

“Med ondt skal ondt fordrives”

En undersøkelse av to romerske marmorfragmenter med
Medusahoder i relieff

av

Eva Marie Sund



Universitetet i Oslo

Masteravhandling i arkeologi

Institutt for arkeologi, konservering og historie

Våren 2008

Forsidefoto: British Museum 1864.2-20.4, detalj av Medusahode
(foto: Eva Marie Sund)

Innhold

| | |
|---|-----|
| Liste over figurer og tabeller | v |
| Forord..... | vii |
| | |
| Kapittel 1 Innledning..... | I |
| | |
| Kapittel 2 Materiale: To hoder – et monument | 3 |
| 2.1 Beskrivelse av fragmentene | 3 |
| 2.1.1 Medusahodet i Nasjonalmuseet, Oslo. NGS.00589 | 3 |
| 2.1.2 Medusahodet i British Museum, London. 1864.2-20.4 | 4 |
| 2.1.3 Sammenligning av fragmentene | 5 |
| 2.2 Tekniske data | 5 |
| 2.3 Forskningshistorie | 6 |
| 2.4 Oppsummering | 8 |
| | |
| Kapittel 3 Proveniens: Et monument – to veier..... | 9 |
| 3.1 Spiegelthal-samlingen | 9 |
| 3.2 Strangford-samlingen | 11 |
| 3.3 Andre samlere og fortidig samlermentalitet..... | 12 |
| 3.4 Oppsummering..... | 13 |
| | |
| Kapittel 4 Motiv: Medusa i tid og rom..... | 15 |
| 4.1 Den virkelige gorgon..... | 15 |
| 4.2 Den skjønnne Medusa | 22 |
| 4.3 <i>Gorgones Romanae</i> | 24 |
| | |
| Kapittel 5 Kontekst: ”Man tager hvad man haver” | 25 |
| 5.1 Å rekonstruere en girlander | 25 |
| 5.1.1 Girlanderrestene på Oslo-fragmentet..... | 25 |
| 5.1.2 Utvikling og betydning | 27 |
| 5.2 Medusa i romersk arkitektur | 29 |
| 5.2.1 Medusafriser i Lilleasia | 29 |
| 5.2.2 Vekselvirkninger – Medusa på tur | 33 |
| 5.3 Sarkofager..... | 37 |
| 5.3.1 Girlandersarkofager..... | 38 |
| 5.3.2 Attiske girlandersarkofager | 39 |
| 5.3.3 Lilleasiatiske girlandersarkofager | 43 |
| 5.4 Fysisk kontekst, proveniens og datering..... | 51 |

| | |
|---|--------|
| Kapittel 6 Analyse: Vokteren av Hades' porter | 55 |
| 6.1 Sarkofagenes vitnesbyrd | 55 |
| 6.2 I begynnelsen var døden..... | 59 |
| 6.3 Arkitektur og sarkofager | 65 |
| 6.4 De onde vokterne..... | 67 |
| 6.5 Mellom liv og død..... | 69 |
| 6.5.1 Verken - eller | 69 |
| 6.5.2 Den lukkede porten | 72 |
| 6.5.3 Sfinksen og Medusa | 74 |
| 6.6 Oppsummering | 75 |
| Kapittel 7 Avsluttende kommentar | 77 |
| Litteratur..... | 79 |

Liste over figurer og tabeller

| | |
|--|----|
| Fig. 1: Medusahode, Oslo. Nasjonalmuseet NGS.00589 (foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design). | 4 |
| Fig. 2: Medusahode, London. British Museum 1864.2-20.4 (foto: Eva Marie Sund). | 4 |
| Fig. 3: Kart over Egeerhavet og det vestlige Lilleasia. | 11 |
| Fig. 4: Athensk svartfigur drikkebeget, München. Antikensammlung N. I. 8760 (fra Hedreen 2007:220, fig. 4.3). | 16 |
| Fig. 5: Athensk svartfigur fat, München. Antikensammlung 2044 (fra Hedreen 2007:224, fig. 4.4). | 18 |
| Fig. 6: Medusa på Artemis-templet, Korfu. (fra Hedreen 2007:224, fig. 4.7). | 19 |
| Fig. 7: Detalj fra en athensk rødfigur vase, New York. Metropolitan Museum 45.11.1 (fra: http://www.beazley.ox.ac.uk/Dictionary/Dict/image/perseus4.jpg). | 22 |
| Fig. 8: Medusa Rondanini, München. Glyptothek 252 (fra Buschor 1958, pl. 1). | 23 |
| Fig. 9: Medusahode, Oslo. Rester etter girlander (foto: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design). | 26 |
| Fig. 10: Ara Pacis, Roma. Girlander på innsiden av skrankeveggene (fra: http://en.arapacis.it/percorsi/galleria_fotografica). | 27 |
| Fig. 11: Pergamon. Frisen i Trajaneum. (fra Strong 1953:132, fig. 4). | 29 |
| Fig. 12: Didyma. To Medusahoder fra Apollon-templet (foto: Reidar Meyer). | 30 |
| Fig. 13: Celsus-biblioteket, Efesos. Medusahode (fra Strocka 1996:468, pl. 32). | 30 |
| Fig. 14: Side, tempel N1. Medusahoder (fra Strocka 1996:468, pl. 35). | 32 |
| Fig. 15: Arundel-frisen, London. London Museum (fra Angelicoussis 2004:150, fig. 12). | 32 |
| Fig. 16: Roma. Entablaturet på Hadrians mausoleum (fra Strong 1953:144, fig. 6). | 34 |
| Fig. 17: Medusa fra Venus og Roma-templet, Roma. Vatikanmuseet (fra: https://oncourse.iu.edu/access/content/user/leach/www/c414/net_id/rome/venusrome/medusa1.jpg). | 35 |
| Fig. 18: Girlandersarkofagen fra Mallia, Kreta. Heraklion museum 387 (fra Coulson og Leventi 1998, pl. 36,b). | 40 |
| Fig. 19: Girlandersarkofagen fra Mallia. Medusahode. Heraklion museum 387 (fra Coulson og Leventi 1998, pl. 36,a). | 41 |
| Fig. 20: Gavlformet lokk fra Herapytna, London. British Museum (Walker 1990, kat. 44B, pl. 17). | 42 |
| Fig. 21: Halvfabrikkert girlandersarkofag, Afrodiasias (foto: Sven Ahrens). | 44 |

| | |
|--|----|
| Fig. 22: Girlandersarkofag fra Efesos, Selçuk Arkeologiske Museum 4/4/74 (fra Koch og Sichtermann 1982, pl. 509). | 46 |
| Fig. 23: Girlandersarkofag fra Porta Pia, Baltimore. Walters Art Museum 23.29 (fra: http://www.thewalters.org/works_of_art/itemdetails.aspx?aid=30186). | 47 |
| Fig. 24: Girlandersarkofag fra Porta Pia, Baltimore. Medusahode. Walters Art Museum 23.29 (fra Lehmann-Hartleben og Olsen 1942, fig. 22). | 47 |
| Fig. 25: Girlandersarkofag fra Dokimeion, Malibu. J. Paul Getty Museum 72 AA 152 (fra: http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=8093&handle=li) | 49 |
| Fig. 26: Medusahode, Pergamon. Antalya museum A 373 (fra Strocka 1996:468, pl. 34). | 49 |
| Fig. 27: Girlandersarkofag fra Porta Viminalis, Vatikanmuseet 10443 (fra Herdejürgen 1996, pl. 35.1). | 50 |
| Fig. 28: Harpyie fra gravkammer på Xanthos, London. British Museum GR 1848.10-20.1 (fra: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/r/harpy_tomb_relief_panel.aspx). | 60 |
| Fig. 29: To harpyier som gorgonsøtrene, Berlin. Pergamonmuseet kat. 1682 (fra Harrison 1903:176, fig.19). | 61 |
| Fig. 30: Attisk rødfigur vase, London. British Museum, kat. E440 (fra: http://www.beazley.ox.ac.uk/dictionary/Dict/image/sirens.jpg). | 62 |
| Fig. 31: Athensk rødfigur rhyton, London. British Museum GR 1873.8-20.265 (fra http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/r/red-figured_drinking_horn.aspx). | 64 |
| Fig. 32: Søylesarkofag fra San Lorenzo in Panisperna, Roma (fra Lawrence 1958, pl. 72, fig. 2). | 66 |
| Fig. 33: Romersk Endymion-sarkofag, New York. Metropolitan Museum 47.100.3 (fra: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rsar/ho_47.100.4.htm#). | 69 |
| Fig. 34: "Rillesarkofag", New York. Metropolitan Museum 2005.258 (fra http://www.metmuseum.org/toah/hd/rsar/ho_2005.258.htm). | 73 |
| Fig. 35: Rødfigur krater fra Apulia, Malibu. J. Paul Getty Museum 96.AE.117 (fra: http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=300). | 75 |
| Tab. 1: Mål av Medusahodene i Oslo og London. | 5 |

Forord

Jeg ønsker først og fremst å takke professor J. Rasmus Brandt for stødige veiledning og mange nyttige innspill fra prosjektets begynnelse til slutt. Deretter vil jeg uttrykke min store takknemlighet til professor Siri Sande for støtte og veiledning under, så vel som etter, oppholdet mitt ved Det norske institutt i Roma. Germana Graziosi, bibliotekar ved samme sted, var svært hjelpsom med å skaffe meg adgang til Det amerikanske akademiets bibliotek. Sven Ahrens var den som først viste meg Medusahodet i Oslo. Både han og Marina Prusac ga meg mange nyttige råd i begynnelsen og støtte underveis. Senior-kurator Nils Messel ved Nasjonalmuseet på Tullinløkka har vært svært behjelpelig begge gangene jeg har vært og undersøkt Medusahodet. Under mitt korte opphold i London la kurator Thomas Kiely i British Museum forholdene til rette for at jeg kunne undersøke Medusahodet som står utstilt der. Sarah Hornsby i antikvitetsavdelingen på auksjonshuset Christie's i London bidro med informasjon om Strangford-samlingens historie. Sabine Albersmeier, kurator ved Walters Art Museum i Baltimore, var svært behjelpelig med å skaffe til veie mål av girlandersarkofagen i museet. Både Reidar Meyer og Sven Ahrens har tillatt meg å bruke deres fotografier, noe jeg setter stor pris på. Takk til Eystein Magnus' legat og arkitekt Eugen Nielsens legat som gjorde oppholdet i Roma mulig.

Jeg vil takke alle som har bidratt med sitt gode humør og pågangsmot i hverdagen. På institutt for arkeologi, konservering og historie gjelder dette spesielt Lene Os Johannessen, Egil Marstein Bauer og Grethe Moéll Pedersen. I tillegg fortjener både familie og venner en stor takk for deres tålmodighet. Sist, men ikke minst vil jeg takke Kjetil som har vært en uvurderlig støtte i en periode da mye har dreid seg om to marmorfragmenter og Medusa.

Jeg har valgt å bruke den greske terminologien på guddommer og personifikasjoner. Hensikten er å unngå navneforvirring idet studien beveger seg fra gresk til romersk mytologi. Referanser til antikke kilder i teksten står oppført i henhold til referansesystemet i *The Oxford Classical Dictionary*.

Kapittel 1 Innledning

Den mytologiske skikkelsen Medusa har både fascinert og skremt mennesker i godt over tusen år. I det arkeologiske materialet fra landene rundt Middelhavet kommer dette tydelig til uttrykk. På et par romerske marmorfragmenter er to nesten identiske hoder til Medusa fremstilt. Det ene er i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og designs eie, mens det andre tilhører British Museum og står utstilt i et av Wolfson-galleriene. Det nære slektskapet mellom de to Medusahodene, samt størrelsen på fragmentene gjør det rimelig å anta at de stammer fra en og samme gjenstand. Motivet og størrelsen gjør det dessuten naturlig å se dem inn i en funær eller arkitektonisk kontekst, hvilket er utgangspunktet for studien som følger. En del av undersøkelsen vil således ha som formål å fastslå hvorvidt de har vært deler av en romersk sarkofag eller en tempelfrise (kap. 5). Ut fra det stilmessige uttrykket vil det bli mulig å si noe om tidspunktet for tilvirkningen av fragmentene. Materialets art gjør det naturlig med en tradisjonell epistemologisk tilnæringsmåte, og sammenligninger med andre Medusahoder vil derfor være en viktig del av metoden. En høy konsentrasjon av lignende Medusahoder i et gitt geografisk område kan utpeke dette området som et sannsynlig opprinnelsessted for fragmentene. Gjenstandsgruppene som fragmentene vil bli sammenlignet med er, på hver sitt hvis, uttrykk for sosial og kulturell identitet, noe som gjør det mulig å betrakte fragmentene ut fra et bredere perspektiv.

Kapitlene som leder frem til diskusjonen rundt fragmentenes opprinnelige kontekst vil blant annet ha som hensikt å klargjøre hvilket utgangspunkt selve materialet gir for de påfølgende undersøkelsene. Beskrivelser av fragmentene, så vel som tekniske data og forskningshistorien knyttet til de to gir nyttige ledetråder som vil påvirke hvilken retning studien tar (kap. 2). I tillegg vil jeg se nærmere på problematikken knyttet til den fragmentariske dokumentasjonen av den moderne eierhistorien (kap. 3). En samlermentalitet som i dag synes overfladisk idet den har oversett gjenstanders sosiale og kulturelle tilknytning, har vært årsaken til at fragmentene har blitt hugget løs fra sin sammenheng og solgt hver for seg.

Fra Medusa først kom til syne på det greske fastlandet rundt år 600 f.Kr. til romerne århundrer senere tok henne i bruk på blant annet brystpansre, tempelfriser, sarkofager og amuletter, skjedde det store endringer i måten å fremstille henne på. Ved å se

nærmere på hvorledes det stilmessige uttrykket utviklet seg og ble påvirket av større svingninger innenfor billedtradisjonen vil det bli mulig å identifisere egenskaper ved de to Medusahodene som lar oss plassere dem innenfor en bestemt periode (kap. 4). Tolkninger av Medusa dreier seg i stor grad om at hun var et ondtavvergende symbol, uavhengig av hvilken kontekst hun ble satt i. De ulike gjenfortellingene av mytene der Medusa figurerte underbygger en slik forståelse av motivet. Hvorvidt de fysiske endringene medførte forandringer i motivets meningsinnhold er uvisst, men dets bestandige popularitet gir grunn til å tro at det gestalter en uforanderlig side av menneskenes måte å forholde seg til det ukjente på.

Med konklusjonen om fragmentenes opprinnelige kontekst som utgangspunkt følger en analyse av Medusas funksjon innenfor et bestemt sosialt og kulturelt rammeverk (kap. 6). Her vil jeg diskutere Medusas symbolske meningsinnhold i en diakronisk sammenheng med utgangspunkt i aspekter hentet fra strukturalistisk kulturteori. Særlig vil arbeidene til Claude Lévi-Strauss (1986), Edmund Leach (1976) og Arnold van Gennep (1999 [1909]) spille en viktig rolle. Til tross for at Medusa ble anbrakt på en rekke forskjellige steder er det nærliggende å tro at motivet har hatt en bestemt funksjon som har vedvart. På den annen side kan anvendelsen av Medusa i en gitt sosial sammenheng ha vektlagt spesifikke sider ved hennes vesen. Ved å se på hva som er felles for de ulike plasseringene på bakgrunn av teorier om grensemarkering, liminalitet og ritualer, kan vi avdekke nyanser ved Medusa som tidligere har unnsloppet forskningens oppmerksomhet.

Kapittel 2 Materiale: To hoder – et monument

To Medusahoder, et i Oslo og et i London, skal opprinnelig ha tilhørt et og samme monument. Gjennom en detaljert beskrivelse og sammenligning av de to hodene skal vi først se om det er grunnlag for å koble dem sammen, deretter forsøke å nøste opp forhistorien til deres sammenkobling.

2.1 Beskrivelse av fragmentene

2.1.1 Medusahodet i Nasjonalmuseet, Oslo. NGS.00589 (fig. 1)

Proveniens: Spiegelthal-samlingen?

Marmor: Marmoren er finkornet, blek gul og transparent. Muligens pentelisk.

Tilstand: Overflaten av fragmentet er dekket av et lag med noe som ser ut til å være maling. Den grålige malingen har slått sprekker og har falt av enkelte steder. Den er lagt i en tilnærmet kvadratisk form som dekker selve Medusahodet i tillegg til deler av bakgrunnen på hver side. Med det utgangspunkt at malingen trolig er fra nyere tid, da den ligner oljebasert maling, har den ingen relevans for fragmentets antikke historie. Analyser av malingen kunne ha påvist hvorvidt den er moderne eller ikke, men resultatet ville ikke ha noen betydning for prosjektets problemstillinger.

Mål: Se. tabell 1.

Beskrivelse: Fragmentets øverste del er en 6,4 cm glattet list og over denne er en smal kant. Baksiden er jevnt bearbeidet med tannmeisel, men det er usikkert hvorvidt dette er den opprinnelige bearbeidelsen. Bruddflatene på hver side av fragmentet er grove. Medusahodet er hugget i lavt relieff. Håret er formet i åtte kraftige, stiliserte krøller med spor etter løpende bor. De seks øverste krøllene ender i volutter som vender nedover, mens de to nederste vender oppover. På toppen av hodet er to utspente vinger, og foran disse er to motstående slanger hvis haler er knyttet sammen under Medusaens hake. Relieffdybden er 5,5 cm midt i vingespennet. Pupillene er hugget dypt, mens irisene er markert noe lettere. Øyekroken er markert med bor, og deler av iris er dekket av øyelokkene. Øynene har et rolig uttrykk. Hele nesetippen med nesebor mangler. Nederst på fragmentet er deler av vinblader, et hveteaks og to granatepler synlige. Disse er formet i en svak bue, er trolig rester etter en girlander. I bladene er huller etter bor.



Fig. 1: Medusahodet i Oslo



Fig. 2: Medusahodet i London

2.1.2 Medusahodet i British Museum, London. 1864.2-20.4 (fig. 2)

Proveniensen: Strangford-samlingen.

Marmor: Pentelisk, påvist ved isotopanalyse. Krystallene er små med en varm gulaktig patina.

Tilstand: Overflaten er ren og viser ingen spor etter lignende behandling som på fragmentet i Oslo. I følge førstekurator Thomas Kiely ved British Museum har det ikke blitt utført konserveringsarbeid på gjenstandene fra Strangford-samlingen, som fragmentet opprinnelig tilhørte (*pers. komm.* 2008). Dette har blitt bekreftet av Sarah Hornsby som tidligere har arbeidet med Strangford-samlingen (*pers. komm.* 2008).

Mål: Se tabell 1.

Beskrivelse: En av de få tingene som skiller Medusahodet fra det i Oslo, er de fire øverste hårlokkene som vender oppover i stedet for nedover. De to nederste krøllene på venstre side er hugget vekk. Det kan se ut til at de ble brukket løs den gangen Medusahodet ble hugget ut av sin opprinnelige kontekst. Sporene etter bor i krøllene er tydeligere enn på de på Oslo-fragmentet. Det samme er tilfellet med merkene etter bor brukt i utformingen av øyekrokene. Ansiktet er en anelse bredere, et inntrykk som forsterkes ved at slangehalene under Medusaens hake strekker seg ut mer horisontalt enn de gjør på Medusahodet i Oslo. Nesetippen mangler, i likhet med det i Oslo. Spor

etter meisel på fragmentets nederste del er trolig forsøk på å fjerne restene etter girlanderer. Om dette har skjedd før eller etter ankomst i Storbritannia er uvisst.

2.1.3 Sammenligning av fragmentene

Den store likheten mellom Medusahodene i Oslo og London, både når det gjelder stil, utforming og størrelse, gjør det rimelig å anta at de stammer fra samme kontekst.

Det avgjørende for identifiseringen av hodene som fremstillinger av Medusa, er denne typens viktigste attributter: vinger og slanger i håret på toppen av hodet, og slangehaler knyttet sammen under haken.

2.2 Tekniske data

Ved oppmålingen av fragmentene har hensikten vært å innhente data som gjør det mulig å sammenligne ulike proporsjoner ved Medusahodene. Ikke bare forsterker resultatet inntrykket av at de var deler av den samme gjenstanden, de gjør det mulig å sammenligne de to Medusahodene med andre lignende fremstillinger på et mer objektivt grunnlag enn det stilmessige undersøkelser vil. Alle mål i tabellen er oppgitt i centimeter.

| | H | B | T | D | List | Vinge | Krøll | Øye | Hake |
|--------|------|------|------|-----|------|-------|-------|-----|------|
| Oslo | 50 | 37,5 | 16,7 | 5,5 | 6,4 | 16 | 5 | 4,5 | 18,5 |
| London | 50,8 | 35 | 12,7 | 5,8 | 6,2 | 18 | 6 | 4 | 16,5 |

Tab. 1: Mål av Medusahodene i Oslo og London.

Forkortelser i tabellen:

| | |
|-------|--|
| H | Høyde |
| B | Bredde |
| T | Tykkelse |
| D | Relieffdybde målt ved vingefestet |
| List | Høyden på den øverste listen |
| Vinge | Venstre vinge målt fra feste til spiss |
| Krøll | Midterste krøll på venstre side målt horisontalt |
| Øye | Venstre øye målt horisontalt |
| Hake | Fra hake til hårfeste |

Størrelsen på begge fragmentene viser at de med sannsynlighet er hugget til for å bli så like som mulig. Hensikten har antakelig vært at de skulle selges sammen.

Utformingen av fragmentene viser dessuten at Medusa-fremstillingene har vært det viktigste. Med en slik vurdering er det mulig at også baksidene har blitt bearbeidet for å gjøre gjenstandene tynnere og lettere. Slike bearbeidelser kan ha skjedd i nyere tid før transport av fragmentene. Jeg har kun hatt mulighet til å undersøke baksiden på fragmentet i Oslo da fragmentet i London står utstilt på en hylle skrudd fast i veggen. London-fragmentets bakside er trolig jevn, slik som på det i Oslo.

2.3 Forskningshistorie

Medusahodet i Oslo ble første gang omtalt av Samson Eitrem (1909:1). I følge ham ble fragmentet, som han mente var en bygningsdel, sendt fra Smyrna (Izmir) med det norske skipet "Vanadis" i 1870. Det ble sendt som en del av en diplomatisk samling fra konsul Spiegelthal. Både i *Antikksamlingen* (Eitrem 1927:23, kat. 43b) og i *Katalog over Skulptur og Kunstindustri* (Nasjonalgalleriet 1952:45, kat. 107) er proveniensen imidlertid oppført som ukjent.

Fragmentet i London tilhørte tidligere Strangford-samlingen, eid av Viscount Strangford som var diplomat i Det osmanske riket. Fragmentet ble første gang oppført i museets katalog som en sarkofagdel av A. H. Smith (1904:337, kat. 2334), som på denne tiden antok at det var av parisk marmor. Kydonia (Chania) på Kreta ble foreslått som opprinnelsessted.

De to Medusahodene ble for første gang publisert sammen av Brian F. Cook i 1975. Det i Oslo ble betegnet som London-fragmentets tvilling, men i motsetning til Smith argumenterte Cook (1975:35-36) for at fragmentene stammet fra én og samme arkitektoniske frise. Han viste til det som er den eldste kjente forekomsten av Medusahoder satt mellom konsoller i en frise, fra Trajaneum i Pergamon. Restene etter girlandere, som er synlige på fragmentet i Oslo, ble sammenlignet med frisene på Jupiter-templet i Baalbek, der girlandere og *teniae* (bånd) er plassert mellom konsoller (se Wiegand 1921, pl. 23). Flere elementer bidro til slutt til at fragmentenes funksjon forble usikker. Cook påpekte at den øverste listen både virket upassende for en sarkofag og at den var uvanlig for typen friser med Medusahoder. Fragmentenes tykkelse, som sammenlignet med friser er relativt tynne, var med på å gjøre

identifiseringen problematisk. Ovenfor Cook (1975:35) bekreftet Oscar Thue, daværende førstekonservator i Nasjonalgalleriet, at Eitrems påstander om Smyrna som proveniens stemte.

