

JUSTYNA ANNA SZWED

MONETA JAKO ŹRÓDŁO DO BADANIA KULTURY WIZUALNEJ CELTYCKICH BOJÓW

ABSTRAKT: Treść artykułu dotyczy rozważań na temat możliwości prowadzenia badań kultury wizualnej Celtów na podstawie analizy przedstawień umieszczonych na stemplach złotych monet bojskich serii pobocznej. W tym celu przedstawiono propozycję wykorzystania metody wywodzącej się w swych założeniach z tradycji badań ikonologicznych zapoczątkowanych przez Erwina Panofskiego i przeprowadzono przykładową analizę monety typu Trójdzielny ornament/Koń.

Pojęcie „kultura wizualna” to określenie bardzo modne i współczesne zarazem, pojawiające się zarówno w mass mediach jak i literaturze naukowej. Trudno się temu dziwić, gdyż w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat sposób przekazywania informacji poprzez obrazy stał się częścią naszej codzienności. W naturalny sposób zjawisko to zaczęło wzbudzać ciekawość socjologów i historyków sztuki. Silne i wszechstronne oddziaływanie obrazów na społeczność zaowocowało rozwojem badań poświęconych kulturze wizualnej odnoszącej się przede wszystkim do otaczającej nas dzisiaj rzeczywistości. Zestawienie owej kultury wizualnej z badaniami monet odległego w czasie, słabo oświetlonego źródłami pisanymi plemienia celtyckich Bojów nie jest więc oczywiste i może budzić rozmaite wątpliwości. Założeniem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi, że istnieje uzasadniona potrzeba i możliwość wykorzystania dorobku badań nad kulturą wizualną do analiz związanych z ikonografią monet celtyckich. Stwierdzenie to opieram na poczynionych przez licznych badaczy założeniach teoretycznych, zmierzających do usankcjonowania przejawów kultury wizualnej jako niemal atawistycznego działania człowieka. Głębsza eksplikacja tego zagadnienia prowadzi bowiem do nowego spojrzenia na zabytkowe przedmioty, które, chociaż piękne, traktujemy zwykle jako nieme.

Bojowie stanowili jedno z licznych celtyckich plemion, które zamieszkiwały Europę w okresie lateńskim, obejmującym ostatnie pięć wieków przed Chrystusem (ryc. 1). Tradycyjnie ich siedziby kojarzone są z terenem Czech, jednak nie dysponujemy bezpośrednimi materiałami, które potwierdzałyby dokładną lokalizację tego plemienia. Jako bojskie, określa się znaczną grupę monet wybijanych przede wszystkim w określonym systemie menniczym. Zalicza się tu numizmaty pochodzące zarówno z terenu Czech, jak również z naddunajskich obszarów Austrii oraz południowo-zachodniej Słowacji¹, a także — jak dobitnie potwierdzają to badania prowadzone w ostatnich latach głównie przez Marcina Rudnickiego — również z Polski². Zatem określenie „mennictwo bojskie”, chociaż bardzo sugestywne, nie jest równoznaczne z przypisaniem tych monet celtyckiemu plemieniu Bojów. Pomimo, iż ma ono jedynie charakter umowny, wykorzystywane jest w literaturze przedmiotu. Mennictwo to rozwinęło się w połowie III w. przed Chr. Zarówno idea pieniądza, jak i jego forma, powstały pod wpływem impulsów macedońskich. W początkowym okresie wybijano jedynie monety złote, które stanowiły wierne naśladownictwo monet antycznych. Przejęcie greckich wzorców było najprawdopodobniej efektem przeniesienia przez celtyckich wojowników na rodzime tereny monet, które wcześniej wyplacono im jako żołd za pełnienie służby najemnej³. Z biegiem czasu wizerunki umieszczane na stemplach uległy barbaryzacji, która polegała na zniekształceniu wizerunków postaci, a także swobodnym doborze przedstawień. Na przestrzeni kolejnych wieków Bojowie wybijali wiele typów monet o stemplach znacznie odbiegających od swych greckich pierwowzorów. Odznaczają się one stylem właściwym dla Celtów, występującym na obszarze całej Celtyki.

Wśród licznych typów monet bojskich opieram swoje rozważania na wydzielonej przez Karela Castelina grupie złotych monet określonej mianem serii pobocznej. Chronologicznie łączona jest ona z młodszą częścią wczesnej fazy rozwoju mennictwa bojskiego obok najstarszych egzemplarzy monet bojskich należących do serii głównej — staterów typu Nike, Plumlov oraz 1/3, 1/8 oraz 1/24 statera Atena Alkidemos⁴ (ryc. 2). Numizmaty przypisane do serii pobocznej pochodzą głównie z obszaru Czech i Moraw, jednak proveniencja wielu z nich nie jest znana. W obrębie tej grupy, na podstawie nawiązującej do stylistyki celtyckiej ikonografii stempli, Karel Castelin wydzielił 10 typów monet, które następnie uszeregował chronologicznie (ryc. 3). Z czasem klasyfikacja ta okazała się być jednak kłopotliwa. Przede wszystkim, nie uwzględniała ona wszystkich typów monet, które należałoby przypisać do tej grupy⁵. Ponadto, stworzony przez badacza system miał charakter zamknięty i nie prze-

¹ Militký 2008, s. 122.

² Rudnicki, Ziąbka 2010; Rudnicki 2012a; Rudnicki 2012b; Dymowski, Rudnicki 2012.

³ Kolníková 2006, s. 6; Militký 2008, s. 122.

⁴ Castelin 1959, 1965, 1976.

⁵ Militký, Vacinová 2012, s. 18.

widował możliwości odkrycia kolejnych egzemplarzy monet, które powinny się do serii pobocznej zaliczyć. Kolejne badania dowiodły także, że niektóre typy należy z serii pobocznej wyeliminować⁶. Aktualny ogląd sytuacji skłania do stwierdzenia, że seria poboczna mennictwa bojskiego wymaga ponownej analizy i weryfikacji, które uporządkują zakres pojęciowy właściwy dla tej grupy monet. Ponadto przedstawione poniżej analizy mogą wzbogacić rozważania na jej temat o szeroki kontekst kulturowy, towarzyszący powstaniu poszczególnych typów monet.



Ryc. 2. Złote monety bojskie.

1. Stater typu Nike. 2. 1/3 statera typu Atena Alkidemos. 3. Stater muszlowy.
 4. Stater typu Plumlov (wg Ziegaus 2010, 1. nr kat. — 415, 2. nr kat. — 422,
 3. nr kat. — 479, 4. nr kat. — 416)

⁶ Kolníková 2006.



Ryc. 3. Złote monety bojskie serii pobocznej (1–8 wg Paulsen 1974:
 1. nr kat. 227, 2. nr kat. 200, 3. nr kat. 252, 4. nr kat. 197,
 5. nr kat. 233, 6. nr kat. 232, 7. nr kat. 236, 8. nr kat. 216.
 9, 10 wg Militký, Vacinová 2012: 9. nr kat. 1, 10. nr kat. 2.
 11 wg Kolníková 2012, nr kat. 163)

Wybór serii pobocznej do badania kultury wizualnej Celtów nie jest przypadkowy. Znajdująca się na stemplach tych monet rodzima, celtycka ikonografia to nie jedyny argument stanowiący o ich wyjątkowości. Wizerunki występujące na najstarszych bojskich monetach serii głównej po okresie wiernego naśladownictwa monet antycznych także uległy barbaryzacji — zniekształceniu względem pierwowzorów — i nawiązywały do stylu reprezentowanego przez Celtów. Kluczowe jest tutaj słowo „naśladownictwo”. Bowiem, o ile w przypadku monet serii głównej jego zastosowanie wydaje się adekwatne do zaistniałego zjawiska, o tyle w przypadku monet serii pobocznej wzbudza wątpliwości. Jak już wspomniałam, przyjmuje się, że monety do środowiska Celtów przedostały się poprzez handel i wypłacane najemnikom żołdy. Niewątpliwie, jak dowodzą badania osadnicze, idea pieniądza zakorzeniła się w środowisku celtyckim. Intrygujące jest jednak, dlaczego rozpoczęto bicie monet odbiegających ikonograficznie od pierwowzorów. Uznanie monet serii pobocznej za naśladownictwa byłoby bowiem uproszczeniem niezgodnym ze stanem faktycznym. Stosowniejsze wydaje się odwołanie w tym miejscu do współczesnych trendów badania kultury, a także teorii memetyki analizującej jej ewolucję. Określiłabym zatem to zjawisko mianem mimikry kulturowej powstałej w efekcie ewolucji socjotypów następującej pod wpływem ekspresji memów lub całego mempleksu, a więc elementów kultury przekazywanych drogą niegenetyczną⁷. Uważam to podejście za istotne, ponieważ nie możemy zgodzić się ze stwierdzeniem, że monety ze świata antycznego zostały po prostu niemal mechanicznie przeniesione do społeczności celtyckich. Warto rozumieć, że zjawisko to było uzależnione w dużej mierze od mechanizmów rządzących ludzką psychiką.

