

WITOLD GARBACZEWSKI*

**ORZEŁ I ZAJĄC NA MONECIE WŁADYSŁAWA WYGNAŃCA.
GENEZA, ROZWÓJ I SYMBOLIKA MOTYWU**

Trwałość pewnych motywów ikonograficznych wobec zmieniających się wraz z upływem czasu wiązanych z nimi treści jest zjawiskiem często spotykanym w dziejach sztuki i kultury. Predylekcja do pewnych artystycznych rozwiązań uwarunkowana jest przede wszystkim ich zdolnością do przekazywania idei fundamentalnych dla światopoglądu określonego kręgu cywilizacyjnego. Rozwiązania te najlepiej przemawiają do ludzkiej wyobraźni, noszą w sobie szczególnie duży ładunek znaczeniowy odnoszący się do sfery ideologii władzy lub kultu religijnego.

Do tych niezmiernie pojemnych treściowo i szeroko spopularyzowanych przedstawień należą sceny ataku drapieżnika na zwierzę roślinożerne. Ta obecna niemal już u źródeł sztuki ludzkiej kompozycja, przewijająca się przez tysiąclecia w twórczości artystycznej wielu kultur na obu półkulach naszego globu, znalazła się również w katalogu motywów ikonograficznych twórców działających w kraju nad Wisłą, trafiając nawet — w swojej rzadko spotykanej wersji — także na monetę polskiego władcy.

Denar Władysława II z wizerunkiem orła i zajęcia na rewersie¹ opublikowany został po raz pierwszy w pracy czeskiego numizmatyka J. Madera na początku XIX w.² W tym samym stuleciu dyskusję nad interpretacją tej oryginalnej sceny rozpoczęli badacze polscy. K. Stronczyński opisał interesującą nas monetę w swoim dziele z roku 1847, ustalając datę jej emisji na ok. 1140 r.,

* Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego, Bydgoszcz.

¹ M. G u m o w s k i, *Podręcznik numizmatyki polskiej*, Kraków 1914, nr 65.

² J. M a d e r, *Kritische Beyträge zur Münzkunde des Mittelalters*, t. 1–6, Prag 1803–1815 — podaję za: K. S t r o n c z y Ń s k i, *Pieniądze Piastów od czasów najdawniejszych do roku 1300. Rozbiorem źródeł społecznych i wykopalisk, oraz porównaniem typów menniczych objaśnione*, Warszawa 1847, s. 7.



Ryc. 1. Denar Władysława II (emisja w latach 1144–1146).
Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy (MOB/Mo-7009). Skala ok. 3:1. Fot. W. Woźniak.

w przedstawieniu ataku orła na zająca (dopuszczając również możliwość identyfikacji ofiary jako kozy), widząc „pastwienie się mocniejszego nad słabszym”³. Stwierdzając bezpośrednie wzorowanie się mincerza polskiego na wzorach czeskich w przypadku awersu, autor ten nie wiązał treści obu stempli z konkretnymi faktami historycznymi. W swojej późniejszej publikacji K. Stronczyński nadal interpretował scenę agresji jako zwykły akt przemocy, w zwierzęciu atakowanym dopatrując się zająca lub sarny⁴. Zauważył jednocześnie oryginalność przedstawienia atakującego skrzydlatego drapieżnika w ówczesnym mennictwie europejskim i choć dopuścił emisję tego denara przez Władysława II przy końcu jego panowania, to jednak potem stwierdził — argumentując to przypuszczalną niechęcią pierwszego seniora do umieszczenia na monecie sceny przemocy, jakiej dopuszczał się on wobec konkurentów do tronu — że „pieniądz ten wybity został przez kogoś z jego braci, zanim następujący po nim z kolei Bolesław Kędzierzawy za pana i monarchę uznanym został”.

W 1914 r. o monecie Wygnańca wspomniął A. Wolański, uważając wizerunek atakującego orła za formę zmanifestowania przez najstarszego Piastowicza własnej siły, stwierdzając bizantyjską genezę tego motywu i dodając, że „przy częstych stosunkach z Rusią wysłańcy księcia, przez Rusinów posiłkowanego w walce z młodszymi braćmi, mogli takie same wyobrazenie oglądać na fresku w kijowskiej cerkwi św. Zofii. Wpływ bizantyjski trafił tą drogą do kra-

³ K. Stronczyński, *Pieniądze Piastów...*, typ 27, s. 190, 275–276.

⁴ K. Stronczyński, *Dawne monety polskie dynastii Piastów i Jagiellonów, część II. Monety pierwszych czterech wieków w porządek chronologiczny ułożone i opisane*, Piotrków 1884, s. 80–81. Przy niektórych egzemplarzach rzeczywiście trudno rozstrzygnąć, z jakim zwierzęciem w przypadku ofiary mamy do czynienia, zwłaszcza że orzeł atakujący sarnę lub jelenia jest spotykany w ikonografii bardzo często. Istnieją jednak monety (m.in. reprodukowana w niniejszym tekście, pochodząca ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy), na których z całą pewnością obiekt ataku orła zidentyfikować można jako zająca.

kowskich monet”⁵. Pogląd A. Wolańskiego powtórzył w późniejszym czasie M. Gumowski⁶.

Sprawa interpretacji tej zoomorficznej sceny podjęta została w literaturze polskiej na szerszą skalę po drugiej wojnie światowej. S. Suchodolski ostatecznie przypisał ten typ monety Władysławowi Wygnańcowi, ustalając datę jej emisji na końcowe lata panowania tego władcy (1144–1146 r.), motyw atakującego drapieżnika uważając za „alegoryczne wyobrażenie walki ze złem”⁷. R. Kiersnowski nie związał jednak tej sceny ze sferą *sacrum* uważając, że nie należy interpretować jej w kategoriach konfliktu dobra i zła, ale że stanowi ona „jeden z symboli władzy, zaczerpnięty pośrednio z kultury antyku”⁸. Badacz ten zmodyfikował nieco swoje zdanie na ten temat w wydanej dwa lata później pracy, przyrównując przedstawienie atakującego ptaka do walki człowieka z lwem lub smokiem i stwierdzając ich podobną — religijną — wymowę⁹. R. Kiersnowski doszedł również do wniosku, że „nie należy upatrywać [tutaj] jakichś aluzji do aktualnych wydarzeń politycznych” oraz zakwestionował oryginalność motywu ataku orła na zającą, stwierdzając jego występowanie zarówno na współczesnych, jak i późniejszych monetach Czech, Węgier i Austrii. W 1967 r. J. Piniński omawiając pokrótce denary Władysława II opowiedział się za świecką interpretacją sceny ataku orła uważając, że w taki właśnie sposób „przedstawić chciano triumfującego seniora i los pokonanych wrogów”¹⁰. Orzeł byłby więc tutaj odpowiednikiem samego księcia, zając natomiast wszystkich jego przeciwników. Autor ten zasugerował również związek przedstawionych tu scen agresji z prowadzoną właśnie przez seniora wojną z braćmi. W monumentalnej publikacji poświęconej sztuce polskiej do schyłku XIII w. M. Pietrusińska również sprzeciwiła się pogładowi niewiązania scen z obu stron naszego denara z wydarzeniami historycznymi, uważając, że moneta być może zawiera pewne do nich aluzje¹¹. Stwierdziła też ona oryginalność przedstawienia ataku orła na zającą na tle współczesnej produkcji menniczej w Europie i wskazała odległe analogie do tej kompozycji w antycznym mennictwie sycylijskim. Z możliwością przenoszenia przez motyw stempla rewersu pewnych aluzji do ówczesnej sytuacji politycznej (chęć seniora do zmanifestowania swojej przewagi) zgodził się również w 1973 r. S. Suchodolski, uważając

⁵ A. W o l a ń s k i, *Silva rerum numizmatyczne*, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, R. 1914, Nr 5, s. 70.

⁶ M. G u m o w s k i, *Dzieje mennicy krakowskiej*, Poznań 1927, s. 6; i d e m, *Początki Białego Orła*, Roczniki Historyczne, R.VII: 1931, s. 7.

⁷ S. S u c h o d o l s k i, *Chronologia monet Władysława II i Bolesława Kędzierzawego*, WN V, 1961, s. 117–118.

⁸ R. K i e r s n o w s k i, *Początki pieniądza polskiego*, Warszawa 1962, s. 144.

⁹ R. K i e r s n o w s k i, *Wstęp do numizmatyki polskiej wieków średnich*, Warszawa 1964, s. 99, przyp. 22.

¹⁰ J. S o s n o w s k i [P i n i ń s k i], *Denary Władysława II i Bolesława Kędzierzawego. Szkic informacyjny*, BN 1967, Nr 20–21, s. 362–365.

¹¹ M. P i e t r u s i ń s k a, *Katalog i bibliografia zabytków [w:] M. Walicki (red.), Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w.*, Warszawa 1971, s. 793.

jednak nadal całą kompozycję za symboliczne przedstawienie walki ze złem¹². Pojawienie się wcześniej nie spotykanych motywów na obu stronach Władysława denara badacz ten związał z koniecznością stworzenia nowego typu stempla, znacznie różniącego się od stosowanych do tej pory, a jednocześnie z „wyczerpaniem się inwencji projektodawcy, gdyż już uprzednio wykorzystano motywy władcy na majestacie oraz jego popiersia”. Odmienny pogląd wyraził T. Kałkowski określając obie strony monety „szczytowym osiągnięciem mody tematów agresywnych”, umieszczenie na stemplu zarówno walki ludzi, jak i zwierząt składając raczej na karb ówczesnej numizmatycznej tendencji, niż chęci uwiecznienia aktualnych zdarzeń¹³. Na decydującą rolę sytuacji politycznej w przypadku doboru elementów ikonografii monetarnej zwrócił z kolei uwagę H. Łowmiański¹⁴. Sceny agresji uznał on za metaforę konfliktu Władysława z juniorami, w samym orle dopatrzył się natomiast symbolu władcy. Ta — zdaniem H. Łowmiańskiego — propagandowa w swej wymowie emisja miała być jednym z dowodów „ustalenia się pojęcia orła jako godła pryncypa” w tak wczesnym okresie. Kolejną interpretację omawianego motywu dał R. Kiersnowski, podejmując tę sprawę raz jeszcze w pracy na temat miejsca monety w kulturze średniowiecza¹⁵. Badacz ten przyjął zająca za symbol negatywny, którego — w myśl zasady „przedstawiania na stemplu reprezentantów złych mocy początkowo jedynie wraz z odpowiednim dyskwalifikującym komentarzem” — atakuje ucieleśniający pozytywne wartości orzeł. Upatrując w tej symbolicznej scenie potępienia rozwiązłości, R. Kiersnowski ukonkretnił pojęcie łączonego z zającem zła do jednego z siedmiu grzechów głównych. Pewne wahanie w objaśnieniu przedstawienia orła chwytającego swą ofiarę widoczne jest u M. Okunka¹⁶. Z jednej strony wskazał on na słuszność opinii F. Friedensburga¹⁷ i S. Suchodolskiego, którzy uważali tę scenę za symboliczne przedstawienie walki dobra ze złem, z drugiej jednak — podobnie jak T. Kałkowski — podkreślił popularność tematów agresji w ówczesnym mennictwie europejskim i dopuścił możliwość pojawienia się tego motywu na monecie w wyniku chęci przystosowania wizerunku stempla do ówczesnej mody, bez żadnych religijnych podtekstów¹⁸. W r. 1995 po raz ostatni, jak dotąd, wypowiedział się na temat interpretacji interesującej nas sceny R. Kiersnowski

¹² S. Suchodolski, *Mennictwo polskie w XI i XII wieku*, Wrocław 1973, s. 112. Autor ten powtórzył swój pogląd w książce *Denar w kalecie. Trzy pierwsze stulecia monety polskiej*, Wrocław 1981, s. 16.

