

Rola artysty
w społeczeństwie Majów
późnego okresu klasycznego

Najbliższej Rodzinie – z wdzięcznością

INSTITUTE OF EUROPEAN CULTURE
ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ

ACTA HUMANISTICA GNESNENSIA
VOL. XXI

**Role of an Artist
in the Late Classic Maya Society**

Based on Epigraphic Analysis of Preserved Signatures
of Scribes and Sculptors



INSTYTUT KULTURY EUROPEJSKIEJ
UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Gnieźnieńskie prace humanistyczne
TOM XXI

Kajetan Jagodziński

**Rola artysty
w społeczeństwie Majów
późnego okresu klasycznego**

Na podstawie analizy epigraficznej
zachowanych sygnatur skrybów i rzeźbiarzy

Redaktor serii
Leszek Mrozewicz



Poznań 2019

Instytut Kultury Europejskiej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Institute of European Culture
Adam Mickiewicz University, Poznań

Acta Humanistica Gnesnensia / Gnieźnieńskie Studia Humanistyczne
vol. XXI / tom XXI

Redaktor serii / Series editor
Leszek Mrozewicz

Recenzenci / Reviewers
Dariusz Słapek, Jarosław Żrałka

Projekt okładki / Cover design
K. & S. Szurpit

© Kajetan Jagodziński & Instytut Kultury Europejskiej UAM 2019
This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2019

Redakcja / Editor: Ewa Kapyszevska
Redakcja techniczna / Technical Editor: Dorota Borowiak
Skład komputerowy / DTP: Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-3541-5

Publikacja sfinansowana przez / Publication funded by



Powiat Gniezno
tu powstała Polska

Starostwo Powiatowe w Gnieźnie
Instytut Kultury Europejskiej UAM

Adres redakcji / Editorial Office
ul. Kostrzewskiego 5–7, 62-200 Gniezno, tel. 61 8294800, faks 61 8294802

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
61-701 POZNAŃ, UL. A. FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 16,50. Ark. druk. 14,25

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7–9

Spis treści

Podziękowania	7
Wprowadzenie	9
ROZDZIAŁ I	
Stan badań	17
ROZDZIAŁ II	
Dzieje spisane glifami	24
2.1. Wynalezienie pisma	24
2.2. Pismo glificzne Majów	27
2.3. Sytuacja społeczno-polityczna w okresie klasycznym (III–IX wiek)	34
ROZDZIAŁ III	
Wstęp do badań nad artystą majańskim	42
3.1. Źródła ikonograficzne	42
3.2. Źródła archeologiczne	48
3.3. Źródła epigraficzne	53
3.3.1. Formuła początkowej sekwencji standardowej (PSS)	53
3.3.2. Sygnatury skrybów (<i>aj tz'ihb</i>)	56
3.3.3. Sygnatury rzeźbiarzy (<i>aj yuxul</i> , <i>aj yul</i>)	58
3.3.4. Zwrot <i>chehe'n</i>	60
ROZDZIAŁ IV	
Korpus sygnatur artystów	62
4.1. Ogólna charakterystyka	62
4.2. Problem rozprzestrzeniania się zjawiska	65
4.3. Mobilność artystów	70
4.4. Wielcy nieobecni	73
4.4.1. Kwestia Bonampak	73
4.4.2. Kwestia Tikal	77
ROZDZIAŁ V	
Artysta a społeczeństwo majańskie	80
5.1. Dwór majański	80

5.2. Tytuły artystów	82
5.2.1. Grupa tytułów zawierających częśćkę <i>baah</i>	82
5.2.2. Tytuł <i>aj bik'al</i>	91
5.2.3. Tytuł <i>aj k'uhun</i>	94
5.2.4. Tytuł opisywany glifem T750	97
5.2.5. Tytuł <i>itz'aat</i>	98
5.2.6. Tytuł <i>anaab</i>	103
5.2.7. Inne wybrane tytuły	106
5.3. Podsumowanie	110
ROZDZIAŁ VI	
Wykształcenie artystów	111
6.1. <i>Cursus honorum</i>	111
6.2. Zjawisko patronatu	128
ROZDZIAŁ VII	
Analiza wybranych artefaktów	138
7.1. El Perú-Waka' i Stela Pomoy	138
7.2. Stela 12 z Piedras Negras	147
7.3. Sygnatury w jaskiniach	151
7.4. Skryba Sak Mo'	153
ROZDZIAŁ VIII	
Kodeks dreźnieński – studium przypadku	159
8.1. Kultura piśmiennicza w okresie postklasycznym	159
8.2. Skrybowie z Kodeksu dreźnieńskiego	163
8.2.1. Historia Kodeksu dreźnieńskiego	163
8.2.2. Stan badań	166
8.2.3. Metodologia	167
8.2.4. Wyniki badań	169
8.3. Konkluzje – perspektywy badawcze	181
Zakończenie	182
Aneks	192
Bibliografia	197
Spis fotografii, rycin i tabel	214
Summary (Role of an Artist in the Late Classic Maya Society. Based on Epigraphic Analysis of Preserved Signatures of Scribes and Sculptors)	217
Resumen (El rol de un artista en la sociedad maya en el periodo clásico tardío. Basado en el análisis epigráfico de las firma conservadas de los escribas y escultores) .	222

Podziękowania

Niniejsza publikacja to nie tylko efekt moich czteroletnich badań, ale także wielu przeprowadzonych dyskusji oraz wsparcia, jakiego doświadczyłem ze strony życzliwych mi osób. Jestem im za to niezmiernie wdzięczny.

Z tego względu chciałbym podziękować mojemu promotorowi prof. UAM dr. hab. Filipowi Kubiacykowi za udzielone wskazówki oraz promotorowi pomocniczemu dr Boguchwale Tuszyńskiej, która zawsze służyła swoją fachową wiedzą oraz umożliwiła mi korzystanie ze swoich bogatych zbiorów bibliograficznych oraz fotograficznych.

Dziękuję również mojemu Ojcu Kamilowi Jagodzińskiemu – pasjonatowi kultur prekolumbijskich, którego cierpliwość oraz konstruktywna krytyka miały duży wpływ na kształtowanie się prezentowanych poniżej poglądów.

Osobne podziękowania należą się zmarłemu niedawno dr. Alfonso Lacadenie – mojemu Mistrzowi, a zarazem przyjacielowi, który udostępnił mi swoją bogatą bibliotekę oraz zawsze służył dobrą radą. To właśnie jego pasja naukowa, ale również postawa życiowa sprawiły, że mój młodzieńczy zapal do poznawania kultur mezoamerykańskich przekształcił się w coś znacznie trwalszego.

Chciałbym również podziękować prof. dr. hab. Leszkowi Mrozewiczowi, dyrektorowi Instytutu Kultury Europejskiej w Gnieźnie oraz redaktorowi serii *Gnieźnieńskie Studia Humanistyczne* za jego cenne wskazówki oraz rady na etapie przygotowywania książki do druku.

Słowa uznania oraz wdzięczności należą się mojej najbliższej rodzinie: moim Rodzicom Elżbiecie i Kamilowi Jagodzińskim, Zuzannie i Rafałowi Przybyszewskim, a także Gabrieli Dorawie, bez wsparcia których całe to naukowe przedsięwzięcie byłoby znacznie trudniejsze.

Na przestrzeni tych lat miałem okazję poznać wiele osób, którym zawdzięczam liczne dyskusje, interesujące spotkania, wspomnienia czy po prostu dobre słowo. Są to: profesor Jan Borm, dr Joanna Kodzik, dr Macarena López Oliva, dr Rocío García Valgañón, Elena San José, Diego Ruiz Pérez, María Soler Gómez, Zoraida Raimúndez Ares, Esther Parpal Cabanes, Elena Mazzetto, Ángel Antonio Palos Hidalgo, Antonello Novellino, Rubén Barbosa González, Jakub Ordon, dr Robert Tomczak oraz Roland Wiczorek. Dziękuję!

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 glificznych, malowidłach ściennych lub niewielkich przedmiotach przenośnych (np. zausznicze, naszyjniki czy pectorały). 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 powszechne było fundowanie steli i ołtarzy, w Copán – steli trójwymiarowych, a w Quiriguá – monolitów zoomorficznych.

Zdecydowaną większość zabytków wytworzonych przez dawną kulturę¹ 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 glificzny 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 cyklu². Dzięki temu możliwe

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

² 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)³ można w niektórych sytuacjach ustalić twórców zabytków.

Zjawisko sygnowania obiektów przez majańskich artystów to bezprecedensowy fenomen kulturowy na kontynencie amerykańskim okresu prekolumbijskiego⁴. 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 dzieł⁵ (Burckhardt 1991).

Tematem tej publikacji jest rola artysty w społeczeństwie Majów późnego okresu klasycznego (VI–IX wiek n.e.) na podstawie zachowanych sygnatur⁶ 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).

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

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ 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 ówczesznie działających, należących głównie do elity danego ośrodka dzięki swojemu pochodzeniu bądź, czego nie można całkowicie wykluczyć, dzięki wyjątkowym zdolnościom artystycznym⁷. 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 późnośredniowiecznych malarzy, zauważył, że coraz większa ich autonomia twórcza pozwalała

⁷ Żaden zachowany podpis nie zawiera informacji o osobie, która sygnowałaaby 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 Berlińskiego⁸, 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 glificzne traktujące *explicite* o tej grupie wysoko wyspecjalizowanych artystów, pozwalające określić pełnioną 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 skrybów⁹. Podjęcie próby zidentyfikowania wszystkich zachowanych sygnatur artystów łączy się z kilkoma obiektywnymi trudnościami.

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

⁹ 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 naukowców¹⁰.

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.

¹⁰ 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 chronologii¹¹ 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 powstania¹². 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 czasu¹³. 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

¹¹ 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. Przyjmuję stałą korelacyjną wynoszącą GMT 584 285 dla przeliczenia dat majańskich na gregoriańskie i *vice versa*.

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

¹³ 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 wątpienia 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.

ROZDZIAŁ I

Stan badań

Badania prowadzone w latach 50. oraz 60. XX wieku przyniosły zmianę paradygmatu w postrzeganiu kultury dawnych Majów – przestali być oni tylko pacyfistycznie nastawionymi kapłanami i obserwatorami nieba, a stali się władcami, czasami wręcz makiawelicznymi, walczącymi o wpływy i dobra materialne. Ta „herezja” wobec powszechnie panujących poglądów propagowanych przez ówczesne autorytety majanistyki, jak Sylvanus Morley czy J. Eric Thompson, była pokłosiem prac przeprowadzonych m.in. przez Jurija Knorozowa, który znacząco przyczynił się do odszyfrowania pisma Majów, oraz Tatianę Proskouriakoff, która udowodniła, że inskrypcje zawierają informacje historyczne, a nie tylko dane astronomiczne. Przyniosły one nową jakość w badaniach, umożliwiając tym samym eksplorowanie dotychczas nieznanych obszarów w majanistyce. Do takich można zaliczyć studia nad rolą artysty w społeczeństwie dawnych Majów.

Pierwsze systematyczne prace nad tą wysoko wyspecjalizowaną grupą osób sięgają swoimi korzeniami lat 70. XX wieku. Powszechnie przyjmuje się, że publikacja artykułu *Supernatural Patrons of Maya Scribes and Artists* wybitnego badacza Michaela Coe zapoczątkowała ten nowy nurt badawczy w 1977 roku. Badacz ów zestawiał powtarzające się w ikonografii charakterystyczne elementy, które identyfikowały przedstawioną figurę jako artystę. Przeprowadzona analiza zgromadzonego materiału ikonograficznego wykazała, że w panteonie bóstw istnieje pewna grupa istot ponadnaturalnych, które sprawowały pieczę nad tą wysoko wyspecjalizowaną częścią majańskiego dworu. Było to oznaką wielkiego prestiżu, jakim cieszyło się ich zajęcie w społeczeństwie dawnych Majów. Jego ustalenia zostały powszechnie uznane przez późniejszych badaczy (Coe 2004).

Równoległe badania nad pozycją majańskich artystów prowadził Marvin Cohodas, który, analizując korpus zabytków z Yaxchilán (1972), stworzył pierwszy „biogram” artystyczny (1979), przypisując autorstwo kilku zabytków rzeźbiarzowi nazwanemu Mistrzem z Budowli 13 (ang. Master of Structure 13). W badaniach nad majańską sztuką prekolumbijską po raz pierwszy zastosowano wówczas metodę atrybucji opracowaną przez Giovanniego Morelliego. Było to możliwe, ponieważ na tym stanowisku archeologicznym zachowały się liczne zabytki w stanie bardzo dobrym, co stanowi warunek *sine qua non* dla takiej analizy. Kilka lat później znana

amerykańska historyk sztuki Mary Miller (1985) również przedstawiła referat dotyczący pracującego w Yaxchilán artysty, któremu nadała przydomek Cookie Cutter Master. To właśnie jemu przypisała autorstwo znanych nadproży z Budowli 23.

Początkowo postać artysty była postrzegana przez pryzmat metodologii typowej dla historii sztuki, która ciągle jest aktualna i wykorzystywana w najnowszych badaniach (Aimi i Tunesi 2017). Jednak taka perspektywa badawcza nie wyczerpywała potencjału informacyjnego zachowanych zabytków. Wiele z nich zawierało teksty glificzne, które mogły rzucić nowe światło na rolę artysty w społeczeństwie majańskim. Dzięki znacznym postępom w odszyfrowywaniu pisma glificznego w latach 80. XX wieku stało się możliwe uzyskanie dodatkowych danych o tej wysoce wyspecjalizowanej grupie rzemieślników. Odkryto bowiem istnienie specjalnych formułek językowych, które funkcjonowały jako podpisy twórców odpowiedzialnych za stworzenie danego dzieła.

Autorem tego przełomowego odkrycia był młody wówczas amerykański badacz David Stuart. Przedstawił on przekonujące argumenty, że po zwrocie *utz'ihb*, tak często występującym w tekstach na polichromowanej ceramice (np. K1485), następuje sekwencja wprowadzająca imię własne plus ewentualne tytuły danej osoby. Formuła ta jest tłumaczona jako „to jest jego/jej pismo” (Stuart 1987, 5–7). Dalsze badania wykazały istnienie jeszcze jednej sekwencji glificznej, która wskazywała twórcę wykonanego przedmiotu. Drugi zwrot dotyczący sygnowania dzieła odczytywany jest przez niektórych epigrafików jako *yuxul*, inni używają terminu „lu-nietoperz” (ang. „lu-bat”), ponieważ mają wątpliwości co do lektury znaku przedstawiającego głowę nietoperza¹⁴. Zwrot ten tłumaczony jest: „to jest jego/jej rzeźba”. Wybór jednej z dwóch możliwych form podpisu był uzależniony od metody, jakiej użyto w procesie ozdabiania powierzchni przedmiotu. Jeśli zastosowano pędzel, to imię artysty wprowadzano za pomocą formuły *utz'ihb*; z kolei *yuxul* pojawiało się na przedmiotach rzeźbionych (Stuart 1989a, 154). Identyfikacja tych dwóch formułek-sygnatur miała dalekosiężne skutki. Dostarczyła ona niezbitych dowodów na to, że niektórzy majańscy artyści podpisywali swoje dzieła, co było ewenementem na kontynencie amerykańskim w czasach prekolumbijskich. „Ciemne wieki” całkowicie anonimowej tożsamości skrybów i rzeźbiarzy, skutkujące często nadawaniem im przez współczesnych naukowców przydomków, minęły, przynajmniej w pewnym zakresie, bezpowrotnie. W końcu mogli oni przemówić własnym głosem. Rozwój epigrafiki dostarczył narzędzi, które pozwoliły dokładniej określić pozycję, jaką cieszyli się w społeczeństwie, a niejednokrotnie przywrócić im utraconą tożsamość.

Równocześnie metody analizy ikonograficznej zostały udoskonalone przez Justina Kerra, który opracował nową technikę fotograficzną, tzw. *roll-out*, nieustannie rozwijaną od czasu publikacji książki-albumu *The Maya Scribe and His*

¹⁴ Więcej informacji dotyczących analizy epigraficznej *utz'ihb* oraz *yuxul* podano w rozdz. 3.



Fot. 1.1. a) „Normalne” zdjęcie naczynia ceramicznego (Museo de América, Madryt) (autor: Kajetan Jagodziński); b) Konspekt wazy Sak Mo’ w formie *roll-out* (autor: Guido Krempel)

World w roku 1973 (fot. 1.1). Polegała ona na robieniu dwuwymiarowych zdjęć trójwymiarowych obiektów. Umożliwiało to i ułatwiało analizowanie na „płaskiej” fotografii całego programu ikonograficznego wybranej wazy, przyjmującej z reguły kształt cylindra. Rezultaty analizowania ceramiki za pomocą tej techniki zostały zaprezentowane przez Barbarę i Justina Kerrów w rozdziale zatytułowanym *Some Observations on Maya Vase Painters* (1988). Ze zbioru 225 zdjęć waz majańskich wyodrębnili oni i powiązali ze sobą niektóre naczynia ceramiczne w jedną z czterech grup charakteryzujących się odmiennymi cechami. Użyli terminu „szkoła malarska” albo „ręka” na określenie zindywidualizowanego stylu. Jako pierwsi zidentyfikowali Mistrza Różowych Glifów (Master of the Pink Glyphs) wyróżniającego się m.in. użyciem różowego albo czerwonego koloru do malowania glifów i pochodzącego z ośrodka Motul de San José. Centrum to zasłynęło w VIII wieku z produkcji wspaniale wykonanych waz, które zostały w późniejszym czasie poddane bardziej szczegółowym badaniom (Just 2013; Velásquez 2009). Ich wynikiem była krytyka wcześniejszych ustaleń Barbary i Justina Kerrów, która

wykazała, że artysta Master of the Pink Glyphs to tak naprawdę dwóch osobnych skrybów (Just 2013, 178). Praca Kerra tworzącego fotograficzną dokumentację waz majańskich oraz publikacja przygotowanego korpusu naczyń ceramicznych (Coe 1973, 1982; Robicsek i Hales 1981) przyczyniły się do upowszechnienia materiału ikonograficznego niezbędnego do prowadzenia badań nad dorobkiem majańskich artystów.

Pod koniec lat 80. XX wieku powstała pierwsza publikacja ujmująca holistycznie rolę artysty w życiu dawnych Majów, która wyszła spod pióra Davida Stuarta (1989b) jako jego praca licencjacka. Autor przedstawił w niej postać majańskiego artysty w świetle analizy ikonograficznej oraz epigraficznej. Takie podejście do omawianej kwestii będzie w późniejszym czasie stosowane ciągle. Ważnym odkryciem stało się również zidentyfikowanie przez Nikolaia Grube (1990) po raz pierwszy imienia artysty, które pojawiło się w formule podpisu na dwóch osobnych mediach: na rzeźbie i na ceramice. Tym rzeźbiarzem był Aj Pashiin, który sygnował Nadproże 1 ze Xcalumkin oraz naczynie ceramiczne K8017 (w stylu Chocholá). Oba artefakty pochodzą z półwyspu Yucatán. Obecnie jest to jedyny przykład podpisu majańskiego artysty, jaki można odnaleźć zarówno na rzeźbie, jak i na ceramice.

Prace naukowe poświęcone tej wysoko wyspecjalizowanej grupie osób koncentrują się głównie wokół materiału źródłowego pochodzącego z rejonu rzeki Usumacinty, w szczególności jeśli chodzi o rzeźbiarzy. Taka dominacja geograficzna wynika w fakcie, że to właśnie z tych okolic (Piedras Negras, Yaxchilán, El Cayo czy Bonampak) pochodzą liczne i dobrze zachowane zabytki, na których można odnaleźć podpisy rzeźbiarzy. Warto przytoczyć prace Carolyn Tate (1992, 1994), która badała dostępny materiał źródłowy z Yaxchilán. Położyła ona nacisk na przeanalizowanie sposobu wyrzycia glifów (Tate 1994, 2), w przeciwieństwie do poprzednich badaczy skupiających się wyłącznie na przedstawieniach figuratywnych (Cohodas 1979; Miller 1985), przez co uzyskała znacznie więcej informacji na temat twórców z Yaxchilán. Pozwoliło to na przedstawienie powiązań między poszczególnymi zabytkami i przypisanie ich do odpowiedniej szkoły rzeźbiarskiej. Wykazała ona również, że za panowania Yaxuun Bahlama IV (752–768) na terenie miasta Yaxchilán działały trzy główne warsztaty, dla których pracowało ponad 60 wykwalifikowanych pracowników. Tak duża liczba osób zaangażowanych w przedsięwzięcia budowlane majańskiego władcy nie może dziwić, ponieważ przypisuje się mu wzniesienie 18 nadproży, 7 steli, 3 wyrzeźbionych schodów, wielu ołtarzy oraz 13 budowli (Tate 1994, 10). Powszechnie uznaje się go za jednego z najbardziej aktywnych władców majańskich, jeśli chodzi o prowadzoną działalność budowlaną.

Drugim kluczowym stanowiskiem archeologicznym dla zrozumienia roli, jaką odgrywał artysta w społeczeństwie dawnych Majów, jest Piedras Negras, położone około 40 km od Yaxchilán. To właśnie tam zachowało się najwięcej podpisów rzeźbiarzy wraz z towarzyszącymi im tytułami. Najważniejszą publikacją na ten

temat jest praca magisterska Johna Montgomeryego z 1995 roku pt. *Sculptors of the Realm: Classic Maya Artists Signatures and Sculptural Style during the Reign of Piedras Negras Ruler 7*. Zebrał on i przeanalizował stylistycznie i epigraficznie wszystkie zabytki z okresu, kiedy panował K'inich Yat Ahk II (781 – ok. 808, nazywanego również Władcą 7), z sygnaturami artystów. Publikacja tego naukowca to pierwsza systematyczna praca poświęcona rzeźbiarzom opisująca cechy ich warsztatu rzemieślniczego oraz tytułaturę. Wcześniej francuski badacz Michel Davoust (1994, 105–111) przedstawił pracę dotyczącą onomastyki artystów z okresu klasycznego. Miała ona charakter bardzo ogólny i była pozbawiona szczegółowej analizy fenomenu, jakim jest pojawienie się podpisów twórców na wykonanych przez nich przedmiotach. W późniejszych czasach powstało jeszcze wiele publikacji dotyczących historii Piedras Negras (Clancy 2009; O'Neil 2012; Teufel 2004), ale nie poświęcono w nich tyle uwagi rzeźbiarzom, jak to uczynił Montgomery.

Ważną rolę w badaniach nad pozycją artysty w społeczeństwie odgrywają prace archeologiczne, które dostarczają wielu cennych informacji. Szczególnie kluczowe są tu publikacje Takeshi Inomaty prowadzącego wykopaliska w Aguateca, ponieważ właśnie tam odkryto pozostałości archeologiczne świadczące o działalności tej wysoko wyspecjalizowanej grupy rzemieślników. Znaleźiska stały się również przyczynkiem do rozważań o znaczeniu produkcji artystycznej w kontekście istniejącej ideologii władców majańskich (Inomata 1997, 2001, 2007).

W krótkim odstępie czasu powstało kilka ważnych pozycji traktujących o artystach bądź stworzonych przez nich polichromowanych wazach (Reents-Budet 1994, 1998). Jedną z nich jest wydana w 1994 roku *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, która została opublikowana z okazji wystawy o tej samej nazwie, zorganizowanej w Duke University Museum of Art (USA). To jedno z pierwszych opracowań tak szeroko omawiających działalność skrybów malujących na przedmiotach ceramicznych przez pryzmat ich dorobku twórczego, pozycji społecznej, zdefiniowania różnych stylów czy identyfikacji poszczególnych artystów za pomocą sygnatur *utz'ihb*. Kolejna pozycja to *The Art of The Maya Scribe* (Coe i Kerr 1997), która porusza m.in. zagadnienia związane z kaligrafią majańską. Książka ta rozpowszechniła termin *whiplash*, który został wprowadzony wcześniej do fachowej literatury (Coe 1977, 336) jako opisujący charakterystyczny ruch pędzla na polichromowanej ceramice.

Do tej tematyki nawiązywał również Adam Herring (2005) w swojej książce *Art and Writing in the Maya Cities, AD 600–800: A Poetics of Line*, która stanowi najbardziej rozbudowane studium teoretyczno-historyczne dotyczące majańskiej kaligrafii. Równolegle opublikowano rozprawę doktorską Marka Van Stone'a (2005). Łączyła ona cechy pracy Montgomeryego, ponieważ dotyczyła zarówno analizy stylistycznej zachowanych zabytków w Palenque po 702 roku, jak i publikacji Coe i Kerra z uwagi na poruszane zagadnienia związane ze sztuką pisania kaligraficznego.

Badania Van Stone'a pozwoliły na częściowe zrekonstruowanie środowiska artystycznego w Palenque, którego zabytki cechują się niezwyklej wprost jakością wykonania, jak choćby Panel 96 Glifów, uznawany za arcydzieło rzeźbiarzy majańskich. Było to istotne z uwagi na zasadniczy brak sygnatur artystów z tego ośrodka miejskiego, bo chociaż pozostają oni anonimowi, to jednak udało się ustalić fazy powstania analizowanych zabytków oraz określić cechy stylu rzeźbiarzy odpowiedzialnych za stworzenie poszczególnych fragmentów badanych artefaktów. Wyniki badań umożliwiły lepsze zrozumienie relacji między głównym projektantem a jego wykonawcami w trakcie realizacji zamierzeń artystycznych. Ponadto udało się obliczyć w przybliżeniu czas potrzebny do wyrzeźbienia jednej inskrypcji. Praca Van Stone'a to kolejna ważna publikacja objaśniająca metody pracy majańskich artystów.

Nowe spojrzenie na świat majańskiego artysty dały prace hiszpańskich naukowców z Uniwersytetu Complutense w Madrycie. Rozwinęli oni i udoskonalili metodę paleograficzną (Lacadena 1995, 2000) oraz preikonograficzną (Sanz 2000), które pozwoliły na zidentyfikowanie liczby artystów biorących udział w tworzeniu Kodeksu madryckiego oraz ustalenie charakterystycznych cech ich stylu. Alfonso Lacadena w swoich pracach nad tym manuskrypcem zwrócił uwagę na socjolingwistyczny aspekt w badaniach nad pozycją artysty w społeczeństwie majańskim (Lacadena 1997). Metoda, choć dostarczyła nowych danych, nie została szerzej wykorzystana w badaniach innych kodeksów, które przetrwały do obecnych czasów. Z racji tego rozdział 8 został poświęcony wynikom przeprowadzonej przeze mnie analizy paleograficznej i preikonograficznej wybranego fragmentu Kodeksu drezdeńskiego.

