

# Dykkerens grav

af forskningsbibliotekar, cand.mag. Anne-Mette Kirkeby

Da italienske arkæologer i 1968 udgravede *Tomba del tuffatore* (dykkerens grav) ved Paestum, fandt man nogle meget smukke vægmalerier i arkaisk græsk stil, som nærmede sig de etruskiske billeder mere end noget andet, man hidtil havde set. Medens man har fundet mange smukke gravmalerier i etruskiske grave fra det 6. og 5. årh. f. Kr., kendte man ikke eksempler på en tilsvarende begravelseskunst hos grækerne fra denne tid. Forbillederne for denne type malerier menes at have været vægmalerier af sakral karakter. Plinius den Ældre (*Naturalis Historia*, 35, 17f.) nævner, at religiøse bygninger hos etruskerne var dekorerede med vægmalerier i den arkaiske tid. I Lilleasien, hvorfra de, som malede de ældste grave i Etrurien kom, fandtes malede templer allerede i det 7. årh. f. Kr. og denne ioniske tradition med malerier inde i templer blev videreført i Athen, i Dionysostemplet på Akropolis. De store gravkamre med gravmalerier findes udelukkende i udkanten af den græske kultur og i de "barbariske" områder, jfr. Gösta Säflund: *Etruscan imagery*.

Oldtidsbyen Poseidonia, efter guden Poseidon, eller Paestum, som dens romerske navn var, lå i den sydlige ende af Salerno bugten, 80 km syd for Neapel.

Byen blev grundlagt af grækerne 600 f. Kr. og blomstrede i udvikling og fremgang i 200 år. Omkring 400 f. Kr. erobredes den af et lokalt folk, Lucanierne, og i 273 f. Kr. blev den romersk koloni. Fra litterære kilder ved vi meget lidt om livet i de vestlige græske besiddelser, men arkæologiske fund vidner om, at grækerne her udviklede en egen stil, som var en transformation af den viden, som de havde bragt med sig fra hjemlandet. Kulturelt og teknologisk stod de på et højere stade. Og det fremgår bl.a. af de mange gravmalerier fra Etrurien med symposiescener, at de påvirkede de omkringboende folk kulturelt. Om græ-



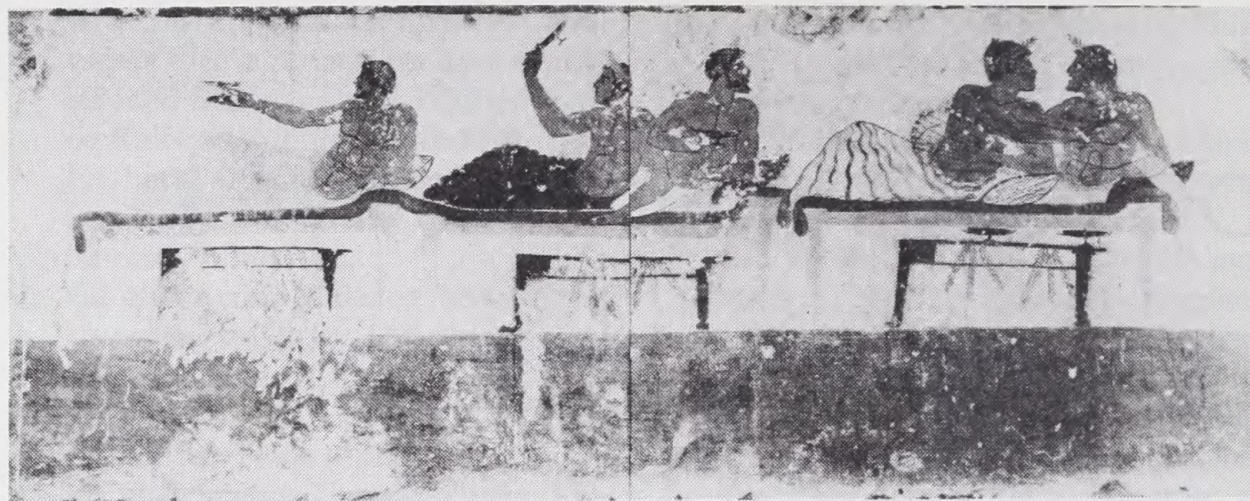


Fig. 1. Nordsiden: Fests scene med kottabos og forførelse.

kerne ligeledes modtog inspiration fra etruskere, som boede tæt ved, er blevet diskuteret i de senere år, især blandt italienske arkæologer og kunsthistorikere. En del kunne tyde på en sådan påvirkning, bl.a. gravmaleritraditionen og visse ikonografiske træk.

