



HET GROTE FANTOOM

*Een onderzoek naar culturele interactie in de
iconografie van Gandhara met als case study
Herakles-Vajrapani*

Bojan Manasijev

Omslagontwerp: © Gaby Dingena
Afbeelding: Het Grote Fantoom Herakles-Vajrapani

Het Grote Fantoom

Een onderzoek naar culturele interactie in de iconografie van Gandhara met als case study Herakles-Vajrapani.

Bojan Manasijev

s4335600

Juni 2019

Bachelorscriptie Archeologie

Aantal woorden: 14.827

Begeleider: prof. dr. E.M. Moormann

Griekse en Latijnse Taal en Cultuur

Faculteit der Letteren

Radboud Universiteit Nijmegen



**Radboud
Universiteit**

Voorwoord

‘Het Grote Fantoom’. Zo luidt de titel van mijn scriptie. Een fantoom wordt doorgaans synoniem gesteld aan een (angstaanjagend) droombeeld, een spookbeeld of een waanvoorstelling. Oftewel: ‘Niets is wat het lijkt’. Dat geldt niet alleen voor het leven, maar ook voor academisch onderzoek. Soms ontstaan ideeën en worden die vervolgens als feit aangenomen. Ze gaan een geheel eigen leven leiden en blijven ‘rondspoken’. Het is aan de academische wereld de taak om altijd kritisch te blijven en waanbeelden te bestrijden.

‘Het Grote Fantoom’ heeft ook een persoonlijke betekenis voor mij. In de loop van mijn studie ontstonden prachtige dromen, die daadwerkelijk in vervulling gingen. Zo ontstond de droom om *praeses* te worden van het Sodalitium Classicum Noviomagense. Deze droom kwam uit en ik mocht na mijn ceremoniële beëdiging het *sigillum* met trots dragen voor een jaar. Een andere droom, die werkelijkheid werd, was mijn diep gekoesterde wens om in Griekenland te studeren. Ook deze droom kwam uit.

Als ik verder terugkijk in de geschiedenis, dan realiseer ik nu dat ik ooit ook de droom heb gehad om klassieke talen te gaan studeren in Nijmegen. De droom van toen is werkelijkheid geworden, maar heeft een andere wending gekregen. Ik was in de veronderstelling dat ik me zou specialiseren in Grieks en Latijn. Ik was er van overtuigd dat ik binnen vier jaar een afgestudeerd classicus zou zijn en daarna docent zou gaan worden. Deze ‘droom’, die ik mij als achttienjarige had voorgesteld, bleek uiteindelijk een grote fantoom te zijn. De keren dat ik de studie heb verguisd, de keren dat ik tegenslagen heb ondervonden tijdens de studie, de keren dat ik heb willen stoppen met de studie zijn niet meer te tellen. Het behalen van mijn Bachelor leek op een bepaald moment op een fantoom. Het moment is nu bijna gekomen dat de voorgestelde fantoom toch een droom gaat worden, die uitmondt in werkelijkheid. Blijkbaar heb ik deze studie en deze zes jaren nodig gehad om erachter te komen waar mijn ‘droom’ daadwerkelijk ligt. Mijn nieuwe droom ligt bij de archeologie en bij de oude geschiedenis.

Graag wil ik alle mensen, die in de zes afgelopen jaren een rol hebben gespeeld in mijn leven ontzettend bedanken. Ik spreek graag mijn dank uit naar alle docenten van wie ik

iets heb mogen leren. In het bijzonder wil ik hier expliciet drie docenten noemen: Eric Moormann, die mij het vak van de archeologie heeft bijgebracht, die mij inspireerde door middel van zijn colleges, die mij begeleidde bij deze scriptie; Vincent Hunink, die mij kritisch leerde omgaan met niet alleen primaire literatuur, maar ook met secundaire literatuur; Paul van der Velde, die mij wegwijs maakte in de Aziatische culturen en religies en die er voor zorgde dat ik nog nooit zoveel colleges bijgewoond had uit pure interesse.

Evenzeer wil ik ook mijn (mede)studenten en vrienden bedanken. Het zijn er te veel om ze allemaal bij naam te noemen. Maar ook hier wil ik drie mensen speciaal bedanken. Ik wil mijn goede vriend Bart Janssen ontzettend bedanken voor het controleren van mijn scriptie op het gebied van taal. Speciale dank gaat uit naar mijn dierbare vriendin Gaby Dingena, die de omslag van mijn scriptie heeft ontworpen. Maar er is één persoon die ik het meeste dankbaar ben van iedereen. Kristel Henquet was en is er altijd voor mij tijdens hoogtepunten en dieptepunten. Ze heeft mij door de studie heen gesleept, me altijd door en door gesteund. We hebben samen ontzettend hard gehuild en nóg harder gelachen. Ook op academisch vlak is Kristel er altijd voor mij geweest. Zij ontving mijn stukken met open armen, las ze door en gaf haar kritische commentaar, waar ik ontzettend veel van geleerd heb. Het sparren met Kristel over de stukken, die ik geschreven had voor mijn scriptie, maakte mij scherper en vlijtiger om verder te werken aan mijn scriptie.

Het grote fantoom wás er voor mij. Het grote fantoom wordt nu ingeruild voor nieuwe dromen om te verwezenlijken.

Inhoudsopgave

Hoofdstuk 1: Introductie

1.1	Aanleiding van het onderzoek	1
1.2	Gandhara	2
1.3.1.	Het antieke Taxila	3
1.3.2.	Het antieke Taxila: van eerste opgraving tot nu	5
1.4.	Problemen in het onderzoeksveld	7
1.5.	Hoofdvraag en deelvragen	8
1.6.	Methoden	8

Hoofdstuk 2: Theoretisch kader

2.1.	Inleiding	10
2.2.	Definitie van stijl	10
2.3.	Historische visie in Europa op stijl	12
2.3.1.	De Antiochische stijl volgens Humann en Puchstein	13
2.3.2.	De visie van Dörner, Goell, Ghirsman, Schlumberger en Hoepfner in de 20 ^e eeuw	14
2.4.	Archeologische interpretatie en de Antiochische stijl	16
2.5.	Terminologie omtrent eclecticisme van de Antiochische stijl	17
2.5.1.	‘Syncretisme’	18
2.5.2.	‘Tweetaligheid’, ‘dubbelstijl’, ‘parallellisme’	18
2.5.3.	‘Juxtapositie’	18
2.5.4.	‘Hybriditeit en <i>fusion</i> ’	19
2.5.5.	“Toevoeging, modificatie, transformatie, translatie, creatie”	20
2.5.6.	‘Bricolage’	21
2.6.	Wat duiden wij aan als Grieks?	22
2.7.	Conclusie	23

Hoofdstuk 3: ‘Herales-en-of-Vajrapani (?)’

3.1.	Inleiding	25
3.2.	Problemen omtrent het onderzoek naar ‘Herakles-Vajrapani’	25
3.3.	Een overzicht van visies op de krijgsfiguur ‘Herakles-Vajrapani’	26
3.4.1.	Conclusie ‘Herakles-en-of-Vajrapani (?)’ – het overzicht	35
3.4.2.	Conclusie ‘Herakles-en-of-Vajrapani (?)’ – implicaties van de onderzoeken	37
3.4.3.	Conclusie ‘Herakles-en-of-Vajrapani (?)’ – mijn visie	37

Hoofdstuk 4: Conclusie

4.1.	Conclusie ‘Het grote Fantoom’	40
4.2.	Reflectie en aanbeveling	43

Bibliografie	45
---------------------	----

Appendix	47
-----------------	----

Hoofdstuk 1: Introductie

1.1. Aanleiding van het onderzoek

Toen in 2015 de antieke stad Palmyra voor de eerste keer verwoest werd door de terreurgroep Islamitische Staat, ben ik het internet gaan afstruinen om meer informatie te vergaren over deze antieke stad.¹ Door mijn interesse in het Midden-Oosten, Centraal-Azië en India stuitte ik, naar aanleiding van het zoeken naar informatie over Palmyra, op 'Gandhara'. Een gebied waar ik nog nooit van gehoord had. Zoals Palmyra als daad van terreur in 2015 en in 2017 (opnieuw) werd verwoest, zo gebeurde dat klaarblijkelijk ook al veel eerder met de oudheden van het antieke Gandhara. De verwoesting van de Bamiyan Boeddha's is hier een goed voorbeeld van.² De berichtgeving vanuit de 'Westerse wereld' was echter veel minder prominent aanwezig bij het terugzoeken. De onderstaande twee fragmenten zijn tekenend voor wat er tot nu toe gaande is geweest en *du moment* gaande is in wat ooit het antieke Gandhara was.

*"Militants are the enemies of culture", said Abdul Nasir Khan, curator of Taxila Museum, home to one of the premier archaeological collections in Pakistan, some 20 kilometres south of Islamabad. [...] "Even in Taxila we don't feel safe. The local administration has warned us about a possible attack on this museum. We have taken some extra security precautions but they aren't sufficient and we lack funds," Khan said. [...] "For weeks we don't get even a single foreign visitor. If visitors don't come, if sites are not preserved and protected, if research stops, what do you think will be the future of archaeology?" he noted.*³

"Only after cameras were stowed away did Khalid's two brothers haul out the piece de resistance: the "Fasting Buddha". The quality of its workmanship almost rivalled the finely veined granite sculpture in the Lahore Museum, considered to be the pinnacle of Gandhara art. The price tag: 'Only 25,000 dollars'. A bargain for big-league art-dealers. War, poverty and greed. That is all it takes to plunder and desecrate religious and historic artifacts from

¹ <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/is-blaast-opnieuw-historische-monumenten-palmyra-op~be47ae70/>, laatst geraadpleegd op: 7 juni 2019.

² <https://archeologieonline.nl/nieuws/restauratie-door-taliban-verwoeste-boeddhabeelden-stopgezet>, laatst geraadpleegd op: 7 juni 2019.

³ <http://www.asianews.it/news-en/Taliban-trying-to-destroy-Buddhist-art-from-the-Gandhara-period-16984.html>, laatst geraadpleegd op: 7 juni 2019.

*the countries of their origin. It is happening in Cambodia's Angkor Wat, in Nepal's Kathmandu Valley and now in Afghanistan. Peshawar, the town on the Pakistan-Afghan border, is today the most popular shopping centre for international art dealers and their middlemen hunting for prized Gandhara Buddhist art."*⁴

Het moge duidelijk zijn dat Gandhara onder vuur ligt. Door toedoen van de terreurgroep Taliban worden dagelijks oudheden vernietigd in Afghanistan en Pakistan. Tegelijkertijd (en in het verlengde daarvan) is er sprake van handel in illegale kunst op grote schaal.

Ik ging mij vervolgens afvragen waarom het antieke Gandhara zo interessant was voor terroristen en handelaren. Mijn conclusie was dat Gandhara een schat was en is, vanuit religieus, (inter)cultureel, filosofisch en kunstzinnig oogpunt, in ieder opzicht.

In dit hoofdstuk zal ik eerst een geografisch en historisch kader schetsen van Gandhara. Vervolgens zal ik Gandhara in zijn algemeenheid beschrijven, waarna ik dieper in zal gaan op één antieke stad: Taxila. Hierna zal ik ingaan op enkele problemen die zich voordoen in het onderzoek naar Gandhara. Voorts zal ik mijn hoofdvraag en deelvragen vaststellen en zal ik mijn methode van onderzoek presenteren.

1.2. Gandhara

Het Gandharagebied is een zeer omvangrijk gebied dat zich uitstrekt over het moderne Pakistan, Afghanistan en Noord-India (appendix, fig.1). Vanaf de 6^e eeuw voor onze jaartelling (v.o.j.) tot en met de 2^e eeuw is Gandhara een cultureel kruispunt geweest. Gedurende die acht eeuwen zijn er ontzettend veel volkeren aanwezig geweest in dit gebied. Men denke aan de Achaemeniden, de Hellenen, de Mauryanen, de Parthen, de Skythen, de Baktriërs, de Sakas, de Kushanen *et cetera*. Door de aanwezigheid van al deze volkeren in Gandhara, binnen een relatief korte tijd, lijkt het erop dat Gandhara zeer rijk is geweest aan verschillende talen, culturen en religies. Als het gaat om verschillende talen is het Kandahar edict van keizer Ashoka Maurya een goed voorbeeld. Deze inscriptie is namelijk tweetalig: Grieks en Aramees (appendix fig. 2).⁵

⁴ <http://www.ipsnews.net/1997/01/afghanistan-culture-war-abets-plunder-of-gandhara-relics/>, laatst geraadpleegd op: 7 juni 2019.

⁵ Zie ook: Benveniste, D. (1964), pag. 137-157.

Gandhara is de afgelopen twee eeuwen veelvuldig bestudeerd. In de 19^e eeuw kwam er steeds meer belangstelling onder archeologen voor de Griekse cultuurstijl in het algemeen, maar ook voor de Griekse cultuurstijl in het Gandharagebied door de groeiende handel in numismatiek uit die regio. Vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw ontstond, zowel onder geleerden als onder leken in West-Europa, een enorme belangstelling voor het Boeddhisme. De ontzuiling en de secularisatie in veel maatschappijen heeft ertoe bijgedragen dat het Boeddhisme met open armen is ontvangen. Dit uitte zich in de jaren zestig van de vorige eeuw in onder andere de opkomst van vele Zen-centra. Door de groeiende interesse volgden al spoedig opgravingen en onderzoeken naar objecten in de desbetreffende regio.

In dit hoofdstuk wil ik specifiek gaan kijken naar de interactie tussen de Griekstalige mensen en de mensen die in Gandhara wonen. Het is onmogelijk om naar dit gehele gebied te kijken met betrekking tot de mogelijk 'Grieks-Boeddhistische' materiële cultuur. Daarom is het onvermijdelijk om een kleiner gebied af te bakenen en daarover een kort overzicht aan historische gebeurtenissen te geven om een context te schetsen.

1.3.1. Het antieke Taxila

Het antieke Taxila is een geschikte keuze wat betreft afbakening van het Gandharagebied, omdat de stad op een cultureel, religieus en topografisch kruispunt ligt. Het is onmogelijk om de gehele geschiedenis van Taxila te beschrijven vanuit meerdere perspectieven. Bij het in kaart brengen van de historische context van Taxila is het enerzijds een noodzakelijk kwaad, anderzijds een essentieel middel om een begin- en eindpunt te hebben ter afbakening. Er wordt dus niet gesteld dat het volgende stuk volledig representatief is. Het is slechts een afbakening. Als beginpunt neem ik de komst van Alexander de Grote in Taxila en als eindpunt de dood van Ashoka de Grote.

Vanaf de 6^e eeuw voor onze jaartelling vervulde de antieke stad Taxila een belangrijke rol in het Gandharagebied. Door de ligging aan de zijderoute moet de stad een kruispunt van culturen, religies, kunst en handel geweest zijn. Invloeden zowel vanuit het westen als vanuit het oosten zijn tekenend voor deze stad geweest. Toen Alexander de Grote in 326 v.o.j. Taxila zonder enige moeite innam, was er al sprake van interactie tussen de Grieken en niet-Grieken.

De Griekse geschiedschrijver Strabo vermeldt het volgende over Taxila:

Μεταξὺ δὲ τοῦ Ἰνδοῦ καὶ τοῦ Ὑδάσπου Τάξιλά ἐστι, πόλις μεγάλη καὶ εὐνομοτάτη, καὶ ἡ περικειμένη χώρα συχνὴ καὶ σφόδρα εὐδαίμων, ἤδη συνάπτουσα καὶ τοῖς πεδίοις.⁶

Tussen de Indus en de Hydaspes is Taxila, een grote stad met zeer goede wetten, en het omliggende land is groot en zeer vruchtbaar, reeds grenzend aan ook de vlaktes.

Uit Strabo's *Geographica* is op te maken dat Taxila - op het moment dat Alexander de Grote binnenviel - een welvarende stad was met goede wetten. Dit impliceert dat de stad zeer geciviliseerd was vanuit het perspectief van de Grieken. In het volgende citaat beschrijft Arrianos in zijn *Anabasis* hoe Alexander de Grote eveneens verwonderd was over de sofisten van Taxila. Er moet wel een kleine kanttekening geplaatst worden bij deze bron. De schriftelijke bron die hier aangehaald wordt, is niet contemporair. Tussen Alexander de Grote en Arrianos zit namelijk een half millennium. Men moet in het achterhoofd houden dat Arrianos hier wellicht een vertekend beeld schetst.

