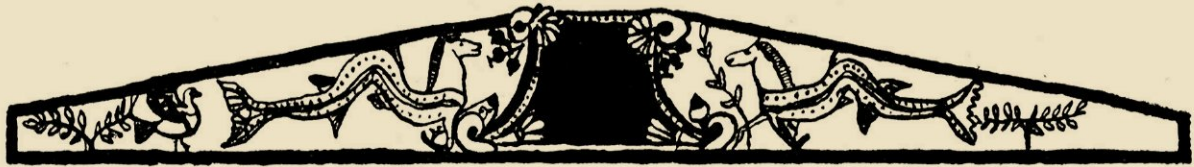




GRAFSCHILDERING IN DE „TOMBA DEI TORI” IN CORNETO



AFB. 2. GEVELVELD UIT DE „TOMBA DEI TORI” IN CORNETO

# ETRURISCHE SCHILDERKUNST

## LA TOMBA DEI TORI

DOOR L. J. ELFERINK

**W**EINIG volken der oudheid kunnen zich zoozeer in de belangstelling van het publiek verheugen als juist de Etruriërs. Hun ras en afkomst, hun levenswijze en niet het minst hun taal hebben voor den ontwikkelden leek door hun raadselachtigheid een bijzondere bekoring, die nog versterkt wordt en een zeer eigen kleur verkrijgt door zeer uiteenlopende associaties.

Zeer nuchtere naturen vermag reeds het enkele feit der onontcijferbaarheid hunner taal te boeien. Niet zonder grond. Immers brokstukken dezer taal zijn reeds bekend sedert 1493, toen te Viterbo Etrurische sarcophagen gevonden werden, op wier deksels zich inscripties bevonden, die de aandacht der geleerden van die dagen trokken en tot menigvuldige gissingen aanleiding gaven. Bijna geen jaar ging nadien voorbij zonder dat van nieuwe vondsten gewag gemaakt wordt, zoodat nu vele duizenden van inscripties geregistreerd zijn. Zelfs werden enkele langere teksten gevonden, waaronder één van 1500 woorden, die geschreven was op de windsels van een Egyptische mummie, bewaard in een klein museum in het Kroatische Agram en die in het einde van de vorige eeuw bekend werd. Aan den anderen kant ontwikkelen en verfijnden zich onze methoden van ontcijfering meer en meer aan zeer verschillende talen en schriften, aan het spijkerschrift en aan het hiëroglyphenschrift, aan teksten uit Voor-Azië en uit Turkestan, en steeds werden daar alle moeilijkheden, die het begripen der teksten in den weg stonden, opgelost. Maar ondanks onze steeds grooter wordende vaardigheid, en ondanks het steeds aangroeiende materiaal aan teksten blijft het Etrurisch ons onbegrijpelijk, als een aan den horizon opdoemende sfinx, die wij wel met steeds sterker kijkers observeeren kunnen, maar die daarmee slechts raadselachtiger wordt.

Bij minder nuchtere geesten kleedt zich deze problematiek in het gewaad van het mysterie, ja van het metaphysische. Oeroude wijsheid zoekt men bij hen, waaruit latere wijzen steeds weer zouden hebben geput. Een archaeoloog als Fritz Weege vergelijkt de voorstellingen van de onderwereld zooals die op de Etrurische wandschilderingen zijn afgebeeld met Dante's

Purgatorio en met het tweede deel van den Faust. In de Renaissance ziet hij een weer opleven van de scheppingskracht van het Etrurische volk, die eeuwenlang gesluimerd zou hebben. Een Bachofen ziet in hen een volk dat nog leeft onder de stoffelijke natuurwet, in de sfeer van het vegetatieve, van het tellurische, waar hetaerisme en moederrechtelijke opvattingen heerchen. Een Rosenberg ziet hen als den zwarten achtergrond der geschiedenis van Italië, als een cultuurvijandige macht, die langzamerhand als een gif den Romeinschen staat binnendrong, en later nog in de Europeesche civilisatie voortwerkte.

Opmerkelijk is daarbij in de belangstelling van het geletterde publiek, dat vooral het onbekende bekend is, het bekende daarentegen zeer onbekend. Men is vertrouwd met het raadsel hunner afkomst, en met het raadsel hunner taal, voorzoover men met een raadsel vertrouwd kan zijn. Datgene echter wat aangaande hen wel bekend is, is in geen deele zoozeer het eigendom van het beschaafde publiek als dat met andere culturen het geval is.

