

Анђела Гавриловић

*Институт за историју уметности
Филозофски факултет, Универзитет у Београду
andjela1321@gmail.com*

О иконографским специфичностима мозаика са представом Ариона у римској Вили дел Казале (Пјаца Армерина): прилог проучавању представâ Ариона у античкој уметности

Апстракт: У раду је пажња посвећена представи Ариона очуваној на монументалном подном мозаику у једној од значајних просторија у репрезентативној римској вили Дел Казале на Сицилији с почетка IV века, која је по одређеним карактеристикама јединствена. Арион заузима централни део комплексног мозаика који се састоји из мноштва сцена, фигура и мотива. Мотив делфина је један од елемената сцене који ову композицију чини јединственом. Будући да је у литератури његова појава маргинализована, она пружа могућност специфичних истраживања која поуздано указују на значење сцене. Стога ће том мотиву у раду бити посвећена пажња коју заслужује.

Кључне речи: Вила дел Казале, мозаик, Арион, делфин, значење

Увод

Мозаик са представом Ариона у раскошној римској Вили дел Казале (Villa Romana del Casale) код града Пјаца Армерина на Сицилији (почетак IV века) представља једну од најрепрезентативнијих, ако не и најрепрезентативнију и најкомплекснију очувану представу с приказом ове личности у античкој уметности, као и у уметности млађих епоха уопште (sl. 1; v. Wilson 1983, 27, 47; Steger 2017, 200).¹ Поменути римска вила је у науци чврсто везана за име оближњег града Пјаца Армерина, по коме је и добила назив, па се назива и вила Армерина. Иако представља највећу и најочуванију вилу из римског периода у целини, ова раскошна резиденција отвара

¹ За различита датовања виле и мозаика види Wilson 1983, 34–39; Steger 2017, 164–165.



Слика 1 Сала са Арионовим мозаиком, Вила Армерина, Сицилија, почетак IV века (фотографија у јавној употреби)

бројна питања на која у науци још увек нису понуђени сигурни одговори. Ко је био њен ктитор односно поседник, када је она подигнута, чиме је условљен распоред просторија и тематски програм њиховог мозаичког и скулпторског украса, када је украшена мозаицима, у коју сврху је подигнута и, најзад, каква је била функција бројних просторија различитих димензија, облика и украса, само су нека од питања на која наука још увек нема сигуран одговор. С обзиром на чињеницу да вила представља комплексан споменик, овом приликом ћемо указати на један детаљ односно мотив у великом, готово непрегледном мноштву мотива присутних на мозаицима ове резиденције.

Представа Ариона у вили Армерини, као ни његове представе у целини нису заокупљале у довољној мери пажњу истраживача (Wilson 1983, 27, 59; Dunbabin 1999, 133), премда је каткад и понуђено објашњење његове појаве (Settis 1975, 928–930; Steger 2017, 199–20, fig. 162, 163). Иако је мозаик Ариона у сицилијанској вили Армерини анализиран, а мотив делфина на њему у ранијој литератури поменут, појава делфина и његово значење су неправедно сасвим маргинализовани констатацијом да је она стриктно „секундарна” и „условљена појавом митске личности уз коју се приказује” (Kałużny 2020, 20). Генерално говорећи, делфинима су у уметности приписане две улоге: истакнуто је да они или представљају орнамент, што је

најчешће случај, или њихова појава означава да се радња сцене одвија у маритимном амбијенту (De Nazaré Ferreira 2010, 18 и даље). Када су у питању Арионове представе у уметности уопште, оцењено је да Арион снагом музике припитомљава животиње (Settis 1975, 928–930) и да његова представа означава моћ поезије и музике „над силама и бићима природе” (De Nazaré Ferreira 2010, 33). Арионов мозаик је у вили Армерини у науци означен као његов тријумф, а понуђена су и неоплатонска тумачења по којима Арион доминира маритимним светом и његова појава на симболичном нивоу представља трансцендирање материјалног света и чула (Steger 2017, 199–200). Како специфичан мотив делфина у Арионовој представи у вили Армерини, упркос свом значају и изузетности, није у научној литератури описан у потпуности, нити је добио посебну студију, јавља се потреба да му се посвети адекватна пажња.



Слика 2 Арион на делфину, детаљ, Вила Армерина, Сицилија, почетак IV века (фотографија у јавној употреби)

Иконографија и опис мозаика с Арионом у вили Армерини

Мозаик с ликом Ариона у вили Армерини налази се у Арионовој сали, која је по централној и најупечатљивијој фигури монументалног мозаика, који запрема под читаве просторије у којој се овај мозаик налази, и добила име (sl. 1, 2). Истакнуто је да је ова сала имала улогу *dietae*, просторије у којој су боравили поседници виле (Wilson 1983, 32; Pensabene 2009, 81), односно да је служила као соба за посете, као и суседна просторија с мозаиком Орфеја (Steger 2017, 200). Посматрајући просторије виле у целини увиђа се да су оне које су украшене мозаицима маритимне тематике повезане: тако се нпр. у просторију с Арионовим мозаиком, чија се радња одиграва у морском пејзажу, улази из атријума који такође садржи маритимне теме. Такође, читав под у просторији с Арионовим мозаиком и у

атријуму испред њега прекрива представа мора изобразена мозаицима. Ако се пажљиво посматра просторија с Арионовим мозаиком, уочава се да су приземне зоне зидова у њој некада у целости биле оплаћене пурпурно беличастим мермером, који је у овом контексту могао бити перципиран као приказ мора (о мермеру као и слици воде и мора, v. Barry 2014). Просторија је правоугаоне основе с апсидом завршеном полукалотом. Мозаик приказује легенду о Ариону и представља само један детаљ необично богате плејаде митолошких ликова и мотива приказаних на монументалном подном мозаику који је красио апсидалну просторију, с јужне стране велике базилике у коју се улазило из ходника са сценама Великог лова. На мозаику је знаменити старогрчки песник и свирач на китари приказан како наг седи на делфину огрнут великим плаштом зелене боје који му је пребачен преко левог рамена и који прекрива његову леву ногу изузев стопала (sl. 2). На глави има фригијску капу која оставља плаве коврџе видљивим. Приказан је у песничком заносу, наглашених пуних црвених усана, како седи постранце на делфину, дијагонално постављених ногу и са стопалима ослоњеним на подножник који придржавају пути. Његов музички инструмент је монументалних размера и почива на глави делфина, а он трзалицом у десној руци превлачи преко жица китаре, док левом руком придржава жице карактеристичним покретом са савијеним другим и четвртим прстом. Окружен је nereидама, од којих су најупечатљивије оне са његове леве и десне стране, као и nereида која се у доњој зони десно огледа у огледалу. Оне су уз њега присутне у својству заштитница, будући да су биле заштитнице морнара и рибара, а такође у својству симбола мора (о nereидама, v. Srejić, Cermanović Kuzmanović 2003, 284–285; за другачије тумачење v. Steger 2017, 200). Оне јашу различита морска бића, хипокампе и друге, а до њих су делфини и амори како пливају на површини воде, као и мање морске животиње попут риба, морских жежева, хоботница, шкољки, морских змија, сипа и других. Погледи учесника сцене су окренути према Ариону: nereида које су поред њега, амора који придржавају подножник, чиме је уметник још једном нагласио Арионов лик као пивоталну тачку мозаика. Арион је истакнут и својим димензијама – већи је од свих учесника сцене. Такође је важно приметити да је Арион је наткриљен велом („velificans”). Наиме, поред два амора која придржавају подножник на којем почивају његове ноге, и два амора над њим га додатно истичу држећи вео над његовом фигуром, указујући тиме да је његова личност дивинизирана. Велум симболизује небески свод и често се јавља над главама божанстава неба, времена и мора (Turcan 1972, 21). Осим амора, и делфин ову Арионову представу чини не само јединственом, већ и најрепрезентативнијом од свих очуваних. Ова племенита животиња је, такође попут Ариона, димензијама истакнутија од других животиња: делфин на коме седи је најкрупнији од