W ostatnich latach badanie zagadnień związanych z rolą artysty w społeczeństwie Majów oraz jego działalnością jest często poruszane przez naukowców (Aimi i Tunesi 2017; Grube i Luin 2014; Houston, Fash i Stuart 2015; Johnston 2005; Krempel i Matteo 2012; Martin, Houston i Zender 2015; Zender, Beliaev i Davletshin 2016). Wśród tak licznych publikacji warto przytoczyć pracę m.in. Barry Kiddera (2009), która analizuje znaczenie motywu jaskini w ideologii stosowanej przez skrybów, czy Holly Sullivan (2014), stawiającej hipotezę, że etykiety *utz'ihb* oraz *yuxul* to raczej formuły wprowadzające imiona osób z elity zamawiającej dane dzieło¹⁵. Najbardziej aktualną syntezą zagadnienia związanego z analizą sygnatur artystów, włączając w to zarówno skrybów, jak i rzeźbiarzy, oraz ich tytułaturę jest publikacja Stephena Houstona (2016).

¹⁵ W podobnym tonie wypowiada się Flora Clancy (2009, 179), która wątpi, czy formuły językowe *yuxul* oraz *utz'ihb* wprowadzają imiona artystów odpowiedzialnych za stworzenie danego artefaktu. Obie hipotezy stanowczo odrzucam z uwagi na brak przekonujących danych, które mogłyby potwierdzać te wymienione sugestie. Wynika to m.in. z faktu, że w zakresie prerogatyw majańskiego władcy należało fundowanie inskrypcji (steli, ołtarzy, paneli czy schodów glicyficznych itd.). Ponadto analiza tytułatury używanej przez artystów wykazała, że nie należeli oni do wąskiej elity sprawującej władzę w ośrodku, która mogła posiadać odpowiednie uprawnienia do wznoszenia inskrypcji (np. *sajale*).

W literaturze przedmiotu można zaobserwować kilka podejść metodologicznych do omawianego zagadnienia. Pierwsze z nich wykorzystuje metody wywodzące się z historii sztuki, głównie tę opracowaną przez Giovanniego Morelliego (metoda atrybucji) czy też analizę formalną dzieła zaproponowaną przez Erwina Panofskiego (1955). Ten nurt pojawił się jako pierwszy w badaniach nad pozycją artysty w społeczeństwie dawnych Majów. Dzięki rozwojowi epigrafiki stało się możliwe uzupełnienie tych prac o analizy oparte na interpretacji tekstów glificznych (drugie podejście – epigraficzne). Ostatni nurt wiąże się z publikacjami bazującymi na zastosowaniu metody paleograficznej. Wszystkie te trzy podejścia nie tylko nie wykluczają się nawzajem, ale są komplementarne wobec siebie. Dzięki temu można przynajmniej częściowo zrekonstruować świat majańskiego artysty w okresie klasycznym kultury Majów na bazie skąpego materiału źródłowego.

ROZDZIAŁ II

Dzieje spisane glifami

America, say historians, was peopled by savages; but savages never reared these structures, savages never carved these stones... standing as they do in the depths of a tropical forest, silent and solemn, strange in design, excellent in sculpture, rich in ornament... their whole history so entirely unknown, with hieroglyphs explaining all, but perfectly unintelligible... Who shall read them?¹⁶.

(John Lloyd Stephens 1841, 104, 148, 160)

2.1. Wynalezienie pisma

Wynalezienie pisma, czyli odpowiedniego systemu graficznego służącego do utrwalania określonego języka mówionego, dokonało się niezależnie, choć w różnych okresach czasowych, w kilku rejonach świata (Woodard 2004b, 2). Najwcześniejsze z przykładów pochodzą z rejonu starożytnego Egiptu oraz Mezopotamii. Początkowo badacze uważali, że relatywna bliskość w położeniu geograficznym między tymi dwiema wielkimi cywilizacjami mogła mieć wpływ na rozwój hieroglifów egipskich przez przyjęcie wzorców systemowych z doliny Eufratu i Tygrysu. Jednak najnowsze znaleziska archeologiczne z nekropolii w Abydos (grobowiec U-j, czyli tzw. grób Skorpiona I datowany na 3200–3150 rok p.n.e.) w postaci tekstów umieszczonych na tabliczkach z drewna oraz ceramicznych naczyniach dowodzą, że pismo w Egipcie było niezależnym wynalazkiem, co więcej, mogło być nawet wcześniejsze niż system klinowy w Mezopotamii. Odnalezione artefakty zawierały imiona oraz toponimy (Ćwiek 2016, 77–78; Ziółkowski 2011, 125–26). Z kolei miejscem w dolinie Tygrysu i Eufratu, gdzie natrafiono na najwcześniejsze ślady pisma klinowego, jest miasto Uruk (warstwa IVb, ok. 3300–3100 rok p.n.e.). W tym właśnie okresie pojawiają się pierwsze gliniane tabliczki wraz z informacjami administracyjnymi. Jednak dopiero warstwa Uruk III (ok. 3100–2900 rok

¹⁶ Ameryka, mówią historycy, została zasiedlona przez barbarzyńców, ale barbarzyńcy nigdy nie wzniesliby takich budowli, barbarzyńcy nigdy nie wyrzeźbiliby takich kamiennych rzeczy... znajdujących się w sercu tropikalnego lasu, milczących i wspaniałych, o nietypowych wzorach, doskonale wykonanych, bogato zdobionych... ich historia na razie całkowicie nieznana, choć utrwalona w niezrozumiałych hieroglifach... Kto je odczyta? (tłumaczenie własne).

p.n.e.) to etap pewnej standaryzacji stosowanych znaków, co pozwala mówić o istnieniu pisma. Pismo klinowe swoimi początkami silnie nawiązywało do pieczęci stemplowych oraz bulli pochodzących z kultur Hassuna, Samarra i Obeid (Walker 1998, 7–24; Ziółkowski 2011, 62–63).

Z kolei teksty wyryte głównie na tzw. kościach wróźebnych (*jiaguwen*), datowanych na ok. 1200 r. p.n.e. (dynastia Shang), są uważane za najstarsze¹⁷ zabytki chińskiego piśmiennictwa. Owe teksty, odkryte w okolicach Anyang (wschodnie Chiny), zawierały m.in. odpowiedzi na pytania zadane wcześniej wróźbie (Bottero 2008; Peyraube 2004; Robinson 2009, 18)¹⁸.

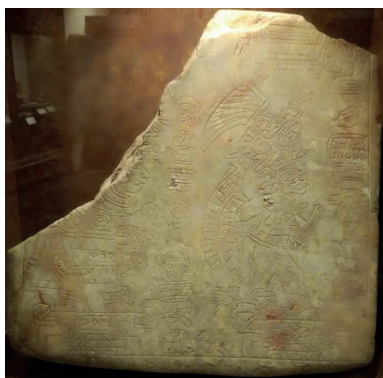
Kontynent amerykański, a dokładniej rzecz biorąc obszar Mezoameryki, to ostatni region, gdzie niezależnie dokonano wynalezienia najwcześniejszych form pisma (Houston 2008b, 3; Trigger 2008). Na tym stosunkowo niewielkim terenie można wyróżnić kilka autochtonicznych sposobów zapisywania, utrwalania informacji. Do najstarszych należy tzw. Blok z Cascajal, który jest datowany na lata 1000–800 p.n.e. Miejsce jego odnalezienia, Lomas de Tacamichapan w stanie Veracruz (Meksyk), wiąże ten artefakt z kulturą olmecą, uważaną za pierwszą wielką cywilizację na terenie Mezoameryki (Rodriguez Martinez i in. 2006). Jednak część badaczy kwestionuje tak wczesne datowanie tego zabytku, a nawet jego autentyczność, ze względu na niejasny kontekst archeologiczny, w jakim został odnaleziony (Cyphers 2007a, 2007b). Nie zmienia to jednak faktu, że na terenie występowania kultury Olmeków pojawiają się także inne zabytki z zachowanymi znakami oraz symbolami mogącymi określać imiona lub tytuły przedstawianych postaci, jak na przykład Monument 13 z La Venta. Houston (2008c, 292) uważa właśnie tę inskrypcję za pierwszy przykład istnienia pisma na terenie Mezoameryki¹⁹. Pojawienie się tego fenomenu datuje on na ok. 600–500 rok p.n.e.

Podobną tendencję można zauważyć w rozkwitających ośrodkach urbanistycznych doliny Oaxaki (fot. 2.1, 2.2). Takim świadectwem może być inskrypcja na Monumencie 3 pochodzącym z San José Mogoté (ok. 630–560 rok p.n.e.). To naj-

¹⁷ Korpus tekstów z Anyang jest dość kłopotliwy dla naukowców, ponieważ przedstawia on pismo już w pełni rozwinięte. Zagadką pozostaje na razie kwestia jego nagłego pojawienia się *ex nihilo*. Dotychczas nie odnaleziono żadnych napisów, które mogłyby świadczyć o wcześniejszym stadium ewolucyjnym tekstów z Anyang (Bagley 2008).

¹⁸ Kwestią ciągle nierozwiązaną pozostają inskrypcje z Doliny Indusu odkryte na stanowiskach, takich jak Harappa czy Mohendżo-Daro. Datowane są one na ok. 2500 r. p.n.e., przez co wydają się znacznie starsze niż wcześniej wspomniane teksty z Anyang. Dotychczas naukowcy nie zdołali jednak odszyfrować tego systemu zapisu informacji pochodzącego z Doliny Indusu, co uniemożliwia jednoznacznie zaklasyfikowanie go jako pisma, które utrwała konkretny język mówiony (Robinson 2009, 18; Woodard 2004a, 3–4).

¹⁹ Wskazany zabytek spełnia bowiem kilka warunków, jakie definiują pismo według założeń Houstona. Można do nich zaliczyć m.in.: pismo to graficzna reprezentacja jakiegoś określonego języka mówionego czy linearna sekwencja tekstu umożliwiająca jego rozwijanie w większe struktury syntaktyczne.



Fot. 2.1. Płyta z Bazán, Oaxaca (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk)
(autor: Kajetan Jagodziński)



Fot. 2.2. *Danzante* z glifami zapotekskimi, Oaxaca (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk)
(autor: Kajetan Jagodziński)

starszy zachowany zabytek Zapoteków, na którym umieszczono tekst określający jeńca wojennego jako 1-Trzęsienie Ziemi (Flannery i Marcus 2003; Urcid 2005). Razem z Monumentem 13 z La Venta wyznaczają początek bogatej tradycji pismiennej Mezoameryki.

Do wczesnych jej przykładów można zaliczyć trochę późniejsze zabytki, takie jak Stela 1 z La Mojarra (II wiek) czy Stela C z Tres Zapotes (I wiek p.n.e.)

(fot. 2.3). Są one wytworem działalności kultury istmiańskiej²⁰, która swoim zasięgiem obejmowała tereny Przesmyku Tehuantepec.



Fot. 2.3. Fragment Steli C z Tres Zapotes (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk)
(autor: Kajetan Jagodziński)

Bez wątpienia jednak, mimo że nie przysługuje im palma pierwszeństwa, to dawni Majowie wytworzyli najbardziej zaawansowany system zapisu informacji. Ten fenomen nie powstawał *ex nihilo*, tylko w wielowiekowej otulinie tradycji piśmienniczej Mezoameryki. Majańskie pismo glificzne pozwalało zapisać każdą wiadomość, oddając przy tym wszelkie niuanse gramatyczne, jakie występowały w gramatyce klasycznego języka ch'olti' (Houston, Robertson i Stuart 2000). Użytkownikami tego pisma była tylko wąska grupa społeczna, do której częściowo należeli także artyści odpowiedzialni m.in. za powstawanie finezyjnie wykonanych inskrypcji. Z tego względu warto zaznajomić się, chociażby tylko pobieżnie, z funkcjonowaniem pisma glificznego, którego znajomość musiała osiąść przynajmniej część skrybów i rzeźbiarzy.

2.2. Pismo glificzne Majów

Odszyfrowywanie pisma dawnych Majów było skomplikowanym i długotrwałym procesem, który łącznie trwał prawie 500 lat. Dopiero w połowie XX wieku udało się poprawnie zidentyfikować charakter tego systemu zapisu informacji jako

²⁰ W literaturze można spotkać również inne, synonimiczne określenie jak kultura epi-olmecka. Stosuję tutaj jednak terminologię istmiańską, zgodnie z sugestią Houstona (2008c, 296–297).

logosylabiczny i przedstawić odpowiednie na to dowody. Tego przełomowego odkrycia dokonał radziecki badacz Jurij Knorozow w 1952 roku. Było to konsekwencją serii wcześniejszych wydarzeń, z których warto wymienić te o kluczowym znaczeniu²¹.

Powszechnie przyjmuje się, że współczesna majanistyka swoimi korzeniami sięga pierwszej połowy XIX wieku i jest związana z dwiema niezwykle ekscentrycznymi wyprawami na tereny Ameryki Środkowej. Ich głównymi organizatorami byli amerykański dyplomata John Lloyd Stephens oraz angielski rysownik Frederick Catherwood. Przemierzali oni te rejony w latach 1839–1840 oraz 1841–1842, dzięki czemu mogli dokładnie poznać ziemie, na których kiedyś rozwijała się wspaniała kultura dawnych Majów. Rezultatem tych wojaży było wydanie wspomnień z wypraw autorstwa Johna Lloyd Stephensa (1841, 1843, 1845, 1848). Oprócz walorów literackich, dostrzeżonych m.in. przez Edgara Poe, jego publikacja zawierała wiele niezwykle cennych obserwacji dotyczących przeszłości tych ziem. Jako jeden z nielicznych twierdził, że odwiedzane ruiny miast były dziełem autochtonów z niedalekiej przeszłości, a tajemnicze znaki pokrywające zabytki opowiadały losy tamtejszych władców. Catherwoodowi zawdzięcza się zaś piękne ryciny odnajdywanych ruin miast oraz różnych artefaktów, których wierność szczegółom jest wprost niebywała. Obydwie wyprawy przyczyniły się do poszerzenia grona ludzi zainteresowanych kulturą dawnych Majów (Bourbon 2000; Brunhouse 1989; Hagen 1967, 1968; Jagodziński 2012).

Prawdziwym przełomem, jak miało się okazać wiele lat później, było odkrycie w 1863 roku kopii oryginału *Relación de las cosas de Yucatán*²² biskupa Diego de Landy przez francuskiego duchownego Charlesa Étienne’a Brasseur de Bourbourg. To właśnie ten dokument stał się majańskim „kamieniem z Rosetty”, ponieważ zawierał dwujęzyczny tekst: wypisane niektóre majańskie sylaby, do których przyporządkowane były hiszpańskie odpowiedniki z alfabetu (il. 2.1). Ten materiał pozwolił Knorozowi potwierdzić swoje hipotezy dotyczące logosylabicznego charakteru pisma dawnych Majów. Dzieło późniejszego biskupa Diego de Landy powstało w Hiszpanii około 1566 roku jako świadectwo jego prawdziwej działalności w trwającym procesie przeciwko duchownemu o nadużycia, jakich miał dokonać na półwyspie Yucatan (wydarzenia z 1562 roku w Maní). Po zakończeniu postępowania sądowego, w czasie którego został oczyszczony z zarzutów, powrócił na ziemie Majów, gdzie został biskupem Yucatanu (Coe 1992; Kettunen i Helmke 2011).

²¹ Niniejszy rozdział to tylko fragmentaryczne przedstawienie najważniejszych etapów odszyfrowywania pisma dawnych Majów (Coe 1992; Houston, Chinchilla i Stuart 2001).

²² Najnowsze badania (Restall i Chuchiak 2002) wykazały, że kopia tego oryginału została sporządzona przez kilku niezależnych skrybów z uwagi na wyróżnienie kilku stylów pisarskich, niejednorodny sposób prowadzenia narracji oraz zastosowanie różnych rodzajów papieru. Co ciekawe, w tytule zachowanej kopii znajduje się informacja o tym, że wspomniane dzieło traktuje o Chinach, a nie o Ameryce Środkowej.



Ryc. 2.1. „Alfabet Landy” zawierający glify majańskie oraz odpowiadające im litery z alfabetu łacińskiego (źródło: Wikimedia Commons)

Próba określenia, jaki charakter miało pismo glificzne Majów (sylabiczne, logograficzne czy alfabetyczne), była jedną z najbardziej dyskutowanych kwestii na przestrzeni wielu lat. Dowody przedstawione przez Knorozowa, że majański system zapisu informacji zawiera logogramy i sylaby, spotkały się z ostrą reakcją części majanistów, w tym ich czołowego przedstawiciela J. Erica Thompsona. Tak podsumował on starania badaczy, którzy próbowali dowieść występowania logogramów i znaków fonetycznych w piśmie dawnych Majów:

Starałem się zignorować próby odczytania pisma glificznego Majów przez Whorfa (1933, 1942), gdyż przypuszczam, że wszyscy badacze tematu mogliby teraz wrzucić je do owej otchłani, w której znajdują się już niesławne interpretacje Basseura de Bourbourg (1869–70), de Rosny (1876), Charency (1876), Le Plongeaona, Cresson (1894) i Cyrusa Thomasa (1886) [...] Teksty Whorfa są poważnym ostrzeżeniem dla tych, którzy mają podobne, bezkrytyczne podejście do problemu pisma hieroglificznego. (Kettunen i Helmke 2011, 9–10)

Od II połowy XX wieku widoczne jest znaczne przyspieszenie w badaniach nad funkcjonowaniem majańskiego pisma glificznego, które zostało przedstawione w rozdziale 1. Podsumowując dotychczasowe dokonania epigraficzne oraz językowe, można stwierdzić, że system zapisu informacji dawnych Majów został w znacznej mierze odszyfrowany. Do tej pory zidentyfikowano ponad 800 różnych

znaków, liczba ta może jednak wzrosnąć z uwagi na ciągle odkrywanie nowych inskrypcji (Sharer i Traxler 2006, 134)²³. W zależności od kryteriów przyjętych do oceny stopnia odczytania tego systemu zapisu informacji²⁴ można stwierdzić, że zostało ono odszyfrowane w 60–80% (Kettunen i Helmke 2011, 23).

Jedną z interesujących cech pisma majańskiego w kontekście prowadzonych rozważań nad artystami jest graficzna elastyczność zapisu znaków glificznych. Pozwalała ona skrybom bądź rzeźbiarzom, w zależności od wykorzystywanego materiału, na pewną swobodę kreowania konkretnego glifu według własnej wrażliwości artystycznej i potrzeby chwili. Łączenie pewnych elementów z innymi umożliwiało wypracowanie własnego, charakterystycznego stylu, który wychodził poza ustandaryzowane formy ekspresji²⁵. Ta właściwość majańskiego systemu glificznego pozwalała na pewne manipulowanie przestrzenią w bloku glificznym. Dzięki temu można rozpoznać i ocenić poziom artystyczny wykonania napisu przez skrybów bądź rzeźbiarzy.

W korpusie tekstów majańskich można odnaleźć wiele przykładów takich artystycznych manipulacji różnymi znakami glificznymi. Z uwagi na logosylabiczny charakter tego pisma istniały dwie możliwości zapisu słów: sylabiczny oraz logograficzny, któremu opcjonalnie mogła towarzyszyć sylaba²⁶. Za taki przykład może służyć słowo *chahk*, oznaczające „boga deszczu”. Można je zapisać następująco: a) sylabicznie – **cha-ki** lub b) logograficznie z komplementem fonetycznym **CHAK-ki** (fot. 2.4). Dzięki temu artysta wprowadzał do tekstu różnorodność stylistyczną zapisu poszczególnych słów. Oprócz tego warto tu wymienić jeszcze

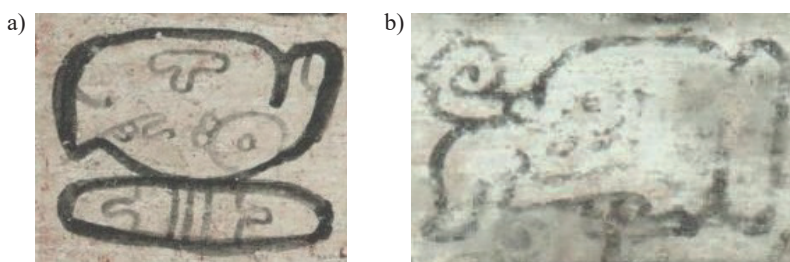
²³ Kettunen i Helmke (2011, 8) podają, że pismo glificzne obejmowało ponad 1000 różnych znaków, których większość stanowią alografy, czyli warianty jednego glifu, bądź takie stosowane jedynie w pewnym okresie lub występujące tylko na niewielkim obszarze. Z tego względu redukują oni liczbę pojedynczych znaków do zbioru około 500 glifów.

²⁴ Istnieją przypadki, w których na przykład wiadome jest znaczenie danego glifu, ale nieznane jego brzmienie/zapis bądź *vice versa*. Z racji tego szacunkowe dane mogą się różnić w zależności od kryteriów wcześniej przyjętych przez wspomnianych autorów.

²⁵ Ostatnio Stuart (2018) zidentyfikował ciekawy przypadek zapisu imienia majańskiego władcy *Yajawte' K'inich* z królestwa Ik' na dwóch wazach ceramicznych K533 i K8889. Zostały one wykonane przez tego samego artystę. W pierwszym przypadku część imienia władcy została zapisana jako **K'INICH-chi** (powszechnie stosowana forma), zaś na K8889 pojawia się również logogram **K'INICH**, ale z dopełnieniem fonetycznym **cha**. Co ciekawe, ów znak w rzeczywistości przedstawia logogram **CHA'**, „metate”, który w tym konkretnym przypadku funkcjonuje właśnie jako sylaba. Tę innowację należy zatem przypisać temu skrybie i elastycznemu systemowi glificznemu dawnych Majów.

²⁶ Czasami, z uwagi na występujące w dawnym piśmie Majów homogramy (słowa, które mają inne brzmienie, mimo tej samej pisowni), sylaby odgrywały istotną rolę, która polegała na wskazaniu odpowiedniej lektury danego znaku. Przykładem może być zestawienie ze sobą tak samo wyglądających glifów: sylaby **ku** oraz logogramu **TUN** „kamień”. W celu ich rozróżnienia do logogramu **TUN** dołączano sylabę **ni**, która wskazywała jednoznacznie lekturę tego znaku jako *tuun*. Dzięki temu unikano dwuznaczności w inskrypcjach.

dwie inne właściwości pisma dawnych Majów, które umożliwiały skrybom oraz rzeźbiarzom wykazanie inwencji artystycznej przez dowolne scalanie ze sobą różnych glifów: istnienie infiksów (ang. *infix*) oraz połączeń (ang. *conflation*). Pierwszy z nich pozwalał wpisać jeden znak w drugi przy zachowaniu ich pełnej autonomii graficznej (fot. 2.5), zaś drugi dawał sposobność scalenia dwóch znaków w jeden, ukazując jednak tylko ich najbardziej emblematyczne cechy niezbędne do poprawnej identyfikacji²⁷ (fot. 2.6). Wybór poszczególnej strategii zapisu glifów mógł być uwarunkowany zarówno motywami estetycznymi (np. indywidualne preferencje artysty) lub ekonomicznymi (np. ilość dostępnej przestrzeni w tekście) (Coe i Van Stone 2005, 26; Kettunen i Helmke 2011, 17).



Fot. 2.4. Różne formy zapisu słowa *chahk* pochodzące z Kodeksu drezdeńskiego: a) sylabiczna **cha-ki**, almanach 3a, b) logograficzna z komplementem fonetycznym **CHAK-ki**, almanach 10b (źródło: SLUB 2010)



Fot. 2.5. Sylaba **la** jako infiks w sylabie **ja**. Detal z Panelu 96 Glifów z Palenque (replika w Museo Alberto Ruz Lhuillier w Palenque) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Od lat 80. XX wieku nastąpił rozwój badań lingwistycznych, które pozwoliły odpowiedzieć na jedno z fundamentalnych pytań – jaki język bądź języki zostały

²⁷ Działo to na zasadzie *pars pro toto*, gdzie jedna cecha decydowała o odszyfrowaniu zawartych znaków w danej hybrydzie graficznej.

utrwalone w sporządzonych tekstach. Obecnie na obszarze, na którym rozwijała się klasyczna kultura Majów, ziemie Gwatemali, Belize, południowy i południowo-wschodni Meksyk wraz z zachodnią częścią Hondurasu i Salwadoru, występuje ok. 30 języków majańskich²⁸, które dzielą się na 5 głównych gałęzi, a te z kolei na mniejsze grupy i podgrupy. Podaje się, że posługuje się nimi około 6 milionów osób. Wyróżnia się zasadniczo dwie wielkie grupy majańskie: z wyżyn oraz z nizin. Języki pochodzące z nizin, sklasyfikowane w trzy podgrupy – tzeltal, ch’olan oraz jukatecki, wykazują bliskie relacje z tym, stosowanym do zapisu informacji w piśmie glificznym (Bricker 2004; Kettunen i Helmke 2011, 13).



Fot. 2.6. Scalenie dwóch logogramów **K'UK'** i **BALAM** w jeden znak. Detal z Panelu 96 Glifów z Palenque (replika w Museo Alberto Ruz Lhuillier w Palenque) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Długo panowało przekonanie, że teksty glificzne zostały spisane w języku jukateckim (Closs 1987; Hofling 1998; Houston, Robertson i Stuart 2000, 324; Knorosow 1955). Wynikało to bowiem z faktu, że to właśnie język jukatecki był najlepiej udokumentowanym z języków majańskich. Powstało wiele słowników kolonialnych (*Diccionario de Motul*) czy podręczników do nauki jukateckiego (tzw. *artes*, jak na przykład dzieło Beltrana). To właśnie na tym obszarze (zachodnia część półwyspu Yucatan) władza hiszpańska była najlepiej utrwalona, co spowodowało, że powstało tyle materiałów.

Jednak szczegółowa analiza zachowanych tekstów wykazała, że stosowane w zdecydowanej większości przypadków struktury gramatyczne są charakterystyczne dla języków z grupy cholańskiej (Bricker 1986; MacLeod 1984, 1987). Aktualne ustalenia definiują język inskrypcji jako klasyczny majański bądź klasyczny ch’olti’ (Houston, Robertson i Stuart 2000). Należy go traktować jako pewnego rodzaju *lingua franca*. Świadczył on o elitarności jego użytkowników, a zarazem nadawał spójności kulturze Majów, szczególnie w okresie klasycznym. Nie oznaczało to jednak, że wszystkie teksty były homogeniczne pod względem językowym. Można w inskrypcjach odnaleźć ślady innych języków majańskich,

²⁸ Wyjątkiem języka majańskiego znajdującego się poza tym rdzennym obszarem jest język watek (huastek).

ale także spoza tej grupy (Lacadena i Wichmann 2002). Gordon Whittaker (1986) jako pierwszy wskazał na zapożyczenia z języka nahuatl w Kodeksie drezdeńskim, zaś Dmitri Beliaev zauważył przenikanie się języków z wyżyn Majów na ceramice wykonanej w stylu Chama i Nebaj (Kettunen i Helmke 2011, 13). Z kolei teksty powstałe na półwyspie Jukatan świadczą o dyglosji, jaka panowała na tym terenie. Nasycenie bowiem słownictwem pochodzącym z jukateckiej podgrupy językowej jest niezwykle duże, czego dowodzą badania różnych naukowców (Grube 2003; Lacadena 1997; Vail 2000; Wald 2004).

