



AFB. I. GEVELVELD UIT DE TOMBA DELLE ISCRIZIONI TE CORNETO-TARQUINIA

ETRURISCHE SCHILDERKUNST

TOMBA DEGLI AUGURI - TOMBA DELL' ORCO - TOMBA FRANÇOIS

DOOR L. J. ELFERINK

GAF de Tomba dei Tori een zuiver grieksche voorstelling weer, de wat later, omstreeks 520—510, te dateeren Tomba degli Auguri herbergt schilderijen met geheel etruschen inhoud. Op afb. 2 zijn de belangrijkste scènes weergegeven. In het midden vatten twee worstelaars, een jongere en een oudere met een baard, elkaar aan met den greep die het gevecht zal inleiden. De kampprijs zijn de metalen ketels, die tusschen hen schijnen te staan door gebrek aan perspectief, maar die men zich op den achtergrond moet denken. Links van deze groep staat de scheidsrechter, de figuur in chiton en mantel met den kromstaf, dien men, wegens dit attribuut en wegens de vogels, bij de ontdekking van het graf in 1878 voor een augur aanzag en die zoo het graf zijn naam heeft gegeven. Links daarvan wenkt een figuur in bruinen mantel naar een slaaf, die met een klapstoeltje op zijn schouders komt aanloopen. Tusschen hen zit gehurkt in zwarten mantel met kap een slaafje, als slapend. Is de wenkende man met zijn elegante schoenen een voornaam Etruriër, die als toeschouwer naar de spelen komt, of is het de grafheer die de spelen heeft ingericht? Zoowel boven hem als boven de figuur met den kromstaf staat een inscriptie luidend: *teverath*, dat toch waarschijnlijk wel zooveel als „scheidsrechter” beteekent.

Heel merkwaardig is de scène rechts van de worstelaars. Een man houdt aan een lange lijn een hond die met razende bloeddorstigheid een man die een zak over het hoofd draagt in den dij bijt. De eerste figuur draagt een masker met baard en heeft een puntmuts op, terwijl zijn lichaam bedekt is door een nauwsluitend gevlekt kledingstuk dat armen en beenen vrij laat. Zijn tegenstander is onbekleed op den zak om het hoofd en een lendendoek na. Hij is verward in de lange lijn waaraan de hond vastzit en bloedt al uit verscheidene wonden. Zijn enig wapen is de knots die hij in de rechterhand houdt. Op het daaronder gereproduceerde deel van het fries, dat helaas sterk door den tijd geleden heeft, schijnen deze twee personen nog eens op te treden: geheel rechts vluchtend en met ontstelde gebaren de gemaskerde figuur, die blijkbaar enkele van zijn kledingstukken in den strijd heeft moeten laten, en geheel links zijn vervolger in het archaische schema van den

knielenden loop, die nu geheel onbekleed verschijnt. Tusschen hen in zijn nog juist twee vuistvechters te onderscheiden die begeleid door fluitspel slag leveren.

De compositie is in verschillende opzichten opmerkenswaard. Men bespeurt een neiging decoratieve principes boven een logischen opbouw te doen domineeren. De twee loopende figuren, vervolger en vluchtende, dienen tot omlijsting van het vuistgevecht. Daarbij worden de figuren zooveel mogelijk los van elkaar gehouden. Elke figuur wordt geheel apart opgezet en uitgewerkt. De scheiding tusschen de figuren wordt soms zelfs geaccentueerd door struikgewas. Het is deze eigenschap der etrurische kunst die haar het horatiaansche

infelix operis summa, quia totum ponere nescit

op den hals heeft gehaald. Dat geldt niet alleen voor de schilderkunst maar ook voor hun beste plastiek. Van de bekende Apollogroep uit Veji kunnen alle reconstructies slechts een onsamenhangend geheel, geen gesloten groep maken.