¹³ T. Kałkowski, *1000 lat monety polskiej*, Kraków 1981, s. 57.

¹⁴ H. Łowmiański, *Początki Polski. Polityczne i społeczne kształtowania się narodu do początku wieku XIV*, t. VI, cz. 2, Warszawa 1985, s. 935.

¹⁵ R. Kiersnowski, *Moneta w kulturze wieków średnich*, Warszawa 1988, s. 387.

¹⁶ M. Okunek, *Motywy chrześcijańskie w ikonografii monet polskich około 980–1173 r.*, Katowice 1992, s. 154–155.

¹⁷ F. Friedensburg, *Die Symbolik der Mittelaltermünzen*, cz. II–III, Berlin 1922, s. 173, 195. Autor wiąże tę scenę ze sferą religijną, jednak nie wspomina o monecie Władysława II.

¹⁸ Wydaje się jednak, że autor bardziej skłania się ku pierwszej możliwości, gdyż w tablicy zestawiającej motywy religijne umieszcza również orła i zająca — Okunek, *o.c.*, s. 171.

w artykule prezentującym symbolikę ptaka w średniowiecznym mennictwie europejskim¹⁹. Wskazując na analogie do tej kompozycji obecne w sztuce romańskiej, przyporządkował on animalistyczny stempel monety do sfery *sacrum*, w orle dopatrując się symbolu księcia walczącego z ucieleśniającym zło zającem. Ikonografią naszego denara zajął się ostatnio również Z. Piech przy okazji omawiania genezy herbu Królestwa Polskiego²⁰. Poprzez porównanie awersu i rewersu doszedł on do wniosku, że orzeł symbolizuje tutaj władzę zwycięskiego. W tym samym czasie z interpretacją obu stron monety wystąpił B. Paszkiewicz, dopatrując się skróconego przedstawienia Psychomachii zarówno na awersie — gdzie pod postaciami rycerzy upersonifikowano Męstwo i Tchórzostwo — jak i na rewersie z zoomorficznymi odpowiednikami cnoty i przywary²¹. Bardzo ogólnie na ten temat wypowiedział się również M. Dworsatschek w swojej poświęconej Władysławowi II monografii, gdzie mając na uwadze widniejące na denarze wyobrażenia, powiązał on fakt jego wybicia ze zmaganiem zbrojnymi między pryncypsem a juniorami i przeciwstawił jednocześnie tę monetę wcześniejszym monetom księcia, które — zdaniem tego autora — „mogą pochodzić z okresu pokoju”²².

Trwająca przez półtora stulecia dyskusja ograniczała się więc przede wszystkim do wyjaśnienia dwóch głównych problemów: czy symboliczne przedstawienie walki ludzi i zwierząt odzwierciedlało aktualne wydarzenia polityczne w Polsce i czy sceny te zaliczyć możemy do sfery *sacrum* czy *profanum* średniowiecznej sztuki²³. Przy panującej zgodzie w kwestii datowania tej emisji monet istnieje jednak różnica zdań co do stopnia oryginalności zastosowanego tu motywu orła i zająca. Wypowiadane dotychczas opinie miały jedynie charakter przyczynkowski, brak było szerszej analizy określającej miejsce tego przedstawienia w ogólnym obrazie sztuki polskiej połowy XII w., brak także konkretnego ustalenia powodów włączenia tej szczególnej sceny do ikonografii monetarnej, jak również dróg, którymi najprawdopodobniej przyszła inspiracja. Zagadnienia te spróbuje naświetlić nieco niniejszy artykuł. Na początek konieczne będzie, jak się wydaje, prześledzenie rozwoju tego motywu w sztuce aż do chwili pojawienia się go na denarze polskiego księcia, co ukaże odległą genezę i bogatą tradycję w przedstawianiu sceny ataku skrzydlatego drapieżnika i pozwoli sklasyfikować łączone z nią treści.

¹⁹ R. K i e r s n o w s k i, *Symbol ptaka*, [w:] J. Banaszkiewicz (red.) *Imagines potestatis. Rytuały, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X–XV w.*, Warszawa 1995, s. 109.

²⁰ Z. P i e c h, *Wokół genezy Orła Białego jako herbu Królestwa Polskiego*, [w:] S. K. Kuczyński (red.), *Orzeł Biały – 700 lat herbu Państwa Polskiego*. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1995, s. 19.

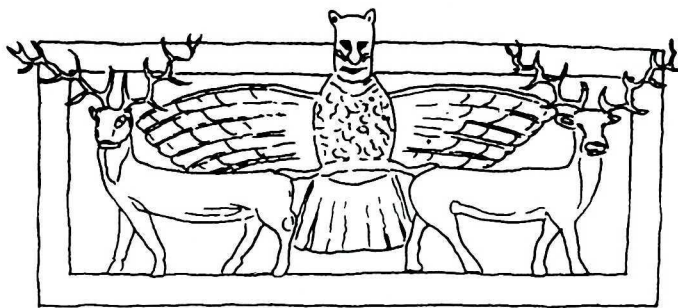
²¹ B. P a s z k i e w i c z, *Od symbolu do herbu. Orły polskie na monetach średniowiecznych* [w:] *Orzeł Biały – herb Państwa Polskiego*, Warszawa 1996, s. 16–17. Podobieństwo motywu atakującego rycerza na awersie denara Wygnańca ze sceną Psychomachii na Drzwiach Płockich zauważył już J. L e l e w e l, *Drzwi kościelne płockie i gnieźnieńskie z lat 1133, 1155*, Poznań 1857, s. 13, przyp. 9.

²² M. D w o r s a t s c h e k, *Władysław II Wygnaniec*, Wrocław 1998, s. 67.

²³ Na ten temat por. też: Z. M i c h n i e w i c z, *Ze studiów nad symboliką niektórych wyobrażeń w kulturze doby Piastów*, WN, R. IX, 1965, z. 1, s. 1–22.

Natura i towarzyszące jej zjawiska oraz zwyczaje przedstawicieli świata fauny wzbudzały ciekawość człowieka już od czasów, gdy swoje pojęcie o otaczającym świecie przenosić zaczął na prymitywne wytwory artystyczne, funkcjonujące jeszcze w sferze magii i religii. Wzrastając w bezpośrednim otoczeniu roślin i zwierząt, będąc trwale uwikłanym w liczne z nimi związki, zaczął człowiek personifikować zjawiska atmosferyczne, dawać zwierzętom mniej lub bardziej uprzywilejowane miejsce w swoim modelu świata, wpisywać je w ramy religijnych wierzeń. Zwierzę stanowiło ważny element wielu magicznych obrzędów, towarzyszyło wizerunkom bóstw, a czasem nawet samo stawało na szczycie panteonu. Przybierało charakterystyczne pozycje, mające najczęściej wyrażać związaną z nim konkretną treść.

Pojawienie się przedstawień walczących zwierząt — w tym szczególnie nas tu interesującego motywu atakującego orła — które wywarły następnie wpływ na przedklasyczne i klasyczne kultury starożytności, związane jest z ośrodkami cywilizacyjnymi dorzecza Tygrysu i Eufratu. Najciekawszym przykładem jest tutaj bez wątpienia tympanon ze świątyni bogini Ninhursag w Tell-al-Ubajd (ok. 2600–2400 p.n.e.) z przedstawieniem Imduguda — lwiołowego orła boga Ningirsu, trzymającego w szponach dwa jelenie (ryc. 2). Trudno obecnie rozpoznać właściwe znaczenie tego mitologicznego zapewne wątku, wydaje się jednak, że samo pojęcie dominacji zwierzęcia niebiańskiego (skrzydatego) nad ziemskim — jakich by nie wiązano treści z tym ostatnim — odgrywa tutaj zasadniczą rolę i w tego typu scenach właśnie widzieć powinniśmy bardzo dalekich przodków motywu orła i zająca z monety Władysława Wygnańca.



Ryc. 2. Imdugud – tympanon świątyni bogini Ninhursag w Tell-al-Ubajd (ok. 2600–2400 p.n.e), wg A. Mierzejewskiego, *Sztuka starożytnego Wschodu*, Warszawa 1983.

Na terenie Anatolii już w 2. połowie III tysiąclecia p.n.e. pojawiły się związane z protohetyckim ludem Hatti wyroby artystyczne, zdradzające wyraźne mezopotamskie wpływy²⁴. Sztuka ta rozwinęła się w okresie imperium hetyckiego (ok. 1740 — ok.1190 p.n.e.) dzięki szerszym kontaktom handlowym

²⁴ J. Wiesner, *Die Kunst des Alten Orients (Ullstein Kunstgeschichte)*, Frankfurt am Main–Berlin 1964, s. 69.

i wzrostowi siły państwa, co zapoczątkowało okres intensywnej wypraw wojennych. W początkowej fazie jego istnienia zaznaczył się poważny wpływ kulturalny Asyrii, która na terenie Anatolii posiadała sieć własnych faktorii handlowych z centrum w Kanesz (obecnie Kültepe)²⁵. Wraz z wstąpieniem na tron króla Suppiluliumy I (1. połowa XIV w. p.n.e.), który uczynił ze swojego kraju jedną z najbardziej liczących się potęg starożytnego Wschodu, wkroczyli Hetyci w okres tzw. Nowego Państwa, z jego kulturalnym i artystycznym rozkwitem. Z tego właśnie czasu pochodzi zabytek szczególnie interesujący, a mianowicie relief bramy w Alaca Hüyük (XIV w. p.n.e.) z heraldycznym przedstawieniem dwugłowego orła, wbijającego szpony w zajęcze karki (ryc. 3). Podobny motyw występuje wcześniej w hetyckiej gliktyce, gdzie zyskuje nieco odmienną redakcję (dwa orły unoszą się nad biegnącym zającem, ryc. 4)²⁶. Ilustruje on najprawdopodobniej fragmenty hetyckiej mitologii, jed-



Ryc. 3. Relief bramy w Alaca Hüyük (Imperium Hetytów, XIV w. p.n.e.), wg G. Garbiniego, *Staroveké kultúry Blízkeho Východu*, Bratislava 1971.