Wydaje się zatem, że idea pieniądza zakorzeniła się wśród Celtów nie tylko w sensie ekonomicznym, ale również przeniknęła do ludzkiej świadomości, dzięki czemu dostrzeżono jej możliwości propagandowo-informacyjne wynikające z zawieranych na stemplach treści. Powstanie pierwszych monet o ikonografii celtyckiej, funkcjonujących równolegle z monetami serii głównej stanowiącymi naśladownictwa monet antycznych, dowodzi istnienia owej kultury wizualnej w realiach społeczności pradziejowej. Kultury wizualnej, którą rozumiem tutaj jako przyjęty w procesie socjalizacji sposób myślenia, działania i odczuwania w kontekście wizualnego wymiaru rzeczywistości. Odnosi się, pisząc za Gillian Rose, *do ogromnej liczby sposobów, dzięki którym to, co wizualne, staje się częścią życia społecznego*⁸. Przyjmuję także, że jest to zespół reguł określających produkcję, analizę, interpretację oraz ocenę widzialnych aspektów widzialnego świata społecznego⁹. Przejawem tego zjawiska jest traktowanie jako tekst określonych przedmiotów, a także semantyczne rozumienie sztuki jako struktury znaków. Zawieranie tych informacji w formie wizualnej ma przy tym określony, funkcjo-

⁷ Zob. Blackmore 2002.

⁸ Rose 2010, s. 22.

⁹ Ogonowska 2012, s. 53.

nalny i komunikatywny cel oraz sens. Bazując na przyrodzonej wrażliwości ikonicznej, na wszystkich etapach swojego rozwoju człowiek dążył do wykształcenia aparatu komunikacji społecznej, w którym obraz odgrywał ogromną rolę.

Już istoty humanoidalne były zdolne do wykształcania systemów znaków wizualnych w celu ekspresji bieżących stanów emocjonalnych oraz celowego utrwalania przeszłości¹⁰. Badanie kultury wizualnej społeczności egzystującej na początku drogi ewolucyjnej człowieka oczywiście jest odmienne od badań społeczności celtyckich, a te z kolei od badań współczesnego społeczeństwa dysponującego już ogromną ilością form przekazu, w tym przede wszystkim pismem. Mimo to, można dostrzec wspólny mianownik podejmowanych przez te społeczności działań, gdyż przypuszczalnie celem nawet prądziejowych twórców nie było tworzenie tylko, rozumianych w kategoriach estetycznych, „dzieł sztuki”. Sztuki, którą rozumiem tutaj zgodnie z rozważaniami Mieczysława Porębskiego piszącego, że jest ona *jedną z instytucji życia społecznego, które taki system kultury w historycznym procesie współtworzy i dynamizuje. Rola jej polega na narzucaniu świadomości zbiorowej obrazów, w których kulturowy system norm wzorów stale jest uobecniany, aktualizowany, rewidowany, rekonstruowany*¹¹. Podejmowana przez wytwórców działalność bazować mogła na przekonaniu, że realizowane działania mają wpływ na otaczającą rzeczywistość i przebieg zdarzeń poprzez rozpowszechnianie zamierzonych treści¹². Dzieło sztuki jest bowiem, jak trafnie ujął to Rudolf Wittkower: *zbiorem idei, pomysłów i przekazów zmysłowych uporządkowanych, dostosowanych i przetrwionych w umyśle artysty, my zaś jesteśmy zaproszeni do uczestnictwa w wizualnym pokazie cudzej działalności interpretacyjnej*¹³.

W tym kontekście zupełnie naturalne wydaje się wykorzystanie monety jako medium, ponieważ, jak pisze o niej Ryszard Kiersnowski, *wśród ludzkich wytworów mało jest przedmiotów równie powszechnego użytku, budzących równie powszechne zainteresowanie, a nierzadko też emocje*¹⁴. Biorąc pod uwagę powyższe rozważania okazuje się, że obrazy umieszczane na monetach celtyckich, a także one same, stanowią bogate w treść źródło, z jednej strony odzwierciedlające sposób postrzegania świata przez ich wytwórców (zarówno inicjatorów jak i rzemieślników) oraz ich wrażliwość estetyczną, z drugiej natomiast pozwalające na domniemanie komunikowanych potencjalnym odbiorcom treści.

Warto wypuklić w tym miejscu fakt, że „czynienie widzialnym” poprzez zobrazowanie fragmentu rzeczywistości realnej lub imaginowanej i „wystawienie na pokaz” jest specyficznym działaniem społecznym. *Kiedy pragniemy stworzyć określony wizerunek miejsca lub osoby, a zatem nadać im określoną tożsamość*

¹⁰ Ogonowska 2012, s. 59.

¹¹ Porębski 1986, s. 116.

¹² Gediga 2000, s. 12.

¹³ Wittkower 1991, s. 339.

¹⁴ Kiersnowski 1988, s. 11.

społeczną, przedstawiamy je w formie obrazów reprezentujących w zamierzeniu pożądane atrybuty tych obiektów. Zamiast realnego miejsca lub osoby pojawia się zestaw obrazów realizujących określoną politykę widzialności¹⁵. Tezy te idealnie przystają do wyobrażeń umieszczanych na monetach. Wiadomo bowiem, że już w starożytności stały się one również narzędziem propagandy, nośnikiem pożądanych przez emitenta informacji, najczęściej dotyczących spraw najwyższej wagi o charakterze religijnym oraz politycznym, co — jak pisze Mariusz Mielczarek — nie zawsze możliwe jest do rozdzielenia¹⁶. Tym samym, właśnie poprzez przywiązywanie wagi do formułowanego na nich komunikatu, możemy przypuszczać, że staną się oknem pozwalającym w pewnym stopniu podejrzeć to, czego większość artefaktów nam nie dostarcza, a mianowicie duchowość i mentalność badanych społeczności celtyckich.

Oczywiście, wszelkie przedstawienia świata nie są nigdy całkowicie obiektywne, lecz są jego interpretacjami. Dlatego też w jakichkolwiek analizach dotyczących kultury wizualnej dobrze jest zaznaczyć różnicę pomiędzy tym, co jest widziane, a sposobem widzenia. Widok — a więc właśnie to, co jest widziane — jest tym, co dzięki właściwościom fizycznym oka, możemy dostrzec. Wizualność zaś należy rozumieć jako sposób konstruowania obrazu tego, co jest widziane¹⁷. Jak pisał Hal Foster: *Wizualność to jak widzimy, jak potrafimy widzieć, jak nam widzieć wolno czy też jak widzieć musimy, a także, jak widzimy to własne widzenie i niewidzenie*¹⁸. Ponadto należy pamiętać, iż nigdy nie patrzymy tylko na pojedynczą rzecz, lecz patrzymy na związek pomiędzy rzeczami a nami samymi¹⁹. Rozpoznanie przez odbiorcę całości obrazu jest rezultatem tworzenia logicznej całości z elementów znanych mu z przestrzeni społecznej, które mogą być indywidualnie konfigurowane i refigurowane.

Istnieją jednak w społecznościach silnie skonwencjonalizowane fragmenty rzeczywistości realnej, odpowiadające utrwalonym wyobrażeniom społeczno-kulturowym²⁰. Nawet jeśli nie rozumiemy znaczenia jakiegoś obrazu, wiemy że jest to obraz oraz, że miał on coś przedstawić i w ten sposób ukazać określoną, obarconą ładunkiem emocjonalnym rzeczywistość²¹. Założenie to w odniesieniu do społeczności celtyckich jest niezwykle przydatne. Pozwala bowiem domniemywać, iż przynajmniej niektóre, analogiczne motywy znane z innych materiałów źródłowych odpowiadają ideologicznie tym, które znamy z monet bojskich. Posiłkować można się tutaj także stwierdzeniem, iż w sformułowaniu „kultura wizualna” znajduje się nacisk na usytuowanie przedstawień wizualnych w szerszym kontekście kulturowym. Wszystkie przedstawienia wizualne są w jakiś sposób

¹⁵ Ogonowska 2012, s. 58.

¹⁶ Mielczarek 2006, s. 35.

¹⁷ Rose 2010, s. 21.

¹⁸ Foster 1988, s. ix.

¹⁹ Berger 2008, s. 8–9.

²⁰ Ogonowska 2012, s. 58.

²¹ Jonas 1993, s. 23.

multimodalne, a więc na ich znaczenie wpływ ma relacja z otoczeniem, do którego należą także teksty pisane oraz inne obrazy²².

Stwierdzenia te dotyczą zarówno twórcy danego dzieła, jak i jego odbiorców. Poważne traktowanie każdego obrazu wymaga zatem również refleksji nad tym, w jakiej pozycji wobec siebie stawia on swojego odbiorcę²³. Pozycja ta będzie inna dla odbiorcy współczesnego, a inna dla Celta–Boja, który osadzony był w realiach bliskich twórcy. Warto o tym pamiętać podczas dalszych badań i uwzględniać różnice kulturowe, których rozmiar nie zawsze jesteśmy w stanie w pełni oszacować. Prawdopodobnie nie możemy całkowicie ustrzec się w tym przypadku prezentyzmu, ponieważ nawet przy pełnej świadomości owych różnic i przemian, analizy te zawsze dokonywane będą na bazie własnych doświadczeń implikujących reakcję skojarzeniową. Niemniej, jak wynika z hermeneutycznej wizji kultury, nasz własny pojęciowy horyzont interpretacji zawiera coś z horyzontów minionych, a nawet z nich powstał²⁴. Dlatego też, wspierając się na wszelkich dostępnych danych pozostałych po Celtach, dostrzec można w powyższych założeniach szansę ukazania bojskich monet nie tylko jako artefaktów przekazujących dane o charakterze gospodarczym czy statystycznym, ale również jako źródło przynoszące informacje o stosunkach społecznych, relacjach międzyludzkich i wierzeniach Celtów.

Dla niniejszych rozważań bardzo istotne jest również dostrzeżenie zwartości kompozycji umieszczonych na monetach. Jest to pod względem ikonograficznym wyjątkowa kategoria zabytków celtyckich, gdyż mając na uwadze wcześniejsze rozważania, możemy przyjąć, że użyte przez twórców wizerunki na stemplach są całkowicie lub niemal całkowicie pozbawione przypadkowości. Zamieszczone tu przedstawienia najprawdopodobniej zatem nie opierają się jedynie na estetyce ani indywidualnych upodobaniach twórców, a dobór form nie jest determinowany przez kształt lub funkcję użyteczną przedmiotu.