свих припадника маритимне фауне и од свих других делфина у сцени. Уз то, делфин се отворених уста истовремено спрема да прогута плен – рака који је испред њега о чему ће бити речи касније у наставку рада.

Аналогије Арионовој представи и историјат приказивања

Мит о Ариону се као тема не јавља често у античкој уметности; напротив, веома је ретко посведочена у очуваном споменичком корпусу (Steger 2017, 200). Осим мозаика у сицилијанској вили Армерини (sl. 1, 2), јавља се још на фресци у Помпеји (sl. 4), на репрезентативном мозаику у северној Африци (sl. 3), а такође је очувано и неколико његових представа на новцу (Cahn 1984; Dunbabin 1978, 254 i dr.). У литератури се наводи још једна представа Ариона на делфину – на мозаику по реклом из града Хебе (Јустинијанополис) у Тунису који се данас чува у Музеју Бардо (Dunbabin 1978, 254; Pensabene 2009, 90). Она неће представљати предмет истраживања у овом раду, будући да таква идентификација сцене није са сигурношћу прихваћена у науци (Maguire 1994, 110, fig. 9).



Слика 3 Арион на делфину, Велике терме, Тина, Тунис, 280–300 (фотографија у јавној употреби)

У северној Африци је Арионов лик очуван на подном мозаику фригидаријума у Великим термама у граду Тини, у данашњем Тунису (sl. 3; 280–300; Dunbabin 1978, 43, Pl. IX, 17, 18; Fantar 2009, 88). Представа Ариона на мозаику фригидаријума је с аспекта композиције, а у општим цртама и с аспекта иконографије, сродна сицилијанској. Његов лик је приказан на делфину крупних размера, а његова китара почива на глави делфина, баш као и у вили Армерини. Покривало за главу и у сицилијанском и у афричком споменику открива Арионове плаве локне у предњем делу главе. С аспекта музичког инструмента, трзалица коју Арион држи у рукама је великих димензија у оба споменика. У оба споменика делфин и морски таласи су изведени различитим нијансама зелене боје, која даје мозаицима



Слика 4 Помпеја, просторија 8, западни крај северног зида, Арион на делфину (45–79; цртеж Ђузепе Марсиљи; фотографија у јавној употреби)

главни тон. У оба здања мозаик с Арионом је приказан на поду просторије, а његова представа, као и на сицилијанском мозаику, чини пивоталну тачку композиције која приказује различите маритимне теме (Dunbabin 1978, 43, Pl. IX, 17, 18; Sahn 1984). Једина значајнија иконографска разлика је у томе што је у сицилијанској вили Арион наг, а у термама одевен.

Једна доста оштећена Арионова представа красила је Кућу Диоскура у Помпеји, а данас се чува у Археолошком музеју у Напуљу (sl.4; 45–79; <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures>). По положају који заузима Арион, ова сцена је сасвим сродна сицилијанском мозаику. За разлику од мозаика у вили Армерини и у термама, Арион је на помпејској фресци приказан са ловоровим венцем на глави. Такође, што је важно, на фресци из Куће Диоскура, као и у Вили Армерини, Арион је изображен у тренутку кад производи музику на свом инструменту, што није случај на другим његовим очуваним представама где он само у рукама носи инструмент, укључујући и мозаик из терми у Тини. Његове ноге су на помпејској фресци постављене дијагонално, као на сицилијанском мозаику, али он на сведеној представи у Помпеји, за разлику од мозаика у вили Армерини, нема подножник. На све три представе, на мозаику из виле Армерине, затим из великих терми и на фресци из Помпеје, Арион је изображен у тренутку заноса, погледа упоредног на горе. Још једна заједничка одлика све три наведене представе је чињеница да Арион у рукама држи плектрум, који пребира по жицама китаре.

Како се може из описаног уочити, мозаик Ариона у вили Армерини показује одређене заједничке особености и сличност са претходно наведеним примерима, а за разлику од њих садржи далеко већи број детаља од свих других очуваних примера његових представа и по димензијама представља најмонументалнију његову представу. Уз то, у сицилијанском споменику су, како сам Арионов лик, тако и, што је важно, Арионов делфин најминусциозније приказани у читавој античкој уметности, што свакако уз чињеницу да су у питању мозаици високог квалитета сведочи о високом ступњу визуелне културе оновремене римске елите, односно о истанчаности укуса поседника виле и поручилаца ових мозаика (о визуелној култури римске елите v. Hershkowitz 2017, 169–194). Како је горе у раду поменуто, једна од специфичности мозаика с Арионовом представом у сицилијанској вили је присуство делфина који се спрема да прогута плен. Колико је нама познато, од свих објављених Арионових представа, само се на сицилијанском мозаику јавља делфин који лови плен, што ову сцену у том погледу чини јединственом. Такође, тај мотив на свој начин сведочи о томе да је поручилац фресака био изразито учен, као и уметник који је ове фреске изводио. Да би се боље разумео разлог сликања делфина који се припрема да прождере рака, најпре ће у раду бити учињен осврт на Арионов живот и његову специфичну везу са делфином.

Мотив Ариона и делфина у књижевности

Мит о Ариону представља свакако најпознатији древни грчки мит везан за делфина (Beaulieu 2016, 120). Грчки путописац и аутор дела „Опис Грчке”, Паусанија (II век) међу песницима и еминентним личностима на пољу музике, у чију част су начињене статуете, наводи Ариона који је приказан како јаше делфина (Edmonds 1924, 4), а бронзани споменик Ариона који јаше делфина помиње и Херодот (Dewald, Vignolo Munson 2022, 102 [Her. 1.24.8]). Арион је био старогрчки лирски песник и свирач на китари рођен у VII веку пре нове ере у Метимни на острву Лезбосу. Према казивању познате византијске енциклопедије из X века, Суиде, он је однео победу на Тридесетиосмим олимпијским играма (628–624. г.п.н.е.), постигавши тада свој „акме”, а исти извор наводи да је био Киклеов син и ученик извесног Алкмана (Robbins 1996, 1083; Wittke Küster 1705, 321; Adler 2001, 351).