I følge Reynold Alleyne Higgins ved British Museum kan den angitte proveniensen i Strangford-samlingens kataloger være upålitelige, noe Cook (1975:35-36) mente kunne forklare misforholdet i fragmentenes angivelige proveniens. Han så ingen grunn til å betvile at de stammet fra Smyrna og daterte Medusahodene til Hadrians regjeringstid (117-138 e.Kr.).

Guntram Koch og Hellmut Sichtermann (1982:264) beskriver Medusahodene i Oslo og London som et ”problem” i det attiske sarkofag-repertoaret. I en fotnote foreslår de Lydia eller Ionia på vestkysten av Lilleasia som opprinnelsessted (1982:523). Restene etter girlander nederst på Oslo-fragmentet tar de som en indikasjon på at fragmentene har tilhørt en girlandersarkofag. Samme år ble fragmentene kort omtalt i en artikkel av Andrea Barattolo (1982:145). I likhet med Cook forkaster han Smiths hypotese om at de har vært deler av en sarkofag, og identifiserer dem som deler av en arkitektonisk frise.

De seneste undersøkelsene av Medusahodene i London og Oslo er utført av Susan Walker (1990:42-43) og er utgitt i katalogen over romerske sarkofager i British Museum. Resultatet av en isotopanalyse av marmoren fra London-fragmentet ble avgjørende for at hun fant Smiths (1904:337) klassifisering av det samme fragmentet som en attisk sarkofagdel sannsynlig. Analysen viste at det var av pentelisk marmor som blant annet er kjennetegnet ved den kremgule fargen. Identifiseringen av begge Medusahodene som deler av en sarkofag er, i følge Walker, ytterligere styrket av likheten mellom disse og Medusahodene på en attisk girlandersarkofag fra Mallia på Kreta (Heraklion museum 387). Hun tar de stilmessige likhetene mellom Medusahodene på Mallia-sarkofagen (fig. 18 og 19) og dem på våre fragmenter som et indisium på at Kreta er opprinnelsessted. Den øverste listen på fragmentene mener Walker er en uferdig dekorlist fra antikken. Det som blir beskrevet som ”the bland classicising style of the gorgoneia” mener hun kan tilskrives Hadrians regjeringstid (Walker 1990:43).

Walker var skeptisk til Smyrna som proveniens. Det diplomatiske miljøet i Smyrna hevdet hun ville ha tiltrukket seg handelsfolk med antikviteter fra ulike steder rundt Egeerhavet og i Lilleasia (1990:43). God tilgang på originaler i de aktuelle områdene gjør at det likevel er liten grunn til å tro at så har vært tilfelle.

2.4 Oppsummering

33 år etter at Medusahodene for første gang ble publisert sammen er det fremdeles usikkerhet rundt deres proveniens og opprinnelige kontekst. Det som først og fremst gjør det vanskelig å fastslå fragmentenes funksjon er bearbeidelsene som har ført til at omliggende dekor er hugget vekk. Uvissheten om hvorvidt tykkelsen er den opprinnelige eller ikke, gjør identifiseringen ytterligere problematisk.

Verken Cook (1975) eller Walker (1990) har produsert tilstrekkelige bevis for om gjenstandene bør klassifiseres som enten frise- eller sarkofagdeler, men har sammen med de øvrige studier gitt verdifulle ledetråder som blir utgangspunkt for mine undersøkelser. Restene etter girlander nederst på Oslo-fragmentet kan dessuten vise seg å være viktige detaljer i det videre arbeidet.

Dateringen av de to Medusahodene, basert på det stilmessige uttrykket, har blitt foreslått til ca. 120 – 140 e.Kr. Forskningen har alt i alt pekt mot det østlige Middelhav som opphavsted, men Smyrna som produksjonssted er, i likhet med Kreta, fremdeles usikkert. I det kommende kapitlet skal jeg se nærmere på hva den moderne eierhistorien kan bidra med for å lede oss til fragmentenes rette proveniens.

Kapittel 3 Proveniens: Et monument – to veier

Mangelfulle eller fraværende dokumentasjons- og registreringsprosedyrer av gjenstanders proveniens og funnkontekst er en velkjent problematikk i museers historie. Mentaliteten og motivasjonen bak mange samlinger har vært av en slik art at aspekter ved gjenstandene, som vi i dag har nytte av, ikke har blitt registrert. Mange samlingers opprinnelse og historie i privatpersoners eie øker sjansene for at informasjon om enkeltgjenstandene ikke har blitt dokumentert tilstrekkelig for ettertiden. Dette er tilfellet med begge våre Medusahoder. Fragmentenes historie i henholdsvis Spiegelthal- og Strangford-samlingen viser hvordan fortidig samlermentalitet gjør det vanskelig eller umulig å gjenskape den opprinnelige konteksten til arkeologiske gjenstander.

Uten en sikkert dokumentert proveniens på arkeologiske gjenstander fra private samlinger, blir løsningen ofte å undersøke den tidligere eierens liv, reiser og interesser. Kanskje kan slik kunnskap gi en pekepinn på hvor en bør begynne å lete etter svar. I mange tilfeller er også denne delen av arbeidet gjort vanskelig gjennom lite informasjon om samleren.

3.1 Spiegelthal-samlingen

Det lille som er kjent om konsul F. Spiegelthal er knyttet til hans kontakt med Universitetet i Christiania i 1860- og 70-årene. Han ledet de franske utgravningene i Syria og Palestina, noe som bekrefter hans arkeologiske interesser. I 1868 ankom hans første forsendelse med skulpturer og fragmenter til Christiania. Konsulen skal ha kjøpt gjenstandene på et marked i Smyrna (fig. 3), noe som gjør det rimelig å anta at disse stammer fra områdene i det vestlige Lilleasia og øyene ved kysten som på denne tiden var en del av Det osmanske riket (Sande 1991:5).

Inventarprotokollen ved Nasjonalmuseet angir ingen proveniens for Medusahodet i Oslo, annet enn at inventarnummeret kan tyde på siste del av 1800-tallet. De antikke gjenstander som er kommet inn i Nasjonalmuseets samling i form av gaver står kun oppført med navnet til den forrige eier som opprinnelse. I tilfellet med det aktuelle fragmentet har man med blyant i margen spurt seg om den tilhørte generalkonsul F.

Spiegelthals gave “Spiegelthal II”, men dette har ikke blitt bekreftet (Nils Messel, *pers. komm.* 2007). I Eitrem's katalog (1927:5) var Medusahodet i Oslo en del av en gave til Universitetet i Christiania fra Spiegelthal som ankom med skipet “Vanadis”. Skipet hadde representert Sverige ved åpningen av Suez-kanalen 17. november 1869. Innledningsvis spekulerer Eitrem på om samlingen av gjenstander, som Medusahodet i Oslo kan ha vært en del av, kunne stamme fra Pergamon.

Et problem oppstår imidlertid med katalogen fra 1952, hvor det blir påpekt at Spiegelthal i 1868 hadde sendt en første gave til Norge med dampkorvetten “Nordstjernen” (Willoch 1952:5-6). Det fremgår av Spiegelthals korrespondanse at han ønsket å sende en forsendelse nummer to med antikk skulptur til Norge, men det eksisterer intet brev som bekrefter at en slik forsendelse har ankommet. En forsendelse nummer to er kun nevnt i et brev datert 7. november 1872 fra Spiegelthal til universitetssekretær Christian Holst. Konsulen skrev at han forberedte en ny forsendelse av skulpturer og innskrifter fra Pergamon til Universitetet. Det finnes ikke opplysninger om at en slik gave nummer to har kommet fra Spiegelthal. I Universitetets årsberetninger fra 1870-årene går det tvert imot igjen at den arkeologiske samlingen ikke har økt. Imidlertid er det liten grunn til å tro at Eitrem tok “Vanadis” ferd fra den lilleasiatiske kystbyen til Christiania ut av løse luften (Willoch 1952:6).

En hendelse som bekrefter at “Vanadis” var i Smyrna i 1870 er dødsfallet til den ene av skipslegene, Gustaf Skagerlund. Han ble syk med lungeinfeksjon og døde 5. januar 1870. Gravleggelsen skjedde i Smyrna, og den svenske visekonsulen på stedet, hvis navn ikke blir nevnt, bekostet visstnok en 12 fot høy søyle av hvit marmor på Skagerlunds grav, hentet fra ruinene av Asklepios' tempel (Ongre et al. 2002:1654).

Det har blitt stilt spørsmål ved de gjenstandene som av Eitrem ble tilskrevet Spiegelthals gave i katalogen fra 1927. Sigurd Willoch (1952:6) mente de i stedet burde bli ført opp under 34 antikke fragmenter av hoder og torsoer som Skulpturmuseet i 1890 kjøpte fra L. Dahls dødsbo. Enkelte av skulpturene i medisinaldirektørens samling hadde tidligere vært i Spiegelthals eie (Sande 1991:5). I følge Hans Petter L'Orange (1931:2) skal skulpturene ha vært til salgs på det italienske marked, hvor Dahl kjøpte dem. Det er høyst usikkert om Medusahodet var

blant disse, og siden gjenstandene står beskrevet som skulpturer er det grunn til å tvile. Tilknytningen til Spiegelthal har dermed vist seg å være uklar, til tross for den tragiske hendelsen som bekrefter at “Vanadis” var i Smyrna i 1870.



Fig. 3: Kart over Egeerhavet og det vestlige Lilleasia.

3.2 Strangford-samlingen

I likhet med den noe mer kjente Lord Elgin var Strangford (1780-1855) britisk ambassadør til Konstantinopel. Trolig var en slik posisjon svært fordelaktig ved kjøp av antikviteter, og store deler av samlingen hans ble til mens han hadde dette embetet. Til tross for at det finnes mange bevarte brev fra Strangford, inneholder de få referanser til samlingen. Nedtegnelser om Strangford i Lilleasia som kan være interessante i forhold til hans rolle som kunstsamler, ble gjort av hans prest Robert Walsh. Blant disse er en fire-dagers tur til Melos samt den evinnelige jakten på gamle ruiner i Tyrkia. Dessverre gir Walsh ingen direkte beskrivelser av gjenstandene som

ble kjøpt eller hvor de ble kjøpt (Sarah Hornsby, *pers. komm.* 2008). Kreta som opprinnelsessted for London-fragmentet er derfor usikkert.

3.3 Andre samlere og fortidig samlermentalitet

En britisk kunstsamler som er interessant i forbindelse med både Spiegelthals og Strangfords aktiviteter i Lilleasia, er Thomas Howard, den 2. jarl av Arundel og Surrey (1585-1646). I tillegg til å være kjent som den første store kunstsamleren i England, kan det som i sin tid ble skrevet om ham fortelle noe om mentaliteten i kunstsamlermiljøet.

Etter en rekke mislykkede forsøk på å få handelstillatelse i Italia, så Arundel østover etter antikviteter. Han kontaktet Sir Thomas Roe, britisk ambassadør til Det osmanske riket i Konstantinopel for å engasjere ham som innkjøpsagent i Hellas og Lilleasia (Haynes 1975:4). Forbindelsen var mindre vellykket og det ble rapportert at Roe ”raked together 200 pieces” og at disse var ”all broken or few entyre” (Haynes 1975:7). Tidens holdning til antikke gjenstander var dessuten av slik karakter at restaurering ofte ble ansett som nødvendig for å kunne sette pris på og forstå dem. Særlig skal restaurering av gjenstander fra Østen ha vært spesielt viktig, siden innkjøp herfra ofte besto av fragmenter, og andre hadde blitt ”sawn into ‘manageable’ pieces for packing and shipping” (Angelicooussis 2004:150). Det er nærliggende å tro at fragmentene med de to Medusahodene har vært utsatt for lignende behandling før de ble sendt med skip vestover.

Den samme holdningen til antikke gjenstander eksisterte også i Norge. I 1889 ble et hode i pentelisk marmor donert til det daværende Skulpturmuseet i Christiania. I det medfølgende brevet, datert 1. oktober, kan vi lese følgende:

”Dette Hoved har han i 1837 faaet kjøbt i Athen, og har været anbragt paa Akropolis dersteds. Sælgeren tog det i hans Paasyn ned af en ornamenteret Veg. Forsaavidt som det har historisk Fortid, har det Interesse; men noget Kunstværk er det ikke”.

(Seeberg 1973:4)

Hodet, som trolig tilhørte en skulptur av Pan, ble gitt i gave fra ”Øverste kammerjunker” baron Fin Wedel-Jarlsberg som var verftssjef ved Fredriksværn i Stavern (Seeberg 1973:3-4). Som det går frem av brevet tok selgeren det ned fra en vegg på Akropolis. Det vitner således om en tid da man åpenlyst handlet med antikviteter. I dette tilfellet var det imidlertid ikke først og fremst på grunn av gjenstandens estetiske verdi, men på grunn av dens historiske fortid i Athen.

Selv fra Cæsars tid finner vi spor etter lignende tendenser, her med Ciceros tale mot Gaius Verres som kilde. I løpet av sine tre år som stattholder på Sicilia fra år 73-70 f.Kr. robbet Verres til seg alt som hadde noen verdi. Selv ikke utsmykningen på portene til et tempel i Syrakus fikk henge i fred: ”Et nydelig Medusahode, helt omgitt av slanger, rev han av og tok med seg” (Cic. *Verr.* 4.124).¹ Verres var, som så mange romere på hans tid, en beundrer av kunst. I dette tilfellet var hans intensjoner likevel ikke å henge det opp i en av sine mange villaer, men å selge det sammen med gullnaglene som han hadde plukket ned fra de samme portene. Ikke desto mindre viser det at skjønne Medusahoder også for to tusen år siden var omsettelige kunstobjekter.

3.4 Oppsummering

Det som er kjent om Spiegelthal og hans gave til Universitetet er ikke nok til å kunne konkludere med at Medusahodet i Oslo har vært med i en forsendelse fra Lilleasia. Den samme usikkerheten kan knyttes til Strangford-samlingen og Medusahodet i London. Her er man på den annen side sikker på at gjenstanden har tilhørt den britiske ambassadøren i Konstantinopel. På bakgrunn av dette er det stor sannsynlighet for at gjenstanden har blitt kjøpt inn under hans opphold her. Et usikkerhetsmoment er imidlertid hans mange reiser i Middelhavet, som gjør at Kreta ikke kan utelukkes som proveniens. Både Smyrna og Kreta blir derfor stående som mulige steder for opprinnelse.

For å forstå Medusamotivet i romersk tid, representert ved de fragmentene, er det viktig å se på arbeidet til de greske billedhuggerne i de foregående århundrene og

¹ Oversettelse ved Samson Eitrem. Aschehoug & Co., Oslo, 1929.

mytene som de tok utgangspunkt i. Slik kunnskap kan i sin tur bidra til å belyse enkelte aspekter ved tankegangen til menneskene som bestilte sarkofagene, og faktorer som kan ha påvirket håndverkerne i romersk tid.

Kapittel 4 Motiv: Medusa i tid og rom

Hodet til Medusa var ikke et nytt motiv da det ble tatt i bruk på romerske templer og sarkofager i det andre århundret e.Kr. Tvert imot hadde det frem til da vært hyppig brukt i rundt 700 år. For å kunne si noe om de to Medusahodenes rolle i en sosial og kulturhistorisk sammenheng, enten de viser seg å stamme fra en sarkofag eller en frise, er det nødvendig å undersøke hvilke tolkninger, plasseringer og mytologisk tradisjon som er forbundet med Medusa.

4.1 Den virkelige gorgon

”Hun var så dejlig en pige som nogen; bejlere flokkedes om hende og var jaloux på hinanden. Skøn som hun var, var dog det dejligste ved hende håret”.

(Ov. *Met.* 4.794-796)²

Myten om Medusa, i likhet med andre myter, varierte alt ettersom hvem som var fortelleren. De tidligste beskrivelsene av dødelige Medusa og hennes to udødelige gorgonsøstre finnes i gresk mytologi av Homer (*Il.* 5.741-742, 8.349, 11.72-73; *Od.* 11.633-635), Hesiod (*Theog.* 270-282), Pindar (*Pyth.* 12.1, 10) og Evripides (*Ion* 989, 1265). I romersk litteratur ble myten formidlet av Lucanus og Apollodorus, men mest kjent er trolig Ovids versjon i *Forvandlinger*.

I likhet med sine søstere, Evryale og Sthenno, var Medusa et skrekkinnjagende vesen med et blick som kunne gjøre alt om til stein. Gjennom Persevs’ stemme forteller Ovid (*Met.* 4.794-803) at Medusa opprinnelig var en vakker, ung kvinne, men som ved å forføre Poseidon i Athenes tempel brakte gudinnens vrede over seg. Som straff for udåden ble håret hennes forvandlet til giftige slanger og alt som møtte hennes blick ble forvandlet til stein: ”Og for at få hævn for det skete lod hun Medusas lokker forvandles til hæslike slanger” (Ov. *Met.* 4.800-801).

Andre versjoner, blant annet av Apollodorus (*Bibl.* 2.4.3), oppgir Athenes misunnelse på Medusas skjønnhet som grunn til at gudinnen ba Persevs halshugge henne. I følge Ovid (*Met.* 4.779-780) og Lucanus (9.625-628) var en annen grunn at Medusa skulle

² Oversettelse ved Otto Steen Due. Narayana Press, Gylling, 1995.

ha herjet på landsbygda ved å gjøre både flora og fauna om til stein med sitt blikk, noe Athene måtte sette en stopper for.

Det avkappede hodet til Medusa betegnes som *gorgoneion*. Persevs skal ha gitt hodet til Athene, som plasserte det i sin *aegis* eller på sitt skjold (McKeon 1983:10). Selv etter Medusas død fortsatte hodet å være virkningsfullt, og det skulle vise seg å bli et verdifullt våpen for Persevs. Homer (*Il.* 11.72-73) gir den eldste kjente beskrivelsen av en gorgoneion, plassert på Agamemnons skjold. I følge J. H. Croon (1955:13) er dette ett av bevisene for at gorgoneia ble fremstilt før Medusa ble fremstilt med kropp. Gorgoneia ble hyppig fremstilt på skjold, skip, templer og hus, og over inngangen til gravkamre. Mynter, smykker, amuletter, lamper, møbler og ulike typer keramikk var også steder der Medusas avkappede hode ble plassert.



Fig. 4: Athensk svartfigur drikkebeger (ca. 535-530 f.Kr.).

Den største gjenstandsgruppen med gorgoneia er drikkebegre brukt under symposia (fig. 4). Plasseringen av motivet både i og utenpå begrene har vært gjenstand for ulike tolkninger. De store svarte øynene til Medusa var kanskje ment å skulle beskytte den som drakk av begeret ved at litt av Medusas kraft blandet seg med væsken man drakk. En slik måte å forstå motivet på samstemmer med den mest utbredte tolkningen av Medusa som et *apotropaion*, noe som skal ha kraft til å beskytte mot onde demoner eller ulykker. Ordet er etymologisk beslektet med det greske *apotropaios* ‘ondtavvergende’, avledet fra verbet *apotrepein* ‘å snu seg bort fra’. En annen tolkning går derimot ut på at de svarte øynene blant annet var ment å skulle invitere den som drakk av begeret inn i den dionysiske verden (Hedreen 2007).

Medusa har, som vi skal se, en sentral funksjon i myten om Persevs. Det er sannsynligvis også årsaken til at Jane Ellen Harrison (1903:187) forklarte Medusa og hennes to gorgon-søstre på følgende vis:

”The two unslain sisters are mere superfluous appendages due to convention; the real gorgon is Medusa. It is equally apparent that in her essence Medusa is a head and nothing more; her potency only begins when her head is severed, and that potency resides in the head; she is in a word a mask with a body later appended.”

Harrison var tidlig ute med å anvende både antropologiske og psykologiske teorier i studiet av gresk religion og dens opprinnelse. I *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) forsøkte hun å se forbi den etablerte, ”homeriske” måten å forstå det greske panteon med utgangspunkt i litterære kilder. Hun ville utforske de grunnleggende, menneskelige følelsene og måten de kom til uttrykk i form av overtro. Resultatet var blant annet at Medusa ble forstått som en rituell maske, en tolkning av motivet som samsvarer med det flere forskere også etter henne har kommet frem til (Croon 1955; Hagen 2007; Howe 1954; Suhr 1965; Wilson 1920). Til tross for den senere kritikken av Harrison er hennes syn på Medusa verdifullt. Det fremhever det gjensidige forholdet mellom den muntlige tradisjonen og billedhuggernes fremstillinger av motivet, og er en påminnelse om de mange medvirkende faktorer i motivets utvikling. At gorgoneia kom før fremstillingene av Medusa med kropp kan, som vi skal se senere, ha betydning for hvordan vi skal forstå Medusa.

Typologisk deles Medusahoder inn i tre stilistiske og grovt kronologiske grupper. Den største gruppen er den arkaiske typen, kalt ”Löwentypus” etter de løveaktige trekkene blandet med menneskelige trekk (fig. 5). Typen oppsto antakelig i Korint på 600-tallet og betegnes som en av de store kreasjonene i den arkaiske perioden (Floren 1977:14). Medusahodene er kjennetegnet ved runde, frontale ansikt, store, oppsperrede øyne og en stor tannfull munn med utstikkende tunge. I noen tilfeller er hun dessuten utstyrt med hoggtenner. Håret består som regel av tette krøller eller parykk lignende frisyre. Medusa ble ofte fremstilt i helfigur med vinger, i enkelte tilfeller med slanger knyttet rundt livet. Det var likevel versjonen uten kropp som var den mest fremtredende, noe som forsterker inntrykket av at hun først og fremst er en maske (Floren 1977:14).



Fig. 5: Athensk svartfigur fat (ca. 560f.Kr.).

De monsterlignende trekkene befestet Medusamotivets posisjon som et apotropaion (Mack 2002:572). Det er likevel verdt å spørre seg om hva hennes enorme popularitet kom av. Hva gjorde det nødvendig å omgi seg med symbolet i så stor grad som det arkeologiske materialet vitner om? Et naturlig sted å begynne sin søken etter et svar vil være med utgangspunkt i den arkaiske verdensoppfatningen.

Den arkaiske tidsalderen har ofte blitt beskrevet som en usikker periode for menneskene på det greske fastlandet (Dodds 2004:44 [1951]). Etableringen av orakler med omliggende helligdommer, samt gjenfortellinger av historier med fokus på blodskyld, kan være uttrykk for et økt fokus på forurensing og renselse.³ De mange små og overbefolkede *poleis* begynte så smått å arbeide seg ut av vanskelige levekår. 600- og 500-tallet f.Kr. var århundrer preget av økonomiske og politiske konflikter. Usikkerheten som preget folks hverdag kan ha framkalt troen på demoner som hadde innflytelse på alle av livets aspekter. De ble således en måte å forklare irrasjonelle hendelser på (Dodds (2004:45 [1951])).

Fra sent på 600-tallet til tidlig på 400-tallet f.Kr. var scenen med gorgonsøstrenes jakt på Persevs den vanligste å fremstille på keramikk (Mack 2002:581). I den offentlige sfære, som i gavlskulpturen på Artemis-templet på Korfu, tilføres nye aspekter til

³ Jf. historiene om Ødipus og Orestes.