Rozważenia jednak wymaga, czy odróżniamy ornamenty stanowiące jedynie dekorację przedmiotu od tych, w których ukryte zostały jakieś treści. Intencjonalność zdobiących celtyckie przedmioty ornamentów często umyka uwadze badaczy, a ich opisy wykonywane są w sposób techniczny, pozbawiony interpretacji. Tracimy wówczas możliwość powiązań kulturowych poszczególnych zabytków. Być może jest to efekt tego, że przywykliśmy odczytywać treść jedynie z przedstawień narracyjnych, takie zaś są w przypadku Celtów rzadkością. Odnajdujemy je na kotle z Gundestrup, którego pierwotna proveniencja nie jest pewna, jednak z pewnością pochodzi z omawianego okresu lateńskiego (ryc. 4). Umieszczone na nim blachy pokazują szereg scen tworzących opowieść. Zastosowane tutaj motywy pojawiają się na wielu innych dekorowanych przedmiotach celtyckich. Jednak nigdzie nie odnajdziemy zbliżonej narra-

²² Rose 2010, s. 29–31.

²³ Ibidem.

²⁴ Bugaj 2000, s. 80.

cji. Wydaje się zatem, że Celtowie mogli stosować inną konwencję przedstawiania historii lub opowieści, która była czytelna jedynie dla wąskiego grona odbiorców.



1.



2.



3.



4.

Ryc. 4. Blachy zdobiące kocioł z Gundestrup z przedstawieniami narracyjnymi
(wg Müller (red.) 2009, il. 181)

Na dekorowanych zabytkach celtyckich dostrzec można płataninę ciał, które przenikają się i w zaskakujący sposób łączą tworząc niesamowite postaci i hybrydy (ryc. 5). W zależności od tego, z której strony przedmiotu przyglądamy się, odkrywamy inną postać. Takie postrzeganie świata jest również charakterystyczne dla zachowanych mitów i opowieści celtyckich. Wszechobecne są tutaj zjawiska metamorfozy i transformacji, którym podlegają zarówno ludzie, jak i zwierzęta²⁵. Sądzę zatem, że na wielu z dekorowanych zabytków umieszczono nie jedynie piękny ornament, lecz również określone treści o cechach narracji.

²⁵ Por. Bartnik 2005.



1.

2.

Ryc. 5. Dekorowane przedmioty z okresu lateńskiego.

1. Złoty naramiennik z m. Erstfeld, kanton Uri, Szwajcaria, IV w. przed Chr.

2. Brązowe zapięcie pasa z Hölzelsau, Kufstein, Austria, IV w. przed Chr.

(wg Birkhan 1999: 1. nr kat. 138. 2. nr kat. 107)

Zwraca także uwagę, iż przedmioty bogato zdobione często znajdowane są w grobach, a niekiedy wydają się być wykonane wyłącznie dla zmarłej już osoby. Mogą one zatem opowiadać historię zmarłego, ale także jakieś stosowne do okoliczności mity i zaklęcia. Przyjęcie powyższych założeń oznacza, że niepiśmienne społeczności pozostawiły po sobie więcej „zapisanych” informacji, niż pozornie można by przypuszczać. Pytaniem jest, czy przedmioty te mogą stanowić wartościowe źródło do badań nad kulturą wizualną, a także, czy istnieje możliwość powiązania ich z ikonografią występującą na analizowanych monetach bojskich serii pobocznej. Prawdopodobnie w większości przypadków badania tego rodzaju

pozwolą na stworzenie kilku hipotez, które jednak nie byłyby odmienne od wielu wyników badań dotyczących kultur pradziejowych. Niepewność, która stale nam towarzyszy, jest tutaj zjawiskiem typowym. Doskonale ujął to pisząc o badaniu sztuki pradziejowej Janusz Kęmbowski: *Wszelkie próby rekonstruowania uniwersum sensów, treści i wartości sztuki pradziejowej, formułowanie hipotez wyjaśniających przedmioty, gdy nasza wiedza o ich kontekście kulturowym, pełnionych funkcjach jest ograniczona i niepewna, mogą przynieść tylko niepełne i nietrwale wyniki. Ale nietrwałość wyników może być zapowiedzią zmian pozytywnych*²⁶. Podjęcie próby odszyfrowania treści ukrytych na zabytkach celtyckich wymagałoby odnalezienia podobnych zabytków w zbliżonym kontekście, pozwalających stworzyć analizę porównawczą.

Ważne jest tutaj istnienie tekstów pisanych. Pomimo, iż Celtowie sami nie posługiwali się pismem, znane są zapisy starożytnych pisarzy oraz spisane w średniowieczu mity, opowieści i legendy, w których została utrwalona tradycja celtycka. Pomaga nam również unifikacja kulturowa Celtów, wyraźna pomimo rozległości zajmowanych przez nich ziem oraz długiego okresu trwania kultury lateńskiej. Odnaleźć można podobne motywy ikonograficzne i styl wykonania przedmiotów. Dzięki temu, na podstawie wszystkich dostępnych źródeł, możliwe było stworzenie pewnej bazy motywów wraz z próbą ich interpretacji. Zwraca uwagę, że numizmaty celtyckie charakteryzuje niewątpliwie tzw. styl lateński, jednakże występują tu kompozycje, które nie znajdują bezpośredniego odniesienia do pozostałych wytworów kultury materialnej tych społeczności. Obecność pewnych wątków oraz brak innych występujących na zabytkach sztuki celtyckiej sprawiły, iż niektórzy badacze sugerują istnienie tutaj jakiegoś tabu²⁷. Wytlumaczeniem jednak może być geneza monet związana z mennictwem antycznym i obowiązującymi w nim konwencjami, które w różnym stopniu zachowały się na monetach celtyckich.

Mając na uwadze powyższe rozważania należy przejść do refleksji nad metodą, która mogłaby uporządkować analizę poszczególnych typów bojskich monet. Uznałam, że warto przede wszystkim odwołać się do postulatów Erwina Panofskiego, gdyż głosił on m.in., że odczytanie dzieła lub grupy dzieł nie może ograniczać się do sfery formalno-przedmiotowej, ale musi zostać rozciągnięte na sferę znaczeń wewnętrznych, stanowiących podstawy ideowe grupy ludzkiej, która je wydała. Założenie to jest bardzo adekwatne dla omawianego zagadnienia. Panofsky zaproponował trójstopniową analizę dzieł sztuki. Zgodnie z nią, w pierwszej kolejności należało wykonać suchy opis przedstawienia, pozbawiony jakiegokolwiek interpretacji. Etap ten został nazwany analizą preikonograficzną i był to wymiar ściśle plastyczny, możliwy do rozpoznania na podstawie własnego doświadczenia, bez odwoływania się do innych źródeł²⁸.

²⁶ Kęmbowski 2000, s. 29.

²⁷ Rosen-Przeworska 1987, s. 140–141.

²⁸ Heinich 2010, s. 21.

W następnej kolejności proponował, aby odnieść przedstawienie do wszystkich znanych źródeł, dzięki którym poznamy konwencjonalny sens przedstawionych przedmiotów. Jest to analiza ikonograficzna, a jej badanie polega, jak wskazuje autor, na *łączeniu motywów artystycznych i kombinacji artystycznych motywów (kompozycje) z tematami lub pojęciami. Motywy tak rozpoznawane, jako wykładniki wtórnego lub umownego znaczenia, można nazwać obrazami, a kombinacje obrazów są tym, co dawni teoretycy sztuki określali jako *invenzioni**²⁹. A zatem na tym etapie poznamy konwencjonalny sens przedmiotów przedstawionych: mogą one mieć znaczenie ilustracyjne, symboliczne, czy alegoryczne w przeciwstawieniu do sfery treści pierwotnej lub oczywistej, objawiającej się w motywach analizowanych na pierwszym poziomie analizy dzieła. Podczas badań ikonograficznych niezbędna jest znajomość źródeł literackich, dawnej poezji, tekstów mistyków i filozofów.

Ostatni, trzeci etap analizy dzieła nazwano ikonologicznym. Tu powinno dojść do ukazania przedstawień w kontekście historycznym, a więc na tle ogólnych wydarzeń współczesnych powstaniu dzieła i mających na nie wpływ. Nie dotyczy on już sensu dzieła sztuki takiego, jaki zamierzony był przez twórcę lub zamawiającego odbiorcę, lecz jest odczytaniem dzieła sztuki jako zjawiska historycznego czy też jako dokumentu³⁰. Jest to zatem wizja świata danej społeczności podtrzymywana przez obraz, której zrozumienie wymaga odwołania się do pozaplastycznych czynników kontekstowych, które uwarunkowały powstanie dzieła³¹. Aby dokonać wskazanej interpretacji, trzeba wykazać się szeroką znajomością tendencji ludzkiej psychiki. Za czynnik kontrolny uważa się umiejętność odczytania symboli kulturowych, co oznacza według Jana Białostockiego wiedzę o tym, *jak w zmiennych warunkach historycznych podstawowe sytuacje i tendencje psychiki ludzkiej wyrażały się przez specyficzne tematy i koncepty*³². Praca badawcza polega tutaj na sprawdzeniu domniemanego, „wewnętrznego” znaczenia dzieła i porównaniu tych treści z „wewnętrznym” znaczeniem wszystkich dostępnych źródeł powiązanych z analizowanym obiektem³³.