Pierwsze majańskie teksty odnaleziono na stanowisku San Bartolo w kompleksie Las Pinturas, który datuje się na ok. 300 r. p.n.e. (faza Xbalanque) (Stuart 2017). Od tego czasu ciągłość stosowania glificznego zapisu informacji jest poświadczona aż do podboju ziem Majów przez Hiszpanów. Badania Chuchiaka (2010) wykazały jednak, że konfiskata kodeksów majańskich następowała jeszcze w XVIII wieku. Świadectwa kultury piśmienniczej są rozłożone nierównomiernie. Najwięcej ich pochodzi z okresu klasycznego (III–IX wiek), kiedy nastąpiło apogeum rozwoju pisma. Z kolei postklasyczna spuścizna literacka obejmuje zaledwie cztery manuskrypty majańskie (Coe i in. 2015), z czego największe kontrowersje wzbudzał Kodeks Grolier²⁹.

Teksty glificzne umieszczano na różnych nośnikach oraz miejscach. Inskrypcje można odnaleźć na stelach, panelach, tronach, nadprożach czy naczyniach ceramicznych, ale także niewielkich przedmiotach, jak muszle, zausznice czy naszyjniki, które ozdabiano glifami.

Na zakończenie tej związanej relacji o wczesnych systemach pisma na świecie warto przedstawić jeszcze jedną interesującą obserwację dotyczącą mezoamerykańskiej tradycji piśmienniczej. Boone (1994, 20) zauważyła słusznie, że rozwój pisma na kontynencie amerykańskim w okresie prekolumbijskim nie podąża za wcześniej przyjętymi wzorcami ewolucji systemów zapisu informacji. Model stworzony przez Gelba (1963) miał charakter ewolucyjny i zakładał stopniowy rozwój pisma wraz z rozrastającym się aparatem państwowo-administracyjnym. A zatem prekursorem systemu fonetycznego/glottograficznego był system piktograficzny/semazjograficzny³⁰. Kultury Mezoameryki nie podążają za tym teoretycznym schematem. Najwcześniejsze systemy zapisu informacji na tym obszarze pojawiają się nagle, pomijając fazę piktograficzną/semazjograficzną i wykazują od początku istnienie sylab oraz logogramów. Ponadto rozwój pisma nie koresponduje z rozrostem aparatu państwowo-administracyjnego. Przykładem takiej sytuacji jest właśnie kultura dawnych Majów, gdzie system glificzny osiągnął niebywały stopień

²⁹ Szerzej kwestia czterech kodeksów majańskich została omówiona w rozdz. 8.

³⁰ Pojęcia „system glottograficzny” (wiadomości są kodowane w konkretnym języku i wedle jego reguł gramatycznych) oraz „system semazjograficzny” (kodowanie informacji za pomocą obrazów, które mogą zostać odczytane przez użytkowników innych, często niespokrewnionych ze sobą języków) są zapożyczone z terminologii Geoffreya Sampsona (1985).

złożoności (*nota bene* to najbardziej zaawansowany sposób zapisu informacji na całym kontynencie amerykańskim w okresie prekolumbijskim), zaś organizacja polityczna nigdy nie wyszła w zasadzie poza obręb miasta-państwa. Z kolei imperium Teotihuacán czy Meksyków w środkowym Meksyku, mimo ekspansywnej polityki, nigdy nie osiągnęło takiego stopnia zaawansowania w rozwoju pisma, jak to miało miejsce w przypadku kultury dawnych Majów (Stuart 1995, 8).

2.3. Sytuacja społeczno-polityczna w okresie klasycznym (III–IX wiek)

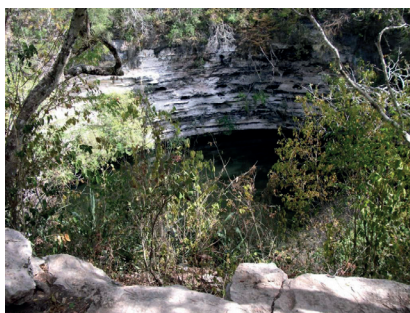
Majowie, którzy jako jedyni spośród ludów prekolumbijskich osiągnęli tak wysoki stopień rozwoju systemu zapisu informacji, zamieszkiwali tereny wchodzące w skład dzisiejszego południowo-wschodniego Meksyku (stany: Tabasco, Chiapas, Campeche, Jukatan, a także Quintana Roo), Belize, Gwatemali oraz zachodniej części Hondurasu i Salwadoru. Ów obszar obejmował około 324 tysiące kilometrów kwadratowych, charakteryzując się dużym zróżnicowaniem geograficznym, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Z tego względu można wyodrębnić trzy zasadnicze subregiony ich osadnictwa: południowy, środkowy oraz północny.

Pierwszy z nich rozciągał się od południowo-wschodniej części stanu Chiapas przez wyżyny Gwatemali i wybrzeże Oceanu Spokojnego aż do zachodnich ziem Salwadoru. Pod względem orograficznym te tereny to wysokie masywy górskie z licznie występującymi wulkanami, które stanowią część Pacyficznego Pierścienia Ognia. Rejon ten był bogaty w różne minerały, jak hematyt, obsydian, jadeit, serpentyn czy cynober, tak bardzo cenione przez autochtoniczną ludność. Z tego względu ów region odgrywał znaczącą rolę w handlu tymi dobrami między odległymi ośrodkami. To właśnie tu swój początek biorą wielkie rzeki, jak Usumacinta, Grijalva czy Motagua, które stanowiły najważniejsze arterie wodne i komunikacyjne na ziemiach Majów.

Strefa środkowa, w przeciwieństwie do południowej, to obszary nizinne rozciągające się od Zatoki Meksykańskiej do wybrzeży Morza Karaibskiego. Obejmują one meksykańskie stany Chiapas, Tabasco oraz częściowo stany Campeche i Quintana Roo, a także Belize i zachodnie ziemie Hondurasu. Na szczególną jednak uwagę zasługują tereny wchodzące obecnie w skład departamentu Petén w Gwatemali, pokrytego gęstym lasem tropikalnym, gdzie najprężniej rozwijała się majańska kultura okresu klasycznego.

Rejon północny obejmuje swoim zasięgiem meksykańskie stany Jukatan oraz częściowo Campeche i Quintana Roo. To również obszar nizinny, lecz występująca tam roślinność jest typowa dla sawanny. Półwysep Jukatan składa się z wapiennego podłoża, czego skutkiem jest występowanie zjawisk krasowych. Ich najbardziej znaną emanacją są *cenotes*, czyli naturalne studnie powstałe w wyniku wymywania przez wodę gruntu (fot. 2.7). Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest również brak wód

powierzchniowych, ponieważ opady deszczu przesiąkają przez wapienne podłoże aż do osiągnięcia warstwy skał nieprzepuszczalnych. Dzięki temu tworzy się podziemna sieć cieków wodnych (Coe 2005, 22–24; Sharer i Traxler 2006, 29–60; Thompson 1993, 17–27; Tuszyńska 2016, 19). Ten brak rzek i jezior na półwyspie Jukatan został zauważony już przez pierwszych hiszpańskich przybyszów, u których wywołało to zdziwienie, jak choćby w przypadku zakonnika franciszkańskiego Diego de Landy³¹.



Fot. 2.7. Cenote w Chichén Itzá (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Tereny, na których rozkwitała cywilizacja Majów, stanowią część obszaru znanego powszechnie jako Mezoameryka. Termin ten, wprowadzony przez Paula Kirchhoffa w 1943 roku, definiuje terytorium sięgające od ziem północnego Meksyku aż po zatokę Nicoya w Kostaryce. Pojęcie to ma wymiar kulturowy, ponieważ zostało ukute z uwagi na występowanie pewnych wspólnych cech wśród kultur zamieszkujących te tereny. Do nich zalicza się m.in. uprawa kukurydzy, fasoli oraz roślin dyniowatych (tzw. siostry mezoamerykańskie), wyrób narzędzi z obsydianu, wznoszenie schodkowych piramid, rytuały samoofiary czy rytualna gra w piłkę (*pelota*). Występowanie jednak w miarę jednolitego kompleksu cech konstytuujących na tak rozległym obszarze może budzić pewne zdumienie, jeśli zważyć, że w prekolumbijskiej Mezoameryce posługiwano się wieloma odmiennymi językami. Różnice te nie stanowiły jednak bariery dla rozpowszechniania się tych samych wzorców kulturowych.

Badacze prekolumbijskiej kultury Majów wyróżniają zasadniczo trzy podstawowe okresy: preklasyczny (2000 rok p.n.e. – 250 rok n.e.), klasyczny (lata 250–900) oraz postklasyczny (lata 900–1500). Trzeba podkreślić, że przedstawiona wyżej chronologia opiera się na ogólnych ramach czasowych, co może powodować pewne rozbieżności w podziale historii dawnych Majów na okresy proponowane przez

³¹ Diego de Landa (b.d., 102) tak pisze w swoim dziele *Relación de las cosas de Yucatán*: „La naturaleza obró en esta tierra tan diferentemente en lo de los ríos y fuentes, que los ríos y las fuentes que en todo el Mundo corren sobre la tierra, en ésta van y corren todos por sus meatos secretos debajo de ella” [Przyroda zupełnie inaczej stworzyła tutaj rzeki i źródła, które na całym świecie zazwyczaj znajdują się na powierzchni ziemi, a tu płyną tajemniczo pod jej warstwą (tłumaczenie własne)].

poszczególnych naukowców. Nie wpływa to jednak zasadniczo na zmianę paradygmatów przyjętej i powszechnie akceptowanej periodyzacji dziejów tej cywilizacji³².

Wykryształizowanie się kultury majańskiej okresu preklasycznego było wynikiem długotrwałych procesów, jakie zachodziły w epoce archaicznej (9000/7000–2000 rok p.n.e.). Dotyczyły one zasadniczo powolnego zjawiska ukierunkowanego na zmianę modelu funkcjonowania grup nomadów – z koczowniczego na osiadły tryb życia. Fundamentalnym czynnikiem stymulującym tę doniosłą zmianę było rozpoczęcie uprawy roślin określanych jako „siostry mezoamerykańskie” (kukurydza, fasola oraz gatunków należących do rodziny dyniowatych). Stabilizacja osadnictwa oraz jej konsekwencje to kluczowy moment w procesie kształtowania się kompleksu cech definiujących poszczególne kultury. Nie może zatem dziwić, że naukowcy przyjmują za początek dziejów Majów właśnie ten moment, kiedy członkowie omawianej grupy zaczęli prowadzić osiadły tryb życia, uprawiać ziemię oraz produkować naczynia ceramiczne. Badania archeologiczne pozwalają w przybliżeniu określić owo przełomowe wydarzenie na około 2000 rok p.n.e. (ceramika Barra) (Olko i Żrałka 2008, 49, 120–122).

Okres preklasyczny to czas, kiedy powstają pierwsze miasta Majów. Dotychczas najstarszym przebadanym ośrodkiem jest stanowisko archeologiczne Cuello (Belize), którego początki datuje się na około 1200 rok p.n.e. (Hammond 2011, 36). Do grupy najwcześniejszych ośrodków miejskich zalicza się także: Cerros, Lamanai i Colha (Belize), Komchén i Dzibilchaltún (Jukatan) czy Ceibal i Altar de Sacrificios (region Petexbatún, Gwatemala). Jednak rejonem, gdzie najbujniej kwitła kultura majańska epoki preklasycznej była Kotlina Mirador, która obejmowała obszary północnej Gwatemali oraz południowej części meksykańskiego stanu Campeche. Na tych ziemiach założono miasta, takie jak: El Mirador, Nakbé, Uaxactún czy Tintal. Cechą charakterystyczną dla tego okresu było wznoszenie architektury monumentalnej, która towarzyszyła nasilającemu się procesowi urbanizacji. Najlepszym przykładem rozmachu prowadzonej ówczesznie działalności budowniczej jest piramida La Danta znajdująca się w El Mirador, która ma 72 metry wysokości. To jedna z najwyższych konstrukcji tego typu na świecie. Wiele elementów architektonicznych, charakterystycznych dla okresu klasycznego, jak na przykład kompleksy triadyczne, mają swoje źródła właśnie w okresie preklasycznym.

Architektura monumentalna to także wyraz zachodzących zmian społeczno-politycznych, jakie przebiegały na tym terenie. Następowало rozwarstwianie się społeczeństwa i przejęcie władzy przez wąską grupę decydentów, którzy sterowali losami poszczególnych ośrodków miejskich (Hansen 2011).

Dynamiczny rozwój majańskich miast okresu preklasycznego zakończył się gwałtownymi wstrząsami społeczno-politycznymi. W materiale archeologicznym

³² Trochę inną periodyzację stosuje m.in. Kai Delvendahl (2008, 16), jednak nie różni się ona zbytnio w kwestiach fundamentalnych (np. przyjęcia wydarzeń granicznych dla poszczególnych okresów) od pozostałych.

odnaleziono wiele śladów wskazujących na pospieszne opuszczanie dotychczasowych domostw, zanik aktywności architektonicznej oraz spadek gęstości zaludnienia. Mechanizmy, jakie stymulowały ów kryzys w II oraz III wieku, nie są do końca znane. Przypuszcza się, że koniec okresu preklasycznego był wynikiem narastających konfliktów wojennych, nadmiernej eksploatacji lasów czy innych klęsk naturalnych, jak np. długotrwałe susze (Olko i Żrałka 2008, 146–47).

Powszechnie przyjmuje się, że rok 250 to początek okresu klasycznego, który trwał do 900 roku. Późna polityczna po upadku głównych miast preklasycznych szybko została wypełniona przez inne ośrodki miejskie, jak na przykład Tikal czy Calakmul. Obszar dzisiejszego departamentu Petén w Gwatemali stał się centralnym rejonem rozwoju kultury klasycznej. Jedno z głównych kryteriów wyodrębnienia tej jednostki chronologicznej w dziejach Majów wiązało się z procesem niebywałego rozwoju pisma, którego efektem było powstanie wielu tekstów umieszczanych na różnych nośnikach. Daty zachowane na Steli 29 z Tikal (Petén, Gwatemala) – rok 292 (8.12.14.8.15)³³ – oraz Monumencie 101 z Toniná (Chiapas, Meksyk) – rok 909 (10.4.0.0.0.) – wyznaczają ramy chronologiczne rozkwitu wspomnianego fenomenu kulturowego (fot. 2.8). Ich wybór jest nieprzypadkowy, ponieważ są to daty, które można dokładnie skorelować z kalendarzem gregoriańskim, mimo że Stela 29 z Tikal nie jest najstarszym zabytkiem pisma majańskiego. Okres klasyczny dzieli się na dwa podokresy: wczesny (250–600 rok) oraz późny (600–900 rok). Cezurą wyznaczającą podział tej periodyzacji był upadek Teotihuacán, o którym będzie mowa poniżej.



Fot. 2.8. Monument 101 z Toniná (Museo del Sitio de Toniná) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

³³ Data podana w nawiasie to jej zapis w długiej rachubie, liczonej od mitycznego stworzenia świata, który był jedną z metod podawania upływającego czasu stosowaną przez dawnych Majów.

Bogactwo zachowanych tekstów pozwala na lepsze zrozumienie realiów omawianej epoki. Jedną z podstawowych kwestii nurtujących pierwszych badaczy kultury dawnych Majów była organizacja polityczna tego obszaru. Początkowo uważano, że opierała się ona na istnieniu miast-państw. Sylvanus Morley wskazywał, że na tym obszarze istniały co najmniej cztery duże jednostki skupiające ośrodki miejskie. Z kolei John E. Thompson definiował miasta jako centra o charakterze ceremonialnym, które nie służyły jako miejsca stałego zamieszkania. Pierwsze próby wyjaśnienia tej kwestii bazowały głównie na informacjach uzyskanych w czasie prowadzonych prac archeologicznych (Tuszyńska 2016, 22–23).

Rozwój epigrafiki dostarcza coraz więcej cennych informacji na temat organizacji politycznej na ziemiach Majów. Przełomowego odkrycia dokonał Heinrich Berlin (1958), który w inskrypcjach zidentyfikował tzw. glif-emblemat, początkowo nazywany glifem „Ben-Ich”. Zaproponował on, że ta formuła może odnosić się do nazw miast, bóstw-opiekunów danych ośrodków lub dynastii sprawujących władzę. Późniejsze badania pozwoliły na zidentyfikowanie poszczególnych elementów składowych glifu-emblematu i przetłumaczenie ich jako *k'uhul-* (opcjonalnie) *X-ajaw*, „boski władca X (nazwa miasta)”. Dzięki temu można było rozpoznać glify-emblematy takich miast, jak: Tikal, Yaxchilán, Piedras Negras, Palenque czy Copán.

Prace Berlina stanowiły podstawę dla późniejszych koncepcji dotyczących organizacji politycznej na ziemiach Majów. Początkowo sądzono, że całe terytorium podzielone było na cztery części. Takie wnioski wyciągnął Thomas Barthel (1968), analizując dostępne ówczesne inskrypcje. Idea, jaką on zaproponował, została rozwinięta przez Joyce Marcus (1973, 1976). Zaprezentowany przez nią schemat także bazował na modelu czterech stron świata, ale dodatkowo uwzględniał w swojej typologii podrzędne ośrodki, które podlegały głównym stolicom stanów regionalnych. Wraz z nowymi odkryciami archeologicznymi oraz epigraficznymi następne modele ukazujące podział organizacyjny ziem Majów stawały się coraz bardziej wyrafinowane i skomplikowane.

Przykładem tej tendencji jest praca Richarda Adamsa, który zasugerował istnienie aż ośmiu stanów regionalnych (Tuszyńska 2016, 25). Z kolei Peter Mathews (1996), analizując rozrastający się korpus dostępnych inskrypcji, doszedł do wniosku, że mogło istnieć od 60 do 70 niezależnych miast-państw na obszarze zamieszkałym przez Majów w okresie klasycznym. Aktualnie dominuje model opracowany przez Nikolaia Grube oraz Simona Martina (Grube i Martin 1998; Martin i Grube 2000), który opiera się na istnieniu dwóch rywalizujących ze sobą super-potę: Tikal i Calakmul. Ta walka o wpływy wytworzyła skomplikowaną sieć wzajemnych relacji między ich sprzymierzeńcami, od całkowicie zależnych ośrodków do autonomicznych sojuszników. Ponadto atmosfera ówczesnie panująca była niezwykle dynamiczna, tworząc w ten sposób niestabilną sytuację geopolityczną. Kwestia glifów-emblematów ciągle nie została całkowicie wyjaśniona. Ostatnio

wśród badaczy podnosi się zagadnienia związane z zasięgiem terytorialnym oraz strefami wpływów poszczególnych królestw (Tokovinine 2013).

Odtworzenie struktury społeczeństwa majańskiego również napotyka na pewne ograniczenia wynikające z natury dostępnych danych. Zasadniczą kwestią jest reprezentacyjność danej struktury społecznej w zachowanym materiale źródłowym, zarówno archeologicznym, ikonograficznym, jak i epigraficznym. Zgromadzone dane pozwalają zdecydowanie lepiej poznać i opisać tę uprzywilejowaną grupę ludzi, w rękach której znajdowały się władza oraz dostęp do luksusowych dóbr. Taka sytuacja wpływa negatywnie na postrzeganie pozostałej części społeczeństwa, której obraz ukazany jest niezwykle fragmentarycznie.

Nie może zatem dziwić, że powszechnie przyjęty model opisujący społeczeństwo dawnych Majów to binarny schemat ukazujący elitę oraz pozostałą część populacji. Tę pierwszą grupę, nadreprezentatywną w materiale źródłowym w stosunku do swojej wielkości, określa się głównie na podstawie rozmiaru zamieszkiwanych przez nią budowli rezydencjalnych, dostępu do luksusowych dóbr, jak np. jadeitu, czy formy pochówku, któremu zazwyczaj towarzyszy bogate wyposażenie grobowe. Kompleks wymienionych powyżej cech świadczył bowiem o prestiżu oraz majątku w Mezoameryce (Chase i Chase 2003, 3). Webster (2003, 136) zasugerował, że byłoby stosowne podzielić elitę na dwie podgrupy: tę obejmującą najważniejszych decydentów używających prestiżowych tytułów oraz obejmujących najwyższe godności w społeczeństwie majańskim. Do drugiej warstwy należałoby tacy ludzie, jak artyści czy wojownicy, którzy cieszyli się estymą, ale nie posiadali już tak dużego wpływu na zarządzanie królestwem. Ostatnio Tuszyńska (2016, 32) podniosła ważną kwestię, zakładając, że słuszny jest model Webstera dotyczący możliwości awansu społecznego wewnątrz elity³⁴.

Nie ulega wątpliwości, że badania dotyczące organizacji społeczeństwa dawnych Majów, dzięki zachowanym inskrypcjom, pozwoliły poznać mechanizmy, które przyczyniły się do wykształcenia modelu hierarchii społecznej obecnego w tej kulturze. Stan wiedzy na ten temat znacznie się poszerzył, ale ciągle pozostaje więcej pytań niż odpowiedzi.

Można wskazać dwa procesy historyczne, które wywarły przemożny wpływ na kształtowanie się ładu społeczno-politycznego, jaki panował w okresie klasycznym. Pierwszy z nich to wydarzenia z 378 roku określane również jako *entrada*, które zmieniły krajobraz geopolityczny ziem Majów. Tym mianem opisuje się przybycie wysłanników z odległego imperium Teotihuacán (środkowy Meksyk), którzy zapoczątkowali nowy porządek społeczno-polityczny w dziejach tej kultury. Wizerunki owych przybyszów można odnaleźć na zabytkach w El Perú-Waka', La Sufricaya, Uaxactún czy El Encanto. Świadczy to o ekspansywnej polityce hegemonia z Wyżyny Meksykańskiej wobec lokalnych ośrodków, które miały stać

³⁴ Szerzej ta grupa społeczna została omówiona w dalszej części książki, tj. w rozdz. 6.

się oparciem dla władzy Teotihuacán na tym obszarze. Rezultatem tych wydarzeń było z kolei zdobycie przez Tikal pozycji hegemonu wśród miast dawnych Majów. To właśnie w tym okresie elementy pochodzące ze środkowego Meksyku na trwałe weszły do kanonu sztuki majańskiej. Wstrząsy wywołane stopniowym upadkiem tego środkowomeksykańskiego imperium w latach 550–600 stanowią cezurę dzielącą okres klasyczny na dwie części: wczesny (250–600) oraz późny (600–900).

Z kolei drugim wydarzeniem była walka, wraz z jej konsekwencjami, o hegemonię między Tikal a Calakmul, która zdominowała prawie cały późny okres klasyczny. Od czasów *entrady* to ten pierwszy ośrodek uchodził za niekwestionowaną potęgę na ziemiach Majów. Jednak sytuacja zmieniła się drastycznie w latach 562–695, kiedy to Calakmul wyrosło na najważniejsze mocarstwo. Pod koniec VII wieku Tikal odrzuciło dominację tego ośrodka i stopniowo odzyskiwało wpływy. Jedną z konsekwencji owego globalnego w skali majańskiego uniwersum była bardzo silna atomizacja krajobrazu geopolitycznego. Uniezależniło się wiele pomniejszych królestw, których władcy rościli sobie pretensje do zwierzchności nad innymi ośrodkami. Z tego względu sytuacja późnego okresu klasycznego charakteryzowała się rozrostem warstwy elity i ich dworów, które stymulowały bujny rozkwit działalności artystycznej.

Niestety fragmentaryzacja polityczna wznagała głównie konflikty zbrojne, które powiększały zamęt oraz destabilizowały ład społeczny. To właśnie w takiej atmosferze zaburzeń, ale również gospodarczej prosperity było możliwe pojawienie się niespotykanego dotychczas na całym kontynencie amerykańskim zjawiska, jakim było sygnowanie przez artystów wytworzonych przez siebie artefaktów.

Apogeum rozwoju kultury klasycznej, przypadające na VII i VIII wiek, kryło już w sobie załóżki nadchodzącego kryzysu. Naukowcy nie do końca znają mechanizmy jego narastania. Można jednak wskazać pewne okoliczności, które z całą pewnością przyczyniły się do jego powstania. Zarówno źródła epigraficzne, jak i odkrycia archeologiczne (masowy pochówek w Cancuén czy zniszczenia w Aguateca) potwierdzają eskalację konfliktów zbrojnych, znacznie destabilizującą sytuację społeczno-polityczną na tych ziemiach. Nie bez znaczenia był też wzrost demograficzny, nadmierne wylesianie terenów (deforestacja) czy klęski naturalne, takie jak długotrwałe susze, które przyczyniły się do załamania koniunktury w okresie klasycznym.

Zmiany społeczne i polityczne oraz wywołane tym ruchy migracyjne sprawiły, że ciężar sił kulturotwórczych został przeniesiony na półwysep Jukatan, zaś dawnymi ośrodkami na południu nizin Majów zawładnęła dżungla. Zmiany, jakie zaszły, wyznaczają kolejny etap rozwoju tej kultury – okres postklasyczny. Pozycję hegemonu w jego wczesnym okresie (900–1200) odgrywało Chichén Itzá. Późny okres postklasyczny (1200–1500) w dużej mierze został zdominowany przez ośrodek Mayapán, którego rozkwit trwał do połowy XV wieku. Po jego upadku nastąpiła dalsza fragmentaryzacja krajobrazu geopolitycznego. Taki stan rzeczy

zastali hiszpańscy konkwistadorzy, którzy podbili te ziemie w XVI wieku³⁵. Z tego ostatniego okresu kultury prekolumbijskiej nie zachowało się zbyt wiele dokumentów pisanych – przetrwały do czasów obecnych tylko cztery kodeksy. Stanowią one jednak ważne źródło do badań nad kulturą dawnych Majów, tym bardziej, że z wcześniejszych lat nie zachował się w całości czy choćby w części żaden tubylczy manuskrypt. Okres postklasyczny często porównywany jest z okresem klasycznym, ale z zaznaczeniem jego dekadentckiego i mniej wyrafinowanego charakteru. Taka opinia wydaje się jednak uproszczeniem, ponieważ dorobek kultury postklasycznej był wynikiem adaptacji do nowych warunków społecznych, politycznych oraz kulturowych, jakie zaistniały w tym regionie (Sabloff i Rathje 1975).

³⁵ Powszechnie przyjmuje się, że przybycie Hiszpanów na tereny zamieszkałe przez Majów wyznacza koniec tej prekolumbijskiej kultury. Warto jednak zaznaczyć na marginesie, że ów proces był znacznie bardziej skomplikowany i długotrwały. Istniały bowiem przez dłuższy czas terytoria, które nie podlegały hiszpańskiej jurysdykcji, jak na przykład ziemie obecnego meksykańskiego stanu Quintana Roo. Ostatnie miasto majańskie Tayasal (Petén, Gwatemala), które było kontynuatorem tradycji postklasycznych, zostało zdobyte dopiero w 1697 roku.