Medusamotivet (fig. 6). En 2,8 meter høy figur er avbildet i *Knielauf*, som var det konvensjonelle skjema for bevegelse (Kiilerich 1991:52-53). Figuren identifiseres som Medusa fordi hun er flankert av sine to avkom, den bevingede hesten Pegasus og ynglingen Chrysaor. De to ble født i det øyeblikket Persevs hogde hodet hennes av (Apollod. *Bibl.* 2.4.2; Hes. *theog.* 280).



Fig. 6: Medusa på Artemis-templet, Korfu (ca. 590-580 f.Kr).

Medusaen i gavlen rekker tunge, er bevinget og slanger vokser fra håret samt er knyttet rundt livet. Scenen kan oppfattes som genealogisk, så vel som dramatisk fortellende. Medusa er fremstilt med sitt hode i behold, noe som kan synes som en inkonsekvens da hennes avkom først ble født etter halshuggingen (Kiilerich 1989; Mack 2002). På den annen side signaliserer de hennes død og kan dermed sies å fungere som en narrativ forbindelse til Persevs og resten av myten. Det er tydelig at Medusa på dette tidspunktet ble forstått innenfor rammene av Persevs-myten.

De narrative attributtene falt gradvis bort fra fremstillinger med Medusa og forandret hennes hode til en kraftfull talisman (Cormack 2004:91). Myten viser hvordan Persevs ved å halshugge Medusa forandret henne fra en trussel for menneskene til et symbol på heroisk kraft, noe som ytterligere må ha styrket motivets posisjon innenfor kunsten. Et annet aspekt som er nært knyttet opp mot heltesymbolismen er Persevs'

bruk av hodet som et våpen for å bekjempe sine fiender. Et av de viktigste aspektene ved myten er nettopp det faktum at Medusas blick fortsatt kunne gjøre folk til stein selv etter hennes død (Mack 2002:588). Både sjøhyret Keto, som Persevs reddet Andromeda fra, og tyrannen Polydektes ble ofre for gorgonens forsteinende blick. Slik sett er Medusas hode et redskap som anvendes til å fullbyrde det som til slutt ble heltens seier. Hodets verdi mener jeg gjenspeiles i at Medusa ofte kun blir fremstilt som et hode eller maske. Persevs' bekjempelse av Medusa føyer seg inn i rekken av 18 typisk narrative hendelser som følger både strukturen og logikken til en typisk folkloristisk heltefortelling (Raglan 1990:138). Medusas funksjon i fortellingen var å bli bekjempet, i likhet med Humbaba i myten om den sumeriske kongen Gilgamesh (Hopkins 1934, se, for eksempel Gresseth 1975). Medusas hode ble med andre ord et krigstrofé for Persevs, og samtidig hans viktigste våpen og attributt som helt.

Myten om Persevs og Medusa er et viktig eksempel på kontakt mellom Hellas og Østen i arkaisk tid (Cancik og Schneider 1998:1155). Kirttimukha, en monsterlignende skikkelse med opphav i India, kan i følge Zimmer (1962) ha påvirket utviklingen av den greske gorgonen. Dette er trolig også forklaringen på hvorfor den tidlige typen av Medusahoder ikke har særskilt feminine trekk. I likhet med Medusahoder var Kirttimukha kjent for sin apotropeiske effekt, og den ble dermed ofte plassert over inngangen til templer hvor den fungerte som beskytter. Gjennom handelsforbindelser og kriger har trolig indiske elementer fra kunst og mytologi blitt assimilert med den greske mytologien (Kak 1999:8).

Den arkaiske typen ble introdusert for den romerske verden først under republikken, primært fra steder i nærheten slik som Etruria og greske kolonier i Sør-Italia og på Sicilia. Etruskerne selv fikk gorgontypen fra Ionia på 600- og 500-tallet f.Kr, og det var de som gjorde fremstillinger av hodet alene populært (Floren 1977:208). Det var dessuten etruskerne som satte små vinger på toppen av Medusas hode som på romerske fremstillinger alltid er bevart (McKeon 1983:13). Josef Floren foreslår at vingene var en erstatning for hornene som etruskiske billedhuggere tidligere hadde satt på den arkaiske typen. Det var ikke før i hellenistisk tid at de små vingene ble populære i gresk kunst (Floren 1977:212, 215-216).

I Persevs-myten er blikket det sentrale. Fra tidlig av i historien om Danäes sønn er det *å se* eller *ikke å se* viktige elementer (Mack 2002:589-590). Først lurer Persevs øyet fra de tre gamle Graiene, søstrene til gorgonene. Deretter gir nymfene ham blant annet en kappe (*kunee*) som kan gjøre ham usynlig, og en jegerveske (*kibisis*) til å skjule Medusas hode i. Ved hjelp av bronseskjoldet som lar ham se på monsteret – *uten å se* direkte på henne – kan Persevs ta kontroll over det mektige, forsteinende blikket til Medusa. Persevs seirer fordi han fra første stund har kontroll over blikket. Det er grunn til å tro at Medusamotivet ble et symbol på kontroll over blikket, noe som kan knyttes til idéen om ”det onde øyet”.

Frykten for det onde er noe som sitter dypt i mennesker og er noe som kom til uttrykk i forbindelse med overtro. Troen på ”det onde øyet” er utbredt over store deler av verden og har blitt brukt til å forklare alt fra dårlige avlinger til sykdom og dødsfall. I antikkens kultur finner man også klare spor etter menneskers behov for å beskytte seg mot det. Som en del av overtroen mente man at spesielle symboler beskyttet mot ondskap.⁴ Øyne ble ansett for å være kilder til en kraft som kunne være skadelig. Utstyrt med Medusas øyne var mennesket i antikken selv beskyttet mot andres onde øyne. Således ble noe som i utgangspunktet var ansett for å være farlig og ondt, selv beskytteren mot det onde.

I gresk litteratur finnes det en annen fortelling om Medusa, beskrevet av Homer (*Od.* 11.633-635), hvor Persevs og Athene ikke inngår. Her holdt gorgonen til i underverdenen hvor Persefone hadde den i sin besittelse. Medusas hode hadde de samme attributtene som i Persevs-myten, og det ble brukt av Hades’ hustru til å beskytte mot inntrengere som ville forstyrre hennes rike. Her er ingen referanser til det forsteinende blikket, men det monsterlignende vesenet var fryktet som en Kerberos-lignende skikkelse, slik Odyssevs beretter: ”... og gjennom meg jog den likbleke redsel; ti jeg var redd at den stolte Persefone selv skulle sende Gorgo fra

⁴ I Marokko anvendes fremdeles amuletter formet som for eksempel Fatimas (Muhammeds datter) hånd, båret rundt halsen, som et slikt symbol. I Hellas finner man fortsatt det blå øyet hengt opp mange steder, i håp om beskyttelse mot ”det onde øyet”. Albert M. Potts (1982) gir en oversikt over ”det onde øyet”s utbredelse og utvikling i verden. Han mener utbredelsen kan forklares ut fra en universell idé om det onde.

Hades, hint utyske fælt med det grufulle åsyn” (Hom. *Od.* 11.633-635).⁵ Altså kan Medusas rolle i underverdenen betraktes som vokter av de døde.

4.2 Den skjønne Medusa

Menneskeliggjorte Medusahoder ble fremstilt fra rundt 525-200 f.Kr. Endringene må ses i sammenheng med periodens generelle tendens til å menneskeliggjøre ulike fantasivesener, som for eksempel de legendariske amasonene (Kiilerich 1991:273). Blant fremstillingene av denne andre typen – middeltypen – er Medusahodene på skjoldet og aegiden til Athena Parthenos av Fidias (ca. 438 f.Kr.) de mest kjente. De er kjennetegnet ved å være langt mindre avskrekkende enn de arkaiske, og ved at parykkfrisuren nå er erstattet av slanger i håret. De løvelignende trekkene blir gradvis borte i tidlig- til høyklassisk tid (McKeon 1983:13).



Fig. 7: Detalj fra en athensk rødfigur vase (ca. 450 f.Kr.).

Fra midten av 400-tallet begynte såkalte skjønne Medusaer å tre frem, antakelig først i Attika, men tidligst på 300-tallet kan de betraktes som en egen type. I tråd med tidens kunstidealer ble det mer populært å fremstille Medusa som sovende i det øyeblikket Persevs skulle hogge hodet hennes av (fig. 7). Den en gang så groteske scenen fikk som følge av dette et mykere uttrykk (Phinney 1971:452). Ansiktstrekkene ble normalisert med unntak av de noe større øynene. Medusahoder ble fra dette tidspunkt

⁵ Oversettelse ved P. Østbye. Gyldendal norsk forlag, Oslo, 1996.

av kjennetegnet av slanger i håret og halene som var knyttet under haken. De små vingene opptrer noe sporadisk i hellenistisk tid (McKeon 1983:14).

Hvorvidt denne måten å fremstille Medusa på skal knyttes til enkelte versjonene av myten hvor hun opprinnelig var en vakker jomfru, er usikkert. I stedet bør hennes transformasjon ses i sammenheng med det kunstneriske uttrykket i klassisk tid. Fra den arkaiske gorgonens stirrende øyne var blikket nå blitt roligere. Medusas uttrykk hadde skiftet fra det ulykkelige til det lidende, og til slutt var ansiktet hennes fredfullt. Håret ble formet i tykke krøller eller bølger og motivet hadde fått klare menneskelige trekk. Altså var Medusa langt fra den demoniske skikkelsen hun noen århundrer tidligere hadde vært.

Den berømte Medusa Rondanini (fig. 8) i München Glyptotek er en vakker Medusa som ble oppdaget av Goethe under hans italienske reise i 1786. Hodet fra Palazzo Rondanini i Via del Corso i Roma ble først datert av A. Furtwängler (1893) til 400-tallet f.Kr. Han mente den sannsynligvis var basert på en prototype i bronse. Både Floren (1977:217) og Janer Danforth Belson (1980) mener den typologisk må anses som et sen-hellenistisk eklektisk verk siden kunstneren har satt hellenistiske vinger på et høy-klassisk ansikt. Flere forskere har foreslått en langt senere datering, deriblant Walter-Herwig Schuchhardt som mente den kunne være et eksempel på romersk klassisisme fra Hadrians tid (1962:33). Medusahodet er godt over legemsstørrelse med en høyde på 38 cm og en bredde 48 cm (Buschor 1958:31).

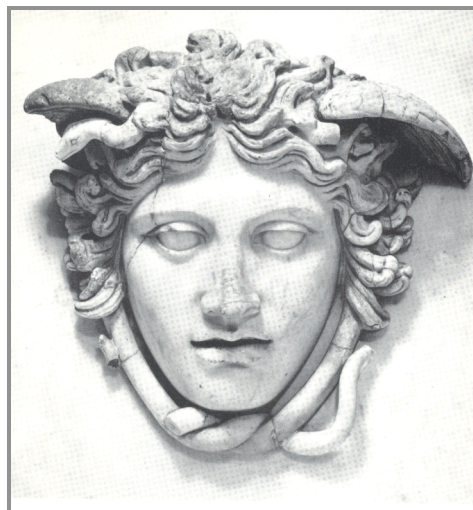


Fig. 8: Medusa Rondanini.

4.3 *Gorgones Romanae*

Den tradisjonelle versjonen av Persevs-myten fortsatte å være populær hos romerne, både i litteratur og kunst. For eksempel var Persevs som hogger hodet av Medusa et favorittmotiv hos freskemalere i Campania (McKeon 1983:11). Til tross for at alle de tre typene ble fremstilt, var den skjønne Medusa med det fredelige uttrykket foretrukket av romerske kunsthåndverkere. Den ble den dominerende blant romerske fremstillinger (Neudecker 1998:618). På de mange bevarte statuer av keisere fremstilt med brystpansre er Medusas hode ofte et sentralt motiv. I denne sammenheng er det naturlig å tolke Medusahodene som en type heltesymbolisme i lys av Persevs' mange bragder. Typens popularitet i senrepublikken og keisertiden må trolig ses i sammenheng med dens sterke tilknytning til hellenistisk kultur. Alle attributter var på plass, noe som gjorde det lett å identifisere motivet som Medusa (McKeon 1983:15). Både blikket og munnen er således underordnet. Skjønne Medusaer finnes bevart fra så sent som 400-tallet e.Kr., da ofte inkorporert i tidlig-kristen kunst.

Kunsten blomstret under Hadrian, både i Roma og i provinsene. Som kunsten under Trajan var den under Hadrian sterkt påvirket av greske forbilder fra den klassiske perioden (Kleiner 1992:261-262). Et eksempel som illustrerer en av de viktigste tendensene innenfor kunsten under Hadrian er et Dionysos-hode funnet i Hadrians Villa i Tivoli. I likhet med Medusa Rondanini har dette hodet klart klassiske trekk, hvilket medførte at arkeologer i sin tid forsøkte å spore den tilbake til en bestemt gresk original, tilskrevet artister som blant andre Myron og Polykleitos (Strong 1969:248). De mange fremstillingene av Hadrians kjære Antinoos bekrefter ytterligere den eklektiske tendensen som betegner deler av den stilmessige utviklingen i kunsten på denne tiden (Vermeule 1968:260).

De to Medusahodene som er gjenstand for undersøkelsen hører uten tvil til under den klassisistiske typen. Utformingen av neseryggen og øyebrynsbuene er tydelig inspirert av de klassiske forbilder. Medusaenes rolige uttrykk er ytterligere med på å underbygge teorien om en slik tidsmessig plassering.

Kapittel 5 Kontekst: ”Man tager hvad man haver”

Et gjennomgående tema rundt studiet av de to fragmentene viser at det er problematisk å fastlå gjenstandenes opprinnelige kontekst. Arbeidet er vanskeliggjort ved at kun små deler av den omliggende dekoren er bevart på Oslo-fragmentet. Hensikten med undersøkelsen som følger er å kunne konkludere hvorvidt Medusahodene i Oslo og London var deler av en frise eller en sarkofag. Siden størrelsen på fragmentene ikke gir noen umiddelbar idé om den opprinnelige gjenstandens størrelse, vil det viktigste i en slik undersøkelse være å finne Medusahoder med både stil- og håndverksmessige likheter. Tilsvarende fremstillinger med dateringer vil forhåpentlig gjøre det mulig å tidfeste tilvirkningen for våre fragmenter. En større konsentrasjon av denne typen Medusahoder innenfor et geografisk område kan dessuten gjøre det mulig å dra en slutning om deres opprinnelige proveniens.

Som vi så i beskrivelsen av Medusahodet i Oslo, er det rester etter en girlander nederst på fragmentet. Før jeg går videre til å undersøke tempelfriser og sarkofager vil jeg derfor undersøke hva disse delene gjør oss i stand til å si om den opprinnelige girlanderens. Resultatet kan være viktig for identifiseringen av fragmentene. Det påfølgende vil deretter kort omhandle girlanderens stilistiske utvikling og symbolske tilknytting.

5.1 Å rekonstruere en girlander

5.1.1 Girlanderrestene på Oslo-fragmentet

I motsetning til Cook (1975:33) som tok bladene nederst på Oslo-fragmentet (fig. 9) for å være akantusblader, mener jeg de har større stilmessige likheter med en annen type blad. Måten bladflikene er utformet på gjør at de bør identifiseres som vinblader. Like ved bladene er fremstillinger av to frukter. Ut fra deres stiliserte form er det problematisk å slå fast hvorvidt de er granatepler eller fiken, men sammenligninger med andre girlandere gjør det tydelig at de skal forestille granatepler (se Herdejürgen 1996, pl. 67.3, 106.2).

Toppen av et hveteaks under den ene slangehalen til Medusahodet i Oslo er i meget lavt relieff. Praksisen med å utforme både kornaks og små blader i lavere relieff i overgangen mellom girlanderer og bakgrunnen var vanlig. Det virker imidlertid å ha vært vanligere i Roma enn i Lilleasia, hvor girlanderne ofte ble utført i høyere relieff, tydeligere atskilt fra bakgrunnen. Granateplene, vinbladene og hveteakset gir oss grunn til å tro at vi har med en fruktgirlander å gjøre. Denne typen, bestående av ulike sorter frukt, blomster, korn, kongler og blader, representerer den mest fremstilte av de ulike typene girlandere i romersk tid (Koch og Sichtermann 1982:224).



Fig. 9: Rester etter girlander på fragmentet i Oslo.

Med kunnskap om den konvensjonelle oppbygningen av fruktgirlandere, blir det mulig å slå fast at granatepler og korn ikke ville ha vært akkompagnert av akantusblader. Av denne grunn kan Cooks (1975) teori om Medusahodenes plassering mellom konsoller med akantus avvises. Dekorelementenes formasjon i en svak bue under Medusahodet er videre med på å styrke teorien om at de har vært deler av en girlander.

I vinbladene er det tydelige spor etter bor. Som vi skal se var det først under de flaviske keiserne (69-96 e.Kr.) at boret kom i bruk under utformingen av girlandere. Sammen med Medusahodenes stilistiske trekk vil restene etter fruktgirlanderer kunne hentyde til en bestemt tidsperiode. Med det utgangspunkt at fragmentene stammer fra samme gjenstand, er merkene etter meisel nederst på London-fragmentet trolig påført ved fjerning av girlanderrestene. Merkene er antakelig påført i nyere tid, enten før avreise fra opprinnelsessted, eller etter ankomst i Storbritannia.

5.1.2 Utvikling og betydning

En monografi om girlandere fra ulike romerske monumenter av Gerhart Rodenwalt ble utgitt i 1925. Med utgangspunkt i girlanderne på Ara Pacis (fig. 10) som ble innviet i år 9 f.Kr. studerte han utviklingen av hvordan girlandere ble fremstilt. Fra de lette og luftige girlanderne på Augustus' fredsalter og Caffarelli-sarkofagen (se Herdejürgen 1996:77, pl. 1). ble de stadig tyngre og tettere under det julisk-claudianske keiserhus (31 f.Kr.-68 4.Kr.). Under det flaviske keiserhus og mot slutten av det første århundret gjorde bruk av bor i mellomrommene mellom frukt og blader dypere. Dette ga girlanderne et tyngre uttrykk (Rodenwalt 1925:24). Jocelyn M. C. Toynbee (1967:213-214 [1934]) mente at girlanderne under Hadrian kunne betegnes som en reaksjon mot den naturalistiske fremstillingsmåten som preget det første århundret e.Kr. I følge henne var girlanderne under keiser Augustus (31 f.Kr.-14 e.Kr.) sterkt preget av klassiske forbilder, noe som sammenfaller med den generelle tendensen under keiseren.



Fig. 10: Girlandere på Ara Pacis.

Girlandere var, i tillegg til ranker av akantus, et vanlig dekorelement på blant annet gravaltre, marmorurner, sarkofager og tempelfriser i romersk tid (Honroth 1971; Sinn 1987). Motivet har sine røtter i hellenistisk tid, og ble av romerske billedhuggere brukt i et antall ulike sammenhenger. Særlig var girlandere et populært dekorelement i gravkunsten (Huskinson 1996:59).

En slutning om girlanderens tilknytning til kult og helligdommer kan trekkes ut fra de stedene hvor girlandere ble fremstilt før sarkofagene, nemlig altere og templer. I likhet med fremstillinger av offerdyrenes bukranier og *paterae* (offerskåler), går girlandere igjen som et fast element i dekorasjonstematikken på templer. I tillegg til å befestet girlandernes status som offer, kan kontinuiteten i fremstillinger av disse, sammen med bukranier og *paterae*, trolig gjenspeile offerhandlingens plass i kultutøvelsen. Toynbee mente girlanderne fremstilt på de romerske sarkofagene var fremstillinger av de faktiske girlanderne man ofret ved begravelsen og senere ved den årlige *parentalia-festen*⁶ (1967:161 [1934]). Til tross for endringer i gravskikk ble motivet videreført fra gravurnene brukt i kremasjoner til sarkofagene. Kontinuiteten i fremstillinger av girlandere gir dessuten et inntrykk av motivets symbolske verdi, noe som underbygges av fellesnevneren for gjenstandsgruppene nevnt over: tilknytningen til det sakrale.

Både korn, druer, valmuer, granatepler og kongler var vanlige bestanddeler av fruktgirlandere. Med sine mange frø har disse dekorelementene blitt tolket som symboler på fruktbarhet. I gresk mytologi er granatepler likeledes blitt forbundet med unge kvinner, som i gravsymbolikken ofte blir sammenlignet med Persefone, Hades' brud (Lazongas 2005:103). Enkelte har dessuten argumentert for at slike symbol, i kraft av å stå for fruktbarhet, også står for udødelighet (Haarløv 1977:49).

Ovid (*Fast.* 2.533-570) gir et viktig vitnesbyrd om girlandere som offer. I forbindelse med offergavene som skulle bringes til graven, nevnes girlandere. Offeret, som i følge dikteren ikke trengte å være kostbart, kunne dessuten bestå av litt korn, litt salt og fioler. Fruktgirlanderne kan dermed sies å kombinere de enkelte ofringene. I tillegg til den symbolske funksjonen, må også girlandernes rent dekorative effekt tas i betraktning.

⁶ Feiret 13.- 21. februar (Ov. *Fast.* 2.548, 570).

5.2 Medusa i romersk arkitektur

Praksisen med å dekorere friser med Medusahoder oppsto trolig i Lilleasia. Stilen hodene i Oslo og London er utført i er sammenlignbar med Medusahoder i den østlige delen av Romerriket. Med Smyrna som angitt proveniens for fragmentet i Oslo vil jeg undersøke muligheten for at fragmentene kan ha vært deler av frisen på en bygning i Lilleasia. Underveis vil aspekter ved forholdet mellom provins og hovedstad bli berørt, med den hensikt å betrakte fragmentene i et større kulturhistorisk perspektiv.

5.2.1 Medusafriser i Lilleasia

En tradisjon for å dekorere friser og andre bygningsdeler med masker oppsto i Lilleasia allerede i sen-hellenistisk tid (Coulson og Leventi 1998:225). I frisen på et mausoleum i Efesos fra midten av 100-tallet f.Kr. er et Medusahode i relieff plassert i en rosett (Waelkens 1982:8). I den samme delen av Romerriket finnes også de tidligste eksemplene på bruk av masker på større byggverk: i Tiberius og Livias portikus fra 14-29 e.Kr. i Afrodiasias (Barattolo 1982:142). Den tidligste forekomsten av Medusahoder mellom konsoller i friser er i Trajaneum i Pergamon (fig. 11) og på Apollon-templet i Didyma (fig. 12), begge lokalisert på den lilleasiatiske vestkysten (Cook 1975:35).

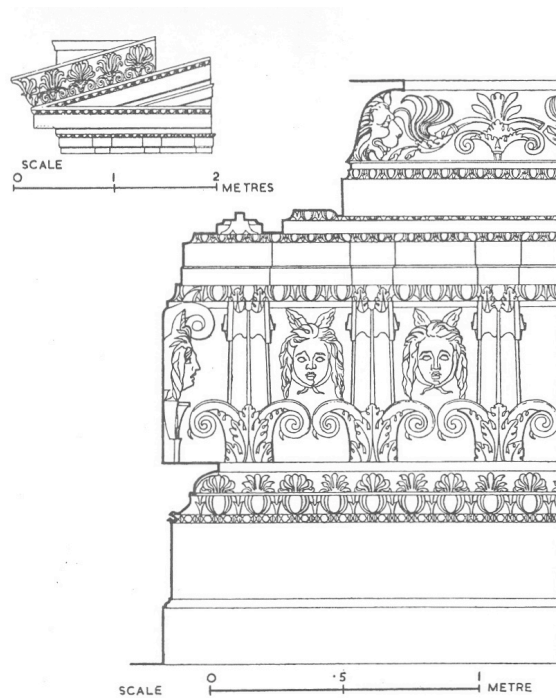


Fig. 11: Frisen i Trajaneum, Pergamon.