Грчки историчар Херодот (V век п.н.е.), а потом и потоњи писци истичу да је Арион највећи део свог живота провео на двору тиранина (краља) Перијандра из Коринта (627–587 г. п.н.е.), који му је био пријатељ (Robbins 1996, 1083). Херодот Ариону приписује проналазак дитирамба: „Овај Арион”, наставља Херодот, „беше без премца у том добу; био је

први човек за кога знамо да је саставио дитирамб који је касније изводио у Коринту” (Dewald, Vignolo Munson 2022, 101–102 [Her. 1.23.5–7]; Pickard-Cambridge, Webster 1962, 97). И други извори потом именују Ариона као творца дитирамба (за изворе в. Robbins 1996, 1083). Данас је утврђено да дитирамб није био Арионов проналазак, већ да је он постојао и раније као песма која је величала бога Диониса, а да дитирамб као књижевна композиција за хор заправо представља Арионов изум, да га је он усавршио „и дао му невиђени сјај” (Pickard-Cambridge, Webster 1962, 10; Đurić 1972, 242). У том смислу, у Суиди се истиче да је Арион увео у форму дитирамба хорове (циклични хор) и сатире као плесну пратњу (Adler 2001, 351; Đurić 1972, 242). Када говори о Ариону, Херодот најпре приповеда о краљу Перијандру. Он одмах у првој реченици истиче да „Коринћани кажу” да је најчудеснија ствар која се овом краљу у животу догодила било искрцавање Ариона из Метимне на Тенарону (Пелопонез), кога је на то место донео делфин (Dewald, Vignolo Munson 2022, 101–102 [Her.1.23–24]). На тај начин је овај догађај већ на самом почетку излагања посебно издвојен и наглашен. Арион је дуго боравио на двору коринтског тиранина Перијандра и једног дана је зажелео да отплови у јужну Италију и на Сицилију, где је свирањем и певањем стекао много новаца (Sreјović, Cermanović Kuzmanović 2003, 51). Када је решио да се врати за Коринт укрцао се на једну коринтску лађу, али је посада брода одлучила да га опљачка и убије (Sreјović, Cermanović Kuzmanović 2003, 51). Он је скочио у море и чудесним сплетом догађаја делфин га је прихватио на себе, носио га на леђима и довео до Теранона на Пелопонезу, где га је „искрцао”. Потом је Арион отишао у Коринт одевен у свечано одело у којем је скочио са палубе брода, отишао до Перијандра и све му испричао (Dewald, Vignolo Munson 2022, 102 [Her. 1.24.6]). Перијандер је био скептичан, а када су дошли морнари и када се пред њима појавио Арион, нису могли да докажу своје речи (Dewald, Vignolo Munson 2022, 102 [Her. 1.24.7]). Херодот први истиче да је Арион подигао делфину споменик (Dewald, Vignolo Munson 2022, 102 [Her. 1.24.8]), док Клаудије Елијан (?–235), римски учитељ и реторичар, доноси натпис са овог споменика, као и химну захвалности упућену богу Посејдону за учињено чудо (Enekel 2019, 64; Mantziou 1989, v. i dole). Познији писци, понављају и допуњују Херодотову причу, међу којима и Плутарх у свом делу „Гозба седам мудраца” (за друге ауторе и изворе уопште в. Stebbins 1929, 67–68). У њему Перијандров брат, Горгија, износи причу о Ариону и делфину (Plutarch 1928, 161–162), као један од личних сведока догађаја Ароновог тренутка изласка из мора (Plutarch 1928, 161). Кључни тренутак у Арионовом животу и оно што је „чудо” јесте његово чудесно избављење и спасење. Наставак приче и

њену посебну елаборацију износи Плутарх (46–127; Babitt 1928, 161–162, стр. 431–437). Према њему, Арион је отпевао оду Аполону Питијском, молбу за безбедност самог себе и људи на броду. Исти аутор наводи и детаљан опис тренутка када је Арион ускочио у море. Најпре је почео полако да тоне, а на послетку су делфини допливали испод њега и изнели га на површину воде. Арион је у почетку осећао страх и конфузију, а када је почео да се осећа опуштено у ношењу на овај начин, видео је многе делфине како се окупљају око њега на пријатељски начин, смењујући се на својој дужности (*sc.* ношења Ариона). „Како су се све више удаљавали од брода, надлазила му је не толико мисао о осећају страха у сусрету са смрћу или пак идеја за животом, колико помисао да је миљеник богова и горда чежња да се спасе и да би се показао као човек вољен од стране богова, а када су га пажљиво (*sc.* делфини) довели до обале, он (*sc.* Арион) је у потпуности схватио да је његово избављење вођено Божанском руком” (Plutarch 1928, 161–162, стр. 433–435).

Гај Јуније Хигин (64.г.п.н.е.–17.г.н.е) у свом излагању приче истиче да је Арион из Метимне био веома вешт у свирању лире, и да га је стога коринтски краљ Пирант веома волео (Marshall 2002, 164 [§194]). Када је добио дозволу од краља да своју уметност обзнани широм државе и стекао велико богатство, његове слуге су заједно са морнарима сковале заверу да га убију. Хигин описује Аполоново јављање Ариону у сну и наводи да му је Аполон тада рекао да отпева песму (у част) свог песничког венца, као и да се преда онима који ће му притећи у помоћ. Када су слуге и морнари хтели да га убију, он је замолио да му се прво дозволи да отпева песму. Али „када се зачуо звук лире и његов глас, делфини су се окупили око лађе, и када их је угледао, Арион се бацио у море” (Marshall 2002, 164 [§194]). Они су га подигли и однели у Коринт краљу Пиранту. Када је стигао на копно, Арион је због пута заборавио да врати у море делфина који се насукао на обалу, па је он издахнуо. Хигинов извештај доноси и посебне детаље везане за споменик подигнут у част делфина који је положио свој живот за Ариона, спасавши га. Наиме, када је своје несреће испричао краљу Коринта, краљ је наредио да се делфин сахрани и да му се подигне споменик. Убрзо након тога, Пиранту је стигла вест да је брод којим је пловио Арион олуја донела у Коринт. Наредио је да се доведе посада пред њега и распитивао се за Ариона, али су они одговорили да је умро и да су га сахранили. Краљ је одговорио: „Сутра ћете се заклети код делфиновог споменика”. Због тога је наредио да их чувају под стражом, а Ариону је наложио да се следећег јутра сакрије унутар споменика делфина, одевен у свечане одоре у којима је био када се бацио у море. Када их је краљ довео тамо и наредио им да се закуну преминулом духу делфина да је Арион мртав, Арион је