Een ander merkwaardig ding is, dat als de voorstelling goed geïnterpreteerd is, en als werkelijk de twee figuren in de scène met den hond en in de vervolgingsscène identiek zijn, we hier een voorbeeld van den door Wickhoff zoo genoemden „continueerenden” stijl voor ons hebben. Verschillende scènes die niet gelijktijdig zich kunnen afspelen worden in één ruimte weergegeven. Aan de klassieke kunst van de oudheid is deze wijze van voorstellen eigenlijk geheel vreemd. Laat-romeinsche sarcophagen vertoonen het en vroeg-christelijke monumenten als de Weenske Genesis. Het handhaaft zich dan tot in de zestiende eeuw: Michel Angelo zal het nog toepassen in de Sixtijnscapitel als hij God tweemaal in een zelfde voorstelling doet verschijnen, maar voor antieke schilderkunst is het procédé onbekend. Slechts door litteraire gegevens, door wat Philostratus bericht over schilderijen uit de IIIe eeuw na Christus, kennen wij het voor de laat-antieke schilderkunst.

Geeft de stijl typisch etrurische kenmerken te zien, de inhoud doet het niet minder. Waarschijnlijk is wat hier afgebeeld is een voorlooper van de latere romeinsche gladiatorenspelen. Slechts is hier het funeraire karakter der spelen nog bewaard gebleven dat later in Rome verloren ging. Wel herinnerden talloze gebruiken in het latere circus aan de heilige afkomst der spelen, aan hun religieuzen zin, zoo bij de wagenrennen de eieren en dolfijnen die bij de metae waren opgesteld, maar de geestelijke traditie was verloren. In Etrurië wordt die beteekenis nog sterk gevoeld, ofschoon het altijd moeilijk blijft den juisten zin te ontdekken. Men gaf de spelen ter eere van den doode: zoo kennen wij het ook uit griekschen kring: de lijkspelen ter eere van Patroklos. Bij voorkeur liet men deze zoo bloedig mogelijk zijn, als een zoenoffer aan

