

**Etruskarane og deira framstillingar i gravmåleria
i Etruria - arkaisk tid.**

Eliten sin ideologi sett i system?

Av Ivar Jørdre, Hovudfag Klassisk Arkeologi



Arkeologisk Institutt

Universitetet i Bergen

Våren 2006

Innhald

3	Føreord
5	Kap. 1 - Historisk bakgrunn
5	Kven var etruskarane og kvar kom dei frå?
6	Villanovakulturen (tidleg-italisk jernalder 1000-750 f.v.t.)
7	Første fase av etruskisk sivilisasjon (frå 8. årh. til 5. årh.)
9	Stordom og fall (frå andre halvpart av 5. årh. til 3. årh.)
10	Etruria
11	Tarquinia
13	Chiusi
17	Kap. 2 - Det etruskiske måleriet
21	Dei måla gravene
23	Det arkeologiske materialet: <i>"Le Lastre di Boccanera"</i> (23), <i>"Le Lastre di Campana"</i> (26)
28	Gravkammera: <i>"Tomba dei Tori"</i> (28), <i>"Tomba degli Auguri"</i> (29), <i>"Tomba delle Leonesse"</i> (31), <i>"Tomba dei Giocolieri"</i> (34), <i>"Tomba della Caccia e della Pesca"</i> (35), <i>"Tomba del Barone"</i> (37)
39	To gravkammer i overgangen sitt ljøs: <i>"Tomba delle Bighe"</i> (41), <i>"Tomba della Scimmia"</i> (42)
43	Dei etruskiske gravkammera og deira bilettydingar
49	Kap. 3 - Orientalisk innflyting og greske kontaktar
49	Den etruskiske og greske elite i arkaisk tid
53	Capua i Campania: møtestad mellom gresk og etruskisk kultur
56	Etruskarane og gravmåleri frå Campania og Lykia: <i>"Tomba del Tuffatore"</i> (56), <i>Kizilbel og etruskisk gravmåleri</i> (59)
62	Frå småskala til storskala i måleriet - gresk innflyting i Etruria
67	Framstillingar frå palass til gravkammer
70	Symposiet - gresk oppfinning, etruskisk lån?
75	Kap. 4 - Det etruskiske samfunn
75	Oinochoen (vasen) frå Tragliatella
82	Representasjonar og makt
88	Sjølvrepresentering og luksus hjå det etruskiske aristokrati i arkaisk tid.
99	Kap. 5 Konklusjon
113	Appendix 1 Oversikt over utvalgte gravfresker i Tarquinia, 6/5 årh. f.v.t.
115	Appendix 2 Figurar
149	Litteratur

Føreord

Etruskarane var eit folk som allereie i antikken hadde og framleis har myter om seg. Dei viktigaste var sjølv sagt kvar dei opprinneleg kom frå og kven dei var (noko som står uløyst også i dag, i tillegg til at me ikkje fullt ut forstår det etruskiske språk), men antikkens historieskrivarar undra seg også over den frie stillinga den etruskiske kvinne hadde. Ispedd deira fordomar førte dette til mange "fantasifulle" historiar om kva som eigentleg var "sanninga" rundt det tildels like tilhøvet mellom kvinner og menn i det øvre sjikt av det etruskiske samfunnet. Eliten sin materielle kultur i ein høgkultur som den etruskiske er arkeologisk stadfesta gjennom mange funn. Det lågare sjikt, altså storparten av folket, kjenner me diverre ingenting ting til, nettopp av den grunn at dei ikkje "produserar" ein materiell kultur haldbar for ettertida (kanskje bortsett frå spreidde døme på restar av brukskeramikk og metallreiskap). Dette i tillegg til mangel på skriftlege kjelder frå etruskarane, gjer at ein må satse omlag alt på kva det arkeologiske materialet til eliten kan fortelje oss om deler av det etruskiske samfunnet. Omlag det meste ein har av arkeologisk materiale frå etruskarane, har ein funne i gravbyane deira, der uvanleg rike funn av fresker og gravgods ofte er gjort. Det ein finn av busetnad og infrastruktur, gjev ofte lite anna enn husstrukturar og spor etter vegar og vassvegar.

Det er difor med ei viss audmjukheit, men med pågangsmot, at eg prøver å diskutere om etruskarane sine biletfremstillingar kan fortelje noko meir om eliten sin "ideologi" og levesett, utover det å berre ta problemet føre seg utfrå eit einsidig religiøst perspektiv.

Materialet eg tek føre meg i denne oppgåva er etruskisk biletkunst, i form av måleri. Det empiriske materialet er fresker frå gravkammer, der 8 kammer frå Tarquinia og 1 frå Chiusi i perioden

ca. 550-470 f.v.t. er valgt ut. I tillegg har eg med to grupper av måla terracotta-heller (andre halvdel av 6. årh.) og ei vinkanne frå slutten av 7. århundre. To utanometruskiske graver er teke med for å setje det etruskiske måleriet i samanheng. Ei er frå det greske kulturområdet i Campania (ca. 480 f.v.t.) og den andre frå det lykiske området i Anatolia (slutten av 6. årh.). Eg har avgrensa perioden til arkaisk tid, avdi gravmåleriet frå denne tida er mangfaldig, den etruskiske kultur ser ut for å vere på det høgaste og kulturkontakten med andre folk som t.d. grekarane er vel etablert. I tillegg interesserar denne perioden meg reint kunst- og motivmessig. Eg tek føre meg eit utvalgt døme frå vasemåleriet for å prøve å sjå eliten sitt tankegods og status og i tid (sidan vinkanna er frå slutten av 7. årh.) vil eg vise spennet i eliten sin "ideologi", dette også i kontrast til gravmåleria som har anna motivval og utføring, der det er relevant. Omfanget av materialet er avgrensa til dei utvalgte verk som eg meiner er nok til å danne grunnlaget for problemstillingar omkring måleria og kva dei kan fortelje om eliten si organisering, religiøst tenkesett, status og livstil.

Kan det empiriske materialet verkeleg gje oss opplysningar om korleis eit antikt samfunn som det etruskiske var i store trekk? Vil ikkje dei eventuelle "svara" me får, berre illustrera våre eigne haldningar, og fortelje oss at ein aldri kan få heilt tilfredstillande svar? Oppgåva vil truleg i seg sjølv stadfeste dette, men vil og prøve å vise sider av det etruskiske samfunn gjennom deler av det rike utvalet som gravfreskene utgjer.

Å skrive hovudfagsoppgåve er eit omfattande arbeid og mykje kan ein ha trong for av hjelp og støtte undervegs. Eg vil difor takke gode vener og medstudentar for uvurderleg støtte. Eg vil også takke Arkeologisk Institutt for godt samarbeid og professor Erik Østby for god vegleiing gjennom heile prosessen. Utan alle dykk ville ikkje hovudfagsoppgåva mi ha vore mogeleg i si noverande form.

Kap. 1 - Historisk bakgrunn

Kven var etruskarane og kvar kom dei frå?

Desse spørsmåla har vorte diskutert sidan antikken. Den greske historikaren Herodotus, som levde i det 5. årh. f.v.t., nemnde teorien om at dei kom sjøvegen frå Lydia, ein region i Vesle-Asia. Han meinte dei var såkalla Pelasgo-Tyrrhenske (han viser til tyrrhenarar som del av det pelaskiske folk frå det austlege middelhav).¹

I følge ein annan historikar frå klassisk tid, Dionysius frå Halikarnassus (augusteisk tid, før/etter år 0), var etruskarane trudd å vere av italisk opprinning, og hadde levd på den italienske halvøy i uminnelege tider. Han hevda etruskarane var ei stamme, som opprinneleg kom frå dei Rhaetiske alpar.²

I vår tid har forskarar hevda at etruskarane var grupper som kom frå det austlege middelhav, som tok med seg eit teknisk og kulturelt avansert samfunn, og i blandinga med italiske folk (Villanovakulturen omlag 10. årh. f.v.t.), gav grunnlaget for ein ny kultur. Andre forskarar har gått bort frå dette og hevdar det kan sporast direkte lenker med deler av den såkalla Villanovakulturen i tidleg-italisk jernalder (11/10 årh. f.v.t.).³ Om me nokon gong kjem nærare ei løysing på dette, er usikkert.

Dei etruskiske byane var autonome slik dei sumeriske og arkaisk greske bystatane var det. Dei såkalla 12 etruskiske byar var bundne saman i ein laus organisasjon, som historikarar har kalla "den

¹ Hdt. 1.57-58,94.

² Dion.Hal. 1.29-30.

³ Sjå t.d. Briquel, 2000, 43-51, og Haynes, 2000, 3-4.

etruskiske føderasjon". Materielle gjenstandar frå arkeologiske utgravingar i etruskiske "byar" og "gravbyar", fortel om luksus og rikdom blant det etruskiske aristokrati, allereie 800/700-t. f.v.t.⁴

Villanovakulturen (tidleg-italisk jernalder 1000-750 f.v.t.)

Forskarar har i seinare tid ofte inkorporert Villanovakulturen i den tidlegaste perioden av etruskisk sivilisasjon (men problemet materiell kultur/etnisitet vert diskutert), og ein reknar no med at byrjinga strekk seg attende til i alle fall det 10. århundre f.v.t. Denne perioden har ein funn av i Toscana, i deler av Latium nord for Tiberen (andre Villanovakulturar med same materielle kultur har ikkje tilknytning til det etruskiske, spesielt sør og vest i Lazio), i Campania og i Emilia. Kulturen vert m.a. kjenneteikna av gravriter med mykje bruk av gravgods (i metall og keramikk) i grav eller urnegrav.⁵ Ein har ofte funn av bikoniske vaser i impasto-keramikk (mykje brukt som urner, også mange funn av urner i "hytteform"), der mange er dekorert i geometriske former.⁶ Butilhøva var i ulike runde, avrunda eller langforma hytteliknande bygg (it. *capanna*).⁷

Ordet "Villanova" kjem frå ein liten by, Villanova, nær Bologna, der dei første oppdagingane vart gjort i 1853.⁸ Arkeologiske funn i Bologna-området viser at dei første uttrykk av Villanova, nord for Apenninnene, går attende til byrjinga av det 9. århundre f.v.t. Kulturen ser ut til å plutseleg å ha kome der, men kan vere eit

⁴ Sjå t.d. Haynes, 2000, 52-55.

⁵ Bartoloni, 1989, 30, avsnitt 1.4.

⁶ Bartoloni, 1989, 124, fig. 5.13, 160 og fig. 6.13, 6.14, Brendel, 1978, 23-25, fig. 1-4.

⁷ Bartoloni, 1989, 66-70, fig. 3.5, 3.6, 3.8.

⁸ Bartoloni, 2000, 57.

resultat av tidleg-etruskiske grupper frå Etruria, som slo seg ned på det fruktbare Po-landsskapet.⁹

Første fase av etruskisk sivilisasjon (frå 8. årh. til 5. årh.)

Frå det 8. årh. f.v.t. og framover, representerte etruskarane den første italiske sivilisasjon med den naudsynte kraft til å ekspandere. Sett i gong meir av økonomisk vekst, enn av medveten trong for makt, meiner forskarar, m.a. Cristofani.¹⁰

Utan å møte organisert motstand, mellom det 7. og 6. årh., dekkja etruskisk påverknadssfære eit svært område på den italienske halvøy. Frå Posletta i nord til Campania i sør (fig. 1). I Roma regjerte etruskiske kongar omlag heile det 6. årh. Med sine produkt (t.d. funn av bucchero-keramikk på Sicilia, men lite i Hellas), i første hand metall, nådde etruskiske handelsfolk ut til alle viktige middelhavshamner. Der konkurrerte dei, ikkje alltid fredfullt, med grekarar og fønikarar.

Etruskarane hadde tidleg ein politisk organisasjon, noko som også forklårar utviklinga av deira makt i Italia. I følge det vesle som er kjent av deira nasjonale legender, var denne politiske organisasjon oppstått i den del av Toscana som låg nærast havet og Tiberen, i "tarquinarane" (it. i *Tarquini*) sitt område, der byen Tarquinia har vore ein slags metropol. Det vart sagt at organisasjonen vart "stifta" av helten som byen Tarquinia har namn etter, Tarchon¹¹.

⁹ Bartoloni, 1989, 89, 92-93.

¹⁰ Cristofani, 1975, 41, 71-72. Generelt om tidleg-etruskisk: Ridgway, 2002.

¹¹ Om Tarchon som grunnleggar av Tarquinia: Strabo 5.219.

Etruskarane nådde toppen av si militære og handelsaktive styrke omkring midten av det 6. årh. Etter å ha okkupert hamnene på det austlege Corsica etter slaget ved Alalia (år 535 f.v.t. i allianse med kartagarane), vart dei udiskutable herskarar av det Tyrrhenske hav.

I løpet av denne territoriale utbreiingsfase, kom etruskarane av og til i konflikt med karthagarane, tradisjonelt deira allierte, og med dei greske koloniane i Sør-Italia. Meir aggressive motstandarar, som keltarane i nord, inndelte i stammer og kulturelt veldig annleis enn etruskarane, utgjorde i denne fasen ingen reell trussel.

Etruskisk skrift¹² utvikla seg i denne tida frå det greske alfabetet og kan difor lesast. Men sidan språket er ikkje-indoeuropeisk forstår ein det lite og ein kjenner berre nokre grammatiske former, og det har ikkje lukkast å påvise genetisk slektskap med noko anna språk. Berre omlag 50 ord er tyda med sikkerheit, omlag 50 nye er tyda nokolunde truleg. Litteratur har ikkje overlevd (ein kan tenkje seg at også etruskarane hadde historieskrivarar/historiografar, lik romarane og grekarane, men det er ikkje nemnt i antikke kjelder) og innskriftene er for det meste ganske korte og inneheld mest namn på personar og gudar. Dei finns mest på bruksting som t.d. metallspeil, på sarkofager og gravurner og som innskrifter på gravvegger. Det lengste stykket (omlag 1500 ord) ein har er del av ein rituell tekst skrevet på lintøy, vart funne på slutten av 1800-talet, brukt som bind om ein egyptisk mumie. Skriftstykket er i museet i Zagreb.¹³

¹² Om etruskisk språk: Sjå t.d. Bonfante, 2002.

¹³ Bonfante, 2002, 138-139. Sjå også: Cristofani, 1988.

Stordom og fall (frå andre halvpart av 5. årh. til 3. årh.)

Som allierte med karthagarane, vart etruskarane i stand til å demme opp for dei greske koloniane i det sørlege Italia, og med suksess hindra dei grekarane i vidare utbreiing, både på land og hav. Etruskarane nådde sør til byen Capua og det såkalla etruskiske Campania nord for Napoli, heilt ned til Sele¹⁴.

Frå den første halvpart av 5. årh. f.v.t. og framover, endra situasjonen seg radikalt. Mens etruskarane hadde nådd toppen av deira økonomiske utvikling, gjennomgjekk dei greske koloniane ein periode med sterk kulturell og politisk vekst.

Tilbakegangen for etruskarane byrja på havet, når grekarane i Italia, leia av byen Syracuse, slo dei i slaget ved Cumae i 474 f.v.t. Etter dette tapet mista dei kontroll over det Tyrrhenske hav.¹⁵

Situasjonen på land gjekk same vegen, og på mindre enn eit århundre vart etruskisk Campania erobra av lokale folk, og dei etruskisk dominerte deler av Posletta vart invadert av keltarar frå nordsida av Alpane.

Ein ny og vedvarande trussel kom etterkvart på grensa mellom Etruria og Latium: det var Roma, som tidlegare var styrt av etruskiske dynasti, vart sjølvstendig omlag 500 og byrja å ekspandera, frå omlag 400. Den viktige etruskiske byen Veio nord for Roma, fall i år 396 f.v.t. etter mange års beleiring.¹⁶

¹⁴ Plin. NH 2.70.

¹⁵ Cristofani, 1975, 77, 82-84, 114.

¹⁶ Brendel, 1978, 257.

Frå midten av 4. årh. var den ei gong så sterke handelsaktive og militære etruskiske makt, redusert til bystatar attende i deira opprinnelege områder i Midt-Italia.

Mot slutten av deira stordom, hadde dei også avgjerande oppgjer med den nyleg etablerte romerske makt, i løpet av 3. årh. f.v.t. Dei etruskiske bystatane mangla samordning til felles motstand, og vart difor slegne ein for ein.

Med tapet av eit politisk sjølvstende gjekk det kulturelt og økonomisk berande folk, som etruskarane var i mange hundre år i det vestlege middelhav, mot ein ende og i løpet av 1. årh. f.v.t. går det etruskiske språket ut av bruk.¹⁷

Etruria

Det gamle Etruria ligg mellom Tiberen (elva gjennom Roma) og Arno (elva gjennom Firenze). Dei viktigaste byane i etruskisk stordomstid (600/500-t. f.v.t.) låg langs kysten: Caere (dagens Cerveteri), Tarquinia, Vulci, Vetulonia og Populonia. Litt lenger inn i landet låg t.d. Veii, Chuisi, Perugia, Cortona, Orvieto, Volterra, og andre mindre viktige byar reint politisk og økonomisk sett. Styrken i økonomien i Etruria låg i eit stort mineralpotensiale, som var kopar, tinn, sølvliknande bly og jarn.¹⁸ Desse førekomstane låg innover i ulike fjell- og dalområde, og på øya Elba. I samband med dette hadde dei fire kystbyane Caere, Tarquinia, Vulci og Populonia ein viktig funksjon. Sjølv om dei ikkje låg heilt i nærleiken av viktige mineralførekomme, var dei sentrale kommunikasjons- og

¹⁷ Om sein-etruskisk kultur og historie: Haynes, 2000, kap. 4, 201-319 og kap 5, 327-383.

¹⁸ Haynes, 2000, 50-51.

handelsstader. Dei kan difor ha dominert handelsruter sjøvegen til det Aegeiske hav og orienten.

Alle desse kystbyane var plassert i ein sikker avstand frå sjøen, ofte plassert på ei forsvarsmessig god høgde, i tilfelle angrep frå sjøsida, men også angrep frå innlandet kunne forsvarast slik. Desse byane hadde og sine egne hamner, som t.d. Caere og hamna Pyrgi (funn av greske innskrifter), Tarquinia og hamna Gravisca (restar av greske heilagdomar).

Tarquinia

Den kanskje viktigaste byen var Tarquinia.¹⁹ Dagens Tarquinia, tidlegare kjent som Corneto, ligg på ei høgde litt sør for den antikke etruskiske byen. Dette er ein mellomalderby, med mykje av den opprinnelege arkitekturen intakt. Ein Villanovagravplass har vorte funnen ved Le Rose, som ligg nedanfor Tarquinia sin hovudport.²⁰ Dei viktige måla etruskiske gravkammera ligg på Monterozzi-platået, som elles dekkar alle periodane frå Villanovisk jernalder og heilt til romersk tid. Den antikke Tarquinia ligg på eit mindre platå i nordaustleg retning. For romarane var denne staden Tarquinii, og for etruskarane var det Tarchna eller Tarchuna.²¹ Den engelske reisande Joseph Wilcox, viste i 1763 til Civita Turchino, kor mange antikke artefakter var funne.

I si stordomstid var den antikke Tarquinia påstått å ha vore den største byen, og hovudbyen i den såkalla "etruskiske liga". Han har også vorte kalla den eldste av alle etruskiske byar, og til og med sjølve moderbyen til Etruria. I etruskisk tradisjon, som seinare klassiske romerske skrivarar viste til, tok byen namnet sitt frå

¹⁹ Sjå t.d. Leighton, 2004.

²⁰ Hencken, 1968, 18.

²¹ Ibid.

Tarchon, slektning (son el. bror) eller stadføretredar? til Tyrsenos (Tyrrhenos), som i Herodotus si historie (note 1), leia dei etruskiske nybyggerane frå Lydia. Det var også i Tarquinia at den kortlevde barnesynte Tages²² kom opp av plogkaren sin fure, for å lære etruskarane den heilage disiplin i å tolke gudane si vilje. Etter å ha fenge overnaturleg visdom frå guden gav Tyrsenos Etruria sin religiøspolitiske konstitusjon. Dette er ei såkalla etableringslegende. Seinare i romersk tid var Tarquinia framleis setet til dei seksti haruspices (el. heilagtolkarar) sin orden. Lenger opp "Valle del Marta", ved Bolsena-sjøen, låg heilagdomen til Voltumna, som var etruskarane sin viktigaste heilagdom. Difor var Tarquinia og nærleiken, for etruskarane, eit ærefullt område.

Monterozzi var, i tillegg til dei måla gravkammera frå klassisk etruskisk tid, ein tidleg gravplass i Villanovakulturen. Han kan ha vore ein sentral plass heilt frå starten, og sikkert vart han det seinare; i Villanova II har ein graver som er mykje rikare enn frå andre stader. Og i den Orientaliserande periode III, som følger Villanova II omlag 700 f.v.t., var mest alle gravleggingar utførte her.²³

Joseph Wilcox forklåra i 1763 namnet Monterozzi slik: "This ridge is...almost entirely covered with several hundred artificial hillocks, called by the inhabitants Monti Rossi. About twelve of these hillocks have at different times been found opened; and in every one of them have been found several subterraneous apartments cut in the rock."²⁴ Denne tidlege teljinga av eit stort tal av tumuli på Monterozzi, har seinare vorte stadfesta frå flyfoto, men mange er no delvis dekkja av gras og torv.

²² Om Tages-legenda: Cic. Div. 2.50.

²³ Hencken, 1968, 22.

²⁴ Wilcox, 1763, sitert i Hencken, 1968, 22.

Etruskarane bygde viktige vegar og nokre spor av dei er enno synlege, noko som viser at dei var vegbyggarar før romarane. Via Tarquiniese er ein godt dokumentert antikk veg som gjekk austover frå Tarquinia og møttest med Via Clodia, også kjent som ein veg i etruskisk tid. Denne gjekk vidare til Veii. Fleire mindre vegar knyter også Monterozzi til det større vegnettet. Alt dette ilag med spor andre stader i Etruria, viser at etruskarane var habile vegbyggarar, og knytte byar og viktige gravplassar saman i ein antikk infrastruktur.²⁵

Chiusi

Ein annan viktig by i Etruria og som ligg lenger inn i landet, litt over provinsgrensa mellom dagens Lazio og Toscana sør for Siena, er Chiusi, som fekk sitt noverande namn i mellomalderen. Antikkens Clusium som romarane kalla han, var ein etruskisk by med lange anar attende i tid. Området var allereie busett i det 11. århundre f.v.t., før etruskarane i det 8/7 århundre etablerte byen og gav han det etruskiske namnet Chamars.²⁶ I det 6. århundre utvikla byen seg til eit såkalla lukumonisk (kongeleg) sete under namnet Clevsin og vart ein av dei største og viktigaste bystatar i det etruskiske forbund av 12. Den historisk kjende lukumonen ("kongen") Lars Porsenna²⁷ vart etterkvart herskar (regjerte mot slutten av 6. årh.), og utførte m.a. angrep på det då relativt unge Roma. Under hans tid hadde byen sin glansperiode og viste styrke ved å slå romarane. Det arkeologiske materiale frå denne perioden vitnar om stor breidde i handverkskunsten med høg kunstnarleg kvalitet. I 391 f.v.t. vart Chiusi okkupert av keltarar, dette markerte byrjinga på

²⁵ Sjø t.d. Ward-Perkins, 1962.

²⁶ Sjø t.d. Aversa, 1984 og Borghi, 2002.

²⁷ Fazio, 2000, 393-412.

nedgangen for byen, og han vart etterkvart underlagt Roma. Men byen og området rundt kom seg opp att og held fram med å spele ei viktig rolle kulturelt og økonomisk. I 89 f.v.t. fekk innbyggjarane romersk statsborgarskap.²⁸ Eit spesielt fenomen er den såkalla labyrinten til Porsenna. Ei serie av underjordiske gangar svingar seg under mykje av det antikke Chiusi, fleire enno under utgraving. Desse gangane er av etruskisk opprinning (liknande system finns også i Todi, Orvieto og Perugia) og hadde som føremål å drenere bort m.a. regnvatn. I følge Plinius²⁹ skulle det vera eit 90 m breitt labyrintisk monument (om Plinius skriv om same stad som dei underjordiske gangane, er uvisst), omkransa av små pyramidar og ei grav i bronse der Porsenna var gravlagt, under byen. Skuffelsen er difor truleg stor blandt mange, då ingen arkeologar til dags dato har funne noko teikn til det noko mytiske monumentet til Porsenna.

Noko av det som kjenneteiknar det antikke Chiusi er dei mange nekropolane som omkransar mest heile byen.³⁰ Gravene strekk seg over lang tid, frå før det 7. århundre f.v.t. (*tombe a pozzo*; sjaktgraver) og inn i hellenistisk tid, og har ulike former. Frå det 7. århundre er det døme på såkalla *tombe a ziro*, der ei gravurne, ofte med menneskehovud, er plassert i eit leirkar (it. *ziro*). I byrjinga av det 6. århundre gjer kammergraver seg gjeldande, skåre ut direkte i den mjuke steinåsen. Frå ei slik grav er den kjende François-vasen³¹ funne. I likskap med Tarquinia har Chiusi også mange etruskiske gravkammer frå arkaisk og hellenistisk tid, men mindre i tal og svært få har ivaretekne måleri. Døme på dei mest kjende er "Tomba della Scimmia", "Tomba della Pellegrina" og "Tomba del

²⁸ Om romersk statsborgarskap i Etruria og Umbria: App. BCiv. 1. 212-214, Vell. Pat. 2.16.4, sitert i Crook, 1994, 123.

²⁹ Om Porsenna sin labyrint i Chiusi: Plin. NH 36.91-93.

³⁰ Haynes, 2000, 105, 107.

³¹ Boardman, 1980, 33-34, fig. 46.1-46.8.

Leone". Av spesiell interesse for meg er "Tomba della Scimmia" (it. *scimmia*; ape), frå nekropolhøgda Poggio Renzo. Fleire av kammera i denne grava har delvis bra ivaretekne seinarkaiske fresker, datert til omlag 480-470. Denne eine grava frå Chiusi saman med utvalet gravkammer frå Tarquinia som er det viktigaste, dannar grunnlaget for empirien rundt hovudproblemstillinga "den etruskiske elite og deira framstillingar i gravmåleria". I tillegg kjem måla heller, andre ikkje-etruskiske graver og vasemåleri delvis til å setje ljuset på ulike sider ved problemstillinga. Dei etruskiske byane Tarquinia og Chiusi er med sine eigne presentasjonar, teke med for å gje bakgrunn til dei utvalde gravkammer og fordi problematiseringa av dei etruskiske freskene er knyta til desse stadene.

Kap. 2 - Det etruskiske måleriet³²

Den mest utbreitte og blømande av alle figurative kunstar hjå etruskarane, var måleriet. Dette p.g.a. av titusenvis av måla keramikkvaser importert frå Hellas, men også p.g.a. av greske pottemakarar som kom til Etruria. Dei tok med seg både den spesielle vasemålararteknikken og tradisjonen til det store greske måleri. Likevel kan ein ofte sjå ein genuin etruskisk stil i det store etruskiske måleri, som kan skilje seg mykje frå småskalamåleriet på keramikken. Det som er att av etruskisk måleri i storskala er veggfreskene i gravkamrane, og terracotta-plater som t.d. Campana-platene. Dei fleste freskene kjem frå Tarquinia. Berre nokre få kjem frå Cerveteri (Caere), Chiusi, Vulci, Orvieto og Veii. Alle freskene skil mellom kvinner og menn, med bruk av fargen; kvinner har kvit hud, menn har raud (ein tradisjon som held seg langt fram i tid i det me kjenner av måleri frå midelhavsområdet og Egypt). Noko som truleg peikar attende på den greske måletradisjonen og vidare attende til egyptisk måleri. Frå Plinius kjenner me til at det greske måleri fanns allereie i det 7. og 6. århundre.³³ Denne måten å skilje kvinner og menn på ved hjelp av farge kan ein også føre attende til minoisk måleri, 1500/1000 år før det klassiske greske.

I desse eldste etruskiske freskene er alle hovud vist i profil (også hjå grekarane), sjølv om resten av kroppen er frontal. Seinare vart målarane meir sofistikerte i utforminga av den mannlege og

³² Om det etruskiske måleri: Pallottino, 1952, Steingraber, 1985 og Stenico, 1963. Generelt om etruskisk arkaisk kunst: Brendel, 1978, del 2 og 3.

³³ Plin. NH 35.55-6. Om Thermon-metopene: Robertsen, 1959, 49-51, Osborne, 1998, 70-72. Tempelet i Thermon hadde måla terracottaplater i vasemåleriteknikk i metopefeldta. Ein del av dei er teke vare på (dette frå arkeologiske kjelder).

kvinnelege kroppen. Dette gjorde seg gjeldande i romverknader, perspektiv, forkorting og dreining av kroppen og meir presise anatomiske detaljar.

Ved sida av veggmåleriet har ein døme på anna flatemåleri, i form av terracotta-plater (gr. *pinaces*). Dei har vorte brukt som fasadekledning på gravkammer eller bygningar. Ein viktig serie av desse har ein funne i Caere, datert til det 6. århundre. Ei mindre gruppe av slike plater, frå byrjinga av det 5. århundre, er funne i Veii. I enkelte høve var også urner og sarkofagar måla (dei fleste ein kjenner er frå Tarquinia), men i regelen dekorert med relieff.³⁴

Vasemåleriet som framstillingsform for myter om gudar og heltar, daglegliv og eliten var viktig både i etruskisk og gresk kultur. Ein omfattande import av gresk keramikk til Etruria og Campania, gjorde det mogeleg for etruskiske kunstnarar å læra å kjenna den greske myteverda.³⁵ I neste omgang prøvde dei sjølve å laga denne type framstillingar, då på sin eigen genuine etruskiske måte. I tillegg innvandra greske (for det meste attiske og ioniske) kunstnarar, som førte med seg sine uttrykksformer. Dette smelta etterkvart saman med det etruskiske.³⁶ Som bakgrunn og kjelde til storskalamåleriet er difor linene til vasemåleriet viktige, først og fremst når det gjeld komposisjon og framstillingsmåte, og ikkje i så stor grad i høve til motivval (ein har få motiv av myteforteljingar i gravmåleriet).

Mesteparten av etruskisk skulptur (som er ivareteke) er anten i mjuk stein (tuff, travertin) eller terracotta.³⁷ Den sistnemnde var alltid måla. Som andre i antikken var den mangefarga skulpturen også for etruskarane å føretrekke.

³⁴ Pallottino, 1952, 10.

³⁵ Sjø t.d. Krauskopf, 1974.

³⁶ Pallottino, 1952, 13, og Torelli, 1985, 77-83.

³⁷ Brendel, 1978, 125-134, 177-179, sjå også heile kap. 19 (m/ill.).

I tillegg har ein eit stort tal bronsefigurar³⁸; små idolar, med t.d. populære figurar av Lares og Penates (etr. gudar), og votivgåver.