De Etrurische cultuur ontvouwt zich in een tijdbestek dat tusschen de 8e en de 1e eeuw voor Christus ligt. Waarschijnlijk kwamen de Etruriërs tusschen 1000 en 800 in Italië, waar hun kernland Toscane is. In de zesde en vijfde eeuw overheerschen zij dan Italië, ook Rome, waar zij een sterken en blijvenden invloed hebben uitgeoefend, om in de volgende eeuwen, uit het Noorden door de Galliërs en uit het Zuiden door de Romeinen bedreigd, steeds terug te wijken, tot zij hun staatkundige macht tenslotte geheel verliezen. Bij de Romeinen bestond de neiging hun ouden en gevaarlijken tegenstander in een niet al te gunstig daglicht te stellen. Zoo spraken zij van den „obesus Etruscus”, den „Etrurischen dikbuik”, die voor hen langzamerhand een type geworden was (afb. 13). Mocht ook al zoo het volk in zijn ontaarding gekenschetst kunnen worden, het heeft toch ook aan Rome vele opmerkelijke figuren geschonken, die op deze hun Etrurische afkomst prat gingen. Zoo den Romeinschen dichter Propertius, en vooral ook Maecenas, den beschermer der kunsten in de omgeving van Augustus, tot wien Horatius het bekende „Maecenas atavis edite regibus” richt, doelend op zijn afstamming van een oud Etrurisch vorstengeslacht.

Het is de onbekendheid, die in hooge mate het goed begrip der Etrurische schilderkunst heeft doen lijden. Een belangrijke factor, die in het gemis aan waardeering ervan, zooals dat veelal aan den dag treedt, een rol speelt, is het feit, dat de Etrurische kunst langen tijd meer het object der wetenschappelijke nieuwsgierigheid van een kleinen kring van geleerden was, dan dat zij, als een aesthetisch phaenomeen, dat zich slechts aan het artistiek geschoolde oog van den kunstkenner kan onderwerpen, gewaardeerd werd. En de geleerden legden bij de beoordeeling dezer kunst een eenzijdige en

verkeerde maatstaf aan: zij toetsten haar aan de grieksche kunst. In dat licht beschouwd kon de Etrurische schilderkunst slechts een flauwe weerglans heeten, van wat in Griekenland een Polygnotus had gewrocht, te meer waar de geleerde speurzinnige deze maatstaf zoozeer outreerde, dat alleen nog datgene, wat bijvoorbeeld aan Polygnotische elementen in de Etrurische schilderkunst werd gevonden, gewaardeerd kon worden en zelfs als bouwsteen in het oordeel over Polygnotus dienst deed, terwijl daarentegen het eigene der Etrurische kunst werd voorbij gezien, ja nauwelijks of in het geheel niet als zoodanig erkend. Veelal was het resultaat der analyse een scheiding in Grieksche en Etrurische elementen, waarbij dan het Grieksche voortreffelijk en het Etrurische vanzelfsprekend minderwaardig was.

Daarbij werd het gemis aan waardeering nog ten sterkste in de hand gewerkt doordat langen tijd slechts gebrekkige en den stijl van het origineel zeer onvolkomen weergevende reproducties in omloop waren, zooals trouwens ook nu nog veel ontoereikend of in het geheel niet gepubliceerd is.

Onze kennis van de Etrurische schilderkunst danken wij geheel aan de grafschilderingen, bewaard gebleven dank zij de goedgunstigheid der grafscanders, die hun belangstelling meer aan andere dingen wijdden, en dank zij het procédé waarmee zij op den wand aangebracht waren, dat alle pogingen van kunstliefhebbers om ze van hun plaats te verwijderen deed mislukken. Van hun tempels, hun villa's, hun paleizen, die, naar Plinius ons mededeelt, rijkelijk met wandschilderingen getooid waren, rest ons in dit opzicht niets. Dat stelt ons al dadelijk voor een moeilijkheid: waren de ons bekende grafschilderingen in stijl en techniek, en in keuze van onderwerpen gelijk aan die waaraan zich de levenden in hun woningen verlustigden? Het is mogelijk dat dit niet zoo was. Vaak doet in de ons bekende schilderingen de keuze der kleuren ons vreemd aan, zoowel wat het aesthetisch effect als de natuurgetrouwheid betreft. Wij weten hoezeer de kleurgewaarwording bij verschillende volken uiteen kan lopen, wij weten dat van de Romeinen zoowel als van de Grieken, bij wie zich dat ook zeer duidelijk in hun taal manifesteert. Het kan zich uiten door een grootere of minder groote verscheidenheid van terminologie, zooals dat het Zuid-Afrikaansch, daarin waarschijnlijk door primitieve talen beïnvloed, ten opzichte van het Nederlandsch vertoont. Het kan zich echter ook uiten in een positief anders zien van kleuren. Wellicht speelt dit een rol, als wij ons verwonderen over groen-gekleurde leeuwen en blauwe paarden. Zulke vreemde kleurencombinatie's kennen wij ook buiten Etrurië: in Mycene, en in de porressculptuur in Athene. Het kan ook zijn dat chemische processen bij het verweeren der kleuren een rol spelen. Niet te vergeten is ook de factor der belichting. Evenals het verschil maakt of een kleurencombinatie bij daglicht dan wel bij kunstlicht beschouwd wordt, terwijl ook weer de verschillende soorten van kunstlicht