ἐπεὶ καὶ ἐς Τάξιλα αὐτῷ ἀφικομένῳ καὶ ἰδόντι τῶν σοφιστῶν <τῶν> Ἰνδῶν τοὺς γυμνοὺς πόθος ἐγένετο ξυνεῖναι τινὰ οἱ τῶν ἀνδρῶν τούτων, ὅτι τὴν καρτερίαν αὐτῶν ἐθαυμασε.⁷

En nadat hij was aangekomen in Taxila en nadat hij de naakten van de Indische sofisten gezien had, kwam de begeerte op samen te zijn met een of andere van deze mannen, omdat hij hun uithoudingsvermogen bewonderde.

Alexander de Grote verliet in 325 v.o.j. Taxila. Aangezien hij maar korte tijd in Taxila aanwezig is geweest, was zijn invloed niet ontzettend groot en met zijn vertrek werd de Helleense 'invloed' in Taxila nog kleiner.⁸ Na de dood van Alexander de Grote, werd zijn rijk verdeeld in kleinere gebieden. Het Gandharagebied viel onder het Rijk van de Seleuciden. Seleukos I sloot enkele jaren later een pact met Chandragupta Maurya (340 -

⁶ Strabo, *Geographica* 15.1.28.

⁷ Arrianos, *Anabasis Alexandri* 7.2.2.

⁸ De term Helleens geeft het probleem al aan. Terminologie blijft een precare kwestie. Men gebruikt de termen Helleens, Grieks, Macedonisch door elkaar.

297 v.o.j.), de leider van het grote Maurya Rijk.⁹ Onder Chandragupta's bewind werd Taxila een provinciale hoofdstad.¹⁰

Taxila kreeg een nog prominentere rol vanaf het moment dat keizer Ashoka de Grote (268-231 v.o.j.), Chandragupta's kleinzoon, aan de macht kwam in het Gandharagebied. Ashoka de Grote stond bekend als beschermheer van het Boeddhisme en implementeerde de Boeddhistische leer en cultuur in Taxila. Door de gunstige ligging aan de zijderoute, werd Taxila het centrum van de verspreiding van het Boeddhisme naar alle windstreken.¹¹

Het is duidelijk dat er sprake is geweest van intercultureel contact tussen 'Grieken' en de lokale bevolking van Taxila. Na dit korte historische overzicht zal ik een archeologische context van Taxila schetsen.

1.3.2. Het antieke Taxila: van eerste opgraving tot nu

Het is geenszins mogelijk om in deze introductie een volledig beeld te geven van alle opgravingen die er tot nu toe zijn geweest in Taxila. Daarom zal ik enkele belangrijke archeologen beknopt uitlichten. Daarnaast zal de focus liggen bij de connectie tussen de 'Grieken' en lokale Gandharabewoners, aangezien deze scriptie daar ook over zal gaan.

In 1862 stuitte de Britse archeoloog Sir Alexander Cunningham op Sirkap¹² en deed hij de eerste opgraving. Hoewel de eerste opgraving dus in de 19^e eeuw heeft plaats gevonden, kan men hier weinig over zeggen, aangezien de documentatie van de opgraving weinig toereikend is.

Vijf decennia later start een andere Britse archeoloog, Sir John Marshall, een nieuwe opgravingscampagne in Taxila. Hij heeft tussen 1913 en 1930 grote delen van Taxila opgegraven. Pas in de jaren zeventig van de vorige eeuw werd zijn documentatie volledig gepubliceerd.¹³ Marshall's bevindingen zijn zeer Grieks georiënteerd en hij richt

⁹ De chronologie van de Mauryadynastie is gebaseerd op de chronologie van het leven van de historische Boeddha. Over de specifieke jaartallen wordt gedebatteerd. Zie Thapar, R. (1961), pag. 15.

¹⁰ Allen, C. (2012), pag. 47-68.

¹¹ Woodcock, G. (1966), pag. 48-59.

¹² De naam Sirkap wordt gebruikt als synoniem van Taxila.

¹³ Marshall, J. (1975), vol. I, II & III.

zich dan ook met name op de 'Grieksheid' bij het categoriseren van de objecten. Enerzijds is dit terecht, aangezien er daadwerkelijk een typisch Griekse stadsplattegrond (schaakbordpatroon) is aangetroffen die te vergelijken is met bijvoorbeeld die van Olynthos. Anderzijds heeft Marshall hier een *narrow view*, aangezien dit soort stadsplattegronden niet puur Grieks zijn, maar ook al voorkwamen in de Chinese Oudheid.¹⁴ Door al aan te nemen dat de stadsplattegrond Grieks is, neemt hij impliciet ook aan dat de stijl van veel andere objecten ook Grieks moet zijn.

Voorts maakt Marshall ook een typologie van de objecten die hij vindt. Hij schaaft de objecten voornamelijk onder de typen 'Grieks-Boeddhistisch' en 'hellenistisch'. Dit is echter zeer problematisch, omdat het een vertekend beeld geeft. Marshall documenteert namelijk enkel de vondsten waarvan hij vindt dat zij een Grieks karakter hebben. Hierdoor kan het beeld ontstaan dat Taxila volledig Grieks is geweest op een bepaald moment in de geschiedenis wat *de facto* niet het geval is geweest. Door Marshall's voorliefde voor het Griekse verdwijnt alles wat niet Grieks genoeg is en gaat men alleen nog maar op zoek naar objecten die een Griekse indruk weken. Het is voor die tijdsgeest niet geheel ongewoon om dit doen.¹⁵ Heden ten dage moeten we ervoor waken dat we ons niet blindstaren op het Griekse Taxila, maar er bewust van zijn dat Taxila óók Griekse elementen bevat, naast alle elementen van andere culturen.

Marshall maakt vervolgens een chronologie op basis van stratigrafisch onderzoek. Hierbij kijkt hij naar zijn eigen materiële vondsten. Hij maakt onderscheid in zeven lagen, die allemaal een 'fase' in de geschiedenis geweest moeten zijn. Hij identificeert de zesde laag als 'Bactrisch-Grieks' en de vijfde laag als de periode waarin de 'Grieken' geheerst zouden hebben in Taxila. De vijfde laag dateert hij op de 2^e eeuw v.o.j..¹⁶

Tussen 1944 en 1945 graven Ghosh en Wheeler op in Taxila. Naar aanleiding van hun bevindingen, dragen zij een nieuwe chronologie aan. Marshall stopt immers bij laag I, die

¹⁴<http://www.chaz.org/Arch/China/City/City.html>, laatst geraadpleegd op: 30 september 2018.

¹⁵ Van Aerde, M. (2015).

¹⁶ Marshall, J. (1951), pag. 118.

hij aanduidt als Kushaans. Ghosh stelt in zijn publicatie uit 1948 voor om laag I van Marshall op te delen in vier fases.¹⁷

Tussen 1947 en eind jaren zeventig van de vorige eeuw heeft het onderzoek weliswaar niet stilgelegen, maar werd er minder opgegraven. Dit kwam mede door de onafhankelijkheid van India in 1947 en door de opdeling van Indiase gebied in: India, Pakistan en Bangladesh.

In 1986 identificeert Dani het westelijk gedeelte van Taxila als hellenistisch. Er zou, aldus hem, zelfs een 'Griekse' akropolis geweest zijn.¹⁸

In 1990 publiceert Erdosy een nieuwe visie. Op basis van de bevindingen van Ghosh en Wheeler en op basis van nieuw numismatisch bewijs, geeft hij een nieuwe chronologie aan. Hij past de door Marshall oorspronkelijk gemaakte zevenlaagse indeling aan en geeft een andere chronologische invulling aan de zeven lagen.¹⁹

Vanaf 1998 wordt er in Taxila opgegraven door het Federale Archeologische Departement van Pakistan. Inmiddels zijn er nieuwe wallen, putten en een nieuw stadplan aangetroffen.²⁰

1.4 Problemen in het onderzoeksveld

Er is echter een aantal problemen binnen het onderzoeksveld: Ten eerste is er weinig tot geen (goede) documentatie overgeleverd van de eerste opgravingen, wat het onderzoek van nu nog steeds lastig maakt. Ten tweede zijn de meeste objecten niet meer *in situ*, maar verspreid over de hele wereld. De objecten zijn ofwel in bezit van privécollecties ofwel in bezit van musea. De grote spreiding van objecten maakt het moeilijk om een coherent en volledig beeld te geven. Ten derde is de context van deze objecten ook verloren gegaan. Ten vierde is het onderzoeken *in situ* nu bijna niet of in het geheel niet mogelijk, omdat het gebied bedreigd wordt door onder andere terroristische groepen.²¹

¹⁷ Ghosh, A. (1948), pag. 45-46.

¹⁸ Dani, A. (1986), pag. 90-91.

¹⁹ Erdosy, G. (1990), pag. 657-674.

²⁰ <https://www.ancient.eu/taxila/>, laatst geraadpleegd op: 7 juni 2019.

²¹ Van Aerde, M. (2015).

Een vijfde probleem is de terminologie die gehanteerd wordt voor de classificering van de objecten die in het gebied gevonden zijn.²²

Het is op basis van onze kennis over historische gebeurtenissen evident dat er een culturele interactie tussen Grieken en niet-Grieken in het Gandharagebied is geweest. Maar kunnen we ook spreken van directe of indirecte beïnvloeding tussen ‘Grieken’ en de lokale Gandharische bevolking, of moeten we eerder spreken van parallelismen? Als deze hypothetische beïnvloeding er is, werkt deze dan door in de iconografie van Gandhara? Veel onderzoekers strooien met termen als ‘syncretisme’, ‘parallelisme’, ‘hybriditeit’ en ‘*fusion*’, om maar een duiding te kunnen geven aan objecten die zowel hellenistisch Griekse elementen als lokale Boeddhistische kenmerken bevatten. Bestaat er überhaupt een ‘pure’ vorm van kunsten, culturen of religies? Willen Europese academici zelf Griekse elementen herkennen in objecten uit het Gandharagebied? Aangezien interdisciplinaire studies naar het Gandharagebied ons veel kunnen leren over de (onderbelichte) interacties tussen de Grieken en niet-Grieken vanaf de vierde eeuw voor onze jaartelling, zou het van toegevoegde wetenschappelijke waarde zijn om de blik te verruimen en de focus te verleggen van het Mediterrane gebied naar het Gandharagebied.

1.5 Hoofdvraag en deelvragen

In deze scriptie zal de volgende hoofdvraag centraal staan: “In hoeverre is er sprake van ‘interactie’ en ‘beïnvloeding’ tussen Grieken en niet-Grieken in de kunst van het Gandharagebied?”. Aan deze hoofdvraag zullen de volgende deelvragen verbonden worden: “Wat is stijl en wat ziet men als ‘Grieksheid?’”; “Hoe moeten we stijl duiden en hoe moeten wij dit toepassen op Gandhara?”; “Hoe uit zich de veronderstelde ‘Grieksheid’ in de casus Herakles-Vajrapani uit het Gandharagebied?”.

1.6 Methodologie

Het is goed om vooraf enkele methoden vast te stellen. Daarom zal ik hier beschrijven hoe ik te werk zal gaan. In hoofdstuk 1 heb ik een overzicht gegeven van de belangrijke momenten als het gaat om de bestudering van Gandhara. In hoofdstuk 2 zal ik aan de hand van het boek *Visual Style and Constructing Identity in the Hellenistic World: Nemrud*

²² Hier zal ik in hoofdstuk 2 uitgebreid op ingaan aan de hand van Versluys, M. (2017), pag. 186-212.

Dağ and Commagene under Antiochos I van Versluys een theoretisch kader proberen te schetsen voor mijn eigen onderzoek. In het derde hoofdstuk van deze scriptie zal ik eerst het debat weergeven, waarna ik zelf een analyse zal geven over de casus Herakles - Vajrapani.²³ Ten slotte zal ik in hoofdstuk 4 terugkomen op de hoofdvraag van deze scriptie.

Het is goed om in het achterhoofd te houden dat ik de term 'voor onze jaartelling' (v.o.j.) gebruik. Deze term gebruik in plaats van 'vóór Christus' om zo duidelijk te maken dat ik me ervan bewust ben dat er niet één jaartelling bestaat op de wereld. Het is onvermijdelijk dat men een jaartelling moet gebruiken, dus ik gebruik dan ook de jaartelling van de christelijke traditie. Wanneer men zou spreken van 'de tweede eeuw ná Christus', spreek ik van 'de tweede eeuw'.

Tot slot wil ik hier nog een laatste slotzin wijden aan de termen 'Grieks' en 'Grieksheid'. Deze termen zijn erg ingewikkeld en er zal ook op teruggekomen worden in hoofdstuk 2. Men moet hoe dan ook termen gebruiken om de 'Griekse' mensen van het Mediterrane gebied aan te duiden. Het is mogelijk dat ik in deze scriptie de termen Grieks, Macedonisch en Helleens door elkaar gebruik. Dit doe ik zonder enkel waardeoordeel.

²³ Wellicht ten overvloede, maar ik zal in deze voetnoot een korte beschrijving geven van zowel Herakles als Vajrapani.

Herakles is de zoon van oppergod Zeus en prinses Alkmene. Hij is een held uit de Griekse mythologie die twaalf werken moest uitvoeren voor koning Eurystheus. Door zijn enorme kracht en vindingrijkheid wist hij alle werken te voltooien. Doorgaans wordt Herakles afgebeeld met een leeuwenhuid (die hij bemachtigd had, nadat hij de Nemeïsche leeuw had verslagen) en een knots.

Vajrapani is een bodhisattva die al in het vroege Boeddhisme voorkomt. Hij beschermt en begeleidt de Boeddha. Vajrapani bezit veel kracht en wordt gezien als driest figuur. Doorgaans wordt hij in Gandhara afgebeeld met een *vajra* (een diamant of bliksemschicht) en is hij gekleed in een los gewaad of een lendendoek. Voor meer informatie zie voetnoot 54.

Hoofdstuk 2: Theoretisch kader

2.1. Theoretisch kader – Inleiding

In dit hoofdstuk zal ik aan de hand van het boek *Visual Style and Constructing Identity in the Hellenistic World: Nemrud Dağ and Commagene under Antiochos I* van Versluys een theoretisch kader proberen te schetsen voor mijn eigen onderzoek. In het zojuist genoemde boek beschrijft Versluys het laat Hellenistische monument Nemrud Dağ, waarbij hij kijkt naar hoe wetenschappers omgegaan zijn met terminologie omtrent cultuurhistorische, hellenistische monumenten. Met name hoofdstuk vier van het boek, dat gaat over stijl, is van belang voor mijn theoretisch kader. Versluys komt tot de conclusie dat in de afgelopen twee eeuwen talloze wetenschappers zich hebben beziggehouden met ‘mengculturen’ en materiële cultuur die aspecten van verschillende culturen zou bevatten. Hoewel men het nooit expliciet zegt, lijkt het erop dat wetenschappers het concept ‘stijl’ gebruiken om vergelijkingen te trekken met de stijl van een andere cultuur waar stilzwijgend een waardeoordeel aan verbonden wordt.²⁴ Versluys geeft vervolgens een overzicht van termen aangaande stijl, die eerder geopteerd zijn door geleerden. Vervolgens reageert hij telkens op iedere propositie en doet hij zelf een voorstel. Hij probeert tenslotte duidelijk te maken dat men zich zou moeten focussen op de sociale functie van ‘stijl’ en niet zozeer op een waardeoordeel. Voorts zal ik een overzicht geven van Versluys’ bevindingen waar ik zelf steeds een koppeling zal maken met het Gandharagebied, daar Versluys’ onderwerp het ‘Nabije Oosten’ betreft. De voorbeelden die Versluys noemt zijn wellicht niet van toepassing op het Gandharagebied. Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat het overzicht van Versluys enkel dient als model voor eigen onderzoek. Dit betekent niet dat ik het altijd eens zal zijn met Versluys.

2.2. Definitie van stijl

Om te beginnen is het van belang om het concept stijl te definiëren. Versluys stelt dat men het concept ‘stijl’ op twee manieren kan onderscheiden. Ten eerste kan men onder stijl ‘stilistiek’ verstaan: zeer nauwkeurig kijken naar karakteristieken of juist afwijkingen van een bepaald object, waarbij het ontwerp van het object centraal staat.

²⁴ Versluys, M. (2017), pag. 186.

Ten tweede kan men kijken naar stijl in een culturele context. Hierbij kijkt men naar stijl als onderdeel van karakteristieken die veelvuldig voorkomen binnen een cultuur. Stijl verwijst dan naar een bepaalde cultuur binnen een afgebakende locatie in een specifieke periode. Versluys noemt als voorbeelden 'Grieks', 'Romeins', 'Egyptisch' en 'Perzisch'.

Met deze termen kan men derhalve een onderscheid maken in 'stijl', toegepast op materiële cultuur. Hij plaatst bij zijn uitleg echter wel een kritische noot. Veel archeologen en oudhistorici hebben de neiging om lukraak met deze termen te strooien zonder dat zij een onderscheid maken in het gebruik van de term stijl. Het feit dat zij stijl als definiëring van een object of als definiëring van een cultuurstijl door elkaar gebruiken, is problematisch. Archeologen en oudhistorici zouden met name cultuurstijl bedoelen, wanneer zij spreken over stijl. Bovendien gebruiken zij de term stijl te gelimiteerd. Wanneer men stelt dat iets Grieks is, verbindt men deze 'Grieksheid' meteen aan een etniciteit of aan een specifieke periode. Versluys stelt dat cultuurstijlen veel meer en veel breder dan dat zijn. Een cultuurstijl gaat over gemeenschappelijke karakteristieken die door een aanzienlijke groep objecten gedeeld wordt. Daarnaast hoeft een cultuurstijl zich niet te beperken tot een specifieke regio of tot een specifieke periode.²⁵

Deze opvatting van Versluys onderschrijf ik. Het is namelijk zeker mogelijk om een object het *label* Grieks te geven, maar de term Grieks is heel breed. Op het moment dat ik de term 'Grieks' gebruik, bedoel ik niet per definitie de Klassieke periode van de vijfde eeuw v.o.j. noch bedoel ik dan alleen maar het Griekse vasteland noch bedoel ik daarmee een specifieke groep mensen van het Griekse vasteland. Mijns inziens wordt het gebruik van de term 'Grieks' door veel archeologen en oudhistorici dus op een verkeerde wijze ingezet, daar zij met de term 'Grieks' een zeer gelimiteerd Grieks bedoelen. Als men naar het Gandharagebied kijkt, zijn er duidelijk 'Griekse' elementen aan te wijzen op grond van zowel de geschiedenis als de archeologische vondsten. Waarom zouden archeologische vondsten uit het Gandharagebied minder 'Grieks' zijn dan vondsten uit Attika of Macedonië? Daarnaast wil ik ook nog stellen dat 'Grieksheid' in de hellenistische periode juist veel moeilijker is om te duiden dan in bijvoorbeeld de Archaïsche periode, aangezien de 'Grieksheid' in het Hellenisme wijdverspreid is over het Euraziatisch gebied. Grieks heeft in mijn optiek zelfs niets te maken met etniciteit in

²⁵ Versluys, M. (2017), pag. 187.

het hellenisme, omdat hele gebieden Grieks waren. Mijns inziens maakten de mensen in de hellenistische periode enkel het onderscheid in etniciteit wanneer zij de plek vanwaar zij kwamen dienden te benoemen, zoals 'Korinthisch' of 'Lycisch' of 'Syrisch'.

Versluys zegt vervolgens dat stijlen niet een culturele betekenis uitdrukken maar dat stijlen actief gebruikt worden om een diepere, culturele dimensie te geven aan een object. Cultuurstijlen vertegenwoordigen dus weliswaar iets, maar niet specifiek een groep mensen of een specifieke cultuur. Een cultuurstijl is onderhevig aan verandering door de jaren heen.²⁶

Tot op zekere hoogte kan ik meegaan in Versluys' opvatting, maar door te stellen dat men actief een stijl gebruikt om een andere dimensie te geven aan een object zegt hij impliciet dat er een pure vorm van een bepaalde stijl bestaat, wat mijns inziens niet zo kan zijn. Je kunt niet zonder meer stellen dat een object uit het Gandharagebied intentioneel Griekse elementen bevat, omdat de lokale bevolking een extra 'Griekse' dimensie wil geven aan de lokale materiële cultuur. Naar mijn mening is er geen pure vorm van stijl. Als er al Grieks-Mediterrane elementen in Gandharische kunst zijn aangebracht, dan lijkt het mij te ver gaan om te zeggen dat dit bij ieder object doelbewust is gedaan. Het is zeker mogelijk dat bij sommige objecten met opzet is gekozen voor deze stijl, maar dat zou – meen ik – voornamelijk in de beginfase geweest moeten zijn, toen de Grieken in contact kwamen met de mensen uit het Gandharagebied.

2.3. Historische visie in Europa op stijl

Versluys vervolgt zijn verhaal door uit te lichten hoe men naar stijl keek vanaf de moderne tijd in Europa. In het moderne Europese gedachtegoed werd het concept van stijl in eerste instantie gebruikt in relatie tot materieel erfgoed om een waardeoordeel te geven aan kunst. Kunstenaars werden op basis van stijlideaal beoordeeld op slechte of goede kunst. Vanaf de Verlichting kreeg stijl een andere betekenis. Stijl was niet langer een maat om een kunstwerk te beschouwen als goed of slecht. Stijl werd beschouwd als een representatie van een smaak van een natie.²⁷ Stijl werd dus gekoppeld aan cultuur. De factoren die deze stijl gecreëerd hadden, moesten onderzocht worden in een sociale en politieke context.²⁸ Na de Tweede Wereldoorlog kiest men voor een andere

²⁶ Versluys, M. (2017), pag. 187.

²⁷ Versluys, M. (2017), pag. 188.

²⁸ Versluys, M. (2017), pag. 188.

benadering dan in het verleden, zeker omdat ras en natie precare termen zijn. Stijl werd wat betreft materieel erfgoed gezien als vorm van communicatie binnen of tussen groepen mensen, waarbij de sociale functie centraal staat.²⁹

Na het algemene stuk over stijl, spitst Versluys zich toe op de 'Antiochische' stijl, de stijl van het monument Nemrud Dağ die verbonden wordt met Antiochos I. Zoals eerder gezegd, gebruik ik enkel zijn theorie om het vervolgens toe te passen op de 'Gandharische stijl'.

2.3.1. De Antiochische stijl volgens Humann en Puchstein

Versluys bespreekt voorts de publicatie van Humann en Puchstein (1890), omdat veel van hun oordelen nog steeds van invloed zijn. De ontdekkers van de 'Antiochische stijl' probeerden de stijl te beschrijven aan de hand van vergelijkingen die zij met stijlen konden maken die voor hen bekend waren.³⁰ Dit zegt eigenlijk al genoeg over de gedachtegang van de ontdekkers, omdat zij uitgaan van het principe van uitsluiting in plaats van de Antiochische stijl te zien als een zelfstandig volmaakte stijl.

De twee archeologen vonden de sculpturen niet Grieks genoeg, omdat de sculpturen hen deden denken aan een 'slechter' bewaarde stijl van de Grieken. Humann en Puchstein beargumenteren het idee dat de Antiochische stijl geen mix kon zijn van enerzijds Griekse elementen en anderzijds Perzische elementen, omdat de *colossi* 'leeg en inhoudsloos' waren. Hun interpretatie is te vatten in vier punten: 1) de Antiochische stijl is een lokaal fenomeen, dat 2) niet door 'échte Grieken' is vervaardigd. De stijl is daarom 3) niet interessant om te onderzoeken. 4) Toch heeft de stijl wel iets te maken met de Grieken en de Perzen, maar niet van origine.³¹

Versluys vermeldt in een voetnoot dat het zeker niet zijn bedoeling is om de publicatie te bespotten, maar om aan te geven dat er in een andere generatie anders werd gedacht over stijl. Humann en Puchstein interpreteren in wat zij *kunstgeschichtliche Stellung* noemen de Antiochische stijl als volgt: de beeldcultuur van Antiochos kan niet binnen de context van de algemene ontwikkeling van Griekse kunst gezien worden en is enkel belangrijk in lokale context. De beeldcultuur moet dan ook gezien worden als een

²⁹ Versluys, M. (2017), pag. 190.

³⁰ Versluys, M. (2017), pag. 191.

³¹ Versluys, M. (2017), pag. 192-3.

resultaat van werk van gehelleniseerde barbaren en moeten om die reden gewaardeerd worden.

Met het eerste punt kan ik zeker instemmen, kijkend naar de stijl van Gandhara. De stijl van Gandhara is zeker lokaal maar beïnvloed. De andere drie punten vind ik problematisch. Door te zeggen dat de Antiochiërs geen échte Grieken zijn, impliceer je dat er een pure/echte vorm van het 'Grieks-zijn' is. In het voorafgaande heb ik gesteld dat 'Grieksheid' mijns inziens niets te maken heeft met etniciteit. Daarnaast vind ik het bezwaarlijk dat Humann en Puchstein – ondanks de tijdsgeest waarin zij leefden – het niet de moeite waard vonden om verder onderzoek te doen naar de Antiochische stijl, omdat het niet Grieks genoeg was. Men zou zelfs kunnen stellen dat er vanuit een Europese superioriteitsgedachte gehandeld werd, waarbij de Antiochische stijl inferieur gesteld werd aan de (Europese) Helleense cultuur.

2.3.2. De visie van Dörner, Goell, Ghirsman, Schlumberger en Hoepfner in de 20^e eeuw

Versluys gaat verder in op de visies van geleerden in de twintigste eeuw. Waar eerdere geleerden zich onthielden van onderzoek naar de Antiochische stijl, distantieerden Dörner en Goell zich van (negatieve) oordelen wat betreft de Antiochische stijl, ieder op zijn eigen wijze. Dörner zag de Antiochische stijl in de materiële cultuur van Commagene als een weergave van de historische en geografische positie van Commagene. Daarom veronderstelde hij dat de Antiochische stijl *de facto* de Commageense stijl was en achtte de stijl als een stijl die op zichzelf stond.

Goell had meer problemen met het label 'Greco-Oriëntaals'. Het label had voor haar een negatieve connotatie, omdat men daarmee het niet als een op zichzelf staande stijl kon beschouwen. Door te veronderstellen dat het monument van Nemrud Dağ niet helemaal 'Grieks', niet helemaal 'Perzisch' zou zijn, zou men kunnen denken dat het niet interessant is om het te bestuderen. Goell's visie is als volgt: men zou het monument van Nemrud Dağ moeten beschouwen als een monument in de Anatolische traditie, dat niet per se in grote relatie stond met de Achaemenidische monumenten, maar enkel affiniteit had met de hellenistische wereld. Versluys zegt dat Goell's perspectief in dit debat gekarakteriseerd zou kunnen worden als post-koloniaal denken.³²

³² Versluys, M. (2017), pag. 194-5.

Ghirsman komt in 1962 met de stijl 'Parthisch' om Nemrud Dağ te beschrijven, nadat hij de termen als 'Greco-Orienteels' en 'Anatolisch' verworpen had. De termen 'Greco-Orienteels' en 'Anatolisch' zouden te vaak in negatieve context gebruikt zijn. Mijns inziens lost Ghirsman het probleem van het definiëren van de stijl niet op, maar verplaatst hij het probleem door opnieuw een etniciteit van een bepaald volk aan te dragen om die vervolgens te gebruiken voor de iconologie van Commagene.³³

Schlumberger is iets genuanceerder. Volgens hem is er sprake van verschillende ontwikkelingen in stijl afhankelijk van de geografische context. Waar in het mediterrane gebied Griekse stijlinvloeden te vinden zijn, zou er een zogenoemde '*occidental Hellenism*' zijn ontwikkeld. Waar ditzelfde fenomeen zich zou hebben afgespeeld in het niet-mediterrane gebied, zou de stijl vallen onder '*l'hellénisme oriental*'. De ontwikkeling van '*l'hellénisme oriental*' zou drie belangrijke momenten bevatten. Ten eerste zegt Schlumberger dat er in de Greco-Macedonische tijd veel handel gedreven werd. Die handel zou lokale stijlen beïnvloed hebben. Ten tweede waren bepaalde Iraanse hoven reeds gehelleniseerd en produceerden dezen 'Greco-Iraanse' kunst. Ten derde zouden uit deze Greco-Iraanse stijl twee verschillende stromingen ontstaan zijn in de materiele cultuur. 'Parthisch' moest de gedefinieerde stijl zijn voor alles wat west-Aziatisch was en 'Greco-Boeddhistisch' moest het label zijn voor alle materiële cultuur die voortkwam uit het 'Verre Oosten'. Schlumberger zette zich af tegen zijn voorgangers met hun negatieve visies op de Antiochische stijl. Met zijn eigen benadering probeerde hij de waarde van Commagene-monumenten aan te tonen in de typische Greco-Iraanse context. Bovendien benadrukte hij de originaliteit van Nemrud Dağ.³⁴

Schlumberger is, zoals eerder gezegd, weliswaar genuanceerder, omdat hij niet direct één label toekent aan Nemrud Dağ, maar eerst een geografische tweedeling maakt en op basis daarvan de stijl van Commagene definieert als 'Parthisch'. Schlumberger komt dus met een nieuwe benadering, maar verplaatst *de facto*, mijns inziens, het probleem – net als zijn voorganger Ghirsman – door te opteren voor het gebruik van de naam Parthisch voor de stijl van Commagene. Bovendien simplificeert Schlumberger de stijl door te veronderstellen dat het één van de twee opties moet zijn, namelijk 'Parthisch' óf 'Greco-Boeddhistisch', omdat beide uit weer één stijl (Greco-Iraans) ontstaan zouden moeten

³³ Versluys, M. (2017), pag. 195.

³⁴ Versluys, M. (2017), pag. 196.

zijn. Daarnaast vind ik het verwerpelijk om te zeggen dat er *'occidental Hellenism'* en *'l'hellénisme oriental'* ontstaan zou zijn, omdat dit denken te simplistisch is en de interactie tussen lokale en/of regionale culturen niet onderkend wordt. Als men kijkt naar het Gandharagebied, zou volgens Schlumberger dit gebied vallen onder de stijl van *'Greco-Boeddhisme'*. Hiermee wordt automatisch aangenomen dat al het materiële erfgoed uit die regio iets Grieks in zich zou moeten hebben. Er ligt mijns inziens hier een superioriteitsgedachte aan ten grondslag. Alleen al de iconografische verschillen tussen objecten uit Hadda en Taxila zijn immens zonder een zogenaamde *'Grieksheid'* in zich te hebben. Met termen als *'occidental Hellenism'* en *'l'héllinisme oriental'* wordt opnieuw een eurocentrisch schisma aangeduid. Dit duidt erop dat men vanuit één bepaalde oriëntatie naar een bepaalde stijl kijkt in plaats van uit een geheel aan mogelijkheden. Bovendien wordt er blindelings vanuit gegaan dat de Parthische stijl volledig uit een traditie van een gemengde Griekse stijl voortgevloeid moet zijn. Schlumberger doet zijn theorie voorkomen als een simpele rekensom, hoewel dit onmogelijk zijn bedoeling geweest kan zijn.

Hoepfner komt in zijn publicatie van 1983 over de Arsameia-opgraving voor het eerst met een tegenovergestelde benadering. Volgens hem is de Antiochische stijl typisch classicistisch en wordt deze stijl voornamelijk in de Augusteïsche periode gewaardeerd.³⁵ Hij zou de stijl ook programmatisch classicisme noemen. Hoepfner neemt de Antiochische stijl als op zichzelf staande stijl serieus. Dit deden zijn voorgangers Goell en Schlumberger in zekere zin ook al, maar Hoepfner voegde hier nog een argument aan toe. Hij stelde dat – door het werk programmatisch te noemen – de stijl geïnterpreteerd moest worden als een actieve keuze die toentertijd gemaakt werd.³⁶

Hoepfner geeft in zijn visie goede handvatten om mee verder te werken. Het is plausibel om aan te nemen dat men een actieve keuze heeft gemaakt in de stijl toen het bouwwerk vervaardigd werd. Hierbij moet wel ruimte gelaten worden voor eventuele, onbewuste beïnvloeding die aan deze actieve keuze ten grondslag heeft gelegen.

2.4. Archeologische interpretatie en de Antiochische stijl

Uit het voorafgaande zijn twee conclusies te herleiden volgens Versluys. Ten eerste is de

³⁵ Met *'classicistisch'* wordt hier het teruggrijpen op het verleden bedoeld en niet de kunststroming in de 17^e eeuw van onze jaartelling.

³⁶ Versluys, M. (2017), pag. 197-8.

Antiochische stijl in het verleden op subjectieve wijze benaderd. De stijl zou volgens velen niet voldoen aan het 'Grieks' ideaal. Er is steeds een tendens dat de stijl gelinkt wordt aan etniciteit of cultuur (Grieks, Perzisch, Greco-Perzisch, Greco-Boeddhistisch, Parthisch, Anatolisch enzovoorts). Er wordt als het ware steeds de volgende bewering gedaan: 'Het is weliswaar ... qua stijl, maar het is provinciaal/afwijkend/niet typisch...'. Goell, Schlumberger en Hoepfner zijn de eerste geleerden die hier een uitzondering op vormen. Zij stellen andere vragen en in mindere mate koppelen zij etniciteit aan stijl. Een goed voorbeeld is dan ook: 'Is het een afwijkende stijl in die regio of is de stijl origineel voor die regio?' Ten tweede is de Antiochische stijl eigenlijk altijd onderhevig geweest aan geografische context, tijd en aan de leider van het moment. Antiochos I zou bijvoorbeeld in stijl geprobeerd hebben zowel zijn 'Griekse' als 'Perzische' *roots* te verwerken. Volgens Versluys dient hier wel een kanttekening bij geplaatst te worden. We moeten in het achterhoofd houden dat de dynastie invloed gehad moet hebben in het bepalen van stijl, maar we missen in dit geval de sociale context. Ergo: we kunnen het niet met zekerheid stellen.³⁷

Versluys wil niet in termen van etniciteit spreken aangaande het benoemen van stijl. In het volgende hoofdstuk gaat hij in op de studie naar eclecticisme van de Antiochische stijl.

2.5. Terminologie omtrent eclecticisme van de Antiochische stijl

In deze paragraaf zal ik ingaan op de terminologie aangaande stijl die in de wetenschap gebruikt is of gebruikt wordt. Versluys geeft in zijn boek een overzicht aan termen dat ik hier verder zal uiteenzetten.

Blijkens het voorafgaande is het evident dat er verschillende tradities zijn om visuele cultuur te duiden. Zij geven echter geen antwoord op hoe die duidingen dan gebruikt dienen te worden en of zij überhaupt toepasbaar zijn. Hoe moeten deze tradities geïnterpreteerd worden? Door de eeuwen heen zijn er ontzettend veel *labels* gebruikt en wellicht kan men spreken van een tendens van etnische deductie: van oriëntaals naar Greco-Iraans naar Parthisch enzovoorts. Deze zogeheten *labels* brengen veel moeilijkheden met zich mee. Dikwijls wordt niet gekeken naar regionale en lokale

³⁷ Versluys, M. (2017), pag. 199-201.

verschillen wat betreft stijl en de interpretatie ervan. Er wordt bovendien geen rekening gehouden met de rol van productiecentra en patronages in de desbetreffende regio.³⁸

2.5.1. 'Syncretisme'

Wanneer men de Antiochische stijl wil definiëren, dan wil men terstond *labels* plakken en de naam herdefiniëren. Veel geleerden nemen aan dat de achterliggende gedachte van 'eclectistische stijl' een verschijnsel is van twee culturen die samenkomen en vervolgens een proces zijn van 'syncretisme'. De term syncretisme komt niet uit de lucht vallen. Geleerden baseren zich, volgens Versluys, op de syncretische namen van religieuze figuren, zoals Zeus-Oromasdes en Herakles-Artagnes.

De term 'syncretisme' kan echter niet zonder problemen gebruikt worden. Syncretisme impliceert namelijk dat er willekeurige vermenging van verschillende 'pure' religies plaatsvindt. Dit draagt een negatieve connotatie met zich mee. Er is dan ook felle kritiek uit de hoek van de religiewetenschappen. Een 'pure' vorm van religie bestaat überhaupt niet en 'buitenlandse' kenmerken zijn nooit zonder reden toegevoegd, maar altijd met een bedoeling.³⁹

Versluys wil zijn handen dan ook niet branden om deze term te gebruiken voor de Antiochische stijl.

2.5.2. 'Tweetaligheid', 'dubbelstijl', 'parallellisme'

Als men de term 'syncretisme' niet kan gebruiken, wat zou dan een betere benadering zijn? Castiglione oppert de termen 'tweetaligheid' en 'dubbelstijl'. Castiglione onderzocht de Persephone-tombe II in een necropolis in 'Grieks-Romeins' Alexandrië. In de tombe worden funeraire scènes getoond op een boven- en benedenregister. In beide registers wordt de mythe parallel verteld vanuit de eigen cultuur. Bij het ene register komt de Egyptische mythologie naar voren en op het andere register speelt zich een tafereel uit de Griekse mythologie af.⁴⁰

2.5.3. 'Juxtapositie'

Het concept van Castiglione is op zich niet heel slecht maar ontvangt ook veel kritiek. Guimier-Sorbets en Seif el-Din stellen dat we in dit geval niet moeten spreken van een

³⁸ Versluys, M. (2017), pag. 201-2.

³⁹ Versluys, M. (2017), pag. 202.

⁴⁰ Versluys, M. (2017), pag. 203-4.

'dubbelstijl' maar van 'juxtapositie' van twee verschillende iconografieën. De scènes zouden geen parallellen zijn, maar 'gewoon' naast elkaar gezet. Riggs zou nog verder gaan in zijn kritiek, aangezien hij vindt dat er gekeken moet worden naar het systeem van representatie en niet naar een 'nationale' stijl, die überhaupt niet zou bestaan.⁴¹

2.5.4. 'Hybriditeit' en 'fusion'

In recente literatuur wordt ook gebruik gemaakt van de term 'hybride'. 'Hybride' is een term die van origine uit de biologie komt, maar steeds vaker in de Geesteswetenschappen gebruikt wordt. Archeologen zouden met deze term 'niet-pure genres' proberen aan te duiden.⁴²

Hier rijst vanzelfsprekend hetzelfde probleem als bij de term 'syncretisme', die 'puurheid' van een religie impliceert. Puurheid van religie bestaat niet en wanneer men stijl van objecten uit het hellenistische tijdperk gaat beschrijven stuit men op hetzelfde probleem. Hoe dient een object in kwestie getypeerd te worden? De vraag is niet te beantwoorden met de term 'hybride'. Daarnaast heeft de term hybride een negatieve connotatie op het moment dat men naar de oorsprong van het woord kijkt: ὕβρις. Het woord ὕβρις draagt betekenissen als 'overmoed', 'brutaliteit', 'losbandigheid', 'agressie', 'belediging', 'verontwaardiging', 'smaad' met zich mee.

Voorts impliceert term 'hybride' een biologisch/organische 'fusion' van culturen. Dit zou bijvoorbeeld kunnen betekenen dat de 'Fenicische' materiële cultuur gezien zou moeten worden als een 'fusion' van 'Nabije-Oosten-Perzisch-Egyptisch-Cypriotisch-Grieks-lokale-stijl'. Dit is onmiskenbaar een koddige gedachte, zeker omdat het probleem van stijlduiding hierdoor alleen maar groter wordt. Daarnaast creëert het de mogelijkheid om het materiaal aan iedere cultuur toe te eigenen.⁴³ Voorts laat de term 'hybride' ook veel ruimte om roekeloos te typeren. Men kan de stijl simpelweg kiezen die hem of haar op dat moment goed uitkomt. De ene keer kan men kiezen voor Grieks, de andere keer voor Perzisch.

Als men dus, dit alles concluderend, de term 'hybride' gebruikt, dan hangt daar *nolens, volens* een waardeoordeel aan vast bij het vaststellen van de stijl.

⁴¹ Versluys, M. (2017), pag. 204.

⁴² Versluys, M. (2017), pag. 204.

⁴³ Versluys, M. (2017), pag. 204-5.

2.5.5. “Toevoeging, modificatie, transformatie, translatie, creatie”

De termen die in het voorafgaande genoemd zijn, zoals syncretisme, ‘dubbelstijl’, ‘hybriditeit’ en ‘juxtapositie’ brengen zo hun eigen problemen met zich mee. Versluys haalt vervolgens een model van Lembke aan. Zij zou met een meer praktische terminologie gekomen zijn. Voor het beschrijven van Fenicische objecten of stijl poneert Lembke de termen ‘toevoeging’, ‘modificatie’, ‘transformatie’, ‘translatie’ en ‘creatie’.

Zij spreekt van ‘toevoeging’ op het moment dat er elementen vanuit een vreemde culturele context geïmporteerd worden. De functie van het object of van de stijl kan hierbij veranderen, maar ook hetzelfde blijven. De term ‘modificatie’ legt Lembke uit als een verandering die duidelijk zichtbaar is. De buitenlandse invloed is sterk aanwezig, maar het object is lokaal vervaardigd. Voor de term ‘transformatie’ geldt dat deze gebruikt wordt op het moment dat er sprake is van een noodzaak om een nieuwe stijl te creëren. ‘Toevoeging’ of ‘modificatie’ zou dan inherent zijn aan ‘transformatie’. Voorts zegt Lembke dat er ook een dergelijke term als ‘translatie’ gebruikt zou kunnen worden. ‘Translatie’ wil volgens haar zeggen dat de buitenlandse stijl lokaal is geproduceerd, maar niets meer te maken heeft met de originele betekenis. Tot slot beschrijft Lembke, aldus Versluys, de term ‘creatie’. Bij ‘creatie’ moet men denken aan een nieuwe stijl, die zijn connectie met de originele context volledig verloren heeft.⁴⁴

Voorts beschrijft Versluys dat het onmogelijk is om deze termen toe te passen op de Antiochische stijl. Hij geeft een voorbeeld van een reliëf, waarbij de iconografie als ‘modificatie’, maar ook als ‘transformatie’, alsook ‘creatie’ opgevat kan worden.

Mijns inziens sluit de ene term de andere niet uit en biedt het model van Lembke dus niet per se meer duidelijkheid. Bij de term ‘toevoeging’ laat Lembke – wellicht terecht – veel ruimte voor interpretatie. De functie van het object zou door middel van toevoeging kunnen veranderen of niet. Het probleem dat zich hierbij voordoet is dat er gemakkelijk een precedent gelegd kan worden op het gebruik van de term ‘toevoeging’. Het voegt inhoudelijk niet veel toe aan een discussie over hoe een stijl geïdentificeerd moet worden. De functie kan immers veranderen of niet. Bij de term ‘modificatie’ wordt er automatisch vanuit gegaan dat er sprake is van bewuste adaptie van de originele cultuur door de vervaardigers van het object. Het blijft natuurlijk altijd giswerk of de aangehouden stijl

⁴⁴ Versluys, M. (2017), pag. 205.

daadwerkelijk bewust is gekozen, dan wel onbewust door uitwisseling van ideeën. De term ‘transformatie’ levert, mijns inziens, nog meer problemen op. Hierbij wordt er blijkbaar bewust voor gekozen om een nieuwe stijl te ontwikkelen, maar dan wel op basis van ‘toevoeging’ of ‘modificatie’. Hierdoor blijft de typering van een object vaag.

In de termen ‘translatie’ en ‘creatie’ kan ik me in zeker zin vinden. Men zou kunnen veronderstellen dat er ooit een interactie is geweest tussen twee of meerdere culturen in Gandhara, waarbij een culturele uitwisseling heeft plaatsgevonden. Onder die culturele uitwisseling zou men ideeën over stijl kunnen verstaan. Die ideeën zijn vervolgens in het culturele erfgoed van één specifieke cultuur beland, maar die ideeën van de andere cultuur hebben hun originele betekenis verloren en worden onbewust nog gebruikt. Als men het zo zou uitleggen, dan kan men zelfs stellen dat ‘translatie’ en ‘creatie’ in elkaars verlengden liggen.

2.5.6. ‘Bricolage’

Nadat Versluys velerlei termen aangaande het concept van stijl de revue heeft laten passeren, beargumenteert hij waarom hijzelf pleit voor de term ‘bricolage’.⁴⁵

Het concept van ‘bricolage’ komt niet uit de lucht vallen. ‘Bricolage’ werd in 1962 al door Claude Lévi Strauss beschreven in zijn *La pensée sauvage*. Volgens Strauss moet er een verband zijn tussen de manier waarop de ‘bricoleur’ omgaat met beschikbare materialen – of in dit geval de ideeën over stijlen/stijlculturen – en de omstandigheden van dat moment. Als een *bricoleur* tegen bepaalde problemen aanloopt, zou hij geen nieuwe concepten bedenken, maar gebruik maken van al bestaande concepten en die herordenen om het vervolgens te implementeren in een nieuwe context.⁴⁶

Versluys legt uit dat de term ‘bricolage’ het beste gebruikt zou kunnen worden voor de ontwikkeling van de Antiochische stijl. ‘Bricolage’ zou de meest neutrale term zijn. Ik citeer hier hoe Versluys de Antiochische stijl beschrijft:

“...a juxtaposition and blending of discrete elements suggestive of different cultural traditions within a single, new style as the result of a conscious appropriation.”⁴⁷

⁴⁵ Versluys, M. (2017), pag. 206.

⁴⁶ Lévi-Strauss, C. (1962), pag. 24-5; 30; 33.

⁴⁷ Versluys, M. (2017), pag. 206.

Versluys' visie onderschrijf ik met een kritische noot. Als men de term 'bricolage' in wil zetten, dan moet er wel in het achterhoofd gehouden worden dat de typering (dus 'bricolage') automatisch veronderstelt dat er een bewuste keuze is gemaakt voor een bepaalde stijl. Met inachtneming van de kritische noot, vind ik 'bricolage' eveneens de meest geschikte term voor het duiden van de Antiochische stijl, alsook voor de 'Gandharische' stijl, hoewel het geen baanbrekende term is.

2.6. Wat duiden wij aan als Grieks?

In het voorafgaande zijn verschillende mogelijkheden uiteengezet om stijl te typeren. Zowel gedateerde als moderne terminologie is de revue gepasseerd. Mediterrane archeologen en niet-archeologen hebben dit gedaan in het daglicht van het fenomeen 'Grieksheid'. Aangezien men objecten bestudeert die niet van het Griekse vasteland of Griekse eilanden afkomstig zijn, maar wel kenmerken van 'Grieksheid' vertonen, rijst de vraag wat nu precies 'Grieks', 'Grieksheid', 'hellenisme' en 'hellenisatie' is.

Versluys gaat in het hoofdstuk "*Hellenisation, Hellenism and Diversities of Doing Greek*" in op wat 'Grieksheid' precies is en in welke context men het moet plaatsen. Deze vraag is zeker in de afgelopen decennia fundamenteel geweest binnen de archeologie. Om te bestuderen wat 'Grieks' of 'Grieksheid' is, lijkt het Versluys verstandig om te beginnen met de 'Griekse' identiteit. Zoals eigenlijk alle identiteiten zou ook de Griekse identiteit een sociaal construct zijn, volgens Jonathan Hall. Dit construct van identiteit zou voornamelijk opgekomen zijn in tijden van crises. In het kader van *otherness* zouden vooral de Atheners, ten tijde van de Perzische oorlogen, zich willen profileren op het gebied van identiteit. Maar waar is die identiteit dan op gebaseerd? Het idee van een gemeenschappelijke 'Griekse' identiteit baseert men dikwijls op de Attische, Korinthische en Thessalische cultuur *et cetera*. Het gekoloniseerd *Magna Graecia* wordt weliswaar vaak vergeten als het om 'Griekse' identiteit gaat, maar deelt toch zeker gemeenschappelijke kenmerken met de Attisch, Korinthisch en Thessalisch 'Griekse' identiteit. Versluys zegt dat wat wij aanduiden als 'Griekse' identiteit met betrekking tot materiële cultuur absoluut geen cultuurstijl is, maar een stijl die gebonden is aan een bepaalde tijd en plaats. Wat men 'Grieks' noemt, blijft niet beperkt tot het Griekse vasteland of Griekstalige eilanden, maar moet breder gezien worden, namelijk in een Euraziatische context. In die context is interactie tussen culturen onvermijdelijk en

beïnvloeding van beide kanten niet ondenkbaar. Die beïnvloeding en interactie duidt men aan als ‘hellenisering’.⁴⁸

Het concept ‘hellenisering’ kan volgens Versluys niet enkel berusten op kolonisering door ‘etnische’ Grieken of verspreiding van de ‘Griekse’ cultuur door Alexander de Grote en diens opvolgers. Dit zou een superioriteitsgedachte zijn, aangezien andere culturen dan onderworpen zouden zijn en de ‘Griekse’ identiteit als vanzelfsprekend direct zouden hebben aangenomen. ‘Hellenisering’ ontstaat vanuit een interactie tussen twee of meerdere culturen en niet zozeer vanuit een onderwerping.⁴⁹

2.7. Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik aan de hand van Versluys’ bevindingen in *Visual Style and Constructing Identity in the Hellenistic World: Nemrud Dağ and Commagene under Antiochos I*, getracht uiteen te zetten hoe academici in het verleden – en nu nog – proberen een object te duiden door middel van het benoemen van de stijl. Om een object een label te geven van een bepaalde stijl, moet in de eerste plaats gedefinieerd worden wat stijl überhaupt is. Omtrent de definiëring van stijl bestaat op zichzelf al veel problematiek en zijn de meningen uiteenlopend. De term stijl is ingezet als waardeoordeel in relatie tot materieel erfgoed. In dezen is stijl een representatie van een ideaalbeeld. Stijl is ook voorbijgekomen als representatie van smaak of als representatie van een cultuur. Ten slotte wordt stijl ook zien als een communicatiemiddel tussen of binnen groepen mensen, waarbij de sociale functie centraal staat.

Eveneens is in dit hoofdstuk naar voren gekomen hoe men de stijl van een cultuur of van een object het beste zou kunnen typeren. Daarover zijn wederom de meningen uiteenlopend. Er zijn ontzettend veel *labels*, zoals ‘syncretisme’, ‘tweetaligheid’, ‘dubbelstijl’, ‘parallelisme’, ‘juxtapositie’, ‘hybriditeit’, ‘*fusion*’, ‘toevoeging’, ‘modificatie’, ‘transformatie’, ‘translatie’, ‘creatie’ en ‘bricolage’, de revue gepasseerd. Al deze zogeheten *labels* worden gebruikt om aan te duiden dat de stijl van het gevonden materiële erfgoed kenmerken vertoont van iets dat met ‘Grieksheid’ te maken zou (moeten) hebben. Al deze benamingen voor – in dit geval – de Antiochische stijl hebben

⁴⁸ Versluys, M. (2017), pag. 209.

⁴⁹ Versluys, M. (2017), pag. 210-2.

hun voor- en nadelen. Enerzijds zorgen sommige *labels* (weliswaar onbedoeld) voor koloniale, soms zelfs wellicht voor racistische, uitingen. Vanuit een historisch perspectief is dit niet eens een eigenaardige gedachte, aangezien vanuit een onbewuste superioriteitsgedachte werd geredeneerd, vanuit een Grieks ideaal waar geen ruimte was voor het object in eigen culturele context. Anderzijds kan ik begrip opbrengen voor het creëren van deze benamingen. *Labels* bieden immers structuur en houvast en de mogelijkheid tot verder onderzoek.

Mijns inziens moet men echter af van het plakken van *labels*. Men zou kunnen denken dat dit een enigszins 'laffe' keuze is, omdat je dan zou wegduiken voor het benoemen van iets (in dit geval benoeming van stijl). Tegelijkertijd zou men zich moeten afvragen of het überhaupt belangrijk is om de elementen, die 'Grieksheid' vertonen, in een object aan te duiden. We weten immers dat er zowel in het geval van Antiochië als in het geval van Gandhara contact is geweest tussen Grieken en niet-Grieken. We weten dat er interactie is geweest en we weten dat er sprake is geweest van wel of geen beïnvloeding. Maar de vraag blijft dan nog steeds hetzelfde: moeten we in wezen op zoek gaan naar 'Grieksheid' in objecten die we buiten Europa vinden?

Ik zou er voor opteren om alle objecten in hun eigen context te bestuderen en vervolgens te constateren dat we bepaalde elementen herkennen die in Europa als stijl worden gebruikt, maar die (toevallig) óók als stijl worden gebruikt in bijvoorbeeld het Gandharagebied. In polytheïstische samenlevingen zijn er altijd goden aanwezig voor ieder aspect in het leven. Iconologische gezien, denkend aan Gandhara-objecten, zullen er altijd parallellen zijn tussen twee verschillende polytheïstische samenlevingen, of die nu door elkaar beïnvloed zijn of niet.

Na dit korte betoog rijst de vraag hoe het nu verder moet met de *case study* over de Gandharische Herakles-Vajrapani in het volgende hoofdstuk. Allereerst zal ik zeer secuur gebruik maken van de terminologie en benoemen of die al dan niet van toepassing is. Termen waar op voorhand een waardeoordeel aan verbonden is, zullen niet gebruikt worden. De *case study* naar de Gandharische Herakles-Vajrapani zal enkel berusten op constateringen, in het achterhoofd houdend dat er sprake is van overeenkomstigheid. Ik veronderstel dat we kunnen spreken van een culturele uitwisseling, die in latere tijden in vergetelheid is geraakt, maar onbewust toch in het culturele erfgoed van Gandhara bewaard is gebleven zonder enig doel op zich.

Hoofdstuk 3: Herakles-en-of-Vajrapani (?)

3.1. Inleiding

In het vorige hoofdstuk ben ik ingegaan op hoe het begrip 'stijl' wordt getheoretiseerd en op welke wijze die theoretisering van toepassing is op gebieden buiten de Mediterrane wereld die een interactie vertonen met de Mediterrane wereld. Om dit te concretiseren, zal ik 'inzoomen' op de Herakles-Vajrapani-casus. Het staat inmiddels buiten kijf dat er een culturele uitwisseling heeft plaatsgevonden tussen 'Hellenen' en 'niet-Hellenen' in het Gandharagebied. Volgens vele wetenschappers zou dat ook te zien zijn in een Herakles-Vajrapani-cultus, die zich uit in de iconografie van reliëfs. Voor deze veronderstelde iconografie bestaan zowel voor- als tegenargumenten. Al deze argumenten zal ik eerst beschrijven. Vervolgens zal ik deze argumenten toetsen, waarna ik in de conclusie mijn eigen visie zal geven op de veronderstelde iconografie van Herakles-Vajrapani.

3.2. Problemen omtrent het onderzoek naar 'Herakles-Vajrapani'

Allereerst is het goed om enkele problemen nader te benoemen die in hoofdstuk I naar voren zijn gekomen. Ten eerste hebben Mediterrane archeologen, onder wie Marshall, in het verleden steeds getracht om vanuit interesse voor de 'Griekse' oudheden op zoek te gaan naar 'Grieks' bewijs om aan te tonen dat 'dé Grieken' in het Gandharagebied zijn geweest. Ten tweede is er gebrek aan documentatie om deze hypothese te staven. Ten derde is er in het geval van objecten uit Gandhara dikwijls sprake van decontextualisering. Veel objecten duiken in de Verenigde Staten en in Europa in musea en particuliere verzamelingen op, waarvan de originele context niet bekend is. Dit kan logischerwijs leiden tot misinterpretaties. Ten vierde wordt het onderzoek naar Herakles-Vajrapani bemoeilijkt door het feit dat onderzoeksdisciplines, zoals (kunst)geschiedenis, religiewetenschappen en archeologie niet goed samenwerken, en dusdanig door elkaar gebruikt worden dat het vaak niet meer helder is waarop een theorie gebaseerd is. Daar komt nog eens bij dat onderzoekers vaak direct een stijlanalyse loslaten op Gandharische objecten, zonder een context of een argument te noemen. Bij zulke stijlanalyses wordt gebruik gemaakt van de in hoofdstuk II besproken 'labels'.

Vanaf de eerste opgravingen in Gandhara de 19^e eeuw door Cunningham, zijn er zeer uiteenlopende interpretaties over de Heraklesfiguur in Gandhara naar voren gebracht.

Deze Heraklesfiguur zou vermengd zijn geraakt met de van origine Indiase beschermer/strijder Vajrapani. De Vajrapanifiguur zou de beschermer zijn van de Boeddha en ook voor de Boeddha strijden. De punten van overeenkomst tussen Herakles en Vajrapani zouden zijn: het strijdvaardige, de baarden, attributen en kleding. Al deze iconografische overeenkomsten hebben onderzoekers ertoe aangezet om te denken dat de heldhaftige figuur op de reliëfs van Boeddhistische stupa's⁵⁰ (appendix fig. 3 en fig. 4) een heuse 'fusion' is geweest van Herakles en Vajrapani.

3.3. Een overzicht van visies op de krijgsfiguur 'Herakles-Vajrapani'

De heldhaftige krijgsfiguur op stupareliëfs werd als eerste opgemerkt door Cunningham. Hij trok op dat moment de conclusie dat deze figuur Devadatta⁵¹ zou moeten voorstellen. Grünwedel poneert later het idee dat deze figuur ófwel Mara⁵² ófwel Indra⁵³ ófwel Vajrapani⁵⁴ zou kunnen voorstellen. Grünwedel legt vervolgens niet uit waarom hij tot deze conclusie komt.⁵⁵ Mogelijk heeft Grünwedel dit gebaseerd op het feit dat de krijgsfiguur in kwestie vrijwel altijd zeer dichtbij de Boeddha wordt afgebeeld. Al de bovengenoemde figuren staan in de mythologie fysiek gezien ook zeer dichtbij de Boeddha.

⁵⁰ Een stupa kan een grafheuvel, een bouwwerk of een reliekhouder zijn waarin relieken van de Boeddha, boeddhistische monniken en heiligen en (boeddhistische) koningen werden bijgezet. In de context van Gandhara en het kader van dit onderzoek wordt met stupa een groot bouwwerk, waarin relieken te vinden zijn, bedoeld. Deze bouwwerken zouden gezien kunnen worden als tempel of plek van meditatie. Op deze bouwwerken zijn veel decoratieve reliëfs teruggevonden. Op de iconografie van deze reliëfs zal in de tekst worden ingegaan.

⁵¹ Devadatta is de neef van Siddharta Gautama. Devadatta zou vanuit jaloezie herhaaldelijk aanslagen op de Boeddha hebben gepleegd, zonder succes.

⁵² Mara is een demon die Siddharta Gautama uit zijn concentratie probeert te halen door zijn dochters op de Boeddha af te sturen om hem te verleiden. Dit gebeurt op het moment dat Siddharta Gautama aan het mediteren is en tot verlichting probeert te komen.

⁵³ Indra is de god van de oorlog, (on)weer, hemel in de Indiase Oudheid.

⁵⁴ Vajrapani, de man met de bliksemschicht/diamant in de hand, is volgens de Boeddhistische traditie de beschermer van de Boeddha. Hij wordt vaak gepresenteerd als Bodhisattva, een schepsel dat weliswaar de verlichting bereikt heeft, maar ervoor kiest om op aarde te blijven om andere schepsels te helpen/beschermen/redden.

⁵⁵ Grünwedel, A. (1901), pag. 87-95. Zie Cunningham, A. (1871). *Archaeological Survey of India. Four reports made during the years 1862, 1863, 1864, 1865 Vol. II* voor Cunningham's observaties.

Oldenburg zegt als eerste dat de krijgsman op de stupareliëfs de beschermer Vajrapani is.⁵⁶ Deze gedachte wordt snel onderschreven door Foucher. Naast het feit dat Foucher de krijgsfiguur identificeert als Vajrapani, komt hij als pionier met de term 'Greco-Boeddhistische kunst'. Hij veronderstelt dat de krijgsfiguur Vajrapani ook valt onder de 'Greco-Boeddhistische kunst'. In deze 'Greco-Boeddhistische kunst' is er volgens Foucher sprake van vermenging van voorstellingen van Grieks mythologische figuren met Vajrapani. Zo noemt hij enkele voorbeelden als Zeus-Vajrapani en Herakles-Vajrapani. Foucher spreekt van 'beïnvloeding' als het gaat om Grieks mythologische figuren ten aanzien van Vajrapani, waarbij inhoudelijk gezien Vajrapani de beschermer van de Boeddha blijft.⁵⁷

In mijn optiek gaat Foucher te ver door al direct aan te nemen dat er sprake is van 'beïnvloeding' van Gandharische door Griekse kunst. Daarnaast scheidt zijn theorie over de verschillende vormen als Zeus-Vajrapani, Hermes-Vajrapani en Herakles-Vajrapani een riskant precedent. Je zou theoretisch gezien dan van alle Griekse mannelijke (half)godheden kunnen zeggen dat zij kenmerken vertonen van Vajrapani, en daarom een mengvorm zijn met Vajrapani in het Gandharagebied. In feite is het een ernstig geval van appropriatie. Ook Zin gaat op vergelijkbare wijze te werk. Zin beargumenteert bijvoorbeeld dat er een connectie is tussen de bliksemschicht van Zeus en de *vajra* van Vajrapani. Zij spreekt niet van 'beïnvloeding' maar van een overeenkomstig attribuut dat, behorend tot de desbetreffende godheid, aanwezig is in veel verschillende culturen. Zoals Foucher een 'Herakles-Vajrapani-figuur' beschrijft, zo doet Zin dat helemaal niet. Herakles en Vajrapani worden door haar 'geparallelliseerd' op basis van het feit dat zij beiden een soort helden zijn. Evenals haar voorgangers doet Zin geen studie naar de archeologische context van de reliëfs. Zin zelf kijkt enkel naar de mythologische rol van Vajrapani in de reliëfs.⁵⁸

Een grootheid op het gebied van onderzoek naar Gandharakunst, Brancaccio, gaat niet zozeer in op de mythologische interpretatie, maar kijkt meer naar de stijl van de reliëfs waarop Vajrapani is afgebeeld. Brancaccio beweert dat Vajrapani in het Gandharagebied doelbewust geconstrueerd is naar het Griekse voorbeeld van Herakles. De reden

⁵⁶ Oldenburg, S. (1901), pag. 223-5.

⁵⁷ Foucher, A. (1905), pag. 227.

⁵⁸ Zin, M. (2009), pag. 73-88.

hiervoor zou zijn dat de Gandharakunst gedictieerd werd door de Gandharische elite, die voor de financiering zou hebben gezorgd van de stupa's. Herakles moet volgens haar herkenbaar geweest zijn voor die elite. Zij spreekt van een 'fusie', een bewust gecreëerde stijl.⁵⁹

Brancaccio's interpretatie lijkt mij in zeker opzicht plausibel, aangezien het buiten kijf staat dat er een 'Gandharische elite' is geweest in het Gandharagebied. Brancaccio gaat echter niet in op de etniciteit – wellicht terecht – van deze 'Gandharische elite'. Het moge duidelijk zijn dat er veel verschillende volkeren in Gandhara hebben geleefd in deze periode, omdat het gebied op een kruispunt van de zijderoute ligt. Mijns inziens geeft Brancaccio weliswaar aan dat er een Herakles-figuur aanwezig was in het Gandharagebied, maar zij baseert zich enkel op stijl. Er is geen sluitend bewijs dat deze Herakles vermengd is geraakt met een Vajrapanifiguur. Tarzi daarentegen komt, mijns inziens, wel met sluitend bewijs voor de aanwezigheid van een Heraklesfiguur in het Gandharagebied. In zijn publicatie over zijn laatste opgravingscampagne in Hadda beschrijft hij dat hij in een nis een Boeddha heeft aangetroffen met links van hem een Herakles-Vajrapani.⁶⁰ Hij doet dit op descriptieve wijze. Herakles-Vajrapani heeft een baard, een leeuwenkop op zijn rechterschouder en draagt in zijn linkerhand een *vajra*. Daarnaast draagt hij het onderste deel van de leeuwenhuid als lendendoek die om zijn middel vastgeknoopt is middels de leeuwenpoten. Het bovenlichaam is ontbloot. Voor het eerst is er duidelijk een vermenging te zien van Herakles en Vajrapani in de studie naar Herakles-Vajrapani. Kenmerken van Herakles zijn hier: de leeuwenhuid en de baard. Kenmerken van Vajrapani zijn hier: de *vajra*, de baard, en de dracht van de lendendoek.⁶¹

Iconografisch gezien is het zeker mogelijk dat hier sprake is van vermenging van twee figuren, maar ook bij deze opvatting kan een kritische noot geplaatst worden. Het zou kunnen dat deze leeuwenhuid per toeval óf vanuit esthetisch oogpunt door de maker aan de voorstelling is toegevoegd. Zonder de leeuwenhuid kunnen we ook spreken van een Vajrapani zónder Herakles. Bovendien is het de vraag of deze huid überhaupt een leeuwenhuid is. Het beeld laat niet overduidelijk een leeuwenhuid zien. Wellicht zou dit

⁵⁹ Brancaccio, P. (2007), pag. 385-396.

⁶⁰ Zie appendix fig. 5.

⁶¹ Tarzi, Z. (1976), pag. 381-410.

ook een tijgerhuid of een panterhuid geweest kunnen zijn, aangezien deze dieren ook voorkwamen in het Gandharagebied. Het zou uitkomst hebben geboden als er kleur of een print was aangetroffen op het reliëf.⁶² En dan rijst nog de inhoudelijke vraag. Waarom zou er bewust gekozen zijn om deze figuur af te beelden als een vermenging van Herakles en Vajrapani (als dit al het geval is)?

Tanabe stelt dan ook terecht de vraag waarom er (met opzet) voor Herakles gekozen zou zijn en niet voor andere godheden of helden als het gaat om vermenging met Vajrapani. Volgens Tanabe zijn de interpretaties tot dusver altijd te Indiaas georiënteerd geweest. Vajrapani komt buiten het Gandharagebied nauwelijks voor in Indiase kunst van het vroege Boeddhisme. Tanabe denkt de antwoorden hierop te vinden in de Griekse mythologie en meent dat Herakles als figuur is gekozen om Vajrapani een eigen iconografie te bezorgen in Gandhara. Daarnaast merkt Tanabe op dat in vroege boeddhistische literatuur de Boeddha altijd door Indra wordt vergezeld en niet door Vajrapani. Indra zou een hindoe godheid zijn en is daarom vermeden door Gandharische kunstenaars. Waarom Indra vermeden zou worden wordt niet duidelijk gemaakt. Herakles zou door hen daarom bewust gekozen zijn als voorbeeld voor de iconografie van 'hun' Vajrapani. Tanabe zegt dat Herakles volledig bekend was bij Gandharische kunstenaars. Op de achtergrond van deze Gandharische kunstenaars wordt niet ingegaan, en evenmin beschrijft hij de reden waarom Gandharische kunstenaars Indra vermijden en bewust kiezen voor de Griekse Herakles.⁶³

Ook Hsing zou liever redeneren vanuit de 'Griekse' Herakles. In zijn artikel beweert hij dat Herakles een transitie heeft doorgemaakt van het Mediterrane gebied naar China via het Gandhragebied. Hiervoor geeft hij één duidelijk voorbeeld, namelijk het reliëf dat ook door Tarzi is gebruikt (appendix fig.5).⁶⁴ In mijn optiek gaat zijn theorie ontzettend ver, omdat er van Herakles niets overblijft. Tegelijkertijd wordt Herakles té belangrijk gemaakt voor een gebied (Gandhara) om als transitie te dienen.

Naast Tanabe en Hsing probeert ook Homrighausen te betogen dat men voor een interpretatie zou moeten opteren waarin Herakles het centrale punt is. Homrighausen

⁶² Karetzky, P. (2000), pag. XV.

⁶³ Tanabe, K. (2005), pag. 363-381.

⁶⁴ Hsing, I-Tien. (2004), pag. 15-47.

benadert de 'Gandharische' Herakles ook vanuit Midderraans-Grieks perspectief.⁶⁵ Zijn betoog is volledig gericht op iconografie en stijl van de reliëfpanelen van de stupa's uit Gandhara. Homrighausen wil laten zien hoe Griekse godheden zijn opgenomen in Boeddhistische iconografie van Gandhara via een geografische transitie (vanuit het Midderrane gebied, via Antiochië, naar Gandhara). Zoals ook bij Hsing's interpretatie, vind ik Homrighausens theorie té Herakles-centrisch – zo niet té Greco-centrisch. Hij veronderstelt zelfs dat de Kushanen⁶⁶ Herakles bewust hebben overgenomen en dat het Kushaanse hof het beeld van Herakles en andere Griekse goden doelbewust gebruikt heeft in de Gandharische kunst om de luxe activiteiten van het hof te verbeelden. Mijns inziens gaat deze theorie te ver, aangezien de Kushan dynastie pas in de 1^e eeuw ontstond en de 'Griekse' aanwezigheid miniem geweest moet zijn.

De Boeddhistische kunst in Gandhara zou volgens Homrighausen 'syncretisme' vertonen in de iconografie die afgeleid zou zijn van Hindoegoden, Iraanse goden, lokale goden en spirituele figuren als yaksha's⁶⁷ en nagas⁶⁸. Homrighausen benadert Herakles-Vajrapani bovendien als een syncretisch schepsel.⁶⁹ Zoals in hoofdstuk II besproken is, kan ik mij niet vinden in de term 'syncretisme' en het gedachtengoed hieromtrent. 'Syncretisme' veronderstelt immers dat er iets ontstaan is uit twee of meer 'pure vormen'. In religie bestaan mijns inziens geen 'pure vormen' van godheden.

Homrighausen concludeert twee belangrijke zaken. Ten eerste wordt Herakles niet alleen als krachtige beschermer geportretteerd, maar ook als weelderige figuur, en zo als uiting van de Kushan dynastie.⁷⁰ Deze Heraklesfiguur is vervolgens overgenomen door lokale sangha's⁷¹ en in de iconografische traditie gebleven. Ten tweede concludeert hij dat er een connectie tussen Herakles en Vajrapani aanwezig is. Deze connectie zou niet alleen een uitwisseling zijn tussen 'Oost' en 'West', maar een interactie binnen de Gandharische kunst. Deze interactie zou een uitwisseling zijn van religieuze en seculiere

⁶⁵ Homrighausen, J. (2015), pag. 28.

⁶⁶ Een dynastie die in het Gandharagebied heerste van de 1^e eeuw tot en met de 2^e eeuw.

⁶⁷ Een yaksha is een kleinere (natuur)geest of godheid. Yaksha's komen voor in de Hindoeïstische en Boeddhistische mythologie.

⁶⁸ Een naga is een metafysisch schepsel dat in de Hindoeïstische en Boeddhistische mythologie de gedaante van een slang of een draak aanneemt.

⁶⁹ Homrighausen, J. (2015), pag. 30-32.

⁷⁰ Kritiek hierop is twee paragrafen eerder geleverd.

⁷¹ Met sangha wordt hier de Boeddhistische kloostergemeenschap bedoeld.

kunst. Homrighausen legt ontzettend de nadruk op de kunde en creativiteit van de mens om zelf een identiteit en religie te creëren.⁷²

Ik vind deze conclusie niet steekhoudend. Mijn eerste bezwaar met betrekking tot Homrighausens interpretatie betreft het doelbewust overnemen van cultuur en religie. Hij zou hiermee de indruk kunnen wekken dat de mensen in Gandhara en later de Kushanen een gebrek hadden aan cultuur en religie en dat zij de 'Griekse beschaving' nodig hadden om tot een 'hogere' cultuur te komen. Deze indruk had hij meteen weg kunnen nemen, als hij erop in was gegaan in zijn artikel. Ten tweede neemt hij van zijn voorgangers klakkeloos aan dat er een Herakles-Vajrapanifiguur bestaat. Er lijkt geen ruimte te zijn om de vraag te stellen óf er überhaupt een Herakles-Vajrapanifiguur heeft bestaan en of de discussie omtrent de Herakles-Vajrapanifiguur niet te ver is doorgeslagen. Ten derde komt Homrighausen tot de conclusie dat de mensen in Gandhara over een kunde beschikten om actief een religie en identiteit te creëren. Mijns inziens kun je in theorie wel een eigen identiteit en religie creëren, maar je bent in de praktijk altijd onderhevig aan beïnvloeding van je omgeving, de tijdsgeest, een groepsdynamiek, je eigen kennis en je opvoeding. In hoeverre kun je dan spreken van actieve maakbaarheid van identiteit? Ten vierde suggereert Homrighausen dat er sprake is van interactie tussen 'Oost' en 'West'. Dit zijn beladen termen die eigenlijk al aangegeven dat er vanuit een Europees perspectief wordt gedacht. In het verlengde hiervan stelt Homrighausen dat de interactie ook voor seculiere en religieuze kunst opgaat. Hij spreekt zichzelf eigenlijk tegen door te zeggen dat er een 'nieuwe' religie gecreëerd wordt, maar impliceert met zijn term 'seculier' dat Herakles een seculier figuur is.

Tot slot zal ik het onderzoek van Van Aerde, die – bij mijn weten – de meest recente bijdrage heeft geleverd aan dit debat, bespreken. Zij geeft in haar artikel een overzicht van onderzoek dat tot nu toe al gedaan is door voorgangers. Dit overzicht overlapt voor een deel met hetgeen wat ik hier in hoofdstuk III bespreek. Nadat zij een overzicht heeft gegeven van het onderzoek dat tot nu toe gedaan is, voegt zij haar eigen onderzoek toe en stelt zij kritische vragen. Van Aerde kiest voor een archeologische benadering in haar onderzoek en gaat voor zover mogelijk empirisch te werk. Vervolgens probeert zij de resultaten van haar onderzoek te interpreteren. Van Aerde heeft een dataset van 123

⁷² Homrighausen, J. (2015), pag. 33.

reliëfpanelen van stupa's samengesteld. Hoewel de 123 reliëfpanelen niet een volledig beeld kunnen geven, omdat het voornamelijk fragmenten betreft die gedecontextualiseerd zijn, tracht Van Aerde wel een iets beter beeld te geven van de interpretatie van de vermeende Herakles-Vajrapanifiguur. Van Aerde stelt drie parameters vast waaraan ze haar dataset toetst: 1) Een duidelijke Heraklesfiguur (mét baard en zijn canonieke attributen) die niet afgebeeld wordt in de nabijheid van de Boeddha; 2) Een held-/krijgsfiguur, die geassocieerd zou kunnen worden met de Herakles-Vajrapanifiguur; 3) Een Vajrapanifiguur (zónder baard en met zijn canonieke attributen) die wél afgebeeld wordt in de nabijheid van de Boeddha. Van de 123 bestudeerde reliëfpanelen valt 15% van de reliëfpanelen in de eerste categorie. Van Aerde concludeert dat 19% van de reliëfpanelen behoort tot de tweede categorie en de resterende 66% van de reliëfpanelen hoort thuis in de derde categorie.⁷³

Van Aerde zegt vooraf dat men niet te voorbarig moet zijn met het trekken van conclusies op basis van deze getallen. Wel probeert ze een analyse te geven van haar observaties. In de eerste categorie zou een duidelijke Heraklesfiguur aanwezig zijn. Deze figuur heeft alle kenmerkende 'Herakleïsche' attributen bij zich. Van de achttien aangetroffen Heraklesfiguren is er maar één afkomstig van een groot reliëffragment. Voor een duidelijke '*fusion*' zou, volgens Van Aerde, ook de Boeddha op het reliëfpaneel afgebeeld moeten zijn. Deze Boeddha is echter afwezig. Men speculeert dat de Boeddha er weliswaar heeft opgestaan, maar dan – zoals altijd – centraal geplaatst zou zijn. Dit centrale deel van het reliëfpaneel is verloren. Van Aerde zegt in haar artikel dat alle andere aangetroffen Heraklesfiguren weergegeven zijn op kleinere fragmenten van een stupareliëf. Op deze reliëfs wordt Herakles afgebeeld in scènes met dansende vrouwen of in scènes die iets te maken hebben met de Nemeïsche leeuw. De Heraklesfiguur kan dus wel van decoratieve waarde zijn, maar zolang deze figuur niet in de nabijheid van de Boeddha afgebeeld wordt, kan het onmogelijk een iconografische *fusion* van Herakles-Vajrapani zijn die een rol vervult in het levensverhaal van de Boeddha.⁷⁴

Van Aerde geeft een goede analyse van de eerste categorie. Het doet echter wel vragen rijzen van mijn kant, aangezien Van Aerde tot de conclusie komt dat deze Heraklesfiguur niets te maken heeft met Vajrapani. Waarom wordt Herakles dan toch op stupareliëfs

⁷³ Van Aerde, M. (2018), pag. 7-9.

⁷⁴ Van Aerde, M. (2018), pag. 10.

afgebeeld? Waarom zouden kunstenaars dit gedaan hebben? En in opdracht van wie? Zou het kunnen zijn dat er een Heraklescultus ontstaan is waar wij geen weet van hebben?

Als er in de literatuur wordt gesproken over de Herakles-Vajrapanifiguur, dan worden er meestal voorbeelden aangehaald uit de tweede categorie die Van Aerde onderzocht heeft. Deze figuur heeft een baard, een wilde blik en wordt met een *vajra* afgebeeld. Deze figuur wordt tevens afgebeeld in de nabijheid van de Boeddha. De scène waarin Herakles-Vajrapani wordt afgebeeld betreft het levensverhaal van de Boeddha. Alle kenmerken die Van Aerde hier noemt zijn dezelfde kenmerken van de figuur uit de derde categorie. Het enige verschil lijkt de baard te zijn, waardoor er een duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen Herakles-Vajrapani (categorie II) en Vajrapani (categorie III). De vermeende Herakles-Vajrapani heeft altijd een *vajra* bij zich en is gekleed in een gewaad of lendedoek. Van een leeuwenhuid is geen sprake in deze categorie. Van Aerde maakt hier een heel duidelijk punt, dat ik graag onderschrijf. Het enige wat Herakles-Vajrapani tot Herakles-Vajrapani lijkt te maken zijn de baard en de woeste blik.⁷⁵

Mijns inziens komt de *vajra* in de verste verte niet in de buurt van een knots. Ook de lendedoek is opvallend. Herakles wordt nooit in een dergelijk kleed afgebeeld. Dit zijn specifieke kenmerken van Vajrapani. In mijn optiek is er dus geen enkele reden om aan te nemen dat er een Herakles-Vajrapanifiguur bestaat op basis van de dataset van Van Aerde. Hier moet wel het een en ander genuanceerd worden. Ten eerste kan men op inhoudelijke gronden beweren dat er een Herakles-Vajrapani is geweest. Beiden zijn helden, hebben een attribuut om zich te verdedigen of om een vijand aan te vallen en hebben iets goddelijks in zich. Van Aerde bestrijdt echter dat er een thematische link zou zijn tussen de twee figuren.

Ten slotte bespreekt Van Aerde de derde categorie, de baardloze Vajrapani.⁷⁶ Bij deze categorie is er geen enkele reden om aan te nemen dat de figuur iets te maken heeft met Herakles. Wel stellen zowel Tanabe als Foucher, aldus Van Aerde, dat deze figuur een mogelijke '*fusion*' van Hermes en Vajrapani zou kunnen zijn.⁷⁷ Daartoe ziet Van Aerde

⁷⁵ Van Aerde, M. (2018), pag. 10-12.

⁷⁶ Zie voor een voorbeeld van een baardloze Vajrapani appendix fig. 6.

⁷⁷ Van Aerde, M. (2018), pag. 9-10.

geen reden. Het zorgt alleen maar voor meer verwarring, vaagheid en ongegronde speculatie.

Verder stelt Van Aerde dat de ‘naturalistisch hellenistische stijl’ duidelijk aanwezig is in alle stupapanelen. Dit zou een ‘bindmiddel’ geweest kunnen zijn voor de iconografie van monumenten, waarin alle culturen, die voorkwamen in het Gandharagebied, samenkwamen.

Van Aerde concludeert dat we wel degelijk kunnen spreken van een (herkenbare) Herakles in Gandhara. Eveneens is Vajrapani ruimschoots vertegenwoordigd in de iconografie van stupapanelen in Gandhara. We kunnen echter niet spreken van een Herakles-Vajrapani, daar er geen sluitend bewijs is aangetroffen in de dataset. Wel zou men ze met elkaar kunnen associëren, omdat zij beiden als krachtige personen geportretteerd worden. In sommige gevallen heeft Vajrapani ook een baard. Beide figuren dragen een ‘wapen’. Beide figuren hebben een woeste blik en komen heldhaftig over.

Mijns inziens is het dan ook niet gek dat veel academici de associatie hebben van een ‘*fusion*’ tussen Herakles en Vajrapani. Het is alleen niet mogelijk om met bewijs aan te tonen dat er werkelijk sprake is van Herakles-Vajrapani in de iconografie van Gandhara. Ik onderschrijf dus de theorie van Van Aerde in zekere zin. Ik wil hierbij wel de kanttekening plaatsen dat ik het niet volledig eens ben met de conclusie van Van Aerde. Zij stelt namelijk ook dat Herakles steeds op aparte, kleinere stupapanelen wordt afgebeeld, die losstaan van de grote panelen, waarop het levensverhaal van de Boeddha wordt verteld. De mogelijke verklaring die zij hiervoor aandraagt is dat Herakles wel degelijk een belangrijke rol vervulde in een gemengde samenleving. Hij zou met name goed te herkennen zijn voor een elite uit Gandhara. Maar dan vraag ik mij af: voor welke elite? En waarom dan per se Herakles? Daarnaast zegt Van Aerde dat haar archeologische benadering een nieuw licht op het onderzoek werpt. Mijns inziens is dit niet meteen het geval. Het is logisch dat men de objecten buiten hun context bestudeert en niet in hun context, want die context is nu eenmaal verloren gegaan. Het feit dat zij de gedecontextualiseerde reliëfs in een bredere context van de stupapanelen wil bestuderen lijkt een oxymoron. De reliëfs zijn nu eenmaal uit hun context gehaald en, zoals eerder gezegd, de documentatie schiet te kort. Het ligt er natuurlijk aan wat men verstaat onder ‘context’. Idealiter bestudeert men de documentatie van een object *in*

situ, maar bij gebrek daaraan is het – toegegeven – tot op zeker hoogte ook van belang om context te ‘scheppen’ met andere objecten uit ongeveer dezelfde tijd en plaats. Tot slot wil ik nog een kritische noot plaatsen bij de dataset. Van Aerde heeft 123 reliëfs onderzocht, maar deze waren gedecontextualiseerd. De dataset lijkt erg groot, maar niet alle reliëfs zijn groot en even duidelijk. Ze geeft zelf ook toe dat het moeilijk is om een algemene conclusie te trekken uit de dataset. Het kan natuurlijk zo zijn dat er wellicht wél een Herakles-Vajrapanifiguur is (geweest), maar dat deze figuur per toeval niet is aangetroffen in de dataset. De conclusie dat er geen Herakles-Vajrapanifiguur bestaat, kan enkel op grond van deze dataset getrokken worden, met als disclaimer dat het mogelijk om een zeer zeldzaam type gaat.