Fig. 12: To Medusahoder fra Apollon-templet i Didyma.

Trajaneum ble påbegynt på slutten av keiser Trajans tid (98-117 e.Kr.) og ferdigstilt av hans etterfølger Hadrian (Strong 1953:131). Templet utgjorde sentrum for keiserkulten til Trajan i Lilleasia (Vermeule 1968:251). Fra templet i Didyma er fem fragmenter med Medusahoder bevart. Både i Pergamon og Didyma besto frisen av konsoller med hodene plassert i mellom. Konsollene vokste ut av akantusblader, og ut av disse sprang slyngtråder formet i volutter ut til sidene. I Trajaneum vendte voluttene nedover, mens de i Didyma vendte oppover og tvinnet seg sammen rett nedenfor slangehalene under Medusaenes hake.

Tempelfriser er ikke det eneste stedet hvor Medusahoder har blitt plassert. I rundgavlen på Celsus-biblioteket i Efesos er et Medusahode av den såkalte Rondanini-typen (fig. 13). Biblioteket ble trolig bygget mellom 113-120 e.Kr. til ære for den tidligere konsul og prokonsul i Asia T. Julius Celsus Polemaeanus, av hans sønn og sønnesønn (Strocka 1988:295; Ward-Perkins 1992b:100). Som vi vil se litt senere kan Medusaer av denne typen ha særskilt betydning i forbindelse med teorier om kontakten mellom Roma og provinsene i øst.



Fig. 13: Medusahodet fra Celsus-biblioteket, Efesos.

Frisen på et mindre peristyl-tempel i Side (tempel N1) har av flere forskere blitt betraktet som en parallell til frisen i Trajaneum (Barattolo 1982; Cook 1975; Strong 1953). Templet ble bygget til Apollon og er datert til Antoninus Pius' tid (138-161 e.Kr.) (Barattolo 1982:144; Paoletti 1988: 349). I de bevarte frisestykkene står Medusahoder mellom konsoller som springer opp fra akantusblader (fig. 14). Under hodene er volutter av slyngtråder erstattet av akantusblader. Sammen med den såkalte Arundel-frisen (fig. 15) utgjorde Medusahodene fra Side de sterkeste indisiene i Cooks (1975) argumentasjon for at fragmentene i Oslo og London hadde tilhørt en frise i Lilleasia. Det var trolig derfor han fant det maktpåliggende å identifisere bladene på Oslo-fragmentet som akantus. Tett oppunder de to bevarte Medusahodene på Arundel-frisen møtes to nedovervendte volutter. Både denne og frisen i Side har klare likhetstrekk med Trajaneum i Pergamon.

Lengden på Arundel-frisen er 1,46 meter (Cook 1975:33).⁷ Den samme typen konsoller som på denne frisen, plassert mellom Medusahodene i Oslo og London ville ha gitt et sammenhengende fragment på tilnærmet lik lengde. Den bevarte høyden på Arundel-frisen er 65 cm, hvorav den øvre halvdel gir plass til Medusaene, mens akantusvolutter over rader med palmetter og eggstav opptar den nedre delen.

Frisen ble gjenfunnet ved utgravningene av Arundel-huset i London i 1972 og identifisert som en frise fra en romersk bygning i Lilleasia, angivelig i Smyrna. Den er datert til antoninsk periode og ble sendt til Storbritannia rundt 1627 (Haynes 1975:20). Arundel-frisens bakgrunn i en privatsamling gjør den verdifull med tanke på fragmentene i Oslo og London. Som vist i kapittel tre, var det vanlig praksis å hugge til deler av antikke gjenstander som skulle sendes med skip til sine nye eiere. Tykkelsen på Arundel-frisen er 60 cm (Cook 1975:33), noe som tilsvarer ca. fire ganger tykkelsen på de to i Oslo og London. Forskjellen i tykkelsen på denne frisen og våre fragmenter, mener jeg sannsynliggjør at bearbeidelser har funnet sted i moderne tid, så fremt det viser seg at de var deler av en frise.

Arundel-frisen ble på et tidlig tidspunkt betegnet som sarkofagdel, antakelig på grunn av fragmentets størrelse og utforming (Haynes 1975:14). Kjennskap til sarkofager

⁷ London Museum. For Arundel-frisens historie som objekt i kunstverk, se Konecny (1983).

med Medusahoder kan også ha vært avgjørende i en slik identifisering. Tilfellet illustrerer problematikken i forbindelse med å fastslå den opprinnelige funksjonen til slike fragmenter.



Fig. 14: Medusahoder fra tempel N1 i Side.



Fig. 15: Arundel-frisen.

Håret på Medusahodene fra frisen i Side er formet i krøller, men de er ikke fullt så stiliserte slik som håret på de to aktuelle Medusahodene. Munnen er halvåpen, noe som sammen med de drillede pupillene, forsterker ansiktens strenge uttrykk. På Arundel-frisen er iris og pupill utformet på samme måte som på fragmentene i Oslo og London. Resultatet er et mildere uttrykk enn i Side, på tross av Medusaenes åpne munn også her. Arundel-frisen og dem fra Side er viktige eksempler på variasjonen som forekom i utformingen av Medusafriser i første del av 100-tallet e.Kr.

Styrken i Cooks (1975:33) argumentasjon er at det som er bevart av fragmentene i Oslo og London er nok til å kunne hevde at konsollene har blitt meislet bort i senere tid. Han mente i tillegg å kunne se rester etter *anathyrosis* på London-fragmentets høyre bruddflate, noe som ville ha indikert enden på frisestykket. Ved undersøkelsene av London-fragmentet observerte jeg derimot ingen spor etter denne type utforming.

Et detalj på fragmentene i Oslo og London, som skiller dem fra eksemplene over er den øverste listen. Både Cook (1975) og Walker (1990) anså listen som problematisk i identifiseringen av fragmentene som henholdsvis deler av en frise og sarkofag. Oppbygningen av ulike bygningselementer og deres overgang til hverandre varierte i antikken. I forbindelse med Arundel-frisen påpekte Cook (1975:33) at den øverste delen av arkitraven trolig var hugget i samme blokk som frisen. I andre tilfeller kunne inndelingen av entablaturet bli gjort på andre måter. En viss variasjon er å forvente, noe som medfører at listen ikke nødvendigvis er et problematisk element i identifiseringen av fragmentene som deler av en arkitektonisk frise.

5.2.2 Vekselvirkninger – Medusa på tur

Tradisjonen med bruk av marmor i Roma startet under keiser Augustus og utviklet seg gjennom de første århundrene e.Kr. Tidlig i perioden brukte man et bredt spekter av stiler, sterkt påvirket av greske arkitekter som arbeidet på de forskjellige prosjektene (Kleiner 1992:60, 99). Rundt ca. 20-10 f.Kr. utkrystalliserte det seg en stil preget av flere østlige elementer, slik som på Regia eller templet til Divus Julius og til Saturn. Andre bygninger har på den andre siden renere, greske ornamenter, som templet til Mars Ultor (Strong 1953:129). I begge tilfeller har arkitekter og billedhuggere brakt med seg tradisjoner østfra. Nye motiver ble dermed introdusert og integrert i det som ble den romerske stilen.

Bruk av marmor (og granitt) i de østlige provinsene var et direkte resultat av deres integrering i de sosiale og økonomiske rammeverkene til Romerriket. Dette var med på å stimulere utviklingen av en østlig arkitekturstil, som frem til da hadde vært relativt fri for romersk påvirkning (Dodge 1990:109). Det hadde helt fra hellenistisk tid eksistert en tradisjon for arkitektoniske dekorelementer i Lilleasia (Strong 1953:134).

Donald E. Strong (1953:133) var den første til å foreslå at arkitekter migrerte gjennom hele Romerrikets eksistens. Som en del av en større studie av ornamenter i romersk arkitektur argumenterte han for at et aspekt ved den arkitektoniske dekorasjonen, helt inn i regjeringstiden til både Hadrian og Antoninus Pius, kunne betegnes som "the Augustan revival". Begrepet var en henvisning til utviklingen av

arkitektonisk ornamentikk under den første keiseren. Etter de flaviske keiserne skjedde det endringer i det håndverksmessige uttrykket under Hadrian og Antoninus Pius. På tross av tilbakevendingen til det "augusteiske" uttrykket, hevdet Strong (1953:122) at en ny og annerledes stil kom til syne. I følge Strong (1953:120, 138) var Trajans arkitekt Apollodorus, som en stund også var ledende arkitekt under Hadrian, påvirket av stilen under Augustus (se Strocka 1988:294 for "augusteisk" påvirkning under Trajan).

Fra og med Hadrians tid og helt frem til det 3. århundret e.Kr. kan den kunstneriske utviklingen betegnes som eklektisk, spesielt i relasjon til klassiske forbilder, men også med tanke på østlig inspirasjon (Strong 1969:233). Venus og Roma-templet og Hadrians mausoleum er blant de tidligste eksemplene på den nye stilen. Det store spekteret av motiver fra det første århundret e.Kr., i tillegg til det nitide håndverket, var fraværende (Strong 1953:30). I frisene på Hadrians mausoleum, ferdigstilt etter keiserens død i år 138 e.Kr., fantes en ny variasjon med eggstav og astragal øverst. Under var oksehoder med fruktgirlandere festet mellom seg, og over girlanderne var en patera (fig. 16).

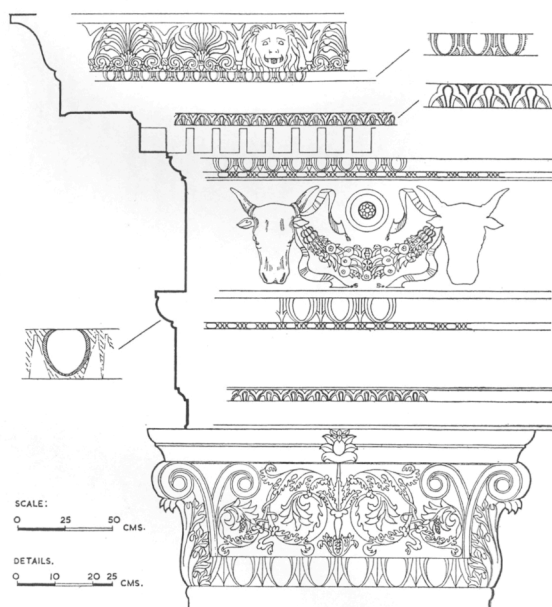


Fig. 16: Entablaturet på Hadrians mausoleum i Roma.

Venus og Roma-templet er betydningsfull i forbindelse med utviklingen av Medusafremstillinger i arkitektur. Det ble bygget mellom 121-136/137 e.Kr., men etter at en brann ødela det fikk keiser Maxentius (302-312 e.Kr.) det gjenoppbygd i år 307 e.Kr. Under utgravningene av templet i 1813 ble det funnet fragmenter etter seks Medusahoder (fig. 17) (Gasparri 1998:638-639). De tre best bevarte står utstilt i Braccio Nuovo i Vatikanmuseet og tilhører i følge Marina Prusac (2005:3, 6) Rondanini-typen. Medusahodene, i prokonnesisk marmor, var trolig festet til den 316 meter lange tempelfrisen. To av Medusahodene i Vatikanmuseet måler 64 cm i høyden, mens den tredje måler 68 cm (Prusac 2005:6). Forskjellen i størrelsen mellom disse og hodene i Oslo og London kan trolig forklares ut fra størrelsen på templet.

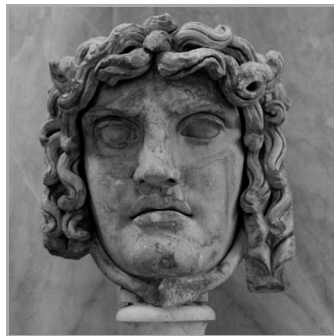


Fig. 17: Medusahode fra Venus og Roma-templet.

Det er kun forskjeller i de dekorative detaljene som skiller entablaturet på Trajaneum i Pergamon fra det på Venus og Roma-templet (Strong 1953:131). Det faktum at Trajaneum er bygget tidligere enn bygningene i Roma, deriblant Venus og Roma-templet, er ikke i seg selv nok til å kunne betegne den nye stilen i Roma som østlig. Strong (1953:137) mente sannsynligheten var stor for at én og samme arkitekt hadde vært ansvarlig for de to byggverkene, og at han hadde tatt med seg håndverkere til Roma som tidligere hadde arbeidet for ham i Pergamon. Stilistiske likheter mellom Medusahoder fra Lilleasia og de fra Venus og Roma-templet er slik jeg ser det med på å styrke sannsynligheten for en håndverksmessig forbindelse mellom Roma og Lilleasia.

Etter Strongs artikkel i 1953 har flere forskere tatt opp tråden etter ham. Volker Michael Strocka (1988) utfordrer tidligere oppfatninger av at de romerske provinsene

var reaksjonære i forhold til Roma. Strocka tar for seg forekomsten av utvekslinger av ulike ideer, og har oppdaget at arkitekter, konstruksjonsteknikker og arkitektoniske utforminger fra Lilleasia i mange tilfeller har påvirket utviklingen av arkitekturen i Roma under Trajan og Hadrian. I løpet av tiåret 110-120 e.Kr. skjedde radikale forandringer både i kvalitet og kompleksitet i dekorasjonen på de mest prestisjefulle bygningene i Lilleasia. Blant disse er Celsus-biblioteket og Trajaneum (Paoletti 1988:349). Byggeprosjekter av en slik størrelse ble ofte startet av lokale aristokrater som hadde oppnådd romersk konsulstatus (Strocka 1988:295-297). I sine hjembyer introduserte de moter og standarder som de hadde brakt med seg fra keisernes byggeprosjekter i Roma. Etter hvert lot også andre i provinsen seg påvirke. I følge Strocka (1988:301) ansatte trolig patroner i Lilleasia arkitekter som tidligere hadde vært ansvarlige for store prosjekter i hovedstaden under Trajan. Dette er tilfellet med byggingen av blant annet Apollon-templet i Side (N1) og Serapis-templet i Efesos. Etter denne perioden i Lilleasia hadde stilen gjennomgått en utvikling, og arkitekter og håndverkere dro deretter til Roma hvor de satt sitt preg på Venus og Roma-templet og Hadrians mausoleum (Mitchell 1989-1990:101).

At billedhuggere kom til Roma fra Lilleasia er støttet av at den klassiserende stilen de utførte sine arbeider i var spesielt populær i Lilleasia under Hadrian (Prusac 2005:6). Medusahoder av Rondanini-typen forekommer først i Lilleasia, eksemplifisert ved det på Celsus-biblioteket. I likhet med Strocka (1988:292) mener jeg at Medusahodene fra Venus og Roma-templet kan tilskrives billedhuggere fra verksteder i Lilleasia som virket i Roma på Hadrians tid. Likhetstrekkene mellom disse og Medusahodet på Celsus-biblioteket styrker teorien om at denne typen Medusaer først ble utviklet i Lilleasia. Forekomsten av Medusafriser i området gjør også at Smyrna som proveniens for Medusahodene i Oslo og London er sannsynlig. På Kreta er det derimot lite som tyder på at den samme tendensen eksisterte i arkitekturen. Det er derfor grunn til å tvile på at Medusahodene i Oslo og London har blitt tilvirket der, så fremt de var deler av en frise. Fellestrekk med Medusahoder i Lilleasia datert til første halvdel av 100-tallet e.Kr, særlig det på Celsus-biblioteket, er med på å sannsynliggjøre at fragmentene hører hjemme i samme periode. De klassiserende trekkene gjør det naturlig med en plassering i hadriansk eller antoninsk periode.

Det er likevel en bestemt del av våre fragmenter som gjør det problematisk å konkludere med at de hørte hjemme i en arkitektonisk kontekst. Elementer fra planteriket forekommer ofte i utsmykningen av templene. Girlandere av frukt forekommer også i frisedekorasjon, som på Hadrians mausoleum. Det er derimot ikke funnet tilfeller der Medusas hode er plassert over girlandere i tempelfriser. I alle eksemplene over opptrer Medusahoder med planteornamenter, men det er nesten utelukkende snakk om ranker av akantus.

5.3 Sarkofager

Siden 1860-årene har romerske sarkofager vært gjenstand for utallige undersøkelser og publikasjoner. Fra 1930-årene har de blitt betraktet som en fundamental del av det arkeologiske materialet og avgjørende for å forstå imperiets kunst og kulturelle historie, provinsene inkludert (Money 1990:46; Rodenwalt 1933:181). Som med Medusafriser i foregående delkapittel, vil jeg her sammenligne Medusahodene i Oslo og London med dem på sarkofager.

Guntram Koch og Helmut Sichtermann (1982) delte de romerske sarkofagene inn i grupper ut fra de største produksjonssentra: Roma, Athen (Attika) og Dokimeion (Afyon) i Frygia. Resten, de provinsielle sarkofagene, ble delt inn i fire grupper hvor Lilleasia utgjør en av de største. Utrykk som ”greske” og ”latinske”, eller ”østlige” og ”vestlige” sarkofager har blitt brukt for å skille mellom gruppene. De to første betegnelse kan være misvisende fordi de forutsetter en fundamental distinksjon mellom ”gresk” og ”latinsk” kunst (Toynbee 1967:220 [1934]).

En rekke publikasjoner er gjort omkring produksjonssentra (Berges 1993; Herdejürgen 1996; Işık 1992, 1998, 2000, 2007; Stročka 1978, 1996; Waelkens 1982). Forskningen har, i likhet med forskning omkring arkitektur i den østlige provinsen, bidratt til å tydeliggjøre Lilleasias rolle i den kulturelle utviklingen i romersk tid. I tillegg har den bidratt til teorier om ulike verksteder eller ”skoler”. Den dekorative tematikken, håndverksmessige forskjeller, samt bruk av både lokale og importerte marmortyper er med på å gi gruppene sitt særpreg. Forskjellige typer marmor har ulike egenskaper, som størrelsen på krystallene og grader av porøsitet. Det er grunn til å tro at billedhuggere hadde kunnskap om de muligheter og

begrensninger som de ulike typer stein ga når det gjaldt utforming av motiv (Ward-Perkins 1975-76:234).

Sarkofager produsert i vest var som regel dekorert på tre sider, mens de fra østlige produksjonssentra var dekorert på alle fire sider. Forklaringen ligger i at sarkofagene i vest var tiltenkt en plass langs veggen i et hypogeum, mens sarkofager i øst sto over bakkenivå og kunne betraktes fra alle fire sider. Cornelius C. Vermeule (1968:11) illustrerte kontrastene mellom de østlige og vestlige ved å påpeke at den første gruppen er kjennetegnet ved å ha vektlagt det arkitektoniske og dekorative, mens fremstillinger av greske myter og scener fra det romerske dagligliv preger den andre. Dette skillet er forsterket ved at lokkene på sarkofager produsert i vest som regel L-formede, mens de fra øst var gavlformede (Ward-Perkins 1975-76:216).

Ut fra relieffmotivene kan romerske sarkofager deles inn i to kategorier. Den første kategorien er de ”mytologiske”, hvor scenene er hentet fra mytologien (Toynbee 1967:161, 164-201 [1934]). Vanlige motiver er scener fra mytene om blant andre Akilles, Orestes, Endymion, Persefone, Hippolytos, amasoner og dioskurene. Den andre kategorien er de ”dekorative” sarkofagene (Toynbee 1967:202-230 [1934]). Rester etter en girlander gjør at det er naturlig å forbinde fragmentet i Oslo og London med en girlandersarkofag. Denne typen sarkofager utgjør en av hovedgruppene blant ”dekorative” sarkofager.

5.3.1 Girlandersarkofager

Walter Altmann (1902) var den første som brukte betegnelsen girlandersarkofag, kjennetegnet ved at nettopp girlandere utgjør det sentrale dekorelement.

Sarkofaggirlanderne kan være rene bladgirlandere, ofte av eikeblader eller laurbærblader. Som tidligere vist består de som oftest av en blanding av forskjellige elementer, som druer, fiken, granatepler, vinblader, kongler, blomster og eføy.

Girlandersarkofager er kjennetegnet ved at to, i enkelte tilfeller tre, girlandere er fremstilt på langsiden. På kortsiden er det som regel én girlander. Girlanderne holdes oppe av ulike figurer som genier, amoriner, satyrer, seiersgudinner, eller de er bundet mellom hornene på bukranier. De samme figurene er ofte brukt på hjørnene av

sarkofagen og binder således dekorelementene på langside og kortside sammen. I det semisirkulære feltet over girlanderne var det vanlig å plassere løvehoder, teatermasker, satyrhoder, portrettbyster og Medusahoder. Som en regel kan man si at i de tilfellene hvor Medusahoder er fremstilt på sarkofager, er hun med få unntak akkompagnert av girlandere. Den eldste forekomsten av Medusahoder over girlandere finnes på en lykisk sarkofag fra tidlig 100-tall f.Kr. (Coulson og Leventi 1998:225). Teniae, som holder girlanderer sammen, er et fast element. Mens det i vest var vanlig å anvende teniae til å fylle ut tomrom mellom ulike dekorasjonselementer, ser man ikke den samme tendensen i øst (Toynbee 1967:223 [1934]).

Som en del av et forskningsprogram opprettet i 1978 ble det foretatt isotopanalyser av en rekke gjenstander i marmor. Programmet hadde som formål å identifisere de ulike marmortypene i romerske sarkofager og uidentifiserte fragmenter i British Museum, deriblant Medusahodet i London (Coleman og Walker 1979:107-112; Walker 1984:207). Ettersom London-fragmentet viste seg å være i pentelisk marmor argumenterer Walker (1990:42-43) for at Medusahodene kan ha tilhørt en attisk girlandersarkofag.

5.3.2 Attiske girlandersarkofager

Produksjonen av sarkofager i Athen startet omkring 140 e.Kr (Giuliano 1962:15). Sabine Rogge (1995:15) anslår at det finnes omlag 1500 attiske sarkofager og sarkofagfragmenter bevart. Sarkofagene herfra ble som regel hugget i pentelisk marmor fra steinbruddene nordøst for Athen. De skiller seg særlig ut fra de ”byromerske” og de fra Dokimeion, med dekorasjon tydelig inspirert av den klassiske kunsttradisjonen i Attika. Medusahoder synes imidlertid å være et sjeldent motiv på de attiske girlandersarkofagene. Blant publiserte sarkofager herfra finnes det ingen med lignende Medusahoder, noe som var bakgrunnen for at Koch og Sichtermann (1982:364) betegnet våre to Medusaer som et problem i det attiske repertoaret.

Produksjonen i Attika var ikke på langt nær så omfangsrik som den i Roma, og sarkofagene ble for det meste produsert for å eksporteres (Koch 1993:97; Rodenwalt 1933:211). Eksempler på slik eksport er funnet blant annet i Makedonia, Thrakia, Kreta, Syria, Palestina og Libanon (Ferrari 1966; Koch 1993:111; Linant de

Bellefonds 1985:163; Waelkens 1992). En mulighet er derfor at gjenstanden som de to fragmentene var deler av ble eksportert til en annen del av imperiet. I denne sammenheng forslår Walker (1990:43) Kreta som produksjonssted, sannsynligvis med den angitte proveniensen til London-fragmentet som utgangspunkt. Medusahodene i Oslo og London blir sammenlignet med dem på en attisk girlandersarkofag i pentelisk marmor fra Mallia på Kreta (Walker 1990:43). Sarkofagen (fig. 18) er datert til 125-150 e.Kr. ut fra de dekorative detaljene, og det håndverksmessige uttrykket er typisk for de romerske provinsene mot slutten av keiser Hadrians tid (van Effenterre 1976:543). Medusahodene fremstilt på langsiden (fig. 19) blir beskrevet som svært like de to aktuelle fragmentene (Walker 1990:43). De største likhetene ligger i utformingen av vingene og Medusaenes plassering over fruktgirlandere utformet med blant annet bor.