Należy tu jednak uwypuklić pewną różnicę pomiędzy formą maksymalistyczną tej metody, wynikającą z założeń teoretycznych, oraz bardziej zawężoną, która wypracowana została przez praktyków. W pierwotnym ujęciu każde dzieło jest ikonologiczne, ponieważ interpretacja trzeciego stopnia stosowana może być zawsze, nawet wówczas, gdy dzieła nie posiadają drugiej, konwencjonalnej warstwy znaczeniowej. W pozostałych przypadkach najczęściej praktykowane stosowanie terminu pokazuje, że dominuje tendencja do ograniczania zakresu trójstopniowej metody Erwina Panofskiego do odczytywania drugiej — symbo-

²⁹ Panofsky 1971, s. 13.

³⁰ Ibidem.

³¹ Heinich 2010, s. 21.

³² Białostocki 1976, s. 255.

³³ Panofsky 1970, s. 39.

licznej oraz alegorycznej — warstwy dzieł sztuki³⁴. Oczywiście ostatni z etapów jest w przypadku badania monet bojskich zupełnie niemożliwy do zrealizowania, chyba że potraktujemy go jako część drugiego etapu. Działanie to znajduje uzasadnienie, ponieważ wszystkie zabytki, w świetle których dochodzi do analizy na poziomie ikonograficznym, składają się również na owo tło towarzyszące powstaniu analizowanego dzieła.

W badaniach nad ikonologią kultur prądziejowych ikonologia bywa rozumiana jako odmiana analizy semantycznej³⁵. Tematykę tę podjął w swych rozważaniach Mieczysław Porębski, który nawiązując do systemu Erwina Panofskiego twierdził, że dzieło sztuki dysponuje trzema poziomami semantycznymi: poziomem tekstu, kontekstu i podtekstu³⁶. Szczególną uwagę zwracał on na poziom podtekstu, do którego należą według autora w przebiegu jego powstawania wybory twórcze, które decydowały zarówno o jego kształcie, artykulacji, jak i o jego atmosferze, skali, dostępności, rodzaju i zasięgu oddziaływania³⁷.

Rozważania nad metodą Panofskiego prowadziła również Teresa Kostyrko, która odwołując się do pojęć teorii dzieła sztuki jako struktury humanistycznej zmodyfikowała jego teorię, stwierdzając że *dzieło sztuki jest sensowną strukturą teoretyczną powstałą w wyniku interpretacji wytworu artysty*³⁸. Wydzieliła ona cztery rzeczywistości, które tworzą dzieło, są to: rzeczywistość przedsemantyczna, struktura przedstawiająca, struktura przedstawiona oraz komunikowana wizja świata. Podkreślony jest tutaj znaczący wpływ i rola kompetencji kulturowej artysty w początkowych fazach. W stanach końcowych stają one z kolei w relacji do społecznego kształtu kultury symbolicznej³⁹.

Badania ikonologiczne spotkały się z dużą krytyką badaczy utożsamiających się z nurtem „nowej” historii sztuki — New Art History (NAH). Zwrócili oni uwagę na rolę pełnioną przez widza oraz społeczny kontekst w kształtowaniu dzieła sztuki. Twierdzili, że nie można twórczości artystycznej traktować jako prostej informacji przekazywanej odbiorcom przez autora, lecz że jest to złożony tekst, który może zostać odczytany lub nie, na wiele różnych sposobów⁴⁰. Dowodzą, że dzieło powinno być odczytywane z punktu widzenia odbiorcy, który odbiera je przez pryzmat własnej kultury i nadaje mu sens interpretując je w danym momencie, przy określonym stanie świadomości i wiedzy. Ponadto, uznano za wątpliwe, aby badacz był w stanie zastosować postulowane przez Erwina Panofskiego „zasady kontrolujące” pozwalające mu dokonywać analizy w sposób obiektywny, ponieważ interpretuje on nie tylko samo dzieło, lecz rów-

³⁴ Białoostocki 1976, s. 259–260.

³⁵ Kowalski 1998, s. 56.

³⁶ Kwapiński 1993, s. 9.

³⁷ Porębski 1986, s. 111.

³⁸ Kostyrko 1977, s. 47.

³⁹ Kwapiński 1993, s. 9.

⁴⁰ D’Alleva 2012, s. 30.

niez wykorzystywane narzędzia kontrolne, takie jak teksty, źródła, czy tradycje ikonograficzne⁴¹.

Mając świadomość zalet i wad metody ikonologicznej Erwina Panofskiego oraz modyfikacji przeprowadzonych w tym zakresie przez innych badaczy wydaje się, że mimo wszystko zasadne jest odwołanie się do niej przy analizie monet bojskich serii pobocznej. Nie sposób jednak nie odnieść się do zarzutów formułowanych w stosunku do metody Erwina Panofskiego i nie skonfrontować ich wagi z posiadanym materiałem źródłowym. Przede wszystkim zaważyć trzeba, że przedmiotem badań są tutaj obrazy umieszczane na monetach, które funkcjonują na odmiennych zasadach, aniżeli typowe „dzieło sztuki”. Umieszczenie ich na przedmiotach o przeznaczeniu utylitarnym, adresowanych do określonej grupy odbiorców, zakładało najprawdopodobniej przede wszystkim ich skuteczność informacyjną, a walory estetyczne miały znaczenie drugorzędne. Zamyśl artysty-rzemieślnika wybijającego monety nie był wyłącznie jego wizją, lecz realizacją określonej potrzeby i gustu emitenta. Potrzeba ta mogła mieć podłoże polityczne, propagandowe, prestiżowe, dziękczynne, czy też religijne. Prawidłowy odbiór przez odbiorców komunikatu zawartego na monetach był zatem celem podstawowym. Nie istniała tu rozbudowana dowolność interpretacji dzieła, ponieważ sposób przekazania treści był precyzyjnie skonstruowany i zaprojektowany dla grupy odbiorców o ustalonym światopoglądzie. To emitent monety i jego potrzeby ostatecznie decydowały, co na stemplu monetarnym umieścić lub nie. Oparcie się tutaj na metodzie Erwina Panofskiego ma przede wszystkim podłoże porządkujące analizę.

Dla dobrego zapoznania się z przedstawieniem na określonej monecie jako pierwszy etap analizy proponuję pozostawienie w pracy opisu nazwanego preikonograficznym. Zakładać on będzie tutaj prezentację wizualną w postaci ilustracji oraz opisanie elementów obrazów umieszczonych na awersie, a następnie rewersie monet poszczególnych frakcji, a także wskazanie różnic pomiędzy nimi. Problemem na tym etapie analizy jest stworzenie, w miarę możliwości pozbawionego interpretacji, opisu elementów przedstawionych. Trudność ta wynika między innymi ze stopnia zachowania i czytelności przedstawień, które mogą stać się przyczyną błędnej diagnostyki formalnej. Wydaje się zatem, iż słusznym założeniem i rozwiązaniem tego problemu jest praca na grupach zabytków zaliczanych do wspólnych typów, co pozwoli na wyłonienie syntetycznych form przedstawieniowych.

Nie zawsze będzie to jednak możliwe, gdyż w przypadku monet zaliczanych do serii pobocznej mennictwa bojskiego występują także pojedyncze egzemplarze tworzące niezależne typy. Analiza takich zabytków może być zatem hipotetyczna i ulec fałsyfikacji w chwili pozyskania kolejnych zabytków. Jest to jednak częsty problem badaczy pracujących z zabytkami archeologicznymi, których pozyskiwanie jest procesem otwartym, prowadzącym do dynamicznego kształtowania się

⁴¹ Ziemia 2011, s. 43–50.

naszej wiedzy o czasach minionych. Drugi istotny problem, to stosowanie przez Celtów licznych symboli, które w odbiorze współczesnego badacza stanowią często kompozycje o charakterze abstrakcyjnym. Niepokojące jest jednak wrażenie, iż odbiór ten jest mylny, a jedynie nasza percepcja nie jest w stanie opisać tych symboli w sposób właściwy.

W drugim etapie analizy proponuję dokonać połączenia wypracowanych przez Erwina Panofskiego poziomów ikonograficznego i częściowo również ikonologicznego, ponieważ, jak już sygnalizowałam wcześniej, w przypadku zabytków archeologicznych i informacji znanych na ich temat poziomy te przenikają się i są niemożliwe do rozdzielenia. Zaprezentowane tutaj zatem zostaną analiza i interpretacja syntetycznego obrazu umieszczonego na awersach i rewersach monet różnych frakcji, a następnie ukazane możliwości połączenia ich w spójną całość o silnej i jednorodnej wymowie. W tym celu wykorzystano wszelkie znane i dostępne źródła. Z założenia niemożliwe będzie wskazanie rzeczywistych okoliczności powstania poszczególnych typów monet. Niemniej wydaje się, że zastosowane podejście pozwoli wskazać potencjalny kontekst kulturowy, w którym osadzone były badane zabytki. W celu zobrazowania powyższych rozważań przedstawię analizę jednego z typów monet bojskich serii pobocznej — Trójdzielny ornament/Koń.

CZĘŚĆ I. ANALIZA PREIKONOGRAFICZNA

AWERS

Na awersie monety typu Trójdzielny ornament/Koń znajduje się przedstawienie rozbudowanej, wirującej w lewo triskeli, o ramionach sięgających krawędzi krążka (ryc. 6.1). Ramiona utworzono z trzech elementów skrzydłopodobnych, złożonych z pięciu równoległych lotek oraz jednej krótszej, odstającej i zawiniętej do środka triskeli. Pomiędzy ramionami umieszczono ptasie głowy. Na każdej z nich możliwe do rozpoznania są: spiczasty, lekko zagięty w dół dziób oraz okrągłe oko. Po obu stronach głów znajdują się pojedyncze kropki. Dwie z głów skierowane są w prawo, jedna w lewo.