Ryc. 4. Pieczęć hetycka z Alaca Hüyük (XVII–XV w. p.n.e.), wg J. Wiesnera.

nak obecnie powiązanie zarówno orła jak i zająca z konkretnymi postaciami z panteonu hetyckich bóstw nie jest zadaniem łatwym. Być może uwidoczniło tu po prostu zwierzęce odpowiedniki dwóch przeciwstawnych sobie światów — niebiańskiego i ziemskiego, w celu ukazania zwycięstwa światła nad ciemnością, mocy niebiańskiej nad chtoniczną²⁷, triumfu Słońca (dnia, jasności) nad Księżycem (nocą), boga „górnego” nad „dolnym”²⁸. W kategoriach bardziej „przyziemnych” mogłoby to być również zwycięstwo króla (a tym samym państwa, które uosabiał) nad przeciwnikiem²⁹. Możliwości interpretacyjne są w tym przypadku bardzo szerokie³⁰.

²⁵ M. P o p k o, *Religie starożytnej Anatolii*, Warszawa 1980, s. 58; E. i H. K l e n g e l, *Hetyci i ich sąsiedzi. Dzieje kultury Azji Mniejszej od Çatalhöyük do Aleksandra Wielkiego*, tłum. B. i T. Baranowski, Warszawa 1974, s. 29, 32.

²⁶ W i e s n e r, o.c., s. 70–71. Być może dwa orły spotykane na wcześniejszych pieczęciach pojawiły się pod wpływem sumeryjskim, tworząc jednego — dwugłowego?

²⁷ F. K ö n i g, H. W a l d e n f e l s, *Leksykon religii*, tłum. P. Pachciarek, Warszawa 1997, s. 561.

²⁸ P o p k o, *Religie...*, s. 109–110.

²⁹ Ze słońcem utożsamiał się np. król Mursilis, o czym informuje nas wstęp do jego roczników: „Gdy ja, słońce, zasiadłem na tronie swego ojca...” — O. R. G u r n e y, *Hetyci*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1970, s. 210.

³⁰ Manfred Lurker uwypukla pozytywną symbolikę zająca u Hetytów. Według niego zwierzę

Przedstawienia zwierząt i polowań utrzymały się w sztuce nowohetyckiej po upadku imperium aż do podboju asyryjskiego ok. 700 r. p.n.e.³¹, a motywy orła i zająca rozpoczął swoją powolną wędrówkę, pojawiając się na wyrobach artystycznych różnych kultur.

Jednym z ważnych etapów tej wędrówki była sztuka Scytów zamieszkujących od VII w. p.n.e. tereny północnego Nadczarnomorza (dzisiejsza Ukraina). Duża militarna aktywność tych przybyłych z Azji Środkowej nomadów-wojowników sprzyjała wymianie idei artystycznych z krajami sąsiednimi, a przeobrażenia społeczne (wykształcenie się warstwy arystokracji) stworzyły pokaźny rynek zbytu na wyroby rzemiosła artystycznego, które produkowane były zarówno przez rzemieślników miejscowych, jak i obcych — głównie greckich — starających się jednak trafić w gusta barbarzyńskich zleceniodawców. W okresie archaicznym (VII–V w. p.n.e) wykształcił się w państwie scytyjskim tzw. styl zwierzęcy, oparty na kontaminacji elementów wschodnich i lokalnych, który wyznaczył kierunek rozwoju sztuki tego regionu na następne wieki, jak również wpłynął znacząco na działalność artystyczną sąsiednich ośrodków (Trakowie, Baktريا).

Z pierwszej połowy V w. p.n.e. pochodzi złota blaszka okładzinowa drewnianego rytonu z przedstawieniem orła atakującego zająca³², w której cechy typowo scytyjskiego stylu zwierzęcego (stylizacja ornamentalna) złagodzone zostały poprzez bardziej naturalistyczne wpływy greckie (ryc. 5). Ukazany tutaj władca ptaków wbił właśnie szpony w kark zająca i chwytając go jeszcze dziobem za szyję próbuje unieść się w powietrze. Ta mało realistyczna pozycja wskazywać ma zapewne na gwałtowność ataku drapieżnika, a tym samym bezkompromisowość w walce właściciela udekorowanego w ten sposób rytonu. Podobnych przedstawień z orłem i zającem — choć zwierzęta te zdecydowanie ustępowały ilościowo innym przedstawicielom fauny w scenach walki — było w Scytii więcej, a jednym z przykładów może być tutaj również orzeł rozszarpujący swoją ofiarę na złotej płytce pokrywającej sajdak scytyjskiego wojownika z grobu w Kara-Kijat (IV w. p.n.e.)³³.

W obrębie basenu Morza Śródziemnego sceny ataku drapieżników pojawiły się dosyć wcześnie, bo już ok. 1400 r. p.n.e. (Mykeny na Peloponezie, Amar-

to miało być personifikacją bóstwa opiekuńczego władcy i kraju — M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 273. Możliwe są więc tutaj jeszcze inne interpretacje tego reliefu — albo król (zając) powierza całkowicie los swój i swojego państwa bogu słońca (orzeł), albo orzeł z zającem — tak jak czasami z wężem — może „uosabiać kosmiczną jedność, zespolenie ducha i materii, intelektu i instynktu, sił duchowych i doczesnych” — J. C. C o o p e r, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, tłum. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998, s. 182.

³¹ M. G a w l i k o w s k i, *Hetycka sztuka* [w:] *Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa. Azja. Afryka. Ameryka*, Warszawa 1975, s. 217.

³² Znaleziona w kurhanie Siedmiu Braci w rejonie Kubania (Kraj Krasnodarski) — L. G a l a n i n a, N. G r a c h, *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World: mid-7th to 3rd Century B.C.*, Leningrad 1986, il. 100.

³³ A. S m i r n o w, *Scytowie*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1974, s. 150.



Ryc. 5. Złota blaszka — okładzina rytonu (Scytia, V w. p.n.e.),
wg L. Galaniny i N. Grach.



Ryc. 6. Tetrachachma miasta Akragas (ok. 410 p.n.e.), wg A. Suhlego.

na w Egipcie), przy czym rolę agresora pełnił tutaj w większości wypadków lew. Ich popularność widoczna jest przede wszystkim na monetach, co związane było zapewne z faktem, że przedstawienia te w jasny i zwięzły sposób wyrażały ideę dominacji silniejszego, a tym samym zdolność władcy do zachowania suwerenności państwa oraz zapewnienia mu bezpieczeństwa.

Szczególne znaczenia dla popularyzacji w sztuce motywu orła i zająca nabiera teren Sycylii, gdzie po raz pierwszy przedstawienie to pojawiło się na stemplu monetarnym. Począwszy od ok. 420 r. p.n.e. jedno z najważniejszych miast Wielkiej Grecji — sycylijskie Akragas (Agrigent) — rozpoczęło emisję różnych jednostek monetarnych, na których rewersie dwa orły rozszarpują martwego już, wyciągniętego na skale zająca (ryc. 6). Do najpiękniejszych monet greckich zaliczyć można słynną dekadrachmę z 411 r. p.n.e. z tą właśnie sceną, do której stemple wykonali Myron i Polikrates, wybitą dla uczczenia triumfu olimpijskiego Exainetosa z Akragas³⁴. Istnieje literackie źródło tego przedstawienia — fragment I części Oresteji Ajschylosa (Agamemnon, 106–119) — w którym orły rozszarpujące zającą samicę są zapowiedzią zwycięstwa królów achajskich nad Trojańczykami³⁵. Orzeł występuje więc tutaj jako ptak wróżebny³⁶, wysłannik Zeusa zapowiadający pomyślne wydarzenie, w przypadku monety jest zarazem swoistym apotropaionem chroniącym Akragas od wszelkich niebezpieczeństw³⁷.

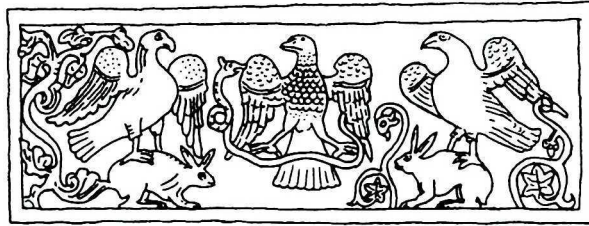
³⁴ A. Suhle, *Die Münze. Von den Anfängen bis zur europäischen Neuzeit*, Leipzig 1969, s. 25, il. 36.

³⁵ R. A. J a i r a z b h o y, *Oriental Influences in Western Art*, London 1965, s. 139. Autor przytacza tu również przykład z Iliady Homera (VIII, 257–261), w którym Zeus zsyła Achajom znak (orła z jelonkiem w szponach) zapowiadający ich zwycięstwo i zauważa tutaj podobieństwo z przedstawieniem Imduguda z Tell-al-Ubajd, który „trzymając ofiarę w szponach zapewnia zwycięstwo swoim czcicielom”.

³⁶ Por. M. P o p k o, *Magia i wróżbiarstwo u Hetytów*, Warszawa 1982, s. 145.

³⁷ R. W i t k o w e r, *Eagle and Serpent. A Study in the Migrations of Symbols*, Journal of Warburg and Courtauld Institutes, vol. 2, 1938–1939, s. 309–310.

Przedstawienie orła i zająca zyskało zupełnie nową interpretację w sztuce chrześcijańskiej. Trzy skrzydlate drapieżniki — jeden deptający węża, pozostałe dwa (po bokach) trzymające w szponach przykucnięte zające — pojawiają się na jednym z jedenastowiecznych bizantyjskich reliefów (ryc. 7)³⁸. Zając już w sztuce starochrześcijańskiej wyobrażał szybko uciekające chwile życia, występował na nagrobkach jako symbol marności kondycji ludzkiej i krótkości ziemskiej egzystencji³⁹. Był również — według biblijnej egzegezy św. Augustyna — obrazem grzeszników szukających drogi do Boga oraz tych wszystkich, którzy cel życia widzą w dostąpieniu Królestwa Niebieskiego⁴⁰. Orzeł trzymający w szponach zająca to w tym wypadku Zbawiciel ochraniający ludzkie życie przed zakusami zła, gdyż „od czasu, gdy Chrystus pokonał Szatana (orzeł deptający węża) znak zbawienia może pojawić się nad symbolem człowieka”⁴¹. Ta interesująca interpretacja możliwa jest tylko wówczas, gdy orła z zającem nie łączy związek drapieżcy i ofiary.



Ryc. 7. Relief bizantyjski (XI w.), wg R. Wittkowera.

Sztuka Bizancjum, bazująca początkowo na spuściźnie świata antyku, inspirowana następnie artystycznymi dokonaniem islamu, który przetwarzał z kolei orientalne tradycje, przejęła i upowszechniła motywy walki zwierząt. Przedstawienia drapieżników w momencie ataku spotykane są licznie na wyrobach rzemiosła artystycznego. Stosunkowo często występuje tutaj orzeł, atakując głównie ryby, sarny i jelenie. Zając w roli ofiary pojawia się na XI-wiecznej czarze ze św. Teodorem, wykonanej na Bałkanach, jednak pod wyraźnym wpływem stylu konstantynopolińskiego⁴². W takich wypadkach, jak się wydaje, ten swoisty bizantyjski „styl zwierzęcy” posiada głównie znaczenie dekoracyjne.