ROZDZIAŁ III

Wstęp do badań nad artystą majańskim

Postać artysty w społeczeństwie dawnych Majów może być analizowana w trzech aspektach: ikonograficznej, archeologicznej oraz epigraficznej. Są one wobec siebie komplementarne i, co chyba najważniejsze, ukazują skrybów i rzeźbiarzy z perspektywy *emic*. Zagadnienia poruszane w niniejszej publikacji sprawiają, że to materiał epigraficzny – zachowane sygnatury artystów – stanowi jej podwalinę źródłową. Warto jednak, mimo tak wyselekcjonowanego rodzaju źródeł, przedstawić także postać skryby oraz rzeźbiarza w kontekście reszty dostępnych materiałów. Z tego względu dwa pierwsze podrozdziały mają charakter poglądowy, których celem jest zaprezentowanie najważniejszych danych pochodzących ze źródeł ikonograficznych oraz archeologicznych. Trzecia część dotyczy specjalnych formułek językowych, które pozwalają zidentyfikować artystę w tekstach glificznych.

3.1. Źródła ikonograficzne

Amerykański naukowiec Michael Coe (1977) jako pierwszy zidentyfikował oraz wyodrębnił cechy definiujące osoby, które zajmowały się pisaniem oraz malowaniem. Było to możliwe dzięki jego pionierskim badaniom nad polichromowaną ceramiką, która jest głównym źródłem informacji dotyczących artystów majańskich. Można zauważyć dysproporcję, jeśli chodzi o ikonografię odnoszącą się do skrybów i rzeźbiarzy. Przytłaczająca ich większość została umieszczona na naczyniach ceramicznych, które ukazywały ludzi bądź istoty ponadnaturalne w trakcie wykonywania czynności pisania lub malowania. W zasadzie zachował się tylko jeden wizerunek osoby rzeźbiącej umieszczony na panelu przechowywanym w lokalnym muzeum w miejscowości Emiliano Zapata w stanie Tabasco. Ta dysproporcja jest zastanawiająca, jeśli weźmie się pod uwagę zdecydowanie większą liczbę istniejących sygnatur rzeźbiarzy niż skrybów.

Warto zatem poświęcić więcej uwagi analizie wspomnianego wcześniej zabytku. Tekst na nim wyryty zawiera informacje o narodzinach oraz śmierci Kaan Bahlama II, jednego z władców Palenque. Interesujący dla niniejszej pracy jest fragment, który brzmi następująco: *i uxulij k'ahntuun tu'paatij huk ajaw*, co

można przetłumaczyć: „i następnie została wyrzeźbiona ława³⁶, miało to miejsce po dniu 7 Ajaw (9.13.10.0.0 7 Ajaw 3 K’umk’u)”. Dzięki informacjom z innych tekstów można wskazać dokładną datę śmierci władcy Kaan Bahlama II, która nastąpiła w dniu 9.13.10.1.6 7 Kimi 4 Pop, czyli według kalendarza gregoriańskiego w 702 roku. Można zatem tę datę uznać za przybliżony czas powstania omawianego panelu. Jest to jeden z nielicznych przypadków, gdy bezpośrednio wspomina się o akcie tworzenia inskrypcji, używając glifu „lu-nietoperz”.

Jednak to zamieszczona ikonografia sprawia, że ów zabytek nabiera unikatowego znaczenia, ponieważ ukazuje osobę rzeźbiącą. Materiał poddawany obróbce artystycznej został przedstawiony w formie zoomorficznej głowy, określanej również jako „potwór *kawak*”, który charakteryzował się występowaniem tzw. „winogron”. Takie przedstawienie było jednym ze sposobów personifikowania kamienia w sztuce dawnych Majów (Stone i Zender 2011, 169). Identyfikacja czynności wykonywanej przez osobę jako rzeźbienie nie budzi żadnych wątpliwości, ponieważ dodatkowo jeszcze tekst inskrypcji tę tezę potwierdza. Elementem sprawiającym pewne trudności interpretacyjne jest instrument wykorzystywany w procesie rzeźbienia. David Stuart (1990, 13, ryc. 2) w swojej analizie odwołuje się do przedstawień podobnych narzędzi, jakie można odnaleźć w sztuce misteckiej (*Codex Vindobensis I*). Scena z tego kodeksu (s. 37) ukazuje postaci rzeźbiące pień drzewa i trzymające w ręku zbliżone przyrządy. Stuart zasugerował, że te osoby mogły używać do tego celu dłuta wykonanego z miedzi lub przedmiotów przypominających te, które zostały ukazane na panelu z Emiliano Zapata. Przytoczył on również interpretację Alfonso Caso, jakoby do produkcji tych narzędzi wykorzystano pazury jaguara, której jednak nie podziela. Tego samego zdania jest również Elizabeth Wagner (2016, informacja prywatna), słusznie zauważając, że przedmioty wykonane z pazurów jaguara nie mają żadnego zastosowania w rzeźbieniu, ponieważ są nietrwałe. Badaczka zasugerowała jednocześnie, że scena może przedstawiać nie rzeźbienie, ale modelowanie projektu rzeźby w glinie. Być może zatem omawiana scena łączy w sobie dwa etapy powstawania kamiennego dzieła: roboczy, polegający na przygotowaniu prototypu, co byłoby wyrażone za pomocą kościanego dłuta, zaś motyw „potwora *kawak*” wskazywałby na proces realizacji wcześniejszych założeń artystycznych. Powyższe interpretacje pozostaną w sferze hipotez, ponieważ część omawianego panelu uległa zniszczeniu, co uniemożliwia ich weryfikację.

Znikoma liczba przedstawień rzeźbiarzy silnie kontrastuje z bogatym korpusem artefaktów ukazującym wizerunki skrybów, które umieszczano na naczyniach ceramicznych. Ów materiał ikonograficzny datowany jest głównie na późny okres

³⁶ Termin *k’ahntuun* można przetłumaczyć jako „ława, siedzenie, podstawa”, odnosi się również do „piedestałów steli, schodów glicyficznych i płaskich pomników” (Kettunen i Helmke 2011, 112). Wcześniej tłumaczono każdą część tego wyrażenia osobno: *k’an* jako „żółty, cenny” i *tuun*, „kamień”, co miało wskazywać na pewne właściwości kamienia (np. kolor), z którego wykonany był artefakt (Herring 1998, 104).

klasyczny. Dzięki tak licznemu materiałowi źródłowemu było możliwe wskazanie zespołu cech definiujących osoby zajmujące się pisaniem oraz malowaniem. Warto wskazać, że istoty ponadnaturalne również mogły być ukazywane jako skrybowie. Jest to niewątpliwie oznaka wielkiej estymy, jaką darzono wykonywanie tej czynności w okresie klasycznym kultury Majów.



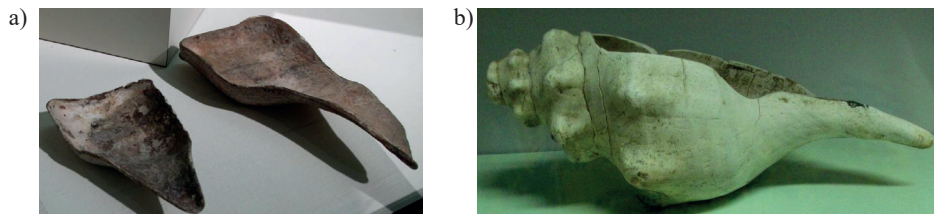
Fot. 3.1. Polichromowana ceramika ukazująca skrybę z kodeksem (Museo de América, Madryt)
(autor: Kajetan Jagodziński)

Ubiór to jeden z kluczowych elementów podkreślających odrębność jednej grupy ludzi od innych. Materiał ikonograficzny zachowany na naczyniach ceramicznych pozwala w przybliżonym stopniu zdefiniować typowy strój osób pełniących rolę skrybów na dworze majańskim (fot. 3.1). Do grupy dystynktywnych części ich stroju można zaliczyć obwiązany wokół talii sarong, który mógł sięgać do kolan lub nawet do kostek. Ponadto nosili oni krótko albo długo przystryżone włosy obwiązane opaską wokół głowy. Mogło się zdarzyć, że za tą przewiązką umieszczano przybory do malowania i pisania, jak na przykład pędzelki. Elementem spotykanym na nakryciach głowy skrybów jest lilia wodna, określana u Majów terminem *nahb*. To określenie oznaczało nie tylko kwiat, ale mogło też odnosić się do czasownika „malować, bazgrać”. A zatem wykorzystanie w niektórych przypadkach tego motywu ikonograficznego, działającego na zasadzie rebusu, podkreślałoby charakter czynności wykonywanej przez skrybów (Coe i Kerr 1997, 92; Reents-Budet 1994, 41, 68–69). Lilia wodna na nakryciu głowy nie była elementem *sine qua non* ubioru tych artystów (np. K1599). Warto zaznaczyć, że przy ich identyfikowaniu należy wziąć pod uwagę cały zespół towarzyszących im cech, a nie tylko jeden element ikonograficzny. W przeciwnym razie może to doprowadzić do błędnej interpretacji.

Oprócz stroju ważnym komponentem konstytuującym postać majańskiego skryby były przyrządy, które umożliwiały mu wykonywanie pracy. W zachowanym materiale ikonograficznym można zidentyfikować dwa rodzaje przedmiotów

wykorzystywanych do pisania oraz malowania. Pierwszy to pędzel, który składał się z włosia umieszczonego na końcu trzciny czy bambusa, tak jak zostało to ukazane na jednej z rzeźbionych kości odnalezionych w Pochówku 116 w Tikal. To przedstawienie przypomina pędzle stosowane w innych częściach świata. Drugi przyrząd do pisania i malowania wytwarzano z ptasich piór, czego świadectwem jest choćby czynność wykonywana przez zoomorficzną postać artysty-królika na wazie K511. Zazwyczaj omawiane przedmioty przytrzymywano kciukiem i palcem wskazującym (Coe i Kerr 1997, 146–47; Reents-Budet 1994, 38–41, 45). Niezwykłą rzadkością jest odnajdywanie tego rodzaju przedmiotów z uwagi na nietrwały charakter materiałów, z jakich były wykonywane. To właśnie głównie zachowanym przedstawieniom ikonograficznym można zrekonstruować instrumentarium, z jakiego korzystali ówcześni artyści w swojej działalności pisarskiej i malarskiej³⁷.

Innym niezbędnym narzędziem skryby był pojemnik przeznaczony do mieszania oraz przechowywania farb (fot. 3.2). Naczynia te wykonywano z odpowiednio obrobionej gliny bądź muszli przeciętych na pół (K717, K1221, K1252, K2744). Podczas prac archeologicznych prowadzonych na różnych stanowiskach odnaleziono kilka takich artefaktów. Do najpiękniejszych należy ten pochodzący z grobowca, w którym spoczywa władca Tikal Jasaw Chan K'awiil (682–734). To ceramiczne naczynie swoim kształtem przypomina muszlę, na której powierzchni namalowano glif *kuch*?³⁸ *abak*, określający przeznaczenie tego przedmiotu (fot. 3.3).



Fot. 3.2. Pojemniki do mieszania oraz przechowywania farb: a) Museo Nacional de Arqueología y Etnografía w mieście Gwatemala, b) Centro de Visitantes w Zaculeu, Gwatemala (autor: Boguchwała Tuszyńska)

³⁷ Do nielicznych wyjątków można zaliczyć znaleziska z pochówku nr 8 z Nakum (Żrałka i in. 2016, 230–231) czy Pochówku nr 7 z Cahal Pech (Nowotny i in. 2018, 648–649), które są interpretowane przez tych badaczy jako narzędzia służące do malowania/pisania. Oba artefakty zostały wykonane z kości.

³⁸ Odczyt pierwszego glifu jest ciągle dyskutowany wśród naukowców. Zaproponowana lektura bazuje na haśle *ukuchil sabak* pochodzącym ze słownika Motul, który podaje jego wyjaśnienie jako „kałamarz” oraz „czarna farba uzyskana z resztek palonego drzewa, przed lub po rozpuszczeniu w wodzie”. Lingwiści rekonstruują to słowo w języku proto-majańskim jako **ab'äk* (z uwagi na fakt, że początkowe „s” w tym słowie to jukatecka modyfikacja językowa), co oznacza tyle, co „proszek, sadza, brud”. Najprawdopodobniej forma zbliżona do tej proto-majańskiej występowałaby w klasycznym języku majańskim (Coe i Kerr 1997, 150–51).



Fot. 3.3. Naczynie ceramiczne z Grobowca 116 w Tikal. Umieszczony napis to *kuch? abak* (Museo de Cerámica, Tikal) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

W rekonstrukcji instrumentarium majańskiego skryby ważną rolę odegrały pewne analogie do sztuki kaligrafii w kulturze arabskiej zauważone przez Michaela Coe. Jednym z narzędzi, którymi posługiwali się tamtejsi pisarze, były kamienie służące do wygładzania arkuszy papieru. Wykonywano je zazwyczaj z chalcedonu bądź krzemienia. Dopiero na tak przygotowanej powierzchni przystępowano do tworzenia bogato zdobionego tekstu. Przedstawieniom majańskich skrybów bardzo często towarzyszyły kodeksy, na których odnaleźć można przedmioty kształtem przypominające piłeczki (np. K5352). Coe (Coe i Kerr 1997, 152) zasugerował, że odgrywały one podobną rolę do tych przedmiotów, jakich używali arabscy kaligrafowie.

Majańskie księgi (*huun*), zwane także kodeksami, to podstawowy atrybut skrybów w ikonografii (fot. 3.4). Do ich wytwarzania używano papieru *amate*, otrzymywanego z wewnętrznej części kory dzikich figowców bądź morwy. Była ona moczona w wodzie lub gotowana w wodzie wapiennej. Tak przygotowane włókna układano warstwami, które później tłuczono kamieniami na miazgę, a następnie gładzono ich powierzchnię. Ostatnim etapem było pokrycie stiukiem lub specjalną pastą gipsową (Carter i Dobereiner 2016, 717; Coe i in. 2015, 121–23). Wszystkie kodeksy majańskie, które przetrwały, mają format leporello, czyli arkusza papieru złożonego w harmonijkę. Dostępny materiał ikonograficzny (np. K511) wskazuje, że pierwszą i ostatnią stronę księgi owijano skórą jaguara, aby chronić ją przed zniszczeniem. Co ciekawe, tak właśnie ukazywano jeden z wariantów glifu **HUN** na oznaczenie kodeksu w piśmie majańskim (Stone i Zender 2011, 111) (fot. 3.5).

W sztuce dawnych Majów istoty nadprzyrodzone również mogły być przedstawiane jako skrybowie. Z tego względu wprowadzono pewne determinatywy, które pozwalały na jednoznaczne określenie typu ontologicznego artysty. Podstawowym elementem ułatwiającym identyfikację danej postaci jako bóstwa było umieszczenie



Fot. 3.4. Przedstawienie kodeksu na polichromowanej ceramice (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)



Fot. 3.5. Zapis glicyficzny **HUN-na** określający kodeks. Detal ze Steli 8 z Dos Pilas (autor: Boguchwała Tuszyńska)

na jego ciele znaku T121³⁹. W ikonografii majańskiej stosowano go na określenie tego, co jasne, błyszczące czy mokre, czyli cechami, jakimi odznaczały się istoty ponadnaturalne w mitologii majańskiej. Z kolei ich oczy przedstawiano w formie bardziej kwadratowej, zaś w środku umieszczano zakrzywiony element, co odróżniało je od ludzkich gałek ocznych (Stone i Zender 2011, 71).

Można wskazać kolejne elementy ułatwiające rozpoznanie natury ukazanego artysty. Motyw „gwiazdzystego turbana” to właśnie jedna z takich dystynktywnych cech. Przedstawiono go jako pokryte muszelkami nakrycie głowy, które było wiązane za pomocą sznurka z tyłu głowy. Postać z uchem jelenia to następny komponent ikonograficzny wskazujący na byt ponadnaturalny. Ów element obrazował małżowinę uszną tego zwierzęcia, lecz zamiast zwyczajowo pojawiającego się znaku T120 wpisywano T504, który oznaczał ciemność (*ak’bal*). O nadprzyrodzonym statusie skryby świadczył również motyw tzw. „drzewa liczbowego”. Była to wstęga

³⁹ Podana numeracja odnosi się do katalogu glicyfów opracowanego przez Thompsona (T).

przypominająca komputerowy wydruk z umieszczonymi na niej cyframi⁴⁰, której towarzyszyły odchodzące od niej gałęzie. Nie ma żadnych wątpliwości, że ów motyw ikonograficzny odnosił się do symbolicznego przedstawienia drzewa figowego – podstawowego źródła w procesie produkcji papieru *amate* (Coe 1977; Coe i Kerr 1997, 105). Niektóre istoty nadprzyrodzone, ukazane jako skrybowie, można łatwo rozpoznać, jak na przykład boga kukurydzy bądź Itzamnaaja, część jednak pozostaje niezidentyfikowana, ponieważ nie towarzyszą im żadne teksty glificzne.

Przynajmniej część obserwacji poczynionych podczas analizy ikonograficznej przedstawień skrybów można zweryfikować w materiale archeologicznym. Dane pochodzące z wykopalisk rzucają także nowe światło na postać skrybów oraz rzeźbiarzy. Koncentrują się one wokół zagadnień dotyczących ich miejsca pracy oraz sposobów jej wykonywania.

3.2. Źródła archeologiczne

Wyniki przeprowadzonych dotychczas prac wykopaliskowych rzuciły nowe światło na kolejny ważny aspekt życia artystów, jakim były warunki ich pracy. Odkrycia archeologiczne umożliwiły zbadanie części życia codziennego tej grupy ludzi, a więc perspektywy, która umykała pozostałym materiałom źródłowym.

Jedne z najważniejszych znalezisk pod tym względem znajdują się na obszarze stanowiska archeologicznego znanego współcześnie pod nazwą Aguateca (rejon Petexbatún, Gwatemala). Przeprowadzone badania wykazały, że w latach 790–830 ośrodek ten został zaatakowany i mimo wzniesionych struktur obronnych padł ofiarą najeźdźców. Trudno jest określić ich tożsamość, ponieważ nie pozostawili po sobie żadnych materialnych śladów umożliwiających stosowną identyfikację. Jak wykazały prace archeologiczne, atak miał charakter nagły, co doprowadziło do ucieczki tamtejszych mieszkańców, którzy w popłochu zostawili swój cały dobytek. Miasto nie zostało już potem ponownie zasiedlone. Tak dramatyczne jego losy pozwoliły jednak archeologom lepiej poznać wiele aspektów życia codziennego ówczesnych mieszkańców (Inomata 1997, 348).

Na szczególną uwagę zasługuje kilka budowli znajdujących się w centrum Aguateca, tzw. grupie pałacowej. Miały one charakter rezydencjonalny i, jak wynika z odnalezionych tam artefaktów, były zamieszkałe przez członków elity majańskiej (Inomata 2001, 325–326). Budowla M8–8 została nazwana „Domem Siekier” z uwagi na odnalezienie tam 18 wypolerowanych siekier. Tak duża koncentracja tych artefaktów oraz ich dokładna analiza wykazały, że były one używa-

⁴⁰ W majańskim systemie zapisu liczb, cyfry od 1 do 4 przedstawiano za pomocą odpowiedniej ilości kropek (2=dwie kropki itd.), zaś na oznaczenie cyfry 5 stosowano pionową/poziomą kreskę. Kombinacja tych podstawowych znaków była podstawą do zapisu większych liczb w dwudziestkowym systemie u dawnych Majów.

ne do rzeźbienia w kamieniu. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że tę budowlę zamieszkiwał rzeźbiarz (wraz z rodziną), który wykonywał stele dla lokalnego władcy o imieniu Tahn Te' K'inich (770–802?) (Aoyoma 2011, 49). Rezultatem prac przeprowadzonych w Budowlach M8–10 („Dom Skryby”) oraz M8–4 („Dom Luster”) było odkrycie podobnego instrumentarium niezbędnego w pracy skryby. Zidentyfikowano bowiem moździerz oraz tłuczki, przyrządy konieczne do przygotowania odpowiednich pigmentów. Ponadto znalezisko pochodzące z „Domu Skryby” zawierało również trzy przepołowione muszle, stosowane jako kałamarze⁴¹. Narzędzia odnalezione w M8–10 wykonano ze skały krzemiennej (rogowca), wapiennej, magmowej bądź piaszczystej. Zaś materiałem, który wykorzystano do produkcji przyrządów zidentyfikowanych w M8–4, był tylko rogowiec. Taka rozbieżność mogłaby wskazywać, że artysta z „Domu Luster” stosował w swoim warsztacie inny rodzaj farby. Pozostałości po muszlach i kościach pochodzących z „Domu Skryby” mogą świadczyć, że ów artysta nie tylko pisał i malował, ale także sporządzał z tych materiałów różnego rodzaju ozdoby. Niezwykle interesujący jest fragment muszli, na którym umieszczono wizerunek skryby, być może właściciela tego przedmiotu oraz towarzyszący mu tekst. Zawierał on określenia przynależące tylko do wąskiej elity, jak na przykład *ch'ok mutul ajaw* czy *itz'aat*. W Budowli M7–45 również odnaleziono polerowane siekierki, moździerz oraz tłuczek, jednak charakter odnalezionych artefaktów nie pozwala na jednoznaczne określenie charakteru prowadzonej tam produkcji (Inomata 2001, 326–328).

Wykopiska archeologiczne przeprowadzone w Copán pod koniec lat 80. XX wieku dostarczyły kolejnych dowodów, że przynajmniej część artystów należała do elity majańskiego społeczeństwa. Potwierdzeniem tego było odkrycie Budowli 9N-82, zwanej również „Domem Bakabów”⁴². Na niższej części fasady budynku umieszczono dwa popiersia antropomorficznych postaci, które wyłaniały się ze szczęk węża. Ogólny zły stan zachowania tych figur umożliwia tylko zidentyfikowanie kałamarza wykonanego z muszli, trzymanego w lewej ręce przez jedną z ukazanych osób. Można było zatem przypuszczać, że chodziło o artystę (fot. 3.6). Późniejsze znaleziska potwierdziły tę hipotezę, ponieważ w trakcie dalszych prac archeologicznych dodatkowo odnaleziono rzeźbę skryby, który dzierżył w ręce pędzel oraz kałamarz. Jego twarz miała cechy małpy, zaś nad małżowiną uszną umieszczono tzw. ucho jelenia. Atrybuty te świadczyły o ponadnaturalnym pochodzeniu owej istoty, opiekunie tychże artystów. Zlokalizowanie w południowo-wschodniej części Budowli 9N-82 pochówku skryby (VIII-6) jednoznacznie

⁴¹ Najlepiej zachowane kałamarze pochodzą z Grobowca 116 w Tikal, gdzie pochowano władcę Jasaw Chan K'awiila (682–734) (fot. 3.3).

⁴² Budowla 9N-82 nie była położona w ścisłym centrum Copán, tak jak wcześniej omawiane budowle z Aguatega. Stanowiła ona jednak centralny punkt w kompleksie zwanym Las Sepulturas, który swoimi korzeniami sięgał wczesnego okresu preklasycznego. Powszechnie przyjmuje się, że część tego obszaru traktowano jako enklawę dla osób pochodzących z Hondurasu (Martin i Grube 2000, 211).

wskazywało, że była ona miejscem, które zamieszkiwała ta osoba. Co ciekawe, na jej klatce piersiowej zidentyfikowano pectoral podobny do tego, jaki nosiła postać z fasady. Dzięki uzyskanym danym zasugerowano, że budowla ta mogła być zamieszkiwana przez kilka pokoleń, gdzie zawód skryby był przekazywany z ojca na syna. Okazałość omawianej konstrukcji wskazywała na wysoki status jej mieszkańców oraz ich przynależność do elity (Fash 1991, 120).



Fot. 3.6. Popiersie skryby na fasadzie Budowli 9N-82 w Copán (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Niezwykłego odkrycia dokonano również w Świątyni 26, znanej również jako Budowla 10L-26. Archeolodzy natrafili bowiem na jeden z najbardziej okazałych pochówków w Copán. Datowany jest na przełom VI i VII wieku, co odpowiada fazie konstrukcyjnej Chorchą tej budowli. Złożono tam ciało dojrzałego mężczyzny wraz z bogatym wyposażeniem, które obejmowało 44 naczynia ceramiczne, parafernalia skryby (10 kałamarzy oraz co najmniej jeden kodeks, sądząc z fragmentów zachowanego dokumentu), skóry jaguara i muszle spondylus. Zidentyfikowano również szkielet dziecka, które zapewne zostało złożone w ofierze. Badacze utożsamiają pochowanego mężczyznę z władcą Copán, którym był wówczas K'ahk' Uti' Witz' K'awiil (628–695) (Martin i Grube 2000, 201–202).

Prace wykopaliskowe prowadzone w El Perú-Waka' dostarczyły niezwykle cennych informacji o kobietach jako skrybach czy, szerzej mówiąc, o osobach posiadających umiejętność pisania. W komnacie grobowej, gdzie złożono Ix „K'abel”, odnaleziono mozaikową tabliczkę wykonaną z muszli, zaś obok niej rylec, za pomocą którego pisano (Pérez i Navarro-Farr 2013, 22). To bodaj jedyny przypadek takiego znaleziska towarzyszący pochówkowi kobiety. W tym miejscu warto nadmienić, że Ix „K'abel” przybyła do El Perú-Waka', aby poślubić lokalnego władcę. Reprezentowała ona Calakmul, ówczesnie najpotężniejszy ośrodek polityczny na ziemiach Majów, który prowadził aktywną i agresywną politykę zewnętrzną (Tuszyńska 2016, 168–169). Z tego względu Ix „K'abel” mogła otrzymać znacznie lepsze wykształcenie niż inne kobiety tego okresu pochodzące z elity. Odnalezione

przybory mogły zatem podkreślać jej status społeczny. Tuszyńska (2016, 136) wskazuje wprawdzie na figurkę z Jaina, która przedstawia kobietę trzymającą kodeks, ale zaznacza, że mogło chodzić jedynie o sprawowanie pieczy nad manuskrypcem (fot. 3.7). Niestety w korpusie zgromadzonych przeze mnie sygnatur artystów nie występuje żadna kobieta. Nie jest to jednak dowód na to, że nie potrafiły one pisać czy malować. Wydaje się prawdopodobne, że osoby – mężczyźni, jak i kobiety pochodzące z elity – otrzymywały szerokie wykształcenie gwarantujące opanowanie różnych umiejętności artystycznych⁴³.

Wart odnotowania wydaje się również Pochówek 7 ze Xultún. Płeć złożonej w nim osoby nie została jednak dokładnie ustalona. Odnaleziono przy niej artefakty, takie jak kruszarka używana do miażdżenia kory figowca oraz płaskie kamienie służące do wygładzania warstwy stiuku nakładanej na papier *amate* lub podkładu do malowideł ściennych (fot. 3.8). Przedmioty te także wykorzystywano w procesie przygotowywania kodeksów (Rossi, Saturno i Hurst 2015, 125).