Na 1/3 statera brak przedstawień ptasich głów, a skrzydła składają się z czterech lotek o końcach zawiniętych do środka, tak iż tworzą zamknięte okręgi. Podobny okrąg stanowi środek triskeli.



Ryc. 6. Przykładowa analiza awersu złotej monety serii pobocznej.

1. Awers monety typu Trjdzialny ornament/Koń (wg Paulsen 1974, nr kat. 236), 2. Awers monety Windelików z m. Goldberg bei Mardorf, Hesja, Niemcy, I w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 305); 3. Brązowa fibula przedstawiająca ptaka z m. Reinheim, Kr. St. Ingbert, Niemcy, IV w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 110); 4. Brązowe okucie tarczy z dekoracją wykorzystującą motyw ptasiej głowy, II-I w. przed Chr. (wg Green 1997b, il. 20); 5. Awers monety Coriosolitów z pn. Francji przedstawiający Cú Chulainna z trzema pieprzykami na policzku (?), I w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 302); 6. Brązowa fibula przedstawiająca ptaka z m. Dürrnberg bei Hallein, Austria, IV w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 107); 7. Motyw triskeli na brązowym naramienniku z rzeki Tarn we Francji, III w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 209); 8. Motyw triskeli na srebrnym dysku z m. Manerbio sul Mella, prov. Brescia, I w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 265), Włochy; 9. Przedstawienie triskeli z ptasimi głowami na żelaznej pochwie miecza z m. Obermenzing, Kr. München, Niemcy, III/II w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 199)

REWERS

Największym elementem umieszczonym na rewersie jest przedstawienie konia skierowanego w lewo (ryc. 7.1). Głowa, szyja oraz pierś odchylone są do tyłu względem pozycji spoczynkowej zwierzęcia. Przednie nogi uniesione są nieco ku górze i zgięte w stawach nadgarstkowych, przy czym prawa noga sprawia wrażenie uniesionej wyżej. Tylnie nogi przedstawiono ugięte w stawach skokowych. Prawa, tylna noga jest jakby wysunięta do przodu. W miejscach stawów nadgarstkowych, skokowych oraz kopyt umieszczono kulki. Ogon ukazano jako łukowato wygiętą linię, która nieznacznie odstaje od zadu i sięga do stawów skokowych zwierzęcia. W miejscu grzywy znajduje się osiem krótkich kresek odchodzących od szyi konia. Na podgardlu konia umieszczono dwie, krótkie linie skierowane w dół, zakończone kulkami.



Ryc. 7. Przykładowa analiza rewersu złotej monety serii pobocznej.

1. Rewers monety typu Trójdzielny ornament/Koń (wg Paulsen 1974, nr kat. 236);
2. Brązowa fibula z nóżką w kształcie baraniej głowy z m. Aignay le Duc, Côte d'Or, Francja, V w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 108);
3. Złota moneta plemienia Unelli z przedstawieniem ptaka w miejscu jeźdźca (wg Duval 1987, il. 1);
4. Złota moneta plemienia Carnutów z przedstawieniem bestii w miejscu jeźdźca (wg Duval 1987, il. 2c);
5. Brązowa fibula w kształcie konia z Hiszpanii, V/IV w. przed Chr. (wg Megaw & Megaw 2001, il. 96)

Nad grzbietem zwierzęcia przedstawiono, słabo widoczną, falistą linię zakończoną z prawej strony, w pobliżu głowy, elementem w zarysie zbliżonym do trójkąta o wklęsłych ramionach i zaokrąglonych wierzchołkach. Pod koniem znajdują się dwie linie połączone kropką umieszczoną w pobliżu brzucha zwierzęcia, o końcach zawiniętych w prawą stronę i zwieńczonych kulkami. Przed pyskiem umieszczono falistą linię przypominającą odwróconą literę „S”. Dolna część litery została przedłużona i poprowadzona do góry, aż do nasady głowy konia lub jego ganaszy.

Na 1/3 statera, nad zwierzęciem wyraźnie widoczna jest linia falista oraz jej trójkątne zwieńczenie w pobliżu głowy konia. Na szyi brakuje występujących na staterach linii zwieńczonych kulkami.

CZĘŚĆ II. ANALIZA IKONOGRAFICZNO-IKONOLOGICZNA

AWERS

Na awersie monety typu Trójdzielny ornament/ Koń widoczne jest przedstawienie tzw. wirującej triskeli, o ramionach zastąpionych skrzydłami oraz ptasimi głowami umieszczonymi pomiędzy nimi. Triskela w kulturze celtyckiej kojarzona była z ruchem ciał niebieskich. Przedstawiać mogła tarczę słoneczną z trzema ostrzami, a symbolizować zespolenie nieba, wody i ziemi⁴². Symbol ten został najprawdopodobniej zapożyczony przez Celtów od Greków. Triskela należy do tych symboli, których pełne rozpoznanie leży poza zasięgiem naszych możliwości. Przypuszcza się, że przynosiła szczęście, czy też chroniła od złych uroków. Mogła być także symbolem religijnym, a równie dobrze stanowić przedstawienie heraldyczne⁴³. Niemniej obecność tego motywu jest wszechobecna w sztuce celtyckiej. Triskela doskonale wkomponowywała się w całokształt krzywoliniowego stylu stosowanego w dekoracji rozmaitych przedmiotów (ryc. 6. 7–9).

Symbol triskeli wykorzystywano także na monetach, rzadko jednak stanowi on pojedynczy element. Częściej wkomponowywano ją w większe, rozbudowane przedstawienie (ryc. 6. 2).

Triskela, jak nazwa wskazuje, składa się z trzech ramion. Liczba „trzy” wydaje się pełnić szczególną funkcję w kulturze Celtów, podobnie jak w całej kulturze indoeuropejskiej. Wiązało się z tym potrajanie rozmaitych motywów, zarówno w literaturze jak i ikonografii. W triady przykładowo łączono bogów (Tarani-Teutates-Esus) oraz boginie-matki (Ériu, Banbha, Fódla). Dobry przykład stanowi tu postać ulsterskiego bohatera Cú Chulainna, który miał trójkolorowe, trzykrotnie splecione włosy oraz trzy pieprzyki na twarzy, a przeciwników zabijał trójkami. Być może właśnie przedstawienie Cú Chulainna z trzema pieprzykami

⁴² Heinz 1999, s. 235.

⁴³ Megaw & Megaw 2001, s. 19.

na policzku zostało uwiecznione na srebrnej monecie Coriosolitów z północnej Francji⁴⁴ (ryc. 6. 5).

Także skuteczność niektórych rytuałów wymagała potrójnego wykonania pewnych czynności, np. rytualne zabicie wymagało zadania trzech rodzajów śmierci. Być może przykład takiej rytualnej śmierci z przełomu wieków lub początku naszej ery stanowi tzw. „człowiek z Lindow”, który doznał ciosu w głowę, uduszenia oraz poderżnięcia gardła⁴⁵.

Innym przejawem wyjątkowego traktowania liczby „trzy” jest obserwowana w ikonografii tendencja do potrajania części ciała zarówno ludzi jak i zwierząt. Najczęstszym przypadkiem jest multicefaliczność, a więc ukazywanie postaci ludzkich o dwóch i więcej głowach. Natomiast wśród postaci zwierzęcych powtarzającym motywem są przedstawienia byków z trzema rogami, stanowiącymi jak się najczęściej przyjmuje, symbol płodności.

Najbliższą analogią ikonograficzną dla badanego tutaj przedstawienia jest, występujący na datowanej na ok. 200 r. przed Chr. pochwie miecza z Obermenzing, Kr. München w Niemczech, wizerunek trzech wkomponowanych w triskełę ptasich głów (rys. 6. 9).

Wysuwa się przypuszczenia, że potrajanie wizerunków miało symbolizować generalnie multiplikację mającą na celu uwypuklenie i zwielokrotnienie mocy posiadanej przez przedstawioną postać, czy też określonych, właściwych jej przymiotów. Tak więc najczęściej, pomimo nadania fizycznej potrójnej formy, w rzeczywistości chodziło o pierwotną jedność charakteru postaci. Podobnie, liczba „trzy” mogła też oznaczać jakąś całość, np. przeszłość–teraźniejszość–przyszłość; albo ziemię–niebo–zaświaty. W innych przypadkach za pomocą triady ukazywano trzy aspekty lub domeny, nad którymi bóstwo sprawowało opiekę. Zwielokrotnione postaci najczęściej łączone są z bóstwami sprawującymi pieczę nad przeznaczeniem, losem i dobrobytem ludzi⁴⁶.

Ważnym elementem triskeli występującej na analizowanej monecie bojskiej wydaje się być dodanie jej ptasich skrzydeł oraz głów. Obecność ptactwa w ikonografii Celtów jest zjawiskiem powszechnym, o głęboko zakorzenionej tradycji (rys. 6. 3, 4, 6). Zdolność ptaków do unoszenia się w powietrzu stanowiła impuls silnie oddziałujący na wyobraźnię ludzką i budziła skojarzenia z siłami nadprzyrodzonymi. Odlot ptaków na zimę traktowany był jako przenoszenie się ich na ten okres do krainy zaświatów. Inną funkcją ptactwa było przekazywanie informacji pomiędzy różnymi krainami, także między niebem, ziemią i wodami. Połączenie ich zatem z triskelą, która również mogła oznaczać jedność tych krain wydaje się logiczne. Interesujące, choć trudne w obecnej chwili do zinterpretowania, jest zobrazowanie ptasich głów jako nieidentycznych i skierowanie dwóch z nich dziobami do siebie.