Rola Konstantynopola jako centrum przekąźnikowego sztuki Wschodu trudna jest do przecenienia. Wychodzące stąd impulsy docierały do Europy Środkowo-Wschodniej i na Ruś, ożywiając sztukę tych terenów i wzbogacając

³⁸ *Ibidem*, il. 59e.

³⁹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 309; W. Kopalinski, *Słownik symboli*, Warszawa 1990 s. 484–485.

⁴⁰ Forstner, *o.c.*, s. 310; Cooper, *o.c.*, s. 307; Lurker, *o.c.*, s. 274.

⁴¹ Wittkower, *o.c.*, s. 318.

⁴² A. W. Bank, *Wizantijskoje iskusstwo w sobraniach Sowietского Sojuza*, Leningrad–Moskwa 1966, il. 207, s. 368.

katalog motywów ikonograficznych. Poprzez Sycylię i Italię, szczególnie począwszy od XII stulecia, Bizancjum oddziaływało również istotnie na Europę Zachodnią. Cesarstwo jednak nie tylko przekazywało, ale również asymilowało różnorakie ówczesne wpływy. Stosunkową obfitość w sztuce wizerunków atakujących drapieżników — szczególnie począwszy od X w. — zawdzięcza ono przede wszystkim szerokim kontaktom z kręgiem kultury muzułmańskiej.

Świat islamu, stanowiąc ogniwo łączące sztukę europejską z tradycją artystyczną Wschodu, wchłaniając i transformując elementy orientalne, odegrał bardzo dużą rolę w Europie romańskiej. Ekspansji terytorialnej muzułmanów na Bliskim Wschodzie, Półwyspie Iberyjskim i w Afryce Północnej towarzyszyły migracje artystów, którzy przeszczepiali motywy islamskie w bezpośrednie sąsiedztwo chrześcijaństwa. Ograniczenia religijne sztuki sakralnej (zakaz przedstawiania istot żywych) nie były przestrzegane zbyt rygorystycznie w przypadku twórczości świeckiej.

Najpłodniejszym, a zarazem najmocniej oddziaływującym na Europę okresem rozwoju przedstawień figuralnych w sztuce islamu było panowanie Fatymidów w Egipcie (973–1171). Ci rezydujący w Kairze szyiicy kalifowie, kontynuując rozwój wcześniejszych elementów dekoracyjnych (motywy floralne, geometryczne i epigraficzne), rozwinęli mało dotychczas popularną ze względów religijnych sferę ikonograficzną — wizerunki ludzi i zwierząt. Czerpiąc z dostarczających w tym względzie bogatych wzorów tradycji irańskich, perskich i mezopotamskich, ożywili mikroświatem fauny zarówno swoje świeckie budowle, jak i wyroby rzemiosła artystycznego, przedstawiając zwierzęta rzeczywiste i fantastyczne z właściwym sobie „zamiłowaniem do przepychu i wyrafinowanym gustem”⁴³. Do najpiękniejszych przykładów islamskiego rzemiosła ze zwierzęcą dekoracją należą niewielkie dzbanki z górskiego kryształu, których nasilenie produkcji przypada na wczesne lata egipskich rządów Fatymidów (973 – ok. 1000)⁴⁴. Niektóre z nich zdobione były przedstawieniami zwierzęcej agresji, w których drapieżny ptak (orzeł, sokół lub sęp) odgrywał znaczącą rolę⁴⁵. I chociaż te elementy ikonograficzne przejęte zostały za pośrednictwem Sasanidów ze sztuki starożytnego Iranu, to jednak wiązane z nimi treści uległy przemianie — swoistej desekralizacji i „odmagicznieniu”. W twórczości średniowiecznego islamu sceny tego typu ilustrowały przede wszystkim tak popularne wśród muzułmańskiej arystokracji polowania z sokółkiem⁴⁶. Podobną funkcję miały przedstawienia ataku drapieżników umieszczane na rogach myśliwskich (olifantach) — przedmiotach niezwykle cenionych i poszukiwanych przez zachodnich nabywców⁴⁷ — produkowanych w XI i XII stuleciu zarówno w Egipcie, jak i w Bizancjum, na Sycylii czy w południowej Italii (ryc. 8, 9)⁴⁸.

⁴³ G. M a r ç a i s, *Sztuka islamu*, Warszawa 1979, s. 114–122.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 143.

⁴⁵ Por. J. S o u r d e l - T h o m i n e, B. S p u l e r, *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd 4, *Die Kunst des Islam*, Berlin 1973, il. 197, s. 264.

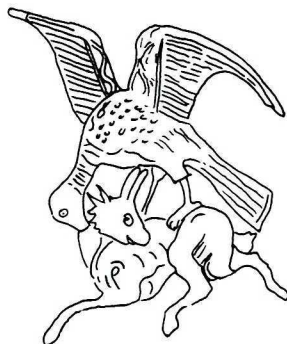
⁴⁶ *Ibidem*, s. 264.

⁴⁷ *Ibidem*, il. 330, s. 253.

⁴⁸ J a i r a z b h o y, *o.c.*, s. 141.



Ryc. 8. Fragment dekoracji rogu myśliwskiego (XI w., Salerno),
wg *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd 4.



Ryc. 9. Fragment ozdobnej okładziny (XI/XII w., Egipt), wg *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd 4.

Motywy atakujących drapieżników obecne były również w dekoracji architektonicznej pałaców fatymidzkich w Kairze, jednak na sztukę Zachodu oddziaływały najbardziej właśnie te niewielkie dzieła egipskich mistrzów, tak licznie reprezentowane na kontynencie europejskim.

Produkcja tego typu przedmiotów kwitła do r. 1173, kiedy to za sprawą Saladyna fatymidzki kalifat w Egipcie upadł, a religijna ortodoksja zaczęła coraz bardziej ograniczać stosowanie elementów zoomorficznych. Artystyczne osiągnięcia władców Egiptu trwały jednak dalej w sztuce, pielęgnowane przez artystów islamskich pracujących już dla władców chrześcijańskich⁴⁹.

Bezpośredni wpływ kultury islamu na Europę Zachodnią najsilniej zaznaczył się poprzez miejsca, w których religie Mahometa i Chrystusa bezpośrednio stykały się ze sobą. Rozmnożenie się wschodnich motywów zoomorficznych — a w szczególności scen zwierzęcych walk — w rzeźbie architektonicznej romańskiego Zachodu miało swoje źródło w intensywnym przyplywie luksusowych towarów muzułmańskich na ziemi Europy, spowodowanym militarnym sukcesem władców normkańskich na Sycylii. Zauroczeni wschodnim przepychem surowi ludzie Północy, mając na swoich usługach saraceńskich artystów, ślali hojne dary do zaprzyjaźnionych rodów i opactw⁵⁰. Być może właśnie dlatego motywy wschodnie pojawiły się mniej więcej w tym samym czasie (1. ćwierć XII w.) zarówno na kapitelach w Souillac⁵¹, jak i w kościele San Michele w Pawii, gdzie — prócz wielu innych elementów orientalnych — spotkać można orła, który — podobnie jak Imdugud w Tell-al-Ubajd ponad trzy i pół tysiąca lat wcześniej — trzyma ofiarę w każdym szponie⁵². Swoją różnorodną menażerią zadziwia dekoracja klasztoru katedry w Monreale (ok. 1176–1189).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 23, 28.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 43.

⁵¹ M. Vidal, J. Maury, J. Porcher, *Quercy Roman*, Yonne 1969, il. 121.

⁵² J. A. Razbhoy, *o.c.*, s. 89.

Obecne tu wizerunki paw, gryfów, orłów i sokołów atakujących swe ofiary przejęte zostały bezpośrednio ze sztuki islamu i wykonane zapewne przez muzułmańskich artystów⁵³. Podobne elementy znajdują się również w innych budowlach sakralnych zarówno na Półwyspie Apenińskim (m.in. orzeł atakujący zająca w kościele San Siriaco w Ankonie z 4. ćwierci XII w.), jak i we Francji, świadcząc o decydującej roli Włoch w transmisji na Zachód i Północ motywów sztuki Bizancjum i islamu.

Aby określić najbardziej prawdopodobny kierunek inspiracji w przypadku pojawienia się motywu orła i zająca na monecie Władysława Wygnańca, trzeba na tle tej skomplikowanej sieci wzajemnych związków, wpływów i przenikań ukazać kraj piastowski. Rozkwit sztuki romańskiej po połowie XII stulecia uwarunkowany był tutaj intensyfikacją kontaktów artystycznych przede wszystkim z Europą Zachodnią, skąd jeszcze przed 1150 r. sprowadzono na nasze ziemie zakony kanoników regularnych (2. ćwierć XII w.) i cystersów (1146 r.)⁵⁴. Dekoracja architektoniczna budowli sakralnych w Polsce związana była z dwoma głównymi kręgami oddziaływań: francuskim wraz z lotaryńsko-mozańskim (przede wszystkim rzeźba figuralna) oraz północno-włoskim (ornament geometryczno-zoomorficzny)⁵⁵.

Najbardziej interesująca z punktu widzenia tematu niniejszej pracy jest bazylika właśnie na włoskich rozwiązaniach dekoracja kapiteli kolumn emporii kościoła św. Mikołaja w Żarnowie — obecnie w znacznej części zniszczona — zawierająca niespotykane gdzie indziej sceny ataku lwa i gryfa na zające (ryc. 10). W kwestii datowania tej budowli istnieją do dzisiaj rozbieżne zdania, jednak większość badaczy odnosi ją do 2. połowy XII stulecia, a szczególnie do lat 1170–1190⁵⁶. Ewentualny wpływ tego fragmentu dekoracji kościoła na stempel monetarny moglibyśmy przyjąć jedynie w przypadku uznania za słuszną mało popularną propozycję datowania całego założenia przez Z. Świechowskiego na 1. połowę XII w. Fundację kościoła w Żarnowie musielibyśmy wówczas łączyć z okresem panowania Władysława Wygnańca, co przy obecnym stanie badań nie wydaje się prawdopodobne. Przyjąc zatem wypada, że albo istniało jakieś „brakujące ogniwo” (nie zachowana do dzisiaj kamieniarka, importowany wyrób rzemiosła), które dało bodziec do powstania obu przedstawień, albo ich pojawienie się było wynikiem inspiracji idącej zupełnie innymi drogami.

Rozwiązania rodem z Italii zastosowane zostały także w dekoracji kościoła kanoników regularnych w Czerwińsku na Mazowszu (zapewne po 1148 r.) oraz na portalu świątyni w Czchowie (2. tercja XII w.), gdzie uwidoczniono gryfa wgrzyzającego się w bok zwierzęcia identyfikowanego jako lew⁵⁷. Te dwa

⁵³ *Ibidem*, s. 88–89.

⁵⁴ T. Mroczko, *Polska sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa 1978, s. 66.

⁵⁵ Z. Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1990, s. 66.

⁵⁶ Mroczko, *o.c.*, s. 78. Stan badań nad kościołem św. Mikołaja w Żarnowie przedstawia Pietrusińska, *o.c.*, s. 790. Jedynie Świechowski (*o.c.*, s. 134), biorąc pod uwagę dekorację kolumnienek w emporze, datuje całe założenie na 1. połowę XII w.