Dei etruskiske gravmåleria ein kjenner til og som har vorte funne dei siste to hundreåra, og vel så det, er dei første døma på storskalamåleri på den italiske halvøy. Det egyptiske måleri er kanskje den viktigaste historiske kjelde til forståing av etruskarane sin plassering i ein lang middelhavstradisjon. Måleriet i Egypt har ein lang periode både før og samtidig med det etruskiske. Ser ein på den sannsynlege merksemd etruskarane hadde i utføringa av gravkammeret både som representierende for eliten og som den døde sin stad i "det andre livet", så er likskapen med det egyptiske fenomenet slåande.³⁹ Ein må til det austlege middelhavet, til Egearhavet, for å finne eit anna storskalamåleri, allereie omlag 1100 år (på øya Thera)⁴⁰ før den etruskiske høgperioden i arkaisk tid 600/500 f.v.t. På sjølve Kreta har ein funne lite av minoisk måleri, berre deler av større syklusar⁴¹ (1600-1400 f.v.t., eit unntak er Haghia Triadha-sarkofagen⁴²). Dreg ein til fastlandet og Peloponnes, er det også berre fragment som har overlevd frå det mykenske måleri.⁴³ Ein må til arkaisk tid i Hellas⁴⁴, og m.a. til det

³⁸ Brendel, 1978, 206-207, sjå også heile kap. 18 (m/ill.).

³⁹ Pallottino, 1952, 11-12. Sjå også t.d. Kischkewitz, 1989 og Davies, 2001.

⁴⁰ Sjå t.d. Doulas, 1993. Rundt omlag 1600 f.v.t. gravla eit veldig vulkanutbrot byen Akrotiri på øya Thera (San Torini). Då byen vart funnen att og utgravingar starta på slutten av 1960-talet, vart det avdekka store målesyklusar i fleire hus med trulege motiv som overgangsriter, religiøse handlingar og (kanskje symbolske) landskapsskildringar. Denne øya var truleg nært knyta til Kreta i sør og den minoiske kulturkrets, men ein finn også kykladiske trekk frå kulturområdet litt nord-aust for Thera.

⁴¹ Hitchcock - Preziosi, 1999, 81-82, fig. 47, 93-96, fig. 51-54, 56.

⁴² Hitchcock - Preziosi, 1999, 178-180, fig. 117-118.

⁴³ Chadwick, 1991, mykensk samfunn: 62-99, måleri: fig. 34, 40, 69.

klassiske Athen på 400-talet for å finne storskalamåleriet att, men då berre i forteljingar spreidd i ulike antikke kjelder.⁴⁵ Dei velkjende freskene i antikken, som var i Stoa Poikile på Athen sitt Agora (torg), er det berre historisk sus att av⁴⁶. Ein del av denne tradisjonen er t.d. også den kjende målareren Polygnot⁴⁷ (aktiv i Athen på 400-t. f.v.t.) og hans skule. På 300-talet vart dei såkalla kongegravene i Vergina, Makedonia i Nord-Hellas, bygde, med måla syklusar i fleire av gravkammera og på fasadane.⁴⁸

På same måte som sine førtidige og samtidige freskekunstnarar, gav dei etruskiske målarane unike dokument til ettertida. Med si attskaping i freskene av verkelegheita og det "andre livet", gjev dei oss moglege tråar til å forstå noko av den arkaiske antikke kultur generelt og den etruskiske kulturen spesielt. Det ligg og stor kunstnarleg kvalitet bak utføringa av måleria, der fargar, komposisjon og motiv, er nøye ført saman til eit heile. Den høge kvaliteten ein finn i mange av dei arkaiske freskene i Tarquinia, ligg på ei lang line av storskalamåleri, frå egyptisk faraotid, gresk bronsealder med minoisk/mykensk, til romersk keisartid og pompeiansk måleri.

⁴⁴ Plin. NH 35.15-16.

⁴⁵ Plin. NH 35.60, 35.138, Paus. 1.17.2-3

⁴⁶ Sjø t.d. Camp, 2001, 67-69, og Francis, 1990, kap. 4.

⁴⁷ Paus. 10.25-30.1.

⁴⁸ Sjø t.d. Paus. 1.15.1, Andronicos, 1994 og Biers, (1987) 1996, 315-320.

Gravene vart funne på slutten av 1970-talet, då utgravningane av ein stor tumulus starta. Dei innheld motiv og innhald som er mykje omstritt. Det vert m.a. hevda at levningane etter Phillip II, far til Alexander den Store, er funne der. Fleire av freskene i gravkammera er i brukbar stand og viser vognlaup, jaktscener, mennesker til hest i kampscener (kongelege i kamp?), mytologiske og religiøse scener.

Dei måla gravene

Me kjenner til mange av dei måla etruskiske gravene berre gjennom tidlegare omtalar, teikningar og akvarellattgjevingar av freskene. Pallottino skriv⁴⁹ at i Tarquinia har det vore omlag 60 graver og litt over 20 er att. Frå Chiusi (byen ein reknar med etter Tarquinia har hatt flest måla gravkammer) kjenner ein til litt over 20 graver, no er det berre 3 att. Fleire grunnar er skuld i at det er så få att; m.a. øydelegging ved tidlegare tiders gravrøveri, naturleg eller anna menneskeleg skade gjennom tid, og ved enkelte høve mislukka konserveringsarbeid. I nyare tid, etter Pallottino si bok i 1952, har ein ved å bruke moderne geofysiske metodar inkludert arealfoto, vore i stand til å definera stadene nøyaktig og identifisera omlag 6000 graver, i Tarquinia-området (Monterozzi-platået) åleine.⁵⁰ Døme på gravkammer som har vorte funne med geofysiske metodar på 1960-t., er "Tomba dei Olimpiadi", "Tomba della Nave", "Tomba Cardarelli" og "Tomba dei Giocolieri". I byrjinga av 1980-t. har meir enn 62 måla graver med deler av figurative veggmåleri vorte avdekka i Tarquinia.

I den tidlege fase av etruskisk storskalamåleri, i den orientaliserande periode frå slutten av det 7. til byrjinga av det 6. århundre f.v.t., ser det ut til at gravdekorasjonar har vore utbreitt i sentrale og sørlege Etruria. På stader som Veii, Caere, Cosa, Heba (Magliano) og Chiusi (Clusium), var det meir isolerte tilfelle av gravmåleri i denne perioden.⁵¹ Etter midten av det 6. århundre var det for det meste i Tarquinia-området at gravmåleriet eksisterte. I

⁴⁹ Pallottino, 1952, 9.

⁵⁰ Haynes, 2000, 221.

⁵¹ Pallottino, 1952, 9.

Chiusi, som nest etter Tarquinia truleg hadde dei fleste måla gravene, ser dette ut til å gjelde mest i det 5. århundre.

Etruskarane var særst medvitne om viktigheita av utsmykninga og utføringa av sine graver, noko dei italiske folka generelt sett også var. Oppmerksomda om fenomenet grava som den "evige heim", der dekorering og arkitektur var viktige midlar, attspeglar også tidlegare kulturar rundt Middelhavet. I første rekke gjeld dette den eine store bronsealderkulturen i det egeiske området, den mykenske med sine sjakt- og kammergraver.⁵² Me har derimot lite kjeldemateriale som viser om minoarane på Kreta hadde ei interesse for denne type gravtradisjon. Men hjå egyptarane var denne handsaminga av den døde sitt velvære i det "andre livet", heilt avgjerande for utforminga av gravkonteksten. Sett i høve til dette kan ein ikkje berre sjå på dei etruskiske gravmåleria som dekorasjonar, men direkte tilknyta den døde. Det hadde truleg ein direkte ritual funksjon av magisk-religiøs karakter. Det vert hevda av enkelte forskarar at føremålet var då å attskape det jordlege miljøet for den døde, ved hjelp av freskeframstillingane og gravgods av ulik slag, men dette er veldig usikkert.⁵³ Samstundes verkar det som om motivet i enkelte høve ikkje har direkte samband med den døde, men er direkte observasjonar gjort av kunstnaren, måla i ein lokal tradisjon, og med ei viss personleg interesse for motivet eller måten det vart utført på, både komposisjons- og fargemessig. Dette endra seg frå det 4. århundre og hellenismen, med val av andre tema som mytologiske og kanskje av meir ktonisk type (underverdscener). Slik lesning av motiva er truleg vanskeleg. Noko som i alle høve kan vera viktig å sjå på i arkaisk tid (6/5 årh. f.v.t.),

⁵² Hitchcock - Preziosi, 1999, 174-177, fig. 113-116. Om kuppelgraver: Hood, 1960, 166-76, Cavanagh og Laxton, 1981, 109-40.

⁵³ Sjå t.d. Bonfante, 1986, 268-270 og Pallottino, 1952, 11. Sjå disk. i kap. 5.

er freskene som representasjonar av den/dei døde som medlemmer av eliten og aristokratiet, deira familie og deira virke i kvardag, leik og fest. Denne problemstillinga vert handsama i kap. 4.

Utvalet i det arkeologiske materiale er m.a. basert på problemstillinga nemnt over. Det er viktig også å få fram ein brei representasjon av målerimaterialet der eg prøver å gje ei viss forståing av fresketradisjonen i arkaisk tid, som er perioden mitt materiale i all hovudsak er frå. Sjølv om ikkje alt vert handsama like godt i kap. 4, m.a. terracotta-hellene og enkelte gravkammer, så er utvalet i empirien med på å danne den bakgrunnen eg meiner må til for ei så god handsaming av materialet og problemstillingane som råd er. Utvalet av gravfreskene frå den arkaiske periode er gjort avdi dei viser motiv og situasjonar frå den etruskiske elite sitt livsunivers og skal vidare vere med på å danne grunnlaget for dei spørsmål eg stiller materialet i kap. 4 og 5.

Det arkeologiske materialet

"Le Lastre di Boccanera"

Å måle på terracotta-heller var utbreitt i den arkaiske verda⁵⁴, truleg ikkje mindre enn murmåleriet. Konserveringsproblematiske grunnar som miljøet dei var laga for (sivile og religiøse bygningar, men og til graver, i følge Pallottino)⁵⁵, gjer at ein har nesten ingen ivaretekne av dei, i høve til gravfreskene sine tildels gode vilkår i tette kammer under jorda (i tillegg til vasemåleriet som er særst godt ivareteke). Hellene som er funne i Caere (Cerveteri) er plassert i kategorien "kvita heller", ein teknikk som tradisjonelt er tileigna

⁵⁴ Thermon-metopene er også eit døme på det: sjå note 31.

⁵⁵ Pallottino, 1952, 25.

den greske målarer Kraton frå Sicyon.⁵⁶ Terracotta-hellene er grunna med eit kvitt underlag der figurane vert rissa inn før måling. Dei er rektangulære i form og vart sett saman på høgkant, ofte i ei lang frise der kvar helle vart del av store komposisjonar. Sjølv hella hadde ofte ei dekorrekke nede med vertikale striper, før hovudmotiv (ofte figurar, fabeldyr) kjem, og vart så avslutta med ornamentmotiv i ulike mønster. Slike lengre komposisjonar kanskje brukt som indre paneling i hus, hadde truleg same funksjon som fresker? Sidan fleire fragment av heller er funne i byområdet i Caere, tyder det på at slike dekorasjonar vart brukt til offentlege og religiøse bygningar, kanskje også til private hus,⁵⁷ men det er usikkert og vanskeleg å prøve.

Dei eldste av desse gruppene av terracotta-heller er dei fem Boccanera-hellene⁵⁸ (omlag midten av 6. årh. f.v.t., namngjevne etter han som fann dei), som vart funne i eit gravkammer. Ei anna vel ivareteke gruppe kjent som Campana-hellene, også frå den same nekropol, er fem i talet med ei sjettenoko ulik.⁵⁹

Boccanera-hellene har same storleik og type motiv, som tyder på at dei har tilhørt same komposisjon. To av dei har framstillingar av sitjande sfinksar i motsette positurar, mens dei tre andre er deler av ei samanhengane frise (fig. 2). Ei av desse framstiller ein mann som kan vera ein prest som tek imot ein annan mann som held eit septer, bak han kjem ei kvinne med lanse og krone (fig. 3). På dei to andre hellene er det framstilt tre kvinner på kvar (fig. 3, 4). Motivframstillingane viser den orientalisierende stil og peikar på dei eldste måla gravene i Caere og Veii, men også i Tarquinia.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Pallottino, 1952, 10, 25.

⁵⁸ Om Boccanera-hellene: Brendel, 1978, 154-157.

⁵⁹ Generelt om begge grupper heller: Roncalli, 1965.

Det faktum at Boccanera-hellene tilhører dekorasjonen i ei grav, skriv Pallottino⁶⁰, er ikkje nok til å tolke dei som gravferdsscener. Sjølv om ei kvinne held noko som liknar ei grein til eit granatepletre, ei plante som er heilag for dei underjordiske gudar, og ei anna kvinne har ein slange tvinna om seg. Dei eldste gravmåleria har ein stor variasjon i fantastiske og mytologiske motiv, i dei orientaliserande gravene i Caere og Veii, noko som også kan sjåast i "Tomba dei Tori" i Tarquinia. Figurane på desse hellene har på seg etruskiske drakter og viser etruskiske skikkar. Likevel viser dei ikkje det verkelege livet på same måte som dei mange arkaiske gravene gjer, når det gjeld symposiet med dansarar og musikk, spåfolk, erotiske scener og sportskampar. Kan desse hellene i staden vera mytologi, inspirert av greske og orientaliserande element, men laga på etruskarane sin eigen måte? Eit framlegg⁶¹ er t.d. at ei av scenene kan vera historia om den trojanske kongesonen Paris sin dom⁶² over kven som var vakrast på Olympen av Hera, Athene og Afrodite. Premien var eit granateple i gull. Afrodite tilbød Paris "verdas" vakraste kvinne, Helena, om ho vann. Resten av historia er Troja-krigen.

Sjølv om draktene truleg er av lokal karakter, viser utføringa av figurane, profilbruken, skjemativeringa av draperiet og tilhøvet farge/teikning, eit klårt samband med den korintiske svartfigurkeramikken (og "pontisk" keramikk⁶³). Men det forklårar ikkje alt. Stiliseringa av figurane, med skarpe profilar og auger som sett framfor, kan setjast i samband med austgreske og ioniske

⁶⁰ Pallottino, 1952, 26.

⁶¹ Bonfante, 1986, kap. 4 (av Briguet), 157, og Haynes, 2000, 217.

⁶² Om Paris sin dom-motivet i gresk kunst/vasemåleri: Carpenter, 1991, 197-198, fig. 30, 290-294.

⁶³ Om "pontisk" keramikk og "Paris-målaren": Brendel, 1978, 153-154, fig. 100-101.

element. Dette kan også sjåast i t.d. det gjennomsiktige draperiet og dei lange skotuppane.⁶⁴

"Le Lastre di Campana"

Desse hellene kan tilhøyre den same klasse som Boccanera-hellene, og kan vera frå den same "skule" av handverkarar, sjølv om dei skil seg noko frå dei andre. Campana-hellene⁶⁵ er truleg av litt yngre dato, kanskje mot slutten av det 6. århundre (usikkert).⁶⁶ Sjølv om fem av hellene ser ut til å kome frå den same frise, er det vanskeleg å tolke og rekonstruere dei. Tre av hellene har runde kutt i deira øvre kant, som om dei har vore ein del av ein dekorasjon i underkant av eit tak. Ei anna helle har vorte kutta vertikalt, med det resultat at ein av figurane har vorte kutta frå topp til botn. Dette kan tyde på at hellene ikkje opprinneleg har vore laga til det gravkammeret dei vart funne i. Tek ein med at liknande fragment har vorte funne i ulike deler av sjølve byen, kan ein tolke at dei kan ha vore brukt som element på offentlege eller private bygg?

Motiva på Campana-hellene kan også vera av mytologisk karakter⁶⁷, med ein truleg framstilling av ei form for prosesjon (fig. 7), også med overnaturlege vesen som deltakarar, der innvikla handlingar og attributtar er representert (fig. 5).

Den sjette hella, funne på same stad, tilhøyrrer ei anna frise utfrå ulikskapen i dekor og stil. Ein figur med eit septer sit framfor ei "statue" av ei gudinne, noko som også kan vera mytologisk.

Fleire av komposisjonane på hellene er strengt komponert med likevekt i horisontalar og diagonalar, og som i Boccanera-hellene,

⁶⁴ Pallottino, 1952, 28.

⁶⁵ Om Campana-hellene: Brendel, 1978, 174-175. Sjå også: Roncalli, 1965.

⁶⁶ Pallottino, 1952, 36.

⁶⁷ Pallottino, 1952, 33.

klårt profilert med klare linjer (fig. 6). Fargane er påført i flater, av og til i ulike valørar. Alt saman utført i eit sikkert geometrisk språk, og viser samanlikning og innflyting frå det ioniske og austlege Hellas. Fører ein innflytinga vidare frå det ioniske området, kjem ein til den egyptiske motivkrinsen, med sine klare definerte profilar og strenge teikningar.

Det arkaiske måleriet stod sterkt i Caere på midten av det 6. århundre, noko som ein også finn i rester av fresker i dei tidlege orientaliserande gravkammera "Tomba dei Leoni Dipinti" og "Tomba degli Animali Dipinti".⁶⁸ Den austgreske keramikken, spesielt dei caeretanske hydriai (store vasskrukker),⁶⁹ funne i Caere, spelar også ein viktig rolle i forståinga av staden som eit viktig handelsknutepunkt i arkaisk tid.

Sett i høve til dette er Campana-hellene, ulik Boccanera-hellene med korintiske og ioniske påverknader (men laga i lokal tradisjon), delvis ulik den ioniske stil ein vanlegvis kjenner. Hellene ser ut for å vera meir i stil med keramikktadisjon i tidleg arkaisk tid på dei egeiske øyane. Slik som t.d. i motivet med figuren med septeret og ei gudinne, men samstundes utført med den ioniske stilfullheit.⁷⁰

Kunstnarane i Caere brukte mange ulike retningar i sine verk, dei var både lokale og innflytta, med ulike uttrykk som resultat, men samstundes festa i den arkaiske tradisjon i eit vidt perspektiv. Noko ein kan sjå attspeglar seg i "Le Lastre di Boccanera", "Le Lastre di Campana" og andre fragment (t.d. Berlin-fragmentet).⁷¹

⁶⁸ Steingräber, 1985, 268, 269. "Leoni Dipinti" og "Animali Dipinti" er begge tidfesta til slutten av det 7. årh. f.v.t.

⁶⁹ Torelli, 1985, 118. Brendel, 1978, 171-174, fig. 112.

⁷⁰ Pallottino, 1952, 34.

⁷¹ Pallottino, 1952, 36.

Gravkammera

Gravkammera er så langt det er mogeleg kronologisk presentert for å vise ei utvikling i utforming og stil, men sidan fleire av kammera er samtidige med kvarandre, er det ofte vanskeleg å sjå det tidsmessige aspektet. Det er i individuell forstand freskene mest vert handsama, som også i høve til oppgåva er mest nærliggande.

“Tomba dei Tori”

Freskene i dette gravkammeret er av dei eldste ein kjenner til frå Tarquinia, truleg er dei frå omlag midten av det 6. århundre. Måleria finn ein i gavlfelta og på bakveggen i det framre kammeret (fig. 8). Her er det ei frise langs veggen, med eit spesielt motivval. To oksar, den eine med eit menneskehovud, og to erotiske grupper. Dei to erotiske para er synleg opptekne med sitt. Den eine oxen har nærmast litt sky trekt seg liggande attende, vendt bort frå det eine paret, medan den med menneskehovud nærmar seg faretruande det andre elskande paret (fig. 9). Mellom dei to døropningane er det eit stort bilete, gresk inspirert, av mytologisk karakter. Delen under har ulike mindre tre framstilt, nokre dekorert med band. Motivet er frå Troja-krigen og viser den unge prins Troilos, son til Priamos, på veg til ei fontene for å gje vatn til hesten sin, der Achilles ligg i bakhald og kjem til å drepe den unge guten (fig. 10).⁷² Denne type scene er ofte å finne i gresk keramikk frå arkaisk tid (t.d. François-vasen) og skjemaet varierar lite.⁷³ Slike skjema og modellar er truleg av eldre dato og har gjennom gresk

⁷² Pallottino, 1952, 30.

⁷³ Sjå t.d. Carpenter, 1991, 17-21, fig. 20-22, 25-28, 30-35, Whitley, 2001, 210-211, fig. 9.10, d’Agostino, Achille e Troilo: immagini, testi e assonanze: i d’Agostino - Cerchiai, 1999, 107-114, fig. 43-46.

kolonisering og det vide handelssamkvemmet dei ulike kulturane i mellom, vorte spreidd over heile den arkaiske verda rundt Middelhavet. Det unike med framstillinga i "Tomba dei Tori" i Tarquinia, skriv Pallottino, er at ein her har det einaste kjende (også etter 1952) eksemplaret av denne type mytologiske motiv, i fullskala. Dette gjer det til spesielt ikkje berre i etruskisk arkaisk samanheng, men også i det ein kjenner av gresk storskalamåleri.

Utføringa og det stilistiske er tydeleg ionisk inspirert. Dette kan ein sjå i måten målaren har utført figurane på, med tildels mjuke linjer, ein elegant slank utføring av hesten, og fine detaljar i Troilos sitt ansikt. Kunstnaren har hatt godt tak på komposisjonen, og kan på denne måten vore trena i det fastlandsgreske, men seinare vorte innført i ioniske modellar. Ein kan også tenkje seg at det er ein av dei sannsynlege innflytta austgrekarar som har utført denne sikre komposisjonen og det gode fargevalet. Det er i alle fall liten tvil om at dette er utført av ein kunstnar med høg kompetanse, og kanskje var han så godt skulert at han danna skule i si samtid.

"Tomba degli Auguri"

Dette gravkammeret frå omlag 530 f.v.t., som er av dei mindre i Tarquinia, har nokre sereigne fresker, der ein fin raudbrun farge dominerar. På bakveggen på kvar side av ei blinddør, som i følge Pallottino⁷⁴ symboliserar stengsla mellom livet og dødsriket, står to personar med ei hand mot panna og ei utstrakt mot døra, som i sorg. Kanskje dei helsar eller tek farvel med den/dei døde, eller dei viser andre ting me ikkje klarer å tyde (fig. 11). I gavlfeltet over er det framstilt ei løve og ein leopard som angrip ei geit, ståande i mellom dei (fig. 11). Parallellar til dette motivet kan ein sjå i

⁷⁴ Pallottino, 1952, 37.

gavlfelt i "Tomba dei Giocolieri" (oml. 510 f.v.t., fig. 37), der det også synes å vere framstilt ei løve og ein leopard, men her er det ei stor "søyle"⁷⁵ i midten. Det same gjer seg gjeldande i gavlfeltet i "Tomba delle Leonesse" (oml. 520 f.v.t., fig. 14), der flankerar to løvinner, også eit søyleliknande midtmotiv (begge gravkammera omtala saman i kap. 4). Desse døma er eit motiv som m.a. går attende til gresk bronsealder og mykensk tid (sjå Tomba delle Leonesse nedanfor, med note)

På sideveggene utspeglar det seg harde idretts- eller gravleikar, nærast superrealistisk framstilt. Motivvalet har her endra seg frå det mytologiske i det eldre gravkammeret "Tomba dei Tori", til det etruskiske daglege tilveret, med sine vanar og sin religiøsitet, i eit sterkt etruskisk språk, i "Tomba degli Auguri".

Over ein kjend scene frå høgre sidevegg (fig. 12), der to brytarar utkjempar ein kamp, flyg to raude fuglar (fuglar brukt i rommet mellom figurar, vart eit populært motiv i etruskisk måleri). Dette førte til ei feiltolkning av scenen i byrjinga, der alle personane vart tolka som tydarar (auguri), og dermed namnet, som har følgd grava sidan, skriv Pallottino.⁷⁶ Det er truleg ikkje brytarane som har vorte feiltolka, men personane ikring, der spesielt den eine (venstre side) hevar handa til ein form for tydande gest. Ein kan difor forstå det som ei form for tyding, men det er usikkert. (Staven han held minner om den som dei romerske augurane brukte, eller han kan vere ein kampdommar?) Sjølve teikninga av desse figurane, spesielt dei som bryt, har klåre parallellar i ionisk kunst. Måleria kan ha vore utført av ein innflytta ionar eller av ein etruskar i ionisk lære. Sannsynleg er det ein lokal kunstnar som har laga dei, utfrå ei synleg original etruskisk utforming av arbeida. Men den tilnærma

⁷⁵ Ei "søyle" i dei etruskiske gavlfelta er framstilte korte, tjukke og ofte med voluttar oppe og nede.

⁷⁶ Pallottino, 1952, 38.

realismen tyder på inspirasjon frå t.d. austgresk keramikk, og den såkalla ionisk-etruskiske retninga kan her ha sine tidlegaste stadiar.⁷⁷

Det er sannsynleg ein her ser gravferdsleikar, assosiert med gravseremoniar i antikken. Ingenting liknande har ein funne, bortsett frå i den såkalla "Tomba di Punchinello", som er i ei dårleg tilstand (til og med 1952).⁷⁸ Ein mann framstilt i "Tomba degli Auguri" på venstre vegg med maske, med ein inskripsjon *phersu* (etruskisk ord, på latin *persona*; ein som ber maske; skodespelar), angrip med hunden sin og brukar eit reip mot motstandaren sin, som prøver å forsvare seg med ei klubbe (fig. 13). Dette er truleg ein kamp på liv og død, og kan vere ei framstilling som har røter langt attende, til prehistorisk og protohistorisk tid i Austen, skriv Pallottino.⁷⁹ Slike seremoniar eller riter med døden til følge kjenner ein til frå prehistoriske austlege kulturar. Denne type gravritual kan ligge til grunn for dei gladiatororkampar som oppstod i Campania, under etruskisk styre, som endå i Romarriket vart i ei viss forstand knyta saman med gravriter.⁸⁰ Freskene i "Tomba degli Auguri" gjev eit inntrykk av ein etruskisk tradisjon med typiske trekk, ulik den austgreske i innhald, men ikkje i utføring.

"Tomba delle Leonesse"

Måleria i dette gravkammeret har mykje av dei same karaktertrekk som i "Tomba degli Auguri". "Tomba delle Leonesse"

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Pallottino, 1952, 40 (namnet på grava kan vera feil skreve og at det i staden skal vera "Pulcinella"?, min mrk.).

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Sjø t.d. Chini, 1990 og Vismara, 1991.

vert datert til omlag 520 f.v.t.⁸¹ Her er motivvalet konsentrert om festlivet, der fire deltakarar i gjestebod ligg på sine benker (gr. *klinai*) under noko som kan vera ein søylepaviljong (fig. 15). Seks søyler i full lengde på kvar vegg, tyder på at kunstnaren har vilja illudera ein kolonnade eller paviljong. I enden av den eine bankettsenen på venstre vegg mot fondveggen, står ein liten teikna figur på ein base.

Gjestebodet føregår på sideveggene, mens det på bakveggen er framstilt musikarar og dansarar (fig. 14). I midten står ein enorm vinbolle (gr. *krater*) med laurbær rundt, paret på høgre side dansar intenst (fig. 16), mens musikarane, ein med harpe og ein med dobbeltfløyte, står på kvar si side av krateret og spelar. Den mannlege dansaren er heilt naken og på arkaisk vis er kroppen måla raud. Kvinna har på seg ein tynn gjennomsiktig *chiton* og kroppen er måla i ein kvitrosa farge. Bak paret inntil ei av søylene, står ei svart vinkanne. På venstre side dansar ei kvinne i ei flott drakt (fig. 17). Kledt i ei *tutulus*, eit typisk ionisk hovudplagg, lang *chiton*, ei raud kappe utanpå og raude langtuppa sko. Det er nærast ein rusaktig stemning over deltakarane som med stor iver dansar, kanskje til ære for den døde, kanskje til ære for seg sjølve og eliten? Det er som om gleda ved festen har smitta over på kunstnaren, som med stor ferdigheit har utført sikker strek og fargesamansetting. I det heile teke er "Tomba delle Leonesse" eit av dei mest imponerande og gjennomført dekorerte gravkammera i Tarquinia. Taket er dekorert i eit stort raudt og kvitt rutemønster. I gavlfeltet står to pantere på kvar si side av ei måla "søyle" med voluttar, som ser ut til å bere taket (fig. 14). Dette gavlskjemaet går att i mykje av etruskisk gravmåleri og er eit gammalt austleg tema. Dette er noko ein kjenner til frå tidleg-gresk arkitektur og på fasader til graver utgravd i stein i Vesle-Asia, og er truleg ein lang

⁸¹ Steingraber, 1986, 324-325.

tradisjon attende i tid i dekorasjonsskjemaet i det egeiske kulturområdet, noko t.d. det kjende relieffet på løveporten i Mykene, viser.⁸²

Under figurfrisa som går rundt på tre vegger, etter ei avgrensa ramme med palmettar og lotus blomar, kjem eit sjølandskap med grønne og blå delfinar som hoppar i bølgene og fuglar som flyg over. Motivet føregrip dei meir utarbeida sjølandskapsscenene i "Tomba della Caccia e della Pesca". Midt i dette motivet på bakveggen er det laga til ei nisje, som bryt opp det heile, og truleg brukt til ei urne (fig. 14). Kan denne grava ha vore tenkt berre til ein person? Mykje kan tyde på det og at det store krateret mellom muskarane symboliserar gravurna. Dei er plassert på liknande vis som dei to "sørgjande" er det på kvar side av blinddøra i "Tomba degli Auguri", same motiv kjem att i seinare graver. Til tross for dei arkaiske konvensjonane med profilerte hovud og bein kombinert med frontal overkropp, er kroppsformene runde og rørslene livlege, og ein kjenner att innflytinga av austgresk, spesielt frå dei aeoliske øyar (Lesbos og Chios) og det nordlege Ionia.⁸³ Av alle måla ionisk-etruskiske monument, er kanskje "Tomba delle Leonesse" den mest representative i denne stilen. Kunstnaren har hatt eit godt handlag og særst god evne til å fange rørsler, måle strekar i ulike valørar og fargeflater med veldig variert fargeval. Dette er med på å gjere desse freskene til nokon av dei flottaste ein har frå Etruria og middelhavsområdet i arkaisk tid.

⁸² Løveporten: Hitchcock - Preziosi, 1999, 187-190, fig. 125. Om mykensk kultur: sjå t.d. Mylonas, 1966,

⁸³ Pallottino, 1952, 46.

“Tomba dei Giocolieri”

“Tomba dei Giocolieri” med to motivnivå, som er datert til omlag 510 f.v.t.,⁸⁴ har i det lågare sjiktet på alle tre veggene omlag den same mørkeblå framstilling av bølger som i den første, men utan delfinar og fuglar. Hovudmotivet (fig. 37) på fondveggen er utført som eit triptikon; oppdelt av fire småtre i sentralmotivet; med to mindre scener på sidene innehaldande mannlege figurar, ein sitjande og ein ståande. Hovuddelen av “triptikonet” er komponert av tre personar, i midten står ei ung kvinne. Ho har på seg eit slags dansekostyme og har på hovudet ein høg *thymiaterion* (høg sylinder-pyramidal forma “kandelaber” med base, fig. 38). Mot henne vender seg ein ung mann, ståande ved sida av to opne korgar. Han strekk ut den eine handa med eit sirkelforma objekt i (kanskje kasteringar til bruk i leik?). På venstre side av henne står ein fløytespelar og ein naken mann som held ei hand til ansiktet sitt. Bak han er det to mindre teikna figurar (fig. 37). Den eine står på ein base haldande på ein hovudkrans, den andre sit på golvet med venstre arm utstrekt og handflata vendt framover.