*Tomba del tuffatore* består af fem stenplader, som danner en almindelig kasseformet grav. To lange plader udgør siderne og to kortere er anbragt ved hver ende. Den største plade er gravens låg. Pladerne er bemalede med smukke malerier i græsk stil.

På gravens sider ses en græsk symposiefremstilling med alle de ikonografiske elementer, som hørte til den græske sen-arkaiske festbanket og som er velkendt fra vasemalerier fra samme tid og fra etruskiske gravmalerier.

På de to langsider er malet ensartede scener med festdeltagere, som ligger på klinai (bænke). De drikker vin og er sysselsat med de forskellige aktiviteter, som hørte symposiet til, spil, samtale, sang og erotik, og som udførtes efter bestemte normer og regler.

Den distingverede skik at ligge til bords opstod allerede i det 8. årh. f. Kr. Muligvis bredte den sig fra Mellemøsten. Kendt er profeten Amos' (IV, 4-7) klage fra omkring 750 f. Kr. over det moralske og religiøse forfald blandt aristokratiet i Samaria:

4. de ligger på elfenbenslejer, henslængte på deres bænke; af hjorden øde de lam og kalve fra fedesti;
5. de kvadrer til harpeklang og opfinder strengeleg som David.
6. de drikker vinen af kander og salver sig med ypperste olie ...

Grækerne førte skikken med sig til Italien og de folk, som boede der.





Fig. 2. Sydsiden: Fests scene med musik og ekstase.

Figurene på graven er grupperede efter samme mønster på hver langside. Grækerne holdt af gentagelser af samme motiv med små variationer. På de to første klinai ligger to personer og på den sidste er anbragt en enkelt person, som med en armbevægelse afslutter kompositionen (fig. 1 og fig. 2).

Farverne er jordfarver med blå på divanernes hynder, og en gående ung mand på endevæggen bærer et blåt sjal om halsen. Festsdeltagerne, som alle er mænd, har sorte kontur- og muskeltegninger, så de fremstår fladt mod den lyse stukbaggrund. Den fine varierede tegning af ansigterne med individuelle træk er bemærkelsesværdig og findes ikke tilsvarende på noget vasemaleri eller etruskisk vægmaleri. Stilistisk betegner de overgangen fra den arkaiske til den klassiske græsk stil. I den arkaiske kunst udtrykkes følelser gennem kropssproget, og på ansigterne ses ofte det dvælende arkaiske smil, som ikke omfattede øjnene.

Personerne er gengivet i profil med kroppen frontal, efter arkaisk mønster. Dog er øjnene set i profil og ikke forfra, hvilket er en videreudvikling af den arkaiske menneskefremstilling mod en mere realistisk klassisk form. Deres liggende stilling er bygget over et arkaisk skema. De hviler med den venstre albue på en pude og den højre arm er strakt vandret ud, oprindelig en gestus, hvormed der blev givet ordre til mundskænken, som kom fra venstre. Armen kan også være bøjet til forskellige aktiviteter, som vi ser det her. Det højre ben er løftet under kjortlen. Gennem bevægelser og øjenkontakt er personerne knyttet sammen, hvilket skaber spænding og liv i billedet.

Borde foran gæsterne er smykket med dionysiske bladranker, og der er vin i de græske kylix (drikkeskåle).

En skægget mand kurtiserer en smuk yngling med røde læber og kinder.



Den ældre mand har hånden kærligt om nakken på den unge mand. Denne har en lyre i venstre hånd og med den højre gør han en - muligvis afværgende - bevægelse. Den ældre mand ser helt henført ud, med åben mund. Fra sin klinai i midten følger en anden skægget mand scenen med næsten stupid interesse. Motivet er et "erastes eromenos" motiv, som var meget almindeligt i græsk kunst fra omkring 570 f. Kr. til 470 f. Kr.; "The great age of erotic vasepainting", som Oswyn Murray betegner perioden. I forskningen var dette længe så varmt et emne, at først med K.J. Dovers bog fra 1978 *Greek Homosexuality*, blev emnet genstand for en videnskabelig afhandling. Michel Foucault har senere behandlet temaet indgående i *L'Usage des plaisirs* fra 1984.