⁵⁷ Waliński, *o.c.*, s. 203; Świechowski, *o.c.*, s. 213 datuje portal w Czchowie na 1. połowę XII w.



Ryc. 10. Fragment niezachowanej dekoracji kolumn empyry kościoła w Żarnowie (ok. 1170–1190), wg Z. Świechowskiego.

najbliższe chronologicznie monacie Władysława II zabytki rzeźby architektonicznej nie reprezentują jednak w obecnym stanie zachowania tej charakterystycznej dla kościołów włoskich różnorodności form zoomorficznych, a wnioskowanie o ich ewentualnym wpływie na stempel monetarny wydaje się — również wobec braku motywu atakującego skrzydlatego drapieżnika — wysoce ryzykowne.

Dekoracja architektoniczna nie była jedyną dziedziną sztuki, w której spotkać można sceny walki zwierząt, chociaż tam właśnie — szczególnie po połowie XII w. — występują one najliczniej. W XII-wiecznym iluminatorstwie polskim motywy zoomorficzne spotykane są stosunkowo często, jednak przedstawienia „agresywne” nie tworzą licznej grupy. Sytuacja wyglądała podobnie w polskim rzemiośle artystycznym. Na tle stosunkowej obfitości produktów o cechach nadmozańskich, dolnolotaryńskich lub nadreńskich, pojawiają się tu sporadycznie na przełomie XII i XIII stulecia sprowadzane z Bizancjum emalie czy przykłady drobnej sztuki ruskiej⁵⁸. I chociaż wytwarzane w Polsce przed połową XII w. przedmioty tego typu charakteryzują się „ograniczeniem treści ideowych do podstawowego, niewielkiego zresztą kręgu uniwersalistycznych pojęć sakralnych, wyrażonych w konwencjonalnych, powtarzających się motywach” (M. Walicki), to jednak być może już w tym wczesnym okresie docierały nad Wisłę wyroby rzemiosła związane z kręgiem śródziemnomorskim i bliskowschodnim, które wpłynąć mogły bezpośrednio na ikonografię rewersu monety Władysława II⁵⁹. Niestety — obecnie nic o nich nie wiemy⁶⁰.

⁵⁸ Z początku XIII w. pochodzą pectorale importowane z terenów Rusi. M. Walicki zauważa, że niewielka liczba zachowanych w Polsce wyrobów rzemiosła artystycznego o wschodniej genezie (głównie ceramika, militaria, ozdoby stroju) zupełnie nie odpowiada skali kontaktów pomiędzy władcami polskimi a książętami ruskimi w XII i na początku XIII w. Brak aż do XIV stulecia wpływów ruskich w zakresie sztuki sakralnej (architektura kościelna, malarstwo monumentalne, iluminowane rękopisy) uzasadnia on różnicą w obrządku Kościoła zachodniego i wschodniego — W a l i c k i, *o.c.*, s. 294.

⁵⁹ Do grupy wyrobów arabskiego rzemiosła należy bogato dekorowana skrzynka na kosztowności (wtórnie w funkcji relikwiarza) powstała ok. 1100 r., która jednak w Polsce znalazła się do-

Czy te rozwinięte na południu Europy schematy ikonograficzne mogły w jakiś sposób bezpośrednio oddziaływać na stempel polskiej monety połowy XII w.? Przejęcie wzorów włoskich za pośrednictwem Czech wydaje się prawdopodobne, jednak nielicznie zachowana obecnie rzeźba architektoniczna naszych południowych sąsiadów, podobnie jak i przykłady sztuki mniej monumentalnej, nie dostarczają — o ile mi wiadomo — żadnego ewentualnego wzorca dla sceny ataku drapieżnika z Władysławowego denara. Dotyczy to również Węgier należących wówczas do bizantyjsko-śródziemnomorskiego kręgu artystycznego, gdzie jednak stosowano przede wszystkim zachodnioeuropejską redakcję czerpanych stamtąd schematów ikonograficznych. Pomimo pewnych oddziaływań na Polskę architektonicznych rozwiązań węgierskich, nie obserwuje się w tym czasie żadnych związków pomiędzy tymi krajami w zakresie dekoracyjnej rzeźby w kamieniu⁶¹. Brak wówczas ścisłych kontaktów politycznych — stwarzających możliwość łatwiejszej wymiany rozwiązań artystycznych — Polski z Czechami i Węgrami zdaje się dodatkowo osłabiać możliwość przejścia stamtąd omawianej sceny.

Również na inspirację bezpośrednią — przeniesienie motywu z Włoch za sprawą lombardzkich kamieniarzy — nie dysponujemy żadnym pewnym dowodem. Przykłady stylu północnowłoskiego zadomowiły się w naszej kamieniarsce architektonicznej od ok. 1130 r. i trwały tam przez cały okres rozwiniętego stylu romańskiego, jednak jedyne zbliżone tematycznie przedstawienie (Żarnowo) pochodzi już z okresu późniejszego, kiedy to wpływ sztuki artystów z jeziora Como na kamieniarkę polską był największy (1150–1170). Z czasów współczesnych ostatniej emisji denarów Wygnańca nie posiadamy obecnie żadnego przykładu, który mógłby posłużyć jako ewentualny pierwowzór sceny dominacji orła obecnej na monecie⁶².

Na dużo pewniejszym gruncie staniemy jednak, gdy zwrócimy się w kierunku wschodnim. Księstwo Kijowskie wraz z przyległymi ziemiami z racji swego

piero pod koniec XII stulecia, prawdopodobnie za sprawą ruchu krucjatowego. Zdobiące ją typowo wschodnie przedstawienia — mityczne stwory, walczące drapieżniki, lew atakujący człowieka — pozwalają rozpoznać sasanidzką genezę zawartej tu ikonografii. Pochodzące z 2. połowy XII w. dekorowane motywami zoomorficznymi szklanki o proveniencji wschodniej — tzw. szklka św. Jadwigi — są jeszcze jednym dowodem na kontakty Polski z Ziemią Świętą w późnej epoce romańskiej — *W a l i c k i, o.c.*, s. 282, 299–300, il. 1029–1032, 1140–1143.

⁶⁰ S. Suchodolski zwrócił uwagę na możliwość przenoszenia tego typu wzorów ikonograficznych przede wszystkim przez wyroby drobnej plastyki. Stwierdził również, że poszukiwanie konkretnego wzorca może nie przynieść spodziewanego efektu, gdyż pojawienie się tej sceny jest prawdopodobnie wynikiem zastosowania pewnych toposów, trwających w świadomości ludzkiej od wiełuset lat — *S. S u c h o d o l s k i*, Głos w dyskusji na sesji numizmatycznej „Ikonografia monet XII w.”, 6 XII 1999, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa.

⁶¹ P. S k u b i s z e w s k i, *Wystawa „Rzeźba okresu Arpadów”*. Székesfehérvár, maj–sierpień 1978, Biuletyn Historii Sztuki, R. 41:1979, Nr 1, s. 91. Znajdująca się tu reprodukcja oddanej w kamieniu sceny atakującego zająca z kościoła w Obudzie (2 ćw. XII w.) bazuje wyraźnie na przedstawieniach spotykanych na terenie Konstantynopola już od X w.

⁶² S. Suchodolski, nie wykluczając zupełnie możliwości wpływów ruskich uważa jednak, że w przypadku interesującej nas sceny bardziej prawdopodobny wydaje się południowy kierunek od-

położenia ciążyło raczej ku krajom Wschodu. Już od połowy XI w. motywy sztuki sasanidzkiej przenikały na te tereny za pośrednictwem małoazjatyckiego Trapezuntu i stolicy imperium bizantyjskiego — Konstantynopola⁶³. Szczególnie silnie związki te zaznaczyły się w malarstwie operującym sztywnymi, ujednoliconymi i „niewzruszonymi” systemami ikonograficznymi, przystosowanymi do wymogów religii. Przedostawały się one z cesarstwa bezpośrednio na Ruś, stanowiąc składnik wzorników będących w posiadaniu greckich artystów, dla których tworzono warsztaty w Kijowie, Nowogrodzie czy Czernihowie. Fascynacja sztuką Bizancjum, będąca na Rusi skutkiem ścisłych kontaktów politycznych i religijnych, utrzymywała się do połowy XII w., kiedy to nowe bodźce idące z Zachodu (głównie przez Serbię) nadały twórczości staroruskiej bardziej swoistego wyrazu⁶⁴. Skutkiem przedostawania się na Ruś cesarskiej sztuki monumentalnej było także znaczne rozpowszechnienie się na tym terenie wyrobów bizantyjskiego rzemiosła artystycznego. W tych niewielkich przedmiotach najlepiej przetrwała tradycja stylu zwierzęcego południowo-ruskich plemion koczowniczych, odnaleźć tutaj można również ślady sztuki sasanidzkiej. Tam, gdzie tematy religijne usunęły się w cień, doszła do głosu świecka dekoracyjność, bazująca głównie na elementach ze świata form zoomorficznych⁶⁵. Kijów, będący do końca XII stulecia niekwestionowanym centrum kulturalnym Rusi, pozostawał niemal całkowicie w orbicie wpływów idących z Konstantynopola, a najznamienszym potwierdzeniem tego faktu jest XI-wieczna mozaikowo-malarska dekoracja soboru św. Zofii, wykonana głównie przez bizantyjskich artystów⁶⁶. Na szczególną uwagę zasługują tutaj freski klatek schodowych i empor książęcych obu wież (północnej i południowej), na których zobrazowano przedstawienia o treści świeckiej na skalę nie spotykaną w innych budowlach sakralnych. Do oryginalnych elementów dekoracyjnych zaliczyć tu można liczne przedstawienia zwierząt, zarówno realnych (lew,

działań, czego dowodem byłoby występowanie motywu orła atakującego zającą w kamieniarce — lecz nie tylko — wielu północno-włoskich kościołów, jak również wpływ sztuki włoskiej tego okresu na Europę Środkową, w tym m.in. na Polskę — S u c h o d o l s k i, *Głos w dyskusji...* Zauważyć się jednak daje charakterystyczna nieobecność tego szczególnego przedstawienia w sztuce zachodnioeuropejskiej poza terenem Włoch, na tle stosunkowo często spotykanych scen ataku orła na inne zwierzęta (owce, sarny, ptaki). Nie wyklucza to oczywiście wędrówki tego motywu ikonograficznego wraz z warsztatami lombardzkimi, jednak na obecnym etapie badań możliwość przejścia go ze wschodu — szczególnie w przypadku drobnej plastyki, na której oddziaływania z terenów Rusi praktycznie się kończyły — wydaje się bardziej przekonująca przede wszystkim przez wzgląd na ówczesną sytuację polityczną, ale również istnienie tam ewentualnych wzorów ikonograficznych (o czym niżej w tekście).

⁶³ S. K o z a k i e w i c z, *Historia sztuki ruskiej i rosyjskiej*, Warszawa 1956, s. 39; W. M o l é, *Sztuka rosyjska do 1914 roku*, Wrocław-Kraków 1955, s. 53, 124.