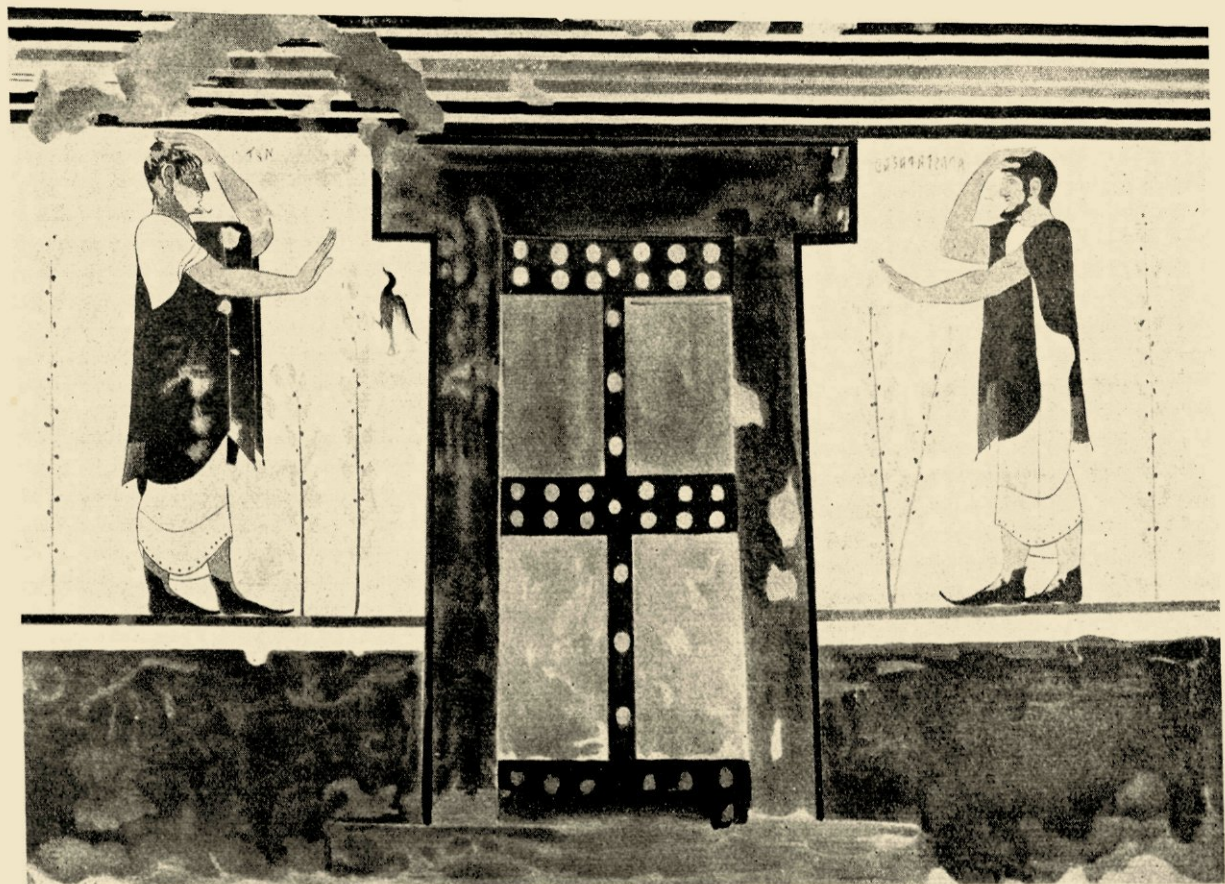
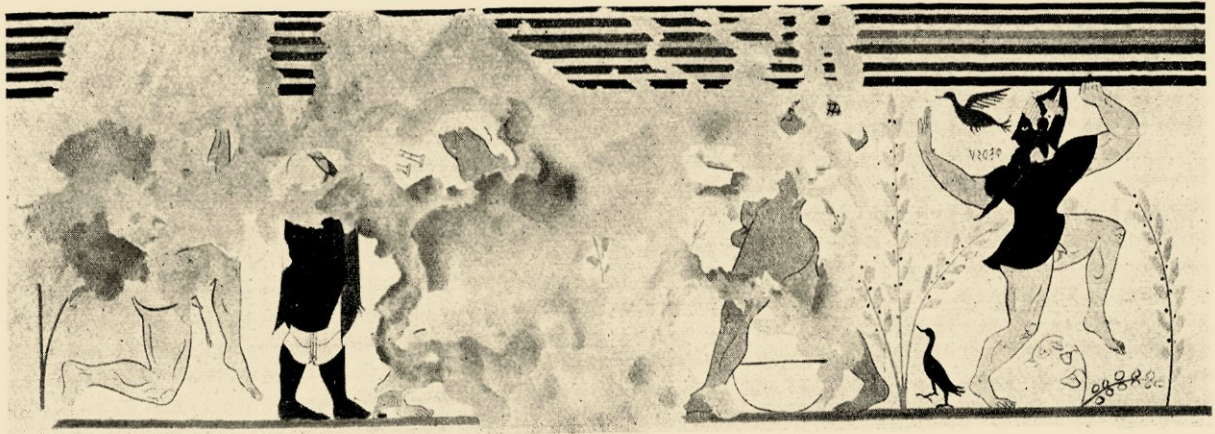
de machten van den dood. Etrurische wreedheid wist daarin alles overtreffends te bereiken. Op de schilderijen in het Françoisgraf worden moordpartijen met een liefde weergegeven die de haren te berge doet rijzen (afb. 5). Een sterke neiging tot wreedheid is trouwens ook uit hun geschiedenis bekend. Van hun koning Mezentius verhaalde men dat hij na een slag de overlevende vijanden paarsgewijze aan lijken vastbond en ze zoo hun einde liet vinden. Wreedheid en hartstochtelijkheid spreekt ook uit het bij Livius overgeleverde verhaal hoe eens in een slag zich de etrurische priesters gewapend met toortsen en met levende slangen op de romeinsche soldaten wierpen.

Interessant is nog op te merken dat naar alle waarschijnlijkheid in dit graf de kiem bewaard is van wat later een van de cultureel belangrijkste woorden zou worden, nl. het woord *persoon*. *Persona* is masker in het latijn. Van de terminologie van het tooneel uit heeft het later langzamerhand de moderne beteekenis gekregen. We zien hier echter de oorsprong voor ons: de man met de puntmuts op (afb. 8) draagt boven zich de inscriptie *phersu*, en hetzelfde woord staat nogeens bij de vluchtende figuur: en het is immers juist een gemaskerde figuur waar het bij staat, terwijl men reeds voor het latijnsche woord vreemde oorsprong kon vermoeden daar het in het indogermaansche bestand van de taal niet thuishoort. Het zijn toevallen als deze waarop men is aangewezen bij het ontcijferen van de resten van het etrurisch!

