

# Wprowadzenie

Dawni Majowie, wykorzystując potencjał obrazu i tekstu, mogli ukazać część swojego rozbudowanego systemu kosmologicznego oraz teogonicznego, uwiecznić wzniosłe czyny władców królestw czy uchwycić sceny z dworskiego życia majańskiej elity. Szerokiemu tematycznie spektrum, jakie można zaobserwować, analizując dostępny materiał źródłowy, towarzyszy wykorzystanie rozmaitych materiałów oraz form wyrazu artystycznego. Inskrypcje i przedstawienia ikonograficzne umieszczano na ceramice (mono- lub polichromowanej), nadprożach, panelach, stelach, ołtarzach, schodach glicycznych, malowidłach ściennych lub niewielkich przedmiotach przenośnych (np. zausznicze, naszyjniki czy pektorały). Niektóre z majańskich miast wykazują pewne predylekcje w ich wyborze: Palenque wyspecjalizowało się w tworzeniu paneli z lokalnego piaskowca i wyrobu dekoracji stiukowych, Yaxchilán znane jest z rzeźbionych nadproży, w Tikal powszechnie było fundowanie steli i ołtarzy, w Copán – steli trójwymiarowych, a w Quiriguá – monolitów zoomorficznych.

Zdecydowaną większość zabytków wytworzonych przez dawną kulturę<sup>1</sup> Majów można podziwiać w muzeach czy *in situ* na stanowiskach archeologicznych, zaś część z nich znajduje się w prywatnych kolekcjach niedostępnych dla zwiedzających. Zachowany materiał zarówno ikonograficzny, jak i glicyczny pozwala wejrzeć w świat dawnych Majów z ich własnej perspektywy – perspektywy *emic*. Ma ona jednak charakter wysoce selektywny, ponieważ ukazuje tylko pewne wybrane fragmenty z życia majańskiej elity, koncentrując się głównie na osobie władcy (*ajaw*) oraz jego najbliższym otoczeniu. Informacje uzyskane dzięki analizie zabytków, oprócz danych umożliwiających zrekonstruowanie dziejów społeczno-politycznych tego regionu, pozwalają także na częściowe odtworzenie procesu tworzenia badanego artefaktu, który jest produktem końcowym pewnego cyklu<sup>2</sup>. Dzięki temu możliwe

---

<sup>1</sup> W niniejszej pracy terminy „cywilizacja” oraz „kultura” traktowane są jako synonimy i mogą być używane wymiennie.

<sup>2</sup> Ów twórczy proces dobrze ilustruje równanie oparte na antropologicznej teorii sztuki zaproponowanej przez Alfreda Gella (1998, 58), która wskazuje na różne źródła sprawczości w sztuce. Wydaje się, że najbardziej trafnym opisem tego zjawiska w klasycznej kulturze Majów jest następujące równanie:

[[Recipient-A'] → Prototype-A] → Artist-A] → Index-A] →→ Recipient-P

staje się wskazanie przyczyny powstania danego obiektu, zidentyfikowanie jego fundatora lub grupy społecznej, do której był skierowany. W przytłaczającej większości były to dzieła anonimowych dziś artystów, jednak w przypadku klasycznej kultury Majów (III–IX wiek)<sup>3</sup> można w niektórych sytuacjach ustalić twórców zabytków.

Zjawisko sygnowania obiektów przez majańskich artystów to bezprecedensowy fenomen kulturowy na kontynencie amerykańskim okresu prekolumbijskiego<sup>4</sup>. Informacje zawarte w sygnaturach umieszczanych na niektórych zabytkach pozwoliły na imienne zidentyfikowanie poszczególnych twórców. Dzięki temu bariera anonimowości rzeźbiarzy oraz skrybów została częściowo zniesiona, umożliwiając przypisanie niektórych artefaktów konkretnym artystom oraz odtworzenie, niestety często tylko fragmentarycznie, ich *oeuvre*.

Podobne zjawisko wystąpiło również w archaicznej Grecji, gdzie pierwsze podpisy twórców zidentyfikowano na ceramice pochodzącej z Aten i Beocji z VI wieku p.n.e. Dzięki zachowanym sygnaturom znane są dzisiaj imiona niektórych z nich, jak na przykład Grypon, Mnasalkes czy Menaidas (Osborne 2010, 238–239). Na gruncie europejskim epoki nowożytnej dopiero eksplozja indywidualności w okresie włoskiego renesansu zmieniła podejście artystów do kwestii sygnowania swoich dzieł<sup>5</sup> (Burckhardt 1991).

Tematem tej publikacji jest rola artysty w społeczeństwie Majów późnego okresu klasycznego (VI–IX wiek n.e.) na podstawie zachowanych sygnatur<sup>6</sup> rzeź-

---

gdzie:

→ – oznacza wykonawcę czynności (agens); →→ oznacza stronę doznającą wykonywanej czynności; Recipient-A' – władca bądź członek elity majańskiej; Prototype-A – projekt artefaktu; Artist-A – majański rzeźbiarz bądź skryba; Index-A – stworzony przez artystę obiekt; Recipient-P – grupa społeczna, do której adresowany jest indeks (= wykonany artefakt).

To równanie wskazuje na dwa źródła sprawcze, które istniały w procesie twórczym – impuls wychodził od uprzywilejowanej grupy społecznej, w rękach której znajdowały się niezbędne materiały i zasoby do wykonania zamierzonych projektów artystycznych. Drugim niezbędnym elementem *sine qua non* było posiadanie wykwalifikowanych artystów zdolnych do zrealizowania poszczególnych programów ikonograficznych oraz architektonicznych. Przedmiotem badań niniejszej książki są właśnie rzeźbiarze i skrybowie, którzy sygnowali swoje obiekty w okresie klasycznym (III–IX wiek).

<sup>3</sup> Daty, o ile nie podano inaczej, odnoszą się do wydarzeń z okresu naszej ery (n.e.).

<sup>4</sup> Warto tu nadmienić, że w kulturze Moche zostały zidentyfikowane pewne powtarzające się znaki graficzne umieszczane na ceramice. Christopher Donnan (1971) wskazuje, że mogły to być znaki rozpoznawcze poszczególnych rzemieślników, którzy nanosili je na swoje wyroby, aby potem nie pomylić ich z innymi. Wynikało to z faktu, że naczynia były wspólnie wypalane w specjalnie przygotowanym palenisku.

<sup>5</sup> Nie oznacza to oczywiście, że wcześniej artyści nie sygnowali swoich dzieł. Można wymienić tu choćby takich twórców, jak na przykład Nicola Dente i jego portal z Trogiru w Chorwacji (Boffa 2011). Chodzi tu jednak o pewną systemową zmianę w rozwoju świadomości tej grupy ludzi i powszechną praktykę.

<sup>6</sup> W tej publikacji terminy „sygnatura”, „podpis” oraz „autograf” są traktowane jako synonimy i z tego względu będą je stosować wymiennie (Houston 2016).

biarzy oraz skrybów. Tak wyznaczone ramy chronologiczne są skorelowane z przedziałem czasowym, w jakim występowało zjawisko sygnowania artefaktów przez majańskich artystów, które ustalono na podstawie analizy zebranego materiału źródłowego. Elementami konstytuującymi skompilowany przeze mnie korpus są podpisy rzeźbiarzy oraz skrybów w zależności od techniki obróbki materiału (rzeźbienie vs malowanie/pisanie). Z punktu widzenia tej pracy owe podpisy – będące formułami językowymi – to kluczowe komponenty pozwalające odpowiedzieć na problem badawczy, jaki został wcześniej postawiony. Wynika to bowiem z dwóch faktów. Podpisy artystów są jedynymi tekstami glificznymi, które identyfikują poszczególnych twórców zabytków oraz dostarczają informacji o używanej przez nich tytulaturze. Po drugie sam fakt sygnowania artefaktu przez majańskiego rzeźbiarza bądź skrybę jest wydarzeniem wielce doniosłym. Takie działanie implikuje przypisanie sobie przez artystę *explicite* mocy sprawczej, podkreślając swoją wyjątkowość w procesie tworzenia. Tym samym eksponowany jest dodatkowy podmiot kreacyjny, oprócz fundatora, którym był zazwyczaj władca albo ktoś z wąskiej elity majańskiej. Można zatem domniemywać, że sygnowanie artefaktów jest wynikiem zróżnicowanych czynników o charakterze społeczno-politycznym.

Kwestia uprzywilejowania tylko wąskiej grupy skupionej wokół osoby majańskiego władcy jest również widoczna w przypadku analizowanych sygnatur. Dotyczą one bowiem tylko nielicznych artystów z grona ówczesnie działających, należących głównie do elity danego ośrodka dzięki swojemu pochodzeniu bądź, czego nie można całkowicie wykluczyć, dzięki wyjątkowym zdolnościom artystycznym<sup>7</sup>. Przedstawiona zatem rola rzeźbiarzy i skrybów w późnym okresie klasycznym (VI–IX wiek) dotyczy tylko artystów, którzy byli częścią szeroko rozumianego dworu majańskiej elity oraz zdobyli na nim pozycję pozwalającą na zawłaszczenie fragmentu płaszczyzny tworzonego obiektu, aby móc umieścić swój podpis. Zachowane dane pozwalają jednak na odtworzenie pewnych realiów, jakie panowały wewnątrz tej grupy ludzi. Do nich z całą pewnością można zaliczyć tytulaturę używaną przez artystów, detale dotyczące ich wykształcenia czy wskazówki danego modelu mobilności rzeźbiarzy i skrybów w społeczeństwie tego okresu.

Postać artysty można zasadniczo analizować z dwóch, niewykluczających się nawzajem, perspektyw: wypracowanego stylu twórczego oraz dokumentów mówiących o nim. Pierwsza tendencja badawcza sięga swoimi korzeniami połowy XIX wieku i jest związana z Franzem Kuglerem. Analizując dzieła późnośrednio-wiecznych malarzy, zauważył, że coraz większa ich autonomia twórcza pozwalała

---

<sup>7</sup> Żaden zachowany podpis nie zawiera informacji o osobie, która sygnowała artefakt i nie pochodziłaby z elity majańskiej. Wydaje się jednak, że nie można wykluczyć odmiennego scenariusza, mimo że źródła na taką możliwość nie wskazują. Stwierdzony jednak w badaniach wielu naukowców częsty udział grupy artystów pracujących prawdopodobnie pod okiem „mistrza” daje podstawy do postawienia hipotezy, że w gronie wykonawców byli też artyści o proveniencji ludowej, tj. z warstw społecznych niższych niż elita majańska.

na wypracowanie własnych charakterystycznych elementów warsztatu artystycznego (Melius 2011, 298). Tę koncepcję rozwinął Giovanni Morelli, a jej kluczowym pojęciem jest *Grundformen*, definiowany jako zespół powtarzających się rozwiązań stylistycznych preferowanych przez danego twórcę. Zdiagnozowanie tych cech, dzięki metodzie atrybucji opracowanej przez wspomnianego Włocha, pozwalało na identyfikację *oeuvre* anonimowego dotychczas artysty (Arrington 2017; Houston, Fash i Stuart 2015, 21–22). Jednym z najbardziej znanych przedstawicieli tego nurtu badawczego był John Beazley, który analizował greckie wazy z okresu klasycznego. To właśnie on zidentyfikował Malarza Berlińskiego<sup>8</sup>, a także przypisał jego autorstwu wiele artefaktów (Beazley 1911).

Z kolei druga perspektywa badawcza bazuje na zebraniu wszelkich możliwych wzmianek o artystach, jakie zachowały się w danej kulturze. Najbardziej znanym przykładem kompendium wiedzy dotyczącym twórców jest dzieło Giorgio Vasariego (1989) *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Analizowanie historii sztuki jako historii artystów jest prawie niemożliwe w przypadku dawnych kultur. Pewnym wyjątkiem od tej reguły, oprócz wspomnianej cywilizacji greckiej, jest ta majańska z okresu klasycznego (III–IX wiek n.e.). Na tamtejszych artefaktach zachowały się bowiem niewielkie teksty wskazujące ich twórców. Przed przybyciem Hiszpanów na kontynent amerykański zjawisko sygnowania zabytków przez artystów wystąpiło tylko w kulturze dawnych Majów.

Głównym ujęciem metodologicznym w przedmiotowej pracy jest ta druga perspektywa badawcza, ponieważ podstawowym materiałem traktującym o majańskich rzeźbiarzach i skrybach są ich zachowane sygnatury. To jedyne takie teksty glicyficzne traktujące *explicite* o tej grupie wysoko wyspecjalizowanych artystów, pozwalające określić pełnią przez nich rolę w społeczeństwie Majów okresu klasycznego. Dodatkowo jeden rozdział poświęcono analizie dwóch pierwszych stron majańskiego manuskryptu zwanego Kodeksem dreźnieńskim, aby przedstawić postać skryby na podstawie badań jego warsztatu artystycznego.

Jednym z podstawowych założeń niniejszej książki było zebranie wszystkich zachowanych sygnatur, jakie można zidentyfikować w korpusie inskrypcji majańskich. Takie holistyczne podejście ma na celu zapewnienie dokładnego i szczegółowego omówienia zagadnień związanych z rolą artysty w społeczeństwie dawnych Majów okresu klasycznego. Dotychczasowe publikacje podejmujące te kwestie cechowały się pewnym selektywnym spojrzeniem, ponieważ analizowano głównie dobrze zachowane podpisy rzeźbiarzy oraz skrybów<sup>9</sup>. Podjęcie próby zidentyfikowania wszystkich zachowanych sygnatur artystów łączy się z kilkoma obiektywnymi trudnościami.

---

<sup>8</sup> Malarz Berliński to określenie na ateńskiego malarza ceramiki w stylu czerwonofigurowym, żyjącego w V wieku p.n.e.

<sup>9</sup> Stan badań został dokładnie przedstawiony w rozdz. 1.

Pierwsza z nich to brak jednolitego korpusu inskrypcji majańskich. Dopiero niedawno na Uniwersytecie w Bonn została podjęta inicjatywa stworzenia monumentalnej bazy danych, która zebrałaby w jednym miejscu wszystkie odkryte do tej pory teksty. Ów projekt jest niezwykle potrzebny i ambitny, ale jednocześnie bardzo czasochłonny, stąd nadal znajduje się w fazie realizacji. Obecnie można wskazać kilka źródeł, gdzie dostępna jest część inskrypcji majańskich. Do najważniejszych z nich należy: seria kilku tomów *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions* wydanych przez Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Uniwersytetu Harvarda, baza przerysów wybranych zabytków na stronie European Association of Mayanists (WAYEB), zbiory materiałów należących do Centro de Estudios Mayas (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM) lub archiwum rysunków Lindy Schele oraz Johna Montgomeryego, umieszczone na stronie internetowej Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies (FAMSI). Istotne materiały źródłowe były również publikowane na potrzeby organizowanych warsztatów glificznych w Austin (Teksas, USA) bądź przez WAYEB w różnych miastach europejskich. Część zabytków nieznanego pochodzenia została opublikowana przez Karla Herberta Meyera w jego licznych pracach, które stanowią niezwykle ważne uzupełnienie korpusu tekstów. Kluczową bazą danych do badań ceramiki majańskiej jest zbiór zdjęć (tzw. *rollouty*) wykonanych przez Justina Kerra, które są dostępne w niskiej rozdzielczości na stronie FAMSI. Z kolei rysunki i zdjęcia nowo odkrytych artefaktów są zazwyczaj umieszczane w raportach archeologicznych z wykopalisk lub w specjalistycznych czasopismach, jak na przykład *Ancient Mesoamerica* czy *Latin American Antiquity*. Czasami jednak rysunki zabytków nie są publikowane w żadnych periodykach, przez co nie są one dostępne szerszemu gronu naukowców<sup>10</sup>.

Jak już zostało wcześniej wspomniane, sygnatury to niewielkich rozmiarów teksty glificzne, z racji czego łatwo ulegały erozji. Taka okoliczność w znaczący sposób utrudnia szczegółowy odczyt podpisów rzeźbiarzy oraz skrybów. Istnieje sporo przykładów, gdzie na zerodowanym fragmencie zachowały się tylko ogólne kontury, pozwalające zidentyfikować tekst jako autografy artystów, bez możliwości odczytania jakichkolwiek dodatkowych detali.

Trzeba zaznaczyć, że fenomen kulturowy, jakim było sygnowanie artefaktów przez rzeźbiarzy oraz skrybów miał charakter jakościowy, a nie ilościowy. Taka specyfika omawianego procesu ma oczywiście przełożenie na rozmiar zgromadzonego korpusu. Rzutuje to jednocześnie na możliwości badania i analizowania tego niepowtarzalnego zjawiska. Ograniczenie tego typu, aczkolwiek znaczące, nie powinno być traktowane jako czynnik powstrzymujący badaczy przed podjęciem tego zagadnienia.

---

<sup>10</sup> Takim przykładem w zgromadzonym przeze mnie korpusie jest zdjęcie Steli 6 z Río Bec, udostępnione mi przez dr. Alfonso Lacadenę.

Kolejną kwestią wymagającą objaśnienia jest zagadnienie datowania zgromadzonych przeze mnie zabytków. Ustalenie prawidłowej chronologii<sup>11</sup> artefaktów oraz zdarzeń to kluczowy punkt dla zrozumienia i ustalenia sposobu rozprzestrzeniania się omawianego zjawiska sygnowania artefaktów przez artystów majańskich. Zdecydowana większość inskrypcji tworzących korpus podpisów rzeźbiarzy oraz skrybów nie zawiera *explicite* informacji o czasie ich powstania<sup>12</sup>. Zasadniczo daty w tekstach majańskich odnoszą się do wydarzeń, takich jak narodziny i śmierć władców, starcia wojenne czy ważne ceremonie. Z tego względu przyjąłem zasadę, że najpóźniejsza data w inskrypcji to przybliżony czas powstania danego artefaktu. Opiera się to na założeniu, że w większości przypadków starano się „na bieżąco” uwieczniać nadchodzące bądź minione wydarzenia z niedalekiej przyszłości czy przeszłości.

Trzeba mieć jednak na uwadze dwa odstępstwa od tej reguły. Pierwsze to sytuacja, gdy w tekście glificznym umieszczona jest data ze zwrotem **u-to-ma**, który pełni funkcję wskaźnika daty w przyszłości (ang. *Future Date Indicator*, FDI), odnoszącego się do końca jakiejś jednostki czasu<sup>13</sup>. W tym konkretnym przypadku będzie to czas, jaki musi upłynąć, aby osiągnąć wspomnianą datę. Drugim wyjątkiem są inskrypcje retrospektywne, czyli takie, które powstały znacznie później niż opisywane wydarzenia. Przykładem takiej sytuacji jest datowanie Nadproża 45 z Yaxchilán zaproponowane przez Houstona (2016, 398), które szerzej zostało przeanalizowane w rozdziale dotyczącym wykształcenia artystów.

Należy również pamiętać, że dla części zabytków zgromadzonych przeze mnie w korpusie podpisów majańskich twórców nie da się w jakikolwiek sposób ustalić nawet przybliżonego czasu ich powstania. Wynika to albo z braku informacji, albo są one na tyle fragmentaryczne, że uniemożliwiają jednoznaczne datowanie. Jaskrawym przykładem takiego stanu rzeczy jest kazus Panelu 7 z Tamarindito. Do obecnych czasów przetrwał tylko niewielki fragment tego zabytku, na którym widnieje podpis rzeźbiarza. Nie ma żadnych innych dodatkowych informacji pozwalających na bardziej precyzyjne ustalenie daty jego powstania. Z tego względu można określić tylko w przybliżeniu czas wykonania wymienionego panelu na

---

<sup>11</sup> O ile to możliwe, przy datowaniu zabytków bądź ważnych wydarzeń starałem się podać daty w majańskim systemie kalendarzowym – długiej rachubie. Taka data wygląda następująco: 9.15.0.0.0 4 Ajaw 13 Yax. Składa się z liczb oznaczających odpowiednie jednostki czasu (licząc od lewej): 9 *bak tunów* (okresów po 144 000 dni), 15 *k'atunów* (okresów po 7200 dni), 0 *tunów* (okresów po 360 dni), 0 *winali* (okresów po 20 dni), 0 *k'inów* (okresów po 1 dzień). Tyle dni miało minąć od mitycznego stworzenia świata według Majów, które miało miejsce 13 sierpnia 3114 roku p.n.e. W kalendarzu gregoriańskim data 9.15.0.0.0 4 Ajaw 13 Yax wypadła 18 sierpnia 731 roku n.e. Przyjmując stałą korelacyjną wynoszącą GMT 584 285 dla przeliczenia dat majańskich na gregoriańskie i *vice versa*.

<sup>12</sup> Pewnymi wyjątkami są zabytki, takie jak waza K8017 czy Stela 2 z La Lagunita, gdzie podano daty ich ufundowania.

<sup>13</sup> Jeśli pojawia się FDI w inskrypcji, to wskazuje pełne cykle *k'atunów* czy *tunów* (np. 9.10.0.0.0 czy 9.15.10.0.0).

późny okres klasyczny. Wskazuje na to kontekst archeologiczny, styl wykonania oraz sam fakt sygnowania przez artystę tego artefaktu (Gronemeyer 2016b, 117). Z tego względu jedynym rozwiązaniem jest ogólnikowe określenie daty powstania zabytku na późny okres klasyczny lub podanie wieku, o ile jest to możliwe. Takich przypadków w zgromadzonym przeze mnie korpusie jest więcej. Oprócz tego mogą się pojawić trudności w ustaleniu proveniencji niektórych zabytków, szczególnie jeśli pochodzą z rabunkowych i nielegalnych działań archeologicznych. Często takie eksponaty można odnaleźć w prywatnych kolekcjach rozsianych po całym świecie. Inskrypcja z sygnaturami rzeźbiarza umieszczona w publikacji Karla Herberta Mayera *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Middle America* (1984, il. 180) to przykład ilustrujący sytuację, kiedy nie można dokładnie określić miejsca pochodzenia zabytku.

Na publikację składają się: wprowadzenie, osiem rozdziałów oraz zakończenie. We wprowadzeniu omówiono analizowane zagadnienie oraz jego ujęcie metodologiczne. Rozdział 1 ukazuje stan wiedzy w majanistyce odnoszący się do zagadnień związanych z rolą artysty w społeczeństwie dawnych Majów. Umożliwia on prześledzenie i wyznaczenie kluczowych etapów w rozwoju badań poświęconych omawianej problematyce.

Rozdział 2 ma charakter ogólny, ponieważ przedstawia cywilizację dawnych Majów w szerszym kontekście kulturowym. Uwzględnia on szczególnie dwie kwestie – wynalezienie pisma na świecie i funkcjonowanie majańskiego systemu zapisu informacji, a także historię społeczno-polityczną w okresie klasycznym (III–IX wiek). Ma to kluczowe znaczenie dla poznania oraz zrozumienia mechanizmów, jakie ukształtowały tę prekolumbijską kulturę.

Rozdział 3 koncentruje się na różnych rodzajach źródeł, które dostarczają informacji o majańskich skrybach i rzeźbiarzach lub o ich artystycznej działalności. Syntetycznie zostały przedstawione ikonograficzne oraz archeologiczne materiały źródłowe. Jednak to szczegółowe omówienie źródeł epigraficznych – formuł językowych umożliwiających identyfikację majańskich artystów (*utz'ihb*, *yuxul* oraz *chehe'n*) – stanowi zasadniczą część tego fragmentu książki.

Rozdział 4 porusza kwestie kluczowe dla zrozumienia mechanizmów, jakie wystąpiły w trakcie procesu sygnowania artefaktów przez ich twórców na ziemiach Majów. Są to przede wszystkim zagadnienia związane z rozprzestrzenianiem się tego fenomenu kulturowego, mobilnością artystów czy absencji ich podpisów na niektórych stanowiskach archeologicznych.

W rozdziale 5 przeanalizowałem najważniejsze tytuły, jakimi posługiwali się majańscy artyści. To kluczowa część moich badań, ponieważ pozwala określić ich pozycję w społeczeństwie dawnych Majów. Bez wątplenia stanowili oni część dworu królewskiego, na potrzeby którego tworzyli. Ich działalność artystyczna była niezwykle ceniona, czego świadectwem było choćby współdzielenie tytułów używanych przez członków elity majańskiej.

Rozdział 6 to próba przedstawienia *cursus honorum* majańskiego artysty. Ze względu na nieliczny zachowany materiał źródłowy przedstawienie procesu kształcenia twórcy było możliwe tylko na podstawie danych odnoszących się do rzeźbiarzy. Można jednak przypuszczać, że nie odbiegał on w ogólnych zarysach od tego, jakiemu poddani byli skrybowie. Oprócz tego poruszono kwestię istnienia zjawiska patronatu. Z tego względu przeanalizowano wybrane najbardziej symptomatyczne sylwetki władców, za których panowania następowało zjawisko wspomagania albo hamowania procesu wyrażania artystycznej tożsamości.

Rozdział 7 to przykład studium przypadku. Analizę wyselekcjonowanych artefaktów pogrupowano w cztery kategorie. Każda z nich ukazuje inny aspekt postrzegania majańskiego artysty. Pierwszy dotyczy twórcy, który jest narzędziem w rękę władcy oraz jego programu politycznego. Analiza Steli 12 z Piedras Negras ukazuje najprawdopodobniej rzeźbiarza traktowanego ze względu na swoje umiejętności jako cenny łup wojenny. Trzecia grupa została zdefiniowana na podstawie lokalizacji sygnatur skrybów oraz tworzącej się ich ideologii w geograficznych granicach kultury dawnych Majów. Ostatnia wyodrębniona kategoria dotyczy artysty o imieniu Sak Mo' oraz analizy jego *oeuvre*. Jest to jeden z nielicznych przykładów skrybów, których dorobek artystyczny pozwala na dokładniejszy opis działalności tego twórcy.

Rozdział 8 poświęcony został Kodeksowi drezdeńskiego. Jest to wprawdzie manuskrypt datowany na okres postklasyczny, jednak niektóre jego fragmenty zostały skopiowane z wcześniejszych kodeksów z okresu klasycznego. Wybór takiego dokumentu wynika z tego, że dotychczas wszelkie informacje opierały się na danych epigraficznych. Natomiast celem tego rozdziału jest ukazanie potencjału badań warsztatu stylistycznego artystów. Przedstawione rezultaty mojej pracy są nowatorskie, ponieważ udało mi się zidentyfikować nowy termin „opaska na biodra” w korpusie inskrypcji majańskich oraz zakwestionować dotychczasową klasyfikację skrybów, którzy sporządzili Kodeks drezdeński.

Wnioski z przeprowadzonych badań znajdują się w zakończeniu. W celu lepszego zobrazowania niektórych z nich sporządzono odpowiednie tabele.

Ważnym elementem wymagającym wyjaśnienia jest kwestia stosowanej przeze mnie ortografii w przypadku terminów zaczerpniętych z klasycznego języka majańskiego bądź jemu pokrewnych lub innego języka obcego. W pierwszym przypadku stosuję zasady pisowni, jakie zostały uwzględnione w podręczniku do nauki glificznego pisma Majów, zaakceptowanym przez WAYEB – Europejskie Stowarzyszenie Majanistów (Kettunen i Helmke 2011). Z tego względu przy transliteracji zapis sylab i logogramów jest wytłuszczony. Dla odróżnienia tych dwóch kategorii znaków logogramy są zapisywane dużymi literami. Infiksy zaznaczono w nawiasach kwadratowych. Z kolei transkrypcję wyrazów zaznaczono, stosując kursywę. W pisowni terminów pochodzących z języków obcych kierowałem się zasadą uzusu językowego bądź estetyką brzmienia z polskimi końcówkami lub bez nich.