изашао из споменика. У чуду, и путајући се којим је божанством спасен, они су ћутали. Краљ је наредио да буду разапети код споменика делфину, а Аполон је због Арионове вештине свирања китаре, њега и делфина поставио међу звезде (Marshall 2002, 164 [§194]). Занимљиво је да споменик делфину који је спасио Ариона помињу и потоњи писци (Enekel 2019, 64). Он се налазио у Посејдоновом храму на рту Тенарон (данас Матапан) на крајњој јужној тачки Пелопонеза. Клаудије Елијан је у свом делу „Природна историја” пренео грчки епиграм који је очито стајао на овој статуи, украшавајући је (Aelian 1959, XII.45, стр. 71–72). У *Грчкој антологији епиграма* поменути екфрасис (I век п.н.е.) који је састављен као натпис у стиху посвећен овој статуи садржи опис догађаја и поенту и гласи: „Перијандер је овде поставио статуу Ариона и делфина на мору који је пливао заједно са њиме када је бежао. Мит о Ариону нам каже: Убијени смо човеком, спасени смо рибом” (Enekel 2019, 64). Закључак овог епиграма сведочи да је његова суштина спасење и то спасење остварено делфином односно рибом. Споменик посвећен делфину хероју се очигледно на том месту налазио од најранијег времена, већ у Херодотово доба, како он наводи у својој *Историји* и за који каже да је био Арионов вотивни дар који је приказивао човека који јаше делфина (Dewald, Vignolo Munson 2022, 102 [Her. 1.24.8]). Херодот наводи да је у питању бронзана статуа малих димензија, док је по другим писцима споменик наручио краљ Перијандер и он је био димензија довољно великих да у њега уђе човек (Marshall 2002, 164; Enekel 2019, 64, sa lit.; v. i gore). Када је Паусанија посетио Тенарон, споменик делфину се још увек тамо налазио. С друге стране, енциклопедиста Солин (III век) наводи да се статуа у част делфина у Тенарону налази у Арионовом храму (Enekel 2019, 64; sa lit.).

Најзад, Арионова веза са делфинима није случајна и посебно се може пратити преко култа бога Диониса. Треба приметити да је у главним цртама кључна епизода из Арионог живота веома слична епизоди из живота бога Диониса (cp. Sreјović, Sermanović Kuzmanović 2003, 51–52, 116–119, sa lit.; Kowalzig 2013, 32–37, 64). У обе епизоде, радња се одвија у морском амбијенту, на броду. Осим тога, главни актери обе драме су неправедно, због похлепе бродске посаде, изложени сили, пљачки, па чак и смрти. Такође, што је за ово истраживање од значаја, у епизодама из живота оба протагониста се дешава чудо и оба пута се јављају делфини, чија појава на различите начине директно стоји у вези са чудом. Арион је сматран митском фигуром која јаше делфина, херојем Коринта и у исто време директним крвним сродником бога Диониса (Ierandò 2013, 370). Уједно, и дитирамб, кога је као књижевну форму усавршио Арион, заправо је врста музичког састава који се изводи уз игру и која се посебно везује за бога Диониса.

Ако се у светлу до сада реченог присетимо становишта из уводног дела рада према којем је делфин у вили Армерини у ранијој литератури описан тек као секундарни мотив сцене у потпуности завистан од Ариона, ситуација је заправо – када се има у виду контекст фабуле – сасвим супротна: да није делфина, не би било ни Ариона. Наиме, управо је делфин кључни мотив овог мита, а уједно и сцене. Делфин омогућава развој даљих догађаја и представља кључни мотив у животу Ариона. О овоме речито сведочи чињеница да је Арион у делима уметности искључиво и приказиван како јаше на делфину, а не самостално, будући да је управо епизода са делфином била пресудна и представљала окосницу његовог живота. У уметности се приказује његово чудесно избављење од сигурне смрти, и то се приказује као већ остварено: Арион је изобразен на делфину са музичким инструментом у рукама. Оно што Арионову појаву на мозаику у вили Армерини издваја од свих других очуваних представа јесте околност да на њему делфин кога јаше Арион лови плен. Овај детаљ је као мотив веома важан, будући да он не само Арионовој представи, већ и читавом мозаику и просторији у којој се налази, даје своје специфично значење и тон.

Специфичности, аналогije и контекст мотива делфина на мозаику са Арионом и програм мозаика у вили Армерини

Мотив делфина као једног важног детаља мозаика нарочито добија на значају у контексту сагледавања значења Арионове представе у вили Армерини, иконографски јединствене у уметности, али и разлога његове појаве у античкој уметности у целини. Уз то, мотив делфина на коме Арион седи нарочито је битан у контексту целокупног програма мозаика у вили Армерини, односног њиховог ширег, општег програмског значења и заједничке поруке коју одашиљу ови мозаици. У питању је један веома древан мотив, који је у уметности ранијих епоха приказиван на различите начине, о чему ће најпре бити речи. За пример из виле Армерине је важно указати на три детаља: најпре, да је Арион приказан како јаше делфина, као јахач, а уједно да је делфин приказан као ловац на плен, припремајући се да га прождере (sl. 2). Затим, ова два тренутка су вешто и суптилно комбинована на мозаику са свирањем китаре, тако да се све три радње одигравају истовремено: док Арион јаше делфина и производи музику на свом инструменту, делфин се припрема да прождере плен. Како је делфин важан и чест мотив у ранијој уметности, најпре ће бити у наставку указано на начине на које се он приказује у уметности и на специфичности његове иконографске и значењске формуле остварене у сицилијанској вили и на њихов развој.

Представе делфина у уметности ранијих епоха и смисао појаве делфина у Арионовој сцени у Вили Армерини

Мотив делфина има дугу историју приказивања у уметности старе Грчке и Рима (Stebbins 1929). Делфин је приказиван самостално или у групама, или је пак један делфин изображаван уз друге мотиве, а каткад је и више делфина представљено уз различите мотиве у зависности од врсте сцене у којој се јавља и њених димензија (Stebbins 1929). Делфини се од најранијих епоха грчке уметности у њој приказују у маритимном амбијенту, у којем живе, најчешће као пратиоци бродова. Често се сликају изнад површине мора у тренутку скока. Као један од најстаријих примера оваквог њиховог начина приказивања могу послужити фризови фресака са приказима бродова у тзв. Западној кући број 5 у Акротирију на егејском острву Тери из периода бронзаног доба (2000–1500. г. п. н. е.), који се данас налазе у Народном музеју у Атини (Warren 1979, 116, 119, 127, pl. Ac, Ba–b; Guttandin 2017, 18, Abb. 20). И у познијој епохи грчке уметности су делфини овако изображавани у сликарству ваза, као нпр. на црнофигуралном киликсу са представом младића који подиже диоту окруженог бродовима и делфинима из Британског музеја (510–500. г. п. н. е.; бр. 1843,1103.29;) или нпр. на киликсу Никостена из музеја у Лувру (540–520. г. п. н. е.; Louvre F 123; в. Smith 1896, 41–42 (E); Münds 2017, 43, Abb. 2). Делфини су могли бити представљени и како пливају у дубокој води испод бродова или таласа. Један од примера таквог њиховог начина сликања је оинохоја анонимног атинског сликара, која се чува у Археолошком музеју у Теби (R46.83; 490–480. г. п. н. е.; Aravantinos 2010, 182; Münds 2017, 45–46, Abb. 4). Делфини се сликају уз рибаре, али и уз јунаке грчких епова попут Одисеја, дакле у сценама које се одигравају на мору, од којих овом приликом истичемо лекитос из Националног Археолошког музеја у Атини (бр. 1130; касни VI в. п. н. е.) или мозаике исте тематике из Ватиканских музеја (Helnig, Reisch 1895, 1; Ben Abed 2006, fig. 5.14). Занимљиво је да делфини каткад красе и саме представе бродова попут Дионисовог брода на знаменитом Егзекијановом киликсу који се чува у Минхенској збирци (Isler Kerényi 2007, 159–207, са лит.; Paleothorodos 2012, 462–464, са лит.). Делфини су у уметности присутни у најразличитијим контекстима, са различитим божанствима или личностима (Stebbins 1929; Ridgway 1970). Веома често се различите личности приказују како јашу делфине (Ridgway 1970, 86–95).