For den tids aristokratiske græker var den romantiske kærlighed homoseksuel. Kvinder ses ofte fremstillet på vasemalerier som ubetydelige, anonyme prostituerede eller slaver. Ægteskab blev indgået af overklassen for at skabe politiske og sociale bånd mellem familierne og sikre slægtens beståen. Samfundet accepterede erotiske forhold bestod mellem en ældre mand, erastes, og en yngling, eromenos. Den ældre mand lærte den unge op i de færdigheder, som var nødvendige for en ung græsk adelsmand, f.eks. at kunne spille og synge ved symposier.

I digtningen blev den unge tilskrevet egenskaber som renhed, kølighed og ubevidsthed. Og vi ser her, hvorledes eromenos også i kunsten fremstilles med en afvisende holdning.

Disse forhold var kulturelt bestemt og havde meget lidt relation til vor tids seksuelle vaner. De var led i en overgangsceremoni, begrænset til en elite, og knyttede de unge og ældre mænd sammen socialt. Formålet var at uddanne og indføre de unge i gruppen af soldater og i symposiet. Dette skete efter nogle bestemte rituelle regler og strategier, som begge parter skulle overholde for at deres forhold kunne få en smuk form, d.v.s. både med æstetisk og moralsk værdi.

Deltagerne i symposierne blev mod slutningen af den arkaiske tid yngre. De unge mænd fremstilledes som drenge og de ældre mænd afbildtes ofte alene som helte eller særligt ærværdige personer. Skægget angav de voksne mænds status.

I begyndelsen af det 5. årh. f. Kr. ændredes opfattelsen af den seksuelle kærlighed. Aristokratiet i Grækenland var i midten af århundredet ikke længere i samme grad kulturskabende. Og en mere demokratisk styreform skabte basis for heteroseksualitet. Homoseksualiteten levede imidlertid videre i de intellektuelles lukkede verden og i Sokrates' og Platons filosofiske cirkler.

Ved siden af kærlighedsparret på gravmaleriet er en gruppe festdeltagere





Fig. 3. Østende: Festens centrum, vinkrater og ung mundskænk.

optaget af at spille kottabos. Det var en leg, som ikke kendes i detaljer, men hvor deltagerne kastede vin fra deres kylix mod en bronzevase og muligvis tydede varsler af lyden af vin mod metal.

Den ene deltager holder sin kylix skråt og er i færd med at kaste vin. Den unge mand, som afslutter kompositionen, har sin drikkeskål i højre hånd og indtager en koncentreret, næsten rituel stilling.

På den sydvendte væg ses en tilsvarende gruppe af gæster. En skægget mand har løftet hånden op til sit bagoverbøjede hoved, munden er let åben. Et traditionelt ikonografisk udtryk for ekstase. Muligvis er det skønheden fra sidemandens fløjtespil, som fremkalder denne sindstilstand. To mænd er fordybet i samtale på den nederste klinai. Den ene er en skægget mand og den anden en yngling. En kraftigt bygget mand, som holder et strengeinstrument og et æg, afslutter kompositionen.



Ægget optræder ofte i begravelsessammenhæng i græsk, etruskisk og lucanisk kunst. Det vides ikke med sikkerhed, hvad det symboliserer. Det var et emblem for Pythagoras' efterfølgere i Syditalien i slutningen af det 6. årh. f. Kr. Pythagoræerne, som var mystikere, så det som et mål for menneket at befri sjælen fra alt legemligt, således at det efter døden var fri for legemets indflydelse. En midlertidig frigørelse af sjælen skete gennem ekstasen. Ifølge Pythagoras' filosofiske skole var vejen til sjælens endelige frigørelse at studere den matematiske orden og harmoni, som hersker i naturen. Pythagoras opdagede, at også principperne for musik var styret af denne matematiske orden. Måske er det sådanne emner, de to mænd er optaget af at diskutere.