⁴⁴ Botheroyd & Botheroyd 1998, s. 387–388; Rosen-Przeworska 1987, s. 149.

⁴⁵ Renfrew, Bahn 2002, s. 430–431.

⁴⁶ Green 1997a, s. 215–216; Green 2001a, s. 169.

Większość gatunków ptaków odgrywała znaczącą rolę tylko w określonym czasie i dla określonej społeczności, jednak niektóre z nich odznaczały się wyjątkową popularnością przez długi okres i na rozległych obszarach, aby ostatecznie zostać uwiecznione w mitach i legendach spisanych w średniowieczu. Do takich gatunków ptactwa należą: kruk, łabędź oraz żuraw⁴⁷. Próby dokładniejszej analizy i rozstrzygnięcia gatunkowego są w tym przypadku niemożliwe do przeprowadzenia. Zakrzywiony w dół kształt dziobów ptaków pozwala domniemywać, iż nie chodziło raczej o przedstawienie ptactwa wodnego i można chyba uznać, że budowa ich bliższa jest ptakom z rzędów wróblowatych lub szponiastych. Powyższe stwierdzenie oparto na fakcie, iż znane są dość liczne przedstawienia ptaków w ikonografii celtyckiej, dzięki którym można nabrać przekonania o posiadanych przez te społeczności umiejętnościach oddawania przynajmniej podstawowych cech anatomicznych ptaków, pozwalających zakwalifikować je do określonej rodziny. Nie oznacza to, iż Celtowie identyfikowali gatunki ptaków w sposób nam współczesny. Jednak wydaje się, że potrafili powiązać określone cechy anatomiczne ze środowiskiem ich występowania. Inaczej zatem traktowano i zarazem przedstawiano ptactwo wodne, brodzące, a inaczej ptaki polujące lub żerujące w lasach.

W kulturze celtyckiej charakterystyczne wydaje się dwojakie traktowanie ptactwa. Z jednej strony mogło ono towarzyszyć postaciom pozytywnym, jak na przykład boginiom-matkom i sprzyjało wówczas życiu, harmonii i zdrowiu. W innych natomiast przypadkach ptaki były towarzyszami bogiń wojny, a więc oznaczały śmierć i destrukcję⁴⁸. Przykładem mogą być trzy ptaki Rhiannon, postaci należącej do głównych bohaterów walijskiego *Mabinogion*. Śpiew tych stworzeń mógł wskrzeszać umarłych, a żywych uśmiercać⁴⁹. Uważane były za zwiastuny pozaziemskej szczęśliwości⁵⁰. W Trzeciej Gałęzi *Mabinogion*, w opowieści o Branie, ich śpiew sprawił również, że bohaterowie zanoszący jego głowę do Londynu, dopiero po siedmiu latach przypomnieli sobie o powrocie do domu. Słowo „bran” oznacza „kruk”. Niekiedy z historii tej wywodzi się istniejąca po dziś dzień tradycję hodowania kruków w Tower of London⁵¹.

Dużą popularnością cieszył się także mit o „trzech żurawiach niegościnności” należących do pana zaświatów — Midira. Jeden powtarzał bez przerwy „więcej nie przychodź”; drugi „idź stąd”, a trzeci „omijaj ten dom z daleka”. Ktokolwiek je zobaczył, przez cały dzień nie miał ochoty do walki. Midir oddał swoje żurawie znanemu z chciwości poecie o imieniu Athirne, ponieważ uznał, iż skoro już sam ich widok odbierał chęć do walki, to warto oddać je nieprzyjacielowi⁵². Mit ten był szeroko rozpowszechniony w Celtyce i wysuwa się przypuszczenia, że

⁴⁷ Ross 1974, s. 302.

⁴⁸ Botheroyd & Botheroyd 1998, s. 318.

⁴⁹ Squire 2002, s. 273.

⁵⁰ Matthews & Matthews 1997, s. 176.

⁵¹ Fleming 1998, s. 83.

⁵² Botheroyd & Botheroyd 1998, s. 323.

umieszczanie przedstawień trzech żurawi na broni nawiązywało do niego, a miało na celu przynosić szczęście temu, kto się nią posługiwał oraz osłabiać wrogów⁵³.

W mitach i legendach celtyckich metamorfozy bogów w ptaki (podobnie jak w inne postaci) są często spotykane. Damy z zaświatów przemieniały się w ptaki, aby zwabić kogoś do swojej krainy lub też, gdy odwiedzały ziemskich kochanków. Podobnie bogowie przybierali niekiedy ptasią postać, gdy płodzili na ziemi bohaterów⁵⁴.

Zamieszczenie zatem na awersie trzech ułożonych w triskelę ptaków może odwoływać się do tradycji kulturowych związanych z ptactwem oraz jego funkcją w świadomości społeczności celtyckich. Z drugiej jednak strony niewykluczone, że ptaki te są wizualnym przejawem zoomorfizmu charakterystycznego dla bogów należących do celtyckiego panteonu i stanowią tu element mitu, który uwieczniono na analizowanej monecie. Przedstawiałyby wówczas postać przemienioną w ptaki i potrojoną postać bóstwa lub jego atrybuty.

REWERS

Interpretacja przedstawień umieszczonych na rewersie monet typu Trójdzielny ornament/koń zdeterminowana jest przez przedstawioną powyżej interpretację awersu. Łącznikiem pomiędzy awersem i rewersem wydają się tutaj być, usytuowane pod brzuchem konia, ptasie szpony. Ciekawą opowieścią, której nie sposób w tym miejscu nie przytoczyć, jest historia pochodząca z Pierwszej Gałęzi *Mabinogion* traktująca o Pwyllu, jego małżonce Rhiannon, a także ich synku Pryderim. Małżeństwo to czekało trzy lata na narodziny dziecka. Kiedy wreszcie chłopiec przyszedł na świat, został po kilku dniach, w wigilię 1 maja, a więc w święto Beltaine, porwany. Jego opiekunki z obawy o swój los zabiły kurę (w innych wersjach także — psa lub szczenięta) i posmarowały twarz jego matki — Rhiannon krwią. Oskarżono ją tym samym, że postradła po porodzie zmysły, przez co zabiła i zjadła dziecko. Rozgniewany Pwyll ukarał ją, kazując jej siedzieć przez siedem lat w chomącie, na stopniu do wsiadania na konia przed zamkiem i witać każdego gościa opowieścią o swoim czynie, a także proponować wprowadzenie go do pałacu na własnym grzbiecie.

W czasie tych tragicznych wydarzeń, w innej części kraju człowiek o imieniu Teyrnon miał kłopoty ze swoją kobyłą. Każdego roku źrebiła się ona w święto Beltaine, jednak zawsze źrebięta zaraz po urodzeniu znikały. Tego roku postanowił ostatecznie rozwikłać zagadkę i czuwać w stajni w dniu, kiedy źrebię przyszło na świat. Nocą z okna wysunęła się wielka szponiasta łapa, która chciała schwytać źrebaka. Teyrnon wyciągnął miecz i odciął ją. Wówczas na zewnątrz rozległ się ryk, ale kiedy wyszedł by zobaczyć winowajcę, już go nie było. Na prog

⁵³ Ross 1974, s. 352.

⁵⁴ Botheroyd & Botheroyd 1998, s. 318.

zastał natomiast niemowlę, które jak się po kilku latach okazało było zaginionym synem Rhiannon i Pwylla, nazwanym później Pryderi⁵⁵.

Postać jednej z głównych bohaterek powyższej opowieści — Rhiannon, została już wspomniana w trakcie analizy przedstawienia występującego na awersie badanej monety. Była ona, jak wspomniano, właścicielką „trzech ptaków o cudownych właściwościach”. Rhiannon traktowana jest przez religioznawców przede wszystkim jako walijska bogini koni, o licznych cechach zbliżonych do kontynentalnej Epony i greckiej Despojny — córki Demeter Erynnes („mścicielki”) oraz Posejdona. Imię Rhiannon oznacza „Wielka (Boska) Królowa” i jest to tytuł, który nosiła również Epona — kontynentalna, celtycka bogini-matka i zarazem bogini koni. Z Rhiannon łączą ją przede wszystkim właśnie owe bliskie konotacje z końmi, szczególnie zaś ze źrebiętami. Obie także mają cechy bogini-matki i powiązane są z krainą zaświatów. Rhiannon głównie ze względu na ojca, który był władcą zaświatów i nosił imię Hefaidd Hen. Epona natomiast wśród swych atrybutów posiadała, łączący ją z zaświatami, klucz otwierający „Świat Podziemi”⁵⁶. Legendy czy też mity o kontynentalnej Eponie nie zachowały się. Z licznych znalezisk, szczególnie z okresu rzymsko-celtyckiego, można wnioskować, iż cieszyła się ona wielką czcią i popularnością. Była boginią przede wszystkim galijską, jednak inskrypcje jej poświęcone znane są nawet z Bułgarii (m. Plovdiv), co wskazuje na bardzo szeroki zasięg jej kultu, obejmujący być może całą Celtykę. Warte uwagi w tym miejscu jest, iż Eponę często przedstawiano jako klacz ze źrebięciem. Z zachowanych inskrypcji wynika, iż czczono ją nie tylko jako protektorkę jeźdźców, ale również jako bóstwo domowe, boginię obfitości i pomyślności⁵⁷. Nie zamierzam bezpośrednio utożsamiać postaci Epony i Rhiannon, lecz wskazać na pewne wspólne ich cechy, na których kanwie powstała przytoczona powyżej opowieść o znaczeniu uniwersalnym. Rhiannon w przedstawionej opowieści reprezentuje przede wszystkim *mythos* bogini Modron, stanowiącej archetyp matki cierpiącej, czy też matki tracącej dziecko⁵⁸. Wśród kontynentalnych bogiń, wydaje się, że właśnie Epona, na przedstawieniach często chroniąca źrebaka, może odpowiadać tej konwencji. Ponadto, do atrybutów Epony także należą ptaki, które znalazły się na awersie badanej tutaj monety.