een verschillende uitwerking hebben, evenzoo kan het zijn dat wij de Etrurische grafschilderingen eigenlijk naar het effect bij toortslicht moeten beoordeelen. En zoo zijn er meer moeilijkheden van dezen aard. Werden er aan de grafschilderingen dezelfde eischen gesteld als aan andere schilderijen? Werkte de kunstenaar niet in zeer ongunstige omstandigheden in deze graven, en was het niet van invloed op zijn kunst? Evenzoo vele moeilijkheden voor een aesthetische interpretatie.

Tot de oudste schilderijen behooren waarschijnlijk die in de „Tomba dei Tori”, bij Corneto, het „graf der stieren”, zoo genoemd naar de stieren die in de wanddecoratie voorkomen. Het graf dateert waarschijnlijk uit de eerste helft der zesde eeuw voor Christus (afb. 1, 2 en 5).

De voorstelling, met welke wij ons zullen bezighouden en die op de hierbijgaande gekleurde reproductie is afgebeeld, bevindt zich op den achterwand van de grafruimte, tusschen twee deuren die naar twee kleinere achter het hoofdvertrek gelegen ruimten leiden. Boven de voorstelling en de deuren loopt een fries waarin de stieren voorkomen over welke ik sprak (hier niet afgebeeld). De afsluiting naar boven geeft een geveldriehoek waarin fabelachtige monsterwezens en een ruiter te paard zijn afgebeeld.

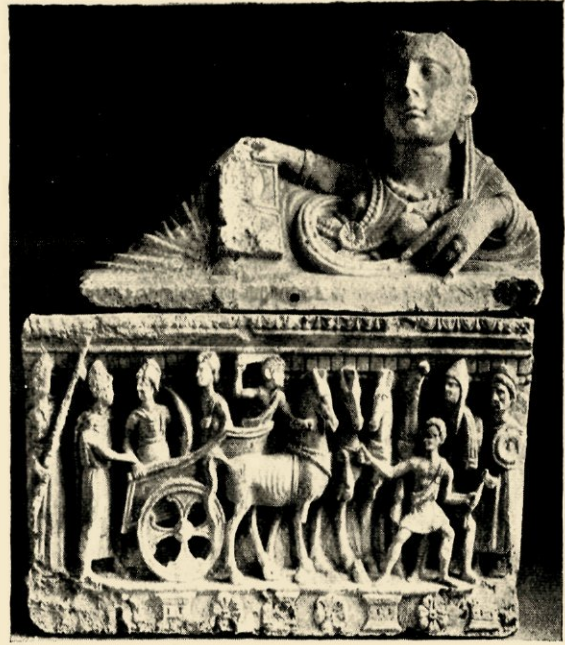
De scène, in de hoofdvoorstelling weergegeven, is ontleend aan de Grieksche mythologie. Van rechts nadert een te paard gezeten jongeling een bron, blijkbaar met het doel zijn paard te drenken. Links van de bron en zich daarachter verschuilend heeft zich een krijger geposteerd met kennelijk vijandige bedoelingen. Het is in het begin van de Trojaansche oorlog. De Grieksche belegeraars hebben nog niet volledig het beleg voor Troje geslagen, maar volstaan voorloopig met het doen van roof- en verkennings-tochten in den omtrek. De Trojanen durven zich nog buiten hun vesting te wagen. Op een zijner verkennings-tochten was de Grieksche held Achilles, tegen het vallen van den avond, bij een bron in de nabijheid van een altaar van Apollo aangekomen. Hij hoort het geluid van naderende paarden en legt zich in hinderlaag: het is de Trojaansche koningsdochter Polyxena (hier niet afgebeeld) die aan de bron, naar de gewoonte der koningsdochters van die dagen, met haar kruik water komt halen, vergezeld van den jongsten zoon van koning Priamos, Troïlos. Achilles valt den op niets bedachten Troïlos, die ongewapend was uitgereden, aan, slaat hem neer, en maakt de paarden buit.