Fot. 3.7. Figurka z wyspy Jaina ukazująca kobietę z kodeksem
(Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)



Fot. 3.8. Kruszarka do miażdżenia kory figowca
(Museo Nacional de Arqueología y Etnografía, miasto Gwatemala) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

⁴³ Szerzej ta kwestia została omówiona w rozdz. 5 i 6.

Kontekst odnalezienia Pochówku 7 ma również znaczenie, ponieważ został zlokalizowany blisko Budowli 10K-2 zwanej Los Sabios („Mędrcy”). To właśnie tam amerykańscy naukowcy odkryli dobrze zachowane malowidła ściennie, co jest niezwykle rzadkie w warunkach klimatu tropikalnego. Przedstawiają one sceny z życia elity, na których ukazany był lokalny władca Yax We’nel Chan K’inich oraz inni członkowie dworu. Część z nich, jak wskazuje materiał ikonograficzny i archeologiczny, mogła zostać w tym budynku pochowana. Niewykluczone, że Budowla 10K-2 była mauzoleum mężczyzny z Pochówku 11, na co wskazywałyby odnalezione artefakty. Natrafiono ponadto na kilka płaskich kamieni służących do wygładzania warstwy stiuku nałożonej jako podkład do malowideł ściennych (Rossi, Saturno i Hurst 2015; Saturno i in. 2015, 2017). Niezwykle intrygująco jawią się również glify namalowane na ścianach tej budowli, ponieważ zawierają obliczenia związane z różnymi zjawiskami astronomicznymi. Pokrywają się one w dużej mierze z tymi, jakie umieszczono na kartach Kodeksu drezdeńskiego (Aveni, Saturno i Stuart 2013). Potwierdzałoby to m.in. twierdzenia, że ów manuskrypt był kopią wcześniejszych ksiąg majańskich.

Dzięki inskrypcji namalowanej na naczyniu K7786 udało się odszyfrować jego przeznaczenie. W tekście określono ów przedmiot jako *polol che’hb*, czyli „naczynie ceramiczne do płukania pędzelków używanych do malowania” (Kettunen i Helmke 2011, 118). Właścicielem tego artefaktu był Ahkul Nikte’?, który nosił kapłański tytuł *aj k’uhu’n* (Zender 2004). Taki kontekst pozwala przypuszczać, że w tym przypadku naczynie K7786 stanowiło jeden z istotnych elementów wyposażenia osób zajmujących się tworzeniem kodeksów majańskich.

Warto również zwrócić uwagę na naczynie K4022, gdzie pojawia się określenie *ujaay chubal che’hb*, co można przetłumaczyć jako pewnego rodzaju pojemnik na pióra, którego właścicielem była kobieta Ixik Wi’ Bahlam (Boot 1997; Kettunen i Helmke 2011, 105; Tuszyńska 2016, 136). Ikonografia towarzysząca inskrypcji dostarcza wskazówek, jak należy interpretować ten fragment tekstu. Scena ukazuje mitologiczną postać Jun Ajawa, jednego z „bohaterskich bliźniąt”, który maluje pędzelkiem twarz bogini księżycy. Można zatem przypuszczać, że ów pojemnik służył do ich przechowywania. Pokrywanie ciała farbą było powszechnie praktykowane w kulturze dawnych Majów (Herring 2005, 78; Tuszyńska 2016, 136). Wydaje się zatem uprawnionym sądzić, że istniały również naczynia, w których trzymano pędzle do pisania, malowania tekstów, mimo że dotychczas nie odnaleziono inskrypcji identyfikujących przedmioty tego typu.

Ślady działalności artysty dość powszechnie występują także w materiale archeologicznym, wykazując tym samym podobną tendencję, jaką cechują się źródła ikonograficzne. Wiele artefaktów związanych z pracą skryby lub rzeźbiarza zostało zlokalizowanych w miejscach położonych blisko centrum bądź uznawanych za rezydencje elity. Ich położenie wskazuje na ekskluzywny, przynajmniej częściowo, charakter działalności artystycznej, która w głównej mierze miała zaspokajać potrzeby wąskiej grupy społecznej sprawującej kontrolę nad pozostałą częścią

społeczeństwa. Materiał archeologiczny daje jednak tylko pewien ogólny pogląd dotyczący pozycji majańskiego skryby i rzeźbiarza w okresie klasycznym, co jest kluczowym zagadnieniem tej książki. Z tego względu należy się odwołać do źródeł epigraficznych, które mimo swoich ograniczeń dostarczają jednak wielu dodatkowych informacji pozwalających dość dokładnie umieścić artystę w szerszej perspektywie społeczno-politycznej tego obszaru.

3.3. Źródła epigraficzne

Z racji wyboru problematyki – próby ustalenia pozycji, jaką zajmowali rzeźbiarze oraz skrybowie w okresie klasycznym na podstawie analizy sygnatur tychże artystów – materiały epigraficzne niejako *per se* stają się fundamentem źródłowym dla niniejszych rozważań. Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy podpisów należy poznać ich wewnętrzną strukturę oraz kontekst, w jakim mogą wystąpić. Odszyfrowanie formułek glificznych *utz'ihb* („to jest jego/jej pismo/malowidło”) i *yuxul* („to jest jego/jej rzeźba”), które stanowiły podstawowy element sygnatury artysty, było możliwe m.in. dzięki badaniom sekwencji glifów określanej jako początkowa sekwencja standardowa.

3.3.1. Formuła początkowej sekwencji standardowej (PSS)

Jedną z właściwości majańskiego pisma jest występowanie pewnych struktur językowych, które określają same siebie, czyli mają charakter autoreferencyjny (ang. *self-references*). Ta cecha systemu zapisu informacji została dostrzeżona przez Petera Mathewsa (1979), jednak przez dłuższy czas to odkrycie pozostawało bez większego echa w środowisku naukowym. W swoim artykule badacz ten przeanalizował tekst wyryty na ozdobie usznej odnalezionej w Grobowcu A-1/1 w Altún Ha (Belize). Inskrypcja składała się z sześciu bloków glificznych, ale to pierwszy z nich przykuł szczególną uwagę Mathewsa. Zamieszczone tam znaki (T3.89:602) odczytuje się jako *utu'p*, co oznacza „to jest jego zausznica”. Pozostała część tekstu zawierała informacje dotyczące władcy z Río Azul, właściciela wspomnianego artefaktu. Nowo odkryta struktura została nazwana etykietką (ang. *name-tag*)⁴⁴. Dopiero późniejsze badania z połowy lat 80. XX wieku podjęły się bardziej szczegółowych analiz tego zagadnienia. Stuart zidentyfikował wyrażenie *ubaak*, „to jest jego/jej kość”, dzięki tekstom pochodzącym z Grobowca 116 w Tikal. Później Houston i Taube (1987) wskazali na istnienie innej etykiety – *ulak*, „to jest jego/

⁴⁴ Tłumaczenia terminów anglojęzycznych podaję za Boguchwałą Tuszyńską, tłumaczką na język polski podręcznika *Wprowadzenie do Hieroglifów Majów* autorstwa Harri Kettunena oraz Christopha Helmke z 2011 roku.

jej talerz (płaskie naczynie)”. Dotychczas potwierdzono istnienie wielu podobnych przypadków (Houston, Stuart i Taube 1989; Stuart i in. 2005): *yuk'ib*, „to jest jego/jej waza do picia”; *ujaay*, „to jest jego/jej (gliniana) misa/czara”; *ujawante'*, „to jest jego/jej talerz (na nóżkach)” czy *uwe'ib*, „to jest jego/jej talerz do jedzenia”.

Stuart (1995, 21–22, 28) zauważył, że etykiety pojawiają się już w najwcześniejszych tekstach majańskich. Postawił zatem hipotezę, że to właśnie chęć sygnowania posiadanych obiektów przez poszczególnych właścicieli miała stymulować powstanie systemu zapisu informacji oraz jego dalszy rozwój. Powszechnie przyjęło się bowiem sądzić, że to potrzeby administracyjne były tym zasadniczym czynnikiem inaugurującym narodziny pisma.



Fot. 3.9. Fragment formuły PSS na naczyniu ceramicznym (Museo Popol Vuh, miasto Gwatemala)
(autor: Boguchwała Tuszyńska)

Zdecydowana większość wspomnianych etykietek występuje w specyficznym kontekście glicycznym, który przyjmuje niekiedy bardzo rozbudowaną formułę. W literaturze jest on nazywany początkową sekwencją standardową (PSS, ang. *Primary Standard Sequence*)⁴⁵. Termin ten został wprowadzony przez Michaela Coe (1973), który jako pierwszy opisał ten charakterystyczny układ glifów występujący głównie na przedmiotach przenośnych. Zazwyczaj PSS była umieszczana na górnej krawędzi artefaktu, chociaż istniały wyjątki od tej reguły i mogła się pojawić „również pionowo lub ukośnie, w kolumnach na całej jego powierzchni” (Kettunen i Helmke 2011, 38) (fot. 3.9). Badania MacLeod oraz Reents-Budet (1994, 144) wykazały, że ustandaryzowana formuła glicyczna PSS pojawiła się w tekstach na polichromowanej ceramice we wczesnym okresie klasycznym (około 450 roku). Trzeba jednak zauważyć, że pewne jej komponenty zaczęły występować już w późnym okresie preklasycznym. Takim przykładem jest pectoral z Dumbarton Oaks, na którym wyryto znak otwierający formułę PSS lub czasownik określający rytuał poświęcenia. Świadczyłoby to o wczesnym procesie krystalizowania się omawianej struktury językowej już w początkowej fazie rozwoju pisma glicznego (Mora-Marín 2004, 22–23).

Pierwsza interpretacja początkowej sekwencji standardowej traktowała ją jako pewnego rodzaju *laudatio funebris* czy nawet apoteozę osoby zmarłej (Coe 1973,

⁴⁵ W rzeczywistości PSS to niezwykle rozbudowana etykieta.

22). Wraz z postępującym odszyfrowywaniem majańskiego systemu zapisu informacji jej wyjaśnienie uległo dużym zmianom. Było to powodem, dla którego Stuart zasugerował potrzebę reinterpretacji początkowej wykładni PSS (Stuart i in. 2005, 5). Zaproponował on zmianę jej nazewnictwa na formułę dedykacyjną⁴⁶. Wynikało to bowiem z nowych informacji dotyczących funkcjonowania tej struktury językowej w korpusie inskrypcji majańskich⁴⁷.

Struktura PSS to zbiór kilku komponentów, które mogły, ale nie musiały się pojawić jednocześnie w inskrypcji. Zazwyczaj pierwszy element tej formuły wskazywał jej początek, ułatwiając lekturę osobie trzeciej. Zasadniczo było to uwarunkowane tym, że początkową sekwencję standardową umieszczano na brzegach naczyń. Ów glif jest nazywany znakiem początkowym (ang. *Initial Sign*, IS) bądź skupiającym uwagę (ang. *focus-marker*) (Kettunen i Helmke 2011, 38). MacLeod oraz Polyukhovich zaproponowali jego odczyt jako *alay*, którego tłumaczenie miałooby brzmieć „tutaj” (Stuart i in. 2005, 13). Z kolei Lacadena (2012, 66), opierając się na własnych badaniach, zasugerował, że możliwy byłby alternatywny przekład *alay* jako „mówi się”. Bez względu na brak jednomyślności w kwestii tłumaczenia, to funkcja tego znaku jest bezsporna.

Następna sekcja informuje o poświęceniu danego przedmiotu, czego dowiodły badania przeprowadzone przez MacLeod (1990, 147). W znacznej mierze przypadków często pojawiają się dwa czasowniki, które przybierają formę tzw. „schodkowego glifu” (T843) lub „glifu boga N” (T1014a/T1018a). Przytoczone określenia zostały im nadane współcześnie przez Coe (1973, 21), który jako pierwszy zidentyfikował je w formule PSS. Tym terminom często towarzyszy sylaba *-yi*, co wskazuje na formę czasownikową w stronie medialno-pasywnej (*vox media*) (Kettunen i Helmke 2011, 29)⁴⁸. Stuart (1998, 417) zaproponował lekturę znaku T843 jako *t'ab* („wznosić, iść w górę”), zaś wraz z sylabą *-yi* – *t'abaay*. Tę interpretację potwierdza dodatkowo sposób przedstawiania tego glifu w formie schodów, którym czasami towarzyszy T45 ukazujący stopę. Wizualne przedstawienie miało zatem także podkreślać ruch w górę⁴⁹. Z kolei lektura drugiego znaku T1014a/T1018a

⁴⁶ W niniejszej pracy oba terminy będą używane zamiennie.

⁴⁷ Takie podejście było także konsekwencją podziału inskrypcji majańskich, jaki przedstawił w swoim doktoracie. Bazował on na kryterium zawartości tekstu. Z tego względu wyróżnił dwa rodzaje inskrypcji: dedykacyjne oraz narracyjne. Etykiety były podstawowym rodzajem formuł dedykacyjnych (Stuart 1995, 99–102).

⁴⁸ W gramatyce inskrypcji majańskich tak definiuje się *vox media* (Kettunen i Helmke 2011, 29): „W stronie medialno-pasywnej (*vox media*) agens jest całkowicie usunięty i jest rozumiany jedynie w znaczeniu ogólnym (jeśli pojawia się w ogóle). Patiens staje się podmiotem orzeczenia. Innymi słowy czasownik w stronie medialno-pasywnej ma charakter statyczny, a agens nie jest określony”.

⁴⁹ Houston podczas jednej z konferencji w 2013 roku zasugerował, że formę czasownikową *t'abaay* należałoby przetłumaczyć jako „wzniesiono toast”. Jego wywód bazował głównie na analizie przedstawień ikonograficznych zachowanych na polichromowanej ceramice.

pozostaje ciągle nieznana⁵⁰. Oczywiście wyżej wymienione terminy nie wyczerpują całego repertorium stosowanych czasowników, jednak na potrzeby niniejszej pracy jest to w zupełności wystarczające⁵¹.

Następnie podawano informacje o sposobie wykonania danego artefaktu. Wyodróżniono dwie metody ich tworzenia, powierzchnię albo malowano, albo rzeźbiono. W pierwszym przypadku używano rdzenia *tz'ihb*, zaś w drugim *ux(ul)*, który modyfikowano zaimkiem dzierżawczym lub innymi sufiksami wskazującymi na rzeczownikowy charakter tych derywatów odczasownikowych. Mogły one przybierać różne formy: mało złożone, jak *utz'ihb* lub *yuxul*, czy bardziej rozbudowane, jak na przykład *utz'ihbnaajal*, *utz'ihbaalnaajal*, *yuxulil* bądź *yuxulnaajal*. W tym konkretnym kontekście wymienione formuły nie pełniły funkcji sygnatur artystów, jednak pomogły potwierdzić hipotezę Stuarta (1987, 7), że termin *tz'ihb* oznacza „malować, pisać”.

W dalszej części podawano informacje określające typ danego naczynia oraz jego przeznaczenie. Jednym z najczęściej występujących określeń było *yuk'ib ti kakaw*, co tłumaczy się jako „to jest jego/jej naczynie do picia kakao”⁵². Następnie wskazywano właściciela artefaktu. Jeśli pojawiała się sygnatura artysty, to dopiero na końcu całej formuły PSS, tak jak choćby w przypadku wazy K1256 czy tzw. *Chuwen Vase*.

3.3.2. Sygnatury skrybów (*aj tz'ihb*)

Zarówno formuła *utz'ihb*, jak i *yuxul* to przykłady specjalnych etykietek, za pomocą których artysta, w zależności od sposobu wykonania artefaktu, je podpisywał. Pierwszy przypadek związany był z malowaniem lub pisanie. Niestety do dziś nie zachowały się żadne przykłady kodeksów majańskich, które byłyby sygnowane przez skrybów⁵³. Zgromadzony materiał zawiera głównie ich podpisy zlokalizowane na naczyniach ceramicznych, ale także ścianach jaskiń.

⁵⁰ MacLeod (1997, 341) pierwotnie zaproponowała lekturę tego glifu jako *huy* lub *hoy*, jednak obecnie odczyty te nie są akceptowane.

⁵¹ Omówienie kolejnego wariantu występującego czasownika zostało przeanalizowane w podrzdz. 6.2 dotyczącym krytyki zjawiska patronatu w okresie klasycznym.

⁵² W tekstach majańskich istnieje długa lista naczyń przeznaczonych do spożywania posiłków. Więcej na ten temat można znaleźć w pracach m.in. Boota (2005a).

⁵³ Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy księgi majańskie mogły zawierać podpisy skrybów, którzy je wykonali. Wewnętrzna struktura tych manuskryptów (rozmieszczenie almanachów) nie zdradza najmniejszych oznak, aby ich twórcy przewidzieli miejsce na swoje sygnatury. Nie można oczywiście wykluczyć, że kiedyś takowe istniały, jednak fragmentarycznie zachowane dokumenty nie pozwalają na weryfikację tych założeń. Nie oznacza to, że nie można nic powiedzieć o skrybach, którzy tworzyli kodeksy. Ostatni rozdział niniejszej publikacji porusza tę problematykę.



Fot. 3.10. Zapis glificzny podpisu skryby Tubal Ajaw: **u-tz'i-ba tu-ba-AJAW**
(autor: Esther Parpal, na podstawie rysunku Houstona, w: Houston 2016, 395)

Struktura sygnatury artystycznej może zostać zapisana dwojako: **u-tz'i-bi** albo **u-tz'i-ba**, co tłumaczy się jako „to jest jego/jej pismo/malowidło” (fot. 3.10). Sylaba **u** to zaimek ergatywny, który w tym przypadku pełni funkcję zaimka dzierżawczego trzeciej osoby liczby pojedynczej. Po raz pierwszy czasownik *tz'ihb* (w wersji **tz'i-bi**) został zidentyfikowany w 1984 roku przez Foxa oraz Justesona na stronach Kodeksu madryckiego, datowanego na okres postklasyczny. Jednak to Stuart (1987, 5–7) przedstawił ostateczne dowody na odszyfrowanie terminu *tz'ihb*. Dotychczas najwcześniejsze zastosowanie tego określenia zlokalizowano w kompleksie Las Pinturas (Petén, Gwatemala) mieszczącym się na terenie stanowiska archeologicznego San Bartolo. Budowla ta datowana jest na późny okres preklasyczny (ok. 300 r. p.n.e.) (Stuart 2017). Prowadzone badania wykazały, że omawiane słowo występuje we wszystkich językach majańskich oprócz huastekkiej grupy językowej. *Tz'ihb* swoimi korzeniami sięga języka proto-majańskiego (używanego 42 wieki temu)⁵⁴, co podkreśla rolę, jaką odgrywała ta czynność w kulturze tego obszaru Mezoameryki (Brown 1991, 490–492; Herring 2005, 6–7). Z tego względu warto przyjrzeć się temu terminowi bliżej.

Pojęcie *tz'ihb* ma charakter polisemiczny i dlatego, aby ułatwić jego tłumaczenie, definiuje się je jako „pisać” oraz „malować”, podkreślając często, że Majowie nie rozróżniali semantycznie tych dwóch czynności. Takie podejście wynika z pewnego uproszczenia (pragmatyzmu), ale także z europocentrycznego postrzegania świata i kultury. Herring przedstawił dotychczas najbardziej szczegółową analizę terminu *tz'ihb*. Wskazał on, że to wieloznaczne pojęcie można zredukować do „szczególnego rodzaju wizualnego języka”, za pomocą którego Majowie ukazywali świat. Z tego względu może to słowo oznaczać zarówno malowanie, pisanie, linię, wzór, projekt czy pismo (Herring 2005, 7). Nie może zatem dziwić, że rdzeniem terminu określającego skrybę (*aj tz'ihb*) stał się właśnie omawiany czasownik. Na kwestię wieloznaczności określenia *tz'ihb* już wcześniej zwracali uwagę inni

⁵⁴ Tabela z zestawieniem terminów „pisać, malować” oraz „czytać” w różnych językach majańskich znajduje się w załączniku 3.

naukowcy, jak choćby Barbara i Denis Tedlock (1985, 123–124), badający kulturę Majów K'iche' z wyżyn Gwatemali. Zaznaczają oni, że *tz'ihb* może odnosić się także do tego, co tkane. Z tego względu omawiany termin sprawia trudności w oddaniu jego dokładnego i precyzyjnego znaczenia w konkretnym przypadku. Wybór właściwego znaczenia słowa zależy bowiem od kontekstu, w którym zostało użyte.

3.3.3. Sygnatury rzeźbiarzy (*aj yuxul*, *aj yul*)

Z kolei rzeźbiarze stosowali formułę *yuxul*, aby sygnować wykonane przez siebie artefakty. Spinden (1916, 443) jako pierwszy zwrócił uwagę na powtarzającą się w inskrypcjach sekwencję tych glifów, którą określił terminem „glif Zotz”⁵⁵. Według jego interpretacji, bazującej na analizie Steli 12 z Piedras Negras⁵⁶, ta etykieta była znakiem wprowadzającym imię danej osoby. Wynikało to bowiem z obserwacji, że struktura *yuxul* towarzyszyła przedstawionym tam postaciom. Ponadto Spinden zauważył, że pojawiała się ona tylko na rzeźbionych zabytkach. Jego obserwacje okazały się bardzo trafne, ale dopiero później zagadnienie to zostało szerzej przeanalizowane przez badaczy.



Fot. 3.11. Zapis glicyficzny podpisu rzeźbiarza *Ch'ok*?: *yu-xu[lu] ch'o-ko*? Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (replika w Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)

Dopiero postęp w odszyfrowywaniu pisma majańskiego pozwolił na zidentyfikowanie elementów składowych formuły stosowanej przez rzeźbiarzy. Zasadniczo składa się ona z trzech znaków T61.756[568]⁵⁷: pierwszy to sylaba **yu**, a ostatni – sylaba **lu** (fot. 3.11). Najwięcej trudności sprawia środkowy człon, którego lektura jest ciągle przez niektórych naukowców dyskutowana. Ikonograficznie ów element przedstawia głowę nietoperza, dlatego część badaczy nazywa tę formułę „lu-nietoperz” (ang. *lu-bat glyph*). Grube zasugerował odczyt T756 jako sylabę **xu**, zaś całej etykiety *yuxul*⁵⁸ (Macleod 1990, 208–209). Potwierdzeniem tej hipotezy miałyby być

⁵⁵ W języku jukateckim słowo to oznacza nietoperza i nawiązuje do charakterystycznego elementu formuły *yuxul*, jakim jest sylaba **xu** przedstawiana za pomocą głowy nietoperza.

⁵⁶ Znajduje się tam bowiem aż 8 etykietek *yuxul*.

⁵⁷ W tym systemie zapisu glifów majańskich zastosowanie nawiasu kwadratowego [...] oznacza, że dany element jest infiksem w drugim znaku.

⁵⁸ Określenia *yuxul* oraz „lu-nietoperz” będą używane wymiennie na łamach tej publikacji.

odnalezienie terminu *uxulnahal*, „jego rzeźba”, w kolonialnych słownikach języka jukateckiego (Coe i Kerr 1997, 90). Jednak niektórzy badacze mają wątpliwości w tym zakresie, zwracając uwagę, że ryzykowne jest łączenie tych dwóch terminów ze sobą, ponieważ pochodzą z różnych i odległych od siebie epok (Herring 2005, 282)⁵⁹. Nie ulega jednak wątpliwości, że formuła językowa „lu-bat”, podobnie jak *utz'ihb*, jest zapisywana w formie dzierżawczej trzeciej osoby liczby pojedynczej⁶⁰. Innym czynnikiem, który komplikuje tę sytuację, są przypadki, kiedy w pewnych formułach „lu-nietoperz” sylaba **lu** występuje przed znakiem T756 (Houston 2016), ponieważ w słowniku języka jukateckiego (Barrera 1980, 982) istnieje jeszcze inny termin związany z rzeźbieniem – *yul*. Tłumaczony jest jako „polerować, gładzić, nadawać błysku, strugać”. Wydaje się zatem prawdopodobne, że istniały dwie różne sygnatury używane w zależności od stosowanej metody rzeźbienia⁶¹. Analogicznie jak w przypadku tworzenia majańskiego terminu „skryba” (*aj tz'ihb*), określenie „rzeźbiarz” *aj uxul* bazowało na rdzeniu czasownikowym *xul*⁶² oraz prefiksie *aj*, który tłumaczony jest „ten, który...” Zatem dosłownie określenie to brzmiałoby „ten, który rzeźbi”⁶³.

Argumentem świadczącym na korzyść, że po formule *yuxul* następuje imię rzeźbiarza, było zidentyfikowanie sekwencji **JUN WITZ-li CHAK-ki** z Nadproża 45 z Yaxchilán. Stuart zauważył bowiem, że Jun Witzil Chahk występuje w dokumentach kolonialnych na Jukatanie. Było to imię osoby, która miała założyć dynastę Xiu z Uxmal. Dzięki temu można było uznać, że artyści, zarówno skrybowie, jak i rzeźbiarze, sygnowali wytwarzane przez siebie artefakty (Montgomery 1995, 5). Zdecydowana większość badaczy podziela ten pogląd, jednak pojawiają się inne interpretacje, takie jak np. teza sformułowana przez Florę Clancy (2009, 179). Sugeruje ona, że formuła *yuxul* miałaby pełnić funkcję zaklęć, jakie były wypowiadane w czasie tworzenia rzeźby. W świetle obecnych dowodów takie sugestie nie znajdują potwierdzenia.

⁵⁹ Sprawę dodatkowo komplikuje to, że głowa nietoperza (T756), w zależności od kontekstu, może być sylabą **tz'i**, **xu** czy **u** lub nawet logogramem **SUTZ'** oznaczającym nietoperza (Boot 2009a, 9; Lopes i Davletshin 2004). Pierwotnie Stuart zasugerował lekturę tego znaku jako **ts'i** (pisownia oryginalna) ze względu na wymienne stosowanie znaku T756 z T563a w formule PSS znajdującej się na polichromowanej ceramice. Na podstawie tego Krochock zaproponowała lekturę tej sekwencji jako **ts'il** (pisownia oryginalna). Później jednak Stuart odrzucił taką możliwość odczytu, optując za nazywaniem tej formuły jako „lu-nietoperz” (Stuart 1989, 39, za Montgomery 1995, 32).

⁶⁰ Dla rdzeni słów rozpoczynających się od samogłoski, formę dzierżawczą dla trzeciej osoby liczby pojedynczej tworzy się przez dodanie prefiksu **y-** (Kettunen i Helmke 2011, 36).

⁶¹ Zabytki, na których znajduje się termin *yul*, mają bardziej płytkie rzeźbienie niż te zawierające *yuxul*.