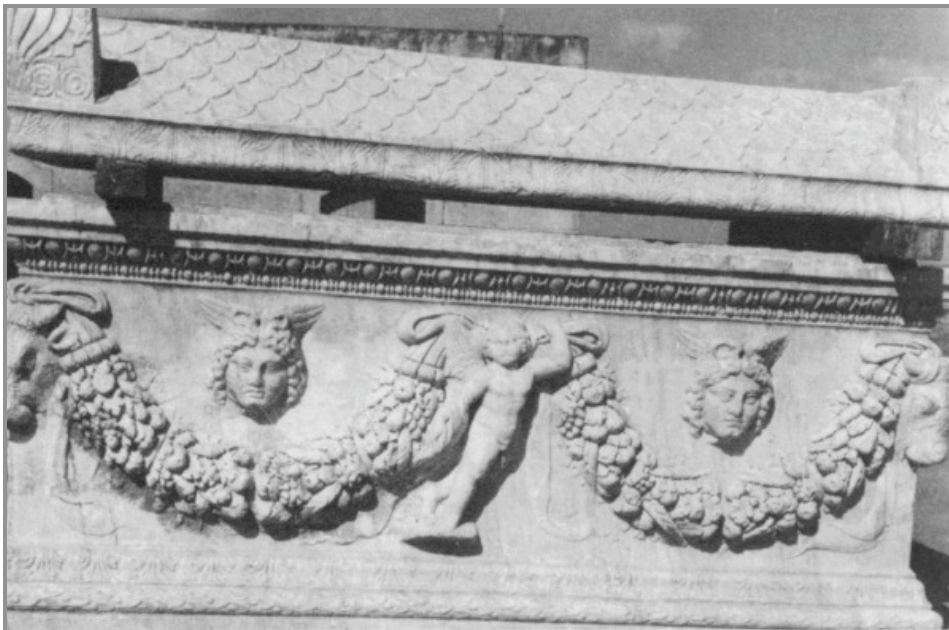


Fig. 18: Girlandersarkofagen fra Mallia.



Fig. 19: Medusahode på Mallia-sarkofagen.

På den øverste delen av sarkofagen fra Mallia er en dekorlist av eggstav og astragal. Denne listen står, i likhet med den på våre fragmenter, ut fra sarkofagen i 90° vinkel. Den er således et eksempel på at slik utforming har forekommet på sarkofager. Walker (1990:43) mener den øverste listen på fragmentene i Oslo og London kan være en uferdig dekorlist fra antikken. Om listen var tiltenkt en lignende type dekorasjon som på den i Mallia, for eksempel astragal, kan det forklare høyden (ca. 6,3 cm). Likevel mener jeg at siden listen er helt flatt vitner det om at den har vært ment å skulle forbli slik, og at den derfor ikke skal betraktes som uferdig.

Sarkofager fra de ulike produksjonssentra viser stor variasjon i utformingen av overgangen mellom sarkofag og lokk. Selv innenfor de etablerte motivskjemaene ser det ut til at de ulike verkstedene, med tilhørende billedhuggere, har hatt sine preferanser i utformingen av sarkofagdelene. Blant de attiske sarkofagene i Rogges (1995) katalog er sarkofagkanten i de fleste tilfeller formet slik at den buer eller skråner innover og ned. Dette gjør at utformingen av kanten på Mallia-sarkofagen og den på de to fragmentene med Medusahoder ikke kan betegnes som typisk attisk.

Tykkelsen på sarkofagen i Mallia er ca. 13 cm, hvilket samsvarer med tykkelsen på våre fragmenter (van Effenterre 1876:527). Sammen med marmortypen, vingene og fruktgirlanderne er dette en egenskap ved Mallia-sarkofagen som sannsynliggjør at

Medusahodene i Oslo og London var deler av en lignende sarkofag. Dateringen av sarkofagen korresponderer dessuten med den foreslåtte dateringen av våre to fragmenter.

Blant de 12 attiske sarkofagdelene som er funnet på Kreta er dessuten et gavlformet lokk (fig. 20) i pentelisk marmor funnet i Herapytna (Herapetra) (Giuliano 1962:19). I gavlen er et Medusahode som har likhetstrekk med fragmentene i Oslo og London, til tross for at det er hugget i lavt relieff, er grovere bearbeidet og mangler vinger. Håret er formet i stiliserte krøller som alle ender i volutter. Lokket tilhørte trolig en Akilles-sarkofag, også i pentelisk marmor, datert til 150-170 e.Kr. I følge Walker (1990:39-40) eksisterer det ingen paralleller til denne typen Medusa i gavl på sarkofaglokk fra Attika. Hennes forslag om et lokalt verksted på Kreta for å forklare Medusahodene i Oslo og Londons unike utforming er forståelig, særlig sett i sammenheng med Mallia-sarkofagen og lokket fra Herapytna (1990:43).



Fig. 20: Gavlformet lokk fra Herapytna.

Hvis utformingen er gjort av lokale billedhuggere blir betegnelsen ”attisk” upresis i relasjon både til girlandersarkofagen, det gavlformede lokket med Medusa og de to Medusahodene i Oslo og London. Til tross for at de er hugget i marmor fra Attika, er det etter min mening mer interessant hvor billedhuggerne kom fra. Økonomiske og geografiske hensyn kan dessuten ha hatt innvirkning på hvilke marmortyper som ble importert. Ian F. Sanders (1982:48) legger nettopp Attikas geografiske nærhet til grunn for at de fleste importerte sarkofager på Kreta er i marmor herfra. Han mener dessuten det lave antallet lilleasiatiske sarkofager kan tyde på at verkstedene derfra slet med å få innpass i markedet på øya. På den annen side var de offentlige bygningene på øya dominert av arkitekturstilen fra Lilleasia, hvilket kan tyde på at det

har eksistert et miljø bestående av billedhuggere fra samme område (Sanders 1982:48).

5.3.3 Lilleasiatiske girlandersarkofager

I tillegg til Kreta har den lilleasiatiske vestkysten blitt foreslått som produksjonssted for Medusahodene i Oslo og London. Koch og Sichtermann (1982:523) mente Lydia eller Ionia i Lilleasia var sannsynlig proveniens for fragmentene.

Et stort antall girlandersarkofager ble produsert i Lilleasia. Disse hører til hovedgruppen av sarkofager herfra (Koch & Sichtermann 1982:499-500). Gruppen består av: frisesarkofager, sarkofager med flygende amoriner og seiersgudinner, girlandersarkofager og søylesarkofager. Dokimeion er, sammen med Efesos og Afrodiasias, produksjonsstedet med størst betydning i forhold til girlandersarkofager. Sarkofagene fra det dokimeiske verkstedet, eller gruppen verksteder, var svært populære og hadde trolig overregional betydning. Et stort antall ble dessuten eksportert på 100-tallet e.Kr. Marc Waelkens (1982:9) har identifisert 44 girlandersarkofager som han tilskriver billedhuggere tilknyttet Dokimeion.

Gjennom en standardisering av motivfremstillingene på sarkofagrelieffene vokste det frem en industri av halvfabrikkerte sarkofager (fig. 21). Funn av skipsvrak med halvferdige sarkofager viser hvordan de ble sendt fra verkstedet til kjøperen, hvor de skulle ferdigstilles, antakelig av medfølgende billedhuggere (Pearson og Herz 1992:283; Ward-Perkins 1975-76:206). I Lilleasia lå de største produsentene av slike halvfabrikkerte sarkofager i Prokonnesos (Marmara), Efesos, Afrodiasias og Karia (Koch 1993:162). Sarkofagene fra de ulike stedene har særtrekk som skiller dem fra hverandre. For eksempel har girlandere fra Afrodiasias ofte et anheng under seg, mens dem fra Efesos ikke har det. I tillegg var plassen over girlanderer mindre på de halvfabrikkerte girlandersarkofagene fra Efesos enn på andre, noe som ga utslag i blant annet mindre Medusahoder (Asgari 1977:345; Koch 1993:173,177).



Fig. 21: Halvfabrikkert girlandersarkofag fra Afrodiasias.

Gjennom en rekke forskningsarbeider har kunnskapen om datering og kronologi knyttet til girlandersarkofager fra Lilleasia økt, men fortsatt er dateringen av disse problematisk. Perioden for framstilling av denne typen sarkofager settes til 140-170 e.Kr. (Koch 1993:115; Koch og Sichtermann 1982:500), men i følge Fahri İşik (1998:279-280) ble de tilvirket allerede i senflavisk tid.

Enkelte trekk skiller de lilleasiatiske fra girlandersarkofager produsert i andre deler av Romerriket. Sammenlignet med girlandersarkofager produsert i Roma er de svært forseggjorte (Koch og Wight 1988:67). I likhet med sarkofager fra Attika ble de bearbeidet like grundig på alle fire sidene (Koch og Sichtermann 1982:498-499). Forskjellige ornamenttrekker av *meanderborder*, astragal, eggstav, palmettefriser og *kyma reversa* på sarkofagsokkelen er karakteristisk for girlandersarkofager fra området (Koch og Sichtermann 1982:499). Tragediemasker er, sammen med Medusahoder, blant de vanligste motivene over girlanderne, som oftest består av eike- eller laurbærblader (Waelkens 1982:7). I de tilfeller der lokket er bevart, er det som regel snakk om gavlformede, med *akroteria* og *antefixer* formet som palmetter eller løvehoder.

Eksempler på import av attiske sarkofager finnes også i Lilleasia, til tross for at provinsen hadde store produksjonssentre ved marmorbruddene i Dokimeion og Prokonnesos (Koch 1993:111; Koch og Sichtermann 1982:366-475). Fra Efesos, som også hadde egen produksjon er det funnet ti eksemplarer. I Smyrna er det funnet ett tilfelle av attisk import (Koch og Sichtermann 1982:520; Rudolf 1989). I alt er det funnet 16 eksemplarer av attisk import i Lilleasia (Giuliano 1962:18, 47). Dette viser at selv steder med egen produksjon av sarkofager også importerte marmor utenfra. Årsaken kan være at kundene etterspurte andre marmortyper, eller at verkstedene selv importerte eksotisk marmor fordi det ga økt prestisje (Pearson og Herz 1992:283).

I Lydia og Ionia er det funnet flest sarkofager med girlandermotiv i sammenlignet med andre motiv (Koch 1993:173). Efesos, som var sentrum i den asiatiske provinsen, hadde en særdeles mangfoldig produksjon, kun overgått av Afrodias (Koch og Sichtermann 1982:540). Verken begynnelsen eller slutten for produksjonen av girlandersarkofager herfra er fastsatt, men av de tidligste daterte eksemplene er Celsus-sarkofagen i Efesos fra ca. 115 e.Kr. (se Koch og Sichtermann 1982, pl. 505/506). Den uferdige girlandersarkofagen var det siste hvilested for den tidligere nevnte Polemaeanus som døde i 114 e.Kr. (Cormack 2004:222; Koch 1993:174). Den er sannsynligvis utformet av en halvfabrikkert type fra Efesos. Slike sarkofager ble på tidlig 100-tall eksportert til Smyrna, Magnesia, Sardis og Filadelfia (Koch og Sichtermann (1982:520,541).

Fra Efesos finnes dessuten en bevart girlandersarkofag med et Medusahode av den klassisistiske typen (fig. 22), fremstilt over den midterste fruktgirlandereren. Håret er, som de på våre fragmenter, formet i stiliserte krøller. Sarkofagen er av prokonnesisk marmor, og er trolig hugget med utgangspunkt i en halvfabrikkert girlandersarkofag etter det prokonnesiske skjema. Sarkofager av denne typen ble også importert til Smyrna (Koch og Sichtermann 1982:321-322).

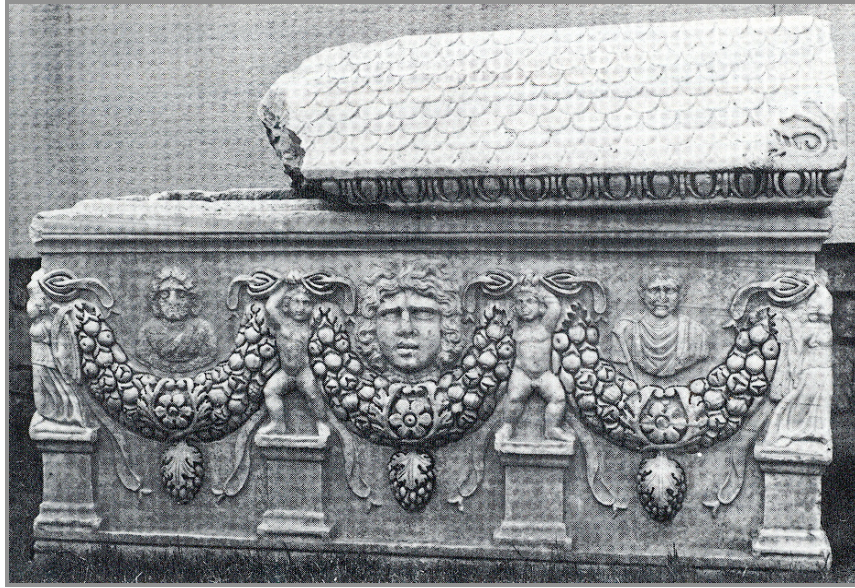


Fig. 22: Girlandersarkofagen fra Efesos.

I 1885 ble to *hypogea* avdekket i nærheten av Porta Pia i Roma. De skulle vise seg å inneholde til sammen ti sarkofager, hvorav ni er bevart. En av sarkofagene skiller seg ut fra de andre som en østlig type (fig. 23). Den ble av Lehmann-Hartleben og Olsen (1942:67) omtalt som en ”gresk sarkofag”, i motsetning til de andre ”latinske”.

Sarkofagen klassifisert som dokimeisk ut fra håndverket og marmortypen, og datert til ca. 150 e.Kr. (Pearson og Herz 1992:285; Waelkens 1982:26-27; Ward-Perkins 1975-76:204; 1992a:40). Girlandersarkofager tilskrevet billedhuggere fra Dokimeion i Frygia var svært populære og ble eksportert i et stort antall på 100-tallet e.Kr. (Koch og Wight 1988:67; Waelkens 1982:7-31).

Medusahodet på den ene kortsiden av denne girlandersarkofagen (fig. 24) er svært lik dem i Oslo og London. Øyne og munn er hugget på samme måte, noe som sammen med utformingen av øyebrynsbuene gir det samme klassisistiske uttrykket som på våre to Medusahoder. Ansiktet er noe rundere og håret er formet i bølger. Vingene er utspent, men peker nedover. Mål av Medusaens ansikt avslører at den også størrelsesmessig ligner de aktuelle Medusahodene. Fra hake til hårfeste er det 11 cm, og bredden av det venstre øyet er 3 cm (Sabine Albersmeier, *pers. komm.* 2007).

Medusaen på den andre siden av samme sarkofag har et mer maskulint uttrykk og et strengere blikk. De ulike uttrykkene kan indikere at flere billedhuggere har arbeidet

på den samme sarkofagen. Lehmann-Hartleben og Olsen (1942:69-70) gikk ikke nærmere inn på forskjellene, men bemerket at sarkofagen er typisk for den antoninske stilen i Roma. De aksepterte den foreslåtte dateringen av Gerhart Rodenwalt (1933:211) som etter stilen og girlandernes atskillelse fra bakgrunnen daterte den til senere antoninsk periode, ca. 150-180 e.Kr. Rodenwalt baserte seg på E. Weigands (1914:52-53, 73) kronologi av sarkofagbasen og sammenliknet disse detaljene med dem på basen av jaktsarkofagen fra Xanthos i British Museum.



Fig. 23: Girlandersarkofagen fra Porta Pia.



Fig. 24: Medusahodet på girlandersarkofagen fra Porta Pia.

John Ward-Perkins mente sarkofagdetaljene ikke nødvendigvis burde tillegges så stor vekt. En sarkofag var et produkt fra et verksted med en samling håndverkere. Det er derfor å vente at ulikheter i stilen kunne oppstå (1975-76:228). Ward-Perkins var den første som forsøkte å fremheve den individuelle billedhuggers påvirkningskraft på det endelige resultatet. Han argumenterte også for at verkstedene hadde større kunstneriske friheter enn det som tidligere er antatt. I enkelte tilfeller har de importert marmor utenfra og bearbeidet den etter eget forgodtbefinnende (1975-76:206).

Mens Lehmann-Hartleben og Olsen (1942:68) ikke gikk direkte inn i en diskusjon om girlandersarkofagens opphav, mente Gerhart Rodenwalt (1933:198, 202) at den kunne tilskrives et bestemt verksted i Pamfylia i Lilleasia. Lehmann-Hartleben og Olsen påpekte at typen også finnes i Italia (1942:69). Som med Venus og Roma-templet i det forrige delkapitlet, er det mulig at billedhuggere fra Lilleasia var aktive i Roma. De tok med seg ferdigheter og teknikk, og lagde sarkofagtyper som de var kjent med (Ward-Perkins 1975-76:204). Tilfeller av import av dokimeiske sarkofager finnes på vestkysten av Lilleasia, spesielt i Smyrna og Efesos, og på Kreta. Tyngdepunktet for import ligger likevel i Roma (Koch 1993:121).

Blant publiserte Medusahoder finnes ingen med like stiliserte tykke krøller som Medusahodene i Oslo og London. I tillegg til Medusahodet på girlandersarkofagen fra Efesos, er et av de få Medusahodene som utgjør nærmeste parallell på en girlandersarkofag tilskrevet verkstedet i Dokimeion (Waelkens 1982:20). Sarkofagen (fig. 25), i dokimeisk marmor, ble funnet i Roma, og har klare likhetstrekk med girlandersarkofagen fra Porta Pia. På den ene langsiden er tre girlandere av eikeblader holdt oppe av amoriner. Over buen i midten er et Medusahode, og på begge sider er tragediemasker. Denne Medusaens hår er formet i atskillig flere og lettere krøller enn på hodene i Oslo og London, men håret krølles innover på samme måte. Sporene etter bor er tydelige i de luftige krøllene. Iris og pupill er markert lett (Waelkens 1982:20). Sarkofagen tilhører hovedgruppen av sarkofager fra Lilleasia, og er datert til ca. 160 e.Kr (Koch og Wight 1988:67-69). Den blir således å betrakte som et sen-dokimeisk verk.



Fig. 25: Girlandersarkofagen fra Dokimeion.



Fig. 26: Medusahodet fra Pergamon

Medusahodet på en sarkofag fra Pergamon (ca. 150 e.Kr.) har også hår med likhetstrekk til det på Medusahodene i Oslo og London (Koch og Sichtermann 1982:500). Hodet er plassert på den ene kortsiden av sarkofagen (fig. 26), og er i følge Strocka (1996:466-469) en type som utviklet seg fra den klassisistiske typen. I likhet med de aktuelle Medusahodene er håret formet i lokker der noen vender oppover og andre nedover, men hårlokkene er flere og slankere formet. Ansiktet er, på samme måte som det på girlandersarkofagen over, fyldigere. På grunn av plastisiteten i utformingen mener Strocka den bør betraktes som samtidig med Medusahodet på det gavlformede lokket til Celsus-sarkofagen (1996:466).

På grunn av de klare stil- og håndverksmessige likhetene mellom dette Medusahodet og det på den dokimeiske girlandersarkofagen over mener jeg at sannsynligheten er stor for at samme billedhugger eller gruppe billedhuggere har jobbet på de to sarkofagene. Trolig har omreisende håndverkere hatt større innflytelse på ulike motivs spredning og utvikling enn tidligere antatt.

Girlandere av eikeblader er som jeg har vist et karakteristisk trekk ved girlandersarkofager fra Dokimeion. Waelkens hevder denne typen girlandere var vanlige å fremstille senest fra Trajans tid til slutten av Antoninus Pius' tid. Etter 160 e.Kr. kom imidlertid fruktgirlandere tilbake og ble beholdt ut perioden for produksjonen av girlandersarkofager herfra (ca 165 e.Kr.) (Waelkens 1982:7). Oppholdet i fremstillinger av fruktgirlandere ser likevel ut til å ha vært en dokimeisk særegenhet. På sarkofager fra andre produksjonssentre ser man i samme periode fremstillinger av slike girlandere, slik som på Mallia-sarkofagen. Et annet eksempel er en "byromersk" sarkofag fra hypogeet ved Porta Viminalis (fig. 27) med fruktgirlandere og Medusahoder, datert til ca. 130-140 e.Kr. (Herdejürgen 1996:126-127; Toynbee 1967:204 [1934]).



Fig. 27: Girlandersarkofagen fra Porta Viminalis.

5.4 Fysisk kontekst, proveniens og datering

Nederst på Oslo-fragmentet er det fremstillinger av granatepler og rester etter vinblader og korn. Slike elementer var vanlige bestanddeler av fruktgirlandere, og restene vitner således om at Medusahodet var plassert over en slik girlander. Med utgangspunkt i at London-fragmentet stammer fra den samme gjenstanden, har den på tilsvarende måte vært plassert over en fruktgirlander.

Mye tyder på at tradisjonen med å sette Medusahoder i friser oppsto i Lilleasia. Omreisende billedhuggere var trolig medvirkende årsak til at flere dekorative elementer typisk for den asiatiske provinsen ble innført i Roma. Under Hadrian så man en tilbakevending til de klassiske forbilder. Kanskje kan den østlige Medusaens popularitet, både i friser og på sarkofager, forklares ut fra at typens utvikling i den aktuelle perioden sammenfalt med en større klassiserende tendens innenfor håndverkstradisjonen.

Kontakten mellom embetsmenn i provinsen og Roma var viktig. Politisk lojalitet og kulturell identitet kunne uttrykkes gjennom å reise monumentale byggverk med likhetstrekk til dem i hovedstaden. Flere Medusahoder av samme type som dem i Oslo og London finnes i slike bygninger i Lilleasia og ved ett eksempel i Roma. Første halvdel av 100-tallet e.Kr. viser en tetthet av slike fremstillinger. Ingen av Medusahodene i friser er imidlertid satt over girlandere, hvilket svekker teorien om at fragmentene har tilhørt en frise.

Stilistiske trekk ved Medusahoder på sarkofager fra Lilleasia levner liten tvil om at Medusahodene i Oslo og London bør tilskrives billedhuggere herfra. Like før år 120 e.Kr. var denne typen Medusahoder tydelig under påvirkning av den klassiske kunsthåndverkstradisjonen. Flere steder langs vestkysten av Lilleasia er det funnet girlandersarkofager med Medusahoder av den klassisistiske typen, i flere tilfeller hugget ut fra halvfabrikkerte sarkofager. Særlig Efesos, Pergamon og Dokimeion bidrar med flere slike eksemplarer. Smyrna som proveniens for Medusahodene er således en mulighet, noe som samsvarer med både Cooks (1975:35) og Koch og Sichtermanns (1982:523) forslag.

Den attiske marmoren er likevel problematisk. Til tross for at verksteder i Lilleasia med tilgang på lokal marmor også importerte marmor, og til tross for de mange lignende Medusahodene herfra, finnes det ingen registrerte eksempler på girlandersarkofager i pentelisk marmor. I de tilfellene hvor det er funnet sarkofager av slik marmor i Lilleasia er det snakk om sarkofager som ble importert mer eller mindre ferdig utarbeidet. Attika kunne tilby fremstillinger og en marmortype som ble sett på som eksotisk i Lilleasia. Sarkofagene herfra kan således ha vært en måte for den rike lilleasiatiske overklassen til å vise sin formue og posisjon. (Rodenwalt 1933:211).