Dat is in het kort het verhaal, dat ons uit de beeldende kunst beter bekend is dan uit de litteratuur, en dat uitvoerig schijnt te zijn verhaald in een der verloren gegane na-homerische heldendichten, de Cypria, en in een eveneens verloren tragedie van Sophocles, Troïlos genaamd.

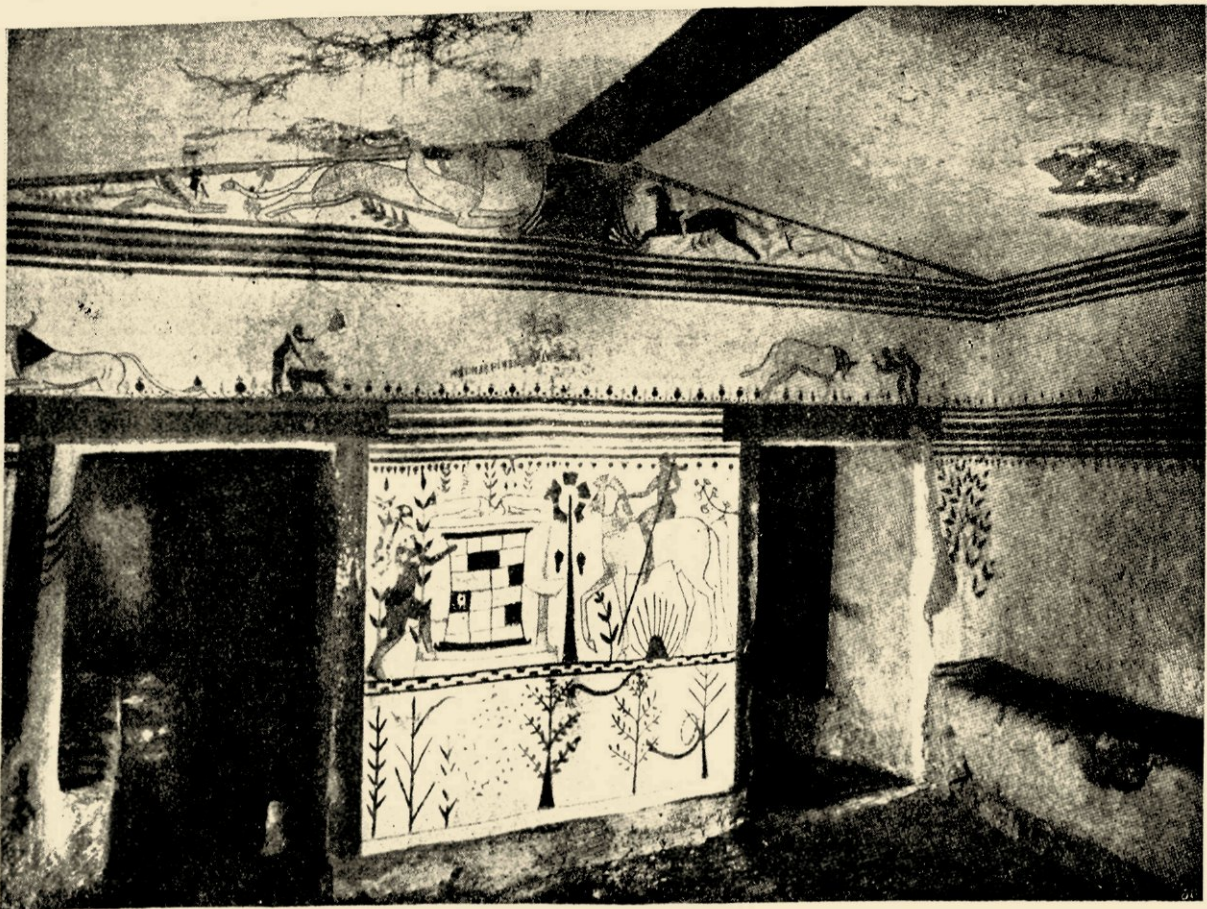
De Etrurische kunstenaar dankte niet alleen het litteraire gegeven aan de Grieken. Een vergelijking met de vazenschilderingen, die hier als afb. 6



