje een hand vervangt en er zal dus geen bezwaar tegen zijn, het handslip te blijven noemen.

²⁵) *M.K.* blz. 17 v. (samenvatting). Zie ook hier onder blz. 342 v.v.

²⁶) In: J. Burgess, *The ancient monuments... of India*, Vol. II, staat op Pl. 316 een viertal bijeenbehorende torana's van de Tjalukyaanse kunst afgebeeld, waarin men bij oppervlakkige beschouwing zou kunnen menen het ontstaan van de handslip geïllustreerd te zien. Het betreft de combinatie van een eenvoudige rechthoekige omlijsting met een singha-makara-guirlande (het type van *M.K.* afb. 60, voorzien van makara-slippen als van afb. 66). De singha-kop heeft hierbij een plaats gekregen tegen het horizontale deel van de lijst zó, dat de makara-slippen aan de benedenrand daarvan schijnen te ontspringen.

Terwijl een van de bovengenoemde torana's nog de volledige combinatie te zien geeft, zijn aan de andere guirlande en makara's weggevallen en blijft alleen de rechthoekige lijst over met als centraal topstuk de door makara-slippen geflankeerde singha-kop, een beeld dat sterk gelijkt op de Javaanse band-door-bek voorstelling met handslippen. Er bestaat echter een principieel verschil, waardoor een directe en eenvoudige samenhang tussen vormen als deze uitgesloten lijkt: de tegengestelde richting van hun slippenbundels.

Wel echter is mogelijk te achten een ontstaan van de handslip door samenkomst van een combinatie als de zojuist beschreven Tjalukyaanse met de voor-

Bosch is van mening, dat de (floralistische) handslip soms in een roofdierklauw zou zijn omgezet. Deze opvatting vindt in de bekende werkstukken naar het schijnt geen bevestiging. Aan de door de schrijver gegeven voorbeelden (pl. 12 a-d) kan alleen aan het stuk van pl. d met enige goede wil een dierlijke (en dan een vogelachtige) klauw worden waargenomen. Bij nauwkeurige beschouwing blijkt deze gelijkenis echter slechts oppervlakkig en zeer onvolkomen, de voorstelling in werkelijkheid eveneens een floralistische te zijn²⁷⁾.

De herkomst van de handslip is in het bovenstaande wat uitvoerig besproken om alsnog de verschillende opvattingen daaromtrent tegen elkaar af te wegen. Hij is echter van geen belang voor het onderzoek dat thans ons doel uitmaakt.

Wolkje, een hemeling dragend. Zeer vaak ziet men bij de singha-kop een paar hemelingen uitgebeeld op een wijze als hier is aangegeven. In vele gevallen hebben zij daarbij een plaats gekregen binnen de omlijstingsboog (afb. 9). Op het gegeven voorbeeld nemen de wolkjes bovendien een bijzondere plaats in, waardoor zij als het ware voorbestemd zijn om in latere gemengde voorstellingen vervangen te worden door de handslip.

Een *makaraslip*. Het betreft hier een bundel floralistische slippen van min of meer driehoekige vorm, welke aan het singha-makara ornament van achter boog en wangpunt omhoog gaat (afb. 4). De het hoogst reikende slip eindigt vaak in een grote binnenwaarts gerichte krul. De gronden voor de naamgeving van dit ornament heb ik elders uiteengezet²⁸⁾.

De *schouder- of armslip*²⁹⁾. Een rij van floralistische slippen die, tussen wang en arm van de volle kop ontspringend, over arm en schouder heen golven en zich vervolgens zij- en opwaarts over het steenvlak naast de kop verspreiden. Het ornament verschijnt eerst in de restauratie-periode (afb. 13).

De *oorslip*³⁰⁾. Dit is een slip of slippenbundel, van hetzelfde flora-

stelling van een bandomvattende hand, als van *M.K.* afb. 85. Waarbij de mengvorm dan functie en plaats zou hebben ontvangen van de hand, het floralistisch karakter echter van de makara-slip.

Voorstellingen welke aan meergenoemde Tjalukyaanse mengvorm verwant zijn vindt men ook in de kunst van het Noord-Oosten (zie: pl. X-19, 20, in *The ancient Monuments of Varendra* van A.K. Maitra, *Varendra Research Society Monograph* No. 7; voorts Vol. II, pl. 225, van Burgess, *Ancient Monuments*. Zouden vormen als hier bedoeld elementen zijn geweest van de „Arische” stijl en met deze hun verspreiding hebben gekregen?

²⁷⁾ Het gefotografeerde object is door het witten van bepaalde onderdelen bijgewerkt en verliest diensgevolge veel van zijn waarde als bewijsstuk, vooral ten aanzien van de details waar het hier om gaat.

²⁸⁾ *M.K.* blz. 46 v.

²⁹⁾ *M.K.* blz. 78, 111 v.

³⁰⁾ *M.K.* blz. 86.

listische karakter als de reeds beschrevene, welke als het ware achter om de oorvoet gehangen is en zo aan weerszijden daarvan tevoorschijn komt (afb. 14, 25). Het ornament wordt, evenals de schouderslip, aan de omlijstings-singha van de Midden-Javaanse kunst pas in het restauratie-tijdperk aangetroffen ³¹⁾ en dan vrijwel algemeen. Het is hierdoor een belangrijk hulpmiddel bij de chronologische plaatsbepaling van bepaalde werkstukken.

De meeste der boven opgesomde elementen hebben gedurende de ontwikkeling van de Midden-Javaanse kunst elkaar beïnvloed, hetzij door voor elkaar in de plaats te treden, hetzij op andere wijze.

Een sterke stoot tot dit alles is uitgegaan van de boven reeds beschreven vervormingen en vermengingen welke het omlijstingsornament als geheel heeft ondergaan, door inwerking van de in de restauratie-periode nieuw binnengekomen voorstellingen.

Wij kunnen thans de mogelijkheid onderzoeken ener chronologische plaatsbepaling t.a.v. verschillende typische vervormingen, vermengingen en verplaatsingen. Blijken zal, dat de datering van werkstukken in het algemeen met meer zekerheid dan tot dusver binnen bepaalde grenzen kan worden teruggebracht, en in het bijzonder, dat de gebruikelijke ouderdomsschatting t.a.v. de tjandi's *Gunung Wukir* en *Badut* dient te worden herzien.

*Variaties van de kenmotieven bij hun toepassing
onder meer oorspronkelijke verhoudingen.*

Nemen wij om te beginnen de *handslip* nader in beschouwing. Reeds in de derde periode kan men op het punt van de plaatsing een drietal variaties onderscheiden, welke verband houden met de verschillen in vorm van de omlijstingsband: rond of rechthoekig, neergedrukt, verticaal.

Bij een normaal (niet neergedrukt) rond of rechthoekig verloop van de band is de sterk zijwaarts geplaatste hoektand als regel op de band uitgebeeld en deze bepaalt dan de plaats van de daar vlak langs gaande, maar op enige afstand van de hoger en meer binnenwaarts gelegen wangpartij blijvende *handslip* (afb. 1, 4).

Geheel anders bij de neergedrukte boog van de Çailendra-kunst (afb. 9), die ontstaan zal zijn door de behoefte, de singha-makara-band (in aansluiting bij een dubbele makara-rank op zeer hoge pilasters als

³¹⁾ M.K. blz. 169.

van de Pallawa-kunst) zo hoog mogelijk in een rechthoekige nisruimte te plaatsen. Als gevolg hiervan moest dan de singha-kop ten opzichte van de band veel lager worden uitgebeeld en zal men, ten einde de inbijtvoorstelling te handhaven, deze tot een aanhaakvoorstelling vervormd hebben, waarbij de kop als het ware onder de band kwam te hangen aan zijn uitgerekte wangeinden.

De handslip loopt hier vanzelf direct langs het wangeinde: de hoektand is van de band af geraakt.

Een soortgelijk verloop, maar ten gevolge van andere oorzaken, ziet men bij het verticale bandtype van de Diëng-kunst (*M.K.* afb. 106b, 121). Doordat de band met zijn boveinde tegen de wangpartij eindigt en het kaakgedeelte met de tanden binnen de door de banden begrensde ruimte blijft, is ook hier de handslip in de „mondhoek” gedrukt.

Een typerend verschil tussen deze vorm en de vorige is, dat de basis bij de eerst beschrevene horizontaal verloopt en bij de Diëng-vorm verticaal.

Reeds in de Çailendra-tijd komt de handslip in twee duidelijk verschillende typen voor.

Het vermoedelijk meer oorspronkelijke, want het duidelijkst de handvorm vertonende (afb. 4, 5), blijft geheel op de band. De meest één- of tweeledige en soms zich splitsende slippy lopen hoofdzakelijk in een buitenwaarts gerichte bocht, waarbij een of twee van de langste in een extra grote krul eindigen. In een bepaalde richting zien wij deze vorm uitgroeien tot een vrijwel cirkelvormige bundel van gebogen slippy (afb. 17, 19).

In het tweede type herkent men vaak het eerste, maar ziet men de met enige leden verlengde en meer gerekte slippy zich uitstrekken tot voorbij de omlijstingsband, de „vlammenrand” ter plaatse en het einde van de wangpunt als het ware bedekkend (*M.K.* afb. 137a).