⁶⁴ W. N. Ł a z a r i e w, *Wizantija i diewnierusskoje iskusstwo*, [w:] i d e m, *Wizantijskoje i diewnierusskoje iskusstwo*, Moskwa 1978, s. 217–218, 221.

⁶⁵ W grobowcu na terenie Czernihowa, pochodzącym z X stulecia, pojawia się okucie rogowe z wyobrażeniem orła dławiącego w szponach zającą — B. A. R y b a k o w, *Russkoje prikladnoje iskusstwo X–XIII wiekow*, Leningrad 1971, s. 8, il. 3.

⁶⁶ K o z a k i e w i c z, *o.c.*, s. 25.

jeleń, pies), jak i fantastycznych (gryf), których geneza niewątpliwie łączona być musi z oddziaływaniami sztuki starożytnego Wschodu⁶⁷. Wśród całego tego malowanego bestiarium pojawia się także wspomniane przez A. Wolańskiego, M. Gumowskiego i W. Potina⁶⁸ przedstawienie orła (czy raczej sokoła) atakującego zająca, umieszczone tutaj najprawdopodobniej w związku ze scenami polowania, a być może odnoszące się po części do związanych z walką pozytywnych cech kijowskiego władcy. Desekralizacja tego motywu nawet we wnętrzu uświęconej przestrzeni uprawdopodobniałaby dodatkowo tezę o niełączeniu bezpośrednich religijnych treści z podobną sceną na denarze Władysława II w przypadku zainspirowania się wzorem ruskim.

Teren Rusi Kijowskiej nie tylko absorbował elementy sztuki bizantyjskiej, ale był również ich przekazicielem do innych, nabierających znaczenia ośrodków, przede wszystkim w księstwie włodzimiersko-suzdalskim⁶⁹. Do charakterystycznych motywów ikonograficznych tutejszej kamieniarki zaliczyć można m.in. sceny walki zwierząt — w tym orła atakującego łanię i zająca w dekoracji soboru św. Dymitra we Włodzimierzu (1194–1197)⁷⁰ — których wschodnia proveniencja nie ulega wątpliwości (ryc. 11)⁷¹. Obecne tu zoomorficzne formy mają swój odpowiednik w wielu wyrobach rzemiosła artystycznego, głównie po połowie XII w., znajdujących na terenie Rusi Kijowskiej⁷². Prezentują one znakomite artystycznie wizerunki zwierząt, również walczących, które sugerują długie trwanie tego typu scen w ikonosferze tutejszej sztuki.

Jesteśmy więc świadkami dającej się udokumentować wędrówki motywu orła i zająca z Konstantynopola w kierunku północnym i jego swoistej kariery na terenach Rusi. Czy istniała jednak możliwość przedostania się tej oryginalnej zoomorficznej kompozycji do kraju nad Wisłą pomimo przeszkód natury religijnej? Wydaje się, że tak, a świadczy o tym najlepiej zaistniała wówczas sytuacja polityczna, wiążąca władców Polski i Rusi ścisłym sojuszem wojskowym⁷³.

U źródeł zbliżenia krakowsko-kijowskiego w okresie rządów Wygnańca leżały bez wątpienia silne powiązania dynastyczne zarówno polskiego seniora (był synem ruskiej księżniczki), jak i jego najstarszego syna Bolesława Wysokiego oraz otaczającego go kręgu możnych z Piotrem Włostowicem na czele⁷⁴.

⁶⁷ W. A c z k a s o w a, I. T o c k a, *Sobór Sofijski w Kijowie. Przewodnik ilustrowany*, Kijów 1987, s. 105.

⁶⁸ W. M. P o t i n, *Driewnjaja Ruś i jewropiejskije gosudarstwa w X–XIII ww. Istoriko-numizmatycznej ocierk*, Leningrad 1968, s. 188. O „sokole chwytającym w szpony zająca” w wieży południowo-zachodniej mówi też S. A. W y s o c k i j, *Swietskije frieski sofijского sobora w Kiewie*, Kiew 1989, s. 159.

⁶⁹ M o l é, *o.c.*, s. 103.

⁷⁰ W. F. V o l b a c h, J. L a f o n t a i n e - D o s o g n e, *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd 3, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968, il. 300a.

⁷¹ M o l é, *o.c.*, s. 126.

⁷² N. A s k a r i n a, *Russian Decorative Art. 12th to early 20th century*, Leningrad 1987, il. 1–3.

⁷³ Sytuację polityczną tego okresu przedstawia najpełniej D w o r s a t s c h e k, *o.c.*

⁷⁴ Piotr ożeniony był z Marią, księżniczką ruską „wyrosłą w atmosferze kultury bizantyjskiej o cechach humanistycznych” — D w o r s a t s c h e k, *o.c.*, s. 96.



Ryc. 11. Fragment dekoracji ściany północnej soboru św. Dymitria we Włodzimierzu (1194–1197), wg *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd 3.

Różnice w religijnym obrządku czy wzajemna niechęć będąca skutkiem wielkiej schizmy (1054) nie odgrywały do końca XII stulecia tak dużej roli, jak to miało miejsce w okresie późniejszym. Naturalnym następstwem intensywnych kontaktów politycznych stały się oddziaływania kulturalne, a sytuację tę ułatwiał paralelizm przemian historycznych w Polsce i na Rusi, gdyż zarówno tu, jak i tam książę zwierzchni zagrożony był działaniami młodszych braci⁷⁵. W przypadku Władysława II opcja wschodnia obrona niemal natychmiast po wstąpieniu na pryncypacki tron zdominowała bezsprzecznie jego dalszą politykę, mimo sojuszów z innymi, liczącymi się wówczas w Europie władcami (Konrad III niemiecki, Władysław czeski).

W świetle przytoczonych powyżej uwag liczne wzajemne wizyty i rewizyty obu władców, związane bądź nie z działaniami militarnymi, wydają się rzeczą normalną. Szczególnie te ostatnie stwarzały doskonałą okazję do wymiany doświadczeń artystycznych, sprzyjały też migracji artystów.

Z lat bezpośrednio poprzedzających wybitie ostatniego władysławowego denara posiadamy wiadomości o dwóch szczególnie wystawnych uroczystościach mających miejsce w Kijowie, w których brał udział także polski senior ze swym najstarszym synem. Pierwszą był ślub Bolesława Wysokiego ze Zwiniśławą, córką Wsiewołoda, drugą — zaledwie rok później (1143) — kolejne zaślubiny, tym razem Światosława Wsiewołodowicza z córką księcia połockiego Wasyłka, na których Piastowicze występowali w roli gości⁷⁶. Te wielodniowe,

⁷⁵ B. Włodarski, *Sojusz dwóch seniorów (ze stosunków polsko-ruskich w XII wieku)*, [w:] *Europa-Słowiańszczyzna-Polska. Studia ku uczczeniu profesora Kazimierza Tymienieckiego*, Poznań 1970, s. 347.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 352.

połączone z wymianą bogatych darów imprezy były dla przybyszów z zachodu okazją do podziwiania przepychu orientalizującego dworu kijowskiego, pretendującego wówczas do miana Konstantynopola północy. Wizyty takie, jak się zdaje, mogły w znaczny sposób oddziaływać na Władysława II i skłonić go do szerszego otwarcia się na kulturę Wschodu. Być może wówczas motyw orła i zająca — szczególnie trafnie wpasowujący się w atmosferę tego niespokojnego czasu — zapadł w pamięć czy to księciu, czy też komuś z jego otoczenia, aby zmaterializować się ponownie już na stemplu monety. Nie wykluczone także, że pomysł wykorzystania tego przedstawienia w tak niekonwencjonalny sposób zrodził się w Krakowie. Czynnikiem inspirującym mogły stać się w tym wypadku przedmioty ruskiego rzemiosła artystycznego (broń, biżuteria) przywiezione do polskiej stolicy po uroczystościach weselnych w Kijowie.

Z wykorzystywaniem w mennictwie polskim motywów przejętych z wschodniej granicy, prawdopodobnie w przypadku zaistniałej sytuacji politycznej, spotykamy się już w okresie rządów Bolesława Chrobrego. Mowa oczywiście o denarze tzw. „ruskim”, wybitym zapewne w Krakowie lub w Wielkopolsce⁷⁷, którego stemple, poprzez pośrednictwo Rusi, nawiązują wyraźnie do wzorów bizantyjskich. Cztery znane odmiany tej monety świadczą o tym, że — jak w przypadku denara Władysława II — emisja ta nie była jedynie formą jednorazowej manifestacji przekonań politycznych władcy. Gdyby założyć, że motywy polityczne nie odgrywały tutaj tak wielkiej roli, jak się powszechnie sądzi⁷⁸, wówczas wprowadzenie na stempel elementów typowo wschodnich wskazywałoby na brak zahamowań w sięganiu do tradycji odmiennego kręgu kulturowego, jeśli tylko nadarzyła się ku temu okazja — w tym wypadku obecność obcego, bułgarskiego lub ruskiego rytownika, operującego bizantyjskimi wzorami⁷⁹. Wydaje się to dziwne o tyle, że w epoce małego upięiężnienia rynku monetą krajową sytuacja wymagałaby raczej stosowania wyobrażeń upodabniających emisje polskie do kursujących po kraju jednostek obcych (głównie niemieckich) w celu łatwiejszej ich recepcji. Wobec powyższego tym bardziej prawdopodobna staje się możliwość sięgnięcia twórcy programu monetarnego po motywy wschodnie ponad 100 lat później, zwłaszcza że scena atakującego drapieżnika mogła być z powodzeniem zastosowana w koncepcji ikonograficznej funkcjonującej w obrębie sztuki średniowiecza łacińskiego.

Zasadnicze w tym miejscu wydaje się pytanie o możliwość wystąpienia w Polsce czasów Wygnańca monety o całkowicie — bądź w znacznym stopniu — zlaicyzowanych stemplach awersu i rewersu. W Europie Zachodniej przenoszenie akcentu ze sfery *sacrum* na *profanum* w przypadku ikonografii monetarnej daje się zauważyć już w X w., a niecałe stulecie później proces ten ulega intensyfikacji⁸⁰. W Polsce dominacja treści świeckich nad religijnymi wyra-

⁷⁷ S u c h o d o l s k i, *Denar w kalecie...*, s. 10–11.

⁷⁸ Zwrócił na to uwagę S u c h o d o l s k i, *Głos w dyskusji...*

⁷⁹ S. S u c h o d o l s k i, *Moneta polska w X/XI w.*, WN XI, 1967, s. 120.

⁸⁰ R. K i e r s n o w s k i, *Pieniądz kruszcowy w Polsce wczesnośredniowiecznej*, Warszawa 1960, s. 245.