Dei teikna figurane i “Tomba dei Giocolieri” (og ein figur i “Tomba delle Leonesse”) har fleire forskarar kome med ulike teoriar på. Nokon meiner (m.a. Steingräber, Pallottino⁸⁵) at dei er tenarar eller elskarar, mens andre hevdar dei er statuar, ståande på ein base, slik dei greske *kouroi* (gresk; eint. *kouros*, yngling, ung gut) gjer. Kven av teoriane som er mest relevante, skal eg la ligge, men sjå på det interessante aspekt, at begge måtar å tolke desse figurane på, vender blikket mot den etruskiske elite og deira inspirasjon frå og påverknad av den greske. Det er kjent at greske symposium

⁸⁴ Steingräber, 1985, 318-319.

⁸⁵ Steingräber, 1985, 310, 318, Pallottino, 1952, 48.

hadde nakne unge gutar som serverte vin og at dei også kunne vera elskarar. Hjå etruskarane kan me gå ut frå det same, der symposiescener frå ulike graver viser tenarar som serverar vin. Har det også vore like utbreitt hjå etruskarane med unge gutar som elskarar, i og med at dei etruskiske kvinnene synes å ha delteke likeverdige i drikkegilda? Dette typiske greske innslaget kan ha vore like utbreitt, men dette kjenner me ikkje til, av mangel på skriftlege antikke kjelder om emnet.

Den andre måten, å sjå dei teikna figurane som statuer, går direkte til dei arkaiske greske *kouroi*-statuane.⁸⁶ Desse ofte overdimensjonerte (også under lekamstorleik) skulpturane var brukt som gravmonument og skulle vise til den døde. Dei var også brukt som votivgåver, som m.a. funn i tempel viser. At dei teikna figurane er slike gravstatuar er etter mi meining ein vanskeleg påstand. For det første er teikningane i dei etruskiske gravkammera små i målestokk og for det andre var mange av dei greske statuane genuine gravmonument, mens i freskene er dei meir ei kulisser i eit større heile. Ein kan i denne samanhengen ikkje sjå på desse teikna figurane i dei omtala gravkammer som gravmonument. Så langt eg kjenner til brukte ikkje etruskarane gravstatuar. Andre teoriar på desse framstillingane kjenner eg ikkje til.

"Tomba della Caccia e della Pesca"

Gravkammeret er delt i to rom, som er omlag heilt dekkja med fresker. I det første kammeret er det framstilt ein giftescene med musikk og dansarar. Gavlfeltet har eit motiv som kan vera ei jaktscene. I det andre kammeret finn ein framstilt på alle veggene, spesielt i fondveggen, eit nøye utarbeida scenario med ulike

⁸⁶ Om kouros/kore: Richter, 1974, 56-66, 75-82, og Whitley, 2001, 213-223, fig. 9.12-9.19.

sjøscener, med hovudtema som gravkammeret har fenge namnet sitt etter, fangst og fiske (fig. 18). I dette gavlfeltet er eit symposium framstilt (fig. 19). I begge gavlfelta har kunstnaren forlate det vanlege skjemaet med dyr på kvar side av ei "søyle", men i staden brukt menneskefigurar tilpassa det trekanta gavlfeltet. (Noko som utvikla seg i gresk gavltreieff i tympanonfeltet på doriske tempel, mot slutten av det 6. årh.)⁸⁷ Noko av det første ein vil legge merke til ved desse freskene, er ein ikkje-naturalistisk bruk av fargen i fleire av motiva, m.a. på fuglar (fig. 20). Ein vil også legge merke til at kunstnaren er ein nøye observant teiknar med god strek og ei realistisk formgjeving. "Tomba della Caccia e della Pesca er datert til 510-500 f.v.t."⁸⁸

Under symposiescenen, som eit stort dekorerande felt, utspeglar det seg eit panoramaaktig sjølandskap (fig. 18). Det virkar som om heile gravkammeret er opna opp mot ei fangst- og fiskeverd utanfor. I denne verda er mange aktørar representert. Delfinar, fuglar (i mange fargar), fiskarar i båt, ein fuglefangar ståande på ein knaus, og frå ei bratt klippe stupar ein i havet (fig. 21). På baksida av klippa klatrar ein ungdom i ei blå skjorte oppover. Dette stupemotivet er det einaste ein kjenner til frå antikken, bortsett frå den kjende framstillinga i "Tomba del Tuffatore" (fig. 43), i det greske området i nærleiken av Poseidonia i Campania, frå omlag 480 f.v.t.⁸⁹ Kunstnaren i Tarquinia har måla ei særskild god attgjeving av ein person som stuper, og må ha sett ein modell i det verkelege liv. Eit stykke bortanfor mot høgre i freska, sit fire personar i ein båt, der ein person framme i baugen fiskar med not, mens dei

⁸⁷ Richter, 1974, 88. Om greske gavlar: Richter, 1962, 91-100, og Fuchs, 1993, 384-396.

⁸⁸ Brendel, 1978, 187-191, fig. 123-126.

⁸⁹ Napoli, 1970. Sjå omtale i kap. 3, "Tomba del Tuffatore".

andre er opptekne med han som står på land (fig. 22). Han er i ferd med å sikte på fuglar med ei slynge (fig. 23). I alt dette florerar fargar frå varme variantar til dei kalde, i ein utruleg variert skala (omlag dei same fargar er brukt i "Tomba delle Leonesse", men fargetonane er meir spesielle). Utføringa er fantasifull og komposisjonsmessig spanande, og ein kan godt tenkje seg at utøvaren kan ha vorte valgt av oppdragsgjeveren, grunna den kreative stilen. I alle høve er dette, etter mi meining, eit godt døme på representasjonskunst, der kanskje den/dei som vart gravlagde i kammeret har fenge framstilt deler av sitt liv. Kanskje kan det vera eliten sine syslar som er måla? (sjå diskusjon i kap. 3)

Sjølve temaet i desse freskene er utan sidestykke i etruskisk gravmåleri. Den menneskelege figuren er plassert ut i eit større element, i naturen, og kan ikkje åleine spele hovudrolla (som t.d. i eit gjestebod), eller overgå sine medskapningar. Mennesket vert berre ein liten del av heilskapen. Korleis ein no tolkar desse freskene, så er det ionisk-etruskiske (austgresk påverknad) formspråket attkjennande også i desse, med ein veldig personleg stil.

"Tomba del Barone"

Eit heilt anna motivval er tilstades i dette gravkammeret. Desse freskene kan reknast som høgdepunktet i den ionisk-etruskiske fase i Tarquinia og truleg i heile Etruria, så langt me kjenner det. "Tomba del Barone" er frå rundt 500 f.v.t.⁹⁰ I staden for det store naturpanoramaet med små menneskefigurar og dyr (som i "Tomba della Caccia e della Pesca, fig. 18), er det her framstilt eit tilsynelatande isolert tilvere i ein meir lukka krins. Der fangst- og

⁹⁰ Pallottino, 1952, 56.

fiskemotiva kan representera eliten sin ytre "leik" i naturen, er det her det indre livet til aristokratiet som kan vera framstilt.

Komposisjonen av frisa inneheld stramt ståande menneskefigurar og hestar med ryttarar, fordelt jamnleg bortover den ljose bakgrunnen, delt opp av og til med små grønne tre (fig. 24, 25). På bakveggen er ei lita gruppe komponert tett saman i midtaksen med ei sterk betoning (fig. 25). Ein mann med skjegg (ein aristokrat? avdi ein ofte ser desse framstillingane av menn med eit markant skjegg i freskene, kan det vera ein slik representant for eliten, men slike framstillingar kan truleg også vise ein prest el. tydar, o.a.) står med armen rundt ein ung gut som spelar på ei dobbeltfløyte. Mannen rettar ut venstre hand med eit drikkebeget mot ei kvinne med tutulus på hovudet og ei raud kappe (mantel) over. Kven er denne kvinna (fig. 26)? Ho kan vera den som grava er laga for og som vert hylla i denne scenen, eller ein av deltakarane i denne representasjonen av ein elite, som fortel ei historie av noko slag. Det kan også vera ein adeleg familie det dreiar seg om med kvinna som er mora til dei personane som er representert på sideveggene, og at ho har døydd føre dei andre.⁹¹ I alle høve er dette ei særst godt komponert og framstilt historie. Med ei balansering og plassering av figurane i formatet som er noko av det beste ein har fenge overlevert av etruskisk storskalamåleri, og kanskje frå middelhavskulturane i det heile teke i arkaisk tid.

Målaren av freskene i "Tomba del Barone" høyrer til dei siste generasjonar av kunstnarar i det 6. århundre, som måla i denne ionisk-etruskiske stilen. Tidlege austgreske påverknadar har no fenge sitt toppunkt i ei elegant formgjeving. Mykje av dette siste kjem frå sein-ioniske retningar, noko ein finn i keramikken. Ein finn også stiltrekk forbunde med attisk vasemåleri i den tidlege fase av

⁹¹ Haynes, 2000, 224.

raudfigurteknikken, og spesielt frå stilen til Epiktetos og Oltos.⁹² Det er høgst truleg at målarer var gresk som vitja eller busette seg i Etruria, men han kan sjølvstundt også ha vore ein særleg godt skulert etruskar i denne seint arkaiske stilretninga. I alle høve er komposisjon og plassering av motiva noko som følgjer det meir eller mindre faste skjemaet i etruskisk gravmåleri, med ei frise av store figurar og gavlfeltet med sine to dyr på kvar side av ei søyle (fig. 24). Det som er spesielt med desse freskene er teknikk og stil. Kunstnaren har måla direkte på den pussa steinveggen utan murpuss under. Han har skissa opp nokolunde formene med ein grå farge, og så halde fram med å linjera opp konturane med den vanleg brukte svarte streken. Denne streken er i desse freskene spesielt fin, og går mange plassar heilt inn i fargen brukt etterpå. Fargane er lagt på i tynne lag, godt absorbert inn i den mjuke muren, med stor klårheit i fargen. Det er spesielt fastheit og kraft i dei mange raudtonane brukt til hudfarge og på kappene, det same gjeld raud- og svartonar brukt på hestane. Alt dette gjer at dei ulike formene står klårt fram mot den ljose bakgrunnen på muren. Ein får nesten ei kjensle av skulptur, keramikkskulptur i halvrelieff, festa på steinen bak.

To gravkammer i overgangen sitt ljós

Mot slutten av det 6. århundre f.v.t. og inn i det neste, i seinarkaisk tid, hende det store endringar i den antikke kunstverda. Greske kunstnarar fekk etterkvart meir interesse for mennesket, og som sofistane sa var mennesket alle ting sine mål. Dette fekk konsekvensar for dei anatomiske tilnærmingane, og med stor vekt på t.d. rørsle og kvilestillingar, forkortingar, muskelstudiar, osv,

⁹² Ibid. Om Oltos og Epiktetos: sjå Cook, 1966, 171, fig. 28, 29, og Boardman, 1983, 56-57, fig. 54-65, 57-59, fig. 66-78.

noko som forsterka seg inn i hellenistisk tid.⁹³ Dette kan ha byrja i vasemåleriet (men det er slik me ser det, vasemåleriet kan reflektera eit tapt storskalamåleri), i det attiske raudfigurmåleriet, i den såkalla "strengstil" av dette måleriet.⁹⁴ Skulptørane tok raskt tak i dette, og storverka kom på rad og rekke utover på 400- og 300-talet.⁹⁵ Det attiske storskalamåleriet hadde truleg også sin store periode i denne perioden, men ingenting av det er teke vare på.

Dei etruskiske kunstnarane vart også påverka av dei nye retningane frå Hellas, men ikkje i den grad at lokale variantar og religiøse og representative tilnærmingar endra seg mykje i overgangen frå det ionisk-etruskiske til det "strengstil". Motiva vart som før teke frå det etruskiske samfunnet og deira realitetar. Dette vidareførte den allereie påbyrja utviklinga med sterke personlege stilar og ein særeigen etruskisk målemåte. Historiske hendingar der dei etruskiske byane i Etruria vart svakare økonomisk og politisk, og at handelen med det austlege Middelhav minka, gjorde sitt til at impulsane ikkje var så direkte som før. Dette påverka også måleriet, og førte til at den noko spesielle etruskiske stilen heldt fram. Men mot midten av det 5. århundre ser det ut for at det var ein merkbar nedgang i storskalamåleriet, og det kom seg ikkje opp att før dei hellenistiske århundra byrja frå 300-talet og framover. "Tomba delle Bighe", frå Tarquinia, og "Tomba della Scimmia", frå Chiusi er to gode døme på gravmåleriet i denne overgangsfasen mellom det 6. og det 5. århundre f.v.t.

⁹³ Sjø t.d. Pollitt, 1972, og Pollitt, 1986.

⁹⁴ Sjø t.d. Boardman, 1989, 12-13 og Dohrn, 1982, 21-25.

⁹⁵ sjå t.d. Palagia, og Pollitt, 1996.

"Tomba delle Bighe"

"Tomba delle Bighe" vart funne i 1827, hadde tidlegare vorte utsett for gravrøveri og var tom for gravgods. Freskene var i delvis dårleg tilstand ved funntidspunktet, men har seinare vorte restaurert ved fleire høve. Freskene vart til slutt løyst frå muren og er no i Museo Archeologico Nazionale i Tarquinia.

Dei enkelte strukturelle elementa i gravkammeret viser ein arkitektonisk tradisjon i tarquinske graver frå slutten av det 7. århundre. I denne tidlege fasen byrja tradisjonen med å bruke målartekniske metodar for å illudere den heimlege bustadarkitekturen. "Tomba delle Bighe" plasserar seg i dei seinarkaiske tarquinske gravtypane, som innleia ein ny måte å forstå organiseringa av rommet på, med understreking av dei strukturelle elementa.⁹⁶

I "Tomba delle Bighe", frå omlag 490, er gravkammeret dekorert med to friser plassert under kvarandre. Den eine framstiller atletiske leikar på kvit bakgrunn, mens den andre viser eit gjestebod måla på raudt underlag (fig. 28). Noko av innflytinga frå det nye greske kan ein sjå i den øvre frisa, først og fremst frå det attiske måleriet. Denne frisa har ein serie av mindre figurar i mange ulike sportslege situasjonar. Dei er framstilte i typiske gravleikar eller i andre rituelle samanheng, som bryting, boksing, hopping, diskoskasting, vognlauf. osv (fig. 27, 29). Dette går føre seg på eit slags stadion der folk står på tribunar og ser på. Teikninga av fleire av figurane viser trekk frå eit nytt stilistisk program, det attiske. Her er nøye studert anatomi, forkortingar og av figurar i rørsle. Diverre er måleria i ei for dårleg tilstand til å fullt ut sjå kvalitetane i utføringa. Gavlmotivet viser ein vanleg scene med ei "søyle" i midten, men i staden for dyr på kvar side, er det her to

⁹⁶ Benassai, 2002, 53.

halvliggende personar, i litt stor målestokk, med hovuda mot kvarandre. To mindre nakne figurar står ved eit stort vinkar ståande på "søyla", som då vert eit slags alter eller bord. Dei er klare til å servere vin til dei to liggande personane. Hovudscena under viser mannlege par på tre liggebenker i midten, omringa av servitørar og hoffolk. På høgre vegg held selskapet fram med eit bord med ulike vinkar. Sideveggene har også framstillingar av dansande ungdomar, nokre av dei spelar instrument. Kvinnene ser framleis ut til å ha det tradisjonelle *tutulus*-plagget på hovudet, mens mennene alt har teke i bruk moten med kort hår.⁹⁷ Fargane brukt i desse freskene er mindre i tal enn i andre, og manglar grønt og gult. Det er meir i tråd med dei attiske modellane og raudfigurmåleriet.

"Tomba della Scimmia"

"Tomba della Scimmia", frå omlag 480-470, høyrer i deler også til fasen "streng stil" i denne nye attiske retninga. Grava har eit midtkammer med tre mindre kammer rundt, og med hvelva tak. Det som er teke vare på av freskene er heller ikkje her i særleg god tilstand, men klare nok til å få eit brukbart inntrykk av dei. Ei lita figurfrise viser idrettskampar, vognlaup og tilskodarar (fig. 30, 31, 32). Berre avbrote av dørar går frisa rundt heile midtkammeret. Taket er også måla, med ornament og kvinnehovud sett i front (harpyar). Stilen og deler av motivvalet i freskene minner om den i "Tomba delle Bighe", men er kanskje meir livaktig og har ein lokal chiusinsk variant. Som i det tarquinske gravkammeret har idrettsfrisa små figurar i eit eige skjema for gravleikar eller liknande ritual. Representeringa av eit symposium er ikkje tilstades i dei ivaretekne freskene. Ei kvinne, truleg av høg byrd, sitjande i skuggen, mens ho ser på leikane, kan ein tenkje seg kan vera ein

⁹⁷ Pallottino, 1952, 64.

av den/dei døde til grava. På same stad, på høgre side ved inngangen, framfor kvinna, står ein fløytespelar og ei jente balanserende eit "thymiaterion" (slags langt kandelaber) på hovudet (fig. 30, nedst). Desse er truleg gjøglarar, og minner om eit liknande motiv i "Tomba dei Giocolieri", Tarquinia. Freskene i Chiusi verkar meir "stive" enn dei i "Tomba delle Bighe", og følger eit meir skjematisk formspråk. Likevel framstår desse måleria som livaktige med ein lokal chiusinsk "skule" som grunnlag, og som skil dei frå dei variasjonar ein har i Tarquinia.

Dei etruskiske gravkammera og deira bilettydingar

Kjennskapen til den antikke verda kjem gjennom studiar av skriftlege kjelder og arkeologisk materiale. I det sistnemnde har det biletlege materiale (lik det skriftlege) til åsikt å vera - som middel til idear, kulturelle modellar og tradisjonar - instrument for propaganda og makt, og religion. Dette hevdar P. Zanker⁹⁸, men er det alltid slik? Kan ein tenkje seg biletlege framstillingar også som uttrykk for det reint estetiske i antikken? Eller er dette berre eit moderne tankegods me dreg med oss inn i den antikke forskninga? Slike tankar kan ha vore til stades, men vanskelege å svare på.

I si bok *Il potere delle immagini*⁹⁹, handsamar Zanker tydinga og rolla til "immagini" (førestillingane) i antikke samfunn, der fleirtalet var ikkje-alfabetar. Kor i følge Zanker, skrifta er "løna" til dei få og som ofte ladar dei magiske og religiøse verdiar.

E. Panofsky sine studiar, t.d. i skrifta "Il significato delle arti visive"¹⁰⁰, er særst viktige i handsaminga av skilnaden mellom ikonologisk og førikonografisk analyse. Det vil seie studiet av korleis

⁹⁸ Zanker, 1989: omtala i Cesarano, art. internett.

⁹⁹ Zanker, 1989 (tysk orig. *Augustus und die Macht der Bilder*): Ibid.

¹⁰⁰ Panofsky, 1962: omtala i Cesarano, art. internett.

(i ulike historiske tilstandar) viktige tendensar i mennesket sitt syn får uttrykk ved hjelp av tema og konsept, d.v.s. ikonologi, og studiet av korleis (i ulike historiske tilhøve) gjenstandane og hendingane vert uttrykt ved hjelp av form, ikonografi. Vidare tek han føre seg sjølve den ikonografiske analyse, som omhandlar dei ulike tema og konsept uttrykt i gjenstandar og hendingar (sjå meir, kap. 5).

Det veldige mangfaldet i biletmateriale som kjem frå dei etruskiske, særleg dei tarquinske, gravkammera, er sjølvstykkt ikkje berre enkel dekorasjon, men kan tenkast å vere uttrykk for idear m.a. tilknyta døden og sjølvrepresenteringa til eliten. I artikkelen¹⁰¹ til Cesarano tek han føre seg det religiøse aspekt ved overhovuda for adelsfamiliane (lat. *principes*: dei første) sitt høve til døden. Også arkitekturen til gravkammera, som det ofte er hevda var replika av bustadarkitekturen¹⁰², var tett bunden saman med døden. I "Tomba degli Animali Dipinti" frå Cerveteri (Caere), er "deposisjonane" plassert langs sideveggene og det aksiale syn til det indre av grava sett frå førkammeret, hindrar ein å sjå "dei". Noko som gjev rom for den etruskiske "leiken" om nærver/fråver av den døde, som ein også finn i enkelte fresker. Førkammeret (it. *vestibolo*) vart ikkje brukt som gravplass, men til gravriter, noko ein har døme på i dekoreringa av "Tomba del Cacciatore" (fig. 33), Tarquinia. Likskapen med teltet der den døde vert lagt til åsyn på ei "båre" (gr. *prothesis*), er tydeleg. Noko liknande har ein av struktur i "Tomba del Sorbo" og i dekorasjonen i taket i førkammeret til "Tomba Mengarelli", begge frå Cerveteri.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Pallottino, 1952, 11, sjå også Haynes, 2000, 73, 87-88, og Boëthius, 1978.

Ei figurleg lesing av dei mange biletframstillingane i dei viktigaste etruskiske gravene, gjev inntrykket av ein kulturell standard (gr. *koiné*) i den etruskisk-arkaiske verda, representert ved t.d. Tarquinia, Cerveteri og Veii. Eit konkret uttrykk visar seg i eit mangfald av førestillingar, men som flyt saman i eit rikt og komplekst dekorasjonssystem, der det bakomliggande "motivet" er ei oppfatning av døden som skiljet mellom "her" og "der", augeblikket i overgangen frå ein dimensjon til ein annan. Dette er prøvd framstilt i motivet på blinddørane (illusjonsdørar på bakveggen i hovudrommet; eit tema ein også kjenner frå Vesleasiakysten og Egypt)¹⁰³ i seinarkaiske gravkammer i Tarquinia. Noko allereie dei eldste gravkammer, "Tomba Marchese" og "Tomba della Capanna",¹⁰⁴ viser (fig. 34). Også dei to figurative "speglane" på kvar side av inngangsdøra til det indre kammer i "Tomba della Caccia e della Pesca", har som funksjon å peike mot ein annan dimensjon. I "Tomba Cardarelli" er blinddøra mellom musikarar (fig. 35), og mellom nokre av dei og døra er det framstilt eit symposiekar. På bakveggen i "Tomba delle Leonesse" over ei nisje laga for ei gravurne, kjem det fram ei framstilling av eit krater mellom to musikarar og dansarar (fig. 14). Lagar ein samband med den stengde delen, skriv Cesarano, gjentek krateret dødstemaet framført *in absentia* (det same gjeld i høve til framstillingar av gravsenger som i "Tomba del Letto Funebre", (fig. 36)), men på same tid er den døde saman med gjestene i symposiet si verd. I både "Tomba del Citaredo" og "Tomba delle Leonesse" er dansen (fig. 16) tett knyta til symposiet. I sitarspelaren si grav er ein gjest framstilt med eit veldig drikkebeger (gr. *kylix*). Dette er eit av storsymbola i dei aristokratiske drikkegilda. Noko som etter mi oppfatning, endå ei gong er med på å framstille eliten si

¹⁰³ Sjå t.d. Desroches-Noblecourt, 1962 og Richards, 2005.

¹⁰⁴ Steingräber, 1985, 304 (m/ill.). "Capanna" er tidfesta til omlag 550 f.v.t.

sjølvrepresenterende verd. Noko ein også ser i det sistnemnde gravkammeret, der dansarane tek med seg vinmugger (gr. *oinochoai*), sjølvssagte gjenstandar for vinkonsum.

Vinrøynsla, også når ho ikkje er tett bunde saman med mystiske og dionysiske augeblikk, gjev alltid ein annan dimensjon framand for den eksisterande situasjon, hevdar Cesarano. Ein måte å framstille dette på, er døden som reise. Tilstades i dette er også eit sterkt lada erotisk element. Dette ser ein i symposiescenene i "Tomba della Caccia e della Pesca", der spenninga er følbare i rørsle. Kvinnene gjer med hovudet mot mannen og dei intense blikka dei gjer til kvarandre, og måten mannen støttar si høgre skulder mot vennen si venstre (fig. 19). Likeeins i "Tomba dei Vasi Dipinti" ser ein kvinna intenst på gjesten som på si side kjæriteiknar kjærleg hennar hake.

Den erotiske røynsla er også noko som fører ein i ein annan dimensjon, og kan vera ein allegori for døden (Cesarano).¹⁰⁵

Det erotiske element "glødar" også i jaktmotiva, som ofte er ei erotisk jakt, slik ein kan sjå dei erotiske scenene i "Tomba dei Tori" (fig. 9). I dei marine scenene kjem også att ideen med reisa som "den andre verda", med sjødyr som delfinar og med fuglar i "Tomba della Caccia e della Pesca", og med ein som stuper (fig. 21), ulik den som stuper i "Tomba del Tuffatore" (fig. 42), Paestum i Campania.

Mario Cesarano konkluderar med at i utsmykningane i den etruskiske elite sine graver, vart døden sett på som ein tilstand av gjennomreise, og er lik med andre deler av reisa, som den erotiske røynsla og konsumet av vin. Dette er røynsler som tillet ein å nærme seg situasjonar og ulike motiv, som det er mogeleg å kome

¹⁰⁵ Cesarano, art. internett.

attente til, førebels røynsler som døden er førebels. Andre teoriar på dette kan etter mi meining vere det erotiske som analog med den ultimate reise som døden er. Men døden kan vere like flyktig som ekstasen er det, før ein eventuelt finn ein tilstand i det "andre" livet. Difor kan denne overgangen sjåast på som ei form for "rusing" som også vinkonsumet bokstavleg tale er, og sett saman med eliten sitt syn på seg sjølv i "dette" livet, framstillingar som viste deira stand og stilling (meir omtala i kap. 4), vert det inkorporert i gravideologien og rituala som omringa den døde (sjå kap. 5).

Kap. 3 - Orientalisk innflyting og greske kontaktar

Den etruskiske og greske elite i arkaisk tid

Intro: Den etruskiske elite i arkaisk tid hadde mange kontaktar i austleg retning. Gjennom handel fekk dei mange impulsar allereie før den orientaliserande periode (8/7 årh. f.v.t.), frå fønikarar, grekarar og andre folk frå det austlege middelhavsområde. Ein kan her snakke om to kanalar for orientalsk påverknad: Direkte frå Orienten før den greske ekspansjon byrja, og seinare indirekte gjennom den greske kulturkrins. Dei einaste teikn ein har att på tidleg etruskisk måleri, frå sein-orientaliserande periode, er nokre delvis øydelagde gravfresker, "Tomba Campana" (Veii), "Tomba dei Leoni Dipinti" og "Tomba degli Animali Dipinti" (Caere).¹⁰⁶ Mange av dei andre gravene frå denne tidlege fase, hadde måleri av verkelege dyr eller fabeldyr, av og til menneskefigurar og stiliserte plantemotiv. Slike motiv hadde den orientaliserande stil som førebilete, som kom i det 7. århundre gjennom kontakt og handel av prestisjevarer, t.d. i gull og elfenbein, i tillegg til måla keramikk. Dei viktigaste sentera for denne eksporten var Syria, Kypros og ulike stader i det egeiske området. Mykje av vasmåleriet var av rhodisk og korintisk opprinning. Stilen i desse dekorasjonane er abstrakte med sterke fargar. Forenklingane er tydelege, og freskene frå Veii med dei edderkopptynne beina, tyder på kretisk innflyting.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Brendel, 1978, 120-122, fig. 77. "Campana" er tidfesta til tidleg 6. årh. Steingraber, 1985, 268, 269 (m/ill.). "Leoni Dipinti" og "Animali Dipinti" er begge tidfesta til slutten av det 7. årh.

¹⁰⁷ Pallottino, 1952, 22.

I arkaisk tid (7/6 årh.) er dei protonkorintiske, korintiske og attiske vasane av dei mest kjende døma på innflytinga det greske kulturområdet fekk på den etruskiske kunst. Dette skuldast den enorme importen av gresk keramikk. Når det er sagt så er også mykje av den funne keramikken (det meste i gravkontekstar) laga lokalt i Etruria, av etruskiske kunstnarar.¹⁰⁸ Mange av desse viser ein etruskisk "måte" å utføre motiva og velje motiv på. I arkaisk tid var også teglsteinsproduksjonen på si høgd. Spesialistar utvikla tak med raffinerte dekorasjonar, t.d. i Acquarossa (Ferento, prov. Viterbo)¹⁰⁹, og Poggio Civitate (Murlo, prov. Siena).¹¹⁰ Det var korintiske innflyttarar som hadde handverket med seg (Plinius)¹¹¹, men etterkvart inspirerte det etruskiske handverkarar. Dei tok element frå korintarane og spesialiserte dei på etruskisk måte for etruskisk føremål.¹¹² Også i det store måleriet gjorde austlege kunstnarar seg gjeldande, m.a. i "Tomba degli Auguri" (fig. 11), frå omlag 520, Tarquinia. Det er mogelegvis ein grekar frå Ionia (Vesleasia-kysten) som har måla dei nesten personstore figurane i freskene, men han har gjort det på sin eigen måte, som er spesielt synleg i framstillinga av det typisk etruskiske og ugreske "Phersuspelet" (fig. 13)¹¹³. Mange av gravfreskene har truleg vorte utførte av etruskiske målarar, noko dei meir enn i vasemåleriet viser i ein sereigen og utprega etruskisk stil.

¹⁰⁸ Etruskisk svarfig. og raudfig. keramikk: Cook, 1966, 155-161 og 190-193.

¹⁰⁹ Om terracottafrisene i Acquarossa: Haynes, 2000, 141, fig. 120-123. Om Acquarossa: Cristofani, 1978, 66, fig. 4, og Haynes, 2000, 138-142, fig. 118-119.

¹¹⁰ Om terracottafrisene i Murlo: Haynes, 2000, 120-126, fig. 103-106, og Säflund, 1989, 63. Om Poggio Civitate (Murlo): Cristofani, 1978, 131-138, fig. 8, og Haynes, 2000, 114-120, fig. 94-95.

¹¹¹ Plin. NH 35.152.

¹¹² Ridgway, 2002, 30-31.

¹¹³ Steingräber, 1985, 283, nr. 42 med fargepl. 13-22.

Likevel kan ein i døma "Tomba delle Leonesse" (fig. 14) og "Tomba dei Giocolieri" (fig. 37) spørje om minst ein av målarane (av til saman kanskje tre/fire for begge kammer), er ein etruskisk kunstnar som har tileigna seg ionisk stil frå Vesleasia-kysten, eller ein tilflytta grekar frå Ionia. Måleria har likskapstrekk i stil med eit måla gravkammer i det nordlege Lykia (sjå dette kap., avsnitt *Kizilbel og etruskisk gravmåleri*, s. 59).¹¹⁴ Påverknaden er også å sjå i teknikken. Den eine målararen av dei to ein trur har måla i begge kammer i Tarquinia, har likt å bruke raud måling i skisseringa i staden for det meir vanlege innrissing i murkalken (fig. 16, 39). Bruken av raud måling som førebuande skissearbeid, var ein vanleg brukt teknikk av ioniske kunstnarar.¹¹⁵

Dei tidlegare nemnde små nakne teikna figurane (to ståande og ein sitjande; sjå omtale i kap. 3, avsnitt "Tomba delle Leonesse" og "Tomba dei Giocolieri") i begge kammera, er tydeleg gresk/attiske i stil. W. Helbig hevda i 1863¹¹⁶ at etruskiske kunstnarar allereie hadde modellbøker med greske komposisjonar for kopiering. Borelli¹¹⁷ utdjupar dette med å skrive at desse modellbøkene truleg var dei same som samtidige vasedekoratørar brukte. Dei hadde, skriv han, slik tett kontakt med gravmålarane, at ein kan tenkje seg dei ofte utveksla arbeid. I tilfellet med dei teikna figurane kan begge målarar ha sett på same teikning frå ei modellbok? Det er likevel problematisk å hevde dette i dei fleste tilfelle, avdi motivkrinsane var såpass ulike i både innhald og form at ein vanskeleg kan tenkje seg at modellbøker for vasemåleri i store trekk var eigna for storskalamåleri. Eit døme er at i vasemåleriet er

¹¹⁴ Mellink, 1998, 60, 63.

¹¹⁵ Borrelli: i Steingräber, 1985, 94-95.

¹¹⁶ Helbig, Ann. Inst. 35, 1863, 359; Borrelli: i Steingräber, 1985, 93.

¹¹⁷ Borrelli: i Steingräber, 1985, 93.

mytemotiv ofte representert, mens det i freskemåleriet omlag aldri finns.

Både "Tomba delle Leonesse" og "Tomba dei Giocolieri" som tidlegare nemnt, har klare ioniske trekk, to målarar har truleg arbeidd i begge, og den eine av dei har teikna figurar i attisk grafisk stil. Kva det kan fortelje er at kontakt mellom etruskisk og gresk elite i arkaisk tid, ikkje berre dreidde seg om handel, men også utveksling av kunstnariske idear som inspirerte målarane i Etruria. Anten dei var vase- eller gravmålarar, greske eller etruskiske kunstnarar.

Det var naturleg at mange av dei greske utøvarane av etruskisk gravmåleri ikkje kunne bryte med den arkaiske kunst eller den orientalske innflytinga dei hadde med seg frå det austlege Middelhav. Spesielt i dei tidlegaste gravmåleria finn ein mange orientaliserande tema, som t.d. fabeldyr og (meir uvanleg) hendingar teke frå gresk mytologi. Desse tema kan også ha vorte brukt i dekoreringa av bustadhus (som tidl. nemnt i kap. 2, "*Le Lastre di Boccanera*", s.20, er det høgst usikkert om det i det heile teke har vore dekorasjonar i vanlege bustadhus), noko som kjem fram i den generelle oppfatninga om at gravkammeret er ei etterlikning av bustadarkitekturen.¹¹⁸ Også den liknande orientbaserte gravtradisjon, med gravkammer, og ikkje gravsteler og mindre gravmarkering som etter kvart gjorde seg gjeldande på det greske fastland gjennom arkaisk tid og inn i klassisk, har truleg gjort seg gjeldande i utforminga av bustaden for dei døde.

¹¹⁸ Pallottino, 1952, 11.

Capua i Campania: møtestad mellom gresk og etruskisk kultur

I likskap med kjerneområdet Etruria og kongestyret over Roma, var etruskarane også tilstades i Campania i arkaisk tid. Capua¹¹⁹ saman med Pontecagnano var dei viktigaste sentra i det etruskiske Campania. Ein ny sosial struktur utvikla seg, danna av ein sterkare urban dimensjon, basert på eit byrjande aristokrati i hundreåret før. Ei utvikling som var lik den i sjølve Etruria og elles i den greske verda. Dette fenomenet bandt saman den etruskisk-campanske verda med dei store urbane einingane i Middelhavet, først og fremst til Hellas. Eit område som Hellas (og den greske koloniverda) var allereie i det 8. århundre i ferd med å utvikle dei seinare kjende bystatane i klassisk tid.¹²⁰

Buområdet i Capua vart utvikla på eit stort område, på omlag 200 hektar, inkludert nekropolen. Det indre området var okkupert av bygningar, men med store opne plassar. Noko av grunnen til det er truleg at området var sett saman av tidlegare spreidde busetnader. Det urbane rommet vart organisert med rettvinkla gater, orientert i retning dei viktige punkta i "byen". Dette utfrå den etruskiske disiplinære kanon (samfunnsorden og lover) og religiøse forskrifter om orientering etter himmelretningane, eller etter gresk påverknad frå koloniane på Sicilia.¹²¹ Sjølv husa var orienterte i den same retning. Kan dette vera eit døme på ein hierarkisk oppbygging av byrommet, og ei orientering mot eliten sine viktigaste deler av staden? Eller berre god og praktisk planlegging av romlege problem?

¹¹⁹ Haynes, 2000, 198-199.

¹²⁰ Sjø t.d. Osborne, 1996, kap. 4, 70-81, 114-129, Whitley, 2001, kap. 8.

¹²¹ Sjø t.d. Greco og Torelli, 1983, kap. 4, 149-232 .

Som elles i den etruskiske kultur kan ein sei meir om "dei døde sin by" enn om "dei levande sin by". Han er også i Capua plassert utanfor det urbane området. Her er representert mange ulike former for graver, urnegraver, inhumasjonar direkte nedgrave i grunnen, dei meir komplekse er kistegraver med lok i stein eller teglstein. Desse føregrip dei seinare arkaiske halvkammergravene i området.¹²² Av gravgods er det rikeleg med lokalt produsert bucchero. Mellom importerte varer dominerar attisk keramikk og ioniske koppar i greskorientalsk stil. Kontakten mellom den etruskisk-campanske kulturen, dei greske koloniane og dei lokale folkeslaga i det sørlege Italia (daunarar, lucanarar og samnittiske folk), var i arkaisk tid særleg tette. Avdi Capua spelte ein framtrедande rolle, vart byen eit av dei viktigaste sentra på heile den italiske halvøy i arkaisk tid. Til alle områder av Italia kom det varer produsert i Capua, eller eksport frå Etruria som gjekk via dette viktige senteret i Campania og til andre handelssentra i Middelhavet.

Eit eineståande døme på den attiskpåverka capuanske stil, er den så langt einaste kjende kammergrav frå arkaisk tid, "Tomba di Brygos", datert til rundt 480 f.v.t. Freskene er berre kjent gjennom teikningane som var utført ved oppdaginga av grava. Ho vart oppdaga i 1868 i området Quattro Santi. I denne store grava vart det funne eit tjuetals døde. Blandt freskene var det m.a. ei scene med to unge menn sitjande ved eit lågt bord der dei spela noko som likna eit brettspel.¹²³

¹²² Cerchiali, *Le tombe "a cubo" di età tardoarcaica della Campania settentrionale*: i d'Agostino - Cerchiali, 1999, 163-170.

¹²³ De Caro og Greco, 1981, 248, og Cerchiali, *Capua: il caso della Tomba detta di Brygos*: i d'Agostino - Cerchiali, 1999, 171-176, fig. 94.

Om det ikkje er mykje att av aristokratiet sine spor i form av fresker i graver, har ein døme i andre material. Produksjonen av servise i bronse nådde sitt maksimale i denne perioden, i kvalitet gjaldt det spesielt store bronsekjeler (gr. *lebes/tes*).¹²⁴ Desse var dekorert med innrissa motivband og figurinar rundt heile kjelen. Både i tema og stil er dette gresk inspirert, spesielt i den samtidige ioniske smak. Den etruskiske elite i Capua og elles i det etruskiske Campania, henta altså stil og smak frå det austlege Middelhav gjennom kontaktar og handel, i produksjon av sine luksusvarer, som t.d. bronseservise er eit godt døme på. Eit særleg viktig møtepunkt har Campania vore mellom den greske (t.d. koloniar som Napoli, Pozzuoli, Cuma) og etruskiske kulturkrins. Kanskje ein av dei viktigaste i høve til den vidare kontakten nordover til Etruria (der det greske innslaget i Caere og Tarquinia, spesielt i hamnene deira Pyrgi og Gravisca, også var stort), og påverknaden ein t.d. ser i nokre av freskene i dei tarquinske gravkammera? Ioniske handverkarar som har kome til det etruskiske Campania i arkaisk tid og etterkvart også til Etruria, har truleg saman med etruskiske målarar skapt ulike lokale tradisjonar.

Capua var ein viktig etruskisk by og kontaktstad for innflyting frå det greske kulturområdet, både Sør-Italia og det greske fastlandet. Dette området er også sentralt som bindeledd til sjølve Etruria, som eg har vist til ved at også gravmåleriet (lite ivareteke) var til stades i arkaisk tid i Capua. Ved å bruke to døme på gravkammer frå Campania og Lykia vil, eg prøve å vise likskapstrekk frå desse kulturområda med freskene eg handsamar frå Etruria.

¹²⁴ Benassai, 1995, 157-205.

Etruskarane og gravmåleri frå Campania og Lykia

"Tomba del Tuffatore"

Denne grava som har fenge namnet sitt etter motivet på innsida av kisteloket, der ein stupar (it. *tuffatore*) er avbileta, representerar eit unikt døme på gravmåleri frå det greske kulturområdet i Campania.¹²⁵ Grava vart funnen i 1968 litt sør for Poseidonia, i nærleiken av staden Tempa del Prete, som har vore ein mykje brukt gravby frå det 6. til det 4. århundre f.v.t.¹²⁶ Ho er ei grav forma som ei kistegrav med fire heller sett opp vertikalt, med innvendige dekorasjonar av symposiescener (fig. 41). Dette symposiemotivet visar på gresk vis den siste del av banketten. Mens gjestene drakk vin let dei seg underhalde med leik (t.d. kaste vin på kvarandre, eller kaste sjølve vinbegeret på blink) forbunde med vinkonsumet. Ein del av eit gresk symposium, utanom musikken og songen, var i enkelte høve den opphøga diskusjon og filosofien (iflg. m.a. Platon sine dialogar; der "Symposium" er eit godt døme). Til saman er dette ein kultur som etruskarane lot seg inspirera av og som dei kan ha fenge overført gjennom kontakt også i dette området i Campania. Men meir generelt og mykje før det denne grava er tidfesta til (omlag 480 f.v.t.), i Etruria, har handels- og kulturkontakt ført til at symposieutstyr dukkar opp i etruskiske gravkammer i det 7. århundre. Ein har funne symposieutstyr (som følgde handelen med vin) og anna luksus i dei store fyrstegravene frå tidleg 7. århundre. m.a. i "Tomba Regolini-Galassi" frå Cerveteri (Caere).¹²⁷

¹²⁵ Napoli, 1970.

¹²⁶ Bonini, 1969, 38, 40.

¹²⁷ Haynes, 2000, 52-55, 75-79, Torelli, 1985, 28-29.

Den femte steinhella, kisteloket, har som dei andre også motivet på innsida. Framstillinga er ein mann som stupar ned mot ei vassflate med litt rørslé og krusingar på overflata, med eit stilisert tre på kvar side og ein eller to høge pilarar i steinblokker på sida der personen stuper (fig. 42). Denne type motiv er eit isolert døme i den greske kulturkrinsen. Til samanlikning er det i hovudmotivet med jakt og fiske scener på fondveggen i "Tomba della Caccia e della Pesca" (Tarquinia), også framstilt eit stupemotiv (fig. 21). Men i denne typologi er det den einaste likskap, i tillegg til symposiemotivet i andre tarquinske graver, mellom desse heilt ulike gravskjema frå dei to kulturkrinsar. Samtidige og tidlegare etruskiske måla graver, frå sjølve Etruria, men også frå det etruskiske Campania (Capua), er kammergraver med sitt romlege miljø. Dei kan periodevis ha vore opna på nytt for "gjenbruk", t.d. familiegraver i Caere, og som har tilbode sine fresker til levande åskodarar, og ikkje berre dei døde? Ei kistegrav som "Tomba della Tuffatore", har ein dekorasjon som utelukkande er tiltenkt den døde.

Den døde, som er ein mann, har med seg i grava eit gravutstyr samansett av ei *lekythos* (salveoljeflaske) frå den athenske skule, som saman med måleriet er med på å datera grava til omlag 480 f.v.t., to små *alabastra* (parfymeflasker) og rester av eit musikkinstrument. Dette er ei lyre, med resonanskassen forma av eit skilpaddeskal, av same type som ein av symposiegjestene held i handa på måleriet på den sørlege langsida av kista. Ikonografisk sett er det eit samband, for det meste i symposiescenen, med liknande motiv i den attiske raudfigurkeramikken frå slutten av 6. århundre. Særskilt gjeld dette i høve til krinsen rundt den såkalla Brygos-målaren¹²⁸, men overordna sett stilistisk og kompositorisk

¹²⁸ Boardman, 1983, 135-136, fig. 245-261.

minner denne grava om det figurative miljøet i det etruskiske Capua, mest til dette miljøet sin spesielle svarfigur produksjon.¹²⁹

Scenene rundt på veggene i kistegrava "understrekar" symposiegjestene sine handlingar. Noko som kan syne det greske aristokrati sitt eigebilete, i omlag same mon som liknande scener og andre kan syne det etruskiske aristokrati sitt sjølvbilete i dei tarquinske freskene.

Stupemotivet har derimot fenge nummerlause tolkingsalternativ, m.a. mange i høve til direkte samband mellom dei døde og stuparen, og vedkommande sin eventuelle dødskamp. Meir spanande og sannsynleg er tolking av symbolikken i retning av den døde si reise til underverda. Den truleg sterkaste teorien, av Bianchi Bandinelli, er at "stupet" er reisa mellom livet og døden. Vassflata som personen stupar mot vert her identifisert som Okeanos, som i gresk mytologi er den stormfulle elva som fører til "den andre sida", til Hades sitt rike. Pilarane representerar her avslutninga av den kjende verda.¹³⁰

Går ein djupare inn i denne tolkingslina, i andre typar materiale, er det mogeleg å sjå ei smalare line mellom symposie- og stupemotivet, men til no lest separat. Ser ein på pilarane med plata på toppen som Hades-porten inn til underverda, så kan ein knyte det til ei myteframstilling, der allereie Homer sette porten i høve til elva Okeanos¹³¹.

¹²⁹ Parise Badoni, 1968.

¹³⁰ Sjå t.d. Bianchi Bandinelli: anmeldt av Napoli i *Dialogi d'archeologia* 4-5, 1970-71, 135 ff., og Napoli, 1970, 164.

¹³¹ d'Agostino, *Le sirene, il tuffatore e le porte dell' Ade*: i d'Agostino - Cerchiai, 1999, 53-60. Hom. Od. 11.20, 24.11-14.

Kizilbel og etruskisk gravmåleri

På slutten av 1960-talet vart det funne ei kammergrav ved staden Kizilbel i det nordlege Lykia, i Vest-Anatolia i Tyrkia.¹³² Gravkammeret er bygd opp av store steinblokker med store tjukke avlange heller som tak, og er omfattande dekorert med fresker (fig. 43-47). Måleria og grava var generelt i dårleg stand då ho vart funnen, grunna plundring både i antikken og i ny tid, men omfattande restaurering har fenge ho i brukbar stand. Måleria er reinsa, noko som har avdekka spennande motiv og fargar. Stilen har tydelege austgreske trekk, det same gjeld draktene og utstyret til personane. Utviklingstrekk i freskene har enno ikkje nådd den sein-arkaiske fase, med ingen forkortingar av kroppen, augene stiliserte i frontelperspektiv og andletet i profil, og anatomiske detaljar er det lite av. Stillingane er enkle og standardiserte, draperia er enkle i utforming. Måleria er vanskelege å tidfeste, grunna m.a. lite gravgods å bygge det på, men stil og element i kleda som foldelinjer og sikk-sakk mønster i endene på kapper, plasserar truleg freskene heilt mot slutten av det 6. århundre f.v.t.¹³³ Mot slutten av århundret og byrjinga på neste var desse stilfenomena typiske i austgresk kunst.

Storskalamåleriet har truleg eksistert i stort mon i Hellas og på Vesleasia-kysten, men særst lite har overlevd, og litterære kjelder fortel lite. Likevel har det i dei siste tiår vorte funne prov i Vest-Anatolia på fleire veggmåleri frå arkaisk og klassisk tid. Freskene frå gravkammeret i Kizilbel er dei eldste og best ivaretekne ein til no kjenner frå området. Motiva er å rekne som måla i ein gravleggingskontekst, men som i dei etruskiske gravene har dei

¹³² Mellink, 1998.

¹³³ Mellink, 1998, 55.

også element som kan vera retta til dei levande så vel som til dei døde. Både Kizilbel-måleria og dei etruskiske arkaiske måleria ligg i ein ionisk og austgresk tradisjon, som på Vesleasia-kysten for det meste berre kan sjåast i småskalakunst som t.d. keramikk. Til skilnad har ein mykje av dette austgreske i det etruskiske storskalamåleriet. Etruskarane var, i likskap med lykiske, lydiske og frygiske folk, ikkje-greske folk som på ulik vis var knyta til den austgreske kunstverda. I motsetnad til etruskarane, tok dei anatoliske folka del i forminga av den austgreske kulturen, som var ei blanding av greske og vestanatoliske element og tradisjonar.¹³⁴

Freskene i Kizilbel inneheld scener frå gresk og lykisk mytologi, avskjedsscener, gjestebod, sports- og jaktscener (fig. 43, 44, 45). Fleire av desse motiva har sine variantar i etruskisk måleri ("Tomba del Barone", "Tomba delle Leonesse", "Tomba della Caccia e della Pesca"). Det interessante her er at dei ioniske handverkarar og målarar som reiste frå dette området, har teke med seg sine tradisjonar til Etruria. Der har dei og etruskarar som lærte seg denne stilen, måla tarquinske gravkammer i ein etruskisk-ionisk stil, som gjer seg spesielt gjeldande i sein-arkaisk tid, mot slutten av det 6. århundre. Døma på at motiva har reist langt er fleire. Troilos-myta, der Akilles ligg i bakhald og drep den unge Troja-prinsen i Iliaden, er framstilt i Kizilbel (fig. 46), og i "Tomba dei Tori" (fig. 10), men ikonografien er veldig ulik. Dette motivet kan ha vore ein del av den vest-anatoliske arva, og er i alle fall i dette eine høve frå Tarquinia (som elles ikkje er typisk for etruskisk gravkunst i det heile teke), eit prov på at det har kome så langt vest som til Etruria. Eit anna døme som ein har mange av både i lykisk og etruskisk gravtradisjon, er gjestebodet. I Kizilbel er det i tillegg til

¹³⁴ Mellink, 1998, 56.

symposiescena, laga til ein liggebenk (*kline*) i stein til den døde og eit steinbord der flotte vinkar i metall var plassert (fig. 47).

Dette er ei materialisering av freskemotivet som var eit ritual for den døde ein også finn i lydiske og frygiske graver. Om liknande ritual har funne stad i same omfang i etruskiske gravkammer er noko usikkert, men ikkje usannsynleg. Utfrå symposiescenene i t.d. "Tomba delle Leonesse" (fig. 15) (som er veldig typisk i etruskisk gravkunst) kan ein tenkje seg at eit liknande ritual har funne stad, men det kan like godt handle om framstillingar og representasjonar av aristokratiet sitt levesett og syn på seg sjølv. Jaktscener er også noko som har parallellar i etruskisk gravkunst. I Kizilbel er jakta måla i ein miniatyrstil, med m.a. jakt på rådyr og villsvin, noko som er meir anatolisk og orientalsk enn gresk, og som har lange tradisjonar attende til hettitisk og assyrisk kultur, ofte framstilt på relieff. Den etruskiske variant finn ein i "Tomba della Caccia e della Pesca" (fig. 18). Her med eit utvida sjølandskap der fuglar og delfinar er tilskodarar, både til fiske frå båt og til fangst frå svaberg. Dette er nærast å rekne som ein panoramascene, og ikkje ein einskild framstilt jaktscene, som er mest vanleg i anatoliske graver. Sportsscener er likeeins framstilt i begge kulturar, ulike i stil og drakt. To scener er framstilt i Kizilbel-freskene, med ei bokse- og ei brytescene (fig. 45). Parallellen finn ein i "Tomba degli Auguri" (fig. 12), men ulik dei anatoliske er dei etruskiske brytarane nakne, i meir gresk stil. Framstillingar frå Kizilbel av direkte hoffmiljø, kan ein ikkje finne att i etruskiske gravkammer, men vognlaup og hestar med ryttarar, det sistnemnde i t.d. "Tomba del Barone", er noko av det som kan minne mest om det aristokratiske toppsjiktet i Etruria.

Frå småskala til storskala i måleriet - gresk innflyting i Etruria

Målemiljøet og keramikkverkstadane i Caere (Cerveteri) var kjende og viktige for eksport av etruskisk og etruskisk-korintisk keramikk til andre etruskiske sentra, så vel som utanfor Etruria. Verkstader som produserte store kar i keramikk av typen hydria og krater der dekoreringa var sentral, fekk mykje å seie for storskalamåleriet t.d. i gravkammera i Tarquinia og dei måla terracotta-platene (*pinakes*) funne i Cerveteri. Døme på slike verkstader er t.d. den til "hydria-målaren" frå Caere (Cerveteri)¹³⁵, og den ioniske keramikkstaden i nærleiken av Cerveteri, kalla målarane til "Campana-dìnoi".¹³⁶ Etterkvart fekk desse verkstadane hard konkurranse frå importert attisk keramikk. Den ioniske påverknad byrja også å gjere seg gjeldande i måleriet i seinarkaisk tid, som eit resultat av import og påverknad frå innflytta ioniske kunstnarar. Mot slutten av det 6. og byrjinga av det 5. århundre var det ein ionisk målar som var verksam i Vulci med stor innflyting, kalla "Micali-målaren".¹³⁷ Han tilpassa sitt biletspråk til den dominerande attiske svartfigurstilen. Ved sida av hans virke var det andre aktive verkstader i Etruria, i Vulci og i Orvieto,¹³⁸ som også heldt fram med den etterkvart forelda svartfigurstilen. Desse gruppene, saman med Micali-meistaren, er viktige i forståinga av det etruskiske storskalamåleriet.

¹³⁵ Cook, 1966, 160-161, Torelli, 1985, 112-114.

¹³⁶ Cook, 1966, 159-160, Torelli, 1985, 116.

¹³⁷ Cook, 1966, 156, Torelli, 1985, 114.

¹³⁸ Torelli 1985, 77, 112.

Nokre døme på den orientaliserande periode (det 7. årh.) frå Veii er det ein har¹³⁹, før ein relativt stille periode på omlag 50 år gjer seg gjeldande i vår kunnskap om det etruskiske måleriet. Berre to viktige hendingar er med på å bryte opp dette biletet; dei første veggmåleria i Tarquinia og dei første måla platene i Caere. "Tomba della Capanna" (fig. 35) og "Tomba delle Pantere"¹⁴⁰ frå Tarquinia, datert til andre kvartal av det 6. århundre, viser viktige ting på fleire måtar. Det første gravkammeret viser veg mot ein tarquinsk fresketradisjon som varer i mange hundre år. "Tomba della Capanna" etablerar også eit tema som går att gjennom heile den arkaiske periode, den falske døra innerst i gravkammeret.¹⁴¹ "Tomba delle Pantere" har store heraldiske pantere som motiv i gavlfeltet, utført av kunstnarar som har erfaring frå etruskisk-korintiske dekorasjonar i vasemåleriet. Noko som viser det tette samspelet mellom småskalamåleriet på t.d. keramikken og andre materiale, og storskalamåleriet i gravkammera. Metoden med dekorasjon i fondveggen i ei grav, utgjer ein viktig del av gravmåleriet si utvikling i Tarquinia.

Dei første pînces (måla veggdekorasjonar i terracotta, sjå kap. 2, "*Le Lastre di Boccanera*" og "*Le Lastre di Campana*") ein kjenner til er frå Caere, omlag 570 f.v.t. Stilistisk sett er dei vanskelege å plassera, men dei har ioniske trekk. Ein finn ikkje direkte dei same trekka i den samtidige keramikken. Det er spesielt to grupper eller seriar når det gjeld pînakes, dei såkalla "*Lastre della Gorgone*"¹⁴² og "*Lastre di Boccanera*". Dette er store raudleg måla terracotta-plater

¹³⁹ Eit døme er "Tomba delle Anatre": Torelli 1985, 50, fig. 34, Cristofani, 1978, 69.

¹⁴⁰ Steingräber, 1985, nr. 96 med fargepl. 195.

¹⁴¹ Cristofani, 1978, 88. Døme: Torelli, 1985, tav. VIII, Brendel, 1978, fig. 111.

¹⁴² Torelli 1985, 117, 120.

med ein høg sokkel og vertikale band, eit figurband og ei kroning med dekorative motiv eller små figurar. Platene vart festa til vegger, i gravkammera (Boccanera) eller i byen sine tempel (della Gorgone). Ingen av desse gruppene sin stil, eller andre, inkludert "Lastre di Campana" (omlag 530 f.v.t.), kan ettersporast i det samtidige vasemåleriet. Nokre fragment av pînakes funne i ein urban kontekst kan likevel tilskrivast meistaren bak dei "caeretanske hydria" (kap. 2, "*Le Lastre di Campana*", s.26).¹⁴³ I tillegg til dei stilistiske vanskaner er det og vanskeleg å vite kor stor utbreiing platene hadde. Men litt hjelp kan hentast frå den likskapen dei har med arkitektoniske terracottaer, delvis grunna opphengingsfesta og tredelinga i dekoren. På Campana-platene ser ein dette tydeleg i kronebandet med ein belgaktig dekorasjon, eit motiv avstamma frå arkitekturen.¹⁴⁴ Dette er noko ein finn i den tidlege fase i etruskisk arkitekturdekor, der umåla figurplater har eit liknande dekorasjonsband, noko ein etterkvart i stort tal har funne i Caere. Slike døme har ein og frå Portonaccio og Vignanello heilagdomane i Veii.¹⁴⁵ Ein tradisjon med denne type dekor har sannsynleg hatt stor prestisje i etruskisk handverk. Noko ein m.a. ser i kontakten og utføringa ein del keramikkverkstader har hatt med denne type arbeid.

Etter ein utvikling og ein del eksperimentering i tarquinsk gravkunst, i perioden 570-530 f.v.t., vart det etter omlag 530 ei rask utbreiing i figurativ dekorering, spesielt i tympanonfeltet, men også langs sidevegger og på bakvegg. I denne perioden har ein og

¹⁴³ Torelli, 1985, 118.

¹⁴⁴ Pallottino, 1952, 34.

¹⁴⁵ Om Veii, Portonaccio-gruppa og antefixer: sjå t.d. Brendel, 1978, 237-245, fig. 165-170.

funne omlag 70 gravkammer som berre har dekor i form av fleirfarga band.

Eit av dei første kammer i den tarquinske figurative tradisjon i arkaisk tid er "Tomba dei Tori" (550-500, sjå kap. 2, s. 28). Gravkammeret er frå den høgarkaiske perioden også kjent for sine verkstadslaug som produserte den såkalla "pontiske" keramikken i Vulci.¹⁴⁶ Denne keramikken er eit døme på vasemåleriet som grunnlag for gravmåleriet. Småskalaen i vasemåleriet vart til storskala i tympanonfeltet og t.d. i den lange smale frisa over dei to dørane inn til mindre rom i "Tomba dei Tori" (som omtala i kap. 2, s. 28). Freskene i "Tomba degli Auguri" (omlag 530, sjå kap. 2, s. 29) er komne eit steg vidare i sikrere komposisjon og monumental skala. Motiva er gjestebodsscener, spel og dans. Stilen er veldig lik dei ioniske kunstnarane som heldt til i området Gordion i Frygia. Freskene er av høgt nivå og målarer er mykje truleg frå Ionia. Verkstadsmiljøet rundt denne kunstnaren ser ut til å vorte ein "hovudskule" for mange gravkammer. Mellom dei viktigaste kan nemnast: Tombe "dei Giocolieri", "delle Olimpiadi", "del Pulcinella", "del Topolino", "del Maestro delle Olimpiadi", "n. 1999" og "del Frontoncino".¹⁴⁷ Måla i ionisk stil er også "Tomba della Caccia e della Pesca" og "Tomba di Bartoccini". Desse er samtidige med den førre verkstaden, men utført på heilt ulik måte. Den første har fresker med bakgrunn i miljøet rundt dei miniaturmålende såkalla "Piccoli Maestri Ionici"¹⁴⁸, vasemålarar verksame i tredje kvartal av det 6. århundre. Det siste av desse to kammera, er litt eldre og mindre direkte forbunde med det ioniske miljøet. Den tilsynelatande leikande måten dekoren er utført på i sentralkammeret i denne grava, er noko ein ofte ser i etruskisk dekorasjonskunst. "Tomba

¹⁴⁶ Cook, 1966, 155, 190-193, Torelli, 1985, 112.

¹⁴⁷ Torelli, 1985, 119.

¹⁴⁸ Ibid. Cook, 1966, 130-131, 141-142, 347.

delle Leonesse" (omlag 520, sjå kap. 2, s. 31) er utført meir moderat i dekoren og med eit meir tvetydige tilhøve til dei samtidige røynslene i vasemåleriet og pinakes frå Caere, og til verkstaden rundt meistaren for freskene i "Tomba degli Auguri" (sjå kap. 2, s. 29). Saman med dei to førnemnte er løvegrava tilsynelatande isolerte døme, men høyrer samstundes til det fruktbare "oppdragsmiljøet" det må ha vore i Tarquinia i arkaisk tid.

Etter det 6. århundre byrja meir turbulente tider i dei etruskiske samfunna, noko som også fekk innverknad på kunsten. Med århundret sin slutt, vart det også meir eller mindre slutt på den fleirfarga livlegdomen og framsynt og agiterande komposisjon. Den såkalla "strenge stil" var i emning, som var eit teikn på krise i dei hedonistiske verdiar og spenningar innan det etruskiske aristokrati.¹⁴⁹ Det kom fram, også i denne perioden, spennande og delvis isolerte døme på høgkvalitet i freskemåleriet. Meistaren bak måleria i "Tomba del Barone" (omlag 510, sjå kap. 2, s. 37) er eit slikt døme, med sine representasjonar av medlemmer av aristokratiet framstilt på og ved sida av hestar, mest truleg dei som er tilknyta grava. Freskene er utført med eit raffinert formspråk, symmetrisk bygt opp i linjespel og figurar, og måla i få fargar, men med klare og presise tonar. Til denne nye retninga høyrer også andre gravkammer som er frå same "skule", delvis frå verkstaden rundt "Tomba degli Auguri", i overgangen mellom det 6. og det 5. århundre: Til dømes Tombe "n. 1701", "del Morto", "del Vecchio", "della Porta di Bronzo", "delle Iscrizioni", "del Morente", "dei Vasi Dipinti" og "del Teschio".¹⁵⁰

Måleria i desse gravkammera er som nemnt utført i ein ny uttrykksform, men repeterar mykje av dei tidlegare motiv. Det gjeld t.d. tre som innråming, søylemotivet i tympanon, den falske døra,

¹⁴⁹ Torelli, 1985, 120.

¹⁵⁰ Ibid.

og dei ofte brukte tema som dansen, gjestebodet og gravleikane. Tema som er henta frå den arkaiske tid sitt liv og som både oppdragsgjevarar og utførarar kom frå, og vart påverka av. Men midt i denne tradisjonen kom nye impulsar og av og til nye motivval. Dette gjeld eit mykje bruk tema i tidleg gresk kunst, spesielt i vasemåleriet: *Pròthesis*¹⁵¹, utlegginga av den døde til skode og sorg, med scener av leikar og gravdansar ikring, som på ein måte vert omskreve i "Tomba del Cacciatore" (fig. 33).¹⁵² Grava er måla som ein paviljong med rådeverk i tre, der dyr heng etter jakt, dekkja til med eit stort tungt gobelinteppe med jaktmotiv. Eit tynt slør er måla som eit belte og det enkle fargevalet på veggene i grava kontrasterar med den mangefarga gobelinen. Ein ionisk tradisjon er framleis tilstades, men det realistiske/plastiske er framheva i tinga, kanskje er dette eit varsel om det nye? Dei ioniske trekka er på veg ut i dei aller siste fasane av arkaisk tid, då det allereie i dei fleste viktige greske stader var under førebuing eit nytt syn på det figurative. Der menneskekroppen vart sentral som grunnlag for dei tredimensjonale og modellerande utfordringar. Samstundes hadde det urbane og aristokratiet nådd toppen i Etruria, og dei usikre og turbulente tidene utover i eit nytt århundre venta.

Framstillingar frå palass til gravkammer

Rundt år 600 f.v.t. utvikla det seg nye typar framstillingar i Etruria. I starten av århundret dukka det opp framstillingar først og fremst til dei høgtidssame sosiale samanheng, i ein ideologisk kontekst i funksjonen av palasset og heilagdomen. Mot midten av

¹⁵¹Richter, 1974, 296: brukt som motiv på tidlege greske vaser; seingeometrisk tid, 2. del 8. årh. Motivet er sjelden brukt i arkaisk tid.

¹⁵²Steingräber, 1985, 303, Säflund, 1989, 98-99.

hundreåret var desse to funksjonane framleis tett bunde saman. I denne perioden var det at den arkitektoniske dekoren gjekk gjennom ei endring, frå den førre reine dekorative til den no meir ideologiserte og meiningsberande funksjon. Noko som også følgde denne utviklinga, var teknikken, med formtrykte relieffplater, som dei til takdekoren¹⁵³ på "palasset" i Murlo.¹⁵⁴ Dette tillot ein større produksjon i seriar. Allereie i byrjinga av det 6. århundre ser ein eit medvite utval i tema sett i høve til den herskande elite sin ideologi. Av fleire føretrekte motiv, er m.a. framstillinga av helten ståande i si vogn, eit motiv som har både heltemessige sosiale og mytiske assosiasjonar ved seg. Fleire forskarar¹⁵⁵ har meint at slike framstillingar har rituelle og seremonielle føremon ved seg, mens andre meiner dei er laga for å framheve (evt. opphøge) den aristokratiske klasse. Sidan hest og vogn var statusymbol, kan begge forklåringar vere mogelege. Nokre av desse relieffframstillingane kan også ha eit militært preg over seg, mens andre, t.d. i Murlo, har symposie- og forsamlingsscener, og representasjonar av hoffet i ein opphøga "fyrstestil".¹⁵⁶ Riddaren og den elitiserande symbolikken som den viser, er også framtrudande i mange av relieffseriane. Mykje av denne utviklinga har ioniske og orientalske preg over seg, men det er vanskeleg å seie kor sterk denne kontakten var på byrjinga av hundreåret. I alle høve er det tydeleg at mot slutten av det 6. århundre var dei ioniske påverknadane og elementa sterke i den etruskiske kunsten¹⁵⁷, noko ein ser manifestera seg i gravmåleria frå Tarquinia. Dette er klårt synleg i småskalakunsten også, der terrakottarelieffa er påverka av

¹⁵³ Torelli, 1985, 27, fig. 10.

¹⁵⁴ Om Poggio Civitate (Murlo) og terracottafrisene: sjå note 108.

¹⁵⁵ Haynes, 2000, 120-123, Säflund, 1989, 63.

¹⁵⁶ Säflund, 1989, 125-126.

¹⁵⁷ Torelli, 1985, 116-121, Cristofani, 1978, 84-91.

nord-ioniske keramikarar, t.d. meistaren bak dei caeretanske hydria.¹⁵⁸

I høve til den etruskiske kunsten er også den greske myte sentral. Myta utgjorde ein av dei mest originale og varige skapingar i den greske kultur. Heltane i myta har i massiv målestokk ledsaga utvidinga av den greske verda. Dei har bidrege med å vise/peike ut religiøse og politiske forteljingar, geografisk kjennskap og handelsruter, sosiale spenningar og modellar i utføring av makt. Handsaminga av myta er her viktig som ein bakgrunn i det faktum at ho er mykje brukt i etruskisk vasemåleri og så langt me kjenner det på måla plater, men er omlag ikkje tilstades i det store gravmåleriet. Sjølv om gravmåleriet som presentasjon av eliten er det sentrale i denne oppgåva, er mytefenomenet naudsynt for å forstå betre eliten sitt syn på sin stand i høve til m.a. myteheltar, avstamming, hierarkisk forrang, osb. Dette er litt av det eg prøver å lese ut av det utvalgte freskematerialet, men det er vanskeleg (truleg uråd) å sjå dette.

Påverknaden deler av den greske myteverda hadde på etruskisk kunst i det heile, ser ein tidleg manifesterer seg,¹⁵⁹ og etterkvart gjev framstillingar i vasemåleri og speglar av gudar og ulike typar demonar døme på det.¹⁶⁰

Analysane i boka til Menichetti (1994), om mottakinga av myta i det tyrrenske området, plasserar myta i "det medvite landskapet" til aristokratiet, som m.a. var interesserte i å prove visdomen (gr; *metis*) til heltane.¹⁶¹ Presentering av ei slik understreking av myteheltane var truleg naudsynt for eliten. Noko som garanterte

¹⁵⁸ Pallottino, 1952, 36.

¹⁵⁹ Sjø t.d. Hampe og Simon, 1964.

¹⁶⁰ Sjø t.d. Herbig, 1965.

¹⁶¹ Menichetti, 1994, 90.

trufastheit og automatisk sosial forrang av ulike medlemmer av aristokratiet, som prøvde å gjere rekneskap med den nye urbane realitet som stimulerte nye sosiale krefter og nye kulturelle former.

Eit spørsmål melder seg når dette er sagt: Kvifor vert myta så lite brukt i gravfreskene i mitt materiale, som nettopp er frå det 6. århundre? Dette er vanskeleg å svare på, men kan vere eit tema som ikkje var naudsynt eller ikkje "paste" inn i eliten sitt skjema for gravfreskene (vert omtala meir i kap. 5 "Konklusjon").

Bortsett frå i storskalamåleriet i gravkammera, kan ein i generelle vendingar setje opp dei ulike bruksområda for myta i det 6. århundre, i Etruria:¹⁶² a) Bruk av myta i figurframstillingane i fyrstebustaden (lat. *regiae*) og mellom det offentlege og det private. b) Spreiinga av myta på ulike typar av materiale tiltenkt ei offentlegheit (t.d. ulike typar keramikk som dei cervetriske *hydriae* og *krater*, bucchero-keramikk med relieffdekor (påført med ein "relieffsylinder" før brenning), Tolfa-gruppa, osv.). c) Plassering av myteframstillingane eksklusivt i tempelet sitt dekorative rom, mot slutten av århundret, som definitivt legitimerar den offentlege og politiske nytte myta har, frisettt frå *regiae* og *tyrannoi*. d) Fortsetjing av banda mellom aristokratiet og myta i private samanheng.

Symposiet - gresk oppfinning, etruskisk lån?

Sosialiseringprosessen gjev grunnlaget for det greske fenomenet som symposiet er ein del av. Opprinningane til sosiale strukturar er mange, men ulike grunnleggande element finns, m.a. dei økonomiske. "For å overleva må eit samfunn produsera det naudsynte, for å skapa ein kultur, må det produsera eit overskot", skreiv Friedrich Engels i 1891.¹⁶³

¹⁶² Menichetti, 1994, 91-92.

¹⁶³ I Murray, 1990, 3.

Bruken av overskot i eit samfunn er med på å gje dei kjenneteikn som skil dette samfunnet frå eit anna. Det gjev seg ofte praktiske utslag i sosial orden, verdistrukturar hjå ein elite, eller til støtte for ein "uproduktiv" del av det sosiale systemet, t.d. ein krigarklasse, eit byråkrati, eit presteskap. Overskot kan også vera eit potensiale til å utvikle kulturelle ulikskapar, med eller utan funksjonelle føremål. I siste instans kjem kultur frå ulike måtar av ritualisert bruk av økonomiske overskot.¹⁶⁴

Sosiale system fungerer ikkje berre funksjonelt/praktisk, for overordna maktstrukturar, osb., men ritual kan i seg sjølv vera middel for identitetsskaping, gruppetilhøyra og sjølvrepresentering. I det siste elementet kan kanskje dei etruskiske gravmåleria vera eit døme på ritual som skapar det aristokratiske sjølvbilete. Ulike element av eliten sitt liv vert sett saman også for å danne ramma for den døde sitt "etterliv", og eventuelt for ettertida.

Den epikureiske tanke fortel om at "glede" er noko av menneska sine viktigaste motivasjonar i utviklinga av kultur, inkludert m.a. seksuelle relasjonar og gleda ved mat og drikke. Begge desse to basiske elementa hjå menneska vert prøvd kontrollerte, for så å bruke dei i bygginga av sosio-kulturelle strukturar.¹⁶⁵ Ulike former for eting og drikking reflekterer og forsterkar det sosiale systemet på mange komplekse vis og skapar og vedlikeheld på same tid mange kulturelle verdiar. Desse ulike former for samkvem og tilhøve var truleg meir synlege i antikke kulturar enn i moderne, m.a. avdi tilbodet generelt var mindre (min mrk.).

Allereie før arkaisk tid (Homer)¹⁶⁶ kjenner ein til fellesskap med eting og drikking som sosialt ritual i Hellas. Grunna eit meir egalitært samfunn kan ein rekne med at det først seinare, i arkaisk

¹⁶⁴ Murray, 1990, 4.

¹⁶⁵ Murray, 1990, 5.

¹⁶⁶ Hom. Od. 1.145-150, 2.393-401, 10.176-184, II. 1.457-474.

tid, vart eit klasseprosjekt då eliten byrja vekse fram, kanskje starta denne prosessen allereie i geometrisk tid?

Fire ulike typar samankoma kan iflg. Murray¹⁶⁷ skiljast frå kvarandre, men mest som reiskap for analyse enn som heilt skilde einingar. Dei er: den religiøse festival, det felles militære måltid, det offentlege måltid gjeve som heider frå bystaten og symposiet. Det er symposiet som i mitt høve er mest interessant, grunna den omfattande bruken hjå etruskarane og kva det kan fortelje om kulturelle tilhøve, sosialt og religiøst.¹⁶⁸

Symposiet som ofte er framstilt i etruskiske gravkammer frå arkaisk tid, attspeglar truleg fleire element av samankoma. Både det religiøse og det meir gledesmessige aspekt er representert i freskene, som kan tyde på eit samansett bilete av den arkaiske samankoma. Gresk samankoma stiller mange av dei same spørsmåla som ho gjer det i andre samfunn. Det er dei ulike rituala i den greske samankoma som forklårar viktigeita ho har i gresk kultur, og som ein kan bruke som eit "sporelement" for innflytinga på andre kulturar. Desse ulike rituala deler Murray inn i tre:

I. Gresk samankoma var eintydig ei "mannegreie". Det fann vanlegvis stad i *andron* (mannsrommet). I følge grekarane var etruskarane (til ein viss grad romarane) og deira kvinner si deltaking på symposia, mangel på kultur og teikn på umoral.

II. Grekarane stadfesta ein delvis klår skilnad mellom to aspekt ved samankoma: etinga og drikkinga, og dei ser ut til å ha føretrekt "drikkegildet" framfor det første. Noko av det viktigaste når ein leitar etter påverknad av greske symposieritual hjå andre kulturar, er vinblanding og ustyret som følgjer med (oinochoe, hydria og krater,

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Generelt om symposiet: Murray, 1990.

vinsil/ause, osv.). Dette gjeld også etruskarane, der ein i freskene ser mange framstillingar av drikkeutstyr og mindre av mat (sjølv om det førekjem også).

III. Murray meiner¹⁶⁹ at så tidleg som i det 8. årh. endra grekarane skikken frå å sitje til bords, til å ligge på benker. Denne trulege orientalske praksisen vart også teken opp av etruskarane, sannsynleg frå gresk kulturkontakt, og utviklinga fekk sjølvstekt konsekvensar for organiseringa av gruppa og utviding av sjølve rommet. Symposiet vart på mange måtar ein stad på sida av samfunnet sine reglar. Med sine egne konvensjonar og æreskode, *hetaireia*, unge menn, homoseksualitet, osv., vart det etterkvart ei "førestilling" for si eiga skuld: *uno spettacolo a se stesso*.

Etter det 8. årh. finn ein få gravkontekstar i Hellas innehaldande objekt til sosial bruk, når krigargravlegging med våpen stansa.¹⁷⁰ Ein må difor til Italia for å få informasjon om t.d. drikkeutstyr o.l. frå arkaisk til klassisk tid. Allereie frå det 8. årh. og framover har ein funn av utstyr som indikerar nye drikke- og festvanar for eit gryande aristokrati, som utviklar seg i ei aukande urbanisering utover i det 6. århundre. I gravmåleria vert symposiemotivet eit stadig brukt motiv. Samspelet mellom religion, politikk og kultur er veldig samansett når det gjeld symposium, og skapar mange moglege interne relasjonar. Sjølv om den antikke verda først og fremst vert forbunde med religion i "alt" i samfunn og kultur, så må ein kunne sjå på ei viss spenning mellom det religiøse og det sekulære (som sjølvstekt er glidande overgangar i den antikke

¹⁶⁹ Murray, 1990, 5.

¹⁷⁰ Whitley, 2001, 5.5: 90-98.

kultur): alt av "glede" forbunde med symposierituala treng ikkje alltid vera i ein religiøs kontekst, og omvendt.

Omgrepet "*symposion*" kan forståast på ulik vis. Direkte etymologisk vert det forklåra med tida etter måltidet når felles drikking finn stad. Likevel brukar moderne forskarar som studerar fenomenet det i eit større samband. *Symposion* gjev med ei gong ein praksis i å drikke saman som ein sosial institusjon. Ei privat form for eining mellom individ, ei gruppe av menn (også kvinner deltok i dei etruskiske symposia) som der stadfesta sin identitet.¹⁷¹ I arkaisk tid var *symposion* uttrykket for eliten sitt levesett. Omgrepet "*symposion*" vert av enkelte forskarar bytt ut med "aristokratisk bankett" eller "liggande bankett".¹⁷²

Uansett bruk av omgrep teiknar *symposion* eit bilete av ein arkaisk by-/landinstitusjon, eller møtestad for eliten, i Hellas og Etruria. Der møttest eliten for å stadfeste og konsolidera si makt, og det var forumet for sosial kontroll.

¹⁷¹ Valenza-Mele, 1981, 117, Murray, 1983b, 196, i Schmitt-Pantel: sitert i Murray, 1990, 15.

¹⁷² Denzer, 1982: sitert i Murray, 1990, 15.

Kap. 4 - Det etruskiske samfunn

Oinochoen (vasen) frå Tragliatella

For å setje ljøs på det etruskiske samfunn vil eg byrje med å sjå på andre former for kunstproduksjon enn gravmåleriet, som keramikken, i dette dømet oinochoen frå Tragliatella (fig. 48-52).¹⁷³

Kan ein slik vase forklåre deler av eliten sitt gravritual, t.d. gravleikane og omfamningsmotivet? Om denne vasen opprinneleg har vore del av drikkeutstyret til eliten, attspeglar motiva også symposiet og samankoma, slik mange framstillingar i gravkammera gjer det?

Denne etterkvart så omtala vasen, funne ved *Il Borgo di Tragliata* (omlag 2 mil nord for Roma, omlag 10 km aust for Cerveteri, i eit område med 19 gravkammer, med arkeologisk materiale datert mellom det 7. og det 3. årh. f.v.t.)¹⁷⁴, har eit motivband rundt magen med klåre arkaiske trekk. Eit av motiva kan vere den eldste kjende framstilling av *lusus Troiae* (spelet frå Troia)¹⁷⁵, men det er usikkert. Desse motiva kastar ljøs over myte og rite, og har vore mykje omtalt i forskingslitteraturen.¹⁷⁶

¹⁷³ Sjå Giglioli, 1929, Small, 1986, Säflund, 1989, Menichetti, 1992.

¹⁷⁴ Menichetti, 1992, 8, vasen er å sjå i Capitol-museet, Roma.

¹⁷⁵ *lusus troiae* var ein militær leik utført av yngre gutar frå dei øvre lag av samfunnet, det gjekk ut på voglaup og riding etter visse løyper med "leikeslåsning" med lette våpen i full kroppstilpassa rustning, kunne også førega til fots. Omtala fleire gonger hjå Suetonius, m.a. Div. Iul. 39 og Div. Aug. 43, også hjå Vergilius, Aen. 5.545 ff.

¹⁷⁶ Tidlegst handsama i Giglioli, 1929.

Ein har klare prov på at den greske myteverd var kjend i Etruria i alle fall så tidleg som i tidlegarkaisk tid (600-t. f.v.t.), meiner Menichetti.¹⁷⁷ Denne myteverda rammar inn eit vidt perspektiv som stammar frå det greske og det orientalske, og kjenneteiknar stilen til aristokratiet, slik arkeologien har vist i Etruria. Ein kan her tale om ei tileigning av kultur og ei hellenisering, og sjå at myta er ein spesiell type viten og eit reiskap for kommunikasjon, naudsynt for den samfunnsstrukturen som dei aristokratiske *gentes* prøvde å setje i verk.¹⁷⁸

Etter mykje undersøkingar på Tragliatella-oinochoen, går tolkingane i den retning at framstillinga handlar om det mytiske møtet mellom Theseus og Ariadne (fig. 50).¹⁷⁹ Noko innskriftene også kan tyde på (men, usikkert). Ei slik hending synes å vera djupt festa i ei rituell sfære som gjennomtrengte kulturen. Det var truleg kravet til sosial kommunikasjon til dei (eliten) som har vore årsaka til realiseringa av den samansette biletfremstillinga. Med andre ord ser oppattakinga av myta om Theseus og Ariadne¹⁸⁰ ut til å vera særst nyttig som understreking av to institusjonar; innføringsritualet frå ung til vaksen og kongefunksjonen. Noko som verkar sentralt i urbaniseringa og prosessen framover mot den sosiale samtalen.¹⁸¹

Oinochoen i etruskisk-korintisk stil kan daterast til siste halvdel om ikkje siste tredjedel av 600-t. f.v.t.¹⁸² Figurvasen (med innslag

¹⁷⁷ Menichetti, 1992, 7.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Menichetti, 1992, 9.

¹⁸⁰ Om Theseus og Ariadne i tidleg gresk kunst: Carpenter, 1991, 163-164, fig. 245-249.

¹⁸¹ Menichetti, 1992, 8.

¹⁸² Ibid.

av burgunder og kvitt; polykrom) har to motivband, på hals og mage, dei er avskilt med ei risknippe som inneheld strålar og 6 dyreliknande hovud. Den lågaste delen av vasen har ein hare etterfølgd av ein hund, mens ein slange snor seg langs heile handtaket (som også er vanleg på protokorintiske vaser).

Motivbandet på halsen (fig. 51) inneheld ein geitebukk trekt med taumar av ein mannleg figur, to fuglar, kvinneleg og mannleg figur frontalt mot kvarandre, eit skip vertikalt med ror og to årerekker, ein geitebukk til, men plassert vertikalt som skipet. Det andre og største motivbandet (fig. 49) inneheld i retning mot høgre ein kvinneleg figur ved sida av nokre merkelege objekt, ei kvinne vendt mot høgre ståande ovanfor ein mann, vidare ei kvinne til, men i mindre målestokk enn dei andre to. Denne gruppa på tre står framfor ei rekke på 7 krigarar, bærande på eit skjold med villsvinmotiv og tre spjut kvar. Etter dei kjem ein naken mann berande på ei slags stong, etterfølgd av to til hest med fuglar som skjoldmotiv. På ryggen til den første hesten sit ein apekatt, den andre rytteren held ei lang stong, etter desse er det ein labyrint med 7 spiralar der Troia ("*Truia*") er skreve i den ytre. Helt til sist er det framstillingar av to erotiske par, plassert ovanfor kvarandre, skilt frå kvarandre av to horisontale liner. I tillegg er det fleire innskrifter med namn på fleire av aktørane, m.a. kan nokon tyde Theseus og Ariadne, men innskriftene gjev ikkje namna direkte.¹⁸³

Korleis skal ein lese desse to biletseriane på oinochoen, kvar for seg, eller saman? Skal ein ta med ordet Troia på innsida av labyrinten, og korleis eventuelt feste det saman med myta om Theseus og Ariadne? J. P. Small meiner biletprogrammet kan lesast

¹⁸³ Menichetti, 1994, 60. Innskriftene er: "*mi thesa[n]thei*" (ved sida av "Ariadne-fig") og "*mi amnuarce*" (ved Theseus-fig.).

som ein seremoni med spel, til ære for den avdøde.¹⁸⁴ I følge C. Gallini er motiva på vassen delt inn i to avskilte grupper: Det rituelle med dei 7 krigarane, den nakne figuren med stonga, og dei to ryttarane som kjempar eit labyrintisk *cursus* (løp). Den andre delen har ein mytologisk karakter, med ei gruppe på tre figurar, to erotiske par og ei kvinne framfor to merkelege objekt (fig. 52).¹⁸⁵

Det mytologiske aspekt viser til ulike sider ved tilhøvet mellom Theseus og Ariadne (som også François-vasen¹⁸⁶ viser, min mrk), møtet dei i mellom (scena på halsen). Tråd/garn gåva til bruk i labyrinten under kong Minos sitt palass på Kreta, for at Theseus skulle finne ut att etter drapet på monsteret (scena på magen med to kvinnelege og ein mannleg figur), og *hierós gámos* (guddommeleg elskov/rituelt samleie).¹⁸⁷ Innføringsritualet frå ung til vaksen kan reflekterast i *géranos*, dansen til Theseus på Delos. Dette kan ein sjå att i dei dansande krigarane på oinochoen, og i dei to ryttarane som utfører *Iusus Troiae*. I ein slik kontekst er Ariadne "Frua i labyrinten", heilagdomen hennar vert lik Afrodite sin, som Theseus til vern har plassert sine arbeid hjå.¹⁸⁸

Er motiva på oinochoen typiske kjenneteikn på eit aristokratisk program/skjema, sett i høve til representasjonar i gravmåleria? Leikar i form av Troia-spelet på vassen kan sjåast i liknande motiv som ryttar- og vognlaup i freskene, t.d. i "Tomba delle Bighe". Om desse motiva er framstillingar av gravleikar eller eliten sine sosiale syslar er av mindre interesse. Mitt poeng er å sjå om ein kjem

¹⁸⁴ Small, 1986: sitert i Menichetti, 1992, 9.

¹⁸⁵ Gallini, 1959: Ibid.

¹⁸⁶ Carpenter, 1991, 163, 165, fig. 243.

¹⁸⁷ Menichetti, 1992, 9.

¹⁸⁸ Menichetti, 1992, 9.

nærare sosiale og politiske strukturar i eit samfunn som det etruskiske.

Mytologiske motiv på vassen som i møtet mellom Theseus og Ariadne er generelt ikkje å sjå i gravmåleria (bortsett frå sentralmotivet Achilles og Troilos, i "Tomba dei Tori", fig. 8, 10). Heller ikkje den guddommelege elskoven/omfamninga (her er også unntaket "Tomba dei Tori", med to erotiske par framstilt under gavlfeltet), har så langt eg kjenner til motsvar i freskene. Likevel kan ein sjå på fleire av para framstilt i ulike symposiemotiv som nærast erotiske tilnærmingar (med hender utstrakte med egg?, og hender kvilande på skuldrer, blikk, osb.), t.d. i "Tomba dei Leopardi" (fig. 40), og "Tomba della Caccia e della Pesca" (fig. 19).

Myta (framstilt her på ei vinkanne) viser truleg slik Menichetti skriv¹⁸⁹, at ho er ein spesiell type reiskap for kommunikasjon hendsiktsmessig for den samfunnsstrukturen som dei aristokratiske *gentes* prøvde å setje i verk og som (etter mi meining) er representert i livsstilen framstilt i freskene. Vinkanna attspeglar derimot ikkje symposiet direkte som framstilt i freskene. Dette kanskje grunna at oinochoen vart laga før symposiet verkeleg fekk fotfeste hjå den etruskiske eliten.

På eit gravurnelok frå Poggio Renzo,¹⁹⁰ Chiusi, sein-Villanova (700-t.), er det framstilt eit *symplegma* (omfamningsmotiv). Dette motivet inngår i motivrepertoaret i samanfatninga *hierós gámos*. Frierimotivet, som er kome frå den greske motivkrinsen, inngår også i dette omgrepet.

Eit amforapar frå ei grav i Chiusi,¹⁹¹ i bucchero-keramikk frå 600-talet, viser frierimotivet. Denne amforaen var truleg alt frå starten

¹⁸⁹ Menichetti, 1992, 7.

¹⁹⁰ Säflund, 1989, 29, fig. 23.

¹⁹¹ Säflund, 1989, 33, fig. 28.

av tenkt som ein del av gravutstyret. Ei stadfesting på motivet sin gravkarakter er at det også har vore brukt som relieffdekor på dei såkalla trappedørane i tarquinske kammergraver.¹⁹² Dei tilhøyrrer den etruskisk-korintiske perioden (sl. av 600-t., by. av 500-t.), og kan ha vore monumentale gravdørar.¹⁹³

Eit slikt frierimotiv i relieff kan vere av guddommeleg art, t.d. møtet mellom Hera og Zeus på fjellet Ida på Kreta.

Var *hierós gámos* og frierimotivet ein del av aristokratiet sitt rituale og sin maktlegitimering? I tilfelle ja, eksklusivt deira skikk, eller også ei med folkeleg bakgrunn?

Som arkeologisk materiale viser er det i stor grad berre overklassen sin materielle kultur som overlever, og nettopp difor er det i seg sjølv ein indikator på definerte samfunnsklassar. I første kapittel (Borgar og proletar) i "Manifestet"¹⁹⁴, skriv Marx og Engels om utviklinga av ulike klassetypar frå antikken og framover. Dei skriv at visse kjenneteikn og materiell kultur definerar kva klasse ein tilhøyrrer, og at skapinga av sin eigen identitet er viktig i dette. Ser ein på det etruskiske samfunn i den form me er i stand til - den arkeologiske - så er det eit godt døme på materiell kultur og klasse (sjå meir utgreiing i kap. 5 "Konklusjon").

Oinochoen frå Tragliatella (ved Cerveteri) syner eit program for brudlaupsfesten, med spektakulære augneblick frå eit festprogram av religiøs-militær karakter, meiner Säflund. Dei to erotiske para synes å ha i samleieakta, ein føregripande scene i frierimotivet framstilt på vasen sin hals. Dueparet framstilt bakom kvinna ser ut til å stadfeste også denne scenen sin erotiske karakter. Dette er

¹⁹² Torelli, 1985, 74, fig. 46, Brendel, 1978, 119-120, fig. 76.

¹⁹³ Säflund, 1989, 33.

¹⁹⁴ Marx og Engels, 1984, kap. 1.

første, men ikkje siste gongen ein møter eit slikt "parallelltema" i etruskisk biletspråk i følge Säflund.¹⁹⁵

Både dei to ryttrarane (som av mangel på plass representerar ein heil ryttdarparade) og dei to erotiske para viser ei kollektiv bryllaupsrite. Etter det Säflund meiner så tolkar Kern¹⁹⁶ det rett når han etter Clara Gallini¹⁹⁷ hevdar, at para utfører ei fruktbarheitsrite i samband med feiring av *hierós gámos*. Noko som Gallini i likheit med Menichetti meiner viser det som Theseus og Ariadne feira etter labyrint-eventyret under kong Minos sitt palass på Kreta.

Samansetjinga med infanteri og kavaleri er to seremoniar som utgjer deler av same fest. At ein viser soldatar i eit slikt tilhøve, meiner Menichetti¹⁹⁸ har å gjere med dansande soldatar i sjølv det ungdomlege overgangsritualet som viser til *geranos*-dansen til Theseus på øya Delos, dette kombinert med ryttrarane som utfører *lusus Troiae* (noko liknande dette ser ein ikkje i gravmåleriet). I Etruria gjev det greske festritualet seg etterkvart meir gjeldande utover i arkaisk tid, med m.a. Dionysos og silenene i hans følgje.

Det kollektive brudlaupet vert vist på ei oinochoe i bucchero frå Orvieto.¹⁹⁹ Motivet på denne svartkeramikkanna tyder på at denne skikken også vart utført i Etruria. Skikken er veldokumentert i den egeiske kulturkrinsen, og har halde fram på Kreta i historisk tid, truleg opphaveleg frå minoisk tid.²⁰⁰

Ein liknande brudeprosesjon, meiner han, er framstilt på ein svartfigur-amfora (hals og skulderparti), frå Vulci, omlag 525-500

¹⁹⁵ Säflund, 1989, 39, fig. 34.

¹⁹⁶ Kern, 1981, 87-95: sitert i Säflund, 1989, 119

¹⁹⁷ Gallini, 1959, 150: Ibid.

¹⁹⁸ Menichetti, 1992, 9.

¹⁹⁹ Säflund, 1989, 42, fig. 38.

²⁰⁰ Ibid.

f.v.t. Denne er laga av Micali-målarer, og er no i British Museum i London.²⁰¹ På magen er det framstilt palestrascener (sports- og konkurranseaktivitetar), med m.a. bokscener og vognkapplau. Her er også framstilt silener, noko som tyder på at festen no er i Dionysos og hans følgje sitt teikn.²⁰²

Kva med denne kollektive brudlaupsfesten, ein typisk folkeleg skikk, etterkvart også i Etruria? Det er av kjeldemessige grunnar vanskeleg å svare på, men det interessante er kva det kan fortelje om eliteideologi. Som eg nemnde framfor er grunnen for å ta med vasen å sjå om han representerer eit program og ei stadfesting av eliten si makt. Dette gjort t.d. gjennom ritualisering av det kollektive brudlaupet. Det siste sett som eininteressant parallell til symposiemotivet i mange gravkammer. Festrituale i høve til gravrituale. Etter mi meining er oinochoen frå Tragliatella eit uttrykksmiddel til bruk i fest/gravrituale for å stadfeste makt og skilje eliten som klasse frå resten av folket (jmf. Marx sin klasseteori). Han er også eit døme på tidleg symposieutstyr og var følgeleg eit naturleg reiskap for fest- og erotisk rituale. I gravmåleria kan ein sjå tilsvarande fenomen som i vasemåleriet, og spørsmålet vert om eliten sin stilling kjem endå tydlegare fram der?

Representasjonar og makt

Når ein tek opp representasjonar og makt som omgrep så er kanskje det første ein tenkjer på: korleis makta i eit samfunn velgjer å representera seg sjølv, legitimering av makt, og korleis makta vil prøve å styre/manipulera folket, osb. Men det er samstundes viktig å sjå på korleis makta og dei herskande klassane

²⁰¹ Säflund, 1989, 44, fig. 39.

²⁰² Säflund, 1989, 46, fig. 40.

ser på sitt eige maktgrunnlag. I tillegg, kvifor gjer dei det dei gjer, og kva er motiva bak handlingane. Overfører ein dette på etruskarane så kan ein av mangel på eigne skriftlege kjelder, prøve å sjå på deira kunst. Der ein t.d. gjennom gravmåleria direkte kan lese om slike representasjonar er til stades, eller om ein indirekte kan lese seg fram til dette i andre motiv. Det er her viktig å hugse på at materialet (empirien) må tale for eigen del. Med andre ord, om det i det heile teke går an seie noko om makteliten og aristokratiet gjennom dei freskar me har fenge overlevert frå etruskiske gravkammer.

Døme: *"Tomba delle Bighe"* (overgangen 6/5 årh. f.v.t., fig. 27-29), nekropolen Monterozzi, Tarquinia²⁰³.

I fondveggen sitt gavlfelt og i hovudfrisa er figurasjonane like i tema.²⁰⁴ Saman representerar dei symposiet (sjå avsn. "Symposiet - gresk oppfinning, etruskisk lån?", kap. 3), sjølv om enkelte scener har ei anna tyding, høyrer dei til ideologien som heile. Bankett- eller symposiemotivet assosiert med dansen, er eit av dei mest brukte motiv i dei tarquinske gravkammera i dei 6. og 5. århundra f.v.t. Dette motivet var tydeleg eit viktig tema for eliten, ikkje berre av den grunn at dei faktisk hadde mange festar og det sosiale som sådan, men for å vise for seg sjølve gjennom gravmåleria og gjennom dei som var gravlagde der, at dette var deira liv, deira program. For å lage eit ettermæle av seg sjølv, måtte eliten faktisk vise kva dei egentleg hadde gjort i dette livet, og kva dei truleg også kom til å gjere i det andre. Nemleg, mellom anna delta på symposier. Samstundes viser dette deira status og klasse. Det viser også kva syn oppdragsgjevarane hadde på seg og sin stand, og kva

²⁰³ Benassai, 2001, fig. 1-4.

²⁰⁴ Steingräber, 1985, 298, fig. 78-79.

dei ville gjere for å distansere seg frå den breie masse, og vise at dei som låg gravlagde i grava og eventuelt også stod for oppdraget, var samfunnet sitt øverste og leiande sjikt.

Mellom ulike tolkningar²⁰⁵ har fleire sett i t.d. desse scenene i "Tomba delle Bighe", ein representasjon av gravbanketten, der den avdøde sjølv er mellom deltakarane. Der er vedkommande integrert for ei avgrensa tid i samfunnet til dei levande, og dermed for alltid udødleg (det vanskelege er å finne ei identifisering av den døde og forsøka fram til no er usikre). Denne forståinga legg også til grunn at sjølve gravkammeret er bygd som ein paviljong til gravseremonien.²⁰⁶

Det sentrale tema avbiletta i denne grava er symposiet, og ikkje som det ofte har vorte sagt, banketten²⁰⁷, meiner Benassai. Symposiescenene i dei etruskiske gravene viser alltid ulike karakterar, som krev ein viss "lesenøkkel" tileigna situasjonen.

Då symposiemotivet dukka opp i dei tarquinske gravene, truleg i 3. kvartal av det 6. århundre, opptok det den frontale plassen (sentralt plassert på framre vegg). Med tida opptok motivet den indre fondveggen eller sideveggene. Denne utviklinga gjekk føre seg samstundes med den største spreininga av motivet i det 5. århundre. Som med si eksplisitte form, med halvliggande personar på benkene, og implisitt, med "suggererande" dansar i nærleiken av vinkar og drikkebeger, danna den dominerande panoramaikonografien i gravmåleriet. I denne ikonografien finn ein m.a. dei halvliggande mannlege figurane vendt mot kvarandre, i

²⁰⁵ Stopponi, 1983, 62-64: sitert i Benassai, 2001, 54.

²⁰⁶ Benassai, 2001, 54.

²⁰⁷ Symposiet har vore rekna å ha mest med eit "drikkegilde" å gjere, og banketten med "festmåltid": sjå kap. 3 "Symposiet - gresk oppfinning, etruskisk lån?", og Murray, 1990, 5.

tympanonfeltet, eller elles saman med andre i ulike symposiescener.

I dette motivvalet, som går att i tympanonfeltet i det andre rommet i "Tomba della Caccia e della Pesca" (fig. 18), og på bakveggen i gravene "Tomba del Vecchio" og "Tomba dei Vasi Dipinti"²⁰⁸, er det haldninga og gestane til paret som eksplisitt viser ein veldig gamal ikonografi. Dei mest illustrerande eksponentane er terracotta-takfriser, t.d. frå Murlo, som opphøgar paret med sine aristokratiske kjenneteikn, der dei feirar *tryphe* ("sosial status").²⁰⁹ Slike aristokratiske framstillingsprogram går att i mange av dei arkaiske gravmåleria, men viser dei uttrykk for eit sosialt system? Er denne måten å framstille adelen på, eit teikn på og ein del av eliten sin konsolidering av makt? Medvite/umedvite bruk av bilete? For å prøve å finne meir ut om dette, må ein sjå på fleire døme (t.d. "Tomba delle Leonesse"), og analysere framstillingane på deira eigne premissar.

Samtidig med motivtypen nemnt ovanfor, utvikla det seg ein annan tematikk som var kjenneteikna av vin og vindrikkning i gruppesamanheng. Dette er tilstades i alle dei graver der herskapelege par og deira familie som akkompagnerar mannlege personar, er avbileta. Også desse halvliggande på benker, konverserande med *kylikes* eller *phialai* (drikkebeger av gresk opprinning) i handa, ofte saman med *krater* (vinkar) eller andre kar for flytande væske, meir eller mindre understreka. I eit av dei første døma, "Tomba delle Leonesse", er symposiescenene framstilte på sideveggene (fig. 15), mens det på bakveggen er framstilt eit flott kjempekrater med krans rundt, der omringande dansarar og

²⁰⁸ Torelli, 1985, 120.

²⁰⁹ Benassai, 2001, 55. Säflund, 1989, 64, fig. 57.

musikkarar vender oppmerksemda mot karet (fig. 14).²¹⁰ Det er udiskutabelt, meiner Benassai, at i denne scena har krateret hovudrolla og er det som trekk til seg oppmerksemda til åskodaren, som sjølv symboler på symposiet med ein "eigentleg" symbolsk verdi. Kanskje er krateret motuttrykket til urna til den døde som ei gong stod i nisja under.²¹¹

Sett i høve til desse to motivvala nemnt ovanfor, er "Tomba delle Bighe" det einaste gravkammeret som har ein kombinasjon av desse to scenetypane av symposiet (sjå omtale kap. 2, s. 41-42).²¹²

I følge d'Agostino²¹³ kan dobbeltbruken av symposiescenene gje to tydingar: I tympanon kan det symbolisera, gjennom biletet av krateret, den avdøde sin tilstadevære/fråvære, mens det under representerar det tradisjonelle symposiet med samlinga av ei gruppe *hetairoi* (selskaps-/gledesfolk).

For Benassai er nøkkelen til forståing av det ikonografiske programmet, det store krateret, som sjølv midtpunktet i det heile og for distribueringa av vin til dei liggande deltakarane. Det er noko dionysisk ved framstillinga. Og som ein har døme på frå liknande motiv på keramikk, der krateret (vinkaret) har ein lik form og kan assosierast med eit alter, meiner ho det er nærliggande å tenkje på Dionysos-kulten. Det finns også fleire døme på framstillingar av kultscener framfor eit alter med eit krater, som indikerar eit direkte tilhøve mellom Dionysos-kulten og symposiet. Roncalli tolkar det også som Dionysos-kult.²¹⁴ Men han skriv og at det ideelle alteret refererar til eit brennoffer til ære for den avdøde, noko som kjem til

²¹⁰ Benassai, 2001, 55.

²¹¹ Pallottino, 1952, 46

²¹² Steingräber, 1985, 298, fig. 78-79.

²¹³ d'Agostino, 1983, 9: sitert i Benassai, 2001, 56.

²¹⁴ Roncalli, 1990, 233: sitert i Benassai, 2001, 57.

syne i alter-krater assosiasjonen, også i "Tomba della Bighe". Difor er denne kombinasjonen med distribusjon av vin og det symposiske og det religiøse gjennom kulten, hovudtema på bakveggen i dette gravkammeret, i følge Benassai og Roncalli. Om ein går vidare: Kan det også vera at dette er ein del av eit større konsept, der eliten gjennom eit politisk program (slik me vil seie med våre omgrep), presenterar seg med sine symbol og "propaganda"? Den religiøse kulten kan sjølv sagt også vere ein bakgrunn der det "politiske" vert trekt inn. *Og* er dette i ei verd der dei er åleine om å definere for seg sjølv og ettertida, kva for verdiar dei står for? Her må me som moderne menneske på nytt understreke at dette vert sett på frå vår "tidsånd". Når skriftlege kjelder manglar kan me leite i det arkeologiske og kome med teoriar og tankesett, men me kjem aldri heilt fram til antikken sine kulturar.

Dei arkeologiske data hjelper oss stort sett berre med dokumentasjon av det øverste sjiktet. Det er slik arkeologiske funn ofte gjer, fortel om ein materiell kultur og akkumulering av rikdom, som berre ein liten maktelite kan tileigne seg. Men som i det etruskiske høvet også, gjev artefaktene omlag ingen informasjon om resten av samfunnet. Ved vidare sondering må ein difor ta i bruk den "negative syntese" som visar at det ein arkeolog ikkje finn, og ikkje kan finne grunna haldbarheit, ikkje indikerar at klassane sin kultur under eliten ikkje fanns. Snarare tvert om. Brukar ein den marxistiske historieforståinga, så vil det vise at ein stor masse, undertrykt av ein elite, nettopp er med på å skaffe dei den materielle kultur, som arkeologane finn, ved hjelp av arbeidskrafta si, både ved kontraktarbeid og slavearbeid. Og at dei også har hatt sin for oss, usynlege kultur.

I det etruskiske høvet vil det difor fortelje at nettopp grunna eit stort bakomliggende teppe av jordbruksarbeidarar, fiskarar, byggefolk, ingeniørar, handverkarar, keramikkarar og målarar (både i Etruria og utanfor gjennom handel), har det mogeleggjort

den materielle høgkultur som gav aristokratiet rom for sin luksus og sine politisk-religiøse framstillingar.

Noko av desse framstillingane og eliten sin stadfesting av seg sjølv, er det eg vil prøve å analysere gjennom freskene i utvalde gravkammer i Tarquinia. Kva fortel dei, og eventuelt kva bilete vil dei vere med på å gje av aristokratiet, og underforstått, også av folket elles?

Avsnittet, "*Il fregio atletico*",²¹⁵ kan også vere med på å setje ljøs på meir av spørsmåla rundt eliten sitt "politisk-religiøse program", i form av, også gresk påverka, atletiske leikar og konkurransar.

Sjølvrepresentering og luksus hjå det etruskiske aristokrati i arkaisk tid.

Intro: Generelle tankar kring identitet og representering i antikken og Etruria. Å gje definitive definisjonar på dette, frå t.d. den arkaiske perioden i Etruria, er ikkje råd. Spørsmålet er om ein i det heile teke kan finne att tydingsinnhaldet til ei gravfreske måla for omlag 2500 år sidan?

Frå antikken har me sjeldan dokument som viser kven oppdragsgjevaren var, eller kva som var ideen bak verket/oppdraget. Dei antikke skrivarane tok nesten aldri desse opplysningar med i sine tankar dei elles hadde om sosiale og politiske miljø. Likevel er det råd å analysera "programmet" til t.d. fresker i enkelte villaer i Pompei, forstå tilhøva mellom dei ulike delane av Parthenon-frisa og dei politiske tankane til Perikles, mellom statsapparatet og bygginga på Augustus sitt Forum, eller dei politiske gruppene som krinsar kring *princeps* i Etruria, meiner

²¹⁵ Benassai, 2001, 59-62.

Pairault Massa i boka "Iconologia e politica nell'Italia antica."²¹⁶ Ho meiner i det siste dømet at spesielle representasjonar m.a. er framstilt i symposiet og giftemålet. Gjennom studiet av representasjonane (til banketten) og dei ulike materielle element (vaser, ritual, osb.), og det skriftlege (hymner, elegiar til antikke heltar), sett i samanheng, er det mogeleg å klårgjere viktige aspekt i den verkelege og i den førestilte verda til antikken sine menneske. Desse ulike områda kan ikonografisk sett, meiner eg, berre kombinerast i medium som måleriet og relieffet (forteljande biletkunst i større samanhengande komposisjonar). I det arkaiske Etruria sitt tilfelle: gravmåleri, terracotta-heller (m.a. Boccanera- og Campana-hellene, sjå omtale i kap. 2) og teracotta-relieff (m.a. Murlo). Det gjeld også motiv som leikar, vognlaup, dansar og spådomsritual. På denne bakgrunn er freskene unike. Det på ein slik måte at som framstillingsmedium kan dei på same tid, i augneblinken så å seie, setje saman ulike element til eit stort heile. Ved hjelp av måla figurar, vaser, drikkebeger, vogner, dansarar, musikkarar eller kva det no måtte vera, gav dei ein viss abstrakt tanke til etruskarane. Om ein situasjon, eit miljø, med andre ord ein representering og ein identitet. Det er denne etruskiske "tidsanden" (el. kulturelle kontekst) me aldri kan få tak i. Likevel gjev desse freskene oss ei unik mogelegheit til å forstå litt av visse sider av det etruskiske samfunnet.

Ein viktig funksjon i den arkaiske kultur i Etruria var måleriet, som me kjenner godt frå gravfreskene. Truleg (iflg. Pairault Massa og Pallottino)²¹⁷ har etruskarane hatt ein eller annan form for biletlege framstillingar i sine private og offentlege hus også, men det har ein ingen funn av. (Pallottino skriv at arkeologiske funn

²¹⁶ Pairault Massa, 1992, 15.

²¹⁷ Pairault Massa, 1992, 38, 54, 60, Pallottino, 1952, 10, 25..

berre fortel om rester av farge på stein som kan ha tilhørt slike hus, i første omgang spørsmålet om offentlege hus. Likevel høgst usikkert å tolke som rester av måleri.) Gravfreskene, som er overrepresentert med døme frå Tarquinia i høve til andre stader, er laga etter oppdrag. Desse oppdragsgjevarane var eliten sjølv. Var aristokratiet, etter framstillingane å døma, oppteken av eit representerande program, kanskje også i ein politisk-religiøs samanhang? Dei gjev i alle høve signalar om status og prestisje. Dette først og fremst hjå dei grupper som hadde tilgang til det sosiale rom. Eit sosialt tilvære som kunne utspela seg både i det "private" og i det "offentlege" rom. Det kan i mange høve vere vanskeleg å sjå skilnaden på dei to arenaer, men dei var truleg ofte overglidande fenomen. Desse verka kan først og fremst ha vore laga for å sjåast og overføre inntrykk innan den aristokratiske gruppe, sjølvrepresenterande, og som representerande for å vise førtrinn ovanfor andre grupper av eliten. I følge Menichetti²¹⁸ var funksjonen til verket difor også ikkje langt unna det moderne omgrepet *l'arte per l'arte* (kunst for kunsten sin eigen del).

Luksus er noko eliten omgjev seg med og har råd til. Avdi dei har eit overskytande i ein økonomi dei sjølve er på toppen av. Denne luksus er det også viktig å få vise fram, både som sjølvrepresentering (innan eige gruppe) og representering (ovanfor andre grupper). I gravmåleria frå arkaisk tid (600/500 f.v.t.) i gravkammer i Tarquinia, er framstillingane av luksusting mange. M.a. i høve til symposiet med drikkeutstyr (beger, kar, mugger, osb.), ride- og vognutstyr i fint materiale (sølv og bronse), luksusaktivitetar som jaktscener, vognlaup, sportslege scener, osb. Sombart (i Ampolo) definerar at "luksus er kvar kostnad (aktivitet,

²¹⁸ Menichetti, 1988, 76.

min mrk.) som overstig det naudsynte".²¹⁹ Det ligg også til grunn her kva ein legg i konseptet for kva som er luksus. Også i antikken har ein forsøk på definisjonar på kva rikdom og luksus var. M.a. i Aristoteles sin Nikomakiske etikk, der omgrepet *megaloprepes* (gr.) er å tyda som storslått, og der det storslåtte er å gje gåver, utstyre sitt hus med rikdom, utstyre tempel og graver, osv.²²⁰ Noko liknande har Cicero teke føre seg i eit kjend stadfesting frå Pro Murena.²²¹ Men skriv Ampolo, det er umogeleg å vete presist kva som var "luksus" for ein grekar, ein etruskar, ein latinar eller ein sabinar i det 7. århundre f.v.t.

I følge Ampolo er det to ulike former for luksus (sjølv om dei ofte går over i kvarandre): Den kvantitative (med t.d. ei mengde objekt i ei grav), og den kvalitative (som er relativt i høve til kvaliteten og materialet objektet er laga av, osv.).

Alle "luksustinga", både i kvantitet og kvalitet, viser eller har til åsikt å vise, eit liv ulikt det tradisjonelle der ein søker å skilje eit individ eller ei gruppe frå andre. Som eksempel kan også nemnast at også skrifta i denne perioden er eit fråskilt teikn frå det sosiale planet.²²²

Ein handsamar her eit luksusomgrep som er ganske breitt, i den orientaliserande periode, men som vart tilpassa den historiske situasjonen i ulike deler av Middelhavet i det 7. århundre (materieell luksus var mykje meir retta mot graver i Etruria enn t.d. i Hellas). Luksus er tydeleg eit produkt av overflod, også i det arkaiske Etruria, og aristokratiet visste å bruke det som symbol og kraft i framhevinga av sin eigen klasse. I ulike materielle ting av edelt

²¹⁹ Sombart, 1902, 1, kap. 48: sitert i Ampolo, 1984, 470, 471.

²²⁰ Arist. Eth. Nic. IV, 1123a.

²²¹ Cic. Pro Murena 36, 76: sitert i Ampolo, 1984, 470.

²²² Cristofani, 1969, 113: sitert i Ampolo, 1984, 472.

metall kunne dei framheve sin status og flotte prestisjemåleri kunne pryde gravkammera.

Kan fleire fresker vise luksus og det representerande? I tilfelle i kor stor grad? For å undersøke dette nærare må ein ta føre seg fleire gravkammer. Som døme kan ein t.d. bruke "Tomba delle Leonesse", "Tomba dei Giocolieri" og "Tomba del Barone" (handsama i kap. 2) frå gravbyen Monterozzi i Tarquinia. I tillegg gravkammeret "Tomba della Scimmia" , frå Chiusi (Umbria).

"Tomba delle Leonesse" og "Tomba dei Giocolieri"

Nokre av dei beste døme på såkalla ionisk-påverka (grav)måleri ein har i Tarquinia frå arkaisk tid, er i "Tomba delle Leonesse" og "Tomba dei Giocolieri"²²³. Det er fleire ting som gjer at ein kan handsame desse to gravkammera saman. Måleria er delt opp i like tal sjikt på bakveggen, to nivå i tillegg til tympanonfeltet. Like trekk i motivet, m.a. med dansarar og musikkarar, symposiet, og begge gravene har små teikna figurar (to i Giocolieri og ein i Leonesse, sjå omtale i kap. 2, s. 34-35).

Desse to kammera er gode døme på eliten, både den greske og den etruskiske sin måte å vise seg på, representere seg på, og å vise luksus og rikdom på. Som nemnt tidlegare i høve til "Tomba delle Bighe" er kombinasjonen bankett- eller symposiemotivet og dansen mykje utbreitt i arkaisk gravmåleri (dette kap., s. 83-84).

²²³ Steingräber, 1985, 324-325, 318-319:

Han tidfestar Tomba delle Leonesse til omlag 520 og Tomba dei Giocolieri til omlag 510 f.v.t.

I tillegg til det representerande i det religiøse og det statuslege, er luksus som metafor også til stades i "Tomba delle Leonesse" og "Tomba dei Giocolieri". I freskene først og fremst vist gjennom framstillingar av symposiet. Den symbolikken er veldig klart definert i det svære drikkekrateret som er framstilt i hovudmotivet på fondveggen i "Tomba delle Leonesse".

"Tomba della Scimmia"

I følge nokre forskarar²²⁴ har avleiingane i dei etruskiske uttrykka frå det greske ikonografiske registeret, spesielt den attiske keramikken, vore tendensiøst registrert som uforståelege, eller banaliseringar av det originale skjemaet. Andre forskarar, skriv d'Agostino vidare²²⁵, hevdar at dei etruskiske uttrykka som vanlegvis er inspirert frå den ikonografiske og skriftlege greske tradisjon, er utstyrt med etruskarane sitt merkelege biletlege språk: Den lokale smak, kombinert med ein eksplisitt førestilling av gresk "pathos" og dramaet. Dette er basert generelt på valet av mindre brukte greske modellar, eller på etruskiske nyoppfinningar lokalt av dei greske tradisjonane.

"Tomba della Scimmia" kan her vera ganske moderat i utforminga²²⁶ i t.d. samanlikning med den meir føreseggjorde tarquinske "Tomba dei Giocolieri". I gravkammeret i Chiusi har handverkaren etterlikna sine skjema frå kartong, utan noko nemnande personleg stil. Kanskje bortsett frå framstillinga av treet med apekatten som har gitt namnet til grava.

Motiva på høgre side av inngangen og ved sida av er vanskelege å forstå i dag, avdi freskene er i vesentleg dårlegare tilstand sidan

²²⁴ d'Agostino, 1993, 193.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Ibid.

oppdaginga (1. halvdel, 1800-t.). Teikninga av Angelli utført i 1846, viser hans framlegg til kva figurane gjer (fig. 30).²²⁷ Til dømes kva ein av figurane held i hendene; eit sirkelforma objekt, noko som er på same vis som framstillingane i "Tomba dei Giocolieri" i Tarquinia, men plasseringa av personane er ulik dei i Chiusi.

Scenen i Tarquinia (sjå omtale i kap. 2, s. 34) er til skilnad frå gravfreskene i Chiusi måla med meistarleg hand og med ei uvanleg interesse for romlegheit.²²⁸ Det er også ein annan parallell til desse to gravkammermotiva frå Chiusi og Tarquinia. "Tomba delle Bighe" også frå Tarquinia, har tilsvarande motiv og skjema. Mellom anna er eit av motiva ei dansarinne i ein gjennomsiiktig tunica (som i "Giocolieri") med ein lang *thymiaterion* på hovudet, flankert av ein fløytespelar og ein ung gut med to diskar i hendene. (fig. 30, nedst) Her er også ungguten ein trur er ein "tryllekunstnar" (fig. 29, nedst?), lik den i "Giocolieri" og som i "Scimmia" står han på venstre side av dansarinna. På høgre side er dobbelfløytespelaren plassert. Mellom "Bighe" og "Scimmia" er det ein viktig skilnad i likskapen: I dei to tarquinske gravene er "tryllekunstnaren" i tett samband med dei to korgene, mens i den chiusinske er fløytespelaren mellom korgene. Dei ikonografiske elementa er dei same i dei tarquinske gravene, men representert i eit omvendt skjema.

Den like ikonografien i desse tre ulike gravkammera er eit fenomen med ei spesiell interesse, spesielt om ein ikkje handsamar motiva berre dekorativt, men og ser på dei som komplekse. Dei synes ikkje å stamme direkte frå ein gresk modell²²⁹, så langt ein kjenner til, men i staden utvikla med base i etruskisk miljø. Med ein stabilitet, ein intern samanhang, som gjev attende mogelegheit for

²²⁷ Steingräber, 1985, 282, fig. 34.

²²⁸ d'Agostino, 1993, 196.

²²⁹ d'Agostino, 1993, 197.

overdraging og ny utarbeiding av det greske. Grunna den manglande stabiliteten i dei ikonografiske skjemaene er det vanskeleg å undersøke ikonografien, når dei enkelte motiva skal vurderast i konstruksjonen av scenen. Likevel kan det vera nyttig, avdi ein kan prøve å få fram stabile/variable element.

Det er *og* vanskeleg å finne fram til "gjennomsiktighet" i forståinga av motiva, som er fulle av uklåre element, også på det elementære forklårande plan. Men sikkert er det, meiner d'Agostino²³⁰, at i alle dei tre omtala gravene, handlar mykje av innhaldet om leikane/spela. I "Bighe" er det dei offentlege leikar som er handsama, mens det er dei private i dei to andre. Det er i miljøet til leikane ein må gå i djupna i undersøkingane, skriv d'Agostino.²³¹

Han tek føre seg to ulike tolkningar til løysing på desse ulike gravfreskene i siste del av artikkelen. Den eine vert kalla modellen *kottabos kataktos*. I framstillinga i "Tomba della Scimmia" er basane tolka som alter, noko som gjev ei hypotese om at i alle slike høve er det snakk om gravleikar. Der dansaren har på hovudet og held i hendene til saman tre *thymiateria*. Desse framstillingane set nytt ljós på den store *thymiateria*-familien, kandelabre, *kottaboi* i bronse, skriv d'agostino²³², som er representerte og haldne av ein person, kvinne eller mann. Kasta, ofte i ein frenetisk dans.

Den andre tolkninga er kalla modellen "premien til dansarinna". I dette dømet legg d'Agostino²³³ til grunn at "gjøglaren" kastar eitkvart mot det rørlege "målet" (t.d. med kandelaber på hovudet; min mrk.), i det augeblikket dansarinna stoppar runddans.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid.

²³² d'Agostino, 1993, 198.

²³³ d'Agostino, 1993, 201.

Likevel vert problemet kva "gjøglaren" verkeleg held i hendene sine? Antikke kjelder²³⁴ fortel at som premie for god og uthaldande dans kan den som held ut til slutt få *kottabia*, ei slags (kveite)kake, desse kan også verte ofra til gudane, skriv d'Agostino, frå ei korg dei vert lagra i. Kan det vera dette "gjøglaren" i freskene held i hendene? Det er vanskeleg å velje kven av desse modellane som verkar mest truverdig, det kan finnast fleire tolkingar. Også grunna tid og rom og gresk påverknad vil dei etruskiske framstillingane for oss verte verande komplekse og flyktige, avsluttar d'Agostino.

Eg vil kome attende til desse tolknigane i mine undersøkingar om "lesinga" av det politisk-sosiale aspektet og eliten sin eventuelle ideologi eller sjølvrepresentering i freskene, i konklusjonen.

Men først ein diskusjon om materiell kultur som ideologi.

I ein artikkel "From form to content in the structural study of aesthetic systems", frå 1983, prøver J. Faris²³⁵ å analysera materiell kultur ("kunst") som ein ideologisk produksjon. Han tek føre seg den sein-paleolittiske kunsten i Europa, men noko av dette vil også truleg vera overførbart til andre kulturar, i dette høvet den etruskiske. Faris deler kunsten inn i to grupper: stasjonær og mobil kunst. I det etruskiske høvet vil den stasjonære kunst t.d. vera gravmåleria og den mobile kunst vil omfamne m.a. keramikk, skulptur, speglar og andre mindre utsmykka artefakter.

Når det gjeld den stasjonære kunsten så er gravfreskene omfattande og mangfaldige, i motsetnad til den paleolittiske motivkrinsen i holemåleria. Difor kan ein truleg med rette seie at den etruskiske materielle kultur (repr. her med fresker), gjev eit godt grunnlag for representasjon og ideologi. I Faris si tolkning er

²³⁴ Poll. Onom. II, 169, Polyb. VI, Ar. Th. vv. 284 ff., Athen. XV, 668c.

²³⁵ Faris, 1983: sitert i Olsen, 1997, 192-193.

den paleolittiske kunsten i sin heilskap, eit omdreia bilete av tilveret, det er mannen si verd, jakta og viltet, som er framstilt. Andre typer aktivitetar også kvinnelege, bustad, plantar, smådyr, osv., er ikkje teke med. På same måte kan ein seie at den etruskiske verkelegheita er selektiv, ved at det er aristokratiet si verd som er framstilt, og ikkje "folket" si. Der kvinner er representert i den paleolittiske kunsten, gjennom venusstatuettane, er det som biologisk reproduserande kropp. Faris ser difor kunsten som eit ideologisk system som gjev eit forteikna bilete av kvinna si stilling i samfunnet. Mannen si makt og dominans er avhengig av tilføringa av kvinneleg arbeid. Han meiner vidare at kunsten mystifiserar og gøymer motsetningane og hindrar konfliktrar. Den etruskiske eliten var på si side avhengig av at bønder og handverkarar utførte dei varer og tenester som skulle til for å få eit stort nok overskot til sin materielle kultur. I denne samanheng vert kunsten ein del av ein ideologisk produksjon som framstiller den sosiale orden som den einaste og naturlege, og den omdreiar verkelegheita til berre å gjelde den aristokratiske, ikkje klassane under. Dei få som er representantar for dei ikkje-aristokratiske som er framstilte i freskene, er tenarar og slavar, som er naudsynte "ting" for at den aristokratiske sosiale verd skal fungera. Dette er eit avhengig tilhøve der den eine parten har makt, på liknande vis som den paleolittiske mannen. Det må understrekast at bastante samanlikningar ikkje kan trekkast mellom så ulike kulturar, både i tid og innhald. Heller ikkje kan ein trekke klåre linjer mellom dei etruskiske freskene, som er meint å fungera innanfor det aristokratiske samfunnssjiktet, og dei paleolittiske holemåleria som var "offentlege".

Går ein likevel vidare i denne analysa kan også materiell kultur vera dobbeltydig, ved samstundes å vera teknologi (produktivkraft) og ideologi. Difor kan materiell kultur/kunst vera godt eigna til mystifisering og "å forklåre bort" makt og sosial-politisk dominans.

Kan dette paleolittiske påståtte fenomenet der mystifiseringa av tilhøve mellom produksjon og ritual, også gjelde den etruskiske kulturen? Om t.d. den tidleg- og mellomneolittiske (og sumeriske el. egyptiske, min mrk.) kultur er det også teoriar²³⁶ på det uklåre tilhøvet mellom produksjon og ritual som gjorde det vanskeleg for folket å veta kva som vart gjort for gudane, tidlegare slekter eller fellesskapet, og det som vart gjort for samtidige leiarar. Dei som til einkvar tid har makta, tener på dette, i form av økonomiske og materielle goder. Store byggetekniske prosjekt (også i den sumeriske eller egyptiske kultur, min mrk.) kan slik sjåast på som rituelle føretak, der ein arbeidar for gudane gjennom sine leiarar, men at dei i store trekk verkar å vera "like". Kan dei etruskiske gravene og deira fresker sjåast på som ein ideologi som maskerar skilnaden mellom ritual og produksjon? Kan ein også tenkje seg at kunstnarane har utført arbeidet i eit "ideologisk rom", der skilnaden mellom toppsjiktet i samfunnet og det religiøst-metafysiske er heilt eller delvis utviska? Dette er i tillegg til spørsmåla om dei er sosial-politiske sjølvrepresenterande framstillingar og eit "program" i system, eller ikkje, viktige problemstillingar i forståinga av dei etruskiske gravmåleria, og dermed det etruskiske samfunn så langt me kan prøve å kjenne det.

²³⁶ Kristiansen, 1984: sitert i Olsen, 1997, 193-194.

Kap. 5 Konklusjon

Den etruskiske kultur i vid/generell forstand varte i omlag 700/800 år (omlag 900 - 200/100 f.v.t.), frå overgangen frå deler av Villanovakulturen (av forskarar ofte inkorporert i den tidlegaste perioden av etruskisk sivilisasjon, med omsyn til materiell kultur/etnisitet)²³⁷ til erobring og assimilering av romarane.

Me har ingen ivaretekne skrifter etter etruskiske "historikarar", og me har mange og korte innskrifter av ulik slag²³⁸, men dei gjev lite informasjon. Dessutan er det etruskiske språket ikkje-indoeuropeisk og det er enno ikkje fullt ut forstått.²³⁹

Det er difor vanskeleg i høve til mitt tema "Etruskiske gravfresker og deira skaparar", å finne ut kva etruskarane sjølve hadde for oppfatningar om sine gravkammer og samfunn (det er monumenta sjølv ein må halde seg til). Noko som er generelt vanskeleg i høve til dei antikke samfunn sidan samtida ikkje skreiv om dette. For å prøve å finne ut korleis eliten sin sjølvforståing kan ha vore, kan ein m.a. sjå på ("lese") freskene i gravkammera. Den rike overklassen var oppdragsgjevarane (tilhøvet utførar/oppdragsgjevar er handsama i kap. 4, s. 88-90) for freskene og fekk truleg både etruskiske og innflytta kunstnarar til å utføre verka. Innflytta målarar kom sannsynleg m.a. frå Ionia på Vesleasiakysten (sjå omtale i kap. 3, s. 50-52) og det greske fastland. Målarane fekk innflyting på ulike idear til komposisjon og i nokon grad motivval, og mange av desse motiva har direkte tilknytning til overklassen sitt levesett. Ein ser klårast dette i

²³⁷ Bartoloni, 1989, 30-70.

²³⁸ Omlag 13 000 innskrifter: Bonfante, 2002, 27.

²³⁹ Sjå t.d. Bonfante, 2002.

symposiet/banketten, sportsleikar og vognlaup, mindre ser ein det i mytologiske scener (sjå kap. 2, s. 29). Ein kan med dette seie at kontakten mellom desse kulturane i form av handel og kulturutveksling gjorde at den etruskiske elite "lånte" motivkrinsar som symposia, gravleikar, o.l., frå den greske. Dei greske motiva kom for det meste frå vasemåleriet som hadde ein heilt annan funksjon enn gravmåleriet. Det ein kjenner av gravmåleri frå gresk miljø i arkaisk tid er frå Campania og Vesleasiakysten, der Paestum og Kizilbel er gode dømer (sjå kap. 3: *"Tomba del Tuffatore"*, s. 56, og *Kizilbel og etruskisk gravmåleri*, s. 59). I neste omgang så utførte ikkje etruskiske kunstnarar motiva slavisk etter gresk mønster, men i dei fleste fresker me har ivareteke har dei utført dei på ein genuin etruskisk måte både i komposisjon og stil. Den etruskiske elite og oppdragsgjevar (viktig for motivval, kanskje til ein viss grad stil?) hadde tydeleg sin eigen smak og fekk kunstnarane til å utføre det i freskene, i tillegg til målaren sin individuelle stil. Dette altså som "frukt" av den vide kontakten som fann stad i arkaisk tid. Mykje av denne kontakten fann stad i viktige sentra og hamner (Tarquinia, Caere, Capua, sjå kap. 1: Etruria, s.8, og i regionar der kulturar møtest og overlappa kvarandre (om det etruskiske og greske Campania, sjå kap. 3: Capua i Campania: møtestad mellom gresk og etruskisk kultur, s. 53).

Motiva handlar om eliten sine syslar og skulle truleg syne kva dette sjiktet var god for. Dette, i tillegg til det reint religiøse føremålet, tyder på ein trong for sjølvrepresentering, etter mi meining. Som eg har skreve ovanfor i delen "Det etruskiske samfunn" vil eg prøve å forstå på kva måte og eventuelt kvifor motivvalet i freskene fortel om eliten sitt syn på seg sjølv.

For å "trenge" inn i eliten sitt tenkesett i arkaisk tid i Etruria brukar eg også ein annan innfallsvinkel enn gravfreskene. Det vil sei

å sjå på anna "kunst" som arena for eliten sine framstillingar. Dette også grunna fråfall av skriftleg informasjon. Eg vil under diskutere om dette var ein fruktbar veg eller ikkje.

Til ein slik innfallsvinkel har eg valgt "Oinochoen frå Tragliatella", frå omlag siste halvdel av 600-talet f.v.t. (sjå kap. 4, s. 75)

Valet av denne vasen har eg gjort av fleire årsaker: Vasen er frå tidleg arkaisk tid, ei tid der mykje tyder på at den greske myteverd byrja verte kjend i Etruria. Dette også med omsyn til at motivvalet på vasen er eit utval av greske myter. Sjølv om mytemotiv er ikkje-eksisterande i dei gravfreskene me kjenner til frå arkaisk tid (unnteke eit motiv i "Tomba dei Tori"), er vasen med på å kaste ljøs over om dette er eit tidleg døme på eliten sin kommunikasjon om sin klasse, eller ikkje. Er det slik som Menichetti²⁴⁰ hevdar at denne kommunikasjonen var naudsynt for den samfunnsstruktur eliten prøvde å skape? Og er dette eit tidleg døme på ein gryande elite sin sjølvforståing og makt, slik ein seinare i arkaisk tid kan tolke mykje av freskematerialet?

Fleire forskarar har tolka motiva på vasen som leikar (t.d. *Iusus Troiae*; i så fall eit veldig tidleg døme) og myte (t.d. Teseus og Ariadne; Menichetti), og hieros gamos (Menichetti, Säflund) og brudlaupsfest (Säflund) (sjå omtale, kap.4: Oinochoen (vasen) frå Tragliatella, s.75). Om ein plasserar vasen i ein gravkontekst kan leikar (om det er Troia-spelet eller ikkje, er mindre viktig) og brudlaupsmotivet (el. om det er ei anna form for samankoma), attspegle ritual utført i gravsamanheng, også i tidleg arkaisk tid. Sjølv sagt kan dette vera heilt andre motiv med annan symbolikk til

²⁴⁰ Menichetti, 1992, 7.

bruk i andre sosiale samanheng, men mitt poeng er å bruke t.d. denne vasen som førespeglar av liknande motiv i dei arkaiske gravfreskene frå 500-talet. Førespeglar i den forstand at dette er eliten sitt reiskap i utføringa av eit sosialt/politisk program om sjølvframstilling av deira stand i høve til andre grupper/folket generelt. Kor medviten eliten var på dette kan ein likevel ikkje gje eit klårt svar på.

Tolkar ein eit av motiva som leikar, kan liknande motiv sjåast som rytta- og vognlaup i freskene i t.d. "Tomba delle Bighe" (fig. 27). Det same gjeld om ein tolkar eit av motiva som "brudlaupsfest", men her attspeglar ikkje vinkanna direkte symposiemotivet som er framstilt i mange gravkammer, t.d. "Tomba dei Leopardi", og "Tomba della Caccia e della Pesca" (fig. 40, 18). Om ein brukar Marx og Engels sine definisjonar på samfunnsklassar i "Manifestet"²⁴¹, så kan symposiemotiva slik dei er framstilt i gravkammera nemnt ovanfor, vera ein god indikator. Ein indikator på skaping av sin eigen identitet og kva klasse ein tilhøyrer (som også t.d. hjå det greske aristokrati). Dette gjort mest ovanfor seg sjølv, sidan det var eliten som brukte og hadde tilgang til gravene. Er det så ein fruktbar innfallsvinkel for min problemstilling å bruke ein slik vase som døme? Som eit tidleg døme er han interessant i gravkontekst og i høve til deler av gravmåleriet når det gjeld motiv (dette litt avhengig av tolkning). Men her må det leggast til at vasen er først og fremst viktig for oppgåva mi som eit symbol for det eg ser som eliten sin materielle og religiøse nekropolkultur.

Ivaretakingsmessige årsaker/tilfeldigheiter er med på å avgjere arkeologisk materiale sin overleving, med dei gunstige tilhøva

²⁴¹ Marx og Engels, 1984, kap. 1.

gravkammera er i, stort sett godt gøymde i terrenget og ofte plassert under jorda. Dette til skilnad frå gresk og romersk gravskikk i arkaisk/klassisk tid²⁴², som ikkje brukte kammer, men for det meste enkle graver og i ein del høve føreseggjorte sarkofagar, særleg i romartida. I alle høve er dei etruskiske gravkammera med sine fresker og gravgods gode døme på materiell kultur og klasse, slik eliten skapte han og såg seg sjølv gjennom. Kor medviten eliten var i høve til materiell kultur som middel til å definere seg sjølv frå "andre klassar", er sjølv sagt vanskeleg å vite. Likevel kan analoge studiar av "eliteideologi" frå nærare tid vise at det handlar om status og makt, og eliten har dei ressursar til rådvelde som skal til for å skape dette grunnlaget. Eit døme på markering av status er gravhaugar frå romersk jernalder/merovingartid (note). Etruskarane sjølve hadde også store gravhaugar (med kammer inni) som synlege markeringar, der dei store tumuli frå Caere (600-t.) er eit godt døme.²⁴³

Den viktigaste problemstillinga i mi avhandling er å sjå om dette grunnlaget for status, makt og sjølvrepresentering tydeleg kjem til syne i gravfreskene frå arkaisk tid, eller ikkje. Som eg tek opp i byrjinga av kap. 4, "Representasjonar og makt": Er det råd å sjå eliten sin ideologi/livsstil i freskene? Fresker som først og fremst var meint som illustrasjonar til eit gravrituale i gravkontekst. Med livsstil meiner eg det sosiale og materielle livet den etruskiske elite levde. For å prøve dette tek eg føre meg utvalgte gravkammer og ulike motivval (kap. 4).

Går ein vidare i det gravrituelle kjem eit religiøst univers fram.

²⁴² Om gresk gravskikk: Kurtz & Boardman, 1971, 267-272.

Om romersk gravskikk: Toynbee, (1971) 1996, 73-100.

²⁴³ Om tumuli i Caere: Zanicchi, 2001.

I dette universet kjem den menneskelege røynsle om vårt tilhøve til den døde fram. Erwin Panofsky skriv i boka "Tomb Sculpture"²⁴⁴, at det knapt er noko anna felt i menneska sitt tankegods som overlever i periodar med høgkultur så sterkt som det til den døde. Dei egyptiske og etruskiske kulturane er gode døme på gravrituale der den døde skal gjerast klar til eit så godt "liv" som mogeleg etter døden. Redsla for at den døde ikkje skulle få det godt låg djupt i mange førhistoriske kulturar, skriv Panofsky, og dermed auka redsla for den døde sjølv. For å gjere den døde kraftlaus kunne dei også bruke kremasjon som verkemiddel, ved å øydelegge den materielle kroppen. Sjølv om denne øydelegginga av kroppen fann stad, vart urner laga som figurar eller hus, av og til i kombinasjon, t.d. antropomorfe askeurner som er funne frå Troja til Pommern. Askeurner (også hjå etruskarane, min mrk.) generelt kunne i enkelte høve verte plassert på troner som levande herskarar. Ulike egedelar vart plassert rundt i tillegg til vin/blodofringar.²⁴⁵ Etruskarane sitt gravgods og freskeframstillingar tyder på at også dei hadde stor vørnad og omsorg for den døde. Eit anna aspekt som Panofsky omtalar²⁴⁶ er den egyptiske førestillinga om at ei gravstatue er busett av vedkommande den skulle representera si sjel. Statua var ein direkte rekonstruksjon av kroppen som etterkvart fekk sjel. Eit liknande fenomen gjorde seg gjeldande i tidleg gresk arkaisk tid, der m.a. ståande kuroi-statuar vart sett på som såpass levande at dei var lenka fast til basen sin med kjetting rundt beina, i følge ein anonym skoliast.²⁴⁷ Noko som ikkje var det same hjå seinare grekarar og romarar, som såg på statua som ein representasjon av den døde og ikkje ein animasjon.

²⁴⁴ Panofsky, 1964, 9-38.

²⁴⁵ Panofsky, 1964, 10.

²⁴⁶ Panofsky, 1964, 15.

²⁴⁷ Schol. Pl. Meno 367, vert omtala i: Morris, 1992, 241-242.

Om etruskarane såg på sin gravskulptur eller gravfresker på den eine eller andre måten, er umogeleg? å gje eit klårt svar på. Freskene viser ikkje sikkert om dei er representasjonar eller animasjonar av den døde. Kanskje er omgrepet "magi" noko ein kan bruke i slike høve. At antikke kulturar som egyptisk, gresk og etruskisk har hatt eit tankegods om det magiske er tilfelle. Både i høve til gravskulptur og gravfresker kan difor etruskarane ha brukt magi som middel for å "gripe" dette vanskelege tema som overgang liv/død er, og i spørsmålet om framstillingane hadde den døde ibuande i seg eller ikkje? Var det nok at etruskarane visste at dei døde var "til"? I tilfelle kan "magi" vere eit dekkande omgrep.

Det religiøse aspektet slik me kjenner det frå dei antikke kulturane er integrert i alt, for ikkje å seie "er alt". På tross av dette er det "ideologiske programmet" eit større heile, med sine analogiar og metaforar. Symposiet, dansen, leikane, konkurransane, kort sagt heile den motivverda etruskarane brukte i sine fresker, er med på å danne eit ikonografisk system med ideologisk innhald. Eit innhald som eg prøver å teste freskene på; om verdiverda til eliten kjem tydeleg fram i representering, status, makt og religiøst rituale. Til eit visst punkt kan ein sjå denne "verdiverda" eller "livsstil" kome fram i freskene. Det dekkar måten eliten levde på, som i t.d. religiøs samanheng vert vist i gravfreskene, og dermed inkorporerast livstilen hjå den døde, som i neste omgang "tek" eliten sin livsstil/verdi med på si ferd.

Symposiemotivet er som omtala i kap. 4 (s. 70-74) mykje brukt og vart etterkvart etablert i dei sentrale delane av gravkammera; den indre fondveggen eller sideveggene i hovudkammeret. Slik "Tomba delle Bighe", og t.d. "Tomba della Caccia e della Pesca" (fig. 18), "Tomba del Vecchio" og "Tomba dei Vasi Dipinti" viser.

I denne ikonografien finn ein og dei halvliggende mannlege figurane vendt mot kvarandre eller heraldiske dyr som løver (som løveporten i Mykene, kap. 2, s. 33) og leopardar på kvar side av ei "søyle" i tympanonfeltet. Til saman med m.a. symposiemotivet kan dette tyde på eit visst system i presentering av "eliteideologi"? Er dette ei opphøging av eliten sine aristokratiske kjenneteikn, slik Benassai²⁴⁸ skriv? Er det eit politisk program der eliten viser si makt? Det er vanskeleg å påvise ein slik påstand. Ein må truleg slå seg til ro med at mange av freskene frå arkaisk tid fortel om element som tyder på ein medviten elite, med omsyn til deira presentasjonar. Vel ein å kalle det ideologi, som er avhengig kva ein legg i omgrepet, er det likevel usikkert og kan ikkje provast.

I "Tomba delle Leonesse" (fig. 15) er symposiescenene framstilte på sideveggene, på bakveggen er det framstilt eit kjempekrater med krans rundt (fig. 14). Dette gravkammeret har også eit motivval som etter mi oppfatning kan tyde på eit visst ikonologisk program. Men kan t.d. kjempekrateret som virkar så sentralt plassert i ikonografien, berre tilknyttast eit religiøst/gravrituelt aspekt, med t.d. konotasjon til den døde, slik Pallottino spør om?²⁴⁹

Ikkje berre, eit slikt program med krateret og symposiet eller vindriking i gruppesamanheng tolkar eg som noko meir utover det gravrituelle. Å kalle det "eliteideologi" er kanskje farleg, i og med at vår omgrepsverd som er vår moderne ballast samstundes blokkerar vårt syn inn i tidlegare kulturar. Likevel viser det eit visst program for opphøging av eliten i form av status, makt og klasse. Det er eit "språk" som brukar den døde symbolsk integrert med dei levande, og mogelegheita til å bruke nettopp gravfreskene til ei slik

²⁴⁸ Benassai, 2002, 55.

²⁴⁹ Pallottino, 1952, 46.

stadfesting av makt og klasse, er godt utnytta. Men dette er ikkje nok til at det kan kallast eit politisk program.

Å forstå desse framstillingane som representasjonar på kva eliten var som klasse er ikkje nokon overraskande konklusjon. Det som gjer dei spesielle etter mi meining er kombinasjonane, samanstillinga eller konseptet om ein vil (som t.d. i "Tomba degli Auguri", "Tomba delle Leonesse", "Tomba dei Giocolieri", "Tomba delle Bighe") (fig. 11, 14, 37, 27), av dei ulike motiva. Også tydeleggjeringa av visse sentrale motivval (symposium, vognlaup, dansar , idrett) var viktig, truleg som følge av eliten sin etterkvart tileigna og tillærte smak og mote. Dei var viktige element i livsstilen. Freskene framstiller denne livsstilen som statussymbolet, men måleria er sekundære. Dei er mediet som viser eliten som statusbærarar, der også den døde har ein naturleg plass. Reint konkret er smak og mote som er ein del av livsstilen, også representert i freskene i form av klesdrakter, viktig for både levande og døde. Ei ny bølge med motar kom både til Etruria og Hellas frå dei ioniske byane på Vesleasiakysten omkring 550 f.v.t. Denne moten, t.d. korte draperte klede og ei kort "runda kappe" (etr. *tebenna*, seinare utvikla til den lengre rom. *toga*) for mannen og lengre draperte "kapper" utanpå eit indre klede for kvinna (gr. *chiton* og *himation*; omgrepa gjeld for begge kjønn), viste seg særskilt ulik i dei etruskiske byane samanlikna med det greske fastlandet. Det ser ut for at etruskarane fekk denne type motar direkte frå ionarane, allereie omkring 600 f.v.t.²⁵⁰ Slike døme kan vise kor viktig motar og livstil generelt var hjå eliten Etruria og at freskene i gravkammera skulle vise nettopp det.

Sportsleikar (som tidlegare omtala i kap. 2 og kap. 4) er noko som verkeleg er handsama i etruskisk kust, både som reine leikar

²⁵⁰ Bonfante, 1986, 253-254.

t.d. til gudane si ære og som gravleikar til den døde si ære. I dei sistnemnde kan det vere konkurransar av homerisk type slik ein finn i Iliaden. Kanskje noko liknande er framstilt i "Tomba delle Bighe" (fig. 27) eller "Tomba degli Auguri" ? (fig. 12). Bonfante skriv²⁵¹ i alle fall at i denne siste grava er det framstilt ein blodig gladiatorkamp av den typen som seinare vart teken opp av romarane og gjort til ein favoritt på sirkusarenaene. I følge tradisjonen var det dei tarquinske kongar som bygde den store veddelaupsbanen Circus Maximus²⁵², på sørsida av Palatin-høgda i Roma. Her fann det stad hestelaup og vognlaup som er framstilt i etruskiske gravkammer,²⁵³ av type som er framstilt i "Tomba delle Bighe" og "Tomba della Scimmia" (fig. 30, min mrk.). Andre spel/leikar er t.d. trojaspelet (etr. *truia*, lat. *lusus Troiae*) som er ein konkurranse på hesteryggen, utført av unge gutar (omtala i avsnittet om Tragliatella-vasen, kap. 4). Alle døma nemnt framfor er etter mi meining viktig for å forstå heilskapen i gravfreskene, der både dei levande og dei døde (frå eliten) ofte er framstilt som samhandlande i sine gjeremål av ulik slag. Snart er dei døde "reist", men dei vert verande saman i framstillingane.

Når Panofsky²⁵⁴ som nemnt tidlegare snakkar om statuar hjå egyptarane som rekonstruksjon av ein kropp og ibuande sjel, mens grekarane såg dei som ein representasjon, er det interessant å sjå på etruskarane sine kombinasjonar i gravkunsten. På den eine sida ser det ut som dei ulike motiva i freskene viser ein representasjon som den døde er ein del av. Med dei gjeremål og "fritidssyslar" som freskene ofte viser, er det rimeleg å tolke dei som ei "filmavis" der også den døde er aktør (sjå t.d. omtale kap. 2, "Tomba del

²⁵¹ Bonfante, 1986, 260.

²⁵² Liv. 1.35.8.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Panofsky, 1964, 15.

Barone"). Er det på den andre sida også mogeleg å sjå på framstillingane som forsøk på å gjere tilværet så godt som mogeleg for dei døde (slik egyptarane gjorde det), for m.a. å minske "faren" frå dei døde? Panofsky²⁵⁵ meiner dette er tilfelle i gravskulpturen og karakteriserar etruskarane som endå meir dødsopptekne enn egyptarane. Dette utfrå deira konsekvente skilje mellom "dei levande" og "dei døde" sin by (men det hadde også egyptarane, min mrk.). I dei etruskiske nekropolane finn ein i alle periodar både urner og sarkofagar, men kremasjon auka i bruk framover århundra. Ein tredje og veldig spesiell praksis vart utvikla truleg grunna etruskarane sin luksuriøse smak: dei døde vart lagt flott påkledd og pynta i liggande posisjonar på føreseggjorde benker, skriv Panofsky²⁵⁶, som om dei var levande og deltakande på ein flott bankett. Det er denne skikken som kan ha gitt utgangspunktet til etruskarane sitt viktigaste bidrag til gravskulpturen: dei halvt liggande personane me kjenner så godt frå talrike sarkofaglok²⁵⁷ og som motiv i mange gravfresker.

Etruskarane trudde at ikkje berre kroppen, men også sjela vart gravlagt i følge Panofsky²⁵⁸, og, skriv han vidare, dei døde var trudd å ikkje vera mindre komplette enn dei hadde vore i live. Om verkeleg etruskarane var meir dødsopptekne enn t.d. egyptarane skal vera usagt (og er sjølvusagt umogeleg å kontrollera), men deira representasjonar i freskene som er mest interessant i mitt høve, kan lett relaterast til den døde sitt "etterliv" (slik bør ho/han også få det der), samstundes som den representerande levande elite viser sitt liv (slik har den døde hatt det saman med oss). Denne

²⁵⁵ Panofsky, 1964, 27.

²⁵⁶ Panofsky, 1964, 28.

²⁵⁷ Torelli, 1985, 94-95, fig. 60-61, Brendel, 1978, 229-232, fig. 158-160.

²⁵⁸ Panofsky, 1964, 28.

kombinasjonen av innhald, er slik eg ser det, ei symbiose av meiningsinnhald, vanskeleg å dokumentera, men plausibel.

Etruskisk gravkunst var påverka av mange stilar: egyptisk, korintisk, ionisk, attisk og fønikisk, men tolka på nytt i ein "italisk realisme"²⁵⁹. M.a. gravstøtter (steler)²⁶⁰ var attisk-arkaisk påverka i dei tidlegaste døma. Dei fekk seinare ofte "hesteskoform" og hadde stor variasjon i motiva, der etruskisk eskatologi (dødsrikeførestillingar) og demontru har vorte blanda saman med hellensk myte og fabel. Variasjon i motiv og myte gjeld også i stort mon dei mange seinare urner og sarkofagar med motiv av egyptisk og punisk inspirasjon, med dei døde representert på loket. Men dei typiske framstillingar og genuine etruskisk i stil er dei kvilande para som allereie omkring 500 f.v.t. i "symposiestilling" byrja dominera kisteloka.²⁶¹

Kvifor ikkje representasjonar av mytologi eller fablar i dei etruskiske gravfreskene frå arkaisk tid, unnteke det i "Tomba dei Tori"? Ikkje før i hellenistisk tid byrja mytologiske motiv å dukke opp i freskene. Eg dristar meg difor med eit forsøk på ei forklåring:

Ein kjenner til at den greske myteverda (t.d. Teseus og Ariadne, Herakles sine verk, o.l.) allereie var kjent i Etruria mot slutten av 600-t., som Tragliatella-vasen viser (omtala i kap. 4). Kvifor ikkje bruke myte i gravkontekst? Interessa til eliten låg på eit anna plan! Det var deira eige liv og stilling dei ville vise, for seg sjølve og for dei døde. Dei døde deltok i deira symposium/gravfest, representert i freskene.

²⁵⁹ Panofsky, 1964, fig. 74.

²⁶⁰ Brendel, 1978, 133-134, fig. 86.

²⁶¹ For meir: sjå Panofsky, 1964, 28–29, fig. 74-86.

Luksus-/fritidsaktivitetane og dei sosiale syslane ville eliten vise, noko dei døde også hadde delteke i. Dei døde og dei levande er her integrert i ei forteljing. Ei forteljing om det sosiale toppsjiktet i eit klassesamfunn som det etruskiske; ikkje ei forteljing frå den greske mytologi med sine gudar og heltar, eller etruskiske etableringslegender, som Tarchon-legenda.²⁶² Heller ei medvite konsentrering omkring eliten si eiga verd, enn om gudane si. Dette i freskene i arkaisk tid.

Keramikken er i ei anna stilling, både gresk importert og etruskisk produsert. Her er mytologien eit fast tema. Men keramikken er i store trekk ikkje prestisje. Prestisje vil eg hevde er bunde saman med representasjonar av materiell velstand med førestillingar frå det sosial-politiske liv. I ulike ting av edelt metall og i store prestisjemåleri kunne dei difor vise sin status og klasse. I tillegg vil smak og mote (slik me forstår omgrepa) spele ei rolle i eliten si tilnærming. Gravfreskene og gravskulpturen vert her sentral også til den døde. Å vise den døde som nyt mat, drikke og elskov i den "andre" verda er ikkje nytt, skriv Panofsky.²⁶³ Det nye (frå omlag 500 f.v.t. og framover, min mrk.) var ideen om konkretisering av representasjonane av den døde frå to-dimensjonale fresker og relieff til fullt tre-dimensjonale framstillingar på sarkofagloka. I staden for berre å imitera lykka som truleg ventar den døde i etterlivet, skriv han, er det no forsøk på å attgje deira eigne "levande sjølv" (mi uth.) Figurar så "verkelege" som dei egyptiske gravstatuane, men så "levande" som portretta på ein gresk *stèle*. Sjølv om animasjonstanken om den ibuande sjel truleg var eit viktig tankegods for etruskarane, meiner

²⁶² Om Tarchon som grunnleggar av Tarquinia: Strabo 5.219.

²⁶³ Panofsky, 1964, 29.

eg det ikkje alltid er lett å sjå det i freskene. Panofsky skriv²⁶⁴ at i staden for å anten vente på at ein animasjon kom av seg sjølv, eller å få fram ein som tilhørte fortida, gjorde dei eit forsøk på definisjon av framtida med representering av ei notid. Sjølv om gravskulpturen utvikla dette reint konkret, i følge Panofsky, er også freskene etter mi meining i ei utvikling som peikar framover mot meir "realistiske" framstillingar av dei døde og den kommande hellenismen.

Med mine utvalte døme på gravfresker har eg prøvd å gje eit bilete av bakgrunnen og ideane til eliten framstilt i deira gravkammer. Inntrykk av fresker utført av den etruskiske elite i arkaisk tid er etter mi oppfatning konkluderande i seg sjølv. I og med at freskene har eit "språk" og gjev ei forteljing (utan ord/tekst), har me ei viss mogelegheit til å "forstå", men på våre premisser og ikkje på den etruskiske elite sine. Likevel er visse "universelle" tidlause menneskelege tilnærmingar, idear og sjølvforståingar tilstades. Gjennom desse kan ein kultur 2500 år etter få eit innsyn i ein kultur som den etruskiske, men i ein avgrensa grad sidan det øverste sosiale samfunnslag hadde ein materiell kultur me har arkeologiske funn av, noko som ikkje gjeld i same grad dei lågare klassar av det etruskiske samfunnet.

Den etruskiske kultur var oppteken av ritualar og framstillingar i høve til døden i sin gravkunst, men samstundes plassert i ein medviten sjølvrepresenterande kontekst. At den etruskiske kultur var ei samansmeltning av det orientalske, greske og italiske som fenomen fråtek han ikkje originalitet, men styrkar han som genuin kultur og den viktige funksjon han hadde som premissegjevar for kommande tider og samfunn.

²⁶⁴ Ibid.

Appendix 1

Oversikt over utvalgte gravfresker i Tarquinia, 6/5 årh. f.v.t.

NAMN/ÅR	MOTIV/SENTRALMOTIV (HOVUDROM)	
Tomba delle Pantere, ca. 580	Dyr i gavlfelt	Symposium?
dei Tori, 550-500	Dyr/ryttar i gavl, "søyle" Frise med erotisk motiv og oksar	Alter? fig., ryttar, myte
degli Auguri, ca. 530	Dyr i gavl kamp (også sidev.)	Tydarar, bryting,
Bartoccini, ca. 520	Symposium i gavl	Rutemønster (også tak)
delle Leonesse, ca. 520	Dyr i gavl, "søyle" Liggande fig., delfinfrise (under); høgre vegg	Dans, musikk, krater
dei Tritoni, ca. 520	Fabeldyr i gavl, "søyle"	Ikkje motiv?
della Caccia e Pesca, ca. 510	Symposium i gavl, båtar/fuglar (sidevegger)	Fangst-/fiskemotiv, båt, stupar
del Barone, ca. 510	Fabeldyr i gavl hestar, fig. (sidevegger.) leik/gjøgling	Ryttarar, fig. i midt., musikk,
dei Giocolieri, ca. 510	Dyr i gavl, "søyle" Dansar? fig. (sidevegger)	Gjøglar, dansar, musikkar, prest?
delle Olympiadi, ca. 510	Drikkekar i gavl, "søyle" sportsleikar, vognlaup (sidevegger)	Fig. i samspel
del Pulcinella, ca. 510	Dyr i gavl, "søyle", ryttar, fig. (sidevegger)	Opphengt lyre, naken yngling
dei Baccanti, ca. 500	Frise rundt vegger (oppe), dansarar/fløtespelarar (sidevegger)	Lyrespelar, drikke pers.
Cardarelli, ca. 500	Dyr i gavl, "søyle", linjedekor (oppe)	Dans, musikk, boksing (alle vegger)
del Cacciatore, ca. 500	Rutemønster i gavl/tak, landskap, dyrescener, mønster (alle vegger)	

dei Vasi Dipinti, ca. 500	Dyr i gavl, "søyle", dansarar	Symposium
del Vecchio, ca. 500	Dyr i gavl, "søyle", fig., fløtespelar, dansar?	Symposium
delle Bighe, ca. 490	Fig. i gavl, "søyle", fig.frise rundt vegger (oppe) med vognlaup, sportsscener	Symposium (stort)
dei Leopardi, ca. 470	Dyr i gavl Musikkarar, vinskjenkarar (sidevegger)	Symposium
della Scimmia (Chiusi), ca. 470	Dyr i gavl, mønsterband (sidevegger)	Ryttarar, dansar, musikkar
del Triclinio, ca. 460	Dekor, fig., "søyle"	Symposium
del Letto Funebre, ca. 460	Figurfrise (sidevegger) (også gavl)	Baldakinscene

Kjelde: Steingräber, 1985, 267-363.

Appendix 2 Figurar

Figurane i den digitale versjonen av oppgåva er tilgjengelege etter løyve frå utgjevar. Figurane 1-7, 10-11, 28-29, 31-32 og 41-52 er ikkje tilgjengelege i den digitale versjonen.

Figur 1 - Etruria og etruskisk ekspansjon, 6.-5. årh. f.v.t. Haynes, 2000, vi.

Figur 2 - Boccanera-hellene, Caere, ca 550 f.v.t. Haynes, 2000, 218-219.

Figur 3 - Boccanera-hellene, utsnitt venstre side. Haynes, 2000, 218.

Figur 4 - Boccanera-hellene, utsnitt høgre side. Haynes, 2000, 219.

Figur 5 - Campana-hellene, utsnitt mytologiske vesen, sein 500-t. f.v.t. Pallottino, 1952, 34.

Figur 6 - Campana-hellene, utsnitt av komposisjon. Pallottino, 1952, 35.

Figur 7 - Campana-hellene, utsnitt av prosesjon. Pairault Massa, 1992, 56:41, Haynes, 2000, 220, fig. 179.

Figur 10 - Tomba dei Tori, sentralmotiv, Troilos og Achilles. Steingräber, 1985, nr. 120:158.

Figur 11 - Tomba degli Auguri, Tarquinia, ca. 520 f.v.t. Pallottino, 1952, 37.

Figur 28 - Tomba delle Bighe, utsnitt bakvegg, Steingräber, 1985, nr. 47:38.

Figur 29 - Tomba delle Bighe, utsnitt sidevegg. Pallottino, 1952, 63.

Figur 31 - Tomba della Scimmia, utsnitt frise, leikar, Chiusi. Pallottino, 1952, 65.

Figur 32 - Tomba della Scimmia, utsnitt frise, leikar, Chiusi. Steingräber, 1985, nr. 25:194.

Figur 41 - Tomba del Tuffatore, gjestebod, sørhella, Poseidonia, ca. 480 f.v.t. Griffiths Pedley, 1990, 85:VIII.

Figur 42 - Tomba del Tuffatore, stupar, kisteloket, Poseidonia, ca. 480 f.v.t.

Griffiths Pedley, 1990, 85:VIII.

Figur 43 - Arkaisk kammergrav, mytescene, Kizilbel (Vest-Anatolia), sl. av 500-t. f.v.t. Mellink, 1998, fig. XXVII.

Figur 44 - Arkaisk kammergrav, avskjedsscene, Kizilbel (Vest-Anatolia). Mellink, 1998, fig.VIb.

Figur 45 - Arkaisk kammergrav, boksescene, Kizilbel (Vest-Anatolia). Mellink, 1998, fig. XXIIb (akvarell av F. Callori di Vignale).

Figur 46 - Arkaisk kammergrav, hest og Troilos (over), jægarar (under), Kizilbel (Vest-Anatolia). Mellink, 1998, fig. XXIXb.

Figur 47 - Arkaisk kammergrav, liggebenk (*kline*), fresker, Kizilbel (Vest-Anatolia). Mellink, 1998, fig. VII.

Figur 48 - Tragliatella-vasen, Caere, sl. av 600-t. f.v.t., Menichetti, 1992, 28.

Figur 49 - Tragliatella, sentrale motivband, Menichetti, 1992, 15.

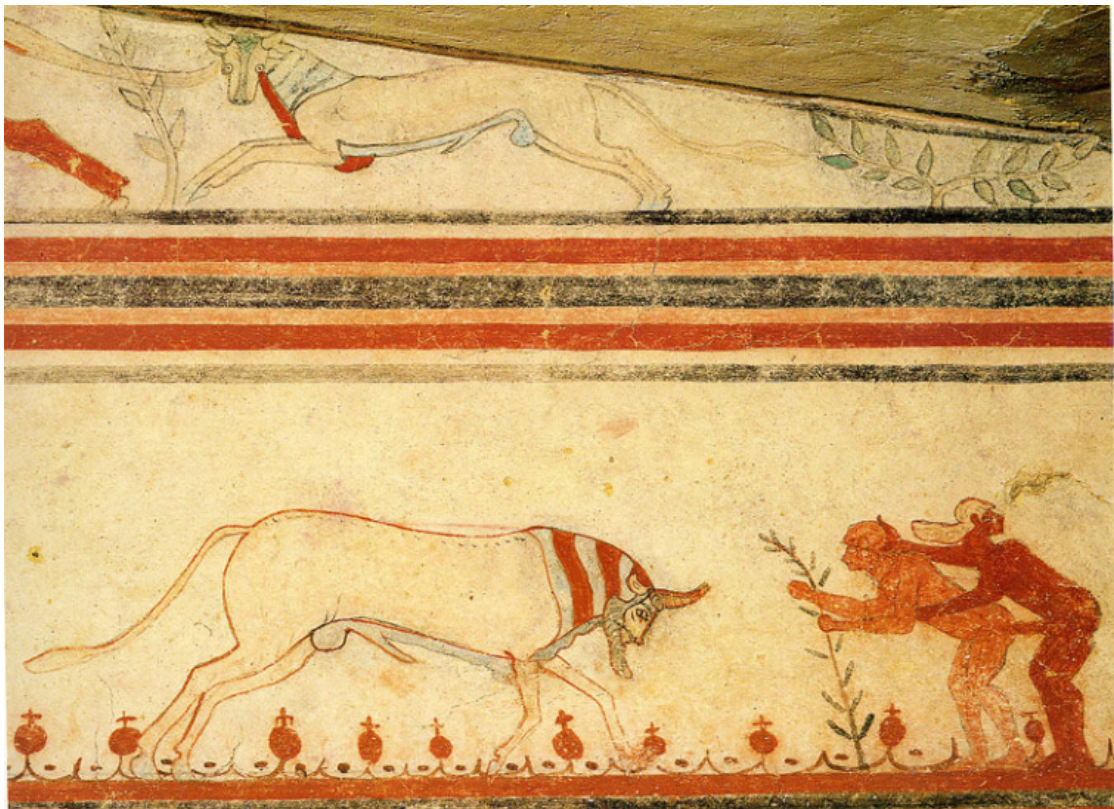
Figur 50 - Tragliatella, utsnitt sentrale motivband, Menichetti, 1992, 15.

Figur 51 - Tragliatella, motivband på hals, Menichetti, 1992, 14.

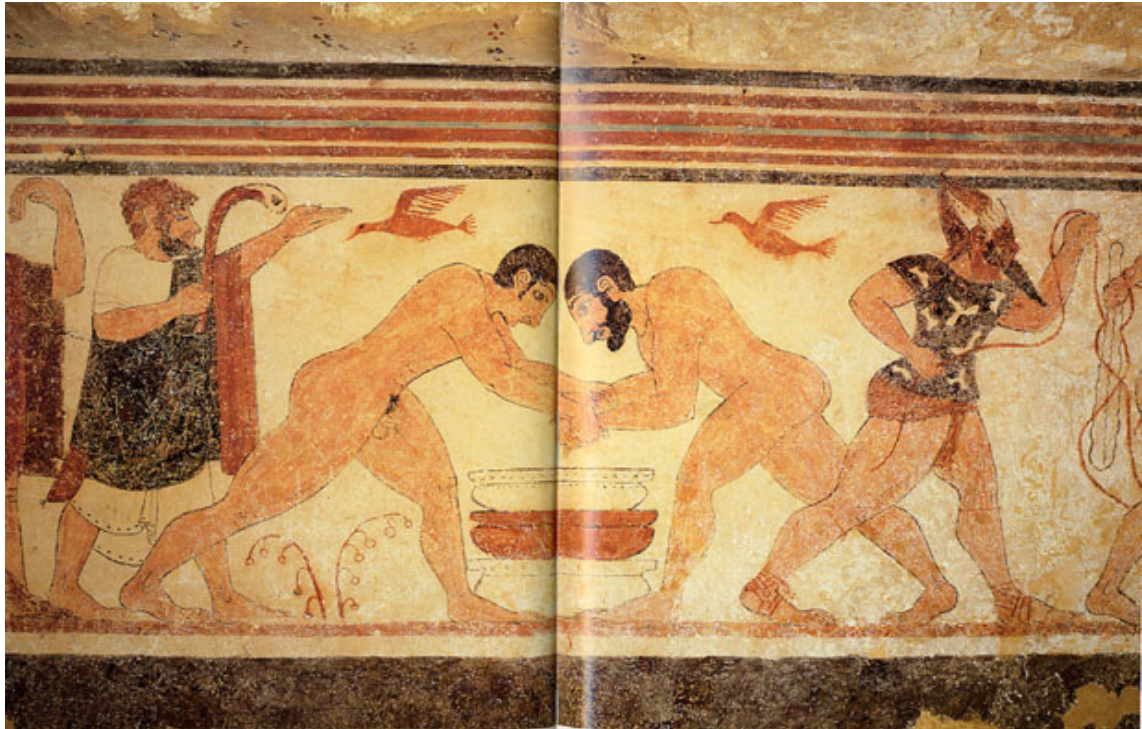
Figur 52 - Tragliatella, utsnitt sentrale motivband, Menichetti, 1992, 28-29.



Figur 8 - Tomba dei Tori, Tarquinia, 550-500 f.v.t. Steingräber, 1985, nr. 120:157.



Figur 9 - Tomba dei Tori, utsnitt erotisk frise. Steingräber, 1985, nr. 120:160.



Figur 12 - Tomba degli Auguri, venstre vegg, brytekamp. Steingräber, 1985, nr.42:18.



Figur 13 - Tomba degli Auguri, venstre vegg, *phersu*-kamp. Steingräber, 1985, nr. 42:20.



Figur 14 - Tomba delle Leonesse, bakvegg, dansing. Steingräber, 1985, nr. 77:97.



Figur 15 - Tomba delle Leonesse, utsnitt sidevegg, Tarquinia, ca. 520 f.v.t. Steingräber, 1985, nr. 77:101.



Figur 16 - Tomba delle Leonesse, utsnitt bakvegg, dansing. Steingräber, 1985, nr. 77:100.



Figur 17 - Tomba delle Leonesse, utsnitt bakvegg, dansar. Steingräber, 1985, nr. 77:98.



Figur 18 - Tomba della Caccia e Pesca, Tarquinia, ca. 510 f.v.t. Steingräber, 1985, nr. 50:41.



Figur 19 - Tomba della Caccia e Pesca, utsnitt gavlfelt. Steingräber, 1985, nr. 50:45.



Figur 20 - Tomba della Caccia e Pesca, fuglar. Steingräber, 1985, nr. 50:49.



Figur 21 - Tomba della Caccia e Pesca, stupar. Steingräber, 1985, nr. 50:47.



Figur 22 - Tomba della Caccia e Pesca, båtmotiv. Steingräber, 1985, nr. 50:42.



Figur 23 - Tomba della Caccia e Pesca, fuglejakt. Steingräber, 1985, nr. 50:44.



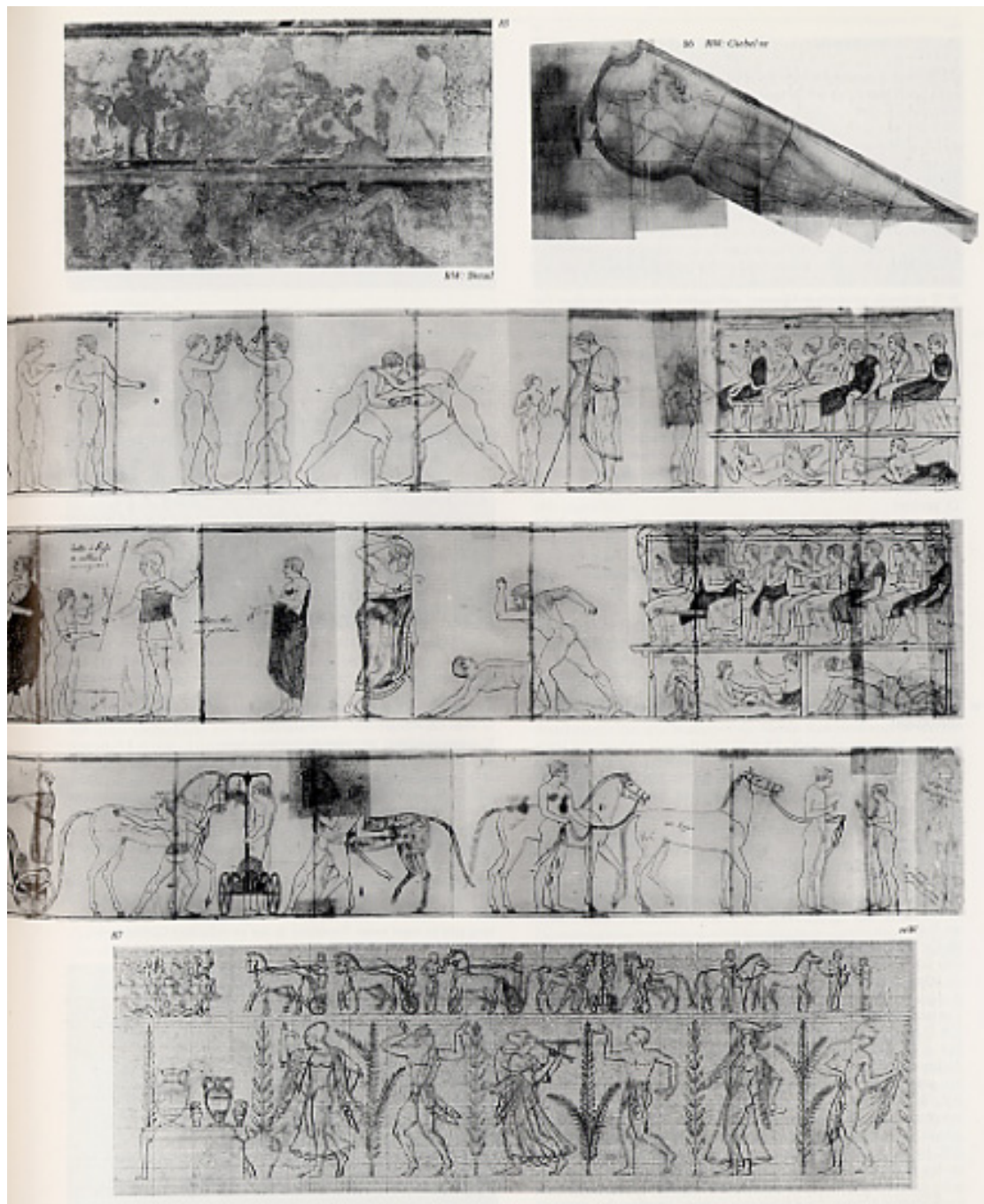
Figur 24 - Tomba del Barone, utsnitt sidevegg. Steingrüber, 1985, nr. 44:33.



Figur 25 - Tomba del Barone, bakvegg. Steingrüber, 1985, nr. 44:27.



Figur 26 - Tomba del Barone, utsnitt bakvegg. Steingräber, 1985, nr. 44:30.



Figur 27 - Tomba delle Bighe, gravleikar (teikningar), Tarquinia, ca. 490 f.v.t. Steingräber, 1985, 299.



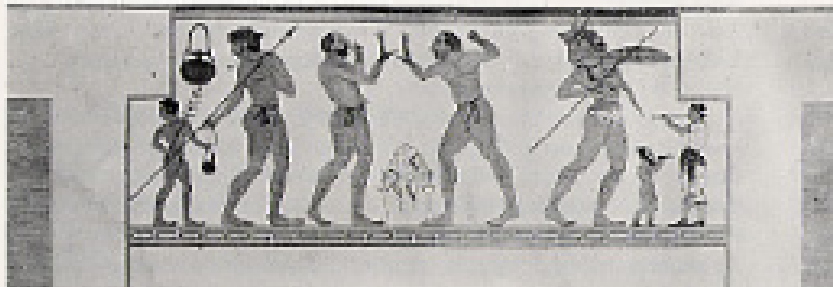
ΣΜΙΤΤΑ

ΣΜΙΤΤΑ



ΣΜΙΤΤΑ

ΣΜΙΤΤΑ



ΣΜΙΤΤΑ

ΣΜΙΤΤΑ



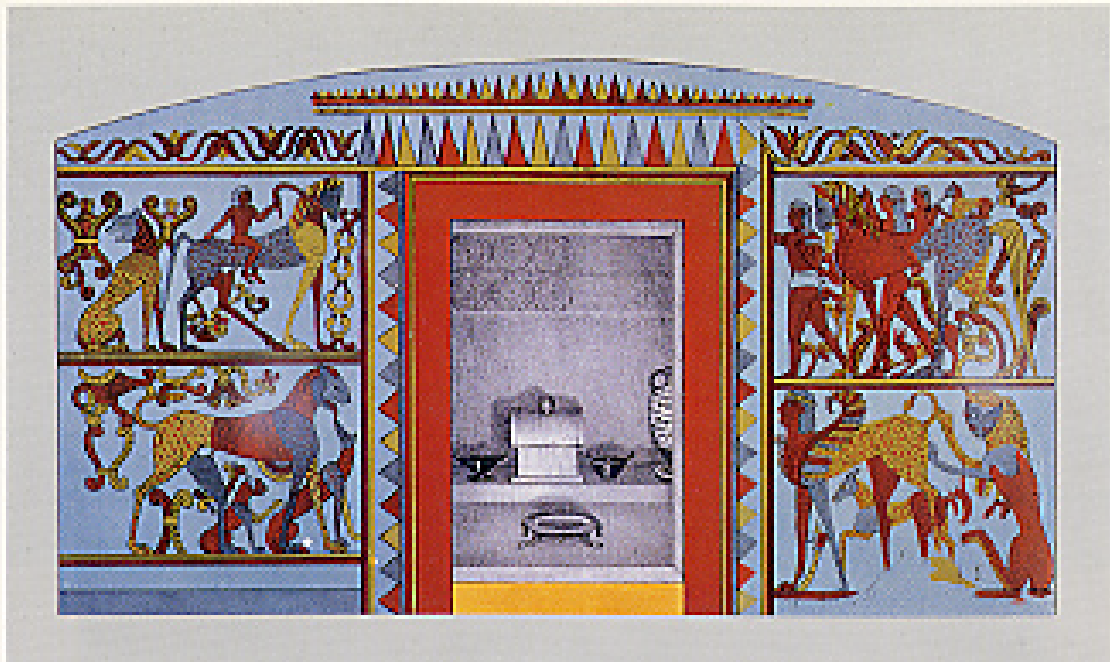
ΣΜΙΤΤΑ

ΣΜΙΤΤΑ

Figur 30 - Tomba della Scimmia, frise (repr.), Chiusi, ca 470 f.v.t.
Steingräber, 1985, 282:34.



Figur 33 - Tomba del Cacciatore, fòrkammer, Tarquinia, ca. 500 f.v.t.
Steingraber, 1985, nr. 51:52.



Figur 34 - Tomba della Capanna, Tarquinia, ca. 550 f.v.t. Steingräber, 1985, nr. 176:197.



Figur 35 - Tomba Cardarelli, blinddør, hovudkammer, Tarquinia, ca. 500 f.v.t. Steingräber, 1985, nr. 53:54.



**Figur 36 - Tomba del Letto Funebre, gravsenger, Tarquinia, ca. 460 f.v.t.
Steingräber, 1985, nr. 82:110.**



Figur 37 - Tomba dei Giocolieri, sentralmotiv, Tarquinia, ca. 510 f.v.t.
Steingräber, 1985, nr. 70:86.



Figur 38 - Tomba dei Giocolieri, utsnitt dansar. Steingräber, 1985, nr. 70:87.



Figur 39 - Tomba dei Giocolieri, utsnitt sidevegg. Steingräber, 1985, nr. 70:91.



Figur 40 - Tomba dei Leopardi, Tarquinia, ca. 470 f.v.t. Steingräber, 1985, nr. 81:105.

Litteratur

- Ampolo, C., "Il lusso nelle società arcaiche. Note preliminari sulla posizione del problema", *Rivista internazionale per la storia economia e sociale dell'antichità* 3, 1984, 469-475.
- Andronicos, M., *Vergina. The royal tombs*, Athen 1994.
- Aversa, A. d', *Gli Etruschi di Chiusi*, Brescia 1984.
- Bartoloni, G., *La cultura villanoviana. All'inizio della storia etrusca (Studi Nis Archeologia 9)*, Roma 1989.
- Bartoloni, G., "The origin and diffusion of Villanovan culture", *The Etruscans*, Milano 2000, 52-71.
- Benassai, R., "Sui dinoi bronzei capuani", *Studi sulla Campania preromana*, Roma 1995, 157-205.
- Benassai, R., "Per una lettura del programma figurativo delle Tombe delle Bighe di Tarquinia", *Orizzonti. Rassegna di archeologia*, 2-2001, 51-62.
- Biers, W. R., *The archaeology of Greece*, 2. utg., (1987) 1996.
- Boardman, J., *Athenian black figure vases: A handbook*, 2. utg., London (1974) 1980.
- Boardman, J., *Athenian red figure vases. The classical period*, 2. utg., London (1975) 1983.
- Boëthius, A., *Etruscan and early Roman architecture*, 2. utg., New York (1970) 1978.
- Bonfante, L. (red.), *Etruscan life and afterlife: a handbook of Etruscan studies*, Detroit 1986.
- Bonfante, G. og Bonfante, L., *The Etruscan language: an introduction*, 2. utg., Manchester 2002.
- Bonini, M., "Gli affreschi rivelatori: Tutte le nuove pitture di Paestum", i *ATLANTE, Mensile dell'Istituto Geografico de Agostini* - Novara, Febbraio 1969 - nr. 50, 36-43.
- Borghi, R., *Chiusi, Atlante tematico di topografia antica, Supplemento 14*, Roma 2002.
- Brendel, O. F., *Etruscan art*, New York 1978.
- Briquel, D., "The origins of Etruscan: a controversy handed down from antiquity", *The Etruscans*, Milano 2000, 43-51.
- Camp, J. M., *The archaeology of Athens*, Cambridge 2001.
- Carpenter, T. H., *Art and myth in ancient Greece*, London 1991.
- Cavanagh, W. G. og Laxton, R. R., "The structural mechanics of the Mycenaean tholos tomb", *BSA* 76, 1981, 109-140.
- Cesarano, M., *A che cosa serve la decorazione delle tombe etrusche?*
URL: www.pausania.org/articoli/articolo13.htm
- Chadwick, J., *The Mycenaean world*, Cambridge 1991.
- Chini, P., *La religione (Vita e costumi dei romani antichi 9)*, Museo della civiltà romana, Roma 1990.
- Cook, R. M., *Greek painted pottery*, 2. utg., London (1960) 1966.

- Crook, J. A. (red.), *The last age of the Roman Republic*, 146-143 BC. *The Cambridge ancient history*, vol. 9, 2. utg., Cambridge 1994.
- Cristofani, M., "Appunti di epigrafia etrusca arcaica", *ASNP*, s. 2, 38, 1969, 99-113.
- Cristofani, M., *Gli Etruschi del mare*, Roma 1975.
- Cristofani, G., *Introduzione allo studio dell'etrusco*, Roma 1988.
- d'Agostino, B., "L'immagine, la pittura, la tomba nell'Etruria arcaica", *Prospettiva* 32, 1983, 2-12.
- d'Agostino, B., "La tomba della Scimmia. Per una lettura iconografica delle immagine etrusche", *La civiltà di Chiusi e del suo territorio, Atti del XVII convegno di studi etruschi ed italici, Istituto nazionale di studi etruschi ed italici*, Firenze 1993, 193-208.
- d'Agostino, B., Cerchiai, L., *Il mare, la morte, l'amore, gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- Davies, W. V. (red.), *Colour and painting in ancient Egypt*, London 2001.
- De Caro, S. og Greco, A., *Guide archeologiche Laterza. Campania*, Roma 1981.
- Desroches-Noblecourt, C., *Egyptian wall-paintings: from tombs and temples*, London 1962.
- Dohrn, T., *Die etruskische Kunst im Zeitalter der griechischen Klassik*, Mainz am Rhein 1982.
- Doumas, Ch., *The wall paintings of Thera*, Athen 1993.
- Faris, J., "From form to content in the structural study of aesthetic systems", i Washburn, D. (red.), *Structure and cognition in art*, Cambridge 1983.
- Fazio, M di., "Porsenna e la società di Chiusi", *Athenaeum* 88, 2-2000, 393-412.
- Francis, E. D., *Image and idea in fifth-century Greece: Art and literature after the Persian wars*, London 1990.
- Fuchs, W., *Die Skulptur der Griechen*, 4. utg., München (1969) 1993.
- Gallini, C., "Potinija Dapuritoio", *Acme* 12, 1959, 149-176.
- Giglioli, E. Q., "L'oinochoe di Tragliatella", *Stud. Etr.* 3, 1929, 111-159.
- Greco, E. og Torelli, M., *Storia dell'urbanistica. Il mondo greco*, Bari 1983.
- Griffiths Pedley, J., *Paestum. Greeks and Romans in Southern Italy*, London 1990.
- Hampe, R., Simon, E., *Griechische Sagen in der frühen Etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein 1964.
- Haynes, S., *Etruscan civilization: a cultural history*, London 2000.
- Helbig, W., "Pitture Cornetanee", *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 35, 1863.
- Hencken, H., *Tarquinia and Etruscan origins*, London 1968.
- Herbig, R., *Götter und Dämonen der Etrusker*, 2. utg., Mainz (1948) 1965.

- Hitchcock, L. A., Preziosi D., *Aegean art and architecture*, Oxford 1999.
- Hood, M. S. F., "Tholos tombs of the Aegean", *Antiquity* 34, 1960, 166-176.
- Kern, H., *Labyrinthische Erscheinungsformen und Deutungen*, München 1981.
- Kischkewitz, H., *Egyptian art: drawings and paintings*, London 1989.
- Krauskopf, I., *Der thebanische Sagenkreis und andere griechische Sagen in der etruskischen Kunst*, Mainz am Rhein 1974.
- Kristiansen, K., "Ideology and material culture: an archaeological perspective", i Spriggs, M. (red.), *Marxist perspective in archaeology*, Cambridge 1984.
- Kurtz, D. C. og Boardman, J., *Greek burial customs*, London 1971.
- Leighton, R., *Tarquinius: an Etruscan city*, London 2004.
- Marx, K. og Engels, F., *Manifestet*, Oslo 1984 (orig. *Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848).
- Mellink, M. J., *Kizilbel: An archaic painted tomb chamber in Northern Lycia*, Philadelphia 1998.
- Menichetti, M., "Le aristocrazie tirreniche: aspetti iconografici", *Storia di Roma Vol. primo: Roma in Italia*, Roma 1988, 75- 124.
- Menichetti, M., "L'oinochóe di Tragliatella: Mito e rito tra Grecia ed Etruria", *Rivista di antichità - Anno I, n.1 Giugno*, Roma 1992, 7-30.
- Menichetti, M., *Archeologia del potere, re, immagini e miti a Roma e in Etruria in età arcaica*, Milano 1994.
- Morris, S. P., *Daidalos and the origins of Greek art*, Princeton 1992.
- Murray, O. (red.), *Sympotica. A symposium on the symposium*, Oxford 1990.
- Mylonas, G. E., *Mycenae and the Mycenaean age*, Princeton 1966.
- Napoli, M., *La Tomba del Tuffatore*, Bari 1970.
- Olsen, B., *Fra ting til tekst*, Oslo 1997.
- Osborne, R., *Greece in the making. 1200-479 BC*, London 1996.
- Osborne, R., *Archaic and classical Greek art*, Oxford 1998.
- Pairault Massa, F-H., *Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.*, Milano 1992.
- Palagia, O, Pollitt, J. J., (red.), *Personal styles in Greek sculpture*, Cambridge 1996.
- Pallottino, M., *Etruscan painting, The great centuries of painting*, Lausanne 1952.
- Panofsky, E., *Il significato delle arti visive*, Torino 1962.
- Panofsky, E., *Tomb sculpture. Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.
- Parise Badoni, F., *Ceramica campana a figure nere I*, Firenze 1968.
- Pollitt, J. J., *Art and Experience in classical Greece*, Cambridge 1972.
- Pollitt, J. J., *Art in the Hellenistic age*, Cambridge 1986.
- Richards, J., *Society and death in ancient Egypt: mortuary landscapes of the Middle Kingdom*, Cambridge 2005.

- Richter, G. M. A., *Sculpture and sculptors of the Greeks*, New Haven 1962.
- Richter, G. M. A., *A handbook of Greek art*, 7. utg., London (1959) 1974.
- Ridgway, D., *The world of the early Etruscans*, Jonsered 2002.
- Robertsen, M., *Greek painting*, Genève 1959.
- Roncalli, F., *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze 1965
- Roncalli, F., "La definizione pittorica dello spazio tombale nell'età della crisi", *Crise et tranformation des sociétés arcaique de l'Italie antique au V siècle av. J.-C.*, Roma 1990, 229-243.
- Small, J. P., "The Tragliatella Oinochoe", *RM* 93, 1986, 63-96.
- Sombart, W., *Der moderne Kapitalismus*, 1-2, Leipzig 1902
- Steingraber, S., *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart 1985.
- Stenico, A., *Roman and Etruscan painting*, London 1963 (fransk originalutg. *La peinture étrusque - la peinture romaine*, Paris 1962).
- Stopponi, S., *La tomba della Scrofa Nera*, Milano 1983.
- Säflund, G., *Etrusker. Vad menade ni egentligen? Etruskisk bildspråk - Symbol och mening*, Kungälv 1989.
- Torelli, M., *L'arte degli Etruschi*, Bari 1985.
- Toynbee, J. M. C., *Death and burial in the Roman world*, London 1996.
- Vismara, C., *Il supplizio come spettacolo, (Vita e costumi dei romani antichi 11)*, Museo della civiltà romana, Roma 1991.
- Ward-Perkins, J. B., "Etruscan towns, Roman roads and medieval villages - The historical geography of Southern Etruria", *Geographical Journal* 128 (4), London 1962, 389-405.
- Whitley, J., *The archaeology of ancient Greece*, Cambridge 2001.
- Zanker, P., *Il potere delle immagini*, Torino 1989 (tysk originalutg. *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987).
- Zapicchi, B., *Cerveteri: Le Necropoli della Banditaccia*, Roma 2001.