AFB. 3. ASCHURN IN HET MUSEO GUARNACCI TE  
VOLTERRA. ULIXES EN DE SIRENEN



AFB. 4. ALBASTEN ASCHURN IN LOWTHER CASTLE,  
MET RELIEFVERSIERING VOORSTELLEND DE RIT  
NAAR HET HIERNAMAALS



AFB. 5. BLIK IN HET INWENDIGE VAN DE TOMBA DEI TORI



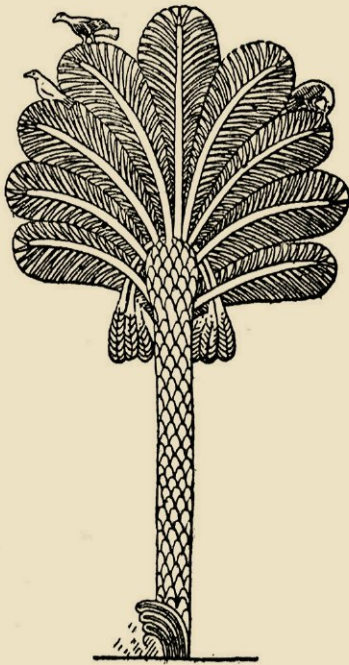
AFB. 6. ATTISCH-CORINTHISCHE HYDRIA UIT CAERE, IN HET MUSEUM TE WEENEN. ACHILLES, POLYXENA EN TROÏLOS

en 11 zijn afgebeeld, toont bij den eersten oogopslag ook een sterke afhankelijkheid in de uitbeelding. Wellicht kwam dan ook het gegeven niet in zijn litterairen vorm tot hem, maar ging hij direct uit van de Grieksche uitbeelding. Daarvoor pleit het geringe begrip dat de Etrurische kunstenaars vaak van de Grieksche mythen blijken te hebben en de vrijheden die zij zich ten opzichte daarvan veroorloven, terwijl hun kennis van de Grieksche wijze van uitbeelden des te beter is. In de oudheid werd immers Etrurië overstromd met de producten van de Grieksche ceramische industrie, en nog zijn hun graven ware mijnen van Grieksche vazen. Van de afgebeelde vazen stammen dan ook de beide laatsten uit Etrurië: de een heeft als vindplaats Caere, de ander Vulci.

Als wij de Grieksche en de Etrurische wijze van uitbeelden nader vergelijken, dan zien wij bij alle overeenkomst, die vooral in de sterk gelijkende conceptie van het gegeven tot uitdrukking komt, toch ook verschillen. De Etrurische schilder heeft het gegeven vereenvoudigd: Polyxena heeft het veld moeten ruimen (om van de andere figuren die de vazen geven niet te spreken), en Troïlos, die in de Grieksche voorbeelden gewoonlijk twee paarden berijdt, voert er hier slechts één. De vaas van afb. 6 is in dit opzicht een uitzondering. Merkwaardig is echter dat bij nauwkeurig toezien blijkt dat de kunstenaar op de wandschildering oorspronkelijk twee paarden heeft willen weergeven, waarvan het tweede dan bijna geheel door het voorste bedekt werd, ongeveer op de wijze van de vazenschildering die afb. 11 weergeeft. In het origineel zijn aan kop en borst, en aan de achterpooten nog duidelijk de sporen, de „Vorritzungen”, van den oorspronkelijken opzet aanwezig. Op dat oorspronkelijk bedoeld zijn van twee paarden duidt ook het „kentron” dat Troïlos in zijn linkerhand houdt, de gepunte stok met een kruk aan het bovineinde, die bij het rijden met twee paarden gebruikt werd.

Evenals op de vazen is Troïlos geheel naakt weergegeven, slechts draagt hij hier de typisch etrusche elegante voetbekleding, en heeft hij een armband om den bovenarm. In tegenstelling met Troïlos, die slechts het in den strijd onbruikbare kentron voert, is Achilles goed bewapend: het zwaard in de eene hand en — nauw zichtbaar op de schildering — de lans in de andere hand, met helm en scheenplaten (ook daarin stemmen de vazen overeen) is hij gereed tot den strijd. Treffend is ook de gelijkenis in de weergave van het brongebouw. Slechts wordt het op de wandschildering bekroond door twee liggende leeuwen, waarvan één als waterspuwer fungeert (men vergelijk ook de vergaarbakken), terwijl op twee van de drie Grieksche voorbeelden daar een kraai verschijnt als een malum omen voor Troïlos. In een enkel opzicht biedt het tafereel echter ook meer dan de vazen. Wij zien een rijke aanduiding van vegetatie, waar de Grieken zich gewoonlijk vergenoegen met een lijn met wat stippen (slechts het oudste exemplaar, de Timonidasvaas van afb. 11 is wat overvloediger in zijn vegetatie), wij zien een palm-

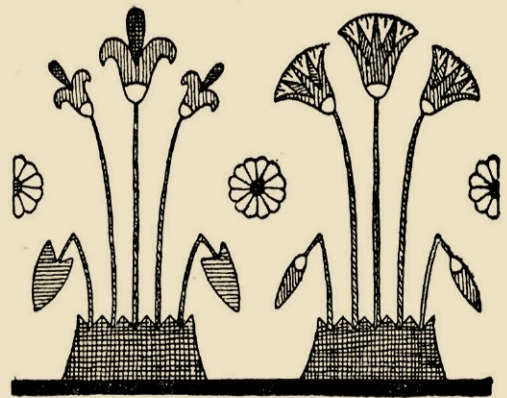




AFB. 7. DADELPAALM OP EEN  
ASSYRISCH RELIEF

boom in het midden (met een houderige pruikebol, en in een onwaarschijnlijke kleur n.l. rood), we zien een z.g. „bloembed” onder den buik van het paard (dat men echter eerst geneigd is voor een bloedroode ondergaande zon te houden). Achter het bronhuis zijn hoge stengelplanten afgebeeld (die de kunstenaar met zorg varieert), en op den staart van het paard kleeft als een klit een klimopachtig ding. In de strook onder de eigenlijke voorstelling zijn evenzeer planten afgebeeld, waarin een enkele krans en wollen wijbanden (de z.g. taeniae) hangen. De omlijsting boven geeft een rand van granaat-appels en lotusknoppen te zien, zooals we die ook van de Cyrenaëische vazen van de 6e eeuw voor Christus kennen, en die zonder twijfel daaraan ontleend is.

Die overvloedige vegetatie draagt zeer zeker sterk bij tot het eigen karakter van deze kunst. Dat eigene berust echter meer in de wijze van toepassing, daar de constitueerende elementen stuk voor stuk ook elders te vinden zijn. De palmboom met zijn vijf waaivormige bladeren en de uit zijn stam te voorschijn komende vruchten is een vervorming van den op de zoogenaamde „orientaliseerende” vazen voorkomenden palmboom en gaat in laatste instantie terug op Assyrische voorbeelden, waar de bladerkroon evenzoo symmetrisch en waaivormig is gecomponeerd (afb. 7). Het „bloembed” vindt zijn origine in Egypte, waar veelal lotus, lelie of papyrusplant voor decoratieve doeleinden als staande in een hoopje aarde worden afgebeeld (afb. 8). Daarna treffen



AFB. 8. WANDDECORATIE IN EEN  
THEBAANSCH GRAF



AFB. 9. FRAGMENT VAN EEN  
GEDECOREERDE TRIDACNA-  
SCHELP UIT AEGINA

wij het motief op Griekschen bodem aan, in Aegina, op gegraveerde schelpen (afb. 9), waar het wordt aangeduid als een ronde boog die gearceerd is, waaruit primitief getekende plantenstengels te voorschijn komen, nog juist als planten te herkennen door de ganzen die erin pikken, tot het motief tenslotte een onbegrepen dood sterft in Etrurië.

Zoo is de geschiedenis van enkele onderdeelen, en we zien het tafreel er mistroostig wantrouwend

op aan. De kwalijk gelukte dadelpalm en het onbegrepen tot een sprieterig tierelantijntje geworden motief doen onze misprijzende stemming overslaan op het schots en scheeve brongebouwtje en op heel die bonte kraam waarin de granaatappels als een guirlande van kleurige lampionnetjes zijn opgehangen.

Maar dan gaan we te ver. Want bij een nauwkeuriger ons rekenschap geven blijken al die kleurige dingen een andere functie te hebben dan wij er graag in zouden willen zien. Het onbegrepen motief wil niet als „bloembed” gewaarweerd worden, maar als kleurig accent.

Het schijnt wel alsof hier een merkwaardigen strijd gevoerd wordt tusschen zeer verschillende artistieke zienswijzen. Een strijd die zeker niet tot een harmonisch geheel is opgelost, zoodat men op alle waardeering steeds weer tot halverwege moet terugkomen, maar die bij een nauwkeurig toezien een boeiend schouwspel biedt.

Het is in de eerste plaats een domineeren van het kleuraspect, dat zich gelden doet, maar niet in den zin van de naïeve vreugde aan kleuren zooals die de fresco's der Cretensers kenmerkt, van een liefhebben van de dingen om hun kleuren, maar eer van een liefhebben van de kleuren om de kleuren, van een herscheppen van de dingen in des kunstenaars kleuren. Het is eigenlijk geen dominantie van een kleuraspect, maar dominantie van den kleurwil. De palm wordt rood niet zoozeer als origineele visie van den kunstenaar die daarin bepaalde associaties verwerkt, als wel om de voorstelling beter in het eveneens rood-bruingehouden kader te doen voegen. Zoo schijnt ook het groen van de manen van het paard, en het blauw van zijn staart en hoeven eer een structureele functie te hebben dan dat het alleen berust op een streven naar gelijkmatige kleurverdeeling.

Voelt men iets van een structureele functie in de kleuren, zoo mist men die daarentegen in de lijnen. De lijn is voor alles contour, en geeft geen structuur. Terwijl de Grieken zich moeite geven een knieschijf juist te construeeren, het verloop van een kuitspier aan te geven, is hier alles gericht op het vangen van de figuur in haar contouren.

Merkwaardige strijd van denken, zien en willen! De kleur moet het schema geven, en de lijn staat willig haar rechten af en functioneert slechts als contour. Maar in dat „slechts” wordt zij miskend: zij is „slechts” lijn waar zij structuur moet geven en daarin te kort schiet, in dat stuntelig geteekende brongebouwtje en die schommelige vergaarbak, zij is volwaardig waar zij beleefde contour is, in de figuur van Achilles en in de graciel geheven paardepoot. Overall waar de structuur door lijnen tot stand moet komen zijn onvolkomenheden: slechts met moeite is vast te stellen wat de rechter- en wat de linkerarm van Achilles is, en de verbinding van hand en lans is hoogst primitief. Het is alsof een laatste rest van het gedachtenlooze zievermogen, zooals dat zijn triomfen viert in de palaeolithische rotsteekeningen en in de

minoische fresco's op Creta, aangevreten wordt door het „denkbeeld”, dat een geheel andere geaardheid veronderstelt, zoodat het onharmonische geheel tot stand komt dat wij voor ons zien. Maar het „denkbeeld” werkt alleen als destructieve kracht. Het is niet het beloftenrijke eerste pogen der Grieken, dat vaak even primitief en onbeholpen is, maar waar men voelt dat het pogen gaat in een richting die hun ligt en die lukken zal.

Het leven heeft ons bij deze beschouwing meer bezig gehouden dan de dood, ofschoon we in een omgeving zijn die eer aan het laatste zou manen. Dat is het lot van deze dooden uit den voortijd: te weinig bindt ons aan hen om nog spontaan te deelen in hun gevoelens van weleer, te veel om niet naar hun leven te zien.

Het is gewoonte te spreken over de naïveteit der volken van de oudheid, die men dan zoozeer overal in wil zien dat nergens een bewuste bedoeling meer overblijft, als deden zij alles bij den eersten impuls, om den inhoud zelf hunner handelingen, zonder nevenbedoelingen. Zoo wil men ons ook doen gelooven dat elke allegorische bedoeling vreemd was aan hun grafdecoratie, dat ze zoo maar iets op hun graf schilderden omdat ze plezier hadden in de mythologische voorstelling, en dat ook de voorstellingen op aschkisten en sarcophagen, die steeds weer met bepaalde mythologische scènes versierd zijn, geen over zich zelf heenwijzende beteekenis hebben. Wellicht is dan echter het naïeve meer aan den kant van deze opmerkelijke toeschouwers dan aan die van de ouden.

In het speciale geval dat ons bezig houdt kunnen wij uitgaan van de groote beteekenis die de dood voor de Etruriërs had, die wij kunnen afleiden uit de groote zorg die zij aan hun grafmonumenten besteedden. Wij zien ook dat de wandschilderingen uit andere graven gewoonlijk op den dood betrekking hebben, doordat zij den doode temidden van de genietingen van het hiernamaals voorstellen, of doordat zij herinneren aan de rechtspraak over de dooden en aan de hellestraffen. Licht kan men er dus toe komen ook een dergelijk verband in deze scène, die bij uitzondering een mythologische is, te zoeken. Gesteund wordt men in deze opvatting door het feit dat deze zelfde voorstelling meer dan dertig keer op de etrurische grafurnen gevonden wordt, terwijl zij daarentegen niet of zelden voorkomt op de spiegels, die toch veelal mythologische voorstellingen geven.

Wellicht bevat de voorstelling dus een zinspeling op de onbeschermdheid van het menschelijk leven tegenover den dood, die elk oogenblik, in hinderlaag gelegen, ons kan overvallen. Het kan zijn dat ook daarom het mythologisch gegeven vereenvoudigd werd, en dat alleen Achilles en Troilos werden afgebeeld.

Als men de Etruriërs wil begrijpen moet men voor alles zich rekenschap geven van de beteekenis die de dood voor hen had. Het is een opvatting



AFB. 10. ETRURISCHE BRONZEN SPIEGEL MET ERIS, MINERVA, HERACLES EN THETIS.  
UIT DE VOORM. COLL. DE SOMZÉE



AFB. II. ACHILLES EN TROÏLOS OP EEN VAASSCHILDERING VAN DEN SCHILDER TIMONIDAS.  
NAT. MUSEUM, ATHENE



AFB. 12. LIGGEND ECHTPAAR. FIGUREN VAN EEN TERRACOTTA-SARCOPHAAG UIT CAERE. ROMA, VILLA DI PAPA GIULIO



AFB. 13. „OBESUS ETRUSCUS”. DEKSEL VAN EEN ASCHURN IN HET MUSEO BARGAGLI TE SARTEONO

van den dood, die men als de moederrechtelijke pleegt te karakterizeeren, een opvatting, die, naar ons gevoel, den dood haast belangrijker doet zijn dan het leven.

Wij kennen de bijzondere positie die de vrouw bij de Etruriërs innam en die sterk verschilde van die bij Grieken en Romeinen. De afstamming van de moeder gold als belangrijker dan die van den vader, zoodat op grafschriften bij voorkeur de naam van de moeder vermeld wordt. De vrouw mocht aanwezig zijn bij feestmalen (zie afb. 12) en spelen (anders dan bv. in Griekenland!), en speelde in het openbare leven een groote rol. Een figuur als die van Tanaquil wekt herinneringen aan koninginnen uit het Oosten als een Artemisia uit klein-Azië, bekend uit den slag bij Salamis, en een Semiramis.

In zulk een sfeer heeft het mysterie van leven en dood den zin van voortdurende wedergeboorte. Het individu is slechts en vóór alles schakel in de keten van geslachten. Een uitspraak van Jezus, die Johannes geeft, vertolkt deze opvatting in het spiritueele: „Als de zaadkorrel niet in de aarde daalt en sterft, blijft hij alleen, maar als hij sterft brengt hij rijke vruchten voort”, een uitspraak die niet toevallig het Christendom met de moederrechtelijke sfeer verbindt.

Deze liefdevolle aandacht voor den dood, voor welke Van Ginneken ook uit onze middelnederlandsche litteratuur enkele voorbeelden heeft gegeven, en die spreekt uit een uiting als deze:

Wie leeft blijft steeds alleene.  
Vermenigend werkt de dood.  
Doodgaan doet pijn in 't kleene.  
De weergeboorte is groot.

pleegt zich in het algemeen op verscheidene wijzen te openbaren: in groote zorg voor grafmonumenten en vooral ook in symboliek.

Wij vermoedden het reeds in de wijze waarop het Troilosavontuur werd uitgebeeld. Ook een voorstelling als in afb. 3 is weergegeven, een sarcophaag waarop Ulixes (Odysseus) en de Sirenen zijn afgebeeld, Ulixes die zich aan de mast heeft laten vastbinden om niet te kunnen bezwijken voor het verleidelijk gezang der Sirenen, is bezwaarlijk te scheiden van symbolische bedoelingen. Zoo ook de graveering van een spiegel als in afb. 10 is afgebeeld: Herakles (met de knots) staande naast Minerva, rechts een gevleugelde godin (Thetis), links een naakte figuur (Eris) met stilus en balsamarium. Soms meenen wij iets van den zin der voorstelling te kunnen vatten, meestal ontgaat ons die: maar evenzoo ontgaat den niet-ingewijde de zin van een Christelijke voorstelling. Het is de geesteshouding van het „Alles vergänglichliche ist nur ein Gleichnis,” die wij onderkennen, zonder nochtans haar uitingen te verstaan.