źnie zauważalna jest po raz pierwszy w mennictwie Bolesława Śmiałego⁸¹. Denary inicjujące panowanie tego władcy eksponują wyłącznie jego książęcą godność, pomijając zupełnie elementy wskazujące na chrześcijański charakter państwa. Pomysłodawcą programu stempla mógł być sam biskup Stanisław⁸², co nasuwałoby przypuszczenie, że nawet Kościół nie wydawał się zbyt mocno zainteresowany utrzymywaniem na monecie motywów wyraźnie religijnych. Wizerunki na stemplach książęcych emisji Bolesława II zdają się więc eksponować przede wszystkim elementy świeckie i to, jak by się mogło wydawać, przy aprobacie duchowieństwa w momencie, gdy jego stosunki z księciem układały się w miarę poprawnie. Wydaje się więc możliwe, że kilkadziesiąt lat później w dużo bardziej skomplikowanej sytuacji na linii władca-kler mogły zaistnieć na polskiej monecie kompozycje kładące większy nacisk na świeckie elementy ideologii władzy, jednak nie eliminujące całkowicie sfery *sacrum*.

Cechą wspólną królewskiej emisji Śmiałego i interesującej nas monety Wygnańca jest brak czytelnych legend. Pominięcie napisu w przypadku pierwszym związane jest przez R. Kiersnowskiego („w formie luźnego domysłu”) z narastającym konfliktem króla z biskupem i pozbawieniem tego ostatniego możliwości ustalania programu ikonograficznego stempla, a tym samym przejściem tego zadania przez osoby świeckie⁸³. Z podobną sytuacją możemy mieć do czynienia w końcowej fazie panowania pierwszego seniora, a pojawiające się wówczas na jego monetach luźno rozrzucone pseudolitery wskazywałyby na chęć — ale chyba niemożność — umieszczenia legendy. Być może również tutaj było to wynikiem zaangażowania świeckiego autora do obmyślenia programu ikonograficznego, za czym świadczyłby również brak na stemplach wyraźnych symboli religijnych.

Porównując monetę Władysława II ze współczesnymi jej emisjami krajów ościennych, stwierdzić trzeba absolutną ikonograficzną oryginalność przedstawienia na rewersie i brak ewentualnych zbliżonych chociaż namonetarnych scen, w których polski artysta mógłby znaleźć inspirację. Motyw walki zwierząt spotykany jest w mennictwie europejskim do końca XII w. nadzwyczaj rzadko. Jedyną chyba — choć blisko 40 lat późniejszą — monetą, której stempel wydaje się przenosić ideę bardzo zbliżoną do odpowiednika polskiego, jest denar króla czeskiego Fryderyka-Biedrzycha (1173, 1179–1181, 1182–1189), na którego rewersie uwidocznił scenę ataku lwa na owcę (ryc. 12a)⁸⁴. Jak świadczy o tym dobór uczestników akcji, myślą przewodnią twórcy tej kompozycji było

⁸¹ K i e r s n o w s k i, *Wstęp...*, s. 111.

⁸² K i e r s n o w s k i, *Początki...*, s. 139.

⁸³ K i e r s n o w s k i, *Pieniądz...*, s. 308. O możliwości wpływu konfliktu księcia z duchowieństwem na jakość namonetarnych legend mówi również M. G u m o w s k i przy okazji charakteryzowania mennictwa śląskiego za rządów Henryka Brodatego – *Moneta na Śląsku do końca XIV w.*, [w:] W. Semkowicz (red.), *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, T. III, Kraków 1936, s. 597.

⁸⁴ E. Fiala, *České denáry*, Praha 1895, tab. XVIII, 17; J. Š m e r d a, *Denáry české a moravské. Katalog mincí českého státu od X. do počátku XIII. století*, Brno 1996, nr 269.

ukazanie bezwzględnej dominacji jednej istoty nad inną. Stosunek sił pomiędzy zwierzętami jest na obu monetach bardzo podobny i nie można tu jaśniej wskazać, kto będzie zwycięzcą, a kto zwyciężonym. Rewersy denarów Fryderyka-Biedrzycha i Władysława Wygnańca możemy więc uznać za reprezentantów tej samej ikonograficznej konwencji, dla której charakterystyczne było angażowanie przedstawicieli świata fauny w sytuacje odtwarzające pewne zachowania czy ilustrujące idee właściwe dla świata ludzi. Motywy zoomorficzne na stemplu monety w sposób zrozumiały wyrażały przekonania jej emitenta, a zwierzę stawało się czasami — jak w przypadku orła czy lwa — jego symbolicznym wcieleniem.

Przedstawienie tak agresywnych scen na monecie Władysława II wcale nie musiało wiązać się z jakąś szczególną brutalnością tego władcy lub stać w niezgodzie z panującymi wówczas normami zachowań. Pojawianie się walczących ze sobą zwierząt czy ludzi na ówczesnych wyrobach artystycznych nie jest niczym szczególnym. Dla atmosfery kulturalnej, w jakiej młody książę dorastał, reprezentatywne były wzorce osobowe propagowane przez Galla Anonima i jego Kronikę. Późniejszy senior przekonany był o świętym wybraństwie swojej dynastii, przesiąknięty ideami, które na czoło cnót dobrego władcy wysuwały wojowniczość i męstwo, jednak nie to dworne, zrytualizowane, ale „dzikie i okrutne” — co nie znaczy jednak, że mało chwalebne — które bardzo przydawało się w wypełnianiu książęcych obowiązków⁸⁵.

Moralność księcia postrzegano wówczas w trochę innych kategoriach niż przyjęte to było w stosunku do pozostałej części społeczeństwa. Panowało przekonanie, że „cokolwiek czyni władca, jest to dobre”⁸⁶, a jako osoba chroniona mocą *sacrum*, stał książę ponad krytyką i wszelkimi stanowionymi prawami, niewzruszony na szczycie społecznej piramidy. I tak świętość konstytuująca władzę nadawała jej boskiego pierwiastka, stanowiła fundament dla działań władcy w sferze świeckiej. Te dwie domeny — *sacrum* i *profanum* — nierozdzielnie spletały się ze sobą w ideologii władzy wczesnego średniowiecza, co oczywiście znajdowało swoje odzwierciedlenie w ówczesnej ikonografii. Czy jednak zawsze elementy *sacrum* dominowały w tym dychotomicznym obrazie? Według panującej teorii wszelka władza, w tym książęca, pochodzić miała od Boga i władca nie mógł całkowicie odciąć się od jej sakralnych aspektów. Nie wyklucza to jednak faktu, że mógł je czasami przytłumiać, demonstrując przede wszystkim swoje świeckie cechy, szczególnie w sytuacji politycznej, która nie sprzyjała uduchowieniu.

Wymowę tego typu stwierdzeń osłabia jednak wysunięta przez B. Paszkiewiczę hipoteza wiążąca sceny walki z awersu i rewersu denara Władysława II z oddziaływaniem Psychomachii Prudencjusza. Przedstawienie pojedynkują-

⁸⁵ B. K ü r b i s, *Wizerunki Piastów w opiniach dziejopisarskich*, [w:] R. Heck (red.), *Piastowie w dziejach Polski. Zbiór artykułów z okazji trzechsetnej rocznicy wygaśnięcia dynastii Piastów*, Wrocław 1975, s. 200–202; D w o r s a t s c h e k, o.c., s. 23.

⁸⁶ K ü r b i s, o.c., s. 200.



Ryc. 12. Denar Fryderyka-Biedrzycha (a) i Borzywoja II (b), wg E. Fiali.

cych się cnót i występków odzianych w średniowieczne zbroje nie nawiązuje dokładnie do tekstu rzymskiego poety, a jest raczej wynikiem tradycji wypracowanej przez artystów wczesnego średniowiecza. Sceny Psychomachii łączące antyczne i współczesne wzorce pojawiły się najpierw w jedenastowiecznych rękopisach, a dopiero potem (od 2. ćwierci XII w.) spotykamy ich bardziej monumentalne realizacje⁸⁷. W stuleciu XII przedstawienia walczących ze sobą cnót i przywar coraz częściej występować zaczęły na wyrobach rzemiosła artystycznego. Powstaje w tym miejscu pytanie, czy ten stosunkowo mało jeszcze popularny w połowie XII w. nawet w Europie Zachodniej element ikonografii chrześcijańskiej mógł trafić na stempel monety książęcej w Polsce? Skrócone przedstawienie Psychomachii pojawia się w naszym kraju blisko 10 lat później na wykonanych w Magdeburgu tzw. Drzwiach Płockich (1152–1154). Czy jednak klimat kulturalny artystycznego centrum płockiego z wiodącą postacią największego ówczesnego mecenasa sztuki, biskupa Aleksandra z Malonne, da się przyrównać do atmosfery na dworze polskiego seniora, otoczonego głównie świeckimi dostojnikami? Sam biskup, jak i większość polskiego duchowieństwa, znajdował się wówczas w obozie politycznym wspierającym juniorów i nie wydaje się, aby reprezentowane przez niego nowe wartości zachodnioeuropejskiej sztuki szybko asymilowały się na dworze krakowskim. Przedstawienie z drzwi płockiej katedry jest o dekadę późniejsze od swego rzekomego namonetarnego odpowiednika, co czyniłoby stempel ostatniego denara Władysława pierwszą znaną realizacją tego tematu w sztuce polskiej. Sytuacja to mało prawdopodobna, gdyż kto i skąd skopiowałby na monetę tego rodzaju motyw?

W poszukiwaniu wzoru tej sceny walki zwrócić się musimy ku mennictwu naszych południowych sąsiadów, a mianowicie ku monetom Borzywoja II (1100–1107, 1109–1110, 1118–1120), wśród których znajdujemy kompozycję bardzo zbliżoną (ryc. 12b)⁸⁸. Artysta polski „pożyczając” pomysł z Czech wprowadził jednak pewne zmiany, które przystosowały wzór do realiów polskich⁸⁹. Świadome kopiowanie obcych motywów z jednoczesnym uaktualnia-

⁸⁷ A. K a t z e n e l l e n b o g e n, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, New York 1964, s. 7, 13, 17.

⁸⁸ S. S u c h o d o l s k i, *Czeskie wpływy na wyobrażenia polskich monet we wczesnym średniowieczu*, WN VI, 1962, s. 204; F i a l a, *o.c.*, tab. XI, 1; Š m e r d a, *o.c.*, nr 172 a-g.

⁸⁹ W przypadku czeskim agresor ubrany jedynie w tunikę trzyma swoją ofiarę za włosy, na mocie polskiej atakuje ją mieczem, chroniąc się jednocześnie za tarczą. Władysław w pełnym ryn-

niem ich treści to zabieg stosowany już wcześniej w naszym mennictwie. Dokładnie z taką sytuacją mamy też do czynienia w przypadku denara krakowskiego, a więc genezę pozamonetarną tego przedstawienia można, jak się zdaje, odrzucić. Schemat Psychomachii stosowano zresztą głównie po to, aby zilustrować wewnętrzne zmagania w duszy ludzkiej, swoiste próby przygotowujące chrześcijanina do życia wiecznego, które związane były raczej z zagadnieniem „łaski i grzechu, a nie tylko dobra i zła”⁹⁰. Czy Władysław starałby się w ówczesnej sytuacji wskazać na swoją wewnętrzną walkę o osiągnięcie Królestwa Niebieskiego, lokując zarówno awers jak i rewers swojej monety całkowicie w sferze *sacrum*?