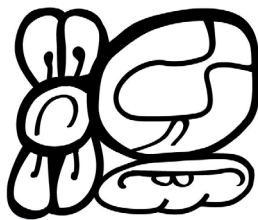
⁶² Pogląd zasugerowany przez Beliaeva (Houston 2016, 393)

⁶³ Co ciekawe, istnieje również określenie rzeźbiarza jako *aj yul* (Panel 2 z La Corona). Istnienie tego rozróżnienia wzmacniałoby hipotezę, że w okresie klasycznym występowała większa specjalizacja wśród rzeźbiarzy niż wśród skrybów. Całkowite rozwiązanie tej kwestii, jeśli w ogóle możliwe, wymaga dalszych specjalistycznych analiz.

3.3.4. Zwrot *chehe'n*

Inną, charakterystyczną, choć już mniej spotykaną formą sygnowania artefaktów było stosowanie trzeciej formuły językowej – zwrotu *chehe'n* (Houston 2016, 393). Pierwotnie ów termin tłumaczono jako „twórca, wykonawca” (MacLeod i Reents-Budet 1994, 132), ponieważ wspominani naukowcy odnaleźli w kolo-nialnym słowniku języka tzeltal określenie *cheghen*, które oznaczało „robić”. Taką interpretację wzmacniał kontekst pojawiania się omawianej struktury językowej, tj. w kontekście mówiącym o artystach oraz ich dziełach. Dopiero dokładna analiza tekstów glificznych dokonana przez Grube (1998) wykazała, że zwrot *chehe'n* to klauzula wskazująca na osobę, która wypowiedziała wcześniejsze słowa. Tłumaczy się tę formułę jako „zostało powiedziane, mówi się” (fot. 3.12). Tak sporządzoną sygnaturę *chehe'n itz'aat sak mo* można odnaleźć na polichromowanym naczyniu K1256. Tłumaczy się ją jako „zostało to powiedziane przez mędrca Sak Mo”.

Można wskazać w jej budowie trzy komponenty: **che** (T145), stosowane wymiennie **he** (T574) lub **e** (741) oraz **na** (T23). Należy jednak podkreślić, że zlokalizowanie formuły *chehe'n* w tekście nie jest jednoznaczne z określeniem występującej po niej osoby jako artysty. Trzeba zachować szczególną rezerwę w tym względzie, ponieważ analizowana struktura może wskazywać postać wypowiadającą tylko daną kwestię. Z tego względu niezwykle ważny bywa pojawiający się tu kontekst. *Chehe'n* może się znajdować przed imieniem danego artysty (np. K1256); taka konfiguracja występuje najczęściej na końcu sygnatury, jak w przypadku Steli 1 z Arroyo de Piedra. Formuła „zostało powiedziane, mówi się” ma charakter uniwersalny, ponieważ używana była zarówno przez skrybów, jak i rzeźbiarzy. Można zatem wnioskować, że stosowanie zwrotu *chehe'n* nie odzwierciedlało techniki wykonywania artefaktu, lecz wskazywało na sam fakt utrwalenia aktu mowy (Houston 2016, 393).



Fot. 3.12. Zapis glificzny zwrotu *chehe'n*: **che-he-na**. Detal z naczynia ceramicznego K7459 (autor: Esther Parpal)

Ślady działalności artysty oraz możliwość odtworzenia, choć tylko częściowo, portretu tej postaci w przedstawionym materiale umożliwia postawienie hipotezy, że skrybowie i rzeźbiarze zajmowali wysoką pozycję w społeczeństwie majańskim,

należąc do jej wąskiej elity. Pogłębienie tego zagadnienia wymaga szczegółowej analizy sygnatur umieszczonych na zabytkach, ponieważ wymienia się tam tytuły, jakich używali oraz informacje dotyczące ich statusu społecznego. Istnienie tego typu tekstów to rzecz unikatowa w całej Ameryce prekolumbijskiej. Z tego względu warto poznać lepiej sposób ich funkcjonowania w korpusie zachowanych inskrypcji majańskich.

ROZDZIAŁ IV

Korpus sygnatur artystów

4.1. Ogólna charakterystyka

Sygnatury skrybów oraz rzeźbiarzy to krótkie teksty, które z punktu widzenia zamieszczanych informacji miały zdecydowanie drugorzędny charakter, co uwidacznia się także w ich rozmiarze. Zazwyczaj istniała duża dysproporcja, jeśli chodzi o wielkość między centralną częścią inskrypcji a sygnaturami, chociaż można wskazać na pewne odstępstwa od tej normy⁶⁴.

Houston (2016, 412–413), analizując lokalizację podpisów rzeźbiarzy na obszarze podległym Piedras Negras, uważa, że można mówić o pewnej tendencji ich umieszczania. Wskazuje, że pierwsze zidentyfikowane sygnatury (Stela 34) pochodzące z czasów panowania Władcy 2 (639–686) znajdowały się w mało widocznych miejscach, takich jak krawędzie steli bądź jej podstawa. Dopiero później nastąpiła zmiana i podpisy artystów umieszczano wewnątrz układu kompozycyjnego danego zabytku. Ta tendencja, z pewnymi wyjątkami (np. Stela 1 z La Mar), miała utrzymać się już do końca trwania zjawiska sygnowania artefaktów przez rzeźbiarzy.

Takie twierdzenie, o ile uzasadnione na przykładzie Piedras Negras, niezupełnie odpowiada realiom, jakie można zaobserwować, analizując omawiany proces holistycznie. Do 652 roku, na jaki datowana jest wspomniana Stela 34, zidentyfikowałem 12⁶⁵ innych obiektów sygnowanych przez artystów działają-

⁶⁴ Ta dysproporcja znikała, jeśli podpis artysty lokalizowano w tekście głównym. Zdecydowanie więcej takich przypadków dotyczy skrybów, którzy umieszczali swój podpis w początkowej sekwencji standardowej (PSS). Wynikało to oczywiście z obowiązku ujednolicenia rozmiaru tworzonego tekstu. Formuła *chehe'n* prawie zawsze występuje w takiej formie i dotyczy głównie *aj tz'ihb* (np. dorobek Sak Mo', K7459 czy K1440), choć można wskazać również pojedynczy przypadek rzeźbiarza stosującego ten zwrot – Blok 9 ze Schodów Hieroglificznych z Ceibal. Jeśli chodzi o umieszczanie struktury *yuxul* w tekście głównym, to takich kazusów jest zdecydowanie mniej. Najlepszym tego przykładem są zabytki z La Pasadita – nadproża 3 i 4. Imię rzeźbiarza Chakalte' wraz z wprowadzającą je formułą (Nadproże 4) ma identyczne rozmiary jak w przypadku imienia lokalnego władcy La Pasadita: *sajal* Tiloom. Na szczególną uwagę zasługuje Nadproże 3, gdzie sygnatura tego samego artysty jest tej samej wielkości co fraza imienna władcy Yaxchilán, w przeciwieństwie do pomniejszonej *sajala* Tiloom.

⁶⁵ Trudno jest mi określić lokalizację dwóch podpisów pochodzących ze Steli 1 z El Zotz' oraz steli znajdującej się w Museo Baluarte de Soledad w mieście Campeche, ponieważ nie dysponuję

cych na innym terenie. Z tego zbioru można wskazać aż 8 przypadków, gdzie podpis znajduje się wewnątrz układu kompozycyjnego⁶⁶. Część z przytoczonych przykładów pochodzi z rejonu Usumacinty (np. Bonampak), czyli obszaru, gdzie leży Piedras Negras. Przeczyłoby to zatem wspomnianej hipotezie Houstona, jeśli rozważać całość terenów kultury Majów. Należy stwierdzić, że tendencja w tym ośrodku miała charakter wyłącznie lokalny. W perspektywie całego zgromadzonego korpusu podpisów rzeźbiarzy można bowiem stwierdzić, że istniała ogólna i szeroko rozpowszechniona wśród artystów predylekcja do umieszczania swoich podpisów wewnątrz układu kompozycyjnego. Istniały oczywiście odstępstwa od tej reguły (np. Stela 2 z Nim Li Punit czy Stela 14 z Naranjo), jednak nie wpłynęły one na zmianę głównego trendu. Na podstawie zebranych danych trudno wskazać przyczyny umieszczania sygnatur artystów poza „wizualnym polem” w Piedras Negras. Niewykluczone, że może mieć to związek z indywidualnymi upodobaniami rzeźbiarzy bądź brakiem wystarczającej przestrzeni do zamieszczenia swojego podpisu.

Analiza zgromadzonego korpusu ceramiki wykazała, że podpisy skrybów można zidentyfikować w dwóch miejscach: wewnątrz przestrzeni ikonograficznej albo w głównym tekście PSS. Żadna ze wskazanych wyżej lokalizacji nie była bardziej ceniona od drugiej, ponieważ porównywalna liczba sygnatur została umieszczona w obu możliwych konfiguracjach. Można przypuszczać, że głównym czynnikiem warunkującym umiejscowienie sygnatur twórców była przestrzeń przeznaczona przez nich na ten cel w realizowanym projekcie artystycznym.

Przeanalizowane wcześniej trzy formuły językowe *utz'ihb*, *yuxul* oraz *chehe'n*, mimo że oparte na innych rdzeniach czasownikowych, pełniły podobną funkcję – pozwalały zidentyfikować twórcę danego obiektu. Tożsamość artysty można było wyrazić na kilka sposobów: podając jego imię (np. Sak Mo'), miejsce pochodzenia, czyli imię toponimiczne (np. Tubal Ajaw) oraz wymieniając przysługujące mu tytuły (np. *itz'aat aj kakaw*). Nie było żadnej reguły, która nakazywałaby umieszczanie wszystkich tych elementów w sygnaturze. Można powiedzieć, że istniała pewna dowolność, jeśli chodzi o dobór komponentów tworzących podpis artysty. Dużo zależało m.in. od kreatywności twórcy oraz dostępnej przestrzeni. Ten drugi czynnik odegrał zapewne decydującą rolę, jeśli chodzi o autografy rzeźbiarzy i skrybów. Można bardzo łatwo zauważyć, że te wyrzeźbione były bardziej rozbudowane oraz zawierają znacznie więcej informacji o tychże artystach, w przeciwieństwie do osób zajmujących się pisanem czy malowaniem. Taka dysproporcja powodu-

żadnymi zdjęciami czy przerysami tych zabytków. Píše o nich Houston (2016), nie podając jednak żadnych informacji dotyczących ich położenia.

⁶⁶ Houston określa tę przestrzeń jako *visual field* „pole wizualne”. Jedynek przykładem sygnatury, której położenie można by uznać jako zewnętrzne, jest Stela 6 z Arroyo de Piedra. Trzeba jednak zauważyć, że podpis znajduje się wewnątrz w prawym dolnym rogu, granicząc w ten sposób z ramami wyznaczającymi zasięg „pola wizualnego”.

je, że znacznie dokładniej można ukazać kontekst społeczno-polityczny, w jakim tworzyli rzeźbiarze niż skrybowie.

W zdecydowanej większości przypadków pochodzących ze zgromadzonego materiału przed podaniem frazy imiennej artysty pojawia się jedna z wymienionych formułek językowych. Czasami jednak ich w ogóle nie umieszczano, co może budzić trudności interpretacyjne, czy dana osoba była twórcą danego artefaktu. Na szczęście w niektórych przypadkach dokonywano pewnych modyfikacji strukturalnych, które pozwalały zidentyfikować pojawiającą się osobę jako artystę. Zmiany polegały na pominięciu formułek *utz'ihb* lub *yuxul*, które były zastępowane określeniem *aj tz'ib* lub *aj uxul* na końcu sygnatury. Zabieg ten, o charakterze stylistycznym, pozwalał uniknąć dodatkowych konfuzji przy interpretowaniu tożsamości wspomnianego osobnika. Problemy mogą się pojawić, jeśli nie występuje żadna z omówionych wskazówek dotycząca roli pełnionej przez wymienioną osobę. Z tego względu należy zwrócić szczególną uwagę na kontekst towarzyszący domniemanej sygnaturze artysty. Ważnym czynnikiem jest identyfikacja tytułów charakterystycznych dla rzeźbiarzy oraz skrybów (np. analiza Steli 7 z Itzimté w podrozdziale 5.2.5). Czasami jednak niewielkich rozmiarów tekst może opisywać tożsamość innej postaci ukazanej na zabytku, wykluczając tym samym przypisanie jej roli twórcy danego artefaktu. Trzeba bowiem pamiętać, że niekiedy jest niemożliwe określenie statusu danej osoby jako artysty z uwagi na brak wystarczających danych⁶⁷.

Umieszczenie sygnatury artysty w kompozycji artefaktu było uzależnione głównie od inwencji twórczej. Z tego względu można odnaleźć sygnatury zlokalizowane tam, gdzie pozwalała na to wolna przestrzeń, blisko osoby władcy, w głównym tekście bądź umiejętnie wplecione w detale ikonograficzne. Co ciekawe, podpisy mogły zostać ułożone na szatach przedstawianych kobiet (Stela 34 z El Perú-Waka'), ale nigdy nie miało to miejsca w przypadku ukazywanych mężczyzn.

Zgromadzony materiał epigraficzny – zachowane sygnatury rzeźbiarzy oraz skrybów – nie dostarczają żadnych informacji dotyczących kobiet, które mogłyby być artystkami. Wszystkie dotychczasowe wzmianki odnoszą się tylko i wyłącznie do mężczyzn. Brak takich informacji nie jest równoznaczny z tym, że nie angażowano ich w działalność artystyczną lub nie potrafiły czytać i pisać⁶⁸. Przytoczone wcześniej artefakty pochodzące z pochówku Ix „K'abel” potwierdzają takie przypuszczenia. Badania Tuszyńskiej (2016, 134–135) wykazały, że kobiety mogły używać tytułu *aj tz'ihb*⁶⁹, co wskazywałoby na jakieś powiązanie ich z czynno-

⁶⁷ Takim przykładem może być chociażby Stela 34 z El Perú-Waka', gdzie można zlokalizować przynajmniej 8 sygnatur rzeźbiarzy, chociaż tekstów kwalifikujących się jako podpisy artystów jest więcej. Niestety zawarte informacje nie pozwalają na jednoznaczne określenie ich funkcji.

⁶⁸ Mallory Matsumoto zasugerowała podczas konferencji w Walencji (23 EMC, 9–10.11.2018), że w sygnaturze z Panelu 2 z La Corona wymieniono kobietę jako jednego z twórców tego artefaktu. Takie twierdzenie wymaga jednak dalszych badań.

⁶⁹ Interesujące jest to, że kobietom w inskrypcjach w ogóle nie towarzyszył tytuł rzeźbiarza.

ciami malowania lub pisania. Niewykluczone, że na wazie K6020 umieszczono wizerunek siedzącego skryby, który być może przedstawia osobę płci pięknej ze względu na cechy fizyczne ukazanej postaci (Closs 1991). Ponadto Emery i Aoyama (2007), dzięki prowadzonym badaniom w Aguateca, twierdzą, że kobiety mogły być odpowiedzialne za obróbkę kości i muszli, produkcję naczyń ceramicznych, rzeźbienie w drewnie i niewykluczone, że nawet w kamieniu. Kwestia ta pozostaje ciągle otwarta, ponieważ brakuje przekonujących dowodów źródłowych w materiale pisanym na pełne potwierdzenie hipotezy o pełnieniu przez kobiety roli skryby.

4.2. Problem rozprzestrzeniania się zjawiska

Starania podjęte w celu skatalogowania wszystkich podpisów artystów, jakie zachowały się w rozproszonym korpusie inskrypcji majańskich, pozwoliły na holistyczne ujęcie dwóch podstawowych kwestii, jakie nierozdzielnie związane są ze zjawiskiem sygnowania artefaktów przez ich twórców. Dotyczą one problemu rozprzestrzeniania się tego fenomenu na ziemiach dawnych Majów oraz kwestii mobilności artystów w tej kulturze okresu klasycznego. Niestety wyjaśnienie tych podstawowych zagadnień zostało obarczone pewnymi ograniczeniami wynikającymi z charakteru zachowanego materiału źródłowego, który zasadniczo koncentruje się wokół osoby władcy oraz jego dokonań, poświęcając stosunkowo niewiele uwagi pozostałym członkom dworu. Niemniej warto podjąć próbę, choćby tylko ogólną, przedstawienia rozprzestrzeniania się omawianego zjawiska na ziemiach Majów. Z kolei analiza zebranego materiału źródłowego pozwoliła wyodrębnić kilka modeli opisujących mobilność artystów w tym społeczeństwie.

Na początku rozważań warto zaznaczyć, że pod tym pozornie jednolitym terminem, określającym fenomen sygnowania artefaktów przez artystów, kryją się dwie odrębne podgrupy zjawisk. Ów podział wynika nie tylko z różnego sposobu ich wykonywania (rzeźbienie *vs* malowanie), ale również ze względu na chronologię występowania. Pierwszym sygnowanym obiektem w zgromadzonym korpusie podpisów artystów są dwa rzeźbione zoomorficzne przedstawienia istot ponadnaturalnych, zwanych Pawahtun, których zadaniem było podtrzymywanie świata⁷⁰. Obecnie znajdują się w kolekcji Princeton University Art Museum. Utożsamiano je zawsze z jednym z czterech głównych kierunków świata, dlatego można przypuszczać, że artysta Chak Til Mo' pierwotnie wyrzeźbił cztery ich przedstawienia, które niestety nie przetrwały w komplecie do obecnych czasów. Analiza zachowanych tekstów oraz zastosowany materiał wskazują, że te przedmioty mogły zostać

⁷⁰ Sygnatura artysty znajduje się na obiekcie ukazującym Pawahtun w muszli, drugi zaś przedstawia Pawahtun jako krokodyla. Zawarte tam informacje odnoszą się do lokalnego władcy Til Man K'inicha pochodzącego z tzw. królestwa „wodny zwój” (ang. *water-scroll*), którego lokalizacja pozostaje nieznana (Just b.d.).

wykonane na wybrzeżu Belize, w okolicy Altún Ha. Datowane są na ok. 550 rok (Just b.d.).

Zgromadzone dane wskazują, że wczesny etap rozwoju omawianego fenomenu kulturowego mógł trwać do 614 roku. Przyjąłem tę chronologię (550–614 rok), ponieważ w tym przedziale czasowym stopniowo i regularnie zaczęły się pojawiać sygnatury artystów. Na przestrzeni tych ponad 60 lat zidentyfikowałem łącznie 11 takich zabytków. Warto zauważyć, że w kontekście historii ziem Majów to ważny moment, ponieważ wiązał się z transformacją społeczno-polityczną, czyli ewolucją wczesnego w późny okres klasyczny. Niestety inskrypcje z tego okresu nie dostarczają żadnych bezpośrednich informacji o przyczynach czy zjawiskach, które mogły mieć wpływ na zaistnienie procesu sygnowania artefaktów przez artystów. Wydaje się jednak, że wstrząsy w krajobrazie społeczno-politycznym, o których wspomniałem wcześniej, mogły być jednym z impulsów inicjujących omawiany fenomen. Z uwagi na nieliczny i rozproszony geograficznie materiał trudno jednoznacznie określić miejsce, gdzie rozpoczęło się to zjawisko kulturowe. Owe podpisy artystów pochodzą z trzech obszarów: 1) Altún Ha, Los Alacranes i Champerico, 2) El Zotz oraz Arroyo de Piedra, 3) Bonampak i Lacanhá.

Rozproszenie geograficzne najwcześniejszych sygnatur każe przypuszczać, że to zjawisko musiało się rozwinąć niezależnie. W zgromadzonym materiale nie zidentyfikowałem żadnego wzorca, który mógłby wskazywać etapy rozprzestrzeniania się procesu sygnowania artefaktów przez rzeźbiarzy.

Lata 615–650 nie są reprezentowane w zgromadzonym materiale źródłowym. Druga faza, jaką można wyodrębnić, obejmuje ok. 50 lat, zaś jej wyznacznikami są Schody Gliczne 2 (bloki 7 oraz 8) z La Corona, datowane na 651 rok oraz Panel Emiliano Zapata z roku 702. Okres charakteryzuje się wzmożoną działalnością polityczną królestwa Calakmul, czego najlepszym świadectwem są zabytki z La Corona oraz El Perú-Waka⁷¹. W tym czasie po raz pierwszy wzniesiono sygnowane stele w Piedras Negras (stele 34 i 6), które to miasto później stanie się głównym centrum eksplozji indywidualności artystycznej. Warto podkreślić, że to właśnie z tego okresu pochodzą nieliczne sygnowane zabytki z królestwa Baakal (Palenque), które było ważnym ośrodkiem twórczości rzeźbiarskiej.

Lata 703–722 nie są reprezentowane w korpusie sygnatur artystów. Następna faza, przypadająca na lata 723–795, to czas, kiedy pojawiła się największa liczba podpisów artystów. Można je zlokalizować w różnych rejonach ziem Majów, jak na przykład w rejonie Petexbatún (Aguateca), Belize (Nim Li Punit, La Milpa), Petén (Motul de San José, Naranjo), Campeche (Río Bec) czy na Yucatanie (Xcalumkin). Głównym jednak miejscem koncentracji sygnatur był rejon rzeki Usumacinty, a w szczególności Piedras Negras oraz Yaxchilán. To właśnie fundację Nadproża 24 z tego drugiego ośrodka można uznać za początek fazy stanowiącej apogeum

⁷¹ Bardziej szczegółowa analiza tego zjawiska znajduje się w rozdz. 7.

omawianego zjawiska. Od tego bowiem momentu obserwuje się niezwykle wzmożoną oraz nieprzerwaną aktywność artystów umieszczających swoje sygnatury na zabytkach. Z kolei za wydarzenie wieńczące czas owej prosperity należy uznać erygowanie Panelu z Cleveland w 795 roku w El Cayo, ośrodku podległym Piedras Negras. Jego twórcy K'in Lakam Chahk oraz Jun Nat Omootz byli ostatnimi wielkimi artystami należącymi do tego niezwykle okresu.

Nie oznacza to, że sygnowanie artefaktów przez artystów automatycznie wygasło. Proces zanikania tego zjawiska w jego ostatniej fazie był rozłożony w czasie (800–864 rok). Dobrym tego przykładem są zabytki z Cancuén, którego tradycja sięga jeszcze poprzedniej fazy rozwoju. Podpis umieszczony na Panelu 3 jest datowany na 795 rok, zaś kolejne, pochodzące ze Steli 1 oraz Steli 2, już na rok 800. Zidentyfikowałem 8 przykładów chronologicznie należących do tego okresu, z czego aż 7 znajdowało się poza rejonem Usumacinty – w Petexbatún (Cancuén, La Amelia), Petén (Naranjo), Belize (Caracol), Tabasco (Panhale) czy na Jukatanie (Dzibilchaltún). Jedynym przykładem z obszaru Usumacinty jest tzw. Stela Randall, datowana na rok 864. To ostatni podpis w korpusie, który definitywnie kończy z tradycją sygnowania artefaktów przez artystów na ziemiach Majów. Warto dodać, że zabytek ten pochodził z dotychczas niezidentyfikowanego królestwa Sak Tz'i'. W ogólnie dostępnym korpusie można odnaleźć jeszcze jeden przykład sygnatury umieszczonej na artefakcie wykonanym w tym dotąd niezlokalizowanym królestwie – na Panelu Caracas z 756 roku (Biró 2005). Identyfikacja tego podpisu rzeźbiarza świadczy o istniejącej tam tradycji sygnowania artefaktów przez artystów. Niektórzy badacze (Martin i Grube 2000, 146), na podstawie analizy treści inskrypcji, wskazują, że owo królestwo mogło znajdować się w okolicy Usumacinty, na terenie dzisiejszego stanowiska archeologicznego Plan de Ayutla.

W zgromadzonym materiale istnieje również grupa artefaktów, których daty powstania nie można określić dokładnie z uwagi na brak niezbędnych danych. Można ją jedynie w przybliżeniu określić na późny okres klasyczny (np. Miscelanea 1 z Pomoná czy kamienna skrzynka z Hun Ye Nal).

Z kolei trzeba zauważyć, że dostępny materiał dotyczący sygnatur skrybów jest znacznie skromniejszy niż dane odnoszące się do rzeźbiarzy. Uniemożliwia to szczegółową analizę chronologii tego procesu. Możliwe jest jednak stwierdzenie występowania jednego dość charakterystycznego okresu, który obejmuje drugą połowę VIII wieku. Można bowiem odnotować zauważalny wtedy wzrost liczby podpisów skrybów, który cechował się dość ograniczonym pod względem geograficznym występowaniem. Proces ów objął zasadniczo tereny Petén. Niestety część naczyń ceramicznych jest nieznanego pochodzenia, co uniemożliwia określenie miejsca ich produkcji bądź nie ma wystarczających informacji, aby ustalić dokładną datę ich powstania. Pewnym preludium tego etapu rozwoju był okres przełomu VII oraz VIII wieku (ok. roku 692–735), kiedy to odnotowano pierwsze przykłady pojawienia się podpisów skrybów.

Można zatem łatwo zaobserwować, że tradycja sygnowania obiektów przez rzeźbiarzy była zjawiskiem kulturowym znacznie wcześniejszym oraz trwającym dłużej niż ta, która zaistniała wśród skrybów. Świadczyć by to mogło o wcześniejszym wykształceniu się poczucia pewnego rodzaju odrębnej tożsamości u artystów zajmujących się rzeźbieniem. Niewykluczone zatem, że odpowiedzią na tę sytuację było umieszczanie na naczyniach ceramicznych licznych wizerunków osób zajmujących się malowaniem/pisaniem oraz bóstw pełniących opiekę nad tą aktywnością artystyczną. To szczególnie istotny element różnicujący te dwie grupy osób. Spośród wszystkich majańskich zabytków zachował się bowiem, w przeciwieństwie do spuścizny malarskiej, tylko jeden bezsprzeczny wizerunek rzeźbiarza na Panelu Emiliano Zapata. Można przypuszczać, że właśnie w ten sposób zaczęła powstawać odrębna ideologia oraz tożsamość wśród skrybów jako odpowiedź na istniejący już indywidualizm u rzeźbiarzy.

Zgromadzony materiał pozwala wyodrębnić zasadniczo dwa obszary występowania sygnatur artystów. Ich zdecydowana większość pochodzi z południowego obszaru nizin Majów, zaś w ich północnej części można odnaleźć zaledwie kilka przykładów i są one ograniczone do Xcalumkin (Nadproże 1), Dzibilchaltún (Stela 9) oraz wazy K8019 w stylu Chocholá. Taka drastyczna różnica odnotowana w liczbie zidentyfikowanych sygnatur nie jest czymś zaskakującym, jeśli porówna się charakter korpusu inskrypcji z półwyspu Yucatan. Są to zasadniczo krótkie teksty mówiące o poświęceniu budowli, jej przeznaczeniu czy właścicielach danych artefaktów (Grube 2003, 341). Trudno wskazać przyczyny tej różnicy w dyskursie stosowanym przez ówczesnych artystów z Nizin. Wyjątkami potwierdzającymi regułę mogą być inskrypcje pochodzące z Chichén Itzá, Ek' Balam, Edzná czy Uxmal, które w pewnym zakresie uczestniczą w dyskursie tradycji piśmienniczej pochodzącej z nizin Majów. Dzięki nim można odtworzyć genealogię poszczególnych władców czy historię danego ośrodka (Grube, Lacadena i Martin 2003, II–4; Tuszyńska 2016).