Van de *makara-slip* kan gezegd worden, dat hij gedurende de derde periode alleen normaal wordt aangetroffen en slechts in de Çailendra-kunst. Beziat men afb. 4, dan blijken handslip en makara-slip ieder op de eigen plaats te staan (de eerste vóór, de andere achter de band uitkomende), zonder ander verband dan dat zij zich boven elkaar bevinden en in elkaars verlengde verlopen.

Als een voorbeeld van „vergroeiing” door de tijd beschouwe men hiernaast de singha-makara-boog van afb. 3, een werk van de vierde periode. Hier ziet men handslip en makaraslip (zie de topkrul) samengevloeid tot één hoog oplopende massa van alle in hetzelfde vlak liggende bladslippy, welke overigens toch nog geheel overeenkomt met de „klassieke” vorm van afb. 4.

Ook het *wolkje* met hemeling treffen wij in de Çailendra-tijd slechts aan in normale uitbeelding. Voor ons is hier alleen van belang de vorm van afb. 9, welke deel uitmaakt van de reeds tot gesloten geheel geworden partij van de singha-kop. De wolkjes zijn aan weerszijden van de kop geplaatst en worden door de benedenrand van het stuk begrensd.

Geven wij thans aandacht aan de in het restauratie-tijdperk bijgekomen nieuwe voorstellingen.

Hoe deze er oorspronkelijk zullen hebben uitgezien is slechts langs indirecte weg min of meer vast te stellen, wat reeds elders is geschied³²⁾. Zeer waarschijnlijk zullen zij op Java nooit zuiver zijn toegepast maar, van de aanvang af, in vermenging met de oudere Javaanse.

Wij hebben ons hier slechts bezig te houden met de schouderslip en de oorslip, allereerst zoals zij zich in de Javaanse kunst in normale toepassing voordoen.

De *schouderslip* heeft, wat de eenheden betreft waaruit hij is samengesteld, geheel het in de oudere Midden-Javaanse kunst voor de floralistische bladslip gebruikelijke „*akanthus*”-type en zal dus als zodanig de Javaanse en niet de vreemde vorm representeren. Voor het overige echter is hij, in combinatie met de gepantserde klauw, ongetwijfeld als oorspronkelijke eenheid ingevoerd, getuige de zo opvallende gelijkenis met klauw en slip van de vermoedelijk vele eeuwen oudere Indische voorstelling op afb. *M.K.* 40³³⁾.

Bezien wij de Javaanse schouderslip in details (afb. 13), dan blijken de afzonderlijke slippin uit twee tot drie delen te bestaan, waarvan het eerste de arm omsluit en de andere delen (na zich soms nog gesplitst te hebben) het vlak buiten de arm bedekken. Elk deel wendt zich ten aanzien van zijn voorganger in tegenovergestelde richting, waardoor een golvend geheel ontstaat. De laagst of op een na laagst geplaatste slip krult als regel in zijn top benedenwaarts sterk om en raakt daarbij de steunplaat.

De *oorslip* komt meest voor in een gemengde vorm, waarbij het aan de buitenzijde van het oor tevoorschijn tredende deel vervangen is door een daarmede min of meer overeenkomend (al in de oudere Javaanse kunst aangetroffen) ornament van andere origine, de wangkartel (afb. 13)³⁴⁾. Soms ook ontbreekt dit deel zonder meer (afb. 17). Wat

³²⁾ *M.K.* blz. 219 (samenvatting).

³³⁾ Men vergelijke onderling deze kop en die van afb. 14, met ongeveer dezelfde functie (pilaarbekroning).

³⁴⁾ *M.K.* blz. 169 v. Vele koppen van *Barabudur* dragen dit ornament, zodat het geen kenmerk is voor de kunst van het restauratie-tijdperk. Op blz. 172 (geschreven vóór het verschijnen van de *Barabudur-monographie*) wordt de mogelijkheid hiervan nog opgehouden.

echter thans voor ons van belang is, als wel onbedriegelijk merk van de restauratie-tijd, is het tussen oor en horen uitkomende slipeinde. Het ontbreekt blijkbaar geheel aan de werken van de Çailendra-eeuw, is zeer algemeen aan die van de vierde periode (zie b.v. afb. 13—17, 19, 20, 22, 23, 25, 26; *M.K.* afb. 165, 189, 197, 221) en komt ook voor aan koppen van *Badut* (afb. 20) en *Gunung Wukir* (afb. 22).

Hiermede hebben wij dan een eerste bewijs voor ons, dat deze laatste tempels uit geen vroeger tijd kunnen stammen dan de vierde periode.

Ontwikkelingen in de vierde periode.

In het voorafgaande zijn de door ons behandelde elementen beschouwd in hun toepassing onder voor Midden-Java meer oorspronkelijke verhoudingen. Thans kunnen wij overgaan tot het onderzoek naar in de vierde periode ontstane gemengde vormen waarvan zij deel uitmaken. Wij zullen dit doen aan de hand van concrete voorbeelden.

Ontwikkeling van het zelfstandige singha-stuk: Diëng-type.

Afb. 17 (tjandi *Ngawen*). De koppen van deze tempel zijn van groot belang voor een goed inzicht in het ontstaan van een singha-stuk als dat van *Badut* of van *Gunung Wukir* (afb. 21, 22). In algemene opzet behoort de hier beschouwde omlijsting zuiver tot de Diëng-stijl³⁵): de rechthoekvormige doorgangsopening wordt direct omsloten door het singha-makara ornament; de band schijnt geheel verticaal te verlopen en onder tegen het singha-stuk te eindigen; dit laatste overspant de omlijsting in volle breedte.

Een nauwkeurige ontleding van het singha-stuk brengt echter aan het licht, dat *daarin* toch ook de normale boogvormige band vertegenwoordigd is: op „klassieke” wijze sluit de wangpunt om de boog (vgl. afb. 1), die echter de wending naar beneden geheel binnen de wang-omvatting volbrengt en hierdoor in verticale richting uit de „mondhoek” treedt. De bijna cirkelvormige handslip heeft dientengevolge een plaats gekregen binnen de omvatting van het wangeinde, een vorm die wij als typisch voor de Diëng-stijl leerden kennen. Ook in de wijze, waarop de singha-partij (inclusief handslippen en bijbehorende bandstukken) als afgesloten geheel rust op de verticale makara-banden, sluit deze voorstelling geheel bij genoemde stijl aan.

³⁵) *M.K.* blz. 58 v.

Opmerkelijk is, dat de afsluiting van het bovenstuk zich zo ver ontwikkeld heeft, dat men in het onzekere verkeert of het verticale deel van de band nog wel gedacht is als voortzetting van het gebogen deel. De plaats waar de handslip tevoorschijn komt, lijkt namelijk *boven* het einde van de verticale band te liggen, zodat het topstuk alle samenhang met dit laatste zou missen.

Terwijl de zojuist besproken bijzonderheden nog wel binnen het kader van het Çailendra-tijdperk blijven, dragen de Ngawense koppen ook het duidelijke stempel van de vierde periode. In de eerste plaats is te noemen de sierlijk uitgevoerde oorslip. Verder kan gewezen worden op de golvende slippenmassa boven de wang en opzij van het oor, welke in de oudere kunst zijn gelijke niet heeft maar dan ook in zuivere vorm de armslip vertegenwoordigt, zoals duidelijk wordt bij een vergelijking b.v. met afb. 13.

Nu wij het singha-stuk van afb. 17 in zijn opbouw hebben doorzien, kan dat van afb. 19 (*Lara Djonggrang*) in beschouwing worden genomen. Ongetwijfeld is dit naar zijn samenstelling identiek met het Ngawense: de gelubde wangpunt (door een hogere plaatsing en meer gedrongen vorm schouderachtig aandoend), de handslip binnen de omvatting daarvan, zelfs de schouderlip boven het wangeinde (zie o.a. de benedenwaarts gerichte krul van de laagste slip), zij zijn geheel dezelfde.

Het schijnt dat de boog, zoals hij aan *Ngawen* nog in rudimentaire vorm wordt aangetroffen, hier volkomen vervaagd is en dat dus de voorstelling van *Lara Djonggrang* een latere vorm zal zijn, welke uit de eerstgenoemde door verdere vergroeiing is ontstaan.

Aan het stuk van *Lara Djonggrang* zien wij, hoe het gehele samenstel plaats heeft gekregen op een ongetwijfeld van de volle kop overgenomen lijst. De kop van afb. 18 heeft bovendien aan weerszijden een makara toegevoegd gekregen.

De hier buiten elke samenhang met een band staande en zonder meer ook niet als zodanig herkenbare handslip geeft een aardig voorbeeld van de wijze, waarop zulke schijnbaar in vrijheid gevormde phantasieën in werkelijkheid voorstellingen zijn welke in sterke gebondenheid stap voor stap ontstonden — door splitsing en samenvoeging of ook vergroeiing — uit te allen tijde streng in ere gehouden voorbeelden.

Wanneer wij in de gevolgde lijn tenslotte de kop van *Badut* op afb. 21 bezien, met zijn gelubde wangvoortzetting en — in de omsluiting daarvan — zijn opkrullende handslip, dan herkennen wij daarin evenzeer met zekerheid een late vorm van de Ngawense. Al blijkt ook aan het

stuk van *Badut* niets meer van de samenhang met een omlijstingsboog en al wordt de indruk gevestigd, dat men hier de handslip is gaan zien als een voortzetting van het ombuigende wangeinde (zie het ronde verloop van de „handpalm”).

Deze laatste ontwikkeling doet verder het vermoeden rijzen, dat de kop van *Badut* uit later tijd is dan die van *Lara Djonggrang*.

De omlijstings-singha van *Gunung Wukir* (afb. 22) sluit, door vorm en plaatsing van de handslip, nauw aan bij het type van *Ngawen*, wijkt daarvan echter af doordat de ver uitlopende wangpunt ontbreekt en de met ander slippen-ornament verlengde handslip-bundel vlak langs kop en oor opgaat en zelfs ongeveer oorhoogte bereikt. Het stuk is te onvolledig bewaard gebleven om met zekerheid uit te kunnen maken in hoeverre hier nog andere vormen in het spel zijn, b.v. de makara-slip (vgl. afb. 3) en de schouderslip. Blijkbaar is de singha-kop van het type zonder wangpunt (vgl. b.v. afb. 10) en zien wij dus in het stuk van *Gunung Wukir* het *Ngawen*-type voor ons in vermenging met andere vormen of, anders gezegd, in een later ontwikkelingsstadium.

Ofschoon de voorstellingen van *Badut* en *Gunung Wukir* dus wel als jongere ontwikkelingsvormen van het type *Ngawen* zijn te beschouwen en zo als nauw aan elkaar verwant, staan zij toch — niet alleen door de zojuist besproken bijmenging maar ook door een opvallend verschil in geest — geenszins dicht bijeen. Bedoeld verschil spreekt uit het type in het algemeen zowel als uit de in bouw toch nauw overeenkomende details en moet er wel op wijzen dat deze vormen ontstaan zijn door een tamelijk langdurig gescheiden ontwikkeling in sterk uiteenlopende milieu's.

Samenvattend kunnen wij vaststellen dat de bijzondere vervorming van de singha-makara-boog, welke wij aan *Ngawen* nog min of meer in zijn beginstadium zien en die blijkbaar in een bepaalde, tot in Oost-Java reikende ontwikkelingslijn van de Diëng-kunst gebruikelijk is geweest, zijn weg eveneens heeft gevonden naar de *Lara Djonggrang*-kunst. Wat dan betekent, dat in de laatstgenoemde kunst Diëng-stijl en Çailendra-stijl zijn samengevallen. Zo moet de weg van het *Ngawen*-type naar de *Lara Djonggrang*-kunst een „zijweg” geweest zijn, wat bevestiging vindt ook in het feit dat het type van *Badut* (het Oost-Javaanse eindpunt van de lijn) het oorspronkelijke schijnbaar onvermengd weergeeft, terwijl dat van *Lara Djonggrang* v.z.b. steeds in vermenging verschijnt (rustende op een lijst; met makara's samengekoppeld).

Ontwikkeling van het zelfstandige singha-stuk: Çailendra-type.

Op afb. 8 ziet men hoe de boven reeds besproken gedrukte hoefijzer-boog op pilasters als het ware omvat wordt door een verder uitspringend geheel van:

de voorzijde der portaaluren (waarop een makara-band is afgebeeld);
het aan de voorzijde onderbroken lijstenstel onder de fries;
de eveneens onderbroken fries met versiering van rankspiraalen;
een stel bekroningslijsten.

Speciaal in de singha-partij met omvatting heeft men hier wel de oorsprong voor zich van verschillende vormen en combinatiën van de latere kunst. Wij zullen daarvan nader in beschouwing nemen:

- a. Het Lara Djonggrang-type van een onderkaakloze kop met klauwen op een deels „uitgekapte” lijst (afb. 13).
- b. De door een handslip gedragen hemeling onder de singha-kop (afb. 24).
- c. De rankspiraal als onderdeel van het singha-stuk (afb. 22, 16).

a. *Afb. 13.* Deze phantastische vorm blijkt welbeschouwd een „kruising” te zijn tussen enerzijds de volle singha-kop op ligplaat, met armen, armslippen en klauwen en profil (zie hierbij afb. 14); anderzijds de onderkaakloze singha-kop met onder tegen de tanden aansluitende rij van bloemrozetten (afb. 9). Een ineenschuiving dus van een der nieuw binnengekomen singha-vormen (Chandimau-stijl ³⁶⁾) en de singha van de Çailendra-stijl in de bijzondere vorm van *Sewu*.

De aansluiting van de nieuwe vorm bij de oude is dan verkregen door weglating van de onderkaak en „uitkapping” daaronder van de ligplaat. De intact gebleven delen van de ligplaat van de volle kop corresponderen zo met de overgebleven delen van de friesdragende lijst bij de kop van *Sewu*. In de daartussen liggende onderbreking van de lijst van beide typen is de bloemenrij aangebracht.

Bij deze merkwaardige ineenpassing heeft men dus de onderkaak van de volle kop geamputeerd en wel op een zo weinig mogelijk schennende wijze: door voortzetting van de wangroning tot in de mondhoek en uitrekking van de deze ronding volgende wangkartel ³⁷⁾.

³⁶⁾ *M.K.* blz. 95 noot 88, 117 v. *Chandimau*: de Noord-Indische vindplaats van vormen welke deze stijl typeren.

³⁷⁾ In *M.K.* blz. 133, 148, 151, wordt naast de hier gegeven verklaring van ontstaan nog een andere mogelijkheid opgehouden. Indien niet alle tekenen

Zeer opmerkelijk is, dat men aan *Lara Djonggrang* deze blijkbaar tot standaard-type geworden onderkaakloze kop met klauwen bij bepaalde gelegenheden weer vol heeft gemaakt, door op de plaats van de bloemenrij en *met behoud van de amputatieronding* een onderkaak in te schuiven (M.K. afb. 189)! Een onderkaak met kartelbaard en tanden van een toen gebruikelijk type, in zulk een vreemde samenhang echter onze belangstelling wekkend, niet als „schepping van schoonheid” maar door het inzicht dat hij geeft in de sfeer waarin hij deze toepassing vond: die van volkomen gebondenheid aan het voorbeeld.

Wij kunnen hier dan t.a.v. de onderkaak opstellen als ontwikkelingsgang gedurende het restauratie-tijdperk: normaal — geamputeerd — opnieuw ingeschoven. De geamputeerde vorm kan, gelijk duidelijk is, direct na de toetreding van de Chandimau-vormen zijn ontstaan, als mengproduct tussen de kop met normale onderkaak en het zelfstandige singha-stuk van de Çailendra-stijl. De derde vorm kan slechts het aanzijn hebben gekregen ten gevolge van een nieuwe stijlvermenging, waarvan wij dan in de *Lara Djonggrang*-kunst het resultaat voor ogen krijgen.

b. Afb. 24. Dit stuk stelt ons een ver gevorderd stadium van vermenging voor ogen. Toch zijn de volgende voorstellingen als grondslagen nog duidelijk te onderkennen.

- (1) De gesloten singha-partij van het Sewu-type, met twee hemelingen op wolkjes en tussenliggende bloemenrij (afb. 9)³⁸.
- (2) Twee aan weerszijden van achter de singha-kaak en meest vóór de omlijstingsband uitkomende, op één voet na vrije hemelingen, in van ouds gebruikelijke actieve zweefhouding (afb. 2). Men vindt deze combinatie al in de Indische kunst³⁹.

bedriegen mogen wij echter wel aannemen dat de verhoudingen werkelijk liggen als hier thans is uiteengezet.

³⁸) In de *Lara Djonggrang*-groep vindt men het wolkje met hemeling veelvuldig toegepast aan singha-stukken van een overigens van het Sewu-type verschillende samenstelling (afb. 10). Hun plaats ten opzichte van het geheel is echter dezelfde gebleven. Het floralistische ornament, waaruit de wolk hier is samengesteld, verschilt eveneens van dat van *Sewu* door de grote krullen welke erin voorkomen. Dit feit werd in ander verband reeds opgemerkt en verklaard als mogelijk gevolg van Oost-Javaanse invloed (M.K. blz. 199). Met de handslip heeft het wolkje van *Lara Djonggrang* nog niets te maken, gelijk duidelijk blijkt uit de geheel verschillende plaatsing van de krullen. Men vergelijke de afbeeldingen 10 en 24.

³⁹) De functie van deze hemelingen was aanvankelijk een geheel andere dan die van de uit wolken kijkende aanbidders. Zij zullen namelijk andersoortige, oorspronkelijk uit de makara-bek tredende en later naar de singha-mondhoek overgebrachte figuren hebben vervangen (M.K. blz. 83 v.). Van de hemelingen op afb. 2 is niet duidelijk, of zij met één been dan wel met beide benen achter de singha-kaak blijven. In hun houding (zie ook de een bloem dragende handen) komen zij sterk overeen met die van afb. 24.

- (3) Een onderkaakloze singha-kop op ligplaat, met handslippen op de plaatrand (Lara Djonggrang-type: afb. 23).
- (4) De bandomvattende gelubde wangpunt van het Lara Djonggrang-type (*M.K.* afb. 165).
- (5) De armslip, zoals toegepast aan singha-vormen zonder arm van de restauratie-tijd (afb. 17).

Beschouwt men het stuk van afb. 24 in zijn algemene samenstelling, dan blijkt het vrijwel volledig het onder (1) vermelde type te vertegenwoordigen: de singha-kop met zijn aan weerszijden van de kaak en onder de wangpuntboog geplaatste hemelingen op wolkjes, welke in de hoeken tevens de benedengrens van het stuk vormen en waartussen zich vlak onder de singha-tanden een rij bloemen bevindt.

Stuk voor stuk wijken deze elementen echter sterk af van de oorspronkelijke vormen, hoewel zij ons toch ook geenszins vreemd zijn.

De hemelingen „rusten” op hun wolkjes in sterk actieve zweefhouding, elk met één voet achter de singha-kaak, alsof zij daarachter vandaan kwamen.

De wolkjes zijn vervangen door handslippen die hier, ofschoon nog zuiver van vorm, buiten elk verband staan met een boog, wat toch hun oorspronkelijke functie was. Zoeken wij nu naar een verwante voorstelling waar deze handslippen van kunnen zijn overgenomen, dan vinden wij die in de omlijstingskop van het type (3). De recht omhoog gerichte slippen hebben er dezelfde plaats in het geheel en komen op dezelfde wijze om de horizontale benedenrand rechts en links van de singha-kaak tevoorschijn buigen. Hun oorspronkelijke functie is hier nog niet verloren gegaan, al is het niet de omlijstingsband maar de rand van de ligplaat, welke zij omklemmen.

Een andere maar wel minder voor de hand liggende mogelijkheid is, dat er op het punt van de handslip direct verband bestaat met een voorstelling als van afb. 2, waarin de (omlijstingsband-omklemmende) handslip zich eveneens onder de hemeling bevindt. Deze hemeling en handslip zouden dan in een compositie als van afb. 9 de plaats zijn gaan innemen van het nauw samenhangende duo hemeling-wolkje.

Ook de wangpartij van de singha geeft een vermenging aan. Hij vertoont namelijk een frappante gelijkenis met die van het onder (4) genoemde type van *Lara Djonggrang*. De wangpunt heeft dezelfde vorm en een gelijk verloop; de band echter, welke hij normaliter zou moeten omvatten, is weggevallen en zo overhuift deze wangpunt in alle leegte de daaronder geplaatste hemeling. Dat de boog hier is uitgevallen laat zich geredelijk verklaren uit de samenstelling van de oorspronke-

lijke, het geheel blijkbaar nog beheersende voorstelling (1). Hierbij viel reeds aan *Sewu* de omlijstingsband, door het verloop vlak langs de bovenrand, min of meer buiten het eigenlijke beeld, terwijl hij aan een gemengde voorstelling van *Lara Djonggrang* geheel vervallen is (afb. 10). Bij de toepassing van een kop van het type (4) in voorstelling (1) kon deze kop moeilijk anders gebruikt worden dan geheel los van zijn oorspronkelijke samenhang.

Tot slot kunnen wij aan het stuk van afb. 24 de (verkorte) armslip van de volle singha-kop herkennen in de slippen, welke opzij van het singha-oor en boven de wangpunt zijwaarts lopen (vgl. afb. 17).

De boven opgemerkte bijzonderheden kunnen in de volgende samenhang worden gezien.

De handslip, in de Çailendra-kunst als bandomvatter behorend bij de singha-makara-boog, is — ten gevolge van de stijlvermenging waarmee het restauratietijdperk inzette — als zelfstandig element uit dat oorspronkelijk verband vrij gemaakt en toegevoegd aan de nieuwe voorstelling van een door een lijst gedragen kop, door plaatsing op die lijst. Vervolgens is bedoelde slip uit deze laatste combinatie opnieuw los gemaakt (bij een hernieuwde stijlvermenging) om in een weer andere compositie de plaats te gaan innemen van een wolkje. Tot op het laatst heeft hij daarbij zijn oorspronkelijke vorm in zuiverheid behouden, terwijl ook zijn plaats ten opzichte van de kop ten naaste bij dezelfde gebleven is.

Een soortgelijk beeld zien wij op het punt van de zwevende hemelingen. Deze zijn bij hun verhuizing wel op een iets lagere plaats terecht gekomen dan de oorspronkelijke (de plaats van de hemelingen op wolkjes), maar hun verdere verhouding tot de singha-kop is dezelfde gebleven. De vervanging van laatstgenoemde hemelingen was ongetwijfeld het doel van hun gewijzigde toepassing en daarvoor moest het vroegere doel (uittreding met de band uit de mondhoek) worden opgegeven.

De singha van afb. 24 blijkt, wat zijn wangeinde betreft, ten nauwste verwant aan een bepaald type van de *Lara Djonggrang*-kunst (afb. *M.K.* 165): geheel anders dan de vlezige wangpunt van *Barabudur* of *Ngawen* (afb. 1, 17) hebben beide hetzelfde levenloze, zuiver ornamentale karakter. Toch vertegenwoordigen zij tot in alle finesses de klassieke vorm: de buiging voor de bandomvatting, de mondhoekkrul ⁴⁰⁾ met lubben-voortzetting, de wangkartel. Wij hebben hier dus wel een typisch geval van vergroeiing voor ons.

Zo wijzen de in het stuk van afb. 24 geregistreerde veranderingen op een zeer laat ontstaan van dit stuk niet alleen, maar tonen zij ook aan dat de stijlvermenging aan het begin van de vierde periode later door andere gevolgd moet zijn.

Wij kunnen hier zelfs nog nader preciseren op grond van het feit, dat de wangpunt-voorstelling van afb. 24 zeer waarschijnlijk tot een jongere ontwikkelingsphase is te rekenen dan het stadium, waartoe die van *Lara Djonggrang* behoort: de laatste verricht door zijn samenhang

⁴⁰⁾ *M.K.* blz. 145.

met de omljstingsband nog ten volle zijn oorspronkelijke functie, terwijl de eerste, bij een volledige gelijkheid naar vorm en geest een andere taak in vreemde omgeving te vervullen heeft gekregen.

Wij zien hier dus een element, dat tot in de Lara Djonggrang-kunst samenstelling en functie in zuiverheid bewaarde maar waarin tevens op typerende wijze een andere geest groeide, en dat *daarna* uit het oude verband losgemaakt en in geheel nieuwe samenhang toegepast is.

Er moet dus na het ontstaan van de Lara Djonggrang-kunst een nieuwe uiteen en ineenschuiving van elementen of, anders gezegd, een nieuwe samenvloeiing van tevoren uiteenstaande bouwtraditiën zich hebben voltrokken.

c. Afb. 22. Als laatste in de rij beschouwen wij nog eens het tjandi *Gunung Wukir* vertegenwoordigende stuk dat, niettegenstaande het onvolledig bewaard is gebleven, toch verschillende voor de datering van dit bouwwerk doorslag gevende bijzonderheden vertoont. Twee daarvan, de oorslip en de handslip betreffende, werden reeds behandeld.

Thans zullen wij aandacht geven aan de spiraalrank schuin boven de handslip, welke rank nog juist met zekerheid is te herkennen.

Dit aan de omljstings-singha ongewone element is mij verder nog van één, overigens geheel anders samengesteld stuk bekend, afkomstig van tjandi *Sadjiwan* (afb. 16), welke tempel geacht wordt te dateren uit het einde van de restauratie-periode.

Zoeken wij naar de vermoedelijke herkomst van deze vorm aan de ons bekende meer oorspronkelijke voorstellingen, welke aan het groot-scheepse mengproces van de vierde periode hebben meegedaan, dan komt als enig mogelijke en tevens waarschijnlijke stamvorm naar voren een singha-stuk als dat van *Sewu* op afb. 8.

Opmerkelijk is, dat reeds aan deze oude voorstelling de „om de hoek” geplaatste rankspiraal van de friesversiering gezien kan worden als behorende bij het singha-stuk (vergelijk ook afb. 9). Het ligt zo voor de hand dat in de vierde periode, toen in sterke mate de neiging toenam om het singha-sluitstuk als op zichzelf staand geheel uit te beelden, men bedoelde losse spiraal daarbij getrokken heeft en toen ook aan de vermenging met andere voorstellingen heeft doen deelnemen.

Ofschoon mij tussen de grondvorm van *Sewu* en de twee hieronder nader te bespreken, wel uit veel latere tijd stammende werkstukken geen overgangsvormen bekend zijn, lijkt de rechtstreekse samenhang tussen deze spiraalvoorstellingen op grond van het bovenstaande tamelijk zeker.

De spiralen van het stuk van *Sadjiwan* zijn aangebracht in aansluiting op een slippornament, dat zich blijkbaar ontwikkeld heeft uit de schouderslip in combinatie met een hier oorspronkelijk niet bijbehorende *opgeheven* klauw (afb. 15). Het ornament dat zich nog verder buitenwaarts bevindt is naar alle waarschijnlijkheid de „staart” van een weggevalen makara.

De spiraal is zó uitgebeeld, dat het begin van de rank schijnt samen te hangen met de laagste dezer staartslippen. Een dergelijke staartverlenging echter is vreemd aan alle Midden-Javaanse vormen van makara en wij kunnen wel veilig aannemen, dat de spiraal hier als nieuw element is ingeschoven.

Vergelijkt men de zijstukken van de voorstellingen op de arbeeldingen 16 en 18, dan ziet men de mogelijkheid van een samenhang. In laatstbedoelde compositie is nog duidelijk te herkennen de kop met handslippen van het Ngawen-type, die hier — als in de *Lara Djonggrang*-kunst gebruikelijk — op een lijst is geplaatst en waaraan bovendien aan weerszijden een makara uit het oorspronkelijke singha-makara ornament is toegevoegd. Wanneer ook het singha-stuk van *Sadjiwan* geflankeerd is geweest door makara's (hetgeen niet twijfelachtig lijkt), dan valt op hoe aan de hier besproken voorstellingen makara en cirkelvormig slippornament op dezelfde wijze zijn samengeschoven. Aan het stuk van *Lara Djonggrang* is bedoeld ornament nog met zekerheid te herkennen als een bij de singha behorende handslip en het heeft met de makara dan ook — niettegenstaande de nauwe aansluiting — generlei verbinding. Aan het andere stuk daartegenover is de slippencirkel in zuiverheid een eenheid van de recalcitrante spiraal en is hij door gebruikmaking van een reeds gegeven aansluitingsmogelijkheid met de makara-partij in verbinding gebracht.

Wij zullen de verhouding tussen deze voorstellingen vermoedelijk zo hebben te zien, dat het type van *Sadjiwan* ontstaan is uit dat van *Lara Djonggrang*, o.a. middels vervanging van de handslip door de spiraal, na opname van deze laatste in de elementen-stock van de singha-partij.

Het stuk van afb. 16 zal dus vermoedelijk — anders dan men tot dusver heeft aangenomen — een latere ontwikkelingsvorm zijn dan de producten van de *Lara Djonggrang*-kunst. De tot in het detail veranderde geest die er uit spreekt schijnt dit te bevestigen.

T.a.v. de onvolledig bewaard gebleven spiraal van *Gunung Wukir* (afb. 22) laat zich vaststellen, dat hij het hogere deel van de schuin opgaande en verlengde handslip-bundel begrenst (en daarboven, opzij van de horen, een „vergroeiende” schouderslip?). In elk geval is deze spiraal geplaatst in de buurt van de bovenhoek van het singha-stuk en komt dit hierin meer overeen met de oude voorstelling van *Sewu* dan het stuk van afb. 16, waaraan hij vermoedelijk de handslip vervangt.

Ook de singha van *Gunung Wukir* geeft een vergroeiing naar de geest te zien, welke wijst op een late tijd van ontstaan. Op zichzelf heeft deze omstandigheid weinig overtuigingskracht, doch hij wint aan waarde

doordat andere feiten in dezelfde richting wijzen. Wij herkenden in deze voorstelling immers elementen (in late ontwikkelingsvormen) van beide grondtypen van het zelfstandige omlijstings-topstuk: het Diëng-type en het Çailendra-type. Dit samenvallen der traditiën van de Noordelijke en de Zuidelijke school moet dan hebben plaats gevonden geruime tijd na de stichting van tjandi *Ngawen*.

Vermenging van Diëng-stijl en Çailendra-stijl.

In het voorafgaande leerden wij reeds enkele gevallen kennen van een zodanige vermenging: aan *Lara Djonggrang* en aan *Gunung Wukir* (afb. 18, 19; 22).

Thans zullen wij in nadere beschouwing nemen het merkwaardige en fraaie singha-stuk van afb. 25 (Diëng-plateau)⁴¹). Mèt dat van afb. 26 kan het ons inzicht verhelderen in de ontwikkeling van de Midden-Javaanse kunst omstreeks de overgang van de vierde naar de vijfde periode.

Om het ornament van bladslippen onder en opzij van de kop in zijn gecompliceerde samenstelling goed te kunnen begrijpen, moeten wij een drietal ontwikkelingslijnen nagaan, waarlangs enkele der in het begin van ons onderzoek genoemde oorspronkelijke elementen — de handslip, de makaraslip en de schouderslip — zijn uitgegroeid of ook samengeschoven.

Reeds eerder werden genoemd de tot één geheel geworden bundels van handslip en makaraslip van tjandi *Plaosan* (afb. 3), waarbij elk dezer ornamenten zijn oorspronkelijke samenstelling toch nog zuiver bewaard heeft.

Verder werd al terloops het feit vermeld, dat in de restauratie-tijd mengvormen zijn ontstaan tussen de volle kop met arm en schouderslip, en die met opgeheven klauwhand⁴²). Men vergelijkte de afbeeldingen 13 en 14, als representerende de normaal toegepaste schouderslip, met de afbeeldingen 15 en 16 welke ons bedoelde mengvormen voor ogen stellen. Duidelijk is, dat de reeds bij een normale toepassing bestaande neiging om de hoger gelegen helft der slippen in meer verticale richting te laten verlopen, boven de opgerichte klauwhand nog versterkte. Wan-

⁴¹) Door *Stutterheim* besproken in zijn: *The meaning of the kala-makara ornament (Indian Art and Letters, N.S. Vol. III, p. 27)*. Zie ook: *M.K.* blz. 249.

⁴²) *M.K.* blz. 112.

neer aan van armslippen voorziene koppen aan weerszijden een makara werd toegevoegd, verviel bovendien vaak de lagere, horizontale helft van de armslip deels of geheel. Tengevolge van het een en ander is blijkbaar als zelfstandig element ontstaan een slippenornament opzij van de kop, op ongeveer oorhoogte, met naar de kop toe omkrullende sliptoppen.

Door de ingenomen plaats en het verticale verloop komt dit ornament enigszins overeen met de makaraslip. Een typerend verschil ligt echter in de omstandigheid dat de laatste steeds een driehoekige vorm heeft (de sterk dominerende langste slip staat in het midden: afb. 3, *M.K.* afb. 165), terwijl de vereenvoudigde schouderlip bestaat uit een meer gelijkmatige rij van slippen, die naar buiten toe wat in lengte toenemen (afb. 14, 15).

Als derde ontwikkeling van een bepaalde toepassing van de schouderlip is te noemen de ons reeds bekende, boven de wangpunt en opzij van het oor in hoofdzaak horizontaal verlopende slippenbundel van afb. 17, met de daaruit voortgekomen verkorte vorm van afb. 24.

Nemen wij nu weer afb. 25 voor ogen, dan zien wij daaraan in het midden onder de kaak een centrale bloemrozet met aan weerszijden een naar buiten afstaand „blad”, een nieuwe, voor de restauratie-tijd typerende vorm van kaaksier⁴³).

In het ornament van bladslippen hiernaast, met de daarbij aansluitende bundel die onder het uit de mondhoek tredende leeuwte doorloopt en de benedenhelft van het zijvlak vult, kunnen wij de handslip-makaraslip combinatie met zekerheid terugvinden (zie hierbij afb. 3). De benedenwaarts gerichte handslip is duidelijk te herkennen (zie vooral die links), ook aan de sterk gekrulde „vinger”. Het eerste deel van de makaraslip is gerekt voorgesteld (wel in verband met de ruimteverhoudingen ter plaatse), maar aan de herkomst van het geheel behoeft niet getwijfeld te worden. Men vergelijkte b.v. de naar beneden gekeerde krul van de laagste en de in tegenovergestelde richting buigende hoogste slip, met die van het ornament op afb. 3.

Leerzaam is een vergelijking van de handslippen aan de stukken op de afbeeldingen 24 en 25: de eerstbedoelde „hand” is zuiver omhoog, de tweede vrijwel

⁴³) *M.K.* blz. 166, 169. Dit ornament vervangt aan de boven besproken kop van afb. 24 de voor deze plaats wel meer oorspronkelijke rij van gelijke bloemrozetten en is dus mede een bewijs, dat bedoeld stuk op zijn vroegst uit de restauratie-periode stamt.

recht naar beneden gekeerd. Het ontstaan van deze tegenstelling is duidelijk te volgen.

De oorspronkelijke stand van de handslip (afb. 1, 3) is — door de buiging in de omvatte band — een schuin buitenwaartse. Hierbij is de hoofdkrul aan de buitenkant van de „hand” naar beneden gericht.

Langs de ene ontwikkelingslijn nu zien wij de handslip ten behoeve van de omvatting van een *horizontale* lijst zo gedraaid, dat hij zuiver naar boven gericht komt te staan, met de vingerkrul aan de *buiten*kant (afb. 23, 24). Langs de andere weg heeft men hem in tegengestelde richting moeten keren, zodat hij van onder de singha-kaak tevoorschijn komt en bijna recht naar beneden hangt, met de vingerkrul aan de *binnen*zijde (afb. 25). Deze laatste verandering van stand kan ons begrijpelijk worden, wanneer wij in gedachte van de voorstelling op afb. 3 de singha-partij tot een zelfstandig, aan de benedenkant rechthoekig afgesloten stuk trachten te maken en hiertoe de handslip met de rug naar boven draaien, ter vervanging van de bloemrozet ter plaatse. Wij krijgen dan vanzelf een voorstelling voor ogen als van afb. 25.

Aansluitend bij het boven beschreven gecombineerde slippenornament vinden wij het zijvlak van laatstgenoemd stuk verder gevuld met een ongetwijfeld de schouderlip vertegenwoordigende bundel. Men zie hierbij de overeenkomstige bundels op afb. 14 en 15.

En tot slot mogen wij de schouderlip wel nog een keer begroeten in het floralistische ornament opzij van het oor en boven de wangroning. Hij is hier blijkbaar verkort door weglating van de eerste geledingen der afzonderlijke slippen (zie de rij van laatste geledingen aan het volledige ornament van afb. 17, met zijn forse laagste krul).

Zo blijkt ook in het laatst besproken geval de ogenschijnlijk vrij en los ontworpen sier een soort van mozaïek te zijn van in traditie vastliggende eenheden.

Alleen als gevolg van een hardnekkig en volledig vasthouden aan de traditionele vormelementen is het te verklaren, dat deze zelfs voor onwillekeurige verandering bijzonder vatbare gecompliceerde slippenbundels nog in hun oude vormen zijn te herkennen, na over een tweetal eeuwen zich uitstrekkende losmakingen uit oude en samenvoegingen in geheel nieuwe verbanden.

De toetreding in het vierde tijdperk van volkomen vreemde voorstellingen heeft, zoals wel duidelijk is geworden, de tevoren gebruikelijke typen van het omlijstingsornament niet alleen een aanvulling bezorgd, doch ze vaak ook los gemaakt uit hun voegen, ze uiteengewerkt en in hun elementen tot nieuwe combinaties samengebracht.

De wijze waarop dit is geschied, brengt al evenzeer op klare wijze de principiële gebondenheid van deze kunst aan het licht. Aan de ene kant zijn de nieuw gevormde voorstellingen vaak sterk levende composities, waaraan kunstenaarssoog en -hand duidelijk deel hebben gehad; aan de andere kant zijn aan deze voorstellingen de oude elementen steeds zó in hun oorspronkelijke vormen gespaard gebleven, was dit blijkbaar zó zeer een eerste eis, dat de zonderlingste oplossingen zijn toegepast, zulke, waar z.g. vrije kunstenaars wel zeker niet toe gekomen zouden zijn.

Bedoelde composities kunnen met mozaïken worden vergeleken, omdat zij gevormd zijn door samschuiving van verschillende, oorspronkelijk niet bijeen behorende en op zichzelf in principe onveranderd blijvende elementen.

Een opmerkelijk verschil ligt in het feit, dat het element bij het eigenlijke mozaïek wordt ingebracht als *vlak* (getypeerd door een bepaalde tint of kleur), bij het hier besproken product van stijlvermenging echter als *voorstelling* (getypeerd door een bepaalde belijning). Als gevolg van dit verschil kan in het eerste geval het tot de gewenschte afmetingen gebrachte element zonder meer zijn plaats innemen, terwijl in het tweede geval het voor de inpassing nodig kan zijn dat de ingebrachte eenheid bovendien naar het verloop van zijn belijning enige vervorming ondergaat; waarbij deze eenheid dan echter voor het overige in al zijn bijzonderheden onaangetast blijft.

Enorm moet de rijkdom geweest zijn aan nieuwe combinatie-mogelijkheden, welke in de zo vormenrijke Indische kunst ontstond bij het samenvallen van onderling sterk uiteenlopende traditiën. Alleen in deze omstandigheid en niet in een lust tot phantaseren en variëren zullen wij de verklaring hebben te zoeken van het feit, dat bijvoorbeeld in de Midden-Javaanse kunst van het Çailendra-tijdperk naast een grote eentonigheid (door de vastheid naar vorm en aantal der toegepaste elementen) een grote verscheidenheid valt op te merken.

Met het oog op de chronologie moet ten aanzien van het stuk op afb. 25 nog het volgende worden gezegd. Naar wij zagen, treft men in deze voorstelling verschillende elementen aan van een singha-makara-boog in Çailendra-stijl, met een in de restauratie-tijd vergroeide combinatie van handslip en makaraslip (afb. 3).

De boven gebleken dubbele toepassing van de schouderlip brengt ons op het spoor van nog twee andere combinatiën, welke eveneens tot het ontstaan van onze Diëng-kop zullen hebben bijgedragen. Beide zijn in de vierde periode ontstaan en tot ontwikkeling gekomen: het singha-stuk in Diëng-stijl dat wij het Ngawen-type noemden, met een schouderlip opzij van de horens en boven de wangpunt (afb. 17), en voorts de blijkbaar in de Zuidelijke kring ontstane mengvorm met in hoofdzaak opwaarts gerichte armslip opzij van de singha-kop (afb. 14, 15). Eerstgenoemde voorstelling heeft aan het stuk van afb. 25 het slippenorment opzij van de horens geleverd en ook het type van het wangeinde bepaald. Van de andere bijdrager zal het opgaande slippenorment van het zijstuk verkregen zijn. Ook het uit de mondhoek van de singha-kop tredende leeuwte is wel uit de Zuidelijke stijlkring afkomstig (zie afb. 5, 23). Het bedekt het einde van de gelubde wangpunt en vormt de overgang tussen kop en zijstuk.

De voorstelling van afb. 25 is dus wel ontstaan door de samenvoeging van elementen hoofdzakelijk uit drie *in de restauratie-tijd* tot ontwikkeling gekomen vormen, waarvan één in de Noordelijke en twee in de Zuidelijke stijlkring. Deze omstandigheid wijst erop, dat bedoeld stuk het product zijn zal van een late stijlvermenging, welke eerst tegen het einde van het vierde tijdvak of mogelijk zelfs daarna zal hebben plaats gevonden.

Beschouwd in verband met het hier boven behandelde stuk van de *Diëng*, blijkt ook de kop van afb. 26 van groot belang te zijn voor het onderzoek naar de ontwikkeling van de Midden-Javaanse kunst.

Ongetwijfeld heeft deze omlijstings-singha — evenals het stuk van *M.K. 224* — behoord tot een heiligdom in de desa *Tjandi Sari* (Parakan), dat daar vermoedelijk nog ondergronds aanwezig is (*M.K. blz. 213*).

Het aaneengesloten floralistische ornament onder en aan weerszijden van bedoelde kop schijnt uit de bek te treden en overgolft de onderkaak van mondhoek tot mondhoek. De zijpartij doet hierbij denken aan de armslip (afb. 13).

Bij een nadere beschouwing echter blijkt, dat de kop is van het door „amputatie” onderkaakloze type (afb. 13) en voorts, dat er ook een principieel verschil bestaat met de armslip: de eerste geledingen van deze laatste staan aan hun voet steeds schuin opwaarts gericht (de holle zijde omlaag), terwijl die van het ornament aan de kop van *Tjandi Sari* alle in neergaande richting tevoorschijn komen (de holle zijde naar boven gericht).

Hierin gelijken zij op de combinatie handslip-makaraslip-schouderslip, welke wij aan het stuk van afb. 25 leerden kennen en wij mogen wel als zeker aannemen, dat het ook inderdaad deze vorm is, die aan het ornament van *Tjandi Sari* ten grondslag ligt.

Reeds eerder gaven wij aandacht aan het feit, dat aan de *Diëng*-kop van afb. 25 de groep eerste geledingen van de makaraslip juist onder het lichaam van het uit de mondhoek tevoorschijn komende leeuwteje verloopt en als gevolg hiervan niet in normale breedte kon worden uitgebeeld. Bij een toepassing van de hier besproken slippencombinatie *zonder* het leeuwteje zal dus een bredere opzet van dit onderdeel mogen worden verwacht. Houden wij dit in het oog, dan vinden wij bij een nauwkeurige vergelijking van de afbeeldingen 25 en 26 in het slippens-ornament van de laatste dat van de eerste volledig terug.

Toch blijkt het ornament van *Tjandi Sari* zo zeer tot één geheel te zijn vergroeid, dat de oorspronkelijke componenten er zonder meer bijna niet in zijn terug te vinden; welke vergroeiing er dan weer op wijst dat laatstbedoeld stuk niet onbelangrijk later zal zijn ontstaan dan dat van de *Diëng*.

Deze conclusie is in overeenstemming met die, waartoe het onderzoek ten aanzien van een andere kop van *Tjandi Sari* leidde (*M.K. blz. 213*), namelijk dat wij hierin een werkstuk hebben te zien van de vijfde periode.

*De bijzondere aard van de Hindoeïstische kunst en
zijn invloed op de ontwikkeling van die kunst.*

Aan de door ons in details beschouwde voorstellingen hebben wij telkens weer het merkwaardige verschijnsel kunnen waarnemen van een opbouw uit elementen van velerlei en zeer uiteenlopende herkomst, welke echter elk voor zich door een opvallende vastheid van vorm gemakkelijk naar hun oorsprong waren te identificeren. Een opbouw welke eveneens te beschrijven is als de vervanging in een bepaalde compositie, van meer oorspronkelijke elementen door zulke die — ook naar hun plaatsing — een ongeveer gelijke functie vervulden in afwijkende voorstellingen.

Wanneer van een vreemd element in de oorspronkelijke voorstelling geen equivalent bestond, zagen wij het ook wel zonder meer bijgevoegd (b.v. de makara van het singha-makara ornament, als zijstuk aan de van origine makaraloze volle kop met ledematen).

Bovendien bleek aanpassing van de ene voorstelling aan de andere soms te zijn verkregen door vervorming in algemene lijnen, bij volledig behoud overigens van het eigene (de gedrukte singha-makara-boog b.v., met zijn van een gerekt wang-inde voorziene singha).

Het is voor een goed begrip van de boven beschreven verschijnselen en daarmee voor een dieper inzicht in de ontwikkelingsmogelijkheden van deze kunst noodzakelijk, de oorzaak dier verschijnselen duidelijk in het oog te vatten⁴⁴).

Die oorzaak ligt in het feit, dat een religieuze kunst als de Indische — anders dan b.v. de Christelijke — deel uitmaakt van de goddelijke openbaring, evenzeer als de leer welke hij tot voertuig dient of symboliseert. De hieruit voortvloeiende onaantastbaarheid der kunstvormen heeft tot gevolg, dat in de kunst-praktijk een volledige continuïteit heerst en dus het werk van het ogenblik geheel aansluit bij het onmiddellijk voorafgaande, het geheiligd overgeleverde. Elke eenheid is hierdoor een schakel gelijk, in een door de tijd zich uitstrekkende keten van nieuwvormingen. Een keten, waarin elke schakel ze nauwkeurig mogelijk gevormd is naar het voorbeeld van zijn voorganger.

De neiging, tevens noodzaak, tot het in zuiverheid bewaren van de overgeleverde vormen zal elke *opzettelijke* verandering uitsluiten, maar niet kunnen verhinderen een langzame en daardoor ongemerkt doorzettende vergroeiing.

⁴⁴) In mijn studie: *De Monsterkop* is een en ander aan een uitvoerige beschouwing onderworpen en het op dit punt verkregen inzicht dienstbaar gemaakt aan het kunsthistorisch onderzoek. Het lag ook thans aan onze beschouwingen ten grondslag.

Dit inzicht verschilt in wezen van de tot dusver meest gangbare opvattingen terzake, doordat het voert tot de vaststelling van een principiële, volledige gebondenheid van de Indische kunst en — als natuurlijk gevolg daarvan — een strenge wetmatigheid in de ontwikkeling van deze kunst (men leze hier § 1 van de slot-beschouwingen op blz. 234 M.K.).

Hiertegenover schrijft de andere opvatting de Indische kunstenaar een zo grote mate van vrijheid en vrijheidszin toe, dat daardoor de kunstontwikkeling onberekenbaar grillige lijnen gevolgd zou moeten hebben (zie b.v. noot 45).

Aangezien het dus van fundamenteel belang is — voor het kunsthistorisch onderzoek in het algemeen zowel als voor het thans door ons behandelde onderwerp — dat op het punt van deze tegenstelling klaarheid wordt verkregen, zal hier nog eens een samenvatting worden gegeven van de beginselen en overwegingen, welke ons onderzoek richting gaven en (naar ik meen te mogen aannemen) welke door dit onderzoek anderzijds bevestigd werden.

Een dergelijke vergroeiing is het natuurlijke gevolg van een voortdragen van de traditie door een in de loop des tijds geleidelijk zich vernieuwende groep dragers, in en door de praktijk van eigen werkzaamheid.

Ofschoon het bovenbedoelde conservatisme uit zijn aard elke vreemde in- of bijmenging zal afstoten, kan het gebeuren dat door de macht der omstandigheden verschillende traditiën samen vallen *moeten*, zonder elk voor zich aan geheiligdheid in te moeten. Er is dan geen andere oplossing mogelijk: elementen van beide traditiën moeten, elk op zichzelf zoveel mogelijk onaangetast, naar hun aard worden samengevoegd.

In de praktijk gebeurt dit dan, gelijk ons bleek, door een voor elkaar in de plaats stellen van opzichzelf zuiver gehouden onderdelen van overeenkomstige voorstellingen; door een eenvoudige toevoeging; of wel door een aanpassing aan andere ruimteverhoudingen.

Met dit alles wordt begrijpelijk het samenvallen in een kunst als de Indische van twee verschijnselen, welke elkaar oppervlakkig gezien zouden moeten uitsluiten: enerzijds een vasthouden tot in het extreme aan de overgeleverde vormen en anderzijds het plotseling opkomen van geheel nieuwe composities (welker samenstellende delen daarbij echter ten volle aan de „wet der onveranderlijkheid” onderworpen blijven).

Het is door het voorafgaande duidelijk, dat wij bij een onderzoek naar de ontwikkeling van deze kunst steeds rekening hebben te houden met een *principeel* conservatisme; met het bestaan van centra van bouwactiviteit, waarin eigen traditiën met nauwgezette trouw werden bewaard en doorgegeven; „scholen”, waarin vanzelf het eigene gekoesterd en het niet-eigene geweerd werd, tenzij dit vreemde met niet af te wijzen kracht werd opgelegd. Normaal was hier de zuiver gehouden traditie, abnormaal — slechts mogelijk als gevolg van bijzondere en dwingende omstandigheden, van overmacht — traditievermenging.

De dragers van zulke traditiën werkten krachtens een heilig moeten, dat er onverdeeld op gericht was het door goddelijke macht geopenbaarde en door het voorgeslacht overgeleverde ongerept te hergeven en door te geven. Daarbij kan alleen de *levende* traditie gegolden hebben, d.w.z. de traditie, zoals die in eigen kring op het moment zelf werd geleerd en in praktijk gebracht door de ingewijde dragersgroep; door hen die dit alles weer uit handen van hun voorgangers hadden ontvangen.

In elke eenmaal tot zelfstandigheid gekomen kring was dus de overlevering steeds afkomstig uit een in het heden van de eigen groep uitmondend *eigen* verleden. Dat andere groepen, ook die in van ouds geheiligde omgeving, afwijkende overleveringen hadden zal men, als een deel van hun „vreemdheid”, naast zich hebben neergelegd. Ook al ging hun bezit tot dezelfde bronnen terug, dan sloot dit immers allerminst in dat het in de loop der tijden zuiverder was *doorgegeven* dan het eigen.

Oude heilighdommen in eigen of andere kring zullen voorts, wat hun plaats in het religieus bestel betreft, te vergelijken zijn geweest met andere buiten enige vormingstraditie staande objecten (heilige bergen b.v.). Voor nieuw-vorming had men niet dáárbij te rade te gaan maar bij de levende vormingstraditie, waar zulke oude werken door hun volindiging geheel buiten waren komen te staan.

Het kan wel niet anders, of elke plaatselijk bewaarde overlevering heeft in de eigen kring als de ware gegolden en zonder meer zal het nooit tot een vermenging met andere gekomen kunnen zijn. Gelijk gezegd, slechts overmacht zal de stoot kunnen hebben gegeven tot het doorbreken van de onderlinge „afkeer” op dit punt. En de mogelijkheid van zulk een overmacht is wel slechts denkbaar in het geval, dat dragers van een afwijkende overlevering (eigen „bekeerden” of vreemdelingen) in enige kring politiek of religieus overwicht hadden of verkregen.

Het moeten dus steeds slechts enkele zeer bepaalde traditiën geweest zijn, welke bij een vermenging betrokken waren.

Ook wanneer Indische traditiën in niet-Indisch gebied doordrongen zullen zij, gelijk vanzelf spreekt, in dezelfde sfeer van exclusivisme zijn gebleven.

Met het oog op dit alles moet het onmogelijk worden geacht dat er ergens in het Indische cultuurgebied een geest van „doorbraak” zou kunnen zijn ontstaan, een neiging om de in dat gebied bestaande veelvormigheid voor de eigen kring op te lossen door het uiteenlopende te verbinden ⁴⁵⁾.

Bij beantwoording van de vraag *in hoeverre* vormelementen zich leenden tot samenvoeging, moeten wij ons ervan bewust blijven dat zij, wel zonder uitzondering, deel uitmaakten van enig religieus stelsel en voorts, dat de twee aspecten welke religieuze systemen als de Indische vertonen (spiritueel-materieel), tot op zekere hoogte zijn te vergelijken met lichaam en ziel van het levende organisme.

Want wel wordt in het religieuze systeem de band tussen geestelijke en stoffelijke

⁴⁵⁾ Bosch acht een dergelijke mogelijkheid wel aanwezig, blijkens zijn belangwekkende studie: „*Local Genius*” en *Oud-Javaanse kunst* (*Mededelingen der Kon. Ned. Akad. van Wetenschappen, afd. Letterkunde, N.R.*, dl 15, 1), waarin hij ons een levendig beeld voor ogen stelt van het geestelijk verkeer tussen de moederlandse en de buitenlandse kringen der Indische cultuur. Hierbij aanknopen tracht de schrijver een verklaring te geven van de omstandigheid, dat de Hindoe-Javaanse (in feite de gehele Indische!) kunst een samensmelting in het groot blijkt te zijn van elementen van zeer uiteenlopende herkomst. En hij komt daarbij tot de conclusie (blz. 25), dat „de Javaanse „clercen” op hun zwerftochten door Indië geconfronteerd zullen zijn met een incoherente massa van materiaal, dat ten dele aan theoretische kennis en praktische ervaring op het gebied der *castra's* was ontleend, ten dele uit indrukken van de door hen aanschouwde kunstvoortbrengselen uit ver uiteengelegen tijden en plaatsen bestond. Hun viel de taak ten deel uit deze weerbarstige, heterogene, massa nieuwe kunstvormen te concipiëren welke, als in een kleinste gemene veelvoud, de meest prominente ken-trekken uit die massa zouden moeten weerspiegelen en in zich zouden moeten verenigen.”

Een bouwstijl als de Midden-Javaanse zou volgens deze opvatting een volledige, het verleden en het heden omvattende verzamelstijl kunnen zijn, gedurende een periode van maatschappelijke stabiliteit in één worp samengebracht, door voor een navolging van verwante kunst in het buitenland geheel openstaande leden van het plaatselijke „bouwersgilde”.

Zoals gezegd, de mogelijkheid van een dergelijke losheid van enige bepaalde traditie (in feite dus: traditieloosheid) lijkt uitgesloten, omdat deze geheel in strijd zou zijn met het wezen van de Indische gewijde kunst. Ter verklaring van het zo opvallend mozaïek-achtige karakter van deze kunst hebben wij wel in een andere richting te zoeken, namelijk in die van een sterke gebondenheid aan de traditionele vormen van eigen kring en een *successieve* toetreding van vreemde elementen. Een toetreding in rechtstreeks verband met de inwerking van vreemde invloeden, gevolg van machtsverschuivingen op politiek en (of) religieus gebied.

Voor Midden-Java komt dit dan hierop neer, dat in dit gebied gezocht wordt naar invloeden van buitenaf, achtereenvolgens door betrekkingen met het oude Zuid-Indië, door de vestiging van het Çailendra-gezag, door de „restauratie” en door de vereniging met Oost-Java. Bovendien naar de invloed van mogelijke verschuivingen binnen de grenzen van het Midden-Javaanse gebied zelf.

In *De Monsterkop* en ook in de thans geboden studie heeft het onderzoek op de zo juist bedoelde grondslagen plaats gevonden. Als resultaat hiervan is, naar ik

vorm slechts in en door het menselijke denken gelegd, maar hierbij is, als gevolg van een alles omvattend principieel conservatisme, die samenhang toch zó zeer onttrokken aan de menselijke willekeur, liggen materiële en ideeële vorm ononderbroken zó sterk vast in het voorhandene en wordende en dus in elkaar, dat ook zij zich voordoen als zijde en keerzijde van eenzelfde (slechts door groei of „paring” veranderlijke) eenheid, onverbrekkelijk één, maar tevens elk voor zich liggend in een eigen wereld met eigen verschijningsvormen en eigen wetten.

Bij traditievermenging moet dus van elke samenvoeging naar het uiterlijk als het ware een bevestiging te vinden zijn in de ideeële sfeer, zonder dat dit iets afdoet aan het feit, dat de materiële ineenschuiving beheerst wordt óók door de bijzondere eisen, welke in de materiële verhoudingen hun oorsprong vinden.

En evenzeer als het verantwoord is, dat de physioloog het leven alleen in zijn stoffelijke verschijningsvormen bestudeert, evenzeer kunnen wij met vrucht onze aandacht beperken tot de materiële zijde van de Indische gewijde kunst, zonder dat hiermede aan het geheel tekort wordt gedaan ⁴⁶⁾.

BESLUIT.

Ons onderzoek steunde op de resultaten van mijn oudere studie betreffende het omlijstingsornament maar kon, dank zij het thans in meerdere mate ter beschikking staande studiemateriaal en de beperktheid van het gestelde doel, enkele ontwikkelingslijnen meer in bijzonderheden blootleggen of ook verder doortrekken.

Dit is dan weer ten goede gekomen aan de scherpste en de volledigheid van het vroeger reeds verkregen algemene ontwikkelingsbeeld van de Midden-Javaanse kunst, terwijl in dit beeld de plaats van de tjandi's *Badut* en *Gunung Wukir* met vrij grote nauwkeurigheid bleek te kunnen worden bepaald.

In een volgend artikel zal een samenhangende opstelling worden beproefd van het zojuist bedoelde vervolledigde algemene beeld. Hier kan ter afsluiting worden volstaan met een korte samenvatting.

Wij vonden voor de vierde periode bevestigd, dat — na de opname van voor dit tijdperk typerende vreemde elementen (in de onderzochte

meen, aannemelijk geworden dat inderdaad ook de Midden-Javaanse kunst stap voor stap in gecompliceerdheid zal zijn toegenomen, parallel met belangrijke veranderingen in het maatschappelijk bestel.

⁴⁶⁾ Zie *M.K.* blz. 1-2, waar duidelijk is uitgesproken dat en waarom in die studie de betekenis der bestudeerde vormen opzettelijk buiten beschouwing is gelaten.

Pannenberg-Stutterheim heeft dit over het hoofd gezien, waar zij bij de bespreking van genoemd werk (*Museum*, 56ste jaargang no. 9-10, kol. 187) een omissie meent aan te wijzen met de opmerking: „Nous regrettons sur ce point l'absence d'un aperçu sur l'étude de Bosch quant au sens de ces motifs”. Een betrekken van het werk van *Bosch* in mijn studie was overigens niet mogelijk, aangezien bij het verschijnen van *De Gouden Kiem* bedoelde studie reeds ter perse was.

gevallen: van de Chandimau-stijl) — op de nieuw gelegde grondslagen een zuivere *ontwikkeling* heeft plaats gevonden, zowel in de Diëng- als in de Çailendra-kunst.

Ons bleek verder, dat deze tweevoudige ontwikkeling na verloop van tijd opnieuw is verstoord, thans niet door een toetreding van vreemde vormen, maar door een onderling contact tussen de ontwikkelingslijnen op vermoedelijk twee punten.

De (Çailendra-) stijl van *Lara Djonggrang* bleek namelijk bepaalde in de vierde periode ontstane en uitgegroeide voorstellingen van de Diëng-stijl te hebben opgenomen (wat een vermenging bewijst kort voor of gelijktijdig met de bouw van genoemd complex), terwijl voorts vooral in de Noordelijke kring gemengde compositiën werden gevonden, welke door de vergroeidheid der samenstellende delen op een zeer laat ontstaan wijzen (eind vierde periode of daarna). De vervaardiging van een dezer stukken kon zelfs meer nauwkeurig worden gesteld *na* de bouw van het *Lara Djonggrang*-complex.

Ten aanzien van *Badut* en *Gunung Wukir* kan tot slot het volgende worden gezegd.

Door de toepassing van elementen welke in de vierde periode voor het eerst aan de Midden-Javaanse omlijstings-singha verschijnen, worden deze heiligdommen gestempeld tot werken van op zijn vroegst dit tijdvak.

Hetzelfde geldt t.a.v. de toepassing van vormencombinaties, welke zich kennelijk eerst in het vierde tijdvak hebben ontwikkeld.

De mate, waarin bedoelde combinaties zijn vergroeid en — wat *Gunung Wukir* betreft — ook de vermenging daarvan met vreemde elementen, maken het voorts waarschijnlijk, dat deze tempels beide gebouwd zijn *na* *Lara Djonggrang*.

E. B. VOGLER.

1 Barabudur (Monographie III pl. 129).

2 Barabudur (idem pl. 133a).

3 Plaosan (O.D. 11235).

5a Kalasan
(O.D. 11407, M.K. 127).

4 Kalasan (O.D. 9483, M.K. 129).

5b Detailfoto.

7 Lara Djonggrang
(O.D. 11378).

6 Sewu
(O.D. 9112, M.K. 153).

Met uitzondering van de nummers 12, 13 en 26 zijn de afbeeldingen reproducties van foto's uit het bezit van het Instituut Kern te Leiden.
O.D. = foto Oudheidkundige Dienst.

Downloaded from <https://www.jstor.org/stable/2511818> on 04/26/2023 10:22:15AM
via free access

8 Sewu (O.D. 9115).

10 Lara Djonggrang
(O.D. 4287, *M.K.* 167).

12 Papoh
(O.D. 6774, *M.K.* 275).

9 Sewu (O.D. 10619).

13 Lara Djonggrang (O.D. 298, *M.K.* 198).

11a Puntadewa
(foto v. Kinsbergen 92,
M.K. 110).

14 Lara Djonggrang (O.D. 10410).

11b Detailfoto.

15 Lara Djonggrang
(O.D. 4142, *M.K.* 187).

16 Sadjiwan
(O.D. 345, *M.K.* 199).

17 Ngawen (O.D. 7508).

18 Lara Djonggrang (O.D. 5369).

21 Badut (O.D. 7475).

19 Lara Djonggrang (O.D. 11968).

20 Badut (O.D. 7390).

22 Gunung Wukir (O.D. ?).

24 Kedu (O.D. 456, *M.K.* 175).

23 Lara Djonggrang
(O.D. 7337, *M.K.* 162).

25 Diëng (O.D. 2512).

26 Tjandi Sari (eigen foto).