3.4.1. Conclusie ‘Herakles-en-of-Vajrapani (?)’ – het overzicht

In dit hoofdstuk is een aantal zaken de revue gepasseerd. Zo zijn enkele problemen ten aanzien van het onderzoek naar de iconografie van Herakles-Vajrapani besproken. De bestudering van deze casus vanuit ‘Griekse’ oriëntatie is een van deze problemen. Daarnaast is er een gebrek aan documentatie van de opgravingen en is er sprake van decontextualisering van de objecten die bestudeerd worden. Ten slotte lijkt er een wildgroei aan disciplinaire onderzoeken zonder onderlinge samenwerking te zijn ontstaan. In deze onderzoeken worden dikwijls stijlanalyses losgelaten op de figuur Herakles-Vajrapani zonder duidelijke argumenten.

Al vanaf de eerste opgravingen in Gandhara wordt gedacht dat er een connectie zou bestaan tussen de Mediterrane wereld en Gandhara. Deze connectie zou zich ook geuit hebben in de iconografie van sculpturen en (stupa)reliëfs. Al in een vroeg stadium van het onderzoek identificeren archeologen een krijgsfiguur in de iconografie als Vajrapani, waarna men, naar aanleiding van de ‘Grieks naturalistische’ stijl, de koppeling maakt met de hellenistische wereld. De term Greco-Boeddhisme komt dankzij Foucher op, en het idee ontstaat dat er door de mensen in Gandhara een kunstmatige mix is gemaakt (die men ‘*fusion*’ noemt) tussen goddelijke/mythologische figuren uit de ‘Grieks’-Mediterrane wereld en uit het Gandharagebied. Men baseert zich op iconografisch gezien overeenkomstige uiterlijke kenmerken en attributen. Het gaat zelfs zo ver dat geleerden spreken van bewuste beïnvloeding van Gandharische kunst door ‘Griekse’ kunst.

Brancaccio spreekt van een bewust gecreëerde Herakles-Vajrapani ten behoeve van een Gandharische elite. Deze creatie zou bewerkstelligd zijn om de Gandharische elite tegemoet te komen, aangezien zij voor de financiering van veel stupa's gezorgd zouden hebben. In deze stupareliëfs zou een Heraklesfiguur herkenbaar geweest moeten zijn voor de Gandharische elite. Van Aerde onderschrijft alleen het idee dat Herakles herkenbaar geweest moet zijn voor de Gandharische elite.

Daarnaast wordt er ook gesproken van 'parallellisering'. Zin beargumenteert vanuit mythologisch oogpunt dat er sprake is van een 'heldenparallel' en dat er daardoor sprake is van een vergelijkbare iconografie.

Er is één voorbeeld van een Herakles-Vajrapanifiguur, gegeven door Tarzi, dat zeer plausibel daadwerkelijk Herakles-Vajrapani zou kunnen zijn. Men zou nog steeds een kritische noot kunnen plaatsen bij deze observatie, aangezien de 'huid' die de figuur omgeslagen heeft op velerlei manieren geïnterpreteerd kan worden. Deze mogelijke leeuwenhuid zou de doorslag geven dat er sprake is van een Herakles-Vajrapani. Zónder deze huid, zou men geen vermenging hoeven zien.

Op thematisch gebied legt Tanabe een connectie tussen Herakles en Vajrapani. Van te voren stelt hij terecht de kritische vraag waarom er met opzet gekozen zou zijn voor een vermenging van deze twee figuren. Zijn vraag is zeker gegrond, maar zijn antwoord is des te teleurstellender. Hij gaat er vanuit dat Herakles als voorbeeld heeft gediend om Vajrapani iconografisch gezien vorm te geven in Gandhara.

Tegelijkertijd zijn er geleerden zoals, Hsing en Homrighausen die Herakles als centraal punt van een geografische transitie van 'West' naar 'Oost' zien. Hierbij wordt, zoals eerder gezien, vanuit een Middellandse-Grieks oogpunt gedacht. Zoals eerder besproken, gaat Homrighausen er óók vanuit dat er sprake is van een vermenging van de 'Europese' Herakles en allerlei andere mythologische figuren uit Azië. Er wordt niet alleen gesproken over een interactie tussen 'Oost' en 'West', maar ook over een interactie tussen 'seculier' en 'religieus' binnen de iconografie van Gandhara. Homrighausen voegt zich bij de groep academici die er vanuit gaat dat de Heakles-Vajrapanifiguur doelbewust gecreëerd is.

Van Aerde voegt zich ook in het debat. Naar aanleiding van haar onderzoek naar 123 reliëffragmenten komt zij tot de conclusie dat er zeker sprake is geweest van een

culturele interactie in het Gandharagebied. De ‘Grieks naturalistische’ stijl zou eventueel een ‘bindmiddel’ geweest kunnen zijn voor de iconografie van monumenten in Gandhara, aangezien daar ontzettend veel culturen samenkwamen. Van Aerde concludeert dat er zeker sprake is van een Herakles in Gandhara. Er is ook sprake van een Vajrapani in Gandhara. Een Herakles-Vajrapnifiguur is echter niet waarschijnlijk óf de figuur is uiterst zeldzaam.

3.4.2. Conclusie ‘Herakles-en-of-Vajrapani (?)’ – implicaties van de onderzoeken

Wat zijn nu de implicaties van al deze onderzoeken? Ten eerste ben ik van mening dat al deze onderzoeken iets hebben toegevoegd aan de bestudering van de interactie tussen de Mediterrane wereld en het Gandharagebied, ondanks het feit dat ik niet iedere theorie onderschrijf. Ten tweede is het evident dat er tot nu toe veelal vanuit een ‘Grieks-geïnteresseerd’ oogpunt is gekeken naar de iconografie van de beeldcultuur van Gandhara, dat – waarschijnlijk onbedoeld – kolonialistisch overkomt. Ten derde heb ik gesignaleerd dat er vanuit veel verschillende perspectieven geredeneerd wordt als het gaat om Herakles-Vajrapani. Sommigen nemen als beginpunt de mythologische achtergrond van beiden, anderen kijken puur naar de beeldcultuur. Ten vierde heb ik uit de vele stellingen op kunnen maken dat er veelvuldig gebruikt wordt gemaakt van termen als ‘*fusion*’, ‘vermenging’, ‘parallellisme’, ‘syncretisme’ en (bewuste) ‘beïnvloeding’ als het gaat om de bestudering van Herakles-Vajrapani. Ten vijfde spreken velen ófwel van een ‘doelbewust gecreëerde’ stijl ófwel van een ‘doelbewust gecreëerde’ Herakles-Vajrapani, met daarvoor allerlei verschillende redenen, waaronder de invloed van een Gandharische elite. Ten zesde lijkt de discussie over Herakles-Vajrapani zo ver te zijn doorgeslagen dat er bijna geen ruimte lijkt te zijn om de vraag te stellen óf men überhaupt kan spreken van een Herakles-Vajrapani.

3.4.3. Conclusie ‘Herakles-en-of-Vajrapani (?)’ – mijn visie

Mijn visie op de bovengenoemde implicaties is als volgt. Mijns inziens is het van belang om het Herakles-Vajrapanidebat te bestuderen vanuit een zo min mogelijk Greco-centrisch perspectief. Men kan er niet omheen dat er weliswaar ‘Grieksheid’ aanwezig is geweest in Gandhara en dat deze ‘Grieksheid’ zich ook heeft gevestigd in de Gandharische iconografie. De vraag of dit intentioneel is geweest of niet, is in mijn optiek eigenlijk niet te beantwoorden, aangezien daar geen direct bewijs voor is. Het blijft immers giswerk.

Herakles wordt dikwijls als centraal punt gekozen in de bestudering van de Herakles-Vajrapani figuur en de nadruk ligt dan veelal op de 'Grieksheid' van Herakles-Vajrapani. Als er al een Herakles-Vajrapani zou zijn, dan zou het goed zijn om beide figuren afzonderlijk te bestuderen in de Gandharische context, dan de grootse gemene deler(s) vaststellen om vervolgens te kijken in hoeverre deze gemeenschappelijke kenmerken voorkomen in de iconografie van Gandhara. Mijns inziens doet Van Aerde dit erg goed door in haar onderzoek drie categorieën te maken: Herakles, Herakles-Vajrapani en Vajrapani.

Naar aanleiding van het onderzoek van Van Aerde ben ik er inmiddels van overtuigd geraakt dat het fenomeen Herakles-Vajrapani een fantoom is. Tanabe stelt de vraag waarom er per se gekozen is voor Herakles-Vajrapani. Foucher komt met allerlei vormen van Vajrapani (Zeus-Vajrapani, Hermes-Vajrapani), maar waar leidt dit nu allemaal toe?

We kunnen vaststellen dat er ontzettend veel mogelijkheden zijn met betrekking tot het aanduiden van een Vajrapanifiguur die mogelijk een 'versmelting' heeft ondergaan met een mythologisch figuur uit de Middelen. In dit geval zou ik er voor opteren om te kiezen voor 'Griekse aanwezigheid in Gandhara', waar eventueel de 'Griekse' stijl naar voren komt in de iconografie. De typische kenmerken van Herakles-Vajrapani worden voornamelijk gebaseerd op de baard, woeste blik en attributen (leeuwenhuid en *vajra*/knots). Als de knots en de leeuwenhuid wegvallen, dan blijft alleen de woeste blik over, aangezien Van Aerde ook Vajrapani's heeft aangetroffen zonder baard. Naast de woeste blik blijft alleen nog de 'Griekse' stijl over in de iconografie. Ik denk dus dat de 'Griekse kop' misschien wel als stereotype is gebruikt voor heel veel goden- en heldenfiguren in Gandhara en niet specifiek voor Herakles-Vajrapani, als men al kan spreken van de aanwezigheid van dé 'Griekse' stijl.

Deze gedachte kwam mede op door Zin's argumentatie dat Herakles en Vajrapani inhoudelijk eenzelfde functie vervullen. Beide zijn immers helden/beschermers, hebben een woeste blik, dragen op een of andere manier een kledingstuk en dragen een wapen bij zich. De leeuwenhuid die vaak genoemd wordt, zou ook een tijgerhuid of een panterhuid kunnen zijn. In het laatste geval zou men kunnen denken aan een connectie met Dionysos. Als men in een tunnelvisie raakt van 'Grieksheid', kan men altijd wel 'Griekse' elementen aantreffen in de iconografie van een cultuur, zoals in Gandhara.

Een belangrijk punt om te maken over 'Grieksheid' en 'Griekse' aanwezigheid in de iconografie van Gandhara, is de datering. Mijns inziens is het aannemelijk dat in de 4^e eeuw, 3^e eeuw en 2^e eeuw v.o.j. 'Grieksheid' door de lokale bevolking in Gandhara nog gepercipieerd kon worden, maar dat dat in de 1^e en 2^e eeuw ook het geval was, betwijfel ik ten zeerste. Veel reliëfs komen hoogstwaarschijnlijk uit de 2^e en 3^e eeuw en dan kun je in feite überhaupt niet meer spreken van 'Grieksheid'. De 'Griekse' connotatie van alle objecten uit Gandhara is dan allang verloren geraakt. In mijn optiek is het logisch dat er weliswaar 'Grieksheid' aanwezig was in de iconografie van reliëfs in het Gandharagebied, maar alleen in de vroegste periode. De zogenoemde 'hellenistische' stijl in die reliëfs is dan gewoonweg de 'Gandharastijl'.

Zoals eerder gezegd, is de discussie over Herakles-Vajrapani in mijn optiek te ver doorgeslagen. Door er blindelings vanuit te gaan dat er een dergelijke figuur bestaat in Gandhara, is menig academicus Herakles-Vajrapani gaan analyseren met behulp van de in hoofdstuk II besproken '*labels*', waardoor er niet meer kritisch is gekeken naar de kern van het debat (met uitzondering van Van Aerde), namelijk of men überhaupt kán spreken van een Herakles-Vajrapani. Het 'plakken' van al deze '*labels*' doet vervolgens meerdere inhoudelijke vragen rijzen. Als men de aanname doet dat er bijvoorbeeld sprake zou zijn van 'syncretisme', 'beïnvloeding' of '*fusion*', dan blijft steeds de 'waarom-vraag' terugkomen. Op die vraag wordt soms plausibel en soms minder plausibel antwoord gegeven, die eventueel als kolonialistisch geïnterpreteerd zouden kunnen worden. De conclusie die ik hieruit trek is dat men nog altijd weinig grip krijgt op alle significanties van de iconografie van het interessante Gandhara.

Hoofdstuk 4: Conclusie ‘Het Grote Fantoom’

4.1. Conclusie ‘Het Grote Fantoom’

Dit onderzoek is begonnen met enkele citaten uit nieuwsberichten over de vernietiging van cultureel erfgoed door terroristische groeperingen en over de Gandharakunst die op de zwarte markt is beland. Middels deze citaten heb ik geprobeerd de actualiteit en de urgentie aan te tonen met betrekking tot het onderzoek naar Gandhara. Het Gandharagebied is in de afgelopen decennia een nieuw object van studie geworden binnen de archeologie en is daarom voor mij een uitdaging gebleken om te bestuderen.

In hoofdstuk 1 heb ik een overzicht gegeven van de geschiedenis van Gandhara, en specifiek van Taxila, om zo duidelijk het onderzoek in te kaderen. Daarnaast ben ik ingegaan op de geschiedenis van de opgravingen in Taxila met het doel het gebied van het uitgestrekte Gandhara specifieker te maken. Om de aanleiding van het onderzoek te verduidelijken, heb ik een aantal problemen, dat het onderzoek naar Gandhara bemoeilijkt, aangestipt. Ten slotte heb ik in hoofdstuk 1 mijn onderzoeksvraag en bijbehorende deelvragen geformuleerd, waarbij ik ook de methodologie van mijn onderzoek heb vermeld. De onderzoeksvraag luidde: “In hoeverre is er sprake van ‘interactie’ en ‘beïnvloeding’ tussen Grieken en niet-Grieken in de kunst van het Gandharagebied?”. Alvorens ik antwoord zal geven op de hoofdvraag van dit onderzoek, zal ik eerst de deelvragen bespreken.

In hoofdstuk 2 ben ik ingegaan op de theorievorming van stijl met als doel twee deelvragen te beantwoorden: “Wat is stijl en wat ziet men als ‘Grieksheid’?” en “Hoe moeten we stijl duiden en hoe moeten wij dit toepassen op Gandhara?”. Aan de hand van Versluys’ bevindingen in *Visual Style and Constructing Identity in the Hellenistic World: Nemrud Dağ and Commagene under Antiochos I*, heb ik geprobeerd te beschrijven hoe Mediterrane archeologen (van vroeger en nu) objecten proberen te duiden door middel van het benoemen van de stijl van objecten. Het begrip ‘stijl’ alleen al brengt veel moeilijkheden met zich mee. Wat is immers stijl en wie bepaalt dat? Hoe komt men tot een definitie van stijl? ‘Stijl’ kan men op twee manieren benaderen. Ten eerste kan men kijken naar de stilistiek. Ten tweede kan men kijken naar ‘stijl’ in culturele context, waarbij gekeken wordt naar de kenmerkende aspecten van materieel erfgoed die binnen die specifieke cultuur veel voorkomen. Veel archeologen en (kunst)historici

definiëren de 'stijl' van een object naar aanleiding van de zonet tweede genoemde benadering.

Dit benoemen van stijl uit zich dikwijls in het 'plakken' van *labels* als: 'syncretisme', 'tweetaligheid', 'dubbelstijl', 'parallelisme', 'juxtapositie', 'hybriditeit', 'fusion', 'toevoeging', 'modificatie', 'transformatie', 'translatie', 'creatie' en 'bricolage'. Met deze *labels* proberen academici, ieder op zijn eigen manier, aan te tonen dat het desbetreffende materiële erfgoed kenmerken vertoont van 'Grieksheid'. Deze *labels* hebben allemaal hun voor- en nadelen. Enerzijds bieden zij structuur en houvast voor verder onderzoek, anderzijds zorgen de *labels* (onbedoeld) voor een kolonialistische connotatie, aangezien er vanuit een (superieur) 'Westers', 'Grieks' ideaal wordt geredeneerd en de objecten niet als op zichzelf staande objecten in eigen culturele context worden bestudeerd. In mijn optiek zijn deze labels niet nodig. De vraag moet niet zijn: 'welk *label*?', maar: 'hoezo *label*'?