En sort krater til blandingen af vin og vand ses mod øst. Den er anbragt på et bord med dekorative guirlander. (fig.3). Ublandet vin blev anset for at være skadelig for helbredet og én del vin til tre dele vand var en god standardblanding. En drik med en alkoholstyrke som moderne øl.

Ikonografisk er vinblandingskrukken ofte det centrum, hvorfra symposiefestligheder udgår. At motivet her vender mod vest angiver måske dets betydning, da dødens rige ifølge grækernes tro lå mod vest og den døde lå mod vest i graven.

På endevæggen mod vest går en procession på tre personer. Forrest en fløjtespillende pige i en knælang chiton (underklædning). (fig. 4) En nøgen ung mand, kun iført et blåt tørklæde, følger efter med en energisk gangart, måske danser han, bagest går en ærværdig ældre mand med en knortekæp. Han bærer de ældre mænds lange chiton med kappen over den ene skulder. Det er en sakral procession, en komos, et motiv, der er almindeligt på vasemalerier. Og gæsterne er enten ankommet eller på vej til et andet symposion. Det var skik, at man gik fra den ene fest til den anden, ofte i løftet stemning.

John Griffith Pedley gør opmærksom på (*Paestum* s. 93) at den unge mand er meget lig en Poseidon-fremstilling på en sølvmønt fra det 6. årh. f. Kr., og at denne Poseidon-fremstilling muligvis går tilbage til en nu tabt statue af guden fra Paestum.

Fløjtepiggen er helt hvid og tegnet med sorte konturer, sort hår og en brun hat. Hun er næsten fremstillet som en rekvisit, og ikke som en deltager i symposiet. Bortset fra fløjtespillersker og hetærer deltog kvinder ikke i de arkaiske græske symposier. Hos etruskerne havde kvinderne en anden status, og deltog på gravmalerier i symposier på lige fod med mændene, altid fremstillet som hvide. Den hvide feminine og mørke maskuline konvention går tilbage til den ægyptiske kunst. Boardman peger i *Greek Art* på, at det er en tilnærmelse til





Fig. 4. Vestende: Festoptog med kommende eller gående gæster.

naturen, for på den tid arbejdede mændene ude i solen og kvinderne opholdt sig indendøre.

Disse fascinerende symposiescener fra Tomba del tuffatore er de bedst bevarede eksempler på sen græsk arkaisk maleri. Etruskerne overtog de græske drikkeskikke og skabte en udviklet begravelseskunst med lignende motiver. Medens livet efter døden for etruskerne havde stor betydning, så var der for grækerne intet hinsides døden. Som Oswyn Murray skriver i *Early Greece* "to the Greeks there was a basic antithesis between the pleasures of life, which are the pleasures of the symposion and their absence in death:

Then he will lie in the deep-rooted earth  
and share no more in the symposion, the lyre  
or the sweet cry of flutes.

(Anon. Fragment 1009 Page)

So sings one anonymous poet in a funeral lament. Only those who had undergone purification through initiation in a Mystery cult could hope to enjoy sympotic pleasures after death."

Der opstod i Syditalien i det 6. årh. f. Kr. sådanne religiøse mystikerbevægelser,





Fig. 5. Loftet: Dykkeren.

knyttet til Dionysos kulten. Pythagoræerne var én af dem.

På grund af usikkerhed med hensyn til en mytisk/sakral tolkning er disse græske gravsymposier vanskelige at forklare.

De er ikke en realistisk gengivelse af en fest, men en simultan fremstilling af en række vigtige begivenheder i løbet af et symposion. I de arkaiske billeder akkumuleredes tegnene og flertydigheden, hvilket gør dem gådefulde for beskueren. Men for samtiden har indholdet sandsynligvis været let at dechifrere.

Ved blot at se dem som rene gengivelser af jordelivets glæder eller som "Totenmahl" udelukker man en eskatologisk (læren om verdens undergang) og rituel religiøs forklaring.