Када говоримо о примеру делфина присутног на Арионовом мозаику из виле Армерине, он припада сложеном типу овог мотива – делфину приказаном уз још најмање један мотив, у овом случају уз рака. У ширем смислу, детаљ делфина на Арионовом мозаику припада мотиву делфина који лови плен или га прождире. Као и једноставније представе делфи-

на, и овај подтип његових представа има дугу историју – најранији очувани пример делфина који прождире свој плен јавља се већ у минојској уметности (Evans 1928, 502, fig. 306). Мотив делфина у овом свом сложеном виду представља доста ретку појаву у уметности (Evans 1928, 502, fig. 306), док су самосталне представе делфина, било без других мотива, било са њима знатно чешће. Делфин је у једноставнијој или сложенијој иконографској варијанти у античкој уметности био приказиван у разним контекстима уз различите митолошке фигуре и маритимна божанства, чинећи саставни део њиховог тијаса (в. нпр. Dunbabin 1978, pl. II.3, VIII.16, IX.17, XXIV.58, XXXVI.93, XLVII.122, XLIX.124, L.125–129, LVI.142–144, LVII.145, LVIII.147–148, LIX. 151, LXI.154, LXXIII.188).

Када је реч о сложеном мотиву делфина, делфини су приказивани са различитом врстом плена, најчешће са хоботницом или различитим врстама сипе, а такође и са рибама, док је једино у вили Армерини на мозаику са Арионом делфин приказан како се спрема да прождере октопода, што је још једна особеност овог мозаика, његов посебан варијетет. Мотив делфина који једе октопода чест је на подним мозаицима Остије (Veccati 1961, pl. CLXX и др.), а покрај једног од њих је очуван натпис који објашњава смисао тог мотива (Veccati 1961, pl. CLXX.361), као и место његовог сликања (Dunbabin 1991, 26). Ова врста црно-белих мозаика настала је у првој половини III века. С друге стране, делфини који једу октопode или се припремају да то учине су сликани и у ранохришћанској уметности у исто време, већ почетком III века, у сликарству катакомби, што сведочи о хришћанском прихватању овог мотива (Wilpert 1903, pl. 49). Наведена два примера сведоче да је овај мотив истовремено коришћен како у паганској, тако и у хришћанској уметности. И у време када настају мозаици виле Армерине, паралелно се јављају исти мотиви и теме у паганској и хришћанској уметности. Тако, делфин из Остије, као аналогија, благодарећи јединственом натпису покрај делфина на мозаику помаже при разјашњавању значења мотива делфина са Арионовог мозаика у вили Армерини и оправдава његово иконографско решење. Међу свим представама делфина у уметности који прождире плен, мозаик у Остији је једини који носи натпис важан у контексту значења ове представе. Овај мозаик је очуван са јужне стране декумануса на улазу у рибарницу (Vecatti 1961, pl. CLXX/361; Dunbabin 1991). Пољем мозаика доминира делфин окренут улево који у устима држи октопода од којег су видљиви глава и пипци. Тело делфина и октопода је црно, а подлога бела. Изнад и испод делфина тече натпис: „Inbide, calco te” („Завидљивче, стајем на тебе”) који прети непријатним, тешким исходом онима који завиде и зависти (Dunbabin 1991, 26). Натписи ове врсте често су били постављани на улазна врата или на праг, и имали су сасвим конкретан циљ: да одстрани из здања штетне појаве зависти, перципиране као

највеће зло, као моћ злог, урокљивог злог ока (*oculus invidiosus*; Donceel Voûte 2014, 347–400). Делфин који једе октопода или какав други плен, попут рака у сицилијанској вили, заправо представља маритимни варијетет иконографске теме „*calactio*”, слике гажења непријатеља ногом, која је служила као знамење победе (Dinkler Von Schubert 1970; Mc Cormick 1990, 58.97, 97, 144, 166 i dalje; Dunbabin 1991, 30–34). И мозаик у Остији и мозаик у вили Армерини показују важне заједничке особности. Димензије делфина су истакнуте на оба мозаика: у вили Армерини делфин је великих димензија, знатно већи од свих представника маритимне фауне на читавом мозаику, док су у рибарници у Остији димензије делфина сразмерно велике и пропорционалне димензијама улаза, запремајући читаво поље пред њим и дајући овој теми на значају. Такође, делфин је димензијама истакнут и у односу на плен. Још једна заједничка карактеристика ова два мозаика је та што су оба изведена на поду просторије. Натпис у Остији изнад делфина истиче тему гажења („Завидљивче, стајем на тебе”), која се програмски односно топографски, према месту сликања, прецизно уклапа у значење сцене. Сваки пут када би неко ушао у рибарницу он би ногом згазио мозаик, опонашајући тиме делфина, који гази противника и зле силе већ на самом улазу у просторију недозвољавајући, на симболичном плану, њихов улазак у њу. Овакав вид представе делфина који се својим значењем изванредно уклапа у Арионову сцену, и који је на крајње рафиниран начин у њу иконографски и идејно укомпонована, суптилно указује на њено значење. Како смо већ рекли, овакве и сличне представе се често постављају близу улаза или на прагу са циљем да отерају завист и утицај „злог (урокљивог) ока” из одређене просторије или грађевине (Donceel Voûte 2014, 347–400). Иако су представе овог типа често постављане на улазима или у њиховој непосредној близини, пример Ариновог мозаика у вили Армерини показује да оне нису нужно биле постављане искључиво у лиминалне делове просторија, о чему између осталог сведоче и други мозаици ове виле (*v. dole*). Детаљ делфина који лови рака на Ариновом мозаику посведочава смисао његове појаве у вили и разлоге постављања Ариона у композициони центар мозаика и сале у целини. Детаљ делфина несумњиво потврђује да су учени поручилац мозаика и уметник који га је извео замислили ову сцену као слику тријумфа, будући да мотив делфина који лови рака наглашава тријумфални карактер Аринове појаве и мозаика у целини. Поручиоци и уметници су Арионову сцену уједно осмислили и као тему снажног апотропејског карактера, по смислу сасвим одговарајућу композицијама у триклинijuму и другим просторијама сицилијанске виле, у чему и лежи њен значај. Наиме, у том смислу се представа Ариона својом симболиком прибраја мозаицима са представама Херакла и Диониса који тријумфују над силама зла и чудовиштима уопште, чиме се још једном

показује победа као општи мотив мозаика у вили. Мозаици у вили често приказују на различите начине победу – тако је нпр. учињено и у просторији са добро познатим фигурама гимнастичарки (Steger 2017, fig. 43), али и на другим местима. У науци је раније истакнуто да мозаици у триклинијуму прослављају идеју победе, славе и бесмртности представљајући панегирик у слици (Scott 1997, 65; Steger 2017, 136). Када се у смислу разматрања значења поменутог примера мотива у Остији и примера уз Ариона у вили Армерини упореде натпис исписан на мозаику из рибарнице у римској луци и идејни контекст појаве мотива делфина који лови рака на мозаику који илуструје мит о Ариону, уочавају се подударности. Заправо, натпис који прати појаву делфина који прождире октопода у Остији истиче завист и победу над завишћу, тј. над злом. Ако се мит о Ариону постави у контекст наведеног текста, увиђа да се да је завист коринтских морнара њих нагнала да убију афирмисаног поету због његовог богатства и славе. Наиме, присуство мотива делфина који једе рака уз Ариона који седи на делфину, поентира значење читавог мозаика са Арионом и сасвим стоји у складу са значењем великог броја мозаика у другим просторијама виле. Веза између тема приказаних на мозаицима триклинијума постаје још јаснија ако се има у виду да Арионова представа носи конотације подударне темама Хераклових дванаест задатака, односно гигантомахије. Гигантомахија се нпр. у вили Армерини јавља на поду здања баш као и особит мотив делфина уз Ариона. У другим здањима, и мотив делфина који лови плен и тема гигантомахије приказују се над улазом у храм у идејној вези са порталима над њима или у њиховој непосредној близини у профилактичком односно апотропејском контексту. Тако се у цркви Свете Софије у Цариграду мотиви делфина који лове октопode налазе на западном зиду наоса изнад Царских врата, док су се, према бележењима историјских извора, представе гигантомахије некада налазиле над вратима цркве Светих Апостола у Цариграду, односно престоничког Сената, а претходно Артемидиног храма у Ефесу (Legrand 1896, 40. 125–145; Mango 1963, 67; Maguire 1994, 109; Ćirić 2015, 147–148, sl. 2, 3). Рељефи са приказима Херкулових задатака су такође приказивани уз врата, као нпр. на Златним вратима у Цариграду (Macridy, Casson 1931, 78; Mango 1963, 75). Имајући у виду да се представе делфина који лови плен као самостални мотиви у специфичном контексту приказују на истим местима у здањима, где и теме гигантомахије и Херкулових задатака, а имајући у виду и сам смисао ових представа, може се констатовати да су на идејном плану изједначене: представљају слику победе, имају апотропејски карактер и функцију – да одагнају зло. И сама иконографија датих тема најдиректније указује на идеју победе тј. тријумфа (над непријатељем). У сцени гигантомахије о овоме речито сведочи појава нике у појединим сценама, која, као нпр. на Пергамском олтару, по-

бедничким венцем крунише богињу Атину тријумфујућу над гигантима (о овом олтару v. Kunze, Kästner 1990). Херкул у борбама излази као победник, док се делфин показује као победник прождирући свој плен. Осим уз наведене теме, Арионова представа се уклапа и у друге теме тријумфалне симболике које се везују за портал виле (Steger 2017, 129–135) или које приказују приказ агон и победу: агон музичара, спортска надметања и друге (Steger 2017, 208, fig. 172, 173, 175–177).

Даље, иконографија сцене на мозаику у вили Армерини указује да је уметник приказао Арионову победу као већ свршен чин, изображавајући финализован чин ове приче – Арионов тријумф над бродском посадом и његово чудесно избављење од готово сигурне смрти. У том смислу је уметник елиминисао претходне епизоде, па и представе самих пирата о којима приповеда прича, што је у уметности уобичајено решење. Аноними римски уметник је имао у пространој сали армеринске виле довољно простора да прикаже Арионов мит у епизодама, али се свесно одлучио да нагласи само њен коначни чин, праћен бројним маритимним мотивима, од којих је један и делфин који лови рака и припрема се да га прождере. Значајно је да се укаже да ниједан литерарни извор не помиње овај детаљ монументалног мозаика с Арионом као централним ликом. Ипак, пратећи појаву овог мотива у уметности закључује се да он представља својеврсни обичај у уметности – дуготрајност његове појаве се показује као обичај, односно неписано правило.

На крају, говорећи о значењу Арионове представе у армеринској вили, треба указати да је у питању сложена алегоријска композиција у којој се Арион показује као божанска и херојска личност (Lyons 2014, 429–430; Pensabene 2009, 91). У програмском смислу, у раду описан и анализиран детаљ делфина који лови рака представља важну карику у процесу објашњења значења Арионовог мозаика, и заједничке симболике мозаика у другим просторијама сицилијанске виле. Премда чини само детаљ композиције, он сам за себе носи значење читаве сцене у целини и поентира га. Тумачење мотива делфина на којем седи Арион стоји у складу са резултатима досадашњих проучавања мозаика са његовим ликом у армеринској резиденцији и са мозаицима виле у целини. Оно показује да су учени уметници који су изводили мозаике римске виле водили рачуна о сваком детаљу који су приказивали, као и да детаљи сложених мозаичких композиција виле не представљају само украс сцене настао да би се превазишао страх од празног простора и попунио простор композиције, већ су носиоци значења на којима почива цела сцена. Када је реч о избору теме и значењу мозаика са Арионовим ликом у вили Армерини, он је формиран под снажним утицајима уметничких прилика у северној Африци, што је разумљиво имајући у виду географску близину тог подручја у односу на Африку (о

утицајима северне Африке на сицилијанске мозаике у целини v. Dunbabin 1978, 198–199; Wilson 1982; Barresi 2009, 62).

Најзад, премда у науци још увек не постоје чврсте основе за одређивање времена настанка армеринске виле и њене мозаичке декорације (Wilson 1983, 15, 86–99; Pensabene 2016; Steger 2017), ипак, када је реч о уметности IV века, треба указати да се мотив делфина који једе или лови плен посебно јавља у најрепрезентативнијим владарским, царским споменицима односно споменицима чији су ктитори били припадници царске породице. Ова чињеница би на свој начин могла упућивати на то да је ктитор виле Армерине потицао из редова римских царева или његових најближих сродника (Wilson 1982; Steger 2017), о чему би свакако говориле димензије виле, број њених просторија, теме присутне на њиховим мозаицима и квалитет израде мозаика. Мотив делфина који се припрема да прождере плен присутан је у цркви Санте Констанце у Риму, чији је ктитор била ћерка цара Константина Великога, Констанца (307/317–354; Ringbom 2003, 25, fig. 14). У складу са древним античким традицијама над Царским вратима цркве Свете Софије у Цариграду се 537. године појављују представе делфина који прождиру или лове свој плен, а које представљају сполије из ранијег времена што дозвољава могућност да су оне овде присутне још од времена цара Константина Великог почетком IV века (Gavrilović 2020). Појава Ариона на делфину у армеринској вили сасвим се уклапа у поједине теме на њеним мозаицима и њихово значење. Наиме, у ранијој науци су истакнута различита гледишта поводом значења мозаика у вили у целини. С обзиром на чињеницу да је очуван број Арионових представа у античкој уметности крајње сведен, анализа детаља на другим његовим представама показује се као пут даљих истраживања.

Референце

- Adler, Ada. ed. 2001. *Svidae Lexicon. Pars I. A–Г*. München: K.G. Saur München.
- Aelian. 1959. *On Animals. Vol. 2 (Books VI–VII)*, translated by Scholfield, Alwyn, F. London: Heinemann, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Aravantinos, Vassilios. 2010. *The Archaeological Museum of Thebes*. Athens: Olkos Publisher.
- Barresi, Paolo. 2009. „I mosaici nella Sicilia antica”. In *Mosaici mediterranei: Workshop Internazionale sul restauro dei mosaici*, edited by Maria Constanza Lentini. 57–67. Caltanissetta: Paruzzo Editore.
- Barry, Fabio. 2007. „Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and Middle Ages.” *Art Bulletin* 89, 627–656.
- Beaulieu, Marie-Claire. 2016. *The Sea in the Greek Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Beccati, Giovanni. 1961. *Scavi di Ostia. IV. Mosaici e Pavimenti Marmorei. Vol. I. II*, Rome: Libreria dello Stato.

- Ben Abed, Aïcha. 2006. *Tunisian Mosaics: Treasures from Roman Africa*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute).
- Cahn, Herbert, A. 1984. „Arion.” In *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* II.2, edited by N. Zalouris, 602–603. Zürich, München: Artemis Verlag.
- Ćirić, Jasmina. 2015. „Nekoliko opisa portala u izvorima Vizantije i srednjovekovne Srbije” (I). *Patrimonium* 13, 145–160.
- De Nazaré Ferreira, Luisa. 2010. „La lenda de Arion e a influencia de Plutarco na arte ocidental”. In *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*, edited by Luisa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues, Nuno Simões Rodrigues, 17–68. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Dewald, Carolyn and Rosaria Vignolo Munson. 2022. *Herodotus. Histories. Book I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dinkler Von Schubert, Erika. 1970. „Fußtritt”. In *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 2: 67–69.
- Donceel Voûte. Pauline. 2014. „Barrer la route au Malin: Une Typologie des Stratégies utilisées. Images et signes à fonctionnement sécuritaire sur support fixe dans l’Antiquité tardive.” In *The Levant. Crossroads of Late Antiquity: History, Religion and Archaeology*, 347–400. Leiden: Brill.
- Dunbabin, Katherine, M. D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunbabin, Katherine, M. D. 1978. *The Mosaics of Roman Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Oxford: Clarendon Press.
- Dunbabin, Katherine M. D. 1991. „Inbide calco te. Trampling upon the Envous.” *Tesserae: Festschrift für Josef Engemann* (Jachbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 18), edited by Erns Dassmann, 26–35. Münster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung GmbH & Co.
- Đurić, Miloš. N. 1972. *Istorija helenske književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Edmonds, J. M. ed. 1924. *Lyra Graeca. Being the Remains of All the Greek Luric from Eumelus to Timotheus Excepting Pindar*. Vol. II. London/William Heinemann: New York/ G. P. Putnam’s Sons.
- Enekel, Karl, A. E. 2019. „Alcation. The Emblematization of Nature, and the Poetics of Alcatio’s Epigrams.” In *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 151–1610*, edited by Walter S. Melion, 3–124.
- Evans, Arthur. 1928. *The Palace of Minos at Knossos. A Complete Study of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries*. II.2, London: Macmillan.
- Fantar, M’hamed H. 2009. *La Mosaïque en Tunisie*, Tunis: Alif, Paris: CNRS Éditions.
- Gavrilović, Anđela. 2020. „The Representations of Dolphinson the inlaid opus Panels above the Imperial Door in the Church of Hagia Sophia in Constantinople and Their Meaning.” In *Archaeology of a World of Changes. Late Roman and Early Byzantine Architecture, Sculpture and Landscapes. Selected Papers from the 23rd international Congress of Byzantine Studies (Belgrade, 22–27 august 2016) – In memoriam Claudia Barsanti*, edited by Dominic Moreau et. al., Oxford: British Archaeological Reports, 339–345.

- Guttandin, Thomas. 2017. „Form und Funktion im Schiffbau der ägäischen Bronzezeit.” In *Schiffe und ihr Kontext. Darstellungen, Modelle, Bestandteile – von der Bronzezeit bis zum Ende des Byzantinischen Reiches*, edited by Heide Frielinghaus, Thomas Schmidts, Vasiliki Tsamakda, 9–22. Mainz: Römisch-Zentral Museum.
- Helnig, Wolfgang and Emil Reisch. 1895. *Guide to the Public Collection of Classical Antiquities in Rome. Vol. I. The Sculptures at the Vatican. The Capitoline Museum. The Lateran Museum*. Leipzig: Karl Bedeker.
- Hershkowitz, Paula. 2017. *Prudentius, Spain, and Late Antique Christianity. Poetry, Visual Culture, and the Cult of Martyrs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ieranò, Giorgio. 2013. „‘One Who is Fought Over by All the Tribes: The Dithyrambic Poet and the City of Athens.’” *Dithyramb in Context*, edited by Barbara Kowalzig and Peter Wilson. Oxford: Oxford University Press, 368–386.
- Isler Kerényi, Cornelia. 2007. „Dionysian Happiness: Cups and Other Small Vases from the Second Half of the 6th Century BCE.” In *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding Through Images*, by Cornelia Isler Kerényi, 159–207. Leiden: Brill.
- Kunze, Max und Volker Kästner. 1990. *Der Altar von Pergamon. Hellenistische und Römische Architektur*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Lyons, Deborah. 2014. „Arion the Methymnian and Dionysos Methymnaios: Myth and Cult in Herodotus’ Histories.” In *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function*, edited by Amalia Avramidou and Denise Demetriou, 425–433. Berlin: De Gruyter.
- Kałużny, Józef Cesary. 2020. „Phoenix and Delphinus Salvator: The History of the Forgotten Images of Early Christian Iconography.” *Perspectives on Culture* 30, 9–26.
- Kowalzig, Barbara. 2013. *Dithyramb in Context*. Leiden: Brill.
- Küster, Ludolf ed. 1705. *Suide Lexicon. Graece & Latine. Vol. 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Legrand, Emile. 1896. „Description des oeuvres d’art et de l’église des Saints-Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambliques par Constantin le Rhodien.” *Révue des Études Grecques* 9 (3): 32–65.
- Maguire, Henry. 1994. „Epigrams, Arts and the Macedonian Renaissance.” *Dumbarton Oaks Papers* 48, 105–115.
- Mc Cormick, Michael. 1990. *Eternal Victory: Triumph Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mantzou, Mary. 1989. „A Hymn to the Dolphins: Fr. Adesp. 939 PMG.” *Hellenica* 40, 229–237.
- Mango, Cyril. 1963. „Antique Statuary and the Byzantine Beholder.” *Dumbarton Oaks Papers* 17, 53–75.
- Marshall, Peter. K. ed. 2002. *Hyginus. Fabulae*. Munch, Leipzig: K.G. Saur.
- Münds, Rebecca. 2017. „Archaische Schiffsdarstellungen auf attischen Vasen.” In *Schiffe und ihr Kontext. Darstellungen, Modelle, Bestandteile – von der Bronzezeit bis zum Ende des Byzantinischen Reiches*, edited by Heide Frielinghaus, Thomas Schmidts, Vasiliki Tsamakda, 39–49. Mainz: Römisch-Zentral Museum.
- Nikolaïdou, Smaro. 2015. „Choral Projections and Embolima in Euripides’ Tragedies.” *Greece & Rome* 62, 25–47.