Kreta fremstår som en annen mulighet. I Mallia er det som vi har sett allerede funnet en girlandersarkofag med Medusahoder, laget i samme marmortype som våre to fragmenter. Uten tilgang på lokal hvit marmor på øya har det eneste alternativet vært å importere, noe den godt bemidlede overklassen på øya også gjorde, både fra Attika, Frygia og Nord-Afrika (Paton og Schneider 1999:292). Økt etterspørsel av sarkofager kan ha ført til økt etterspørsel av både marmor og billedhuggere fra Lilleasia og Attika. Med et allerede etablert miljø av billedhuggere fra Lilleasia, som arbeidet på de offentlige byggeprosjektene, har det antakelig vært lettere for nye billedhuggere derfra å søke arbeid på verksteder med sarkofagproduksjon på øya. Den lange tradisjonen for fremstillinger av Medusahoder i Lilleasia, samt det stilmessige slektskapet mellom de to Medusahodene både i friser og på sarkofager derfra, sannsynliggjør at billedhuggere fra Lilleasia har vært ansvarlige for utformingen av de to Medusahodene som mest trolig fant sted ved et verksted på Kreta.

Den plastiske utformingen av iris og pupill gir et godt utgangspunkt for datering. Denne måten å fremstille øyne på kom inn i den romerske portrettkunsten under keiser Hadrian, og begynnelsen på hans regjeringstid blir dermed en *terminus post quem* for tilvirkningen av de aktuelle fragmentene. Medusahodenes smale ansiktsform svarer til det på Celsus-biblioteket (ca. 113-120 e.Kr.), mens de klassiserende trekkene har klarere paralleller til det noe senere Medusahodet på girlandersarkofagen fra Porta Pia (ca. 150 e.Kr.). Jeg mener derfor at det er stor sannsynlighet for at girlandersarkofagen som de to var deler av ble tilvirket innenfor perioden ca. 120-150 e.Kr. Vingene og ansiktsformen på Mallia-sarkofagens Medusahoder (ca. 125-150 e.Kr.), som også bør tilskrives håndverkere fra Lilleasia, er videre med på å befeste en

datering til denne perioden. Dette samsvarer med de tidligere dateringsforslagene til Cook (1975:36) og Walker (1990:43).

Kapittel 6 Analyse: Vokteren av Hades' porter

Fremstillingene på sarkofagene kan ikke alene fortelle oss mye om menneskene som levde på tiden da sarkofagene ble tilvirket. I dette kapitlet vil jeg undersøke hvilken funksjon fremstillinger av Medusa kan ha hatt i gravkontekster, med utgangspunkt i at våre to fragmenter kan ha vært deler av en sarkofag. Kapitlets første del tar for seg fortolkningsmessige aspekter når det gjelder sarkofagenes fysiske og sosiale kontekster. Ved å se nærmere på forholdet mellom det gravskriftene, epitafene, formidler og det sarkofagrelieffene tradisjonelt har blitt tolket å symbolisere, avdekkes mytenes rolle i den moderne forskingen. De tre påfølgende delkapitlene søker å vise hvordan Medusa ble relatert til døden samt å undersøke hvorvidt plasseringen og fremstillingsmåten av Medusahoder påvirker hvordan hun skal forstås. Jeg ønsker dessuten å vise hvilke skikkelser hun ofte blir fremstilt sammen med og hvilke forskjeller og fellestrekk disse hadde seg imellom.

Som vi så i kapittel fire kan Medusa knyttes til en passasje i *Odysséen* (Hom. *Od.* 11.633-635) hvor hun har rollen som beskytter av de døde i underverdenen. I følge Carolyn McKeon (1983:11-12) kan dette være årsaken til Medusas popularitet i romersk gravkunst, spesielt på sarkofagrelieff. I den siste delen undersøker jeg hvilke følger en strukturalistisk tilnæringsmåte påvirker vår forståelse av Medusa i forbindelse med gravleggelser.

6.1 Sarkofagenes vitnesbyrd

Fra antikken finnes det ingen tekst som forteller oss hvordan fremstillinger av scener og symboler på sarkofagene skal tolkes. Kunnskapen som i dag eksisterer omkring dette temaet er nesten utelukkende produsert av forskere de siste hundre år som har hatt de antikke forfatterne som sine viktigste kilder. Hvorvidt dette gir et helhetlig bilde av menneskenes forestillinger om livet og døden er høyst usikkert. Det er rimelig å anta at et enkelt symbol eller motiv vil kunne ha fremkalt en rekke ulike assosiasjoner hos forskjellige personer, som igjen ville ha vært påvirket av faktorer som sosial status, kunnskap, kulturell bakgrunn, kjønn og alder.

Gravmonumenter som sarkofager vil nødvendigvis være tilknyttet det religiøse. Hverdagen i antikken var preget av religion på alle plan, og med de ulike strømningene som eksisterte vil det være problematisk å skape et helhetlig bilde. Målet blir derfor å si noe om hva den religiøse symbolismen på et overordnet plan kan være uttrykk for.

Den gradvise endringen i begravelsespraksis på 100-tallet e.Kr., fra kremasjon til inhumasjon, kan ha vært en drivkraft for å ta til seg den greske bildetradisjonen. Produksjonen av sarkofagene skapte enda en arena når det gjaldt fremstillinger av mytene. I følge Nock (1932:333), med henvisning til sarkofager som har inneholdt aske eller askeurner, er ikke en sarkofag nødvendigvis bevis på at den avdøde ble inhumert. De mytologiske motivene ble tatt i bruk og gjennomgikk en prosess hvor de ble tilpasset den romerske tradisjonen (Koortbojian 1995:15-16). Ettersom de ulike mytene og figurene ble satt inn i nye kontekster er det rimelig å anta at de også til en viss grad fikk nytt meningsinnhold, tilpasset romerske forhold og behov. I tilfellet med Medusahodene i Oslo og London kan et utgangspunkt for en tolkning av motivet være å se på hvilken fysisk og sosial kontekst sarkofagen var tiltenkt.

I et ”byromersk” hypogeum ville sarkofagen sannsynligvis ha stått med den ene langsiden inntil en vegg, slik at tre sider var synlige. Det samme ville ha vært tilfellet på Kreta hvor underjordiske gravkamre og kamre hugget inn i berg var vanlig (Sanders 1982:40). I en nekropol i Lilleasia ville den ha stått over jorda, og ville således ha vært synlig fra alle kanter.

Det var først og fremst under begravelsen og de senere besøkene at sarkofagens motiver var ment å bli beskuet. Av disse var måltidet ved graven som fant sted den niende dagen etter begravelsen (*cena novendialis*), hvert år på den avdødes fødselsdag (*dies natalis*), og Parentalia blant de vanligste dagene for familien å oppsøke graven (Toynbee 1996:51, 63). Ikke bare ga familiens tilstedeværelse ved graven et publikum til sarkofagrelieffene, den fullendte også motivenes funksjon. Ettersom de besøkende tok til seg motivenes budskap ville den avdødes minne, slik personen selv ønsket å bli husket, ha bli opprettholdt (Koortbojian (1995:15). Sarkofagene var altså en siste måte til å påvirke ens eget ettermæle.

En rekke forskere har forsøkt å forstå hvordan de greske mytene i romersk tid ble omarbeidet og tilpasset, for å oppnå en bedre tolkning av sarkofager som helhetlige monumenter (Berczelly 1996, 2001; Cumont 1942; Koortbojian 1995; Nock 1946; Toynbee 1945, 1996; Turcan 1966). Et naturlig sted å begynne vil være å spørre seg hvem som ble begravet på denne måten.

Sarkofager var av rent økonomiske grunner forbeholdt de øverste samfunnslag. Derfor er en vanlig antakelse at de som bestilte dem ville ha en bestemt mytologisk fremstilling fordi de selv var innforstått med mytens innhold. Michael Koortbojian (1995:10) begrunner det med at mytene selv en gang var viktige referansepunkter i menneskers livsverden, nært knyttet til religion, verdensbilde og virkelighetsoppfantning. Med et slikt utgangspunkt risikerer en fort å tillegge antikkens mennesker kunnskap, og i dette tilfellet holdninger til døden, som det ikke finnes belegg for. Kanskje fulgte den romerske overklassen en etter hvert etablert trend eller skikk uten å legge så altfor mye i sarkofagrelieffenes fremstillinger. At en industri av halvfabrikerte girlandersarkofager kunne vokse frem kan være en indikasjon på nettopp dette.

I sammenheng med hvordan sarkofagrelieffenes fremstillinger skal forstås kan det være interessant å se på forholdet mellom romersk gravkunst og epitafer fra 2. og 3. århundre e. Kr. Det var stort sett det samme lag av befolkningen som brukte gravkunst og gravmarkører med litterært innhold. Mens de fleste tilhørte det romerske borgerskapet, var resten billedkunstnere og frigjorte slaver. Sarkofagrelieffenes motiv blir ofte tolket som vitnesbyrd om en tro på livet etter døden. Epitafene derimot gir et dystre bilde av menneskenes forestillinger. Det finnes omlag to hundre tusen bevarte og publiserte ikke-kristne gravskrifter fra keisertiden. Disse uttrykker enten at sjelen går til grunne sammen med kroppen, eller tvil og usikkerhet. Kun en liten gruppe uttrykker tro på frelse (Berczelly 1996:114).

I følge Laszlo Berczelly kan distansen mellom det epitafene uttrykker og det sarkofagrelieffene blir tolket til å uttrykke, skyldes metodologiske brister i den moderne forskningen. Siden epitafene gir et enkelt inntrykk, burde dette også være utgangspunktet for vår tolkning av sarkofagrelieff (Berczelly 1996:114).

Der epitafene kan ha en transparens som forteller oss noe om den avdødes personlighet og tanker, meddeler ikke sarkofagrelieffene tanker direkte. De utløser i beste fall en rekke refleksjoner og assosiasjoner i betrakteren som beror på hennes bakgrunn. Forkunnskaper om kunstneren og oppdragsgiverens mulige intensjoner vil dessuten ha innvirkning på hva personen aksepterer som ”den riktige tolkningen” (Berczelly 1996:114). Epitafene synes å være lettere å forstå, siden de ofte henvender seg til den forbipasserende med direkte tale: ”Vi er intet. Se, leser, hvor fort vi forvandles fra intet til intet” (Berczelly 1996:114; Toynbee 1996:34). De få bevarte gravskriftene fra Kreta i romersk tid dreier seg for det meste om enkle hilsener til den døde fra familien. Andre er i større grad opptatt av beskyttelsen av graven ved enkle formularer som var rettet mot de beskyttende guddommer i dødsverdenen (Sanders 1982:42).

Det 1. og 2. århundrets poesi inneholdt mange referanser til mytene. Denne litteraturens vedvarende stilling bidrar både som parallell og som bevis på mytenes resepsjon på den tiden da sarkofagrelieffene ble produsert. Særlig i keisertiden ble mytene tilgjengeliggjort gjennom Ovids *Forvandlinger*, som med sin utbredelse, i det minste i den lesekyndige overklassen, antakelig var kjent. På sarkofagene var dessuten scener fra Euripides og Sofokles populære, trolig på grunn av forfatterens status som velkjente ”klassikere” i romersk keisertid (Berczelly 1996:124-126).

Som et ledd i å vise at motivene hadde flere funksjoner enn å formidle den avdødes tanker om døden og livet etter døden gir Berczelly (1996:112-113) et illustrerende eksempel fra Petronius’ *Satyricon* hvor den frigitte slaven og oppkomlingen Trimalchio blir skildret. Gjennom å sørge for en grav mens han ennå er i live, vil han sikre sitt evige ry etter døden. Til tross for at det var vanlig blant folk som hadde råd til det å sikre seg en anstendig begravelse gjennom såkalte *collegia funeraticia*, er det komiske i Trimalchios tilfelle at det monumentale gravmålet ikke står i stil til hans stand som frigjort slave. ”For det meste vil han ha konvensjonelle motiver, rasket sammen i en collage hvor bildenes symbolverdi går til grunne og erstattes med vulgær sentimentalitet” (Berczelly 1996:113). Trimalchio, slik Petronius har fremstilt ham, kan således sies å være en grell karikatur av den nyrike som føler sykkelig trang til å etterligne samfunnseliten uten å etterleve dens moralske normer, dannelses og kollektive forpliktelser. Som Ian Morris (2001:46) har påpekt ville ingen mann fra

den romerske overklassen ha ønsket et slikt overlesset gravmonument. Her er billedfremstillingene kopiert og tatt i bruk uten kjennskap til deres opprinnelige meningsinnhold, og blir et uttrykk for et menneskes forsøk på å identifisere seg med et bestemt samfunnslag. ”The purchase of elaborate sarcophagi was also a conspicuous expression of middle-class striving to emulate the cultivated taste and material signs of affluence associated with the Roman aristocracy” (Koortbojian 1995:14).

Hvis Medusahoder på sarkofager skal forstås på samme måte som de mytologiske fremstillinger i denne sammenheng, må det apotropeiske aspektet ved motivet vike. I stedet må kundens intensjoner vektlegges. Ved å bestille en sarkofag med et bestemt motiv, utarbeidet i en bestemt stil, kunne man, kanskje på samme måte som Trimalchio forsøkte, uttrykke både sosial og politisk tilhørighet.

6.2 I begynnelsen var døden

Medusa slik hun er fremstilt på romerske sarkofager knytter henne unektelig til døden. En forståelse av hennes funksjon i funerær kontekst må, som med motivets utvikling i kapittel fire, begynne med begynnelsen. Det apotropeiske aspektet ved motivet var noe som til tross for stilmessige forandringer vedvarte fra 600-tallet f.Kr. til 100-tallet e.Kr. Hvorvidt Medusas tilknytning til døden har samme karakter i romersk tid som i arkaisk tid gjenstår å se. Endringer i symbolsk meningsinnhold er potensielt vanskelig å spore ut fra fremstillingsmåten, men det er allikevel mulig å si noe om ulike aspekter ut fra måten motivet er fremstilt på.

Personifisering av ulike hendelser i livet, som fødsel, sykdom og død er kjent i kulturer over hele verden. Grekerne personifiserte ikke bare døden, men også de ulike aspektene ved den. Hesiod lister opp navnene til Nattens avkom: *Moros*, *Ker* og *Thanatos* (Th. 211-12). *Moros* er menneskets skjebne. *Ker* er skjebnen som innhenter en, og *Thanatos* er tilstanden *Ker* forlater kroppen i. ”Or, in other words, when the *Morai* see fit, *Ker* gets hold of you, and *Thanatos* is the result” (Burton 2005:46).

Med utgangspunkt i tolkninger av blant andre Hesiod blir grekernes tendens til å gjøre personifikasjoner kvinnelige tydelig (Burton 2005:45). I relasjon til døden ser det

maskuline Thanatos ut til å ha vært assosiert med det å dø i krig, altså en heroisk og ærefull død (Vernant 1986:54). Begrepet kan betraktes som en glorifisering av døden, noe som trolig henger nært sammen med dets opphav i et krigersamfunn. Som Thanatos' motsetning eksisterte det en rekke feminine personifikasjoner av Ker: Medusa, harpyier, sirener og sfinkser (Harrison 1903:176-212; Vermeule 1979:157). Selv om en slik dikotomi kan vise seg å være lite nyansert, noe Vernant (1986:55) har påpekt, er det de store trekkene som er interessante for forståelsen av Medusa-motivet. Religionen kan som medvirkende i samfunnet ut fra disse aspektene forstås som en strukturerende aktør. Med inndelingen av døden ut fra hvordan personen var blitt tatt av dage, inngår Medusa i det som kan betraktes som en forklaringsmodell.

De kvinnelige personifikasjonene ser ut til å ha representert det uforståelige og skremmende knyttet til døden. Den høye spedbarnsdødeligheten og risikoen knyttet til graviditet og fødsel kan være en måte å forklare Kers kvinnelige skikkelser på. I likhet med harpyier, sirener og sfinkser, ble Medusa i arkaisk tid fremstilt i scener hvor hun utfører handlinger forbundet med Ker. En av de viktigste funksjonene til de såkalte døds-Keres var å bringe de dødes ånder til Hades. En brå og for tidlig død ble oppfattet som at onde dødsdemoner eller stormguder hadde snappet med seg den dødes ånd.



Fig. 28: Harpyie fra gravkammer på Xanthos (ca. 470-460 f.Kr.).

Navnet harpyie er etymologisk knyttet til denne handlingen og betyr "vekk-snappere". I mytologien fantes det to eller tre harpyier eller stormgudinner, Podarge, Aello og Okypete (Hes. *theog.* 265). I moderne gresk er de kalt Nereider (Harrison 1903:178). De var opprinnelig ikke avskrekkende, men ble senere beskrevet som fryktinngytende vesener med fuglekropp og kvinneansikt (fig. 28).

I arkaisk tid var fremstillinger av Ker ofte en sammensmelting av to skikkelser (Harrison 1903:176-177). Slike blandingsvesener var især et arkaisk fenomen. Motivet på et athensk krater kan anvendes for å eksemplifisere dette. Til tross for at

de bevingede demonene (fig. 29) er identifisert som harpyier gjennom en inskripsjon under (‘Α ρ ε π υ ι α), er scenen de er deler av, nemlig halshuggingen av Medusa, avgjørende for at de i stedet bør identifiseres som gorgoner.



Fig. 29: To harpyier som gorgonsøstrene (ca. 625-575 f.Kr.).

På en annen vase er en gorgon fremstilt med det typiske gorgonhodet med fremstrakt tunge (kat. 2157, Pergamonmuseet, Berlin). Handlingen den utfører kan imidlertid knyttes til harpyiens funksjon som ”vekk-snapper” (Vermeule 1979:168). Den såkalte ”Harpyie”-metopen (ca. 575-550 f.Kr.) i Ny Carlsberg Glyptotek viser problematikken med å skulle identifisere tidlige fremstillinger av et motiv. I likhet med gavlskulpturen på Artemis-templet på Korfu er harpyien avbildet i Knielauf. Dens eneste karakteristikk er vingene, noe som har gjort den til gjenstand for ulike diskusjoner omkring dens identitet (Kiilerich 1991:64-65). Gorgoner og harpyier kan skilles fra hverandre ut fra gorgonens maskelignende ansikt (Harrison 1903:225). Eksemplene over viser hvordan konsepter som funksjon, handling og form var *in flux* i arkaisk tid. Som Harrison formulerte det: ”(...) a particular artist could please his own fancy” (1903:179). Dette leder til erkjennelsen om at ulike figurer og motivs stilmessige utvikling til dels har vært formet ut fra enkeltindividers fantasi og påfunn, innenfor et større rammeverk.

I motsetning til harpyien som brutalt snappet med seg ånder, var sirenenes funksjon som åndens bortfører preget av en mer varsom fremferd. Hos Ovid (*Met.* 5.551) er de knyttet til myten om Persefones bortføring. Fra arkaisk tid fremstilles sirenen som en

fugl med kvinnelig hode eller kvinnelig overkropp, enkelte ganger med armer. Antallet sirener varierer i de ulike versjonene. Noen steder er de to, andre tre eller fem. Mest kjent er antakelig sirenene fra Homers *Odysseen* hvor de bodde på tre klippefulle øyer. Med sin vakre sang lokket de sjøfolk til øyenes kyster hvor skipene knustes mot klippene. I hellenistisk tid ble sirenen utviklet til en vakker kvinne som, med unntak av vinger, var fullt ut menneske. I noen tilfeller ble hun fremstilt med fugleklør (Harrison 1903:177). Fotografiet under viser Odyssevs' møte med sirenene (fig. 30) på en attisk rødfigur vase. En interessant detalj som knytter denne fremstillingen til Medusa, er øyet på skroget. Slike øyne festet utenpå skip var trolig ment å skulle beskytte mot ulykker, og dette var vanlig praksis fra år 400-200 f.Kr. (Nowak 2006:169). Eksemplet viser hvordan fremstillinger av Medusas øye, i likhet med de på blant annet drikkebegre, kan tolkes som vitnesbyrd om et behov for å beskytte seg mot det onde.



Fig. 30: Odyssevs' møte med sirener (ca. 500-480 f.Kr.).

Etter hvert ble vanskelig å skille mellom fremstillinger av sirener og harpyier (Vermeule 1979:169). Cecil Smith (1892-1893:103) mente det kunne skyldes at ulike detaljer som gjorde det mulig å skjelne de to fra hverandre hadde blitt borte i

overleveringen av ideer fra de greske mytene til romerske. Følgelig kunne sirener og harpyier utføre hverandres handlinger i romersk tid.⁸

Som sfinksen er sirenen knyttet til det profetiske med sin evne til å se både fremover og bakover i tid (Harrison 1903:199). Sfinksen er kjent fra Sofokles' sagn om kong Ødipus og om hvordan han reddet Teben ved å løse sfinksens gåte. Den var et kvinnelig monster med løvekropp, vinger og kvinneansikt. Selv om hun var nært knyttet til Teben i egenskap av å være det lokale monsteret, ble hun etter hvert også et symbol på orakelaktig guddommelighet (Harrison 1903:210).

Sfinksens funksjon på gravplasser har blitt forklart som en "vakt hund" mot den som ville forstyrre graven. Enkelte ganger ble hun også fremstilt som Kerberos' kvinnelige ekvivalent (Vermeule 1979:171). Sfinksen var en utbredt vokter og fantes på gravsteler over hele Attika. På greske vasemalerier finnes to hovedfremstillinger av sfinksen; enten som den gåtespørrende, sittende på en pidestall, eller som Ker i det hun forlater sin plass for å snappe med seg en tebansk ungdom (Harrison 1903:208; Vermeule 1979:171).

Et athensk rødfigur *rhyton* (libasjonsbeger) fremstiller en sittende sfinks med et beger holdt fast mellom vingene på ryggen (fig 31). Gjenstanden er tilskrevet Sotades og ble funnet i 'Brugos gravkammer' i Capua, Italia (Hoffmann 1994:71). Slike rhyta ble sammen med *phialai* (libasjonsskåler) anvendt i rituell sammenheng (Hoffmann 1997:1). På sfinksens bryst henger tre forgylte gorgon-medaljonger i en snor. Sfinksens positur henspiller på dens vokterrolle, og er slik jeg oppfatter det, forsterket av gorgonhodene og deres status som apotropeiske motiv. Herbert Hoffmann (1997:80) mente at Medusas ansikt signaliserer det grufulle ved døden, det være seg på Athenes aegis eller på sfinksens bryst.

⁸ Vergil (*Aen.* 3.216, 233) gir en beskrivelse av harpyien som illustrerer utviklingen den gjennomgikk fra den først dukket opp i gresk mytologi.



Fig. 31: Rødfigur rhyton tilskrevet Sotades (ca. 470-460 f.Kr.).

Ker overlevde ikke som makt inn i klassisk tid. Som en selvstendig identitet varte hun, i følge Diana Burton (2005:55), i det lengste til Aiskhylos' tid (ca. 525-456 f.Kr.). Årsaken til dette kan være at enkelte fremstillinger ble mer populære og foretrukket fremfor andre. Harrison hevdet gorgonen var villere og mer monsterlignende enn de andre personifikasjonene av Ker (1903:197). Hvorvidt dette har påvirket hennes vedvarende popularitet gjennom århundrene er uvisst.

Medusa har som vi har sett flere fellestrekk med harpyien, sirenen, sfinksen. De er alle kvinnelige personifikasjoner av Ker, slik både Harrison (1903) og Vernant (1986) har påpekt. Når det gjelder det formmessige har de alle trekk som stammer fra rovdyr. Både harpyien og sirenen har rovfuglens vinger og klør, mens sfinksen har kropp og klør fra løven. Disse trekkene svarer til deres rolle som brutale bortførere av ånden (Haarløv 1977:49). Det som på den andre siden skiller Medusa fra de andre personifikasjonene er at hodet fremdeles er det viktigste. I motsetning til harpyien, sirenen og sfinksen er ikke en fremstilling av Medusa avhengig av kroppen for at den skal kunne identifiseres som nettopp Medusa. Altså ligger hennes kraft i at hun er en maske, slik vi så i kapittel fire. At gorgoneia trolig ble fremstilt før Medusa med kropp er dessuten med på å styrke en slik tolkning av motivet, i tillegg til å forklare hvorfor kun hodet var den foretrukne måten å fremstille Medusa på i romersk tid.

Rollen som gravvokter deler Medusa først og fremst med sfinksen, og det er trolig i egenskap av å ha denne funksjonen at de to motivene, i motsetning til harpyier og sirener, forsetter å bli fremstilt i gravkunsten i romersk tid. Fremstillinger av griffer blir også vanlig på romerske sarkofager, noe som trolig kan forklares ut fra dens vaktende rolle.

6.3 Arkitektur og sarkofager

Utformingen av sarkofager er i vesentlig grad basert på elementer hentet fra tempelarkitekturen. Ettersom fremstillinger av Medusa forekommer i begge grupper er det nødvendig å undersøke denne forbindelsen nærmere. Templene er som nevnt knyttet til det sakrale. På samme vis hører sarkofagene, som et siste hvilested for de døde kroppslige levninger, inn under denne kategorien. Dette og neste delkapittel har som formål å undersøke hvorvidt plasseringen av Medusahoder reflekterer motivets betydning.

Medusas tilstedeværelse i gavlen og i tempelfrisene kan forklares ut fra hennes rolle som apotropaion. Sammen med blant annet løvehoder, bukranier og girlandere, pryder hun som tidligere vist flere romerske friser. Slike monumentale bygninger kunne fungere som gravmonumenter, slik som Celsus-biblioteket. I dette tilfellet kan Medusa ut fra plasseringen i rundgavlen knyttes både til det apotropeiske aspektet og til rollen som gravvokter. De to funksjonene er naturligvis nært knyttet til hverandre, men er likevel ikke helt den samme. Dette vil jeg komme nærmere inn på senere i kapitlet.

En attisk klinesarkofag (ca. 250 e.Kr.) med fremstillinger av Akilles-myten er et tydelig eksempel på den nære forbindelsen mellom arkitektur og sarkofager (Kapitol-museet MC0218I, se Helbig 1966:73; Rogge 1995, kat. 24, pl. 44, 49, 50, 68). Bak figurene, som er hugget i høyt relieff, er det øverst en smal dekorert list med planteornamenter. Under denne går en bredere dekorlist som skråner inn bak figurene i Akilles-fremstillingen (Rogge 1995:63). På denne listen er Medusahoder plassert mellom konsoller som springer opp av akantusblader. Rekken av Medusahoder danner således et bånd rundt sarkofagen. Kanskje var de ment å skulle symbolisere et

skille mellom det som var utenfor og på innsiden av sarkofagen. Selv om denne ”frisen” gir et noe beklemt inntrykk da konsollene står helt inntil Medusaene, er den like fullt et viktig indisium på Medusas posisjon både i arkitekturen og i gravkunsten. Ikke bare har billedhuggere eller kjøpere valgt å fremstille Medusa, men de har valgt å imitere en Medusafrise, noe som kan reflektere slike frisers popularitet og betydning.

Et annet eksempel utgjøres av en søylesarkofag (ca. 260 e.Kr) som står i den lille kirken San Lorenzo i Panisperna i Roma (Koch og Sichtermann 1982:221; Lawrence 1958: 273-295). Søylesarkofagernes utforming er en tydelig imitasjon av bygningsstrukturer. ”Output was based on a series of architectural types that represented a consensus of contemporary late Hadrianic, early Antonine taste in the fashionable centres in Asia Minor” (Ward-Perkins 1992b:102). Midt på forsiden av denne sarkofagen står to porter mellom søyler (fig. 32). Hver port er inndelt i to felt, hvor de øvre feltene har fremstillinger av Medusahoder, og de nedre har løvehoder. Flere lignende fremstillinger av slike porter er kjent, blant annet finnes de på en ”rillesarkofag” (ty. *Riefelnsarkophag*, eng. *striligated sarcophagus*) i Genzano og på en søylesarkofag i Metropolitan Museum i New York (Koch og Sichtermann 1982 pl. 291, 258). Mest kjent er likevel Velletri-sarkofagen fra Hadrians tid (Museo Civico di Velletri), som på de mange portene også har fremstillinger av Medusahoder (Lawrence 1965:210).



Fig. 32: Portene på sarkofagen i San Lorenzo i Panisperna, Roma.

6.4 De onde vokterne

Medusahoder forekommer i flere sammenhenger med løvehoder. Dette gjør det nødvendig å undersøke hva slags betydning løvehoder kan ha hatt når de er fremstilt på sarkofager. Når de to motivene ble fremstilt sammen på portene på søylesarkofagen i San Lorenzo i Panisperna kan dette kan indikere at Medusahoder og løvehoder har hatt samme funksjon.

Løvetemaet kommer fra hetittene og assyrerne, hvor løven på symbolplan kunne stå for det onde (Money 1990:43). I Østen ses løven som vokter av porten og inngangen. Løven var en fryktinngytende skikkelse, ”... og som vogter får den en apotropæisk funktion, idet ondt afværges med ondt” (Kiilerich 1991:271). Med andre ord går løven fra å være den man beskytter seg mot, til å bli den som beskytter.

De første monumentale løver i Hellas er i Løveporten i Mykene fra ca. 1250 f.Kr. (Kiilerich 1991:271). Både i arkaisk og hellenistisk tid var løven populær både i funerær og sakral sammenheng, og fungerte som gravvokter. Av betydning er løvens legendariske styrke og mot, som altså kom til å symbolisere den avdødes mot. I arkaisk tid opptrer den også hyppig i gavlfelt (Kiilerich 1991:272). På Artemis-templet på Korfu er Medusa flankert av løver eller pantere. Det samme er tilfellet på en hjørneblokk fra Didyma fra ca. 525 f.Kr. (Kiilerich 1991:68). I slike tilfeller er det grunn til å tro at de to motivene har hatt en gjensidig forsterkende effekt på hverandre når det gjelder den apotropeiske virkningen.

Løvehoder var i likhet med Medusahoder et vanlig motiv på templer. Både i Simeon på Venus og Roma-templet i Roma og på Trajaneum i Pergamon er løvehoder plassert mellom palmetter. Motivet finnes dessuten i form av antefixer på blant annet tempel N1 i Side og på de gavlfornede sarkofaglokkene. I kapittel fem så vi at dette også var en vanlig gjenstand for fremstillinger av Medusa. Løvens rolle som vokter er dessuten eksemplifisert i en gulvmosaikk i Faunens hus i Pompeii. I triclinium var en frontal løve fremstilt. Den er plassert slik at man fra den hadde direkte innsyn i familiens anegalleri. Ved at løven representerer styrke og kraft er den i denne sammenheng forstått som beskytter av både slekten og huset (Brandt 2004:30).

I likhet med Medusahoder kunne løvehoder fremstilles over girlandere på romerske sarkofager (Toynbee 1967:222 [1934]). På en ”rillesarkofag” med girlandere fra Nikopolis er to løvehoder plassert på hver side av et Medusahode. Også her er det mektige dyret tolket som en vokter (Koch og Sichtermann 1982:539, pl. 472). Likevel er det i gruppen av de dionysiske sarkofagene at løvehoder forekommer oftest (Matz 1968).

Sarkofager med relieff som gjengir motiver knyttet til dionysiske tema er, etter de mytologiske sarkofagene, godt representert i den ”byromerske” sarkofagproduksjonen. Dionysiske sarkofager med fremstillinger av løvehoder hører til under gruppen av karformede (*Wannenförmige*) sarkofager (Koch og Sichtermann 1982:192; Matz 1968:VI). På slike sarkofager er hodene som regel plassert ytterst på langsiden, omgitt av figurer fra det dionysiske *thiasos*. I enkelte tilfeller er løvehodene byttet ut med Medusahoder, noe som etter min oppfatning styrker teorien om at Medusahoder har hatt samme funksjon i denne sammenhengen.

Totalt finnes det 46 slike dionysiske sarkofager med enten løve- eller Medusahoder. I to tilfeller er det funnet sarkofager med løvehoder på framsiden og Medusahoder på baksiden (Koch og Sichtermann 1982:191-192). En av disse er en barnesarkofag (ca. 210 e.Kr.) med fremstillinger av scener fra et barneliv (Museo Nazionale Romano 535, se Huskinson 1996, pl. 2.2-3). Under det ene løvehodet er en fremstilling av underverdenens vokter Kerberos (Huskinson 1996:22). Slik jeg ser det er det lite sannsynlig at verken Medusahodene eller løvehodene bør tolkes som deler av de fortellende scenene på slike sarkofager. Til tross for at løven hadde status som hellig dyr relatert til Dionysos og Kybele (Haarløv 1977:50), mener jeg at både plasseringen og størrelsen på hodene gjør at de skiller seg ut fra de andre figurene og antar rollene som voktere (fig. 33).



Fig. 33: Romersk Endymion-sarkofag med løvehoder (ca. 190-210 e.Kr).

Løve- og Medusahodene på sarkofagen i San Lorenzo-kirken har blitt tolket som apotropeiske motiv (Lawrence 1958:274). Som vi har sett svarer dette til den vanlige tolkningen av Medusa og løven. Plasseringen av motivene på portene forsterker inntrykket ytterligere av at de er voktere.

6.5 Mellom liv og død

6.5.1 Verken – eller

Strukturalismen som kulturteori henter sin modell fra lingvistikken, med Ferdinand de Saussures teorier som fundament (Olsen 2002:195). I denne sammenheng er strukturalismens antakelser om at ikke-språklige fenomen kan analyseres som språk, betydningsfulle. Gjennom arbeidene til Lévi-Strauss og Roland Barthes ble Saussures teorier omformet og gjort anvendbare på sosiale og kulturelle fenomen som matskikker, myter og materiell kultur (Hodder 2006:94). Ulike fenomen kan altså fungere som meningsbærende strukturerte systemer. På samme måte som Saussure hevdet at språket har en bakenforliggende logikk, mente Lévi-Strauss (1986:21) at samfunn og kulturer har en tilsvarende skjult struktur som styrer eller regulerer de konkrete, observerbare fenomener. For Lévi-Strauss var dessuten binære opposisjoner forklaringen på hvordan verden var inndelt i menneskets tenkning. Dette har medført at Medusa har blitt forstått som et symbol på grensen mellom vill/sivilisert, mann/kvinne og barn/voksen (Hagen 2007:27).

En motsetning som utvilsomt alltid har hatt stor betydning for mennesker er den mellom livet og døden. Måten ulike kulturer håndterer et dødsfall på har vært gjenstand for en rekke studier. Av særlig betydning er Arnold von Genneps *Rites de passage* (1909) som med utgangspunkt i studier av ritualer fra hele verden forsøkte å påvise en sammenheng mellom dem.

En tolkning av Medusa i funerær kontekst forutsetter at tilknytningen til ritualene i gravleggelsen undersøkes nærmere. Sarkofagen, sammen med ritualene, er restene etter et omfattende apparat knyttet til døden. Som ethvert overgangsritual er dem tilknyttet begravelser delt inn tre: *atskillelsesritualer*, *terskelritualer* (liminale ritualer) og *integrasjonsritualer* (van Gennep (1999:9 [1909])). Døden ble oppfattet som noe forurensende og skremmende, og ritualene har hatt som hensikt å bidra til at overgangen gikk riktig for seg, samtidig som de har vært et forsøk på å hankses med og ufarliggjøre en ukjent og fremmed situasjon.

I forbindelse med ritualer må *grense* som antropologisk begrep forklares. Først er det imidlertid nødvendig å undersøke hvilke premisser som ligger til grunn for forståelsen av begrepet. I følge Edmund Leach (1976:33) er vår oppfatning av tid og rom sosialt konstruert, og spatiale og temporale grenser forstyrrer den naturlig sammenhengende enheten som tid og rom er. En grense er i virkeligheten konstruert og uten dimensjon, men fordi den markerer et skille mellom to forskjellige ting får grensen en egen verdi (Leach 1976:34). Et giftemål innebærer at de involverte personene forandrer status fra ugift til gift. I utgangspunktet er dette kun et skifte av kategorier, men som Leach (1976:34) påpeker, finner skiftet i seg selv sted i tiden. Den tiden skiftet eller overgangen tar kan beskrives som en liminal fase, og er i de fleste kulturer betraktet som alt fra hellig til tabubelagt (Leach 1976:35). I kraft av å være paradoksale kan slike grenser være opphav til ambivalens og konflikter. Ritualer er en måte å markere de liminale fasene på og sikre at overgangen går sikkert for seg (Leach 1976:77).

I forbindelse med en persons død kan vi lese at de etterlatte i antikken hadde som plikt å utføre de riktige ritualene slik at ånden ble ført til Hades (Toynbee 1996:36). I følge både Horats (*Carm.* 1.23-24) og Pausanias (1.32,5) hadde ethvert menneske en religiøs plikt som innebar å kaste jord over ubegravde lik. Uten begravelse ville

nemlig den dødes ånd for all tid flakke hvileløst omkring på jorden, slik Sveton forteller om keiser Caligulas ånd som fortsatte å vise seg for de levende (*Calig.* 59).

Sofokles tragedie *Antigone* er en av flere antikke kilder som gir et innblikk i de sosiale aspektene knyttet til begravelser. Etter slaget om Teben mellom Antigones to brødre Polynikes og Etokles blir liket til Polynikes, etter kong Kreons påbud, liggende igjen på slagmarken for å råtne. Kreon har bestemt at liket av Polynikes ikke skal begraves med de vanlige ritualene. Antigone nekter å respektere kongens påbud, og forsøker å gi broren en symbolsk begravelse fordi hun mener påbudet strider mot gudenes vilje (Lesky 1966:279-281). Historien viser ikke bare hvilken makt som lå i å nekte noen en begravelse, den viser også hvordan Antigone desperat forsøker å sikre sin brors åndelige hvile ved å kase litt jord over ham (*Soph. Ant.* 523-526). Med samme hensikt er det også at Priamos går til Akilles for å be om Hektors kropp (*Hom. Il.* 24.468-804).

Hvis vi relaterer tredelingen av ritualer til Lévi-Strauss' modell om binære opposisjoner, vil det liminale ritualet være det som kommer mellom to motstående kategorier. Det liminale ritualet blir altså det som enten forbinder og/eller skiller to opposisjoner fra hverandre, i denne sammenhengen liv og død. I følge van Gennep (1999:103 [1909]) var de liminale ritualene de med størst varighet og kompleksitet i relasjon til begravelser. Med atskillelsesritualet hadde den avdøde blitt separert fra sin normale eksistens: "... he (she) becomes temporarily an abnormal person existing in abnormal time" (Leach 1976:77). Kompleksiteten av de påfølgende liminale ritualene kan dermed sies å reflektere de forestillingene som eksisterte omkring en slik tilstand i et konstruert grenseland av tid og rom. Den avdødes levninger ble lagt i sarkofagen og dermed atskilt fra de levende, mens ånden fremdeles var i en marginal tilstand. Det var trolig denne kritiske fasen man med ofringene forsøkte å påskynde slik at den dødes ånd ville komme trygt frem til dødsriket. Girlanderne fremstilt på sarkofager kan forstås som en type offer i denne sammenheng.

I de to påfølgende delkapitlene vil jeg ved hjelp av to eksempler argumentere for at plasseringen av Medusahoder på sarkofager har en avgjørende betydning for hvordan motivet kan forstås i relasjon til døden og idéen om det liminale.

6.5.2 Den lukkede porten

Tidligere har vi sett at løvehoder ble fremstilt sammen med Medusahoder på porter, eksemplifisert ved en søylesarkofag i San Lorenzo i Panisperna. Porter var, i tillegg til elven Styx, en vanlig framstilling av grensen mellom liv og død, både i antikken og senere i kristendommen. Homer anvendte slike bilder både i *Iliaden* (5.646) og *Odysseen* (14.156). På romerske sarkofager er fremstillinger av slike porter svært vanlige, men måten de er fremstilt på er ikke alltid den samme. Noen ganger står portene på gløtt, mens de i andre tilfeller er helt stengt. Den lukkede porten har blitt tolket som symbol på døden. Slik motivbruk var vanlig på gravskulptur fra 200-tallet f.Kr. til 200-tallet e.Kr., men finnes også i etruskisk gravmaleri, som, for eksempel, i Tomba degli Auguri (ca. 530-20 f.Kr.) og Tomba del Citaredo (ca. 490-480 f.Kr.) (Andreae et al. 2004:129-133,154-160; Haarløv 1977:9).

Portene på sarkofagene skal sannsynligvis forestille portene til Hades, noe som er sannsynliggjort ved at Herkules med Kerberos ofte er fremstilt i portene eller på sidene av dem (Haarløv 1977:43-44; Lawrence 1958:276). Også i denne sammenheng blir både Medusa- og løvehodene på portene forstått som apotropaia (Haarløv 1977:49-50; Lawrence 1958:254). Hades' porter er dessuten en konkretisering av overgangen fra livet til døden – fra denne verden til underverdenen. En forståelse av de apotropeiske symbolene plassert på dørene må trolig knyttes til den liminale fasen. I kraft av å være ambivalent og diffus innebar fasen usikkerhet og engstelse. Gjennom ritualene forsøkte de sørgende å sikre at reisen/overgangen til underverdenen skulle gå riktig for seg. Medusahodenes funksjon i denne sammenheng var som beskytter mot ytre trusler som kunne forstyrre overgangen. Hvorvidt det i denne sammenheng er snakk om rent fysiske eller åndelige forstyrrelser er usikkert. Sannsynligvis har beskyttelsen i forbindelse med den liminale fasen først og fremst vært rettet mot demoner, mens den i etterkant av gravleggelsen har vært rettet mot forstyrrelser av graven.

Distinksjonen mellom det ondtaavergende og det vokterende er her interessant. Slik jeg ser det vil alle apotropeiske figurer ha en vokterende funksjon, men ikke alle voktere vil nødvendigvis være apotropeiske. I mange tilfeller vil de to kategoriene være kombinert, og kanskje særlig gjelder dette i funerære kontekster hvor frykten for

forstyrrelser var stor, både i form av fysiske inntrengere og demoniske skikkelser. Mens løvens kraft ligger i dens fysiske styrke, ligger Medusas kraft i blikket. Det var kanskje derfor hun var spesielt effektiv mot de åndelige farer.

I de tilfeller hvor Medusahoder eller løvehoder er fremstilt på sarkofager uten å være plassert på porter, slik som på girlandersarkofagene, har de like fullt funksjonen som voktere. I stedet for portene må selve sarkofagen her betraktes som det som skiller to verdener fra hverandre. På ”rillesarkofagene” med løvehoder (fig. 34) blir dette tydelig.



Fig. 34: ”Rillesarkofag” med løvehoder (ca. 220 e.Kr.).

På sarkofager med fremstillinger av løvehoder plassert på porter fungerte ringene i løvenes munn som dørhåndtak. At de hadde denne funksjonen er vist ved en askeurne med fremstillinger av porter (Vatikanmuseet kat. 2.10, se Haarløv 1977 fig. 20). På hver side av de halvåpne portene står en seiersgudinne som med en utrakt arm holder fast i en ring festet til et løvehode på porten. Løvehodene på sarkofager som den over markerer med andre ord en grense. Portene er byttet ut med en annen type utforming av sarkofagen, men vokterne er der like fullt. Det er nærliggende å tro at løvehodene fremstilt over girlandere skal forstås på samme måte. Ut fra plasseringen av Medusahoder, som i mange tilfeller er lik løvens, antar også hun rollen som vokteren av Hades’ porter, samtidig som hun markerer grensen mellom liv og død.

6.5.3 Sfinksen og Medusa

I forbindelse med personifikasjoner av døden så vi at sfinksen hadde flere likheter med Medusa enn sirener og harpyier. Noe som gir et interessant utgangspunkt for en strukturalistisk tolkning av Medusa i gravkontekst er den tidligere nevnte attiske rødfigur rhyton (fig. 31) hvor sfinksen har tre Medusahoder på brystet.

Hoffmann (1997:79) forklarer sfinksens rolle i gravkontekster ut fra dens fysiske form. Som dels kvinne, dels løve og dels fugl er sfinksen verken det ene eller det andre. Samtidig binder den de ulike kategoriene sammen, og kan slik sett symbolisere en grense eller fungere som et symbol på det liminale (Turner 1999:136 [1964]). Med en slik forståelse av sfinksen fungerer den som en bro mellom denne verden og *den andre* verden, eller som et vesen som forbinder livet med døden (Hoffmann 1997:80).

Et annet fantasivesen som har vært gjenstand for lignende tolkninger er griffen. I likhet med sfinksen ble den mye brukt på sarkofager. I tillegg til å bli tolket som et apotropeisk symbol er den også assosiert med liv og død, og lys og mørke (Huskinson 1996:60). Et fellestrekk ved sfinksen og griffen som jeg mener kan ha hatt betydning for deres rolle som voktere er at de begge har løvekropper, og derfor ble assosiert med den beskyttende løven.

Hvordan påvirker så en strukturalistisk tolkning av sfinksen, en forståelse av Medusahodene på sfinksens bryst? Som Hoffmann påpeker har sfinksen og Medusa det til felles at de begge representerer døden med et kvinnelig ansikt, men i motsetning til sfinksen signaliserer Medusa den grufulle siden ved døden som enhver må overvinne på veien mot et liv i evigheten (1997:80). Ved at Medusa forbindes med et vesen som symboliserer det liminale mener jeg de tre Medusahodene kan forstås ut fra den samme tanken. Med sfinksen som grensen mellom liv og død, kan Medusahodene ut fra deres plassering betegnes som grensemarkører. I kraft av å være forbundet med det apotropeiske får Medusa her en klar funksjon, nemlig som beskytter av åndens reise gjennom liminalfasen.

I forbindelse med en gravleggelse ble rhytonen anvendt i en offerhandling. Følgelig kan både sfinksen og Medusa, som symbolsk sett representerte det liminale, knyttes

direkte til en handling hvis formål var å sikre åndens reise til Hades. Medusahodene i voluttene på de apuliske rødfigur-kraterne (fig. 35) fra funerære kontekster kan, ut fra et strukturalistisk perspektiv, knyttes til den samme symbolske funksjonen (Trendall og Cambitoglou 1998:456, pl. 161, 197-199, 322, 325.1, 351.1-2, 362).



Fig. 35: Gresk rødfigur krater fra Apulia (ca. 330 - 320 f.Kr.).

6.6 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg vist at Medusahoder fremstilt i gravkontekster, med utgangspunkt i aspekter ved strukturalistisk teori, kan forstås som grensemarkører mellom liv og død. Helt fra begynnelsen representerte hun den skremmende og uforståelige siden av døden, i arkaisk tid som en personifikasjon av Ker. Medusas apotropeiske og vokterende rolle, representert ved hennes maskelignende ansikt, har vært avgjørende for motivets vedvarende popularitet. For forståelsen av Medusas betydning i gravkontekster spiller dessuten plasseringen en vesentlig rolle. På sarkofager fremstår hun, i likhet med løvehoder, som et selvstendig symbol, i motsetning til de mange fremstillinger av scener hentet fra mytologien. Der de er plassert på fremstillinger av porter på sarkofager blir de å anse som voktere av

inngangen til Hades. I tilfellet med girlandersarkofagene eller "rillesarkofagene" må selve sarkofagen forstås som skillete mellom to kategorier. Plassert på slike sarkofager antar Medusa funksjonen som beskyttelse mot det onde i kraft av å selv være ond. I denne sammenheng er det onde forstått som forstyrrelser av graven med den avdødes kropp og gravgaver, noe som ville medføre en krenkelse av de symbolske interesser uttrykt gjennom graven.

Teorier om ritualer og deres betydning for den avdødes overgang fra en kategori til en annen viser at ritualene knyttet til den liminale fasen har vært særlig betydningsfulle. Usikkerhet og frykt kan ha vært motivasjonen bak ritualene, som hadde som formål å sørge for at den dødes ånd ble ført trygt til underverdenen. Også på sfinksen, brukt som eksempel i forbindelse med liminale ritualer, er Medusa plassert slik at hun kan betraktes som en grensemarkør. Her blir sfinksen å betrakte som et overgangssymbol eller en bro mellom denne verden og den andre. Den kan symbolisere det liminale ved selv å være en kombinasjon av flere kategorier.

Sammen viser eksemplene en kontinuitet i anvendelsen av Medusahoder som grensemarkører, i dette tilfellet fra gravkontekster. Fra Sotades' sfinks (ca. 470 f.Kr.) til søylesarkofagen med Medusa- og løvehoder (ca. 260 e.Kr.) har Medusa gjennomgått flere fysiske forandringer. Likevel ser det ikke ut til at det symbolske meningsinnholdet i særlig grad er blitt endret. Hun som en gang var ond forblir ond, og fortsetter som beskytter mot det onde. Resultatet er at Medusahoder på sarkofager kan betraktes som uttrykk for et vedvarende behov for å beskytte seg mot onde krefter. Avstanden mellom hva epitafene uttrykker og hva Medusahoder på sarkofager symboliserer er dermed ikke stor. På hver sin måte viser de usikkerheten forbundet med døden. Gjennom en bestemt utforming av dekorasjonen og sarkofagen forøvrig kunne Medusahodene i tillegg være et middel for å vise sosial, politisk og kulturell tilhørighet, eller et ønske om å bli identifisert slik.

Kapittel 7 Avsluttende kommentar

En slutning om Medusas funksjon og anvendelighet kan trekkes ut fra alle de ulike omgivelsene hun er blitt satt i gjennom tidene. Med Persevs' anvendelse av Medusas hode som et våpen mot fiender, kan hun i bestemte sammenhenger forstås som et vern mot fysiske (og politiske) trusler. Særlig er de mange fremstillingene av Medusahoder på skjold og brystpansre gode indikasjoner på dette. I forbindelse med gravleggelser hadde hennes vokterrolle en tosidig karakter. På en side fungerte Medusa som en grensemarkør mellom liv og død og var den avdødes beskytter i den liminale fasen. På den andre siden var hun i etterkant av gravleggelsen den mektige vokteren av den fysiske graven, ofte sammen med løven.

Fellesnevneren for Medusas utallige bruksområder er at hun i alle tilfeller ser ut til å ha vært beskytteren av noe, mot noe. Hva forteller dette oss om menneskene i antikken? På et overordnet plan uttrykker det et behov for å beskytte seg mot onde krefter, det være seg de som kan møte oss i livet i form av ulykker, sykdom og dårlige avlinger, eller i døden hvor det i sin tur røper usikkerheten om hva som venter etter den.

De to Medusahodene som har vært gjenstand for de foregående undersøkelsene er å betrakte som vitnesbyrd om kompleksiteten i det romerske handelsnettverket som omfattet både marmor og billedhuggere. Med proveniens på Kreta, marmor fra Attika og nitid utførelse takket være billedhuggere fra Lilleasia kan de uten tvil betegnes som provinsielle. I tillegg viser det de ideologiske aspektene ved marmor, som fra Hadrians tid av ble vektlagt. Sarkofagen som fragmentene var deler av var en måte for en person i den romerske overklassen på Kreta å vise sin sosial og politiske tilhørighet. Mens den penteliske marmoren vitnet om økonomisk styrke, kunne den bestemte fremstillingen av et motiv vise at man også var medlem av den kulturelle eliten med alt det innebar.

Utdraget av intervjuet med den italienske moteskaperen Gianni Versace under kan sies å fange noe vesentlig ved bruk av motiver og symboler. Det viser at deres opprinnelige meningsinnhold ikke nødvendigvis er årsaken til at mennesker velger å

omgi seg med dem, i livet som i døden, i vår tid kanskje som i romersk tid. Hvem vet, kanskje lurder en Trimalchio bak neste sarkofag.

Versace interviewer: Tell me why Medusa is your logo.

Gianni Versace: Seduction... Sense of history, classicism. You stay with me, or no. That's it. Medusa means seduction... a dangerous attraction."

(Seal 1996:276)

Litteratur

Tidsskriftforkortelser står oppført i henhold til American Journal of Archaeology (<http://www.ajaonline.org>). Tidsskrifter som ikke inngår i denne oversikten er oppført med fullstendige titler.

- Altmann, Walter
1902 *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*. Berlin.
- Andreae, Bernard., A. Hoffmann & C. Weber-Lehmann
2004 *Die Etrusker*. München.
- Angelicoussis, Elizabeth
2004 The collection of classical sculptures of the Earl of Arundel: 'Father of Vertu in England'. *Journal of the History of Collections* 16(2):143-159.
- Asgari, Nusin
1977 Die halbfabrikate kleinasiatischer Girlandensarkophage und ihre Herkunft. *AA* 329-382.
- Barattolo, Andrea
1982 Afrodisia e Roma: nuove testimonianze per la storia della decorazione architettonica. *RM* 89:133-151.
- Belson, Janer Danforth
1980 The Medusa Rondanini: a new look. *AJA* 84(3):373-378.
- Berczelly, Laszlo
1996 De som ikke skrev bøker - sarkofagrelieff som vidnesbyrd om hverdagsfilosofi i keisertidens Roma. I *H.P. L'Oranges forspor; Forskning ved Det Norske Institutt i Roma*, red. av Erik Østby, Tone Skedsmo, Gleny Alfsen, s. 112-132. Messel forlag, Oslo.

2001 The anatomy of late Roman art. Interaction between public and private, meaning and image, patron and workshop. *ActaAArtHist* 15:179-192.
- Berges, D.
1993 Frühe Girlandensarkophage in Kleinasien. I *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. Viertes Symposium des Sarkophag-Corpus, Marburg 23.-27. juli 1990*, s. 23-35. Von Zabern, Mainz.
- Brandt, Johann Rasmus
2004 Movements and views: some observations on the organization of space in Roman domestic architecture from the Late Republic to Early Medieval Times. *ActaAArtHist* 18:11-53.
- Burton, Diana
2005 The gender of death. I *Personification in the Greek world; From Antiquity to Byzantium*, red. av Emma Stafford og Judith Herrin, s. 45-68. Ashgate Publishing, Aldershot.

- Buschor, Ernst
1958 Medusa Rondanini. *Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Athen. W.*
Kohlhammer Verlag, Stuttgart.
- Cancik, Hubert og Helmuth Schneider (red.)
1998 *Der neue Pauly; Enzyklopädie der Antike: Altertum.* Metzler, Stuttgart.
- Coleman, M. og Susan Walker
1979 Stable isotope identification of Greek and Turkish marbles. *Archaeometry* 21(1):107-112.
- Cook, Brian F.
1974 Two Medusa-head friezes. *GettyMusJ* 1:33-36.
- Cormack, Sarah
2004 *The space of death in Roman Asia Minor.* Phoibos Verlag, Wien.
- Coulson, William D. E. og Iphigeneia Leventi
1998 A Roman head in the American school of classical studies at Athens. *Hesperia* 67(2):223-229.
- Croon, J. H.
1955 The mask of the underworld daemon: some remarks on the Perseus-gorgon story. *JHS* 75:9-16.
- Cumont, Franz
1942 *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains.* Paul Geuthner, Paris.
- Dodds, Eric Robertson
2004 [1951] *The Greeks and the irrational.* University of California Press, Berkeley.
- Dodge, Hazel
1990 The architectual impact of Rome in the East. I *Architecture and architectural sculpture in the Roman Empire*, red. av Martin Henig, s. 108-120. Oxford University Committee for Archaeology 29, Oxford.

1991 Ancient marble studies: recent research. *JRA* 4:28-50.
- Eitrem, Samson
1909 *Griechische Reliefs und Inschriften im Kunstmuseum zu Kristiania.* Christiania Videnskabs Selskabs Forhandling 9. Christiania.

1927 *Antikksamlingen.* Nasjonalgalleriet, Oslo.
- Ferrari, Gloria
1966 *Il commercio dei sarcofagi asiatici.* "L'Èrma" di Bretschneider, Roma.
- Floren, Josef
1977 *Studien zur Typologie des Gorgoneion.* Orbis antiquus 29. Aschendorff, Münster/Westfalen.
- Furtwängler, A.
1893 *Meisterwerke der griechischen Plastik,* Berlin.
- Gasparri, Carlo
1998 In der Gärten oder auf Gebäuden aufgestellte Skulpturen sowie die Masken. I *Forschungen zur Villa Albani; Katalog der antiken Bildwerke* 5, red. av Peter C. Bol, s. 634-649. Gebr. Mann Verlag, Berlin.

- van Gennep, Arnold
1999 [1909] *Rites de passage*. Oversatt til norsk av Erik Ringen. Pax Forlag, Oslo.
- Giuliano, Antonio
1962 *Il commercio dei sarcofagi attici*. "L'Èrma" di Bretschneider, Roma.
- Gresseth, Gerald K.
1975 The Gilgamesh epic and Homer. *CJ* 70:1-18.
- Haarløv, Britt
1977 *The half-open door: a common symbolic motif within Roman sepulchral sculpture*. Odense University Press, Odense.
- Hagen, Alyssa
2007 *Gorgo: apotropaism and liminality*. Thesis, Hampshire, Massachusetts. Elektronisk dokument pdf,
http://216.239.59.104/search?q=cache:8fH9MFn7iyAJ:https://dspace.hampshire.edu:8443/dspace/bitstream/10009/84/1/_Gorgo%2Blibrary%2Bcopy.pdf+alyssa+hagen+gorgo&hl=no&ct=clnk&cd=2&gl=no&client=firefox-a, lest 14. januar 2008.
- Harrison, Jane Ellen
1903 *Prolegomena to the study of Greek religion*. University Press, Cambridge.
- Haynes, D. E. L.
1975 *The Arundel marbles*. Ashmolean Museum, Oxford.
- Hedreen, Guy
2007 Involved spectatorship in Archaic Greek art. *Art History* 30(2):217-246.
- Herdejürgen, Helga
1996 *Stadrömische und italische Girlandensarkophage. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts* 1, Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Helbig, Wolfgang
1966 *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Wasmuth, Tübingen.
- Hodder Ian
2006 Structuralism and processual archaeology. I *Archaeological semiotics*, red. av Robert W. Preucel, s. 93-120. Blackwell, Malden.
- Hoffmann, Herbert
1994 The riddle of the Sphinx: a case study in Athenian immortality symbolism. I *Classical Greece; ancient histories and modern archaeologies*, red. av Ian Morris, s. 71-80. Cambridge University Press, Cambridge.

1997 *Sotades: symbols of immortality on Greek vases*. University Press, Oxford.
- Honroth, Margret
1971 *Stadrömische Girlanden: Ein Versuch zur Entwicklungsgeschichte römischer Ornamentik*. Selbstverlag vom Österreichischen Archäologischen Institut, Wien.
- Hopkins, C.
1934 Assyrian elements in the Perseus-Gorgon story. *AJA* 38(3):341-358.
- Howe, Thalia Phillis
1954 The origin and function of the Gorgon-head. *AJA* 58(3):209-221.

- Huskinson, Janet
1996 *Roman children's sarcophagi; their decoration and social significance*. Clarendon Press, Oxford.
- Işik, Fahri
1992 Zum Produktionsbeginn von Halbfabrikaten kleinasiatischer Girlandensarkophage. *AA* 121-141.

1998 Zu Produktionsbeginn und Ende der kleinasiatischen Girlandensarkophage der Hauptgruppe. I *Akten des Symposiums "125 Jahre Sarkophag-Corpus"*, Marburg 4.-7. Oktober 1995 s. 278-294. Von Zabern, Mainz.

2000 Stadtrömisch oder kleinasiatisch? Zur Werkstattfrage der Girlandensarkophage der Hauptgruppe aus Rom. I *Festschrift für Hans Wiegartz*, s.113-123. Scriptorium, Münster.

2007 *Girlanden-Sarkophage aus Aphrodisias*. Sarkophag-Studien 5, red. av Guntram Koch, Klaus Fittschen og Ortwin Dally. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
- Kak, Subhash
1999 Indic ideas in the Graeco-Roman world. *Indian Historical Review*:1-14.
- Kiilerich, Bente
1991 *Græsk skulptur: fra dædalisk til hellenistisk*. Gyldendal, København.
- Kleiner, Diana E. E.
1992 *Roman sculpture*. Yale University Press, New Haven.
- Koch, Guntram
1993 *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Koch, Guntram and Hellmut Sichtermann
1982 *Römische Sarkophage*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.
- Koch, Guntram and Karol Wight
1988 *Roman funerary sculpture: catalogue of the collections*. The J. Paul Getty Museum, Malibu.
- Konecny, Lubomir
1983 *Überlegungen zu einem Stilleben von Pieter Boel (Samt einigen Hypothesen zum Grafen von Arundel und W. Hollar)*. *Artibus et Historiae* 4(7):125-139.
- Koortbojian, Michael
1995 *Myth, meaning, and memory on Roman sarcophagi*. University of California Press, Berkeley.
- Lazongas, Eftthymios G.
2005 Side: the personification of the pomegranate. I *Personification in the Greek world; from Antiquity to Byzantium*, red. av Emma Stafford og Judith Herrin, s. 99-110. Ashgate Publishing, Aldershot.
- Lawrence, Marion
1958 Season sarcophagi of architectural type. *AJA* 62(3):273-295.

1965 The Velletri sarcophagus. *AJA* 69(3):207-222.
- Leach, Edmund
1976 *Culture and communication; the logic by which symbols are connected*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Lehmann-Hartleben, Karl og Erling C. Olsen
1942 *Dionysiac sarcophagi in Baltimore*. The Institute of Fine Arts, New York University and The Trustees of the Walters Art Gallery, Baltimore.
- Lesky, Albin
1966 *A history of Greek literature*. Oversatt til engelsk av Cornelius de Heer og James Willis, Methuen & Co Ltd., London.
- Lévi-Strauss, Claude
1986 *Structural anthropology*. Penguin, Harmondsworth.
- Linant de Bellefonds, Pascale
1985 *Sarcophages attiques de la necropole de Tyr*. Éditions Recherche sur les civilisations, Paris.
- L'Orange, Hans Petter
1931 *Photographische Einzelaufnahmen: antiker Sculpturen*. F. Bruckmann A. G., München.
- Mack, Rainer
2002 Facing down Medusa (an aetiology of the gaze), *Art History* 25(5):571-604.
- Matz, Friedrich
1968 *Die dionysischen Sarkophage* 1. Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- McKeon, Carolyn Hessenbruch
1983 Iconology of the Gorgon Medusa in Roman mosaic. University of Michigan, Ann Arbor.
- Mitchell, Stephen
1989-1990 Archaeology in Asia Minor 1985-1989. *AR* 36:83-131.
- Money, D. K.
1990 Lions of the mountains: the sarcophagi of Balbura. *AnatSt* 40:29-54.
- Morris, Ian
2001 *Death-ritual and social structure in classical Antiquity*. Cambridge University Press.
- Nasjonalgalleriet
1952 *Katalog over Skulptur og Kunstindustri*. Oslo.
- Neudecker, Richard
1998 Auf den Portiken des Casinos und den Tempietti. I *Forschungen zur Villa Albani; Katalog der antiken Bildwerke* 5, red. av Peter C. Bol, s. 617-620. Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Nock, Arthur Darby
1932 Cremation and burial in the Roman Empire. *HTR* 25(4):321-359.

1946 Sarcophagi and symbolism. *AJA* 50(1):140-170.
- Nowak, Troy Joseph
2006 *Archaeological evidence for ship eyes: an analysis of their form and function*. Thesis, Texas. Elektronisk dokument,
<http://66.102.1.104/scholar?hl=no&lr=&q=cache:yLdSSQzMmJMJ:txspace.tamu.edu/handle/1969.1/5798+eyes+on+ships+thesis+nowak>, lest 29. februar 2008.
- Olsen, Bjørnar
2002 *Fra ting til tekst: teoretiske perspektiv i arkeologisk forskning*. Universitetsforlaget, Oslo.

- Ongre, Aksel, Jan Sommerfelt Pettersen og Johan Storm Munch
2002 Korvetten «Nordstjernen»s tokt til Suezkanalens åpning - navalmedisin anno 1869. *Tidsskrift for den norske legeförening* 17:1652-1655.
- Pearson, L. Stowell and N. Herz
1992 Isotopic analysis of a group of roman gorgon sarcophagi. I *Ancient stones: quarrying, trade and provenance*, red. av Marc Waelkens, Norman Herz og Luc Moens, s. 283-286. Leuven University Press. Leuven.
- Paoletti, Orazio
1988 Gorgones Romanae. I *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LIMC) 4(1), red. av Hans Christoph Ackermann, Jean-Robert Gisler, Pierre Müller, Christian Augé, s. 345-362. Artemis Verlag, Zürich.
- Paton, Sarah og Rolf Michael Schneider
1999 Imperial splendour in the province: imported marble in Roman Crete. I *From Minoan farmers to Roman traders: sidelights on the economy of ancient Crete*, red. av Angelos Chaniotis, s. 279-304. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Phinney Jr., Edward
1971 Perseus' battle with the Gorgons. *TAPA* 102:445-463.
- Potts, Albert M.
1982 *The world's wye*. University Press, Kentucky.
- Prusac, Marina
2005 The large mask. *The Swedish institute in Rome, projects and seminars, 3:1*, Rome.
- Raglan, FitzRoy Richard Somerset baron
1990 The hero: a study in tradition, myth, and drama, part II. I *In quest of the hero*, red. av Alan Dundes, Otto Rank, FitzRoy Richard Somerset baron Raglan. Princeton University Press, New Jersey.
- Rodenwalt, Gerhart
1925 *Der Sarkophag Caffarelli*. De Gruyter, Berlin.
1933 Sarcophagi from Xanthos. *JHS* 53(2):181-213.
- Rogge, Sabine
1995 *Achill und Hippolytos*. Die Attischen Sarkophage, red. av Bernard Andreae og Guntram Koch. Gebr. Mann Verlag, Berlin
- Rudolf, Ernst
1989 *Attische Sarkophage aus Ephesos*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Sande, Siri
1991 Greek and Roman portraits in Norwegian collections. I *ActaAArtHist* 10:4-5. Giorgio Bretschneider, Roma.
- Sanders, Ian F.
1982 *Roman Crete: an archaeological survey and gazetteer of late Hellenistic, Roman and early Byzantine Crete*. Artis and Phillips, Warminster, Wilts, England.
- Schuchhardt, W. H.
1962 Bronzestatuetten des Merkur von Thalwil. *AntP* 1:33-38.
- Seal, Marc
1996 The Versace moment. I *The Medusa reader*, red. av Marjorie Garber og Nancy J. Vickers, s. 276. Routledge, New York og London.

- Seeberg, Axel
1973 Den evige Pan. I *Kunst og Kultur*, red. av Leif Østby. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Sinn, Friederike
1987 *Stadtrömischen Marmorurnen*. Verlag Philip von Zabern, Mainz.
- Smith, A. H.
1904 *A Catalogue of sculpture in the department of Greek and Roman antiquities* III. British Museum, London.
- Smith, Cecil
1892-1893 Harpies in Greek art. *JHS* 13:103-114.
- Strocka, Volker Michael
1978 Die frühesten Girlandensarkophage. Zur Kontinuität der Reliefsarkophage in Kleinasien während des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit. I *Studien zur Religion und Kultur Kleasiens. Festschrift für F. K. Dörner II*, s. 882-913. Leiden.

1988 Wechselwirkungen der stadtrömischen und kleinasiatischen Architektur unter Trajan und Hadrian, *IstMitt* 38:291-307.

1996 Datierungskriterien kleinasiatischer Girlandensarkophage. *AA* 31:455-473.
- Strong, Donald E.
1953 Late Hadrianic architectural ornament in Rome. *PBSR* 21:117-151.
- Strong, Eugénie Sellers
1969 *Roman sculpture from Augustus to Constantine*, Arno Press, New York.
- Suhr, Elmer G.
1965 An interpretation of the Medusa. *Folklore* 76(2):90-103.
- Toynbee, Jocelyn M. C.
1945 Monsieur Cumont on Roman funerary art. *BurlMag* 86(507):148+151-152.

1967 [1934] The Hadrianic School; a chapter in the history of Greek art. "L'erma" di Bretschneider, Roma.

1996 *Death and burial in the Roman world*. The Johns Hopkins University Press, London.
- Trendall, A. D. og Alexander Cambitoglou
1998 *The red-figured vases of Apulia*. Clarendon Press, London.
- Turcan, Robert
1966 Les sarcophages romains a représentations dionysiaques : essai de chronologie et d'histoire religieuse. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 210. De Boccard, Paris.
- Turner, Victor
1999 [1964] Midt imellom. Liminalfasen i overgangsriter. I *Rites de passage* av Arnold von Gennep, s. 131-145. Oversatt til norsk av Erik Ringen. Pax Forlag, Oslo.
- Vermeule, Cornelius C.
1968 *Roman imperial art in Greece and Asia Minor*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Vermeule, Emily
1979 *Aspects of death in early Greek art and poetry*. University of California Press, Berkeley.

- Vernant, Jean-Pierre
1986 Feminine figures of death in Greece. I engelsk oversettelse av Anne Doueïhi, *Diacritics* 16(2):54-64.
- Waelkens, Marc
1982 *Dokimeion: Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage*. Archäologische Forschungen vol. 11, Deutsches Archäologisches Institut. Gebr. Mann Verlag, Berlin.

1992 *Ancient stones: quarrying, trade and provenance*. Leuven University Press. Leuven.
- Walker, Susan
1984 Marble origins by isotopic analysis. *WorldArch* 16(2) Mines and Quarries:204-221.

1990 *Catalogue of Roman sarcophagi in the British Museum*. Corpus of the sculptures of the Roman world 2. British Museum Publications, London.
- Ward-Perkins, John Brian
1975-76 Workshops and clients; The Dionysiac sarcophagi in Baltimore. *RendPontAcc* 48:191-238.

1992a Taste and technology: the Baltimore sarcophagi. I *Marble in Antiquity: collected papers of J. B. Ward-Perkins*, red. av Hazel Dodge og Bryan Ward-Perkins, s. 39-54. British School at Rome 6, London.

1992b Nicomedia and the marble trade. I *Marble in Antiquity: collected papers of J. B. Ward-Perkins*, red. av Hazel Dodge og Bryan Ward-Perkins, s.61-106. British School at Rome 6, London.
- Weigand, Edmund
1914 Baalbek und Rom, die röm. Reichkunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung. *JdI* 29:37-91.
- Wiegand, Theodor
1921 *Baalbek: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*. W. De Gruyter & Co., Berlin.
- Wilson, Lillian M.
1920 Contributions of Greek art to the Medusa myth. *AJA* 24(3):232-240.
- Zimmer, Heinrich
1962 *Myths and symbols in Indian art and civilization*. I Harper torchbooks, red. av Joseph Campbell. Harper, New York.