Maar wat is die 'Grieksheid' nu precies, die steeds genoemd wordt? Mijns inziens wordt term 'Grieksheid' veel te gelimiteerd gebruikt. De 'Grieksheid', die archeologen en (oud)historici in het verleden bedoelden, werd vaak verbonden aan etniciteit en geografie – wat overigens nu niet meer het geval is. Archeologen en (oud)historici proberen nog steeds, zonder meer in het geval van Gandhara, de 'Grieksheid' van objecten uit Gandhara te meten aan het materiële erfgoed van de Europees hellenistische periode uit de 'Griekse' geschiedenis. In mijn optiek is het heel moeilijk om te spreken van 'Grieksheid' in objecten van Gandhara, aangezien de objecten uit Gandhara, die kenmerken van 'Grieksheid' vertonen, binnen de hellenistische periode zouden moeten vallen. Het 'hellenisme' was in deze periode wijdverspreid over het Euraziatisch gebied. 'Grieksheid' heeft in die periode helemaal niets meer te maken met etniciteit. Het heeft geen zin om op zoek te gaan 'Grieksheid' in objecten in Gandhara. Alle objecten zouden in hun eigen context bestudeerd moeten worden. We kunnen vervolgens dan de conclusie trekken we bepaalde elementen herkennen als zodanig een bekende stijl uit Europa, die echter ook voorkomt in Gandhara.

In hoofdstuk 3 ben ik ingegaan op één casus om de volgende deelvraag te beantwoorden: "Hoe uit zich de veronderstelde 'Grieksheid' in de casus Herakles-Vajrapani uit het Gandharagebied?". In dit hoofdstuk heb ik eerst het debat weergegeven over de figuur Herakles-Vajrapani en daarbij alle interpretaties van de figuur. Al in het

vroegste stadium, waarin archeologen stuiten op de zojuist genoemde figuur, werd een link gelegd tussen de 'Griekse' Herakles en de 'Boeddhistische' Vajrapani in de iconografie van (stupa)reliëfs, vanwege de 'Griekse, naturalistische stijl'. Academics, die zich hebben gevoegd in het debat over de iconografie van Herakles-Vajrapani, strooien met de in hoofdstuk 2 besproken *labels* als 'syncretisme', 'fusion', 'beïnvloeding', 'parallisme' en proberen op die manier de iconografie van Herakles-Vajrapani beter te duiden en te interpreteren. Daarnaast proberen zij allerlei redenen te vinden waarom er een versmelting zou zijn ontstaan tussen Herakles en Vajrapani. Tegelijkertijd speelt 'Grieksheid' een grote rol in dit debat. De meeste visies zijn ontstaan vanuit een Greco-centrisch perspectief. De nadruk wordt in deze casus voornamelijk gelegd op hoe 'Grieks' Herakles-Vajrapani is.

Van Aerde zegt terecht dat Herakles, Vajrapani en Herakles-Vajrapani (als hij al bestaat) in de Gandharische iconografie afzonderlijk van elkaar bestudeerd zouden moeten worden. Naar aanleiding van haar onderzoek ben ik er inmiddels van overtuigd dat het fenomeen Herakles-Vajrapani een fantoom is op basis van het materiaal dat wij nu hebben. Dit wil niet zeggen dat ik het fenomeen Herakles-Vajrapani volledig ontken, maar dat ik grote vraagtekens zet bij de inmiddels ontwikkelde tunnelvisie in het onderzoek naar de iconografie van Herakles-Vajrapani in Gandhara. Als er überhaupt al sprake is van 'Grieksheid' in de iconografie van een potentiële Herakles-Vajrapani, dan zou die 'Grieksheid' zich uiten in de tunnelvisie op het onderdeel van de 'Grieks-Europese' Herakles in Herakles-Vajrapani. Het staat buiten kijf dat er contact is geweest tussen de 'Grieken' uit Europa en de lokale bevolking in Gandhara vanaf de 3^e eeuw v.o.j., maar de 'Grieksheid' in de iconografie van het Gandharagebied is, mijns inziens, naar verloop van tijd volledig opgegaan in dé 'Gandharastijl' en heeft daarbij de connotatie met het 'Europees-Griekse' verloren.

De centrale vraag van dit onderzoek is: "In hoeverre is er sprake van 'interactie' en 'beïnvloeding' tussen Grieken en niet-Grieken in de kunst van het Gandharagebied?". Zoals al eerder gesteld in dit hoofdstuk is het moeilijk om te definiëren wat 'Grieks(heid)' is in de iconografie van Gandhara en of het überhaupt aanwezig is. Ik zou willen stellen dat er zeker een interactie heeft plaatsgevonden tussen 'Grieken' uit Europa en de lokale bevolking van Gandhara. Bij menselijke interactie worden onderdelen vanuit de ene cultuur logischerwijs overgenomen in de andere cultuur. Of

dit bewust of onbewust gedaan wordt, laat ik in het midden. Een logisch gevolg van het overnemen van cultuur is dat het zich uit in de kunst van de desbetreffende regio in een bepaalde periode. Het is aannemelijk om te denken dat in de 3^e eeuw en 2^e eeuw v.o.j. 'Grieksheid' door de lokale bevolking in Gandhara nog gepercipieerd zou kunnen worden. Dat dat in latere tijden ook nog het geval was, trek ik in twijfel. Zoals ook in hoofdstuk 3 gezegd is, kun je op een gegeven moment niet meer spreken van 'Grieksheid' in de iconografie van Gandhara. Als de 'Grieksheid' in de eerste plaats aanwezig zou zijn geweest in de kunst van Gandhara, dan is die 'Grieksheid' in latere tijden integraal onderdeel geworden van de 'Gandharastijl', die de connotatie met het 'Griekse' (volledig) kwijt is geraakt.

Het is mijns inziens niet mogelijk om te spreken van (directe) beïnvloeding van de kant van de 'Grieken' richting de lokale bevolking van Gandhara, die zich uit in de kunst. De reden hiervoor is dat er simpelweg geen sluitend bewijs is, maar enkel vermoedens. Het is bovendien een superioriteitsgedachte om te denken dat alles (*id est* alle vormen van cultuur uit Gandhara) wat niet-'Grieks' is, onderworpen kan worden aan alles wat wél-'Grieks' is.

Al met al kan geconcludeerd worden dat we nog altijd maar weinig grip kunnen krijgen op de veelzijdige dimensies van de kunst uit het Gandharagebied.

4.2. Reflectie en aanbevelingen voor verder onderzoek

Dit onderzoek heeft wellicht een andere kijk gegeven op hoe men de kunst van Gandhara zou kunnen benaderen. Ik heb in deze scriptie geprobeerd om het belang aan te tonen van meer en nieuw onderzoek naar het Gandharagebied dat tot nu toe vaak onderbelicht is gebleven binnen de Oudheidstudies.

Mijns inziens is het creëren van nog meer theoretische kaders aangaande Gandhara niet wenselijk. Er zijn zo ontzettend veel kaders en we komen maar niet verder. Het lijkt mij veel beter om meer naar individuele gevallen te kijken.

In dit onderzoek is de casus van Herakles-Vajrapani gebruikt om de mogelijke 'Grieksheid' in de iconografie van (stupa)reliëfs te bestuderen en die vervolgens te koppelen aan de hoofdvraag. Daar er in deze bachelorscriptie geen ruimte is voor meerdere *casus*, zou men er goed aan doen om veel meer *casus* te bestuderen, aangezien

er talloze mogelijkheden zijn. Uiteraard blijft de bestudering van deze *casus* op microniveau.

Om tot een macroniveau van interdisciplinair onderzoek te komen, zou men niet alleen de reliëfs moeten bestuderen, maar bijvoorbeeld ook andere archeologische vondsten zoals: munten, sculpturen anders dan reliëfs, keramiek *et cetera*. Om daadwerkelijk tot een groot interdisciplinair onderzoek te komen, moeten ook de religiewetenschappen, de geschiedenis, de antropologie en de filologie (zowel de Griekse teksten als de teksten in alle andere talen, die aanwezig zijn geweest in het Gandharagebied) betrokken worden in het onderzoek naar Gandhara.

Tot slot denk ik dat we veel meer nieuwe informatie uit vondstcontext zouden moeten verkrijgen, maar dit kan enkel door middel van nieuwe opgravingen, wat nu niet goed mogelijk is wegens veiligheidsoverwegingen. Hopelijk zijn nieuwe opgravingen in de toekomst wel mogelijk en worden alle fantomen ten aanzien van Gandhara uit de weg geruimd.

吴新江 和 李肖宗 主编, 《新疆石窟艺术》, 中国文联出版社, 北京, 15-47.

_____, vertaling (2015) door: W.G. Crowell. *Heracles in the East: The Diffusion and Transformation of his image in the Arts of Central Asia, India, and Medieval China*. Asia Major. 18. 2.

Karetzky, P. (2000). *Early Buddhist Narrative Art: Illustrations of the Life of the Buddha from Central Asia to China, Korea and Japan*. University Press of America, Lanham, introduction XV.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*, Librairie Plon, 8, rue Garancière, Paris-6e, 11-22.

Marshall, J. (1951). *Taxila: An illustrated account*. Cambridge, 118.

_____, (1975), *Taxila: An illustrated account of archaeological excavations carried out at Taxila under the orders of the government of India between the years 1913 and 1934* (Vol. I, II, and III), New Delhi.

Oldenburg, S. (1901). *Buddhist Art in India*, in: The Bulletin of the St. Petersburg Academy of Sciences vol. xiv, 223-5.

Tanabe, K. (2005). *Why Is the Buddha Śakyamuni Accompanied by Hercules/Vajrapani? Farewell to Yakṣa-Theory*, in: East and West 55, 363-79.

Tarzi, Z. (1976). *Hadda à la lumière des trois dernières campagnes de fouilles de Tapa-è-Shotor (1974-1976)*, communication du 25 juin 1976. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 120^e année, N. 3, 381-410.

Thapar, R. (1973). *Ashoka and The Decline of The Mauryas*, Delhi/Oxford.

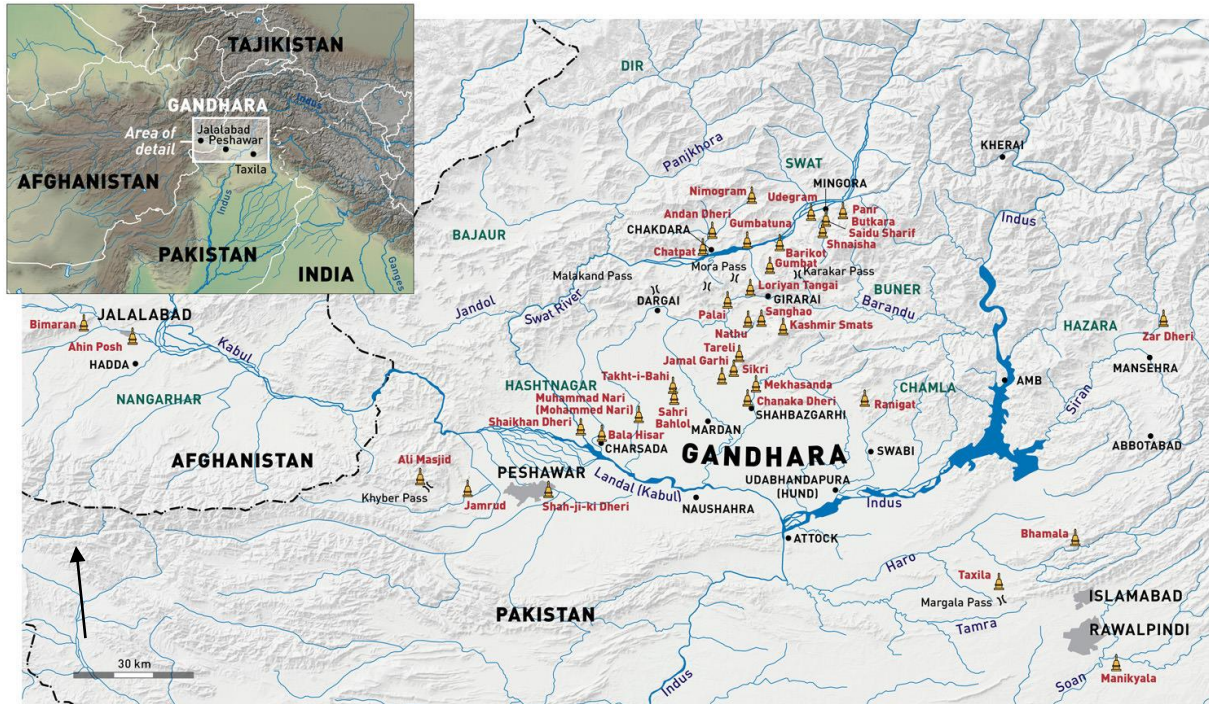
Versluys, M. (2017). *Visual style and constructing identity in the hellenistic world*, Cambridge University Press, Cambridge, 186-212.

Woodcock, G. (1966). *Greeks in India*. Faber, London, 48-59.

Zin, M. (2009). *Vajrapani in the Narrative Reliefs*, in: C. Frölich (ed.) *Migration, Trade and peoples, Part II*, Gandharan Art, The British Association for South Asian Studies. 73-88.

Appendix

Figuur 1: Kaart van Gandhara.



Bron: Society, A. (2015, June 23). Map of Gandhara. *Ancient History Encyclopedia*. Retrieved from <https://www.ancient.eu/image/3943/map-of-gandhara/>

Figuur 2: Kandahar edict van keizer Ashoka Maurya.



Bron: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AsokaKandahar.jpg>

Figuur 3: Dharmajika stupa, Taxila.



Bron: https://en.wikipedia.org/wiki/Dharmarajika_Stupa#/media/File:Dharmarajika_stupa,Taxila.jpg

Figuur 4: kaart van Dharmajika stupa, Taxila.

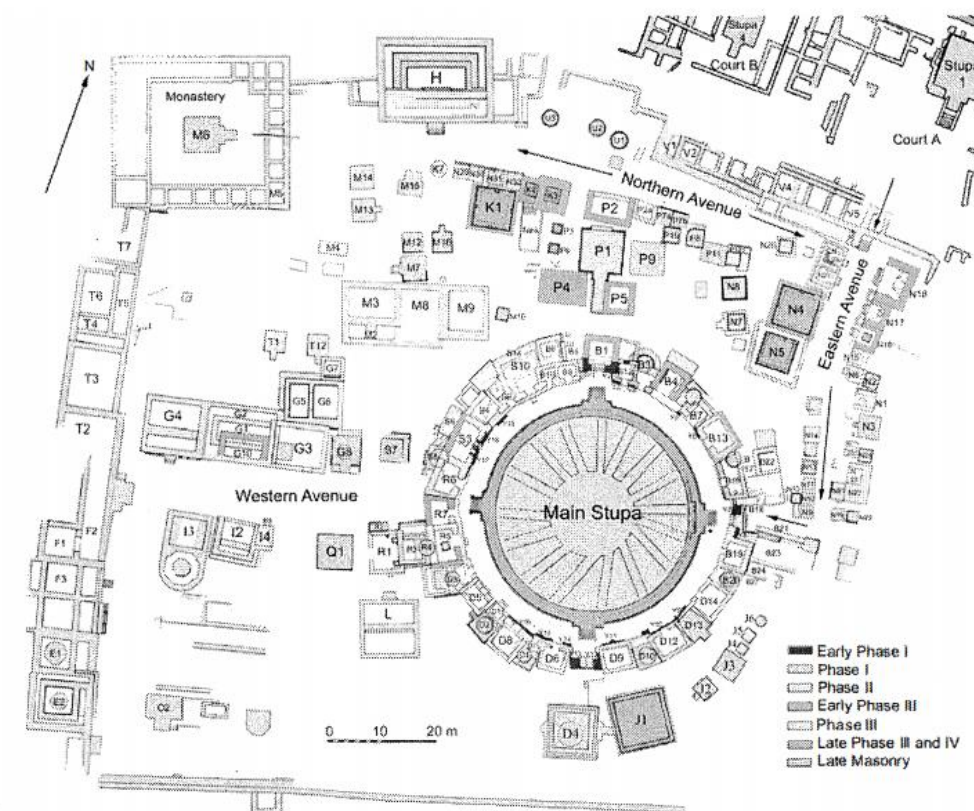


FIGURE 4.2. Plan of Dharmarajikā complex, Taxila (author's plan, modified after Marshall, *Taxila*).

Bron: Kurt Behrendt, Behrendt K, en Brancaccio, P. (2014): *Gandharan Buddhism, Archaeology, Art, Texts*. UBC Press, Vancouver, 84.

Acti
Go to

Figuur 5: Vajrapani met baard.



Bron: B. A. Litvinsky, "GANDHĀRAN ART," *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2005, <http://www.iranicaonline.org/articles/gandharan-art>.

Figuur 6: Vajrapani zonder baard.



Fig. 6 - The Great Departure, Indian Museum. (After Klimburg-Salter 1996: pl. 161).

Bron: Tanabe, K. (2005). *Why Is the Buddha Śakyamuni Accompanied by Hercules/Vajrapani? Farewell to Yakṣa-Theory*, in: *East and West* 55, 368.