Nye studier af græske og romerske symposia af bl.a. Oswyn Murray har bidraget væsentligt til at øge forståelsen af symposiet som led i en ny bykulturs aristokratiske fritidsvaner med stor politisk, social og strategisk betydning for den tids samfund. Pauline Schmitt Pantel gør i en ny bog om emnet *La cité au banquet* imidlertid overbevisende rede for vigtigheden af en tilsvarende rituel tolkning af symposiet. Gennem forskningen af det græske symposion løftes en flig, således at man i glimt kan få indblik i alle facetter af livet i arkaisk tid.

Som en stærk kontrast til dette urbane sceneri ses den berømte dykker, som har givet graven navnet *Tomba del tuffatore*, i landlige omgivelser, som minder meget om etruskernes naturbilleder. (fig. 5) Maleriet fremstår som et selvstændigt billede med dekorative attiske lotus-palmetter i hjørnerne og en sort indramning. En ung nøgen mand springer ud fra en søjle af kvadersten, der fungerer som udspringsrampe.



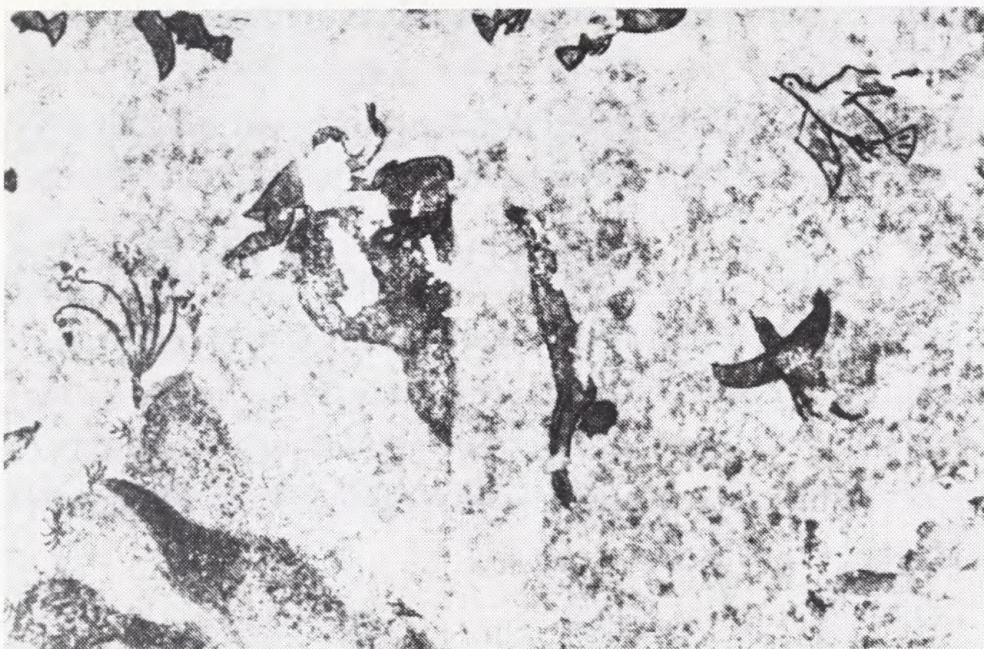


Fig. 6. Udsnit med en dykker fra den etruskiske grav: Tomba della caccia e della pesca.

Den unge mand er smukt tegnet i profil. Udspringet er ikke realistisk gengivet, hovedet er tilbagetrukket og fødderne er ikke strakt. Han springer ned i et grågrønt vand med bølget overflade, et stiliseret træ med fine blade står ved bredden og bryder billedfladen til venstre. Bag søjlen ses et lignende træ, som synes at vokse ud af den grønne ramme, som omgiver billedet. Farveskalaen er temmelig mørk. Blade og vand er grå-grønt. Drengen er terrakottafarvet ligesom træstammerne og palmetterne. Håret er sort, ligesom søjlens tegninger og linjen, som danner rammen og som ender i volutter i hjørnerne.

I Tarquinia har man fundet en grav fra slutningen af det 6. årh. f. Kr. med et lignende motiv: "Tomba della Caccia e della Pesca". (fig. 6) Her er baggrunden delt i himmel og hav, klipper hvælver sig med stiliserede træer, og der er fugle på himlen og fisk i havet. Midt i billedet ses en dykker. Et lykkeligt øjebliksbillede. Som Marie-Françoise Briguel påpeger i *Etruscan life and afterlife* er der dog en væsentlig forskel på den etruskiske og græske billedmæssige fremstilling. For etruskerne var naturen det vigtigste. Mennesker og dyr bevæger sig på lige fod i et lette og lyse omgivelser. Som kontrast hertil er den græske dykker isoleret i et abstrakt neutralt rum, fastfrossen i en bevægelse, som understreger hans legemes skønhed. Mennesket er i centrum. Det græske billede tilfredsstillende os intellektuelt, medens det etruskiske billede taler til vore følelser. - De to smukke gravmalerier kan meget vel gå tilbage til et nu tabt fælles forbillede.

En amfora af en attisk kunstner fra slutningen af det 6. årh., som blev fundet i Etrurien, viser en charmerende badescene med syv nøgne kvinder. Deres tøj og parfumekrukker hænger på to stiliserede træer og én står og er ifærd med at



springe ud fra en platform, som er anbragt lidt forskudt for midten. Motivet har en vis lighed med dykkermalerierne .

De viser grækernes glæde over havet. I Poseidonia, som var opkaldt efter havets gud, og hvor et tempel til hans ære er bevaret, har havet uden tvivl haft en central betydning.

Motivet kan ses som et sportsmotiv. Der blev afholdt sportsskampe ved begravelser og disse ses ofte afbilledet, især på senere Lukaniske gravmalerier.

Det er fristende at tolke dykkeren symbolsk, som springet fra livet til døden, fra den kendte verden fra Herakles' søjle, som skiller himlen og jorden, ud i det ukendte, symboliseret ved havet. Som loftsmaleri har motivet stor virkning, det uendelige rum synes at hvælve sig over den døde.

I de senere år er en mængde gravmalerier blevet udgravet af italienske arkæologer i området omkring Paestum. De strækker sig tidsmæssigt fra den første lukaniske erobringstid i 400 til ca. 290 f.Kr., og de udgør den vigtigste samling af tidlige italienske antikke malerier, som er bevarede. I 1992 udgav A. Pontrandolfo og A. Rouveret en meget smuk og gennemarbejdet bog med titlen *Tombe dipinte di Paestum*. De lukaniske fresker udviklede sig til malerier med store scener og figurer og med en udstrakt brug af chiaroscuro (lys og skygge-teknik), en teknik som også blev indført i Grækenland på samme tidspunkt. Herved udvikledes dybde og rum, og det arkaiske flade, frontale billede blev forladt.

#### Litteratur:

John Boardmann: *The Greeks overseas. Their early colonies and trade*, 1980.

Jean Charbonneaux: *Archaic Greek art*, 1970.

K.J. Dover: *Greek Homosexuality*, 1978.

*Etruscan life and afterlife. A handbook of etruscan studies*, ed. by Larissa Bonfante, 1986.

Michel Foucault: *L'Usage des plaisirs*, 1984.

E.D. Francis: *Image and idea in fifth-century Greece*, 1990.

Francois Lissarrague: *The aesthetics of the Greek banquet. Images of wine and ritual*, 1990.

*La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, red. af Gherardo Gnoli og Jean-Pierre Vernant, 1982.

Oswyn Murray: *Early Greece*, 2. ed. 1993.

Oswyn Murray: *The Greek symposion in history*, i: *Tria corda: scritti in onore di Arnaldo Momigliano*, red. Emilio Gabba, 1983; s.257-272.

Mario Napoli: *La Tomba del Tuffatore*, 1970.

John Griffiths Pedley: *Paestum: Greeks and Romans in Southern Italy*, 1992.

A. Pontrandolfo og A. Pouveret: *Le tombe dipinte di Paestum*, 1992.

Martin Robertson: *A history of Greek art*, 1975.

Pauline Schmitt Pantel: *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, 1992.

*Sympotica: A Symposium on the Symposion*, Ed. by Oswyn Murray, 1990.

Gösta Säflund: *Etruscan imagery. Symbol and meaning*, 1993.

John J. Winkler: *The constraints of desire. The anthropology of sex and gender in ancient Greece*, 1990.

Åke Åkerström: *Etruscan tomb painting - an art of many faces*, s. 7-34, *Opuscula Romana* XIII, 1981.