Oprócz wizerunku konia na rewersie analizowanej monety widoczne są trudne do zidentyfikowania elementy. Gdyby jednak przyjąć, że moneta może opowiadać historię zbliżoną do opisanej powyżej, a także pamiętając o cechującym celtyckich bogów zoomorfizmie, można spróbować wyjaśnić ich znaczenie. Pod postacią konia przedstawiono by zatem boginię zbliżoną do Rhiannon-Epony. Obecność szponów pod koniem nawiązywałaby wówczas do okrutnej, niezidentyfikowanej i budzącej lęk bestii porywającej dzieci i źrebięta, a zniekształcona

⁵⁵ Fleming 1998, s. 82; Green 1997a, s. 176; Mountain 1998, s. 946.

⁵⁶ Matthews & Matthews 1997, s. 85, 175–176.

⁵⁷ Green 2001b, s. 70.

⁵⁸ Matthews & Matthews 1997, s. 150.

litera „S” sięgająca ganaszy konia oraz wypustki na szyi to być może przedstawienie elementów uprzęży, które Rhiannon-Epona, lub po prostu obwiniona o utratę dziecka matka, musiała nosić przez siedem lat na grzbiecie.

Ostatni z elementów rewersu, który nie został jeszcze poddany interpretacji, to unosząca się nad koniem, nieokreślone stworzenie. Na celtyckich monetach wizerunki postaci umieszczonych nad grzbietem konia zamiast jeźdźca nie należą do rzadkości. Szczególnie charakterystyczne są przedstawienia ptaków unoszących się nad galopującym koniem (rys. 7. 3). Próbując dokonać interpretacji tych przedstawień należałoby przyjąć dwie możliwości. Unosząca się postać może być reminiscencją występującej na monetach greckich skrzydlatej bogini zwycięstwa Nike, którą ukazywano często z wieńcem laurowym ponad rozpędzoną kwadrygą lub jeźdźcem. Mogło nastąpić tutaj przetworzenie wzorca antycznego i w efekcie tzw. *interpretatio Celtica* uznano, że unosząca się postać to znane z mitów celtyckich, krążące nad walczącymi boginie wojny w ptasiej postaci. Druga interpretacja tych przedstawień sugerowałaby, że wizerunki ptaków lub innych stworzeń umieszczane na miejscu jeźdźca to bogowie lub bohaterowie pod zmienioną postacią. Zjawisko metamorfozy lub transformacji jest znane z legend, mitów a także sztuki celtyckiej i dotyczy zarówno okresu przedrzymskiego, jak i rzymsko-celtyckiego. Już w najwcześniejszych mitach występują zaczarowane, magiczne zwierzęta, często o nadprzyrodzonym pochodzeniu. Mogą być one bogami lub ludźmi, przemienionymi w zwierzęta z zemsty lub za karę. Istotną cechą tych postaci jest to, że metamorfozie podlega tylko ich ciało, natomiast umysł i charakter pozostają bez zmian. Ponadto, często zachowują one zdolność mowy, a także ludzkiego rozumowania⁵⁹.

Analizując rysunkowe przedstawienia monet typu trójdzielny ornament/koń wydawać by się mogło, że mamy do czynienia właśnie z jakimś ptakiem. Wątpliwości wzbudzało jednak przedstawienie umieszczone na 1/3 statera. Ponadto, zamieszczona w pracy *Münzen der Kelten* Günthera Dembskiego z 1998 r. fotografia lepszej jakości (nr kat 582) pozwala przypuszczać, iż stwór ten bardziej przypomina węża z baraniami rogami. Jednakże ze względu na niewyraźny modelunek postaci na pozostałych znanych egzemplarzach oraz ogólnie ich niewielką liczbę, należy w tym miejscu zachować szczególną ostrożność interpretacji. Wąż z rogami barana jest znaną hybrydą, stanowiącą element celtyckich przedstawień ikonograficznych (rys. 7. 2), w tym również — chociaż rzadko można to bezsprzecznie stwierdzić — monetarnych. Wszystkie węże były dla Celtów jednocześnie symbolem bogini-matki i boga-stwórcy. Stanowiły uosobienie sił, które odnawiały kosmos, pobudzały do wzrostu rośliny i stymulowały popęd płciowy u ludzi i zwierząt. Kojarzyły się także ze spiralą i motywem „S”, a towarzyszyły, jak się przyjmuje, bogom związanym z ziemią, płodnością i uzdrawianiem⁶⁰. Szczególny rodzaj węży wyposażonych w baranie rogi miałby symbolizować

⁵⁹ Green 2001b, s. 72–73.

⁶⁰ Botheroyd & Botheroyd 1998, s. 405.

zarówno zaświaty, jak i odnowę. W ikonografii gallo-rzymskiej najczęściej towarzyszył bóstwom kojarzonym z płodnością, dostatkiem i uzdrawianiem. Szczególnie często występuje z Cernunnosem, rogatym bóstwem uznawanym za „króla zwierząt”⁶¹. Jego przedstawienia znane są przykładowo z Val Camonica oraz z kotła z Gundestrup.

Na badanym typie monet bojskich funkcja umieszczonego nad koniem stworzenia jest trudna do wyjaśnienia. Prawdopodobnie, jeżeli zaakceptujemy tezę, iż przedstawienie na monetach opowiada mit, to jest to wizerunek postaci należącej do jego fabuły. Warto w miejscu tym odnotować, iż w swej pracy *Le secret des Celtes*, Lancelot Lengyel zinterpretował złotą monetę galijskiego plemienia Aulerków Cenomanów właśnie jako opowieść o Pwyllu i Rhiannon⁶². Podobnej interpretacji tej monety dokonał Paul-Marie Duval w artykule *Observations sur la mythologie celtique: les sources numismatiques*⁶³. Widzimy na niej klacz ze zrebicem, a nad nimi unoszącego się, nieokreślonego stwora (ryc. 8).



Ryc. 8. Moneta galijskiego plemienia Aulerków Cenomanów przedstawiająca opowieść o Rhiannon i Pwyllu (wg Duval 1987, il. 4A)

Jest to układ bardzo podobny do występującego na badanym tutaj typie monet bojskich, a galijskie pochodzenie monety Aulerków Cenomanów wskazuje, że opowieść ta rzeczywiście mogła być znana także w Celtyce kontynentalnej. Ponadto, jak już wspomniano wcześniej, treść historii wydaje się bazować na bardzo powszechnym strachu o porwanie niemowlęcia, czy też nowo narodzonego zwierzęcia, które odnaleźć można w niemal każdej literaturze tradycyjnej.

Zaprezentowana przykładowa analiza jednego z typów monet bojskich serii pobocznej pokazuje, jak wiele informacji mogło zostać zawartych w przedstawieniach umieszczanych na ich stemplach. Dopiero liczne analogie ze świata celtyckiego ukazują, że kilka na pozór przypadkowych elementów może układać się w fabułę, która niosła głębokie przesłanie. Nie jesteśmy w stanie odkryć

⁶¹ Green 1997a, s. 195.

⁶² Lengyel 2010, il. 158.

⁶³ Duval 1982, s. 99.

przyczyny, dla której emitent monety zdecydował się na taki właśnie dobór motywów. Jednakże przedstawione tutaj rozważania dobitnie przekonują, że nie mogły być przypadkowe. Wskazane powyżej ograniczenia wynikają bezpośrednio ze specyfiki źródeł archeologicznych, które niemal zawsze pozostaną tzw. źródłem niemy, a społeczne okoliczności ich powstania są najczęściej niewiadomą. Niemniej wydaje się, że proponowana przeze mnie metoda, pomimo wad, stwarza okoliczności sprzyjające refleksji nad istotnym oddziaływaniem danego dzieła sztuki lub grupy dzieł (w konkretnym przypadku monet) na społeczność, w której funkcjonowały. Interpretacja ta obarczona będzie niewątpliwie pewnym subiektywizmem interpretatora, a wysuwane argumenty prawdopodobnie napotkają akceptację lub opór innych badaczy. Spór taki wydaje się jednak na tyle kreatywny, iż warto podjąć próbę przeprowadzenia opisanej, dwustopniowej analizy dla zbadania przedstawień kreowanych przy biciu monet przez plemiona Bojów. Ma ona walory porządkujące analizę, które zwiększają jej czytelność, a tym samym wszechstronność zastosowania wyników. Ponadto, efekty tej pracy mają szansę pogłębić wiedzę o naturze społeczności celtyckich oraz przesunąć punkt ciężkości badań z materiałowo-typologicznych na trudniejsze, lecz bliższe jednostce ludzkiej zagadnienia społeczne.

BIBLIOGRAFIA

- Berger J.
2008 *Sposoby widzenia*, Warszawa 2008.
- Bartnik A.
2005 *Funkcja metamorfoz w wierzeniach celtyckich*, [w:] *Classica Catoviensia. Scripta Minora*, T. 9, Katowice, s. 6–12.
- Białostocki J.
1976 *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce. Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa, s. 249–274.
- Birkhan H.
1999 *Celts. Images of their culture*, Wien 1999.
- Blackmore S.
2002 *Maszyna memowa*, Poznań 2002.
- Botheroyd S. & Botheroyd P. F.
1998 *Słownik mitologii celtyckiej*, Katowice 1998.
- Buchvaldek M., Lippert A., Košnar L. (red.)
2007 *Archeologický atlas pravěké Evropy*, T. 2, Praha 2007.