- Pensabene, Patrizio. 2009. „I mosaici della villa romana del Casale. Distribuzione, programmi iconografici, maestranze”. In *Mosaici mediterranei: Workshop Internazionale sul restauro dei mosaici*, edited by Maria Constanza Lentini. 69–98. Caltanissetta: Paruzzo Editore.
- Pensabene, Patrizio. 2016. „Il contributo degli scavi 2004–2014 alla storia della villa del Casale di Piazza Armerina tra IV e XII secolo”. In *Silenziose rivoluzioni. La Sicilia dalla Tarda Antichità al primo Medioevo. Atti dell'Incontro di Studio Catania-Piazza Armerina, 21–23 maggio 2015*, edited by Claudia Giuffrida and Margherita Cassia. 223–271. Catania: Edizioni del Prisma.
- Pickard-Webster, Arthur and W., Thomas Bertram Weber. 1962. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Plutarch. 1928. *Moralia* (With and English Translation by Frank Cole Babbitt). Vol. II. Cambridge, MA: Harvard University Press: London: William Heinemann Ltd.
- Ridgway, Brunilde S. 1970. „Dolphins and Dolphins-Riders.” *Archaeology* 23, 86–95.
- Ringbom. Åsa. 2003. „Dolphins and Mortar Dating – Santa Constanza Reconsidered.” In *Songs of Ossian. Festschrift in Honour of Professor Bo Ossian Lindberg*, edited by Suominen Kokkonen Renja, Helsinki: Tdidehistorian seura, 23–42.
- Robbins, Emmet. „Arion.” In *Der Neue Paily. Enzyklopädie der Antike. A – Ari 1*, edited by Hubert Cancik and Helmuth Schneider, 1083–1084. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Scott, Sarah. 1997. „The Power of Images in the Late Roman House.” In *Domestic Spaces in the Roman World: Pompeii & Beyond* (Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 22), edited by Ray Laurence, Andrew Wallace-Hadrill, 53–67. Portsmouth, RI: Cambridge University Press.
- Settis, Salvatore. 1975. „Per l'interpretazione di Piazza Armerina.” *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 87 (2): 873–994.
- Smith, Cecil. H. 1896. *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum. Vol. 3. Vases of the Finest Period*. London: William Clowes and Sons.
- Srejić, Dragoslav, Aleksandrina Cermanović Kuzmanović. 2003. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruka, JP Službeni list SRJ.
- Stebbins, Eunice, J. 1929. *The Dolphin in the Literature and Art of Greece and Rome*. Menasha: The George Banta Publishing Company.
- Steger, Brigitte. 2017. *Piazza Armerina. La villa romaine du Casale en Sicile*, Paris: Picard.
- Turcan, Robert. 1972. *Les religions de l'Asie dans la vallée du Rhône*. Leiden, Boston: Brill.
- Warren, Peter. 1979. „The Miniature Fresco from the West House at Akrotiri, Thera, and Its Aegean Setting.” *The Journal of Hellenic Studies* 99, 115–126.
- Wilpert, Joseph. 1903. *Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband*. Freiburg im Breisgau.
- Wilson, Roger. 1983. *Piazza Armeria*. Austin: University of Texas.
- Wilson, Roger. 1982 (Jul.). „Roman Mosaics in Sicily: The African Connection.” *American Journal of Archaeology* 86 (3): 413–428.
- <http://www.pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/r6/6%2009%2006%20atrium%20part%204.htm>

Andela Gavrilović
Institute of Art History, Faculty of Philosophy,
University of Belgrade
andjela1321@gmail.com

*On the Specificities of the Arion Mosaic
in the Villa del Casale (Piazza Armerina):
Contribution to the Study of Arion Representations in Ancient Art*

The paper deals with the representation of Arion on the monumental floor mosaic in one of the most representative rooms of the Roman Villa del Casale in Sicily, dating from the beginning of the 4th century (fig. 1, 2). It is special in many respects. It is the most monumental and magnificent representation of Arion in ancient art. Arion is depicted in the central part of a complex mosaic consisting of many scenes, figures and motifs. He is sitting on a dolphin and playing music on his instrument. The dolphin motif in this scene is unique and not examined in the literature, leaving much room for research. To our knowledge, it is a unique example of a dolphin ridden by Arion, shown hunting its prey, which is certainly not a coincidence or a descriptive detail of the artist, but a reflection of his knowledge and the clear intention of the patrons of the mosaic. On the contrary, this detail subtly explains the meaning of the entire mosaic illustrating the story of Arion and the reasons for his appearance. It suggests that the owners of the villa either belonged to the highest Roman aristocracy of their time, or perhaps were even related to the imperial family. By examining the history of the specific dolphin motif it is shown that this detail bears the symbolism of victory, thus, corresponding to the meaning of the Arion mosaic and other mosaics in Villa del Casale.

Keywords: Villa Romana del Casale, mosaic, Arion, dolphin, meaning

*Sur les spécificités iconographiques de la mosaïque
avec la représentation d'Arion dans la
Villa du Casale romaine (Piazza Armerina).
Contribution à l'étude des représentations d'Arion dans l'art antique*

Dans ce travail l'attention est concentrée sur la représentation d'Arion conservée sur la mosaïque monumentale au sol d'une des grandes pièces de la villa romaine représentative du Casale en Sicile du début du IV^e siècle, qui est unique par certaines de ses caractéristiques (ill. 1, 2). Arion occupe la partie centrale de la mosaïque complexe composée d'une multitude de scènes, de figures et de motifs. Le motif du dauphin est un des éléments de la scène qui rend

cette composition unique. Étant donné que l'apparition du dauphin est marginalisée dans la littérature de référence, cela offre des possibilités d'effectuer des recherches spécifiques, qui présentent de manière crédible la signification de la scène. C'est pourquoi c'est à ce motif que sera consacrée l'attention qu'il mérite dans ce travail.

Mots clés: Villa du Casale, mosaïque, Arion, dauphin, signification

Primljeno / Received: 18.07.2023.

Prihvaćeno za objavljivanje / Accepted for publication: 1.10.2023.