W związku z tą specyficzną odmianą umieszczanego przekazu informacyjnego zauważalne jest nasilenie innego procesu, który pośrednio wskazywał na duże znaczenie artystów w społeczeństwie późnego okresu klasycznego. Zaczęły bowiem z dużą częstotliwością występować rozliczne struktury gramatyczne mówiące o poświęcaniu tekstów. Niektóre formuły należały do kanonu zwrotów dedykacyjnych początkowej sekwencji standardowej, znanej z polichromowanej ceramiki. Można do nich zaliczyć takie czasowniki, jak „glif schodkowy” *t'ab*⁷² („wnosić, poświęcać”), glif boga N czy *k'al* („obowiązać, zamykać”). Oprócz tych elementów można jeszcze odnaleźć terminy: *pet* („nadawać okrągły kształt”), *bot'*

⁷² Interesującym przykładem tekstu jest ten pochodzący ze Steli 2 w Lagunita, gdzie w tekście użyto tej formuły dedykacyjnej wraz z datą poświęcenia. Umieszczenie takiej informacji na tego typu zabytkach to rzadkość w korpusie inskrypcji majańskich, bowiem jest ona typowa dla tekstów umieszczanych na ceramice.

(„rzeźbić”), *uht* („zdarzyć się, wydarzyć się”) czy nieodczytany dotąd glif **?-ja-la**⁷³. W niektórych przypadkach wymienione czasowniki mogą być poprzedzone glifem oznaczającym skupienie uwagi – *alay*, jak na przykład tekst z Nadproża 1 z Las Monjas, Chichén Itzá. Po tym fragmencie pojawiał się często termin *yuxul* („jego/jej rzeźba”) lub *uwojil* („jego/jej glify”) jako dopełnienie zdania. Można było również dodać inne informacje, m.in. do kogo należał ów opisywany artefakt lub gdzie inskrypcja została umieszczona. Omawiane zjawisko wystąpiło najsilniej na obszarze Jukatanu, istniało jednak, choć w znacznie mniejszym stopniu, również w południowej części nizin Majów. Z tego obszaru pochodziło tylko kilka wzmianek o rytuałach poświęcania steli, z czego najwcześniejsza datowana jest na rok 651 (La Corona, Schody Glicyficzne 2, bloki 7 oraz 8). Co ciekawe, żadna informacja tego typu nie pojawiła się na terenie królestwa Piedras Negras, gdzie odnotowano największą liczbę sygnatur majańskich artystów.

Warto tu zwrócić uwagę na termin *uwojil*, który sprawia pewne trudności interpretacyjne. Jego dosłowne tłumaczenie brzmi „jego/jej glify”, jednak trudno wywnioskować, jaki dokładny przekaz się z tym wiązał. Tuszyńska (2016, 137), zastanawiając się nad różnymi możliwościami, a mianowicie, czy inskrypcja należała do wspomianej w wyrażeniu osoby, czy rzeźba była jej dziełem bądź podany właściciel był autorem tekstu, ostatecznie zasugerowała, że najbardziej prawdopodobna wydaje się wersja ostatnia (Tuszyńska 2018, 66).

Bazując na obecnym materiale źródłowym, jest rzeczą niemożliwą jednoznaczne wykluczenie pierwszej oraz trzeciej hipotezy. W stosunku do drugiej można wskazać pewne interesujące poszlaki. W korpusie tekstów ze Xcalumkin istnieją dwa, których autorstwo przypisuje się rzeźbiarzowi o imieniu Aj Pashiin. Są to: Nadproże 1 oraz waza K8017. W obu występuje dobrze znana formuła podpisu artysty – *yuxul*, która poprzedza podanie jego frazy imiennej. Kolumna AB K8017 zawiera zwrot *k'ahlaj uwojil*, po którym następuje określenie daty poświęcenia tego naczynia, zaś na końcu pojawia się imię kolejnej osoby wraz z odpowiadającymi jej tytułami. Z kolei w kolumnie CD umieszczono sygnaturę rzeźbiarza. Ów kontekst można traktować jako argument przeciwko drugiej hipotezie mówiącej o twórcy danego artefaktu.

Omawiana struktura gramatyczna pojawia się tylko kilka razy w całym korpusie tekstów majańskich. Zdecydowana ich większość pochodzi z Jukatanu (Chichén Itzá, Ek' Balam, Yula oraz Xcalumkin), jednak dwa przykłady odnotowano w Palenque (Panel 96 Glicyfów) i Pomoná (Panel 96 Glicyfów). Pierwsza wzmianka o formule *uwojil* pochodzi z 765 roku (K8017), zaś ostatnia z roku 874 (Nadproże 1 z Yula), biorąc pod uwagę zabytki, których daty powstania można określić. W inskrypcjach z Jukatanu analizowanej strukturze mogą towarzyszyć pewne określone, bezosobowe formy czasownikowe, jak *k'ahlaj*, *alay k'ahlaj*, *alay uhti*, *alay*. Można

⁷³ Dokładniejsza analiza tego glifu znajduje się w rozdz. 6.

zatem wnioskować, że zrezygnowano z podkreślania autorstwa i przypuszczalnie z braku potrzeby akcentowania indywidualności twórcy. Czasami pojawia się zaimek wskazujący trzeciej osoby liczby pojedynczej *ha 'i'* („on, ona, ono, ten, ta, to, ów, owa”) bądź *uwojil* występujący samodzielnie.

Herring (2005, 74) zauważa, że w tekstach majańskich istniały dwa terminy określające glify – *tz'ihb* oraz *woj*. Z jego ustaleń wynika, że *tz'ihb* było pojęciem odnoszącym się do wizualnego aspektu pisma majańskiego, funkcjonującego na podstawie linii jako środka artystycznego wyrazu. Zaś drugi termin dotyczył glifów rozumianych jako nośniki treści, pojęcia. Warto zaznaczyć, że po *uwojil* (*woj* w formie dzierżawczej) występuje właściciel tych glifów, który może być zarówno postacią historyczną lub nadprzyrodzoną (bóstwo) (Tuszyńska 2018, 66). Mogłoby to być zatem niejaki potwierdzeniem słuszności hipotezy zakładającej, że *woj* odnosiło się do autora słów, które później zostały wyrzeźbione przez artystów. Można przypuszczać, że dany twórca miał na myśli w konkretnym przypadku albo materialnie rozumianą inskrypcję, albo abstrakcyjnie pojmowaną jej treść, czyli słowa. Stąd stosowanie dwóch odmiennych terminów *tz'ihb* oraz *woj*. Zagadnienie to wymaga jednak dalszych badań.

Na zakończenie warto zaznaczyć, że powyższa próba zrekonstruowania przebiegu poszczególnych faz fenomenu kulturowego, jakim niewątpliwie było sygnowanie artefaktów przez artystów, może w przyszłości ulec pewnym modyfikacjom ze względu na pojawienie się nowych zabytków bądź innych informacji. Sytuacje takie miały już bowiem miejsce. Trzeba mieć również na uwadze, że dokładne odtworzenie tego zjawiska i jego mechanizmów jest utrudnione, ponieważ miało ono charakter jakościowy, a nie ilościowy, co przełożyło się na relatywnie niewielką liczbę adekwatnych tekstów do analizy.

4.3. Mobilność artystów

Zachowane podpisy artystów świadczą nie tylko o wysokiej pozycji, jaką cieszyli się oni w dawnym społeczeństwie Majów, ale także o ich mobilności w sieci relacji między poszczególnymi ośrodkami politycznymi. Houston (2016, 405–410) jako pierwszy zwrócił uwagę na to zagadnienie. Wskazał on na kilka możliwych scenariuszy, które warunkowały przemieszczanie się skrybów bądź rzeźbiarzy na ziemiach majańskich. Z uwagi na znaczenie tego zjawiska warto omówić to zagadnienie szerzej. W niniejszej pracy przyjąłem zaproponowaną przez amerykańskiego badacza typologię, rozwijając niektóre jej wątki.

Model 1 dotyczy relacji między artystą a jego rodzinnym ośrodkiem bądź królestwem, do którego należał. Realizował on projekty na gruncie lokalnym. Była to zapewne sytuacja najczęściej występująca, mimo że w wielu przypadkach brak informacji dotyczących tych realiów. Takie rozumowanie wynika bowiem bardziej

z logicznych przesłanek niż bezpośrednich dowodów. Jedne z najlepszych przykładów obrazujących opisywane okoliczności pochodzą z Piedras Negras, gdzie stworzono specjalny ośrodek Bik'al kształcący m.in. artystów na potrzeby Władcy 7. Działali oni oczywiście na terenie tego królestwa (np. Wajat Naah Chahk, K'in Lakam Chahk).

Z kolei model 2 obrazuje odśrodkowy kierunek przemieszczenia się artystów – byli oni wysyłani przez ważniejszy ośrodek do podległych mu terenów zarządzanych przez lokalnych władców. Zasadniczo podaje się przykład Piedras Negras jako królestwo, które podejmowało takie działania. Jednak wnikliwa analiza wykazała, że takie działania zostały prawie równocześnie podjęte przez Piedras Negras (El Cayo, Ołtarz 4 datowany na rok 731) oraz Yaxchilán (Dos Caobas, Stela 1 datowana na rok 732). Co ciekawe, to właśnie ten drugi ośrodek stosował te działania częściej na przestrzeni VII oraz VIII wieku. Z danych wynika, że władcy Piedras Negras podchodzili bardziej wstrzemięźliwie do kwestii wysyłania rzeźbiarzy na obszary im podległe. Swobodniejszą politykę w tym zakresie stosowali rządzący w Yaxchilán⁷⁴.

Możliwa była również sytuacja odwrotna, gdzie to artyści z podporządkowanych lub zależnych ośrodków migrowali do większych centrów życia politycznego oraz artystycznego. O takiej sytuacji miałyby świadczyć rozbudowane tytułatury rzeźbiarzy umieszczone na Steli 51 w Calakmul. Sygnatura jednego z nich, Sak Ikin?, zawiera glify, które przypominają toponim powiązany z Uxul w Campeche (Grube 2005, 94, ryc. 6).



Fot. 4.1. Podpisy dwóch rzeźbiarzy: **yu-xu-? ?** oraz **yu-xu AJ-ma-ku-a ya-na-bi-li PA'-CHAN-na-AJAW**. Detal ze Steli 1 z Bonampak (autor: Boguchwała Tuszyńska)

⁷⁴ W Piedras Negras zidentyfikowałem łącznie 10 sygnowanych zabytków, wyłączając fragment ceramiki Ortiz Orange z Budowli U-16, zaś w podległych mu ośrodkach – 5 (El Cayo oraz La Mar). Łącznie ów korpus obejmuje 15 artefaktów datowanych na okres 652–795. Z kolei w Yaxchilán przetrwały 4 artefakty zawierające podpisy artystów, zaś na obszarze zależnym od tego królestwa aż 7 (La Pasadita, Laxtunich, Site R), co daje razem 11 obiektów datowanych na okres 723–786.

Model 3 wskazuje na możliwość przemieszczania się artystów między zaprzyjaźnionymi bądź pozostającymi w pewnej zażyłej relacji ośrodkami na zasadzie swobodnej ich wymiany. Można tu wymienić zabytki pochodzące z Bonampak (Stela 1 oraz Nadproże 2), datowane na panowanie Chelew Chan K'inicha z Yaxchilán, gdzie rzeźbiarze wyraźnie podkreślali swoją przynależność do tego właśnie władcy (*yanabil pa' chan ajaw* oraz *yanabil ucha'n taj mo'k'uhul pa' chan ajaw*) (fot. 4.1). Interesującym artefaktem, mimo że nie umieszczono na nim żadnej sygnatury, jest Stela 11 z Copán. Ma ona charakter unikatowy w całym korpusie zabytków pochodzących z tego miasta. Przedstawiony został na niej władca Yax Pasaj Chan Yopaat jako postać boga kukurydzy. Zamieszczony program ikonograficzny ściśle nawiązuje do sarkofagu K'inich Janaab Pakala z Palenque (Martin i Grube 2000, 212). Wyjaśnieniem może być to, że matką Yax Pasaj Chan Yopaata była Ix Chak Nik? Yeh Xook, pochodząca właśnie z Palenque (Tuszyńska 2016, 87–88). Niewykluczone zatem, że razem z tą kobietą przybyli artyści, którzy, tworząc Stelę 11, wzorowali się na sarkofagu K'inich Janaab Pakala. Tak wielka odległość, jaka dzieliła oba te ośrodki, praktycznie wyklucza inne możliwości wyjaśnienia takiej zbieżności stylistycznej obu artefaktów z wyżej wymienionych miast niż bezpośrednie przybycie rzeźbiarzy z Palenque do Copán.

Model 4 ukazuje dosyć nietypową sytuację, gdy artysta w wyniku pewnych okoliczności tworzył dla wrogiego królestwa. Dotychczas został zidentyfikowany tylko jeden taki przypadek powiązany z istnieniem sygnatury i odnosił się on do Mayuy Ti' Chuwena, który pochodził z Aj K'ihna', który to toponim był związany z Piedras Negras (Zender 2002). Zabytki stworzone przez tego twórcę znajdują się w Laxtunich, ośrodku zależnym od Yaxchilán (Pa' Chan), które było wrogim królestwem dla Piedras Negras (Yok'ib). Ponadto Laxtunich było zlokalizowane blisko granicy rozdzielającej od siebie te dwie strefy wpływów. Nie można zatem mówić tu o żadnym przypadku, tylko o przemyślanym działaniu propagandowym ze strony Yaxchilán, mającym na celu wywarcie presji na rywalizującym z nim królestwie Yok'ib. Należy pamiętać, że zjawisko wykonywania dzieł przez artystów dla wrogiego miasta było znane w historii Majów, zwłaszcza po udanym podboju czy zwasalizowaniu danego ośrodka z własną szkołą artystyczną. Jako przykłady mogą posłużyć Monument 122 z Toniná i Stela 1 z Palenque. Nie są one jednak sygnowane przez artystów, choć w wyniku analizy stylistycznej wiadomo, że wykonali je artyści z podbitych miast, odpowiednio z Palenque i Toniná⁷⁵ (Miller 2008, 1998).

Ostatni model został wyodrębniony na podstawie sygnatur odnalezionych w jaskini Naj Tunich. Zakłada on pracę artystów w neutralnym politycznie miejscu. Innym takim przykładem mogą być podpisy umieszczone w jaskini Jolja'. Dotychczas nie zidentyfikowano podobnych przypadków, niewykluczone jednak, że późniejsze badania zmienią ten stan rzeczy.

⁷⁵ Szerzej ta kwestia została omówiona w podrozdz. 7.2.

Dostępne dane uniemożliwiają niestety całościowe zrekonstruowanie przebiegu rozprzestrzeniania się sygnatur artystów. Zebrany materiał daje podstawę tylko do częściowego prześledzenia tego zjawiska na przykładzie rzeźbiarzy, ponieważ statystycznie jest on bardziej reprezentacyjny od tego dotyczącego skrybów. Te ograniczenia natury źródłowej pozwalają jednak na wyciągnięcie pewnych wniosków. Jest wysoce prawdopodobne, że proces sygnowania dzieł został zainicjowany niezależnie w kilku ośrodkach, które położone były w znacznej odległości od siebie. To innowacyjne podejście do dzieła oraz pracy artysty najtrwalej zakorzeniło się na południu nizin Majów, szczególnie zaś w rejonie Usumacinty. Rozmieszczenie geograficzne podpisów zarówno skrybów, jak i rzeźbiarzy świadczy o tym, że mobilność artystów była dość duża i wiązała się głównie z realizowanymi projektami budowlanymi w różnych ośrodkach miejskich, które miały podkreślać prestiż władcy oraz elity majańskiej.

4.4. Wielcy nieobecni

4.4.1. Kwestia Bonampak

Uważna analiza zamieszczonych tabeli z wykazem miejsc (załącznik 1 oraz 2), gdzie zlokalizowano podpisy artystów, może budzić pewne zdziwienie. Już nawet pobieżna obserwacja pozwala zauważyć brak ważnych stanowisk z okresu klasycznego, które wpływały na ówczesne losy tego obszaru, takich jak Tikal czy Copán. Ich nieobecność jest niezwykle symptomatyczna i dlatego warto wyjaśnić przyczynę takiej sytuacji, która może rzucić nowe światło w badaniach nad tym zjawiskiem oraz pozycją artysty w społeczeństwie majańskim tamtego okresu.

Wśród najbardziej znanych i cenionych arcydzieł majańskiej sztuki, świadczących o wielkim kunszcie autochtonicznych artystów, są malowidła w Bonampak⁷⁶, stanowisku archeologicznym położonym w meksykańskim stanie Chiapas, niecałe 21 kilometrów od Yaxchilán (fot. 4.2). Pierwsze zdjęcia oraz informacje o muralach z Budowli 1 są autorstwa Gilesa Healeya i pochodzą z 1947 roku⁷⁷. Owoc pracy wielu malarzy majańskich zachował się do czasów odkrycia w znakomitym stanie, co jak na warunki atmosferyczne panujące na tym terenie jest rzeczą niezwykle rzadką. Spowodowane to było przesiąkaniem wody przez kamienne elementy bu-

⁷⁶ *Bonampak* to termin nadany temu stanowisku archeologicznemu przez majanistę Sylvanusa Morleya w połowie XX wieku i oznaczający „malowane mury” (Pina Chan 1961, 11). Wiele nazw dawnych ośrodków majańskich ma współczesne korzenie, np.: Bonampak jest określane w inskrypcjach jako *Usij Witz*, czyli „Wzgórze Sępa” (Stuart 2006).

⁷⁷ Czasami mylnie podaje się nazwisko Gilesa Healeya jako tego, który odkrył Bonampak. W rzeczywistości jednak rok wcześniej (1946) dwóch podróżników Carl Frey i John Bourne jako pierwsi dotarli na teren tych ruin. Giles Healey wykonał zaś pierwsze zdjęcia malowideł, które później obiegły cały świat, przypisując mu odkrycie miasta Bonampak.

dowli, przez co węglan wapnia osadzał się na ścianach, wiążąc w ten sposób farbę z podłożem. W wyniku tego wykształciła się warstwa ochronna, która umożliwiła przetrwanie malowideł w tych niekorzystnych warunkach atmosferycznych (Miller i Brittenham 2013, 7).

Budowla 1 znajdująca się na Akropolu składa się z trzech odrębnych pomieszczeń, których wewnętrzne ściany całkowicie pokryto muralami. Zachowane teksty glificzne z tej budowli pozwalają w przybliżeniu określić datę ich powstania na rok 791⁷⁸. Malowidła z Komnaty 1 przedstawiają sceny z życia elity majańskiej, jak na przykład przygotowania do rytualnego tańca. Temu wydarzeniu towarzyszy cały orszak muzyków oraz tancerzy. Motywem przewodnim malowideł ściennych w środkowym pomieszczeniu jest wojna, która została oddana niezwykle realistycznie. Ukazuje ona działania wojenne Bonampak oraz Yaxchilán przeciwko wspólnemu wrogowi, jakim był organizm polityczny zwany Sak Tz'i', dotąd niezidentyfikowany. Z kolei program ikonograficzny z Komnaty 3 nawiązuje do rytualnego tańca oraz samoofiary czynionych przez członków elity. Każda z przedstawionych scen silnie oddziałuje na widza dzięki zastosowaniu żywych odcieni kolorów oraz ekspresji ukazanych postaci. Ostatnio Miller i Brittenham (2013) proponowały nową interpretację malowideł z Bonampak. Według nich prawidłowa sekwencja odczytu tego programu ikonograficznego zaczyna się w Komnacie 2, która upamiętnia wydarzenia z 786 roku. Następnie należy przejść do Komnaty 1, zaś malowidła z Komnaty 3 to zwieńczenie tego dzieła sztuki, gdzie pojawiają się daty z lat 790–791.

Powszechnie zwykło się porównywać te malowidła ścienne do fresków z Kaplicy Sykstyńskiej autorstwa Michała Anioła – artystycznego geniusza renesansu. Niestety twórcy tej prawdziwej perły sztuki majańskiej pozostaną na zawsze anonimowi, ponieważ nie zachowały się żadne dane pozwalające na ustalenie tożsamości artystów. Nie ulega wątpliwości, że brak podpisów to niepowetowana strata, tym bardziej że w Bonampak oraz Yaxchilán fenomen sygnowania artefaktów przez ich twórców był stosunkowo silnie obecny w tym okresie. Taka sytuacja skłania do dwójakiej refleksji.

Po pierwsze anonimowość tych malowideł inspiruje i wzmacnia chęć zdobycia chociażby najdrobniejszej informacji na temat artystów, którzy stworzyli to dzieło⁷⁹.

⁷⁸ Zachowany tekst w Komnacie 1 mówi o objęciu władzy przez następcę Yajaw Chan Muwaana II, choć trudno dokładnie zidentyfikować tę osobę, ponieważ glyfy w tym miejscu są mocno zerodowane. Nie jest zatem wykluczone, że głównym mecenasem tego przedsięwzięcia był właśnie Yajaw Chan Muwaan II, pochowany *nota bene* w tej budowli, ale ze względu na okoliczności, które pozostają nieznane, nie doczekał się chwili jej poświęcenia.

⁷⁹ Na pasie jednej z przedstawionych osób został umieszczony krótki tekst: **T'AB-yi / u-tz'i-ba-li / OCH?** Fragment ten został zinterpretowany przez Alfonso Arellano (1998, 287) jako podpis głównego malarza odpowiedzialnego za stworzenie malowideł ściennych. Stuart (2001, 53) zanegował jednak tę interpretację, wskazując, że ten napis glificzny odbiega od struktury podpisu artysty,



Fot. 4.2. Fragment malowideł ściennych z Bonampak
(replika z Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Nowoczesne technologie oraz postęp w majanistyce pozwalają na zrekonstruowanie pewnych etapów tworzenia murali. Zostały one wykonane techniką mieszaną, a więc nie są typowym przykładem malowania metodą *al fresco* lub *al secco*. Wydaje się niezwykle trudnym zadaniem określenie dokładnej liczby artystów, którzy brali udział w projekcie tworzenia malowideł ściennych⁸⁰. Dzięki analizie zdjęć wykonanych różnymi technikami stwierdzono istnienie co najmniej kilku malarzy, mniej lub bardziej uzdolnionych, co uwidaczniało się w jakości wykonania pewnych elementów. Ponadto wykazano, że artyści wykonujący murale musieli być ściśle powiązani z pobliskim ośrodkiem Yaxchilán, ponieważ ich sposób malowania bardzo przypominał tamtejszy styl rzeźbienia zabytków (Miller i Brittenham 2013, 48–49, 57–59).

a jego lokalizacja budzi zastrzeżenia. Według niego ów tekst to część formuły PSS, gdzie wspomina się o poświęceniu.

⁸⁰ Podobnego wyzwania podjęła się Brittenham (2015), która postanowiła dokładnie przeanalizować mural z Cacaxtli ukazujący scenę bitewną, co pozwoliło wyodrębnić istnienie kilku odmiennych stylów malowania. Skala malowideł ściennych ze środkowego Meksyku jest nieporównywalnie mniejsza niż te znajdujące się w Bonampak, ale pokazuje potencjał i przydatność takich badań w studiach nad rolą artysty w danych społeczeństwach.

Przeanalizowany materiał źródłowy zebrany w ramach korpusu podpisów skrybów i rzeźbiarzy wykazuje, że to właśnie wiek VIII, a szczególnie jego druga połowa, był okresem, kiedy ten fenomen kulturowy występował z największym natężeniem. Geograficznie to właśnie rejon Usumacinty, gdzie leży Bonampak, dominował pod względem liczby zidentyfikowanych artystów. Może zatem dziwić, dlaczego tak ambitny plan ikonograficzny nie został sygnowany przez żadnego z wykonawców, szczególnie, że za czasów, kiedy panowali Yajaw Chan Muwaan II oraz Itzamnaaj Bahlam IV można zidentyfikować kilku rzeźbiarzy.

Wydaje się stosowne w tym miejscu postawienie pytania o to, jakie artefakty, według dawnych Majów, były godne sygnowania, a więc mogły przynieść chwałę i uznanie ich twórcom. Trzeba bowiem pamiętać, że umieszczenie podpisu na pomniku należy rozważać jako świadomy akt, przez który artyści zawłaszczali w pewien sposób sferę *sacrum* zabytku. Takiego charakteru artefaktowi nadawały wizerunki przedstawianych władców czy też bóstw, ponieważ traktowano je jako materię ożywioną, emanację boskiej siły (Stuart 1996).

Zebrane dane pozwalają wnioskować, że dominującą i bardziej cenioną formą ekspresji artystycznej na obszarze Usumacinty było rzeźbienie, a nie malowanie. Tę tendencję artystyczną wyraźnie podkreśla liczba zachowanych zabytków oraz umieszczonych na nich sygnatur rzeźbiarzy. Co ciekawe, z całego tego rejonu nie zachował się żaden artefakt, którego powierzchnia została przyozdobiona i podpisana przez skrybę⁸¹. Obdarzenie większą estymą czynności rzeźbienia na obszarze rzeki Usumacinty najbardziej uwidocznione zostało na Nadprożu 2, pochodzącym właśnie ze wspomnianej Budowli 1. Umieszczono tam podpis rzeźbiarza, który podawał się za *yanaabila* Itzamnaaj Bahlama IV⁸². Ostatnio amerykańscy badacze (Houston i in. 2017a), analizując dorobek artystyczny Mayuy z miejscowości K'ihna', zauważyli, że sygnatura zostawiona przez twórcę na jednym elemencie budowli może odnosić się do zespołu elementów znajdujących się w takiej budowli. Tak prawdopodobnie było w przypadku Nadproża 1 oraz Nadproża 2⁸³ umieszczonych w jednym pomieszczeniu, a także pary Nadproża Kimbell/Panelu Kimbell i Nadproża 2 z tzw. sekwencji Mayuya⁸⁴, które ustawiono razem w osobnej komnacie. Z uwagi na bardzo podobną sytuację w Budowli 1 w Bonampak, gdzie

⁸¹ Wyjątkowym określeniem jest skorupa ceramiczna z Piedras Negras znaleziona w Budowli U-16, gdzie umieszczono napis *ubaah uxul yat? ahk*, tłumaczony jako „główny rzeźbiarz Władcy 7”. Formuła ta nie jest jednak sygnaturą artysty, a odnosi się do jednego z rzeźbiarzy odpowiedzialnych za wykonanie Panelu 3 z Piedras Negras.

⁸² Nie występuje tam imię Itzamnaaj Bahlama IV, ale jego charakterystyczny tytuł *uchan taj mo'*, po którym się tego władcę identyfikuje (Martin i Grube 2000, 134).