Bugaj E.

2000 *Ikonografia pradziejowa jako źródło „mówiące”. Kilka uwag dotyczących metodologicznych problemów badań nad tzw. sztuką w pradziejach*, [w:] *Kultura symboliczna kręgu pól popielnicowych epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*, Warszawa–Wrocław–Biskupin, s. 75–84.

Castelin K.

1959 *O keltských zlatých mincích vedlejších řad*, Numismatické listy, t. XIV, s. 3–14.

1965 *Die Goldprägung der Kelten in den Böhmschen Ländern*, Graz 1965.

1976 *Nová „vedlejší řada” mincí českých Keltů*, Drobná plastika 1, s. 1–11.

D'Alleva A.

2012 *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2012.

Duval P.-M.

1982 *Observations sur la mythologie celtique: les sources numismatiques*, Etudes Celtiques, vol. 19, s. 93–105.

1987 *Monnaies gauloises et mythes celtiques*, Paryż 1987.

Dymowski A., Rudnicki M.

2012 *Kujawskie znaleziska monet antycznych. Nowe źródła do dziejów pieniądza na ziemiach polski w starożytności*, Biuletyn Numizmatyczny, 2012: 4, s. 241–256.

Fleming F.

1998 *Opowieści o magii i transformacji*, [w:] *Mity i ludzkość. Celtowie: herosi świtu*, Warszawa, s. 77–101.

Foster H. (red.)

1988 *Vision and Visuality*, Seattle 1988.

Gediga B.

2000 *Uwagi o problematyce badań sztuki epoki brązu i wczesnej epoki żelaza*, [w:] *Kultura symboliczna kręgu pól popielnicowych epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*, Warszawa–Wrocław–Biskupin, s. 11–17.

Green M. J.

1997a *Dictionary of Celtic Myth and Legend*, London 1997.

1997b *Celtic Art. Symbols and Imagery*, New York 1997.

2001a *Symbol & Image in Celtic Religious Art*, London & New York 2001.

2001b *Mity celtyckie*, Warszawa 2001.

Heinich N.

2010 *Socjologia sztuki*, Warszawa 2010.

Heinz S.

1999 *Symbols of Celts*, New York 1999.

- Jonas H.
1998 *Zmiana i trwałość*, Warszawa 1998.
- Kęłowski J. St.
2000 *Kilka refleksji na temat sztuki pradziejowej jako przedmiotu badań historii sztuki*, [w:] *Kultura symboliczna kręgu pól popielnicowych epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej*, Warszawa–Wrocław–Biskupin, s. 25–41.
- Kowalski A. P.
1998 *Estetyczne problemy badań nad ikonografią prahistoryczną. Przykład sztuki tzw. kultury pomorskiej*, *Pomorania Antiqua*, T. XVII, s. 55–78.
- Kiersnowski R.
1988 *Moneta w kulturze wieków średnich*, Warszawa 1988.
- Kolníková E.
2006 *Význam mincí z moravského laténskeho centra Némčice nad Hanou pre keltskú numizmatiku*, *Numismatický sborník*, t. 21, s. 3–56.
2012 *Némčice. Ein Macht-, Industrie- und Handelszentrum der Latènezeit in Mähren und Siedlungen am Ihren Rande*, Brno 2012.
- Kostyrko T.
1977 *Sztuka — przedmiot i źródło poznania*, Warszawa 1977.
- Kwapiński M.
1993 *Uwagi o metodzie badań ikonografii prahistorycznej*, [w:] *Wierzenia przedchrześcijańskie na ziemiach polskich*, red. M. Kwapiński, H. Paner, Gdańsk, s. 5–11.
- Lengyel L.
2010 *Tajemství Keltů*, tłum. H. Beguivinová, Praha 2010 (przekład z 1969: *Le secret des Celtes*).
- Matchews J. & C.
1997 *Mitologia Wysp Brytyjskich*, Poznań 1997.
- Megaw R. & V.
2001 *Celtic Art. From its Beginnings to the Book of Kells*, London 2001.
- Mielczarek M.
2006 *Mennictwo starożytnej Grecji. Mennictwo okresów archaicznego i klasycznego*, Warszawa–Kraków 2006.
- Militký J.
2008 *Mincovníctví v době laténské*, [w:] *Archeologie pravěkých Čech*, 7, s. 122–128.
- Militký J., Vacinová L.
2012 *Keltské, římské a raně byzantské mince (3. století před Kristem až 7. století po Kristu)*, Praha 2012.

Mountain H.

1998 *The Celtic Encyclopedia*, T. I–V, Parkland 1998.

Müller F. (red.)

2009 *L'art des Celtes*, Bruxelles 2009.

Ogonowska A.

2012 *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej humanistyki*, [w:] Kulczycki W., Wendland E., *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, Poznań (Biblioteka Komunikacji Społecznej, t. III), s. 53–67.

Panofsky E.

1970 *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, [w:] Panofsky E., *Meaning In the Visual Arts*, 1970, s. 51–81.

1971 *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, Warszawa, s. 11–32.

Porębski M.

1986 *Sztuka a informacja*, Kraków 1986.

Renfrew C., Bahn P.

2002 *Archeologia. Teorie, Metody, Praktyka*, Warszawa 2002.

Rose G.

2010 *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.

Rosen-Przeworska J.

1987 *Uwagi o ikonografii monet celtyckich*, *Archeologia Polski*, t. XXXII, z. 1, s. 140–141.

Ross A.

1974 *Pagan Celtic Britain. Studies in Iconography and Tradition*, London 1974.

Rudnicki M.

2012a *Pieniądz celtycki na Śląsku*, [w:] W. Garbaczewski, R. Macyra (red.), *Pieniądz i banki na Śląsku*, Poznań (Studia nad Dziejami Pieniądza i Bankowości w Polsce, t. II), s. 33–68.

2012b *Nummi Lugiorum — statery typu krakowskiego*, *Wiadomości Numizmatyczne*, R. LVI, z. 1, s. 1–96.

Rudnicki M., Ziąbka L.

2010 *Moneta celtycka z Kalisza-Piwonic a początki dziejów mennictwa na ziemiach Polski*, [w:] S. Suchodolski, M. Zawadzki (red.), *Od Kalisii do Kalisza. Skarby doliny Prosnys*, Warszawa, s. 13–22.

Squire Ch.

2002 *Celtic Myth and Legend*, New York 2002.

Wittkower R.

1991 *Interpretacja symboli wizualnych*, [w:] *Symbole i symbolika*, red. Głowiński M., Warszawa, s. 339–357.

Ziemia A.

2011 *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. II, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011.

Ziegaus B.

2010 *Keltengeld; Münzen der Kelten und angrenzender nichtgriechischer Völkerschaften; Sammlung Christian Flesche*, München 2010.

COINS AS A SOURCE FOR RESEARCH ON THE VISUAL CULTURE OF THE CELTIC BOII

(Summary)

The article discusses the possibility of researching the visual culture of the Celts by means of analysing the representations on the dies of the so-called parallel series of gold Boii coins. Despite the modern origin of the term, theoretical approaches applied by numerous researchers aim at defining the manifestations of visual culture as almost atavistic phenomena of human activity. As a result of the explication of the issue we gain a new perspective on ancient artefacts, seen usually as beautiful but mute.

The Boii were one of many Celtic tribes living in Europe in the La Tène Period, which covers the last five centuries BC. Boii coins are numismatic objects from Bohemia, Danube Austria, South-West Slovakia and Poland. It is traditionally assumed that the Boii lived in Bohemia, although there is no material evidence to confirm the conviction, which renders the term “Boii coins” just a conventional denomination. The first Boii coins were struck in the 3rd century BC and were faithful emulations of Macedonian money. With time, the representations placed on the coins became gradually barbarised, which led to the creation of the parallel series of Boii coinage, differentiated by Karel Castelin, which featured its own Celtic iconography on the dies. Its appearance seems to be indicative of the turn that took place among the Celts from treating coins just as a universal means of payment to appreciating their information and propaganda abilities, a fact that confirms the presence of Boii visual culture, understood as a mode of thinking, acting and feeling in the context of the visual dimension of the reality, adopted in the process of socialisation. It also means that the issuers of Boii coins decided to consciously select the motifs on the dies in order to evoke a certain desirable effect among the target recipients. As a way to decipher the content of the coins a method was proposed that draws on the tradition of iconographic research initiated by Erwin Panofski and takes into account opinions of its critics. The method was exemplified by an analysis of a Three-part ornament/Horse type coin. The analysis consists of two stages. The first — pre-iconographic one — consists in providing an objective description of the obverses and then reverses of the analysed coins. In the second — iconographic-iconological stage — the representations on the

obverses and reverses are confronted with all known evidence in order to understand the conventional meaning of the represented objects. Additionally, an attempt is made to place the representations in the cultural and historical contexts that may have influenced their creation. Such an analysis requires referring to all available data and evidence inherited from the Celts. Only after having taken into account numerous analogies with other phenomena from the Celtic world do we understand that a few, seemingly random elements may make up a story with a deep meaning. Finally, although we are not able to discover the definite reason for the issuer's opting for the given choice of motifs, the method enables us to realise how much content may have been recorded in the analysed coins. What is more, the proposed two-stage analysis enables one to take advantage of its ordering abilities and increase the legibility and versatility of the results. The work may also contribute to extending our knowledge about Celtic communities and switch the research centre of gravity from material and typology studies to, much closer to a human being, issues of social character.

Adres autora / The author's address:

Justyna Anna Szwed

Instytut Archeologii Uniwersytetu Wrocławskiego

justyna.szwed3@gmail.com