Nog heden is het gewoonte bij het Vaticaan dat de kamerlengus als de paus gestorven is met een zilveren hamer driemaal klopt op het voorhoofd om het ingetreden zijn van den dood te constateeren. Het schijnt niet mogelijk te zijn de geschiedenis van dit gebruik exact tot op den oorsprong na te gaan. Wij weten echter dat tot op heden in het toscansche volksgeloof allerlei voortleeft, godengestalten en religieuze gebruiken, dat zijn oorsprong vindt in den bloeitijd van het oude Etrurië. De archaeoloog Weege heeft verschillende voorbeelden daarvan verzameld. Nog heden richt zich de boer om zegen over den wijnoogst af te smeeken tot den ouden etrurischen god *Fufluns*, een *aequivalent* van *Dionysos*:

Faflon, Faflon, Faflon! A vuoi mi raccomando!
 Chè l'uva nella mia vigna e multa scarsa,
 A vuoi mi raccomando, che mi fate
 Avere buona vendemmia.

Faflon, Faflon, Faflon! A vuoi mi raccomando!
 Che il vino nella mia cantina me lo fate venire fondante
 E molto buono,
 Faflon, Faflon, Faflon!



AFB. 2—4. WANDSCHILDINGEN IN DE TOMBA DEGLI AUGURI, CORNETO-TARQUINIA



AFB. 5. WANDSCHILDING UIT DE TOMBA FRANÇOIS TE VULCI. OFFERING VAN TROJAANSCH GEVANGENEN



AFB. 6. WANDSCHILDING UIT DE TOMBA DELL' ORCO IN CORNETO-TARQUINIA. HADES EN PERSEPHONE (FLORENCE. ARCHEOL. MUSEUM)

In een toscaansche legende komt de hamer voor als werktuig van den dood. Een oude heks had Floria, de vrouw van een boer, gedood en uit den weg geruimd, en had zelf haar gedaante aangenomen en zich in haar plaats gesteld. Des nachts verschijnt de echte Floria in den droom aan haar man en doet hem alles weten wat is voorgevallen. Dan brengt de boer de heks om met een hamer.

Het kan welhaast niet anders of er moet zoowel in deze legende als in het pauselijk doodsceremonieel een herinnering aan de oude etrurische doodsdemonen zijn overgebleven. In de schilderijen met voorstellingen uit de onderwereld verschijnen voortdurend deze angstaanjagende gestalten met een groote hamer over den schouder, een enkele maal zelfs, op het relief van een aschurn (afb. 7), met bovendien nog een klein hamertje waarmee



AFB. 7. RELIEF VAN EEN ASCHURN UIT DE TOMBA INGHIRAMI
TE VOLTERRA (FLORENCE. ARCHEAL. MUSEUM)

de doode aan het hoofd wordt getikt. Ook op de schilderijen van de omstreeks 300 v. Chr. te dateeren Tomba François verschijnt bij de offering van de Trojaansche gevangenen een Charu met hamer (afb. 5).

Hoe menigvuldig zijn de draden die het weefsel der geschiedenis samenhouden, hoe verweven is toch ook al het schijnbaar veraf liggende. Is er grooter tegenstelling denkbaar als tusschen den Doryphoros van Polycletus, het schoone lichaam zonder meer in volmaakte beheersching uitgevoerd, en den Petrus van Moissac één en al ootmoed en askese in transcendentie van vormen? Of om de polariteit geografisch en historisch nader in te perken, tusschen den prachtigen grooten terracottakop van den superben Romein die nu in Boston bewaard wordt en een kop als die van den heiligen Ambrosius, den IVen eeuwschen bisschop van Milaan, in de kapel van St. Victor te Milaan? Toch zijn reeds in denzelfden tijd dat in Griekenland de Doryphoros geschapen wordt in Etrurië de krachten werkzaam die later, gebonden aan het Christendom, in Toscane weer zullen verschijnen. Het is als bestond er