Zwrócić tu trzeba również uwagę na pewne osobliwości formalnie uwidocznionej na monecie sceny rycerskiej potyczki. Widoczny tu błagalny gest upadającej postaci nigdy — o ile mi wiadomo — nie występuje w innych przykładach Psychomachii. Konfrontacja cnoty i występku była zawsze potyczką na śmierć i życie, jako taka nie uwzględniała więc żadnych kompromisów. Prośba o darowanie życia byłaby więc tutaj nie na miejscu i z teologicznego punktu widzenia pozbawiona sensu. Stąd częste przedstawienia występków, które same odbierają sobie życie wobec niemożności pokonania przeciwnika (walka Gniewu z Cierpliwością). Pewne wątpliwości rodzi też tutaj zastosowanie zajęcia jako symbolu tchórzostwa, odnoszącego się do przeciwników Wygnańca. Czy juniorzy mogli uchodzić, nawet w jego oczach, za pozbawionych odwagi, skoro sami zainicjowali wzmożony okres działań wojennych w 1144 r., który doprowadził do wygnania z kraju księcia zwierzchniego? Czy zatem Władysław chciał zwrócić uwagę przede wszystkim na ich tchórzostwo, czy też słabość? Wydaje się — chociaż oba rozwiązania nie wykluczają się wzajemnie — że ta druga możliwość jest bliższa prawdy.

Aby zidentyfikować pierwiastki sakralne w namonetowanym przedstawieniu zarówno walczących rycerzy, jak i zwierząt, nie trzeba, jak sądzę, uciekać się do uogólniających twierdzeń wskazujących na walkę sił dobra i zła czy do sugerowania wpływu na tę scenę cyklów Psychomachii. W obręb *sacrum* wprowadza nas już po części sama przedstawiona tutaj sytuacja. Przestrzeń, w której odbywa się potyczka dwóch osób, nabiera cech przestrzeni świętej, gdzie zatriumfuje sprawiedliwość i na której zrealizują się Boże wyroki⁹¹. Bitwa jest więc tutaj postrzegana jako „zabieg pokojowy, jednorazowy akt rozstrzygający zmagania i przesądzający o zwycięstwie, dzięki czemu urasta do rangi ordaliów, sądu Bożego, w którym objawia się sfera sakralna, opowiadająca się zdecydowanie po jednej z walczących stron”⁹². Triumfującą stroną jest tutaj oczywiście książę. Przygniatająca siła, waleczność, odwaga, czy nawet brak litości w bitewnym

sztunku miażdży swego przeciwnika na polu bitwy. Powalona postać nie ma już w ręku miecza, ale posiada hełm, co sugerowałoby odbytą walkę.

⁹⁰ R. Knapieński, *Credo Apostolorum w romańskich Drzwiach Płockich*, Płock 1992, s. 158; por. też K a t z e n e l l e n b o g e n, o.c., s. 1.

⁹¹ K ü r b i s, o.c., s. 202–203.

⁹² D w o r s a t s c h e k, o.c., s. 110.

zapamiętaniu – to jego świeckie cechy, sytuujące całą akcję przede wszystkim po stronie *profanum*. Jednak bez wątpienia świętość jest tutaj obecna gdzieś w tle, czuwa i pomaga swemu wybrańcowi.

Zwracano już swego czasu uwagę na fakt, że należy z ostrożnością podchodzić do poglądu, według którego religijne sposoby myślenia zdecydowanie dominowały w umysłach ludzi wczesnego średniowiecza⁹³. Polska była krajem, w którym władcy nie nadawano tak wielkiej świętości, jak miało to miejsce np. u Czechów, Węgrów, czy na Wschodzie. Brakowało wówczas władców kanonizowanych, co mogło wpływać zarówno z niechęci przedstawicieli Kościoła w Polsce do tego typu działań w obawie przed nadmiernym wzrostem prestiżu panującego, jak też i z braku zainteresowania w tym względzie samych Piastów. Cechą charakterystyczną mentalności polskiej tego okresu było swoiste religijne stonowanie, brak widocznej w innych krajach przesadnej dewocji, co skutkowało m.in. tym, że „doktryna dworska nie inspirowała się zbyt niu sakralnymi ideami”⁹⁴.

Rozstrzygnięcie problemu przynależności scen na denarze ostatniej emisji Władysława II wyłącznie do sfery *sacrum* lub też wyłącznie do *profanum* jest — jak to zauważył S. Suchodolski⁹⁵ — niewłaściwym podejściem do tej sprawy, gdyż nie ulega wątpliwości, że wspomniane przedstawienia partycypują jednocześnie w obu tych obszarach ideologii władzy. Wydaje się jednak, że akcenty nie zostały rozłożone tutaj równomiernie. Scena na rewersie denarów ostatniej emisji Władysława II obliczona była przede wszystkim na wzmocnienie efektu wywołanego przez awers oraz spotęgowanie wrażenia absolutnej dominacji i pewności siebie emitenta. Jako taka funkcjonowała więc przede wszystkim w sferze *profanum* średniowiecznej ikonografii. Podobnie jak wyciągająca ręce w kierunku swego oprawcy przykucnięta postać nie ma żadnych szans uniknięcia śmiertelnego ciosu, tak samo zając nie wywinie się już ze szponów drapieżcy. Świat ludzi i świat zwierząt splatają się ze sobą i uzupełniają, podobnie jak w moralizatorskich tekstach ówczesnych bestiariuszy. Orzeł to sam władca w całej swej groźnej potędze, przy którym bezbronny i płochliwy zając to już nie tyle upostaciowanie złych mocy, ile jedynie niezbędny w tej scenie rekwizyt, dzięki któremu wspaniałość króla ptaków została jeszcze bardziej wyeksponowana. Pomimo to rozpoznać tu możemy również elementy *sacrum* (potyczka jako próba Boża), wskazujące na Boskie przyzwolenie dla działań seniora, sytuujące akcję na płaszczyźnie walki sprawiedliwej, toczącej się pod Bożymi auspicjami.

Scena ataku orła na zającą znalazła się na polskiej monecie pod wpływem uwarunkowań politycznych. Zastosowanie motywu unikalnego w skali ówczesnego mennictwa europejskiego — jak również nagła i niespodziewana rezygnacja z czeskich wzorów ikonografii monetarnej — spowodowane być musia-

⁹³ J. B a s z k i e w i c z, *Myśl polityczna wieków średnich*, Warszawa 1970, s. 92.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 86.

⁹⁵ S u c h o d o l s k i, *Głos w dyskusji...*

ło, jak sądzę, jakimś konkretnym bodźcem (możliwe, że wypadkami politycznymi po śmierci Salomei z Bergu w lipcu 1144 r.). Być może przedstawienia na obu stronach denara w swojej apotropaicznej funkcji ewokować miały przyszłe zwycięstwo. Jeśli tak, to nie spełniły one swego zadania i może dlatego nie spotykamy ich już więcej w polskiej numizmatyce. Jakie by jednak nie były powody pojawienia się tej sceny na stemplu monety, zastosowane tu motywy ikonograficzne ukazują nam nieco kulturalny klimat krakowskiego dworu, świadczą o cyrkulacji idei artystycznych i otwarciu na nowatorskie rozwiązania.

WITOLD GARBACZEWSKI

THE EAGLE AND THE HARE UPON THE COINS OF WŁADYSŁAW THE EXILE. THE GENESIS, DEVELOPMENT AND SYMBOLICS OF THE MOTIF

(Summary)

An analysis of the image of the eagle and hare upon the reverse of denarii of the last issue of Władysław II the Exile (1138–1146) is the subject-matter of this article. The genesis and development of the motif have been presented herein, starting from ancient times up till it appeared in Polish coinage (1144–1146). An attempt to compare the iconography of the coin with other works of art from approx. the middle of the 12th century has been also made alongside tentative identification of the inspiration, as well as the reason for such an original scene to have appeared upon the coins of the Cracow duke.

Images of rapacious animals attacking their herbivorous cousins have been known in art since Sumerian times. The motif of the eagle catching a hare occurs in the Hittite state, first in glyptics (18th–15th centuries B.C.), then in more monumental forms (relief of the gate in Alaca Hüyük, 14th century B.C.). The scene was soon taken over by other ancient cultures (Scythia, Greece, Rome), where — however — the eagle, as compared with other predators (lions, griffins) was not frequently depicted, while the hare is rather rare.

About 420 B.C. the motif appears for the first time in the coinage of the Sicilian town of Agrigento, inspired presumably by an excerpt of part I of Aeschylus' *Oresteia* (*Agamemnon*, 106–119) in which two eagles, prophesying the Greek victory over the Trojans, tear a female hare to pieces.

In ancient times a chiefly religious message was attributed to the scene, time and again it was placed upon objects in the function of an apotropaion, not so frequently it was meant for decorative purposes.

Presentations of animal fights were taken over by Christian art. The motif of the eagle (or falcon) attacking a hare reached the heights of its popularity starting from the 10th century in the Byzantine Empire and in Egypt ruled by the Fatimids (973–1171). If in Christian culture it assumed new religious messages, in Muslim art it became desacralized and performed simply a decorative function, most often as a scene of falcon hunting.

In the churches of Romanesque Europe from the 12th century scenes of animal fights began to appear on a larger scale (the eagle-and-hare motif chiefly in Italy), its popularity being largely influenced by links with the Muslim world and the Byzantine Empire.

Over the area of Poland representations of fighting animals are to be found from the second third of the 12th century in the architectural stonework of sacral structures (Czerwińsk, Czchów). The image that is iconographically closest to the reverse of Władysław II's denarius — the largely destroyed decoration of the capitals of the columns of the gallery of the church in Żarnowo — came into being as late as in the years 1170–1190, due to which its possible influence upon the author of the type should be excluded. Although research has been carried out, no similar scenes ha-

ve been found in other fields of artistic activity, which proves the originality of the motif in question against the background of the entire Polish art of the time.

Although the possibility of southern inspiration (directly from Italy or through Bohemia or Hungary) cannot be excluded, the political situation of the time (close Polish-Ruthenian alliance), as well as possible iconographic patterns being present in Kievan Russia at that time (an eagle attacking a hare in frescoes of St Sofia's Orthodox Church in Kiev, weapons and jewellery adorned with zoomorphic motifs), seem to point out an eastern direction of influence in the case of the reverse of Władysław II's denarius.

While analyzing the political situation of Poland in the 1140s one might come to the conclusion that the scene in question, which has no equivalent in the European coinage of the time, occurring upon the coins of a Polish duke, was connected with the political events of the period. The events in Poland after the death (July 1144) of the princess Salomea of Berg (the second wife of Boleslaw Wrymouth) might have been an immediate stimulus for this issue. Both the knight striking the final blow (on one side) and the eagle holding a hare in its claws (on the other) appearing upon Władysław the Exile's coins, derive simultaneously from either area of medieval ideology of power — *sacrum* and *profanum*. However, the emphasis seems to have been put on the latter one. The reverse of the coins was first of all meant for augmentation of the effect evoked by the obverse and intensification of the impression of emitter's domination and absolute self-confidence; therefore as such it would function chiefly in the sphere of *profanum*. Despite that elements of *sacrum* are plain to see here as well: all the events come about within the category of a just battle fought under God's auspices (skirmish as an Ordeal in which the verdicts of the Supreme will come in force).