⁸³ Te artefakty określane są jako Nadproże 1 lub Nadproże 2 z Laxtunich.

⁸⁴ Dla odróżnienia od wcześniej wymienionych obiektów zaproponowano nową terminologię: Nadproże 1 z sekwencji Mayuya dla Nadproża/Panelu Kimbell; zaś Nadproże 2 z sekwencji Mayuya dla zabytku ukazującego rytuał krzesania ognia.

znajdują się trzy nadproża, jedno nad każdym wejściem do poszczególnych pomieszczeń, a tylko jeden podpis rzeźbiarza, zasugerowano, że wszystkie te artefakty mogą być dziełem wymienionego artysty. Należy uznać tę hipotezę za niezwykle interesującą i wielce prawdopodobną.

Nie ulega wątpliwości, że owi anonimowi malarze-twórcy malowideł w Bonampak byli wysoko wyspecjalizowanymi rzemieślnikami świadomymi swoich umiejętności. Jednym z czynników, który mógł zaważyć na braku sygnatur w tak ambitnym planie ikonograficznym, była silna pozycja tradycji rzeźbiarskiej na tym terenie (zachodnia część ziem Majów) jako dominującego i bardziej prestiżowego środka wyrazu ekspresji artystycznej. Zdecydowana większość zidentyfikowanych podpisów skrybów znajduje się na polichromowanej ceramice pochodzącej z Petén, a więc środkowej części ziem Majów (Miller i Martin 2004, 121). W opinii Reents-Budeta (1998, 73) duży odsetek tej ceramiki należy traktować jako „społeczną walutę” (ang. *social currency*)⁸⁵, którą posługiwała się elita, aby nawiązywać i utrzymywać między sobą kontakty polityczne. Nie może zatem dziwić, że wazy były odnajdywane w grobowcach oddalonych o wiele kilometrów od miejsca ich produkcji. Proces tworzenia wymagał bowiem niezwyklej umiejętności oraz specjalistycznej wiedzy, co wpływało na jej ekskluzywny charakter. W moim przekonaniu wydaje się zatem słuszne, aby tę koncepcję rozszerzyć również na rzeźbę dla zachodniej części ziem Majów. W takiej konfiguracji brak sygnatur na malowidłach ściennych nie dziwiłby aż tak bardzo, ponieważ takie artystyczne działanie nie wpisywałoby się w powszechnie akceptowane i stosowane ramy działalności dworsko-politycznej na tym obszarze.

Malowidła ścienne z Bonampak to szczytowe osiągnięcie majańskich twórców, po którym następuje gwałtowne załamanie się koniunktury ekonomicznej oraz politycznej. Wiek IX przynosi upadek większości ośrodków miejskich i powolną transformację kultury klasycznej. Tę sytuację dobrze ilustruje Nadproże 10 z Yaxchilán, datowane na 808 rok. Panował wtedy K'inich Tatbu „Czaszka” IV. Jakość wykonania tego zabytku, mimo upływu krótkiego odstępu czasowego od poświęcenia malowideł z Bonampak (niecałe 20 lat), jest tak widoczna, że pierwsi badacze datowali ten obiekt na wczesny okres klasyczny (Martin i Grube 2000, 137).

4.4.2. Kwestia Tikal

Stanowisko archeologiczne Tikal, położone w samym sercu gwatemalskiego departamentu Petén, to drugi przypadek, gdzie można by się spodziewać podpisów artystów z uwagi na liczny korpus zachowanych zabytków oraz pozycję, jaką zajmował ten ośrodek w okresie klasycznym. Niestety nie zachował się żaden tekst, który wspominałby swojego twórcę. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że taki stan

⁸⁵ Termin ten został wprowadzony przez Sally Price (1989).

rzeczy nie ulegnie zmianie. Nie można oczywiście wykluczyć z całą pewnością, że w przyszłości nie zostanie odkryta jakaś sygnowana przez artystę inskrypcja, jednak należałoby to traktować jako wyjątek potwierdzający regułę. Owo stanowcze przekonanie wynika z tego, że Tikal jako stanowisko archeologiczne jest bardzo dobrze przebadane. Prace wykopaliskowe są bowiem prowadzone na tym terenie od połowy lat 50. XX wieku (misja Uniwersytetu Pensylwanii).

Wydaje się uzasadnione poszukiwanie rozwiązania zasygnalizowanej kwestii w historii tego miasta, a szczególnie w relacjach między dwiema ówczesnymi potęgami – Tikal i Calakmul, których celem było przejęcie roli hegemonia w południowej części nizin Majów. Zmagania toczyły się ze zmiennym szczęściem. Kluczowym elementem, w kontekście analizowanego zagadnienia, był rok 695, kiedy to Tikal zrzuciło jarzmo władzy Calakmul (*jubunuy utok' pakal yich'aak k'ahk k'uhul kaan ajaw*⁸⁶) za panowania Jasaw Chan K'awiila I (682–734), rozpoczynając w ten sposób kolejny okres prosperity. Chcąc podkreślić fakt nowego etapu w historii Tikal, władca w swojej działalności budowlanej odwoływał się do elementów ikonograficznych rodem z Teotihuacán, które miały świadczyć o odradzającej się potęgde z Petén (Martin i Grube 2000, 44–45). Było to bezpośrednie nawiązanie do wcześniejszej dominacji Tikal, wyrosłej w związku z wydarzeniami z 378 roku, które są określane jako *entrada*. Miller (1993, 362) zdefiniowała sztukę Tikal w VIII wieku jako niezwykle statyczną oraz konserwatywnie nastawioną do eksperymentów artystycznych. Z tego powodu stele wzniesione w tym czasie przedstawiają jednego władcę w bogatym stroju trzymającego odpowiednie oznaki swojej godności. Nie przykładano jednak szczególnej uwagi do sposobu wykonania portretu. Głównym celem tych obiektów był przekaz, że Tikal ponownie stało się hegemonem na ziemiach Majów.

Można zatem wnioskować, że sztuka dla władców tego ośrodka w VIII wieku pełniła wyłącznie funkcję pragmatyczną, której głównym zamierzeniem był prosty i czytelny przekaz skierowany do podwładnych. Taka atmosfera niewątpliwie nie sprzyjała eksperymentom artystycznym, szczególnie takim, które mają na celu uwypuklenie roli rzeźbiarzy czy skrybów w procesie tworzenia zleconych przez władcę zamówień. Centralna postać *ajaw* oraz opis jego dokonań skutecznie eliminowały wszelkie okazywanie indywidualności innej niż osoba sprawująca władzę bądź blisko z nią związana. Podobny proces można zaobserwować w Yaxchilán za czasów panowania Yaxuun Bahlama IV (752–768), który objął tron po ojcu, mimo że jego matka nie była główną żoną Itzamnaaj Bahlama III (681–742)⁸⁷.

⁸⁶ Fragment tekstu umieszczonego na drewnianym Nadprożu 3 ze Świątyni 1 w Tikal. Dosłowne tłumaczenie: „rozbito krzemień i tarczę (= *difrasismo* stosowane na określenie wojska) Yich'aak K'ahk'a, boskiego władcy Calakmul”.

⁸⁷ Jedynym wyjątkiem z czasów panowania tego władcy jest ołtarz (skatalogowany pod numerem 1.2.1.314 w *Registro de Bienes Culturales*) znajdujący się obecnie w zbiorach *Fundación Ruta Maya* w stolicy Gwatemali. Niestety nie wiadomo nic o jego pochodzeniu. Można jedynie ustalić w przybliżeniu miejsce jego powstania jako okolice Yaxchilán. Datowany jest na 764 rok (Grube i Luin 2014).

Z okresu 562–692, kiedy to Calakmul dominowało w świecie majańskim, na terenie Tikal nie odnaleziono żadnych dających się zadatować zabytków. Wszelka działalność architektoniczna prawie zamarła (Martin i Grube 2000, 40). Niewykluczone zatem, że efektem świadomego hamowania rozwoju budowlanego przez Calakmul były braki w grupie wysoko wyspecjalizowanych rzemieślników, szczególnie jeśli chodzi o wybitne i uznane jednostki. Skutkować to mogło niższym stopniem świadomości „zawodowej” pośród artystów, co uniemożliwiałoby podjęcie działań zmierzających do sygnowania tworzonych przez nich artefaktów. Trzeba również pamiętać, że obszar Petén to rejon, gdzie znacznie częściej występują skrybowie, ponieważ ta forma wyrazu artystycznego była tam bardziej ceniona niż rzeźbienie.

Efektom wewnętrznych procesów zachodzących w Tikal był brak warunków do wyrażenia indywidualności artystycznej, której przejawem byłoby sygnowanie obiektów przez twórców. Nie oznacza to jednak całkowitego braku istnienia niezwykle uzdolnionych rzeźbiarzy czy skrybów, tylko wskazuje na niewystarczającą ich liczbę do przeprowadzenia rewolucji artystycznej zaakceptowanej przez władzę, polegającej na „przywłaszczeniu” fragmentu płaszczyzny i umieszczeniu swojego podpisu. Ta sytuacja jawi się niezwykle interesująco w kontekście występowania na tym stanowisku archeologicznym największej liczby graffiti (Żrałka 2014, 201). Oprócz różnego rodzaju rysunków można odnaleźć również krótkie informacje zapisane glifami. Graffiti ostatniego typu mogą okazać się pomocnym elementem w badaniach dotyczących piśmiennictwa społeczeństwa, jak w przypadku np. starożytnej Sparty. Odzwierciedlają one bowiem spontaniczne akty pisania mające prywatny i nieprzymusowy charakter. Często można je odnaleźć w niepublicznych miejscach (Houston i Stuart 1992).

Omówione czynniki spowodowały, że artyści podlegli Tikal nie brali udziału w tym festiwalu indywidualności. Władcy tego ośrodka w krytycznym dla tego zjawiska czasie, czyli w VIII wieku, postawili na powrót do wczesnoklasycznych tradycji artystycznych, które główny nacisk stawiały na ukazywaniu silnej pozycji majańskiego *ajaw*. Nie oznacza to, oczywiście, że Tikal pozbawione było uzdolnionych twórców. Odgórnie jednak zdecydowano, że polityka artystyczna ma wspierać i umacniać wyłącznie potęgę oraz chwałę odrodzonej dynastii panującej w tym ośrodku z Petén. Podobny mechanizm mógł funkcjonować w innych ośrodkach, jak na przykład w Copán, gdzie znajdują się jedne z najbardziej olśniewających dzieł rąk majańskich artystów, a gdzie nie występują żadne sygnatury tych twórców.

ROZDZIAŁ V

Artysta a społeczeństwo majańskie

5.1. Dwór majański

Działalność artystyczna była szczególnie związana z dworem majańskim, bo to na potrzeby zgromadzonej wokół niego grupy osób tworzono różnego rodzaju artefakty o wysokiej jakości wykonania. To właśnie te obiekty można zazwyczaj podziwiać w muzeach lub na wystawach. Zagadnienie dworu w dawnej kulturze Majów było poruszane przez szereg naukowców (Jackson 2013; Miller i Brittenham 2013; Miller i Martin 2004; Schele i Miller 1986; Tokovinine i Zender 2015). Jednak najszerzej ta kwestia została omówiona w publikacji Inomaty i Houstona (2001), która stanowi podstawowe źródło w tym zakresie.

Dwór to centralny punkt społecznego układu odniesienia dla ludzi należących do elity majańskiej, źródło głównego impulsu dla rozwoju produkcji dóbr luksusowych. W ujęciu zaproponowanym przez Houstona i Inomatę (2001, 6–7) dwór to krąg ludzi pełniących rozmaite funkcje, którzy skupieni byli wokół postaci władcy. A zatem czynnikiem determinującym przynależność do dworu była możliwość bliskiego przebywania w otoczeniu panującego. Omawiany termin można rozumieć dwojako. Pierwszy ma charakter socjologiczny, odnosi się bowiem do dworu jako struktury społecznej, gdzie występuje wewnętrzna hierarchizacja ustalana na podstawie wcześniej przyjętego klucza. Zaś drugi interpretuje ten termin jako miejsce rezydowania władcy i jego otoczenia. Tak skonstruowane ramy teoretyczne analizowanego pojęcia wyznaczają dwa zasadnicze kierunki badań tego zagadnienia: archeologiczne oraz analizujące zachowane materiały pisane, których uzupełnieniem są źródła ikonograficzne.

W ujęciu zaproponowanym przez Jackson (2013, 21–23) wyróżniono trzy podstawowe aspekty dworu jako teatru, szkoły oraz domostwa. Jest to model o charakterze uniwersalnym, który może znaleźć zastosowanie nie tylko w pracach dotyczących dawnego społeczeństwa majańskiego. Różnorodność funkcji i relacji, jakie wytwarzała instytucja dworu w aspekcie wewnętrznym oraz zewnętrznym, została obszernie omówiona w pracy Joanny Kodzik (2015)⁸⁸.

⁸⁸ Definicja dworu ukazana została w ujęciu teorii systemów.

Pierwsza z zaproponowanych przez Jackson perspektyw nawiązuje bezpośrednio do badań przeprowadzonych przez Clifforda Geertza na wyspie Bali. Zdefiniowanie dworu jako przestrzeni teatralnej odzwierciedlało dążenie elity do narzucenia swojej ideologii, która by potwierdzała i uzasadniała jej uprzywilejowaną pozycję względem całego społeczeństwa. Narzucanie wizji świata wytworzonej przez wąską grupę osób osiągnęto m.in. dzięki odprawianym rytuałom, organizowaniu publicznych ceremonii⁸⁹, promowaniu odpowiednich ideałów czy fundowaniu okazałych budowli. Zabiegi te miały wyznaczać granice określające w ten sposób tożsamość poszczególnych grup społecznych. Badania archeologiczne wykazały istnienie odpowiednio dużych placów i innych struktur, które mogłyby zapewnić odpowiednie warunki do przeprowadzenia publicznych ceremonii.

Z tym ujęciem ściśle związany jest drugi aspekt – dwór jako szkoła, który tworzy przestrzeń umożliwiającą zapoznanie się z wartościami promowanymi przez elitę. Zapewnia on nieustanne kształcenie kolejnych pokoleń, co dawało gwarancję przetrwania ideologii tej wąskiej grupy społecznej. Nabycie wiedzy i umiejętności praktycznych było istotnym elementem w tworzeniu jej odrębnej tożsamości.

Trzeci aspekt dworu łączył go z fizyczną przestrzenią do życia, która zapewniała odpowiednie funkcjonowanie, zgodnie ze swoim statusem. Ten element koncepcji Jackson pokrywa się z założeniami zaproponowanymi przez Houstona i Inomata (Inomata i Houston 2001, 6–7).

W swoich badaniach, analizując zachowane inskrypcje, Jackson (2013, 78–79) zaproponowała wewnętrzną stratygrafię społeczną dworu, która obejmowała trzy odrębne grupy. Podstawowym kryterium jej stworzenia było występowanie tytułów określających status danej jednostki. Z tego względu najważniejszą estymą cieszyły się osoby, którym tytuły nadawano w czasie oficjalnej uroczystości. W tekstach wyrażono to odpowiednimi określeniami, jak na przykład czasownikami *chum* („zasiąść”), *k'al* („obwijać”) lub *joy* („opasać”, „debiutować”). Ich wybór miał istotne znaczenie, ponieważ takich samych form używano do opisu objęcia tronu przez nowych władców. Taki zabieg miał zapewne podkreślić na poziomie językowym znaczenie obejmowanych stanowisk w funkcjonowaniu danej struktury społeczno-politycznej. Dotychczas zlokalizowano pięć takich tytułów. Są to: *sajal*, *ajk'uhu'n*, *yajaw k'ahk'*, *ti'hu'n/ti'sak hu'n* oraz tzw. „obwiązany łeb ptaka” (ang. *banded bird*). Niestety dostępny materiał nie pozwala dokładnie określić etymologii czy zakresu obowiązków wynikających z pełnienia poszczególnych funkcji. Można jednak przypuszczać, że osoby takie musiały cieszyć się zaufaniem władcy i zapewne tworzyły jego najbliższe otoczenie, oprócz rodziny królewskiej, skoro przykładano tak wielką wagę do uroczystości objęcia tych stanowisk. Drugą grupę tworzyły jednostki, których tytuły nie wymagały takich oficjalnych ceremonii. Z tego względu ów krąg miał znacznie bardziej otwarty charakter, nie był tak

⁸⁹ Tokovinine (2003) zaproponował odczyt **CHAN-na-li** jako *cha'nil*, który miał być stosowany na określenia publicznej ceremonii.

ekskluzywny jak w przypadku pierwszej grupy. W typologii Jackson członkami trzeciej warstwy byli ludzie (służący, niewolnicy czy pomniejsza elita), o których źródła pisane milczą, zapewne z uwagi na ich niski status na dworze.

Artysta pełnił ważną rolę w tym systemie powiązań dworskich relacji. Był on przede wszystkim współodpowiedzialny za tworzenie wizji świata i narzucania jej przez elitę. To właśnie dzięki jego zdolnościom kreowano rzeczywistość uzasadniającą ówczesne realia społeczne, w których tylko wąska grupa ludzi miała władzę. Pośrednio zatem, dzięki wytworzonym artefaktom, stanowią oni najlepiej reprezentowaną grupę osób tworzących dawny dwór majański. Bezpośrednie zaś wzmianki o artystach, w formie zachowanych sygnatur, pozwalają zbadać, jaką pozycję zajmowali w szeroko rozumianej elicie majańskiej.

5.2. Tytuły artystów

5.2.1. Grupa tytułów zawierających częstą *baah*

Rozwarstwienie dworu majańskiego jest niezwykle widoczne przy analizowaniu tytułury, jaką posługiwała się elita tego społeczeństwa. Świadczy o tym nie tylko mnogość stosowanych terminów, ale także odpowiedni sposób ich kategoryzowania. Różnice w hierarchii między poszczególnymi osobami noszącymi ten sam tytuł wyrażano przez dodanie modyfikatora *baah* znajdującego się przed określaną godnością. Była to niezwykle rozpowszechniona metoda akcentowania swojego wyższego statusu względem innych członków zajmujących to samo stanowisko bądź pełniących identyczną funkcję na dworze majańskim.

Schele (1990) jako pierwsza zwróciła uwagę na tę specyficzną formę kategoryzowania tytułów w tekstach glificznych. Wykazała, że ów termin w językach majańskich służy wskazaniu pierwszeństwa (*baah* tłumaczony jako „pierwszy”) danej osoby wewnątrz określonej grupy społecznej. Houston i Stuart (2001, 62) rozwinęli tę hipotezę, wskazując jednak, że idea leżąca u podstaw tej koncepcji nie ma korzeni matematycznych – pierwszy w rozumieniu liczby porządkowej, ale nawiązuje do pierwotnego znaczenia słowa *baah*, jakim jest „głowa”. Stosowanie omawianego modyfikatora działałoby na zasadzie łacińskiej paremii *primus inter pares*. W języku polskim funkcjonuje podobny sposób obrazowania i kategoryzowania pojęć przez zastosowania przydawki „główny” przed określanym członem, jak na przykład główny księgowy czy główny inspektor.

Sformułowanie *baah* pojawia się w różnych kontekstach, najczęściej jednak modyfikuje tytuły przynależne elicie majańskiej. Do tej szerokiej grupy można zaliczyć określenie *sajal*, po raz pierwszy zidentyfikowane przez Stuarta (1985, 15–17). Lektura wspomnianego terminu nie wzbudza żadnych wątpliwości, w przeciwieństwie do etymologii, która ciągle pozostaje niejasna. Powszechnie przyjmuje

się, że osoby te pełniły funkcję dowódców wojskowych oraz lokalnych gubernatorów (Houston i Inomata 2009; Houston i Stuart 2001; Jackson 2013; Schele 1991b; Schele i Miller 1986; Stuart 1985). Tytuł *sajal* najczęściej pojawia się w rejonie Usumacinty, szczególnie w tekstach z Piedras Negras oraz Yaxchilán, a także w podległych im ośrodkach politycznych (Jackson 2013, 88). Wynikało to bowiem z faktu, że te dwa leżące blisko siebie królestwa toczyły nieustannie walki. Konsekwencją takiego stanu rzeczy było silnie zmilitaryzowane pogranicze zarządzane przez wojskowych dowódców pochodzących z lokalnej elity. Nie może zatem dziwić, że na tym obszarze tytułowi *sajal* towarzyszył modyfikator *baah* (np. Nadproże 6 z Yaxchilán czy Nadproże 4 z Laxtunich), który miał podkreślać odpowiednio wyższy status wśród tamtejszych gubernatorów. Osiągnięcie tak znaczącej pozycji było możliwe dzięki licznym zasługom oraz długoletniej służbie u danego władcy. Historia K'an Nikte' – dworzanina z Piedras Negras – to przykład obrazujący stopniowe wspinanie się po drabinie zaszczytów. Tekst zachowany na Steli 5, datowany na rok 716, mówi, że zaczynał on swoją służbę jako zwykły *sajal* za czasów panowania Yo'nal Ahka II (687–729). Po raz drugi K'an Nikte' został wymieniony na Panelu 3, gdzie określono go mianem *baah sajal*. Opisywane na tym zabytku wydarzenia dotyczą 749 roku, a więc okresu rządów Władcy 4 (729–757). Zmiana w tytułaturze tego wojskowego gubernatora świadczy o uznaniu, jakim się cieszył na dworze królewskim w Piedras Negras, co z pewnością było rezultatem dobrze wypełnianej służby na przestrzeni wielu lat (Jackson 2013, 75).

Badania prowadzone przez Tuszyńską (2016, 104) wykazały, że kobiety również mogły nosić tytuł *sajal*, ale miało to prawdopodobnie „jedynie charakter honorowy, dziedziczony po ojcu i niezwiązany z zajmowanym stanowiskiem”.

Warto jeszcze wspomnieć o tytule *baah ajaw*, który był używany przez członków najwyższych elit, zarówno mężczyzn, jak i kobiety. Posługujące się nim osoby odgrywały ważniejszą rolę i cieszyły się większym autorytetem niż te posiadające tylko godność *ajaw* (Tuszyńska 2016, 109). Interesującym przypadkiem jest określenie *baah kab*, tłumaczone powszechnie jako „pierwszy na ziemi”⁹⁰. W tekstach można również odnaleźć termin *baah yal*, który podkreślał, że dane dziecko matki⁹¹ jest jej pierworodnym (Monument 69 z Toniná) (Schele 1990). W hierarchii majańskich zaszczytów znajdowały się tytuły *k'uhul ajaw* czy *kaloomte'*, które były zastrzeżone tylko i wyłącznie dla osób z najwyższej elity władzy, przez co nie stosowano modyfikatora *baah* w tym kontekście.

W zgromadzonych sygnaturach skrybów oraz rzeźbiarzy można odnaleźć ślady omawianej tendencji kategoryzowania tytułów (tab. 5.1, 5.2). Z uwagi na znacznie mniejszą ilość zachowanego materiału źródłowego, jej widoczność jest niewielka. Można jednak stwierdzić, że takie zjawisko na pewno zachodziło wśród artystów,

⁹⁰ Część badaczy, jak Lacadena, preferuje tłumaczenie „książę ziemi” bądź „księżniczka ziemi”, w zależności od płci osoby, której towarzyszy.

⁹¹ W inskrypcjach stosuje się termin *yunen* bądź *umijiin* na określenie dziecka ojca.

co świadczy o podziałach ze względu na różny stopień umiejętności oraz doświadczenia. Wyróżnia się dwa tytuły typowe dla skrybów oraz rzemieślników, które były modyfikowane za pomocą cząstki *baah*: *uxul* oraz *che'hb*.

5.2.1.1. Tytuł *baah uxul*

W zgromadzonym korpusie podpisów rzeźbiarzy zlokalizowałem dwa przykłady tytułu *baah uxul*, którego występowanie jest ograniczone w czasie i miejscu, tzn. w okresie panowania Władcy 7 (781–808?) w Piedras Negras. To określenie pojawiło się w tekstach wykonanych na dwóch różnych nośnikach – artefakcie kamiennym oraz ceramicznym. Pierwszy z nich występuje w Piedras Negras na Panelu 3, datowanym na rok 782 (fot. 5.1). Powszechnie tłumaczy się go jako „główny rzeźbiarz”. W tym przypadku, dzięki zachowanej inskrypcji, można zidentyfikować rzeźbiarza o imieniu Wajat Naah Chahk. Kontekst, w jakim pojawia się ta sygnatura, jest niezwykle interesujący z co najmniej dwóch powodów. Panel 3 został opatrzony podpisami trzech rzeźbiarzy, jednak nie zastosowano standardowej formuły *yuxul*. Imiona artystów wymieniono po kolei, zaś dopiero na końcu zastosowano specjalną formułę językową *ha'oob aj uxul*, „oni są rzeźbiarzami”, świadczącą o tym, że wymienione osoby ów zabytek stworzyły. Podobnie ekscentryczna struktura, odmienna także od standardowej formy *yuxul*, pojawia się jeszcze tylko raz, na Panelu 2 z La Corona. Tam z kolei widnieje zwrot (*ha'o'b*) *uxulnaj eklib* następujący po wymienieniu imion artystów. Ów zwrot można przetłumaczyć



Fot. 5.1. Panel 3 z Piedras Negras

(Museo Nacional de Arqueología y Etnografía w mieście Gwatemala) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

jako „panel został wyrzeźbiony”. Jest to więc niespotykany sposób sygnowania obiektów. W świetle braku większej ilości materiału trudno jednoznacznie stwierdzić, dlaczego postanowiono zastosować taką formułę⁹².

Warto również zwrócić uwagę na położenie sygnatur rzeźbiarzy, ponieważ umiejscowiono je po prawej stronie, czyli tej bardziej uprzywilejowanej według majańskiego systemu wartości oraz w bliskim sąsiedztwie władcy. Pojawienie się tytułu *baah uxul* może być naturalną konsekwencją wielkiego *boomu* indywidualności artystycznych, jaki miał miejsce w Piedras Negras, szczególnie za czasów panowania Władcy 7 (781–808) Yat Ahka. Intrygujące jest to, że to właśnie określenie towarzyszyło rzeźbiarzowi o imieniu Wajat Naah Chahk. Z dostępnych materiałów źródłowych wynika jasno, że imię owego rzeźbiarza pojawiło się tylko raz w całym korpusie, a wraz z nim tytuł *baah uxul*. Co więcej, inny artysta z Panelu 3 Yajaw Kaloomte' (wymieniany jako trzeci w kolejności) posiadał znacznie bogatsze portfolio artystyczne. Współtworzył bowiem Stelę 13 datowaną na 771 rok oraz Stelę 12 z roku 795. Ta rozbudowana sygnatura to bodaj jedyny przypadek, gdy w sposób jednoznaczny wskazano hierarchię między twórcami wykonanego artefaktu. Nasuwa się skojarzenie, czy istniała jakaś relacja łącząca Wajat Naah Chahka z Władcą 7, skoro ten rzeźbiarz zasłużył sobie na tak wