T. Resink

De onverklaarde tempelreliëfs op het hoofdgebouw van Tjandi Kedaton

In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde 121 (1965), no: 4, Leiden, 438-466

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

Gibson-Hill (C. A.)

CHR: *The Singapore Chronicle (1824-37)*, JMBRAS 26 (1), 1953, p. 175-189.

Graham (W. A.)

KEL: *Kelantan, A State of the Malay Peninsula*, Glasgow, 1908.

Hikayat Seri Kelantan

Hikayat Seri Kelantan, edited by Mohd. Taib bin Osman, (unpublished) M.A. thesis, University of Malaya, Kuala Lumpur, 1961.

Mohd. Taib (bin Osman)

KES: *A Note on Abdullah's Account of the Kelantan Civil War in his Kesah Pelayaran Abdullah*, BKI 120 (1964) p. 342-349.

Phongsawadan Muang Kelantan

[Phongsā:wāda:n Muang Kalantan] p. 131-148 in Prachum Phongsawadan [Prāchum Phongsā:wāda:n] part 2, 2nd. edition, Bangkok, 1933.

Rentse (A.)

KEL: *History of Kelantan*, JMBRAS, 12 (2), 1934, p. 44-62.

Rentse (A.) and Mahmud (Dato' Nik)

SAL: *Salsilah Raja² Kelantan*, JMBRAS, 14 (3), 1936, facing p. 306.

Saad Shukri (bin Haji Muda)

KEL: *Kilatan atau Riwayat Kelantan*, serialized in the magazine 'Kenchana', Kota Bharu, 1930-31.

SEJ: *Sejarah Kelantan*, Kota Bharu, 1962 (here the author's name is given as (As'ad Shukri Haji Muda).

Shair Musoh Kelantan

Shair Musoh Kelantan, edited by Kassim bin Ahmad, (unpublished) M.A. thesis, University of Malaya, Kuala Lumpur, 1961.

Singapore Free Press

Singapore Free Press and Mercantile Advertiser, (weekly) Singapore. National Library Archives, Singapore.

Souvenir

Souvenir (of the) Coronation Celebrations of H. H. Tuanku Yahya Petra ibni almarhom Sultan Ibrahim, Kota Bharu, 1961.

Vella (W. F.)

RAM: *Siam under Rama III*, New York, 1957.

DE ONVERKLAARDE TEMPELRELIEFS OP HET HOOFDGEBOUW VAN TJANDI KEDATON

Tjandi Kēḍaton, desa Andung-biru, onder-district Tiris, district Gading, afdeling Kraksaän, residentie Pasuruan, is, zoals de geografische plaatsbepaling reeds aanduidt, gelegen in Oost-Java en wel op de zuidwest helling van het Hjang-gebergte.

Op het tempelsterrein bevindt zich, als ik Brandes' beschrijving goed lees,¹ aan de zuidzijde het hoofdgebouw, waarvóór een kleine pendopofundering wordt aangetroffen en bovendien nog acht estrades ten noordoosten en ten noordwesten hiervan, die vroeger waarschijnlijk alle een houten bovenbouw gedragen hebben.

Het hoofdgebouw (6.15 x 6.02 m.) heeft een voorsprong op het noorden, met een breedte van 2.50 m. en een lengte van 1.85 m. die de trap van 10 treden omsluit. De linker trapvleugel draagt het jaartal 1292 śaka (1370 A.D.), waaruit blijkt dat het monument gebouwd werd in het bloeitijdperk van Majapait tijdens de roemruchte regering van Koning Hayam Wuruk.

Uit de beschrijving valt op te maken, dat het complex bescheiden van omvang was, een terrassenheiligdom, hoog in de bergen gelegen, ver van het centrum van koninklijke macht en daardoor minder beïnvloed door de heersende hoofdstedelijke religieuze en artistieke opvattingen, hetgeen Brandes en Krom aanleiding heeft gegeven te wijzen op de overeenkomst met de tempels op Bali.²

Aan het monument zou zeker weinig aandacht geschonken zijn, ware het niet versierd met een reeks van drieëndertig reliëfs, die verschillende geleerden bezig gehouden hebben en die zelfs voor zover ze verklaard zijn (21 stuks), nog voor herinterpretatie in aanmerking zouden komen, indien slechts de twaalf overige reliëfs verklaard zouden

¹ J. Brandes in Rapporten van de Commissie in Nederlandsch-Indië voor Oudheidkundig Onderzoek op Java en Madoera. 1903. Batavia/'s-Gravenhage 1905, p. 45.

² Brandes, l.c. p. 46; N. J. Krom, Inleiding tot de Hindoe-Javaansche kunst (2). Den Haag 1923, II, p. 223.

kunnen worden. Dit was voor Dr Stutterheim aanleiding om mij in 1939 de foto's van deze reliëfs te tonen met het verzoek of ik als leek met belangstelling voor de oude Balische schilderijen, zou kunnen nagaan hoe deze taferelen gelezen moesten worden, van links naar rechts of omgekeerd. Hoewel Brandes meende, dat men het gebouw naar rechts moest omlopen, „dus met de linkerzijde daarheen gekeerd”,³ was hij onzeker over de richting waarin de negen taferelen aan de oostzijde en de drie taferelen op de noordoosthoek van de tempel gelezen moesten worden. Wel stelde hij vast, dat de reliëfs een purwa-verhaal weergaven „dat nog niet thuis gebracht kon worden”. Met zekerheid kon ik Stutterheim's vraag niet beantwoorden, alhoewel ik uit de lopende houding van de figuren op reliëf 33, 30 en 28 afleidde, dat de leesrichting van rechts naar links was, omdat op alle drie voorstellingen de afgebeelde personen zich naar links begeven.

De oorlog brak uit en de vraag: wat stellen de onverklaarde reliëfs van Kēḍaton voor?, bleef mij bezig houden. Daarom besloot ik bij mijn eerste bezoek aan Bali, na de oorlog, de foto's van de reliëfs mede te nemen om die aan Balische pudjangga's voor te leggen. Ik had geluk. Ik logeerde in de puri te Ubud en de oom en schoonvader van Tj. Gdé Soekawati, Tj. Gdé Ngoerah, wist mij de verklaring van de reliëfs te geven aan de hand van de korte inhoud van het Bhoma-kāwya, waarvan ik, terugkomend in Djakarta, de vertaling in het proefschrift van A. Teeuw, „Het Bhomakāwya” vond.⁴

Alvorens tot de verklaring van de reliëfs over te gaan, laat ik hieronder de korte inhoud van de kakawin naar de vertaling van Teeuw volgen voorzover dat voor het begrijpen van het verhaal en voor de verklaring der reliëfs noodzakelijk is.

Heel lang geleden, bij een gesprek tussen de goden Wiṣṇu en Brahmā over de wereldheerschappij, kwamen zij tot de overtuiging, dat geen macht de hunne kon evenaren, laat staan overtreffen. Nauwelijks hadden zij deze gedachte uitgesproken of een juwelen lingga schoot omhoog, die hen eerst verbijsterde doch daarna hun beider toorn wekte met het gevolg, dat zij zich veranderden in een everzwijn (Wiṣṇu) en een havik (Brahmā). Het everzwijn wroette in de aarde om de lingga te ondergraven, terwijl de havik omhoog vloog om het topeinde te bereiken en te vernietigen. Alles echter tevergeefs en toen de wereld door deze strijd om de macht dreigde onder te gaan, riepen de goden

³ Brandes, l.c. p. 47.

⁴ A. Teeuw, *Het Bhomakāwya*, Ac. Pr. Utrecht, Groningen/Batavia 1946.

Wiṣṇu aan om zijn pogingen te staken. Daarop verscheen de schone godin der aarde, die door Wiṣṇu op schoot genomen werd. Uit deze echtverbintenis werd na duizend jaren zwangerschap Bhoma geboren in de gedaante van een demon. Brahmā had medelijden met het kind, daarom verleende hij het zijn gunst en sprak: „Gewin en overwinning zij Uw deel”. Wetend dat niemand hem kon verslaan, werd Bhoma zó overmoedig dat hij zich zelfs niet ontzag de kluizenarijen op de Himālaya te plunderen.

Nu had god Wiṣṇu nog een andere zoon Dharmadewa genaamd, die getrouwd was met Yajñawatī en op de Himālaya een kluizenarij ontgonnen had, waar hij voortdurend ascese bedreef. Toen Wiṣṇu zich echter incarneerde in vorst Kṛṣṇa, teneinde in heftige strijd de wereld te bevrijden van de demon Bhoma, volgde Dharmadewa hem heimelijk, zonder afscheid te nemen van zijn geliefde echtgenote. Van verdriet stortte Yajñawatī zich toen in het vuur. Dharmadewa incarneerde zich als Kṛṣṇa's zoon Sāmba en Yajñawatī werd herboren als de voortreffelijke dochter van de koning van het Noorderland, die door Bhoma werd verslagen. Haar moeder volgde de koning in de dood en Yajñawatī, zo heette de dochter ook nu, werd, als ware zij een dochter van Bhoma met haar vriendinnen opgesloten in het Juwelenoord.

Na deze inleiding vertelt de kakawin van de prachtige hoofdstad Dwārawatī, waar vorst Kṛṣṇa audiëntie zou verlenen. Nauwelijks was de vorst naar buiten getreden, of de grote wijzen verschenen voor Kṛṣṇa. Nārada, hun woordvoerder, beklagde zich bij de vorst over het optreden van de demonenlegers van Bhoma, die de kluizenarijen wegvaagden. Op zijn verzoek om hulp wees Kṛṣṇa zijn zoon Sāmba aan om als aanvoerder van een legerschare de demonen te bevechten, waarop de ṛṣi's in het luchtruim verdwenen.

Na afscheid genomen te hebben van zijn moeder en vader vertrok Sāmba spoedig aan het hoofd van zijn troepen. De nacht werd hoog in de bergen in een kluizenarij doorgebracht. De volgende dag reeds bereikte men de Himālaya, waar al het land verwoest was door het demonenleger. Bij het vallen van de nacht kwam het demonenleger opzetten. Een vreselijke strijd ontbrandde en de demonen werden verslagen. Toen de dag aanbrak, was het slagveld bezaaid met gewonde en verslagen demonen. De prins trok het bos uit en arriveerde spoedig met zijn dienaren bij een uitnemende kluizenarij, waar hij gastvrij ontvangen werd door een edele monnik. Groot was de vreugde van de kluizenaar de overwinnaar der demonen te kunnen begroeten, daar ook hij de demonen duchtte, die de kluizenarijen verwoestten. De prins

bleef geruime tijd bij de kluizenaar, totdat de overgebleven demonen weer de wijzen kwamen najagen. Opnieuw ontbrandde een felle strijd en opnieuw werden de demonen verslagen, waarna Sāmba met zijn leger zijn reis voortzette.

Toen kwam Sāmba bij de wereldvermaarde Wiśwāmītra die verblijf hield in zijn uiterst fraaie en ongeëvenaarde kluizenarij, waar de regelingen van een koninkrijk golden. De prins trad de grote ṛṣi in vrome devotie tegemoet en betuigde met een sēmbah zijn eerbied. Ook Wiśwāmītra was verheugd de prins te zien, omdat door zijn toedoen de rust in de Himālaya was weergekeerd. Hier kon de prins zich herstellen van de doorgestane vermoeienissen. Een leerling van de wijze, Guṇadewa geheten, begeleidde Sāmba steeds en zo gebeurde het, dat zij op een wandeling bij een prachtige kluizenarij kwamen, die al lang verlaten was. Alhoewel de plek overwoekerd was en de poorten vervallen waren, kwam er geen einde aan de gehavende schoonheid. Guṇadewa vertelde daarop de prins dat hier eenmaal Wiṣṇu's zoon Dharmadewa met zijn geliefde Yajñawatī een kluizenarij ontgonnen had en hoe zij, na door haar geliefde verlaten te zijn, door hevig liefdesverlangen overmand, zich in het vuur geworpen had. Nauwelijks had Sāmba dit waarheidsgetrouwe relaas aangehoord of het duizelde hem en hij viel van leed in zwijm. Guṇadewa trachtte hem weer tot leven te brengen en ook te troosten, al was hem de reden van dit plotselinge verdriet onbekend. Bijgekomen vertelde Sāmba dat hij in een vroegere incarnatie Dharmadewa was geweest en waarom hij ongewild Yajñawatī leed had aangedaan. Terwijl Sāmba zo geheel uitzinnig van verdriet en liefdesverlangen ter neer zat, trad de hemelnimf Tilottamā naar voren, die juist een bloemenoffer kwam brengen bij de grafkapel waar de as van Yajñawatī rustte. Sāmba herkende haar als een der dienaressen van zijn echtgenote, doch hij was in den beginne niet in staat haar aan te spreken. Maar na enige tijd wendde hij zich tot haar met de vraag wat er toch van zijn geliefde geworden was. Tilottamā was door haar meesteres uitgezonden om Dharmadewa (Sāmba) te zoeken, maar nu zij plotseling tegenover de prins stond, aarzelde zij, vreemde dat hij de prinses wederom verlaten zou. Doch haar genegenheid voor de prins overwon haar twijfel en dus vertelde zij hem hoe Yajñawatī na de dood van haar ouders als dochter van Bhoma verblijf hield in „Juwelendoord” met haar vriendinnen. Zij nodigde hem uit met haar mede te gaan. Daarom begaven Tilottamā en Sāmba zich op weg naar de burcht, terwijl Guṇadewa terugkeerde naar zijn kluizenarij.

In de prachtige burcht, het Juwelenoord, versmachtte ondertussen Yajñawatī van minnepijn. Haar vertrouwde vriendin Saharsā begreep haar gevoelens en door het voordragen van een lied deed zij Yajñawatī wenen. Daarop kwamen de kleedsters, koninklijke weduwen, die nog geen kinderen gehad hadden. Ook zij begrepen spoedig het liefdesverlangen achter de smart verborgen, maar wachtten zich wel dit te laten merken. Zo hielpen zij Yajñawatī bij haar toilet. Zij was ongeëvenaard schoon.

Het was intussen acht uur in de avond geworden. Tilottamā, die Sāmba bij de hand leidde, wist met de prins de poort binnen te sluipen op het moment dat de dienaressen het verblijf hadden verlaten om zich buiten in de maneschijn te vermeien. Tilottamā meldde de prinses dat zij de incarnatie van Dharmadewa gevonden had. Hij was op aarde wedergekeerd als de zoon van vorst Kṛṣṇa, de schrik van reuzen en demonen, en prins Sāmba geheten. Hierop trad de prins zijn vroegere geliefde tegemoet. Yajñawatī ontving hem echter koel, waardoor Sāmba geheel in de war raakte. Verlangen, bewondering, bevreemding, liefde, trots, verdriet en wanhoop overvielen hem, daarenboven twijfel aan de bedoelingen van Tilottamā die hem wellicht onder valse voorspiegelingen in de vijandelijke burcht had willen lokken. Doch ook de prinses werd door tegenstrijdige gevoelens gekweld en eerst na veel overreding door Sāmba en Tilottamā gaf zij zich eindelijk gewonnen. Sāmba nam haar snel op schoot en liefkoosde haar. Tilottamā trok zich bescheiden terug. Alleen gelaten bracht het verliefde paar in het slaapvertrek der prinses de eerste nacht van vreugde door.

De volgende dag werden zij door Tilottamā gewekt. De prins en de prinses waren zo gelukkig dat ze geen gevaar dachtten. De komst van Tilottamā deed echter sterke vermoedens rijzen bij de oude dienaressen en toen de hemelnimf hen inlichtte over Sāmba's komst, raakten allen in vervoering. Nog een hele dag genoten Sāmba en Yajñawatī van het gelukkige samenzijn. De daarop volgende dag meldde Dārūki, de wagenman van Sāmba, zich aan met de waarschuwing van de Wijze dat de vijandelijke burcht een gevaarlijke verblijfplaats voor Kṛṣṇa's zoon was en dat de vijanden spoedig de burcht zouden bezetten. De prins nam ontroerd afscheid van Yajñawatī en trad de vijand onverschrokken tegemoet.

Intussen raakten alle vrouwen en meisjes in de kraton door het oorverdovend rumoer van de strijd van streek. Zij waren radeloos uit vrees voor de gevolgen. Yajñawatī was diep ter neer geslagen en moedeloos. Zij liet zich dragen en lag met gesloten ogen in zwijm.

De iṇa's, uit vrees voor hun meester Koning Bhoma, besloten toen de prinses weg te brengen. Alle kratonvrouwen volgden en zo vertrokken allen naar de verblijfplaats van Bhoma, waar ze verwelkomd werden.

De prins overwon opnieuw de demonen, die na een hevig gevecht op de vlucht sloegen. Teruggekeerd in het Juwelenoord vond hij echter alleen nog de hemelnimf Tilottamā, die hem wenend mededeelde, dat de prinses door de dienaressen van Bhoma naar diens burcht overgebracht was. De prins was hierdoor diep verslagen en besloot na enig beraad zijn geliefde te ontzetten. Toen kwam de wijze Nārada hem achterop. Deze trachtte hem te overreden van zijn gevaarvolle onderneming af te zien, daar hij niet opgewassen zou zijn tegen koning Bhoma. Hij raadde hem daarom aan terug te keren naar zijn vader Kṛṣṇa en hem om hulp te vragen voor een nieuwe veldtocht. Aldus geschiedde.

Daar de afbeeldingen op Tjandi Kēḍaton hier een einde nemen, heeft het weinig zin het lange verhaal van de bloedige strijd tussen Kṛṣṇa en Bhoma uit het Bhomakāwya nog verder te vervolgen.

Wenden wij ons nu tot de reliëfs.

Hoewel, zoals hierna zal blijken, de reliëfs van het Bhoma-verhaal van rechts naar links gelezen moeten worden en dus tegengesteld aan de lezing van de Mintaraga-reliëfs en de afbeeldingen uit het Garuḍeya, heb ik gemeend, om vergissingen te voorkomen, de tot nu toe gevolgde nummering aan te moeten houden, waardoor tevens de tegengestelde richting van de lezing geaccentueerd wordt.⁵

Tafereel 33 met de daarnaast gelegen taferelen 32 en 31 bevindt zich aan de noordzijde van de tempel, oostelijk van de trap gelegen. Het toont ons een zeer jeugdige, bevallige, schone vrouw schrijdend naar links, de rechtervoet verborgen achter de linker, gehuld in een lange opgenomen kain; het bovenlichaam door een borstdoek bedekt is frontaal gericht, terwijl het hoofd naar rechts is gekeerd. Met de rechterhand houdt zij een kainslip vast die over haar linkerarm valt, terwijl zij in de linkerhand een geopende (lotus?) bloem houdt. Een collier en armbanden sieren hals en polsen. Het haar is opgemaakt in een

⁵ De hier gereproduceerde foto's zijn welwillend afgestaan door de Dinas Purbakala van de Republik Indonesia en dragen de volgende nummers: taf. 33 = O.D. 3428, taf. 32 = O.D. 3427, taf. 31 = O.D. 3426, taf. 30 = O.D. 3425, taf. 29 = O.D. 3424, taf. 28 = O.D. 3423, taf. 27 = O.D. 3422, taf. 26 = O.D. 3421, taf. 25 = O.D. 3420, taf. 24 = O.D. 3419, taf. 23 = O.D. 3418, taf. 22 = O.D. 3417.

wrong; boven het oor is een bloem gestoken. Links staat de stam van een gestileerde boom, waarvan de kroon voor de helft het hoofd omgeeft. Rechts staat nog een jong kindje dat naar de lotus grijpt. Onder de geprofileerde steen, waar de vrouw op staat, zijn enige tekens gehakt.⁶

Verklaring: De schone jonkvrouw is Yajñawatī, alleen vertoevend in een tuin, zich overgevend aan liefdesverlangen, waarvan de bloem in haar hand het symbool is. Ook het kleine naakte kindje met de opgeheven armpjes is waarschijnlijk als symbool bedoeld.

Tafereel 32. Op dit tafereel komen twee groepen voor, gescheiden door een boom. Rechts is op een geprofileerd voetstuk, met gekruiste benen een jonge vrouw gezeten, in wie wij, gelet op de halsketting en armbanden, Yajñawatī herkennen. Heur haar is eenvoudig opgemaakt. Zij steunt met haar linkerarm op haar rechtervoet, terwijl zij met de rechterhand het gebaar van spreken maakt.

Achter haar staat een vrouw, ook naar links gewend, met zware platte armbanden, een halsketting, een grof gelaat en eenvoudig opgemaakt haar. Haar houding, waarbij ze de rechterhand op haar linkerschouder houdt, drukt die van eerbied uit. Voor haar zit een dier (een hond?) met een lange staart en daarvoor een vrouwelijke panakawan, dwergachtig, met een kleedslip over de linkerarm, zware ronde oorringen en het haar eindigend in een staart. Ook zij heeft de rechterhand opgeheven, doch haar opgeheven wijs- en middenvinger wijzen meer op vermaning en gebod, grove accentuering en herhaling van de woorden van haar meesteres.

Tegenover Yajñawatī staat devoot de hemelnimf Tilottamā, met neergeslagen ogen, beide handen in een sambah geheven. Het hoofd is gesierd met een diadeem, in de hoge haarwrong prijkt een garuḍa-kop; grote versieringen achter de oren en ronde grote oorknoppen. Over de linkerschouder hangt het kastekoord. Behalve de lange kain zijn andere kledingstukken en sieraden niet duidelijk te onderscheiden.

Verklaring: Dit onderhoud kan wel geen andere betekenis hebben dan het verzoek van de diep ongelukkige koningsdochter aan de hemel-

⁶ L. C. Damais te Parijs was zo vriendelijk mij omtrent deze tekens, die niet als ornament kunnen opgevat worden en ook geen letters zijn, het volgende mede te delen:

De twee eerste tekens zouden als „1” gelezen moeten worden, het vierde teken als „3”, terwijl het derde teken raadselachtig is.

De „11” zou dan de dag kunnen uitdrukken en „3” de maand (katelu) en het geheel de elfde dag van de maand Asuji (= Ka3) kunnen zijn.

nimf om enig bericht over haar geliefde, die in haar vorige incarnatie haar in het geheim verlaten heeft.

Aan de linkerkant van de (palm?) boom, achter Tilottamā, staan weer twee vrouwelijke personen, in gesprek met elkaar gewikkeld, zoals we uit de plaatsing van de voeten tegenover elkaar kunnen opmaken. In het rechtse, kleinste figuurtje, herkennen we het jonge meisje, dat op tafereel 28 Tilottamā vergezelt. De slip van de slendang draagt ze over de linkerarm, die evenals bij de vrouwelijke dwerg rechts naar beneden hangt; de rechter-onderarm is over de borst gebogen evenals bij de vrouwelijke bediende achter Yajñawatī; details van tooi en klederdracht zijn niet duidelijk. Tegenover het meisje staat een vrouw met een grof gezicht, kleine oorringen, een eenvoudige halsketting en kainslip over de linkerarm. De linkerarm steunt op de schouder van het jonge meisje, terwijl de rechterarm met uitgestoken wijsvinger naar Tilottamā wijst. Geeft hier een gediensstige van Yajñawatī aan een jong meisje de opdracht de hemelnimf als hulp te vergezellen?

Het hoektafereel no. 31, het meest oostelijke van de op het noorden gelegen taferelen, toont drie personen. De rechtse persoon zit met gekruiste benen op een kussen, dat weer op een troon (dampar) rust die met vier poten op een verhoogde vloer staat. De man is getooid met een diadeem en kluizenaarstulband, lange oorsieraden en een viersnoerig kastekoord, dat over de linkerschouder hangt. De lange kain hangt met brede slippy over de dampar omlaag. Uit groeven bij polsen en hals moeten we opmaken dat hij een baadje draagt. Hij heeft een puntbaardje. Zijn rechterhand met opgeheven wijs- en middenvinger duidt weer op spreken. De linkerhand ligt in de schoot.

Onder de eerwaarde figuur zien wij twee kleine figuren, beide met een tulband. De voorste heeft het hoofd gewend naar zijn achter hem gezeten metgezel voor een gesprek. De voorste draagt een sirihbak (?) op voetstuk, de achterste houdt in beide handen een kēndi (?). Voor deze bedienden zijn nog enige voorwerpen afgebeeld.

Tegenover de ṛṣi, die Wiśwāmitra voorstelt, staat Kṛṣṇa's zoon Sāmba, luisterend naar en eerbied betonend aan de kluizenaar. Hij draagt om het hoofd een diadeem, het haar in supit-urang dracht, oorhangers, een zwaar halssieraad, een driesnoerig kastekoord over de rechterschouder, dubbele polsringen en een lange kain. De handen zijn voor het gelaat tot een sēmbah samengevoegd.

Achter Sāmba staat Guṇadewa, hem door de kluizenaar toegevoegd,

met de armen gevouwen over de borst. Hij draagt een kluizenaars-hoofdtooi, oorhangers, een baadje met lange mouwen en een lange kain.

Verklaring: Wiśwāmitra heet Sāmba welkom, dankt hem voor zijn diensten aan de kluizenaars en wijst zijn voortreffelijke leerling Guṇadewa aan als metgezel voor zijn gast.

Het hoektafereel no. 30 is, evenals het vorige beschadigd. Toch zijn de figuren duidelijk te herkennen. Links Sāmba met dezelfde hoofdtooi als in het vorige tafereel, maar met een duidelijk zichtbare garuḍakop tegen de achterste krul van de supit-urang; de oorringen hebben ook een andere vorm en het kastekoord is niet uit een driesnoerige kralen ketting gemaakt, maar heeft de vorm van een over de linkerschouder hangende band. Met de rechterhand maakt Sāmba weer met de opgestoken wijs- en middenvinger het gebaar van spreken. Het hoofd heeft hij naar rechts gewend naar Guṇadewa. Zijn linkerhand rust op de rechterhand van zijn metgezel. Guṇadewa draagt hier een nog hogere tulband. Zijn baadje is door de okselplooien duidelijk waarneembaar. Van zijn kain en voeten is door de beschadiging van het reliëf niet veel meer te zien. De gestileerde krullen tussen en aan weerszijden van de figuren duiden op rotsen of op een ruïne.

Verklaring: Sāmba is met Guṇadewa aangekomen op de plek, waar hij in zijn vroegere incarnatie met Yajñawatī een kluizenarij ontgonnen heeft. Hij vraagt zijn metgezel naar de geschiedenis van deze vervallen nederzetting.

Tafereel 29. Links met gekruiste benen zit Guṇadewa op een verhoogde vloer, met een nog grotere tulband op dan op het vorige tafereel. Op zijn schoot ligt Sāmba's hoofd; zijn rechterhand houdt Sāmba's schouder vast als om hem wakker te schudden, terwijl zijn linkerhand met de wijsvinger wijst naar de tegenover hem staande Tilottamā. Sāmba ligt languit met het hoofd naar links, de armen naast het lichaam uitgestrekt. Hoewel hoofdtooi en diadeem nog zichtbaar zijn, mankeren hier het rijke halssieraad, het kastekoord en de armbanden. Ook Tilottamā is hier veel eenvoudiger afgebeeld dan op het volgende tafereel en vertoont meer overeenkomst met haar afbeelding op tafereel 32. Hier draagt zij duidelijk een halssieraad en dubbele armbanden. De rechterhand, gedeeltelijk afgebroken, zal wel weer het spreekgebaar hebben gemaakt. Over de linkerarm draagt zij een kleedslip. Haar dwergachtige begeleider heeft de linkerhand voor de borst en eveneens een kleedslip over de linkerarm. Achter Guṇadewa is een boog

aangegeven; of deze op de ingang van een (kluizenaars)grot moet wijzen dan wel op een ruggesteun van een bank, is niet duidelijk. Rechts boven een gestileerd kâla-ornament. De verdere ornamentiek duidt weer op rotsen en planten.

Verklaring: Ontmoeting van Tilottamā en Sāmba. De laatste wordt uit bewusteloze toestand door Guṇadewa bijgebracht.

Tafereel 28. Van links naar rechts: de dwergachtige begeleidster, Tilottamā en Sāmba, allen wandelend naar links. De begeleidster draagt evenals op de tafereelen 32 en 29 zware ronde oorringen, armbanden en een kleedslip over de linkerarm. Tilottamā, het hoofd naar rechts gewend, spreekt tot Sāmba en wijst hem met haar rechter wijsvinger de weg. Haar linkerpols wordt door de gestrekte rechterhand van Sāmba vastgehouden. Het rechterbeen is gebogen achter het gestrekte linkerbeen, in elegant voortschrijden van de hemelnimf naar links. Sāmba, het hoofd naar links gekeerd en iets gebogen houdt de linkerhand op heuphoogte. In zijn houding is iets aarzelends en peinzends. Beide personen dragen over de linkerschouder een uit vier kralensnoeren bestaand kastekoord. Beiden hebben dubbele rijk versierde bovenarm- en polsbanden. Ook hun hoofdtooi is uitvoerig behandeld en versierd met een garuḍa-mungkur. De achtergrond wordt gevormd door gestileerde boom- en plantmotieven, wolken en palmen.

Verklaring: Tilottamā leidt Sāmba naar het Juwelenoord, de verblijfplaats van Yajñawatī.

Tafereel 27. Van links naar rechts zien wij een prinses, Sāmba met een kris in de rechterhand, een prinses, een prinses, Tilottamā met de handen in sēmbah en nog een prinses bij een poort. Van de vier prinsessen, die allen een enkelvoudige zware polsband en zware halsketting dragen, is met zekerheid slechts één als Yajñawatī te identificeren en wel diegene, die Sāmba met beide handen aan de linkerarm vasthoudt. De meest rechtse vrouw, door haar plaatsing achter Tilottamā en door haar poging de plaats van handeling te ontvluchten door de poort rechts, is zeker niet Yajñawatī. Gezien haar grove uiterlijk wil ik eerder denken aan een prinses van lager orde of een dienaars. In de beide andere prinsessen zou ik echter eveneens afbeeldingen van Yajñawatī willen zien, weergegeven in de verschillende gemoedsstemmingen, die de kakawin beschrijft: de meest links geplaatste prinses zou dan Yajñawatī kunnen zijn die Sāmba met preutsheid afwijst, de tweede (naast Tilottamā) die Sāmba verwijt, dat hij in zijn vroegere incarnatie zonder

afscheid te nemen haar verlaten heeft en de derde Yajñawatī, die de diep ongelukkige Sāmba tegenhoudt zelfmoord te plegen.

De uitbeelding van eenzelfde persoon meerdere malen op één tafereel komt op Kēḍaton meer voor, n.l. op het laatste tafereel (taf. 21, foto O.D. 3416) van het Garuḍeya-verhaal op de achterzijde van Kēḍaton, waar Wiṣṇu twee maal staat afgebeeld, waaruit blijkt dat het herhaalde malen voorkomen van Yajñawatī op één tafereel te Tjandi Kēḍaton niet onwaarschijnlijk is. Bovendien zou het vreemde prinsessen niet passen aanwezig te zijn bij deze eerste ontmoeting der gelieven, gevolgd door de dramatische gebeurtenissen waartoe dat eerste samenzijn aanleiding zou zijn.

De kleding van Sāmba en Tilottamā is hier weer veel eenvoudiger. Het kastekoord wordt door beiden over de linkerschouder gedragen.

Voor de voeten van Sāmba ligt een vrouwspersoon op de grond, kennelijk in een bui van histerie, met opgetrokken linkerbeen waardoor de kain omhoog geduwd en het onderlichaam ontbloot wordt. Zij rust op haar rechterzijde en heeft de linkerhand voor de borst. In de oren grote ronde oorversieringen. Aan haar grove gezicht is zij als een van Yajñawatī's volgelingen te herkennen. Naast dit wijfje zit een mannetje, eveneens met opgetrokken knieën en ook hier wordt door de omhoog getrokken kain het onderlichaam ontbloot. Hij rust op zijn rechterarm en wijst met uitgestrekte linkerarm in de richting van Sāmba. Op het hoofd draagt hij een komvormig hoofddeksel.

Waar komt dit mannetje vandaan, wat bracht hem in dit vrouwenverblijf en welke functie vervult hij? Is deze scène misschien zo'n ondeugende en in het volkse getrokken toespeling als men vaak afgebeeld ziet op Arjunawiwāha-voorstellingen, waarbij men de hoogverheven Arjuna ziet mediteren, doof en blind voor de verleidingskunsten der widadari's, terwijl beneden, in de lagere regionen, de panakawans aan het vrijen zijn met de dienaressen der hemelnimfen?

In de linker bovenhoek is een vierstijlige balé afgebeeld met het hoofdeinde tegen de muur geplaatst. Op het dak staan twee koerende duifjes, een zinnebeeldige voorstelling van de liefde. De merkwaardige stijlen, rustend op een vaas, komen ook voor en hier duidelijker bij de balé van reliëf 25,⁷ waardoor we weten, dat deze balé de slaappleats van Yajñawatī is in de ommuurde hof, waar het tafereel zich afspeelt, de binnenste hof van het Juwelenoord. De koerende duiven duiden hier dus op de echtelijke hereniging van Yajñawatī en Sāmba.

⁷ Th. P. Galetin, Houtbouw op Oost-Javaansche tempelreliëfs, Ac. Pr. Leiden 1936, 's-Gravenhage 1936, Pl. V, 12.

In het midden, op dezelfde hoogte als de balé, staat een éénstijlig gebouwtje op een stenen sokkel en gedekt door een dubbel dak, een type gebouw, dat volgens Galestin gediend heeft voor gewijde doeleinden.⁸

Op de achtergrond zijn bovendien nog twee pinangpalmen zeer naturalistisch afgebeeld, terwijl in de rechter benedenhoek twee trapvleugels duiden op een toegangspoort. Enige heesters (crotons?) op de voorgrond voltooien dit rijk gedetailleerde tafereel.

Verklaring: Het dramatische weerzien van Yajñawatī en Sāmba op de binnenhof van de burcht van Bhoma in tegenwoordigheid van Tilottamā.⁹

Tafereel 26. Onder een gebouwtje op vier ronde stijlen¹⁰ met een rijk versierd puntdak is een demonische vrouw gezeten, die op een gong slaat. In de rechterhand houdt zij het slaghout en met de linkerhand de gong vast. Onder het korte jak met korte mouwen zijn de lange magere borsten zichtbaar. Het demonische karakter is duidelijk te zien aan haar uitpuilende ogen, wenkbrauwen en muil.¹¹ Het stemt bovendien overeen met wat verwacht moest worden, nl. dat het bewakingspersoneel van het Juwelenoord, waar de buitgemaakte prinsessen verbleven uitsluitend uit vrouwen zou bestaan en in dit geval natuurlijk rākṣasī's. De kain der bewaakster eindigt in een slip, die over de verhoogde vloer neer hangt. Een zwaar halssieraad en polsringen completeren haar tooi. Wie is deze demonische figuur? Op een oude Balische schildering¹² komt een dergelijke voorstelling voor, waar Sēmar, gekleed in een baadje met lange mouwen op een kulkul (uitgehoud houten blok met een spleet) slaat om alarm te maken over het feit dat de koning van Malayu het gewaagd heeft zijn verloofde, de prinses van Gēgēlang, in haar slaapvertrek te bezoeken. De overeenkomst tussen de uitbeelding van deze episode uit de Malat en die uit het Bhomakāwya is zo frappant, dat ik in ons geval zou willen denken aan de uitbeelding van een vrouwelijke demonische panakawan.

⁸ Galestin, o.c. p. 30, 32.

⁹ Hoe moeilijk het is een beschrijving te geven van een tafereel zonder dat men het verhaal kent, kan blijken uit het feit, dat Krom het tafereel 27 beschrijft als een gevechtsscène, waarbij ook enige vrouwen aanwezig zijn. Krom, o.c. p. 227.

¹⁰ Galestin vermeldt dit gebouwtje in zijn proefschrift op p. 60.

¹¹ Krom meent dat een mannetje is, o.c. p. 227.

¹² De Kunst van Bali. Verleden en heden. Tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum 1961, no. 32.

De gong hangt met twee koorden aan het dak. Op de grond achter de demon ligt een dergelijke gong eveneens voorzien van koorden, maar kleiner van formaat. Moeten we hieruit opmaken, dat voor het onraadsignaal, dat hier gegeven wordt een speciale gong in gebruik was en de gebruikelijke gong daarvoor plaats moest maken?

Voor het basement van het gebouwtje liggen nog vijf onbestemde voorwerpen.

Verklaring: Een demone slaat op een gong als teken van onraad.

Tafereel 25. Op een versierd rechthoekig basement staat een gebouwtje op vier stijlen, waarvan er twee zijn afgebeeld. Deze stijlen zijn horizontaal gegroefd, hebben beneden een vaasvormige verdikking en rusten op vierkante neuten.¹³ Tussen deze stijlen staat een rustbank op poten, dragende twee matten waarop het jonge paar gezeten is. De dakrand is versierd met een geplooid doek. Samba met het rechter been uitgestrekt en met de voet rustend op het basement, heeft de linker voet voor het lichaam gevouwen. Zijn rechterhand omvat de rechterborst van Yajñawatī, terwijl zijn linkerhand op haar linker heup rust. Het hoofd draagt hier geen diadeem, het haar hangt in krullen los in de nek, zonder versieringen. Boven het rechteroor is een bloem gestoken. Om de hals een zwaar halssieraad en om de pols een dubbele polsarmband. Over de rechterschouder is een kleed zichtbaar dat ook nog te zien is in de plooiën onder de rechterelleboog. Zulk een kleed wordt door de Baliërs nog gedragen om zich te beschermen tegen de nachtelijke koude.

Yajñawatī zit op de schoot van haar geliefde, met het rechterbeen uitgestrekt en het linkerbeen opgetrokken; zij steunt met de rechterhand op Samba's voet, waarmede zij blijk geeft van haar onderdanigheid jegens hem. De linkerhand houdt zij tegen het hoofd. Een zware halsketting en drievoudige polsringen zijn haar sieraden. Zij draagt geen borstdoek. De lange kain hangt in een slip over de rustbank omlaag.

Tegenover het echtpaar staan rechts twee demonische vrouwen. De voorste doet een stap vooruit en houdt de rechterarm gestrekt met wijs- en middenvinger wijzend op het echtpaar. Beiden dragen lange kains, het kastekoord over de linkerschouder, drievoudige polsringen, halssieraad, diadeem, versieringen achter de oren en het haar opge maakt in grove krullen. Zij verschillen in zoverre, dat de voorste demon

¹³ Galestin, o.c. p. 205.

een viersnoerig kastekoord draagt, terwijl de achterste drie snoeren heeft; de diadeem van de voorste is rijker versierd dan die van de achterste; bovendien heeft de eerste nog armbanden om de bovenarm. Uit dit alles moeten wij opmaken, dat de eerste van hoger stand is dan de ander, hetgeen ook blijkt uit het feit, dat zij het woord voert. Zij verwijt kennelijk Sāmba zijn aanwezigheid in het prinsessehof en zijn houding tot Yajñawatī.

Tussen de balé en de voorste demon is een ornament te zien waarvan ik niet goed kan uitmaken wat het voorstelt. In de rechter benedenhoek staat een plant. In het midden op het basement van de balé staat een klapperdop met deksel voor het waswater, terwijl in de linker benedenhoek op een versierd voetstuk wederom een klapperdop staat, maar nu met een rijk versierd houten deksel, bevattende het water voor rituele reiniging.¹⁴

Verklaring: Op het alarm verschijnt het hoofd der vrouwelijke demonen met een volgeling in de binnenhof om Sāmba en Yajñawatī te wijzen op hun ongepast gedrag en om straks Yajñawatī weg te voeren naar het verblijf van Bhoma.

Tafereel 23 en 24. Meen ik dat op tafereel 27 verschillende episoden afgebeeld staan, hier is het duidelijk dat op twee tafereelen één episode weergegeven is, reden waarom ik deze beide tegelijk behandel.

Uiterst links op tafereel 23 staat een rākṣasī met de rechterarm langs het lichaam, een diadeem, een halssieraad en versierselen achter de oren. Uit het feit dat zij geen kastekoord draagt en in vergelijking met de andere demonen tenger is gebouwd, terwijl ze zich ook bescheiden op de achtergrond houdt, maak ik op, dat we hier met een demonische panakawan te maken hebben. De drie andere demonische wezens zijn alle gekleed in een lange kain, met een driesnoerig kastekoord, dat de meest linkse over de rechterschouder draagt en de beide rechtse over de linkerschouder; dubbele polsringen, de beide middelste nog met bovenarmversieringen, rijk versierde diademen, halskettingen, ronde oorknoppen en rijke sieraden achter de oren. De beide middelste demonen moeten van hoger rang zijn dan de rechtse, daar zij rijker zijn uitgemonteerd (vgl. taf. 25). Van deze twee is de linker figuur naar rechts gewend en houdt met haar rechterhand de rechterelleboog van Sāmba vast, terwijl haar collega rechts met beide handen de gestrekte arm (links) van de held omvat. De beide demonen rechts

¹⁴ Beide kruiken worden beschreven in het Bhomakāwya, zang 28, vers 18.

zijn wat hun houding betreft naar links gericht. De figuur, geheel rechts houdt haar rechterhand voor de buik en de linkerhand met gestrekte wijsvinger voor de borst, hiermee aangevend dat zij Sāmba tot rede wil brengen.

Sāmba, de centrale figuur van deze groep, staat op zijn rechterbeen op doorgezakte knie, met de voeten gespreid en het linkerbeen gestrekt met opgeheven voet. Hij draagt een lange kain met plooiën van voren; het kastekoord hangt over de linkerschouder; ruitvormige oorringen, diadeem, haartooi supit-urang met garuḍa-mungkur, halsketting en dubbele polsringen voltooien zijn costuum. Hij houdt in de rechterhand een dolk en wijst met gestrekte wijs- en middenvinger van zijn linkerhand naar Yajñawatī die weggedragen wordt, zoals op tafereel 24 te zien is.

Op tafereel 24 zien wij links een dikbuikige vrouwelijke demon, die met de rechterhand de uitgestrekte arm van Yajñawatī draagt. Uit de horizontale lijnen over bovenarm en borsten maak ik op dat zij een kort jak draagt evenals de demon op tafereel 26. Door de verwerking van de steen is het niet duidelijk of zij een diadeem draagt. In elk geval meen ik uit haar postuur en klederdracht te moeten opmaken dat wij hier weer met een demonische panakawan te doen hebben. De middelste demon die Yajñawatī draagt heeft versierde polsringen, doch geen bovenarmband; het kastekoord, dat zij over de rechter-schouder draagt, is nog even zichtbaar onder haar rechterpols; verder draagt zij een rijk versierde diadeem, versieringen achter de oren en oorringen. De rechtse demon is weer eenvoudiger gekleed. Zij draagt zware polsringen, halssieraad, diadeem, versieringen achter de oren en een hoofdtooi, zoals patihs dragen op Bali. Met de handen draagt zij de benen van Yajñawatī. Uit het feit dat geen van de drie draagsters bovenarm-versieringen draagt, moet men opmaken, dat reeds in de Majapaitse periode de adat gold, dat het dragen van een vracht, hoe kostbaar die ook moge zijn, overgelaten wordt aan minderen en nooit tot de taak van aanzienlijken kan behoren.

Van Yajñawatī's kledij is door verwerking weinig met zekerheid te zeggen. Zij draagt een kain en een halssieraad. De rechterhand strekt ze uit naar Sāmba en de linkerhand houdt ze voor de borst. Uit de voeten der draagsters is op te maken dat Yajñawatī naar rechts weggedragen wordt. De linker panakawan staat op een trede; de beide andere demonen lopen een trap met drie treden op, die waarschijnlijk naar een poort rechts leidt. Tegen de traptreden zijn versieringen

(planten?) aangebracht. De bovenste hoeken van het reliëf zijn opgevuld met krulornamenten.

Verklaring: Yajñawatī wordt door de iña's, de bewaaksters van het Juwelenoord, naar de verblijfplaats van Bhoma gevoerd, terwijl Sāmba dit tracht te verhinderen en wordt teruggehouden door twee vrouwelijke demonen. Twee andere demonen kijken toe.

Tafereel 22. Links staat Sāmba, gekleed in een lange kain met plooiën van voren; het kastekoord dat hier uit vier snoeren bestaat hangt over de rechterschouder. Op de heupen hangen kleedslippen, die in een lus opgenomen zijn. Hij draagt polsringen, halsketting, diadeem en het haar opgemaakt in supit-urang, versierd met een garuḍakop.

Voor het eerst wordt Sāmba hier vergezeld door een panakawan. Deze draagt een lange kain, in de linkerhand een knots; hij heeft ronde oorbellen in de oren; zijn ogen zijn smal en op zijn kruin heeft hij een haartoef. Door deze haartoef op de kruin en de vorm van zijn ogen doet hij aan Sēmar denken.

Tegenover hem staat een ṛṣi die Nārada moet voorstellen. Hij draagt een lange kain, van voren geplooid. Over de linkerschouder draagt hij een driesnoerig kastekoord; verder heeft hij een lang baadje aan met lange mouwen, dat met een ceintuur wordt gesloten, maar de buik vrij laat. Op het hoofd draagt hij onder een geweldige tulband een diadeem, versieringen achter de oren waaraan zware oorhangers. De linkerhand houdt het baadje vast, met de rechterhand maakt Nārada het gebaar van spreken. Voorts heeft hij een puntbaardje, evenals de kluizenaar Wiśwāmītra (taf. 31). Sāmba bewijst de bode der goden zijn hulde met een sēmbah.

Verklaring: Nārada adviseert Sāmba terug te keren naar zijn vader Koning Kṛṣṇa.

Tot zover de beschrijving en de verklaring van de reliëfs.

Om een beter inzicht te krijgen in de te Kēḍaton gevolgde tekst, dunkt het mij goed na te gaan in hoeverre deze circa 1370 A.D. gedateerde tekst afwijkt van de door Teeuw vertaalde kakawin.

Het verhaal op Kēḍaton uitgebeeld komt in grote trekken overeen met de inhoud van zang 13 vers 6 tot zang 32 vers 11. Wanneer we bedenken dat de kakawin 118 zangen telt en enige duizenden verzen, dan blijkt de hier voorgestelde episode slechts een betrekkelijk klein onderdeel van het geheel uit te maken. Dit vormt echter geen uitzondering op de regel geldende voor de reliëfs van het oude Oostjava

en de latere Balische schilderijen op doek. Want wie zich wel eens verdiept heeft in de interpretatie van deze reliëfs en schilderijen, heeft al snel gemerkt dat steeds slechts een zeer klein onderdeel van een legende of verhaal ter illustratie is uitgekozen. Zo is het o.a. met de talloze afbeeldingen van die kleine episode uit Arjunawiwāha: de verleiding door de widadari's en het gevecht om het zwijn met God Śiwa.

Opvallend echter is het feit dat terwijl in het Bhomakāwya verhaald wordt hoe Bhoma door zijn slechte gedrag bestreden en ten leste gedood wordt door Kṛṣṇa en zijn zoon Sāmba, op onze reliëfs van strijd geen sprake is. Het accent valt hier geheel op het liefdesdrama van Sāmba en Yajñawatī. Om dit te accentueren stelt het eerste tafereel Yajñawatī voor en het laatste Sāmba met Nārada.

De band met Bhoma wordt hier gelegd door het ten tonele voeren van de door hem aangestelde demonische bewaaksters van het Juwelendoord, terwijl in de gesprekken o.a. tussen Wiśwāmītra - Sāmba en Nārada - Sāmba, Bhoma direct of indirect ter sprake gekomen is.

De vraag is nu of de tonelen van alarmslaan (taf. 26), het binnendringen der iña's in het slaapvertrek van Yajñawatī en Sāmba (taf. 25) en het wegvoeren van Yajñawatī in tegenwoordigheid van Sāmba (taf. 23) berusten op een overlevering, die een eigen geschiedenis gehad heeft naast de kakawin. Naar mijn mening zijn echter de overeenkomsten met de Bhomakāwya (van Teeuw)¹⁵ zo opvallend dat ik eerder zou willen aannemen dat de tekst op Tjandi Kēḍaton gevolgd, direct in verband staat met een bewerking van de kakawin tot een lakon voor een of andere wajangvorm, dan wel tot een libretto voor een gedanst drama.¹⁶ Ook kunnen beide afgeleide teksten invloed gehad hebben. Een sterke aanwijzing in die richting is n.l. het afbeelden van panakawans die in de kakawin niet vermeld worden. Deze panakawans spelen bij de lakons en het gedanst drama van tegenwoordig een belangrijke rol, niet alleen om het grappige element dat zij in het drama brengen,

¹⁵ De achter de taferelennummers vermelde cijfers verwijzen naar de zang- en versnummering van het Bhomakāwya, waarin de betreffende taferelen bezongen worden. Taf. 33-19 (10-11); taf. 32-18, 4 en 23, 15; taf. 31-13 (9-11); taf. 30-14, 2 tot 16, 1; taf. 29-16 (1-4) en 17, 9; taf. 28-18, 5 en 23, 2; taf. 27-24, 1 tot 26, 13; taf. 26 onvermeld; taf. 25 onvermeld; taf. 24-30, 2; taf. 23 onvermeld; taf. 22-32 (7-10).

¹⁶ Op grond van het feit, dat van het Garuḍeya geen lakon overgeleverd is, meent Van Stein Callenfels dat de basreliëfs van Kēḍaton in kakawinstijl zijn uitgevoerd, d.w.z. dat de kakawin als tekst gebruikt is. P. V. van Stein Callenfels, *De Sudamala in de Hindu-Javaansche kunst* (Ac. Pr. Leiden 1924). *Verhandelingen Kon. Bat. Gen. van K. en W. LXVI* (1925), p. 174.

maar ook om de uitleg en moraliserende commentaar die zij geven in een voor een ieder verstaanbare taal. Was dat ook reeds hun rol in het oude Oostjava?

Wenden we ons nu weer tot de verschillende taferelen, dan zijn met zekerheid als panakawans aan te wijzen: op tafereel 32 een vrouwspersoon staande voor Yajñawatī, op tafereel 29 een vrouwspersoon staande achter Tilottamā, op tafereel 28 een vrouwspersoon gaande voor Tilottamā, op tafereel 22 een manspersoon staande voor Sāmba. In alle vier gevallen wordt een gesprek uitgebeeld dat zeker wel in aanmerking zou kunnen komen om gecommentarieerd te worden door een panakawan. Het is dus zeer wel mogelijk dat de bemiddelende rol van de tegenwoordige panakawans hun reeds in de 14de eeuw was toebedeeld en dat de afbeelding van deze lieden erop wijst dat onze Kēḍaton-tekst teruggaat op de tekst van een wajang- of dans-opvoering.

Over de plaatsing van de reliëfs nog het volgende. Links van de trap op het noorden zien wij achtereenvolgens: Yajñawatī (taf. 33), opdracht aan Tilottamā om Sāmba te zoeken (taf. 32), komst van Sāmba bij Wiśwāmītra (taf. 31). Hierbij worden als in elk gedanst drama de drie hoofdpersonen geïntroduceerd. Op de oostzijde van de tempel zien wij: Sāmba en Guṇadewa op weg (taf. 30), ontmoeting van beide met Tilottamā (taf. 29), Tilottamā en Sāmba op weg (taf. 28), ontmoeting tussen Sāmba en Yajñawatī (taf. 27). Dan komt het mid-dentaferaal: het alarmslaan (taf. 26) waarmede het verhaal een ongunstige wending neemt. De volgende taferelen zijn: het binnendringen der demonen in het slaapvertrek (taf. 25), het wegvoeren van Yajñawatī (taf. 24), het achterblijven van Sāmba (taf. 23), de terugkeer van Sāmba naar de ouderlijke woning (taf. 22).

Deze indeling en plaatsing van de taferelen kan niet toevallig zijn. Om het alarmtableau waar de loop van het verhaal ongunstig wordt in het midden te krijgen, moest de eerste helft van het verhaal ingekort worden door op tafereel 27 verschillende scènes te laten spelen, maar de tweede helft verlengd, zodat het wegvoeren van Yajñawatī in tegenwoordigheid van Sāmba op twee panelen kwam.

Daar elk tafereel zijn bijzondere plaats heeft aan de tjandi, is het ook waarschijnlijk dat de plaatsing der verschillende figuren niet willekeurig is, maar volgens vaste regels plaats heeft gevonden. Gezien de twee-dimensionaliteit van de reliëfs is het verleidelijk deze plaatsing te vergelijken met de regels gevolgd bij de wajang kulit, het poppen-

spel met schaduwbeelden. Hierbij doet zich de moeilijkheid voor, dat deze regels niet overal gelijk zijn. Op Bali zijn ze anders dan in Jogja, waartegenover staat dat uit een vergelijking met beide zou kunnen blijken welke vorm de oudste is en dat hierdoor licht zou kunnen worden geworpen op de ontwikkelingsgeschiedenis van de wajang waarvan momenteel nog weinig bekend is.

In de wajang wordt met rechts aangeduid wat zich rechts van de dalang bevindt en links de andere zijde. Voor het publiek dat aan de schaduwzijde gezeten is en het spiegelbeeld ziet, is het dus net andersom. Toch houden ook deze toeschouwers zich aan deze plaatsaanduiding.

Voor Bali gelden de volgende regels:

	links	rechts
bij een ontmoeting	de lageren	de hogeren
op neutraal terrein:	de slechte partij	de goede partij
aan het hof:	de kraton van de slechte partij is naar links gericht met de toegangspoort rechts	de kraton van de goede partij is naar rechts gericht met de toegangspoort links
op het gevechtsterrein:	de slechte partij	de goede partij

Voor Midden-Java gelden nu de volgende regels:

	links	rechts
bij een ontmoeting	de lageren	de hogeren
op neutraal terrein:	de slechte partij	de goede partij
aan het hof:	de bezoeker	de vorst onafhankelijk van welke partij
op het gevechtsterrein:	de verliezer onafhankelijk van welke partij	de winnaar onafhankelijk van welke partij

Hieruit zien we dat de tegenstelling linker partij (slecht) en rechter partij (goed) consequent doorgevoerd wordt op Bali, terwijl in Midden-

Java dit principe doorkruist wordt door de tegenstellingen buiten-binnen de kraton en verliezer-winnaar.¹⁷

Wenden we ons nu weer tot de reliëfs, dan dient allereerst te worden vastgesteld of zij gezien zijn van de dalangzijde dan wel van de schaduwzijde.

Reliëf 32: *Tilottamā* (links) betuigt eerbied aan *Yajñawatī* (rechts),
 reliëf 31: *Sāmba* (links) betuigt eerbied aan *Wiśwāmitra* (rechts),
 reliëf 22: *Sāmba* (links) betuigt eerbied aan *Nārada* (rechts).

Hieruit blijkt dat de reliëfs van de dalangzijde beschouwd moeten worden en niet van de schaduwzijde. Dit principe is hoogst uitzonderlijk en tegengesteld aan de andere op Kēḍaton afgebeelde reliëfs die episoden uit de *Arjunawiwāha* en *Garuḍeya* voorstellen.¹⁸

Het is niet onmogelijk dat de keuze van de plaats van de toeschouwer verband houdt met de lezing van de taferelen van rechts naar links en dat hierdoor deze plaatsing verklaard moet worden. Een andere te trekken conclusie is dat de veronderstelde plaats van de dalang hier niet samenvalt met de zetel van de in de tempelcel vereerde godheid, maar ten oosten van de tempel gedacht is.

Ook door de plaatsing van het jaartal op de oostelijke trapvleugel weten wij dat hiermede de voorkeur gegeven werd aan de oostzijde boven de westzijde, dus aan het *Bhomakāwya* boven de *Arjunawiwāha* en dat men dus met meer recht de omloop kan beginnen van links met de rechterzijde naar de tempel gewend.

Volgt men de weg rechts om, dan ontmoeten de beide omlooprichtingen elkaar in de uiterste Z.O.-hoek van de tempel, waar het laatste tafereel van het *Garuḍeya*-verhaal grenst aan het laatste tafereel van het *Bhoma*-verhaal. Deze hoek is sacraal de belangrijkste plaats daar, zoals we reeds zagen uit de plaats van het jaartal, oost (zonsopgang) boven west (zonsondergang), zuid (de bergen, waar de goden wonen) boven noord (de zee, de onderwereld) gaan. Op Noord-Bali is dan ook de Z.O.-hoek van een heiligdom gewijd aan *Sūrya*. Komt door de richting van onze reliëfs de zuidoosthoek als belangrijkste naar voren, een verklaring voor de ontmoeting der beide omlooprichtingen geeft

¹⁷ Het is mij niet bekend of deze regels voor Midden-Java ook voor geheel Java en Madura gegolden hadden. Literatuur hierover is mij niet bekend, zodat alleen een plaatselijk onderzoek hier uitsluitsel kan geven.

¹⁸ Ook op de oude Balische beschilderde doeken wordt bij uitzondering de dalangzijde gekozen voor de plaatsing van de personen. Ik moge hiervoor verwijzen naar de nummers 4, 17, 22, 28 en 29 van de catalogus *De Kunst van Bali* in het Haags Gemeentemuseum.

deze discontinuïteit niet. Baliërs die ik om een uitleg vroeg zeiden mij dat men deze ontmoeting bewerkstelligde om de boze geesten op een dwaalspoor te brengen en aldus te noodzaken de heilige grond spoedig te verlaten.

Wenden wij ons nu weer tot de reliëfs.

Taf. 33. Yajñawatī (rechts geplaatst, omdat zij zich naar links begeeft) bevindt zich in een tuin die aangegeven wordt door een gestileerde boom.

Taf. 32. Yajñawatī (rechts op een verhoging gezeten) bevindt zich in dezelfde (?) tuin die nu wordt uitgebeeld door een naturalistisch weergegeven boom op voetstuk (?). Zij geeft opdracht aan Tilottamā (links) om Sāmba te zoeken.

Taf. 31. Wiśwāmītra (rechts op een verhoging gezeten) ontvangt de hulde van Guṇadewa en Sāmba (beiden links). Hoewel hier geen poorten, wallen of gebouwen afgebeeld zijn, zou ik uit de aanwezigheid van de beide kleine figuren op de voorgrond willen afleiden, dat dit tafereel zich afspeelt binnen de kluizenarij „waar de regelingen van een koninkrijk gelden”.¹⁹

Taf. 30. Sāmba en Guṇadewa (rechts geplaatst, want zij begeven zich naar links) bevinden zich in een bos dat wordt aangegeven door gestileerde planten en bomen.

Taf. 29. Guṇadewa (links) met op zijn schoot de flauw gevallen Sāmba, tegenover wie Tilottamā (rechts) staat. Uit de vegetatie blijkt dat men zich in een tuin bevindt. Daar Tilottamā lager in rang is dan de prins (zie haar sēmbah aan de prinses Yajñawatī op taf. 32), zou de plaatsing der figuren volgens de Balische en de Javaanse wajang-regels juist andersom moeten zijn. Dan zou Sāmba echter met het hoofd naar het noorden (de zee) en met zijn voeten naar het zuiden (de bergen, verblijfplaats der goden) uitgebeeld moeten zijn, hetgeen volgens de geldende adat gelijk zou staan met heiligschennis.

Taf. 28. Tilottamā en Sāmba (rechts geplaatst, want ze begeven zich naar links) bevinden zich in een bos dat aangegeven wordt door gestileerde planten en bomen.

Taf. 27. Ontmoeting van Sāmba en drie maal Yajñawatī (links), terwijl Tilottamā, die een sēmbah maakt, rechts staat. Door de balé (boven links) en de poort rechts weten wij dat hier het binnenste van het Juwelenoord (kraton van Bhoma) is afgebeeld, dat dus „links”

¹⁹ Teeuw, Bhomakāwya, zang 13, vers 8.

georiënteerd moet zijn. Vandaar dat Tilottamā haar sēmbah naar links maakt en een vrouwelijke bijfiguur naar rechts af wil gaan.

Taf. 26. Een vrouwelijke demon (links) slaat op een gong.

Taf. 25. Sāmba met Yajñawatī op zijn schoot (links) bevinden zich in haar slaapvertrek „van het links georiënteerde demonische Juwelenoord” terwijl twee demonen van rechts binnengekomen zijn.

Taf. 24. Yajñawatī wordt door vrouwelijke demonen naar rechts weggedragen. Gezien de gestileerde vegetatie moeten we aannemen, dat ze de eerste poort reeds verlaten hebben.

Taf. 23. Sāmba wordt door demonen tegengehouden om naar rechts Yajñawatī te volgen. Daar op dit tafereel elke aanduiding van planten ontbreekt, is de waarschijnlijkheid groot dat hiermede uitgedrukt wordt dat Sāmba zich nog in het binnenste van het Juwelenoord bevindt. De muurvlakte tussen de beide tafereelen zouden dan de poort en ommuring voorstellen die de gelieven scheiden.

Taf. 22. Sāmba (links) brengt hulde aan Nārada (rechts). Door de ornamentiek wordt aangetoond dat de ontmoeting plaats vond buiten de kratonmuren.

Uit het bovenstaande blijkt dat de plaatsing der figuren op de reliëfs de spelregels van de Balische wajang nauwkeurig volgt, echter met uitzondering van taf. 29 waar de adat prevaleert. De Middenjavaanse spelregels en waarschijnlijk de gehele moderne wajangvertoning moeten dus van jongere datum zijn, hetgeen, gezien de revolutie door de wijziging in godsdienst op Java, niet te verwonderen is.²⁰

Bij het beschrijven van de figuren heb ik reeds de gelegenheid gehad er op te wijzen, dat in vele gevallen het kastekoord over de linkerschouder gedragen wordt en in andere gevallen over de rechter. Deze bijzonderheid komt ook voor bij platte wajangpoppen van leer of hout. Kijkt zulk een pop naar links, dan draagt hij het kastekoord over de linkerschouder en bij plaatsing aan de andere zijde wordt het spiegelbeeld vertoond en hangt het kastekoord over de rechterschouder.

²⁰ B. M. Goslings heeft gewezen op de overeenkomst tussen de poppen, die in een rij op de Oostjavaanse bronzen zodiakbekers (daterende van het einde der 13de eeuw af tot aan het begin der 15de eeuw) voorkomen en de Balische wajangpoppen. Hij meent dat Rassers bij zijn studie over de oorsprong van het Javaanse toneel beter had kunnen kijken naar de Balische wajangvertoning dan naar die „in een Javaansche hoofdenwoning”. W. H. Rassers, *Over den oorsprong van het Javaansche Tooneel*. BKL. 88 (1931), p. 317-450. B. M. Goslings, *De Wajang op Java en op Bali in het verleden en het heden*. Amsterdam z.j.

Beelden in brons, steen of hout dragen het kastekoord steeds over de linkerschouder zodat deze dracht als de normale beschouwd kan worden.

In de wajang komt het uitbeelden van poppen in frontale houding bijna niet voor (uitzondering vormt god Guru), in tegenstelling met hetgeen wij in enkele gevallen op de reliëfs zullen zien.

Wanneer wij ons nu weer wenden tot de reliëfs en alleen aandacht schenken aan de links geplaatste personen die volgens de wajangvoorstelling het kastekoord over de rechterschouder zouden moeten dragen zien wij:

Taf. 32. Tilottamā draagt het kastekoord over de linkerschouder, hoewel zij aan de linkerzijde van het tafereel staat. De uiterst links geplaatste bediende draagt de kleedslip over de linkerarm.

Taf. 31. Sāmba, links geplaatst, draagt het kastekoord over de rechterschouder.

Taf. 27. Yajñawatī (uiterst links) draagt een kleedslip over de linkerarm, evenals Yajñawatī II (tussen Tilottamā en Yajñawatī III). Ook Sāmba, frontaal uitgebeeld, draagt het kastekoord over zijn linkerschouder.

Taf. 24. De demon, die Yajñawatī draagt, heeft het kastekoord over de rechterschouder.

Taf. 23. De links van Sāmba staande demon heeft het kastekoord over de rechterschouder.

Taf. 22. Sāmba (links) heeft het kastekoord over de rechterschouder.

Hier zien we dus dat hetgeen in de wajang zonder uitzondering plaats heeft en op de Balische schilderijen en op andere Oudjavaanse reliëfs een gulden regel is, op de Kēḍaton-reliëfs nog slechts schoorvoetend wordt gevolgd.

Over de weergave der figuren merken we voorts nog op dat mensen zijn uitgebeeld en geen wajangpoppen waarvan alleen de armen beweegbaar zijn. Zelfs de demonische figuren hebben naturalistisch behandelde handen en voeten.

De afgebeelde houdingen zijn danshoudingen, wat duidelijk blijkt uit de houding van Sāmba (taferelen 23 en 27), met de voeten en knieën gespreid, op een in de knie gebogen rechterbeen en met gestrekt linkerbeen. Het bij de hand leiden van Tilottamā door Sāmba, wat in het dagelijks leven als onwelvoegelijk geldt, is in de Balische dans een geliefd motief. Dit geldt evenzo voor het bij de hand leiden van Sāmba

door Guṇadewa. De komische voorstelling van de zich geheel vergetende gediensdige van Yajñawatī bij de ontmoeting van de laatste met Sāmba, kan, gezien de Calon-Arang-voorstelling op Bali, zeker plaats gehad hebben in een gedanst drama. De enige figuur die mij voor een raadsel stelt is het mannetje links in de benedenhoek van tafereel 27.

Een ander tafereel, dat niet tot een gedanst drama terug te voeren is, vormt tafereel 25, waarop ik hieronder hoop terug te komen.

Alvorens nu verder in te gaan op de overeenkomsten tussen de afgebeelde personen en eventueel de dansers uit een toneelvoorstelling in de 14de eeuw op Oost-Java het volgende.

Zowel op Bali als op Java was het aan de vorstenhoven gewoonte, dat gedanst drama's of uitsluitend door mannen of uitsluitend door vrouwen werden uitgevoerd. Deze overeenkomst tussen beide eilanden, na zoveel eeuwen van scheiding, wettigt de veronderstelling, dat ook in de Majapaitse tijd deze gewoonte gevolgd is en in het geval van Tjandi Kēdaton acht ik het dan ook waarschijnlijk, dat de invloeden, opgemerkt op de reliëfs invloeden zijn van het gedanst drama, waarbij de vrouwenrollen in travesti gedanst worden. Hieruit laat zich verklaren dat Yajñawatī en Tilottamā steeds een borstdoek dragen (met uitzondering van Yajñawatī op tafereel 25), evenals hun vrouwelijke bedienden, zulks terwijl wij weten, dat in die tijd in Majapait, evenals nog niet zo lang geleden op Bali, de vrouwen zich zonder borstbedekking in het openbaar vertoonden. Een aanwijzing in dezelfde richting is het dragen van een mannenkain door de vrouwelijke demonen op de tafereelen 26, 25, 24 en 23. De duidelijk zichtbare borsten van de vrouwelijke demonen zijn een onderdeel van hun costuum zoals wij dat nog kunnen zien aan de Rangda-(travesti)rol bij de Calon-Arang-voorstelling van Bali. De zich zelf vergetende vrouwelijke bediende van Yajñawatī op tafereel 27 is ook niet anders te denken dan als een mannelijke clown in een nauwsluitend tricot waarop de vrouwelijke schaamdelen zijn geschilderd. Geen Indonesische vrouw zou zich ooit voor zulk een rol willen lenen. Ik heb reeds gewezen op de vrouwelijke demonen die alle kains dragen zoals slechts door mannen gedragen worden, waaruit ik de conclusie getrokken heb dat deze demonenrollen alle door mannen gedanst werden. Maar dan moet ook Yajñawatī op tafereel 24 een mannenrol zijn geweest, daar de voorstelling van een vrouw, die zich door mannen liet wegdragen, als iets zeer onwelvoeglijks zou zijn verworpen.

Wanneer wij dus aannemen, dat hier sprake is van beïnvloeding door

een gedanst drama, uitsluitend door mannen gedanst, dan moeten we in alle hoofdbedekkingen pruiken en hoofdtooien zien, die bij dit soort dansvoorstellingen door de mannen op hun eigen lange haar gedragen worden. Een uitzondering is weer tafereel 25 waar wij Sāmba zien zonder zijn supit-urang-tooï, maar met zijn eigen loshangend haar.

Over het uiterlijk der vrouwelijke demonen kunnen we kort zijn. De mannelijke dansers, die deze rollen vervulden, droegen alle maskers, evenals tegenwoordig op Bali in dergelijke rollen.

De kains kwamen hierboven reeds terloops ter sprake. Toch heeft het zin om op deze dracht iets dieper in te gaan. De door Sāmba gedragen kain (taf. 31, 28 en 22) reikt tot de voeten en vertoont brede plooiën van voren, evenals heden ten dage op Java, met dit verschil dat tegenwoordig de plooiën steeds gelijk zijn en op Kēḍaton steeds afnemen in breedte. De plooiën zijn hier op schoothoogte opgenomen om het lopen en dansen te vergemakkelijken. Dit opnemen van de kainslip geschiedt momenteel door optrekken in de gordel. De gordel eindigt in twee lange koorden die tot over de knieën reiken en langs de plooiën van de kain hangen. Op de heupen is een lus zichtbaar van een smalle doek, die tot op de enkels neerhangt. Deze lange kain met sjerp is thans nog steeds de dracht van de mannen wanneer zij oefenen voor een wajang-wongvoorstelling in de kratons op Java. De lussen op de heupen zijn echter verdwenen, maar op de bronzen beelden van Midden-Java, vooral op die van de 10de eeuw, zijn zij duidelijk waarneembaar. Vergelijken we deze dracht nu met de kains van de mannelijke wajangpoppen van Java en Bali, dan zien we een groot verschil. De kain der wajangpoppen is opgetrokken tot even boven of onder de knie en hangt in grote plooiën los over het lichaam evenals een dodod. Het feit dat de Javaanse zowel als de Balische wajangpoppen dezelfde kaindracht tonen, doet veronderstellen dat de wajangpoppen in de Majapaitse tijd ook zo uitgedost waren en dat deze dracht teruggaat op een nog oudere klederdracht. Misschien kan het bestuderen van deze klederdrachten van de wajang en van die op de reliëfs ons iets verder brengen in de studie van de oorsprong van de wajang en van de invloeden en veranderingen die deze in de loop der jaren ondergaan heeft. Het valt op dat de demonen, alhoewel zij een lange kain dragen, geen sjerp hebben, evenmin als de vrouwelijke figuren.

De kain van de vrouwen reikt eveneens tot de enkels en is, evenals tegenwoordig op Java, meer dan één keer om het lichaam geslagen en wel tegen de wijzers van de klok in. Ook hier is het uiteinde iets geplooid en op de heup opgetrokken. Het is mij niet duidelijk of dit

het opgenomen uiteinde is, dat vele vrouwen op de reliëfs over de linkerarm dragen dan wel het uiteinde van de borstdoek.

De jassen van Wiśwāmītra en Nārada kunnen zowel op een dans-costuum teruggaan als op plaatselijk gebruik en gewoonte.

Wenden wij ons nu tot de requisieten.

Noch in de wajang op Java en Bali noch in het gedanste drama worden gebouwen, bomen, planten of zetels ten tonele gevoerd. In de kraton van Jogja wordt soms voor de vorst of de goden een klein krukje neergezet waarop deze personen zich bij een audiëntie neerzetten. Wat wij op de reliëfs zien moet dus op de werkelijkheid gebaseerd zijn.

Galestin heeft in zijn proefschrift over de voorstellingen van houtbouw op de Oostjavaanse reliëfs een uitgebreide studie gemaakt over dit onderwerp, waarbij hij tot de conclusie kwam,²¹ „dat deze bouwsels op de reliëfs van Oostjavaanse tempels een niet te onderschatten bijdrage leveren tot onze kennis van enkele architectuurvormen op het Java van dien tijd in gebruik”. Geldt dit voor de houtbouw, dan moet dit ook van toepassing zijn op de onderbouw van de houtbouw, terrassen, poorten, trappen en andere bouwelementen, uitgevoerd in steen. Zo mogen we aannemen dat de dampars op de tafereelen 32 en 31, de vierstijlige balé op tafereel 26, de trappen op de tafereelen 27 en 24, de balé's op tafereel 27 en 25 naar de werkelijkheid zijn weergegeven, in afwijking waarvan de decoratie op het dak van de balé op tafereel 26 waarschijnlijk zal moeten worden gezien als een staaltje van de decoratieve aanleg van de beeldhouwer. Ook bij het uitbeelden van de planten zien wij naast natuurgetrouwe weergave van bomen (taf. 32, 27) een sterke neiging tot stilering (taf. 33, 30, 29, 28, 26, 24, 22).

Aparte aandacht vraagt nog het reliëf 25 waar Sāmba Yajñawati op zijn schoot heeft genomen. Beiden hebben hier alle versiering van het dansornaat afgelegd en zijn afgebeeld als een levensecht liefdespaar. Het op de schoot nemen komt nog op andere Oostjavaanse tempelreliëfs en oude Balische schilderijen voor en is in de kakawins een vaste uitdrukkingswijze voor het huwelijksspel.²² Intussen is deze voorstelling zeker geen natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid. Het is ondenkbaar dat een erotische scène van deze aard ooit op het

²¹ Galestin, o.c. p. 218.

²² Teeuw, *Bhomakāwya*, zang 2, vers 7 en zang 26, vers 15. Van Stein Callenfels, o.c. fig. 10a (Tegawangi) en 22 (Panataran).

toneel zou zijn opgevoerd, daar zij er alleen maar in zou slagen de lachlust op te wekken. Daarom veronderstel ik, gezien het feit, dat deze voorstelling zoveel eeuwen stand gehouden heeft, dat er vroeger een wajangpop bestaan heeft van een liefdespaar in een pendopo, waarbij de dalang, de kakawin in gedachte houdende, over de genietingen van de liefde kon uitwijden. Zo'n pop juist als hier is afgebeeld zonder persoonlijke kentekenen kan in elk wajangverhaal worden ingepast.²³

Resumeren wij het bovenstaande, dan kunnen de volgende visuele invloeden vastgesteld worden.

Bij de plaatsing der personen links en rechts werd de wajang-traditie gevolgd, behalve wanneer zij in conflict kwam met de adat (taf. 29).

De overeenkomst met de wajang, waarbij de asymmetrische versierselen van plaats verwisselen, is slechts gedeeltelijk.

Het voorbeeld voor uitbeelding van het liefdespaar op tafereel 25 is waarschijnlijk te zoeken in een wajanggroep.

De houdingen van de personen, hun klederdrachten en tooi zijn geïnspireerd op het gedante drama, behalve weer de liefdesscène van tafereel 25.

De requisieten zijn naar de werkelijkheid uitgebeeld, doch met een gestileerde inslag zoals op tafereel 26.

De flora is gedeeltelijk naturalistisch, gedeeltelijk gestileerd uitgebeeld.

Hoe belangrijk en verleidelijk het ook moge zijn om andere Oost-javaanse reliëfs op dezelfde wijze te analyseren en om op het spoor te komen van de kunsthistorische traditie die de Oostjavaanse beeldhouwkunst beheerst heeft, toch meen ik mij te moeten beperken tot de hier behandelde reliëfreeks. Hetgeen niet wegneemt dat er aanleiding is iets dieper in te gaan op het proefschrift van Dr P. V. van Stein Callenfels, daar waar hij de Oostjavaanse tempelreliëfs van Selamangleng tot Sukuh in beschouwing neemt. Hij komt hier tot de conclusie, dat er twee duidelijk te onderscheiden stijlen bestaan en hij verklaart dit verschil uit het feit, dat de beeldhouwers van de ene stijlrichting het gedicht, de kakawin, als leiddraad gekozen hebben en de andere de bewerking van de kakawin, de lakon. Helaas heeft Van Stein Callenfels ons niet duidelijk kunnen maken waar deze verschillen

²³ Zulke samengestelde wajangpoppen bestaan op Java o.a. van legereenheden en van Brayut, die met al zijn kinderen op de vlucht slaat voor naderende legerscharen.

aantoonbaar aanwezig zijn. Zo moest hij zelfs voor Surawana bij zijn gevoel te rade gaan.²⁴

Daar wij niet weten en waarschijnlijk nooit zullen weten, welke invloeden acht tot zes eeuwen geleden in een bepaald gebied van Java op de beeldhouwers gewerkt hebben, zal Callenfels' veronderstelling moeilijk te bewijzen zijn. Bovendien is de auditieve beïnvloeding van een voorgedragen gedicht/verhaal geheel anders dan een visuele voorstelling in welke vorm dan ook, wajangvoorstelling b.v. of het gedanst drama. Zo kan ik mij voorstellen, dat het verloop der handeling de kakawin-tekst zeer nabij komt, maar dat de wijze van uitbeelden sterk beïnvloed wordt door de wajang. Om de beeldhouwers op Java van vele eeuwen geleden beter te kunnen volgen, heeft het zin ons weer te wenden tot Bali, waar, getuige de studie van Galestin en anderen, veel is terug te vinden van de Majapaitse cultuur. De traditionele schilder- en beeldhouwkunst zijn er nog levend al ondergaan ze thans een ongekende vernieuwing.

Mij is gebleken, dat op Bali de stijlverschillen van kunstwerken van persoonlijke aard zijn en beïnvloed worden door plaatselijke omstandigheden. Deze verschillen zijn te constateren bij werken, die dezelfde inhoud hebben, maar in verschillende landschappen ontstaan zijn, zodat men kan aannemen, dat de teksten geen invloed uitoefenen op de uitbeelding daarvan. Uit deze waarneming leid ik af dat ook in de Majapaitse periode de teksten geen invloed hebben gehad op de stijl der beeldende kunst.

Wenden wij ons weer tot onze reliëfs, dan moeten hier de verschillen in stijl geheel toegeschreven worden aan de persoonlijkheid van de beeldhouwer, daar de milieu- en cultuurinvloeden voor allen waarschijnlijk gelijk zijn geweest.

Hierboven had ik reeds gelegenheid te wijzen op het verschil in het uitbeelden van bomen en planten, de natuurgetrouwe afbeelding der gebouwen en het decoratieve dak (taf. 26), het verschil in omvang van de tulbanden van Guṇadewa (taf. 31, 30, 29), de verschillende kastekoorden van Sāmba (drievoudige kralensnoer op taf. 31, 33, rijk geornamenteerde band op taf. 30, 27, viervoudige kralensnoer op taf. 28, 22), het verschil in uitbeelding van de krullen der demonen (taf. 25, 24, 23) enz.

Nog opvallender komt het verschil in stijl naar voren wanneer wij de beide grote reliëfs 23 en 27 naast elkaar beschouwen. Beide scènes

²⁴ Van Stein Callenfels, o.c. p. 174.

spelen zich af in dezelfde hof, op beide is Sāmba als centrale figuur afgebeeld in de zelfde danshouding en toch wat een verschil in sfeer. Tafereel 23 is geheel gevuld met de vijf personen, alle van bijna gelijke grootte, in hetzelfde vlak gezet. Hier is een decoratieve levendige vlakvulling zonder dieptewerking en ornament. Daarentegen is tafereel 27 met acht personen vol afwisseling en sfeer. De koerende duiven, Yajñawatī in haar wisselende stemmingen, de eerbiedige Tilottamā, de naakte personen op de voorgrond, de dieptewerking door de plaatsing op verschillend niveau van de figuren, gebouwen en beplanting op de achtergrond.²⁵ Deze verschillen wijzen er op, dat bij alle strenge traditie de „wajangstijl” en de „kakawinstijl” van persoonlijke aard zijn. Kennelijk werd de beeldhouwers grote vrijheid gelaten voor persoonlijke interpretatie en waren zij in het bezit van een uitbeeldingsvermogen te vergelijken met de Balische kunstenaars van nu.

Ter gelegenertijd hoop ik nog eens de gelegenheid te hebben de beide andere reliëfreesen van Tjandi Kēḍaton te bespreken.

Intussen zij bij het beëindigen van dit artikel mijn dank betuigd aan mevrouw J. Terwen-de Loos, hist. art. doct., verbonden aan het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden, die mij met suggesties, correcties en documentatie ter zijde heeft gestaan.

TH. A. RESINK

Taormina (Sicilië) 1965

²⁵ Dit zijn juist de verschillen die Van Stein Callenfels aangaf voor zijn begrip „wajangstijl”: „tweedimensionaliteit, een voorstelling neergeslagen in het platte vlak” en de term „kakawinstijl”: „de voorstelling wekt van iets in de ruimte af te beelden”. Van Stein Callenfels, o.c. p. 172.