een mysterieuze samenhang tusschen het Etrurië van de IVe en Ve eeuw voor Christus en datgene wat dezelfde landstreek Toscane veel later aan romaansch en gotisch en in de Renaissance zal voortbrengen. Hoe sterk en hoe lang ook een continuïteit verbroken was, toch komt men in de verzoeking bij den domkoepel over Santa Reparata te Florence te denken aan etrurischen gewelfbouw, bij een Della Robbia aan hun terracottaplastiek, in het bijzonder aan de figuren uit Veji, bij de bronskunst van een Verrocchio of Donatello aan zoo tallooze etrurische bronzen, jazelfs wordt men herinnerd bij de bronzen deuren van het florentijnsche baptisterium aan de bronzen deuren die de romeinsche veldheer Camillus, toen hij Veji veroverd had, uit de buit voor zich behield, en die dus, naar Weege vermoed heeft, wel evenzeer met reliefs getooid moeten geweest zijn. En kunnen wij dienzelfden samenhang ook niet bij de schilderkunst constateeren? Wij weten dat evenals hun graven ook de huizen en paleizen der Etruriërs rijkelijk met wandschilderingen versierd waren, en het is diezelfde voorliefde die ons treft in de dom in Siena, in het paleis der Medici in Florence, in San Gimignano en elders.

Maar van welken aard is die samenhang? Er is zeker ook een uiterlijke: inderdaad kende men in het trecento en quattrocento wel enkele voortbrengselen der etrurische kunst. Een enkel der in de vorige eeuw ontdekte graven schijnt toch ook vroeger wel eens een tijd lang bekend geweest te zijn om dan weer vergeten te worden. Zoo moet ook Michel Angelo wel eens deze graven bezocht hebben en zelfs studies gemaakt hebben naar hun schilderingen. Zoo stelt immers een van zijn teekeningen een man met baard voor die als hoofdbedekking een wolfskop draagt: de gelijkenis met de Hadeskop uit de Tomba dell'Orco in Corneto is te treffend om toevallig te zijn.

Er bestaat echter ook een innerlijke samenhang, die daarmee niet geraakt wordt. Moeten wij tot verklaring daarvan werkelijk gelooven wat een Hausenstein daarover zegt? „Die entscheidenden Bedingungen der Produktivität liegen im Boden. Von der Frage, wer man sei und woher, verschiebt sich die Entscheidung auf die andere Frage, wo man sei und wo man verweile, wo man stehe und wo man einwachse.“ Zulk een Lamarckisme in de kunst kunnen wij toch bezwaarlijk als alleen geldig aanvaarden. Zoeken wij een verklaring liever daarnevens in de samenstelling der bevolking, in hun ras en in hun erfelijke constitutie, die weliswaar voor het oog, door het binnenstroomen van nieuwe bevolkingselementen geheel veranderd kan schijnen, maar die na eeuwen, door selectieve processen, die bepaalde elementen steeds weer uitstooten, in onveranderden vorm weer kan optreden.

De Tomba dell'Orco, het „graf der onderwereld“, zoo genoemd naar de voorstellingen uit de onderwereld die haar wanden bedekken, is gebouwd in

den tijd dat de Etrurische macht begon te tanen, en weinig „documents humains” leggen in zoo sterke mate getuigenis af van het nationale gebeuren van een volk als de schilderijen in dit graf. Het is alsof de artistieke schepingskracht van dit volk, als het zijn politiek houvast verloren heeft, zich zelf verteert in een martelende zelfkwelling. Als nog Etrurië's vloten het westelijk bekken van de Middellandsche zee beheerschen, als er welvaart is en hun stedenbond nog machtig is, dan beelden zij nog feesten af in hun graven, dan is het hiernamaals waarin zich die feesten afspelen vervuld van een sfeer van fluitspel en van de lichte gratie van den dans. Wat is er onbezorgder denkbaar dan de dansende figuren uit de Tomba del Triclinio (afb. 10), wat muzikaler, wat gracieuzer? Maar als dan hun macht geknot wordt en hun gebied afbrokkelt, ja welhaast geheel zal zijn opgegaan in het Romeinsche imperium, dan verschijnen gruwzame gestalten en sombere voorstellingen tusschen hun feesten en drinkgelagen. Een orientalsche, gloeiende harstocht leeft in beide, in hun dans, die exuberanter, extatischer is dan waar ook en zelfs de bacchische dansen der Grieken overtreft, en in die wreede wellust van de smart die hen demonen doet scheppen die nergens in de antieke wereld hun weerga vinden en slechts met de duivelsgestalten der Middeleeuwen te vergelijken zijn, en voorstellingen van een verschrikking als slechts het Campo Santo van Pisa ze weer zal bieden.

Het zijn de heerschers over de onderwereld, Hades en Persephone, die eerst onze aandacht vragen in de Tomba dell'Orco (afb. 6). Voor hen staat de driekoppige Geryon die juist een opdracht van zijn heer en meester schijnt te ontvangen. Tot zoover kan de voorstelling nog grieksch zijn. Ook de namen bij de figuren zijn grieksch in etruscische vervorming. Slechts de wolfskop die Hades voert, en die zoo Griekenland niet kent, duidt hier op een demonischer karakter van de hoofdpersoon dan deze in de grieksche voorstellingswereld pleegt te hebben. Maar veel sterker heeft dat eigen etruscische karakter de doodsdemon, die hier in afb. 9 afgebeeld is. De gekromde haviksneus, de haargroei daarboven, het loensche oog, het roodachtige slangenhaar, de paardenooren, dat alles maakt dezen gevleugelden demon met den hamer tot een figuur die men niet licht elders in de antieke wereld zal aantreffen, al kan men ook niet zoover gaan met het trekken van parallellen met middeleeuwsche gestalten als Weege dat doet, als hij het blauwachtig ovaal boven den kop houdt voor een soort nimbus, terwijl het veel eer is op te vatten als de contour van den rechtervleugel. En met die incongruïteit, die men zoo vaak bij etruscische voorstellingen kan opmerken, treden naast deze verschrikking scènes van geheel anderen aard op: een echtpaar op een kline, een kinderkopje ervoor en erachter, en verderop weer een dergelijk paar waartoe de vrouwenkop behoort, die in afb. 11 is weergegeven. Als geen andere kan deze kop in het licht stellen wat etruscische artisticeit vermocht en men weet niet wat meer te roemen, de fijnheid van expressie

of de gedurfdheid waarmee dit profiel is gezet tegen een achtergrond van donkere wolken.

De Tomba François, het mausoleum van de familie Saties, gesticht vlak voor Veji in 280 zijn onafhankelijkheid aan Rome moest afstaan, doet zijn stichter Vel Saties, naar alle waarschijnlijkheid tot Etrurië's priesterlijke magnaten, de „lucumonen” behoorend, kennen als een man die in grieksche zoowel als in italische mythologie goed thuis was. De hier afgebeelde scène (afb. 5) stelt het offer der Trojanen door Achilles ter eere van den gedooden Patroklos voor. In het midden Achilles zelf, die een der gevangen Trojanen na het haaroffer eigenhandig om het leven brengt door hem het zwaard in den strot te stooten. Twee doodsdemonen, links Vanth, de goede gevleugelde godin, en rechts de verschrikkelijke Charun met zijn hamer, omlijsten dit centrale feit en zien elkaar aan. Links van Vanth verschijnt de schim van Patroklos, ook door het bijschrift als zoodanig gekenmerkt: *h i n t h i a l p a t r u c l e s*, en uiterst links ziet Agamemnon toe, de aanvoerder der Grieken. Rechts van den hamergod staan nog twee grieksche helden in hun wapenrok, Aias Telamonios en Aias Oiliades, beiden met een gevangen Trojaan, waarvan de meest rechtsche op onze foto niet zichtbaar is.

Agamemnon, de meest linksche figuur, draagt een witten mantel met bruinen zoom, de plooiën zijn rood aangezet. Parallel aan den bruinen zoom loopt de eveneens bruine lans met helblauwe punt. Het gezicht is donker gehouden, roodbruine huid en donkerrood haar. De gestalte van Patroklos, rechts van hem, is in lichtrood geschilderd; zijn gewaad is lichtblauw met breeden rooden zoom. Hij zoowel als Vanth en Charun zijn als onzichtbaar de scène bijwonend gedacht. Om de borst draagt hij een witte band, die twee roodgerande draagbanden over de schouders houden: de witte band schijnt het teeken van een gewelddadigen dood te zijn. De even terzijde geneigde kop, in stille treurnis, is omlijst door purperroode lokken. Aan zijn voeten staat een schild, dat tevens als caesuur in de compositie dienst doet, en dat waarschijnlijk een gorgokop droeg. Zeer kleurrijk is ook de gestalte van Vanth. Het groote middenvlak van haar vleugels is wit, daar doorheen gaan blauwe streken. Wel niet zonder beteekenis zal het op te vatten zijn dat Vanth de ten doode gewijden, Patroklos en den geofferden Trojaan, wiens oogen reeds gebroken zijn, als onder de bescherming van haar vleugels houdt. Het Achthonische karakter van de godin Vanth is verder door geen attributen gekenmerkt. Het lichtblonde met de blanke huid harmonieerende haar is niet als bij de Persephone van de Tomba dell'Orco met slangen doorwonden. Haar gewaad is donkergeel met donkerrooden zoom.

Achilles draagt een goudgeel pantser met scheenplaten van een zelfde kleur: onder het pantser wordt een lichtblauw hemd zichtbaar. De kop werkt weinig edel, zooals vooral een detailfoto leert, de zwarte lokken vallen



AFB. 8. DÉTAIL VAN WANDSCHILDING IN
TOMBA DEGLI AUGURI, CORNETO-TARQUINIA.
VLUCHTENDE PHERSU



AFB. 9. DÉTAIL VAN WANDSCHILDING IN
TOMBA DELL' ORCO, CORNETO-TARQUINIA.
DOODSDEMON



AFB. 10. WANDSCHILDING IN DE TOMBA DEL TRICLINIO IN CORNETO-TARQUINIA. DANSENDE FIGUREN



AFB. II. DÉTAIL VAN WANDSCHILDERING IN TOMBA DELL' ORCO, CORNETO-TARQUINIA. VROUWENKOP

over een breeden, lagen schedel. In tegenstelling daarmee is de kop van den door hem gedooden Trojaan zeer zorgvuldig behandeld: de gebroken oogen, het matte in houding en uitdrukking zijn treffend weergegeven.

De huid van den onverbiddelijken Charun is blauw, het blauw van een aasvlieg, zooals de oude litteratuur het voor dergelijke figuren placht aan te geven. Op het hoofd draagt hij een wit met bruine pilos; het gewaad is roodbruin met lichtbruine en witte motieven, en rijk geschaduwd.

De figuur rechts daarvan, Aias Telamonios, is in volle wapenrusting, behalve het schild. Zijn helm is goudgeel met zwarte contour. De helmbosch die boven het kader uitkomt bestaat uit witte en blauwe pluimen. Hij draagt een witte linnen wapenrok, zooals die naast de metalen pantsering ook uit Homerus bekend is. De weergave van kop en lichaam is niet zeer gelukkig te noemen. Ook in dit geval is de Trojaansche pendant veel beter geslaagd: het gebogen hoofd, de neergeslagen blik geven een indruk van verslagenheid, die op treffende wijze in harmonie is met de geheele houding van deze met op den rug gebonden handen en doorgesneden beenpezen zijn lot afwach-
tende gestalte.

De daarop volgende Aias Oïliades is de eenige figuur, die zich van de zich in het midden afspelende scène afwendt naar den hem volgenden Trojaan toe. Hij is op dergelijke wijze uitgerust als de andere Aias, slechts wat eenvoudiger.

Interessant is het ook nog een oogenblik de aandacht te richten op den decoratieven bovenrand, van boven naar beneden bestaande uit een schubbenfries, een eierlijst en een perspectivisch geteekende maeander. Een dergelijke decoratie, soms zelfs in juist dezelfde volgorde, komt ook voor op onder-italische vazen uit het laatst van de IVe eeuw, wat de dateering van de Tomba François omstreeks 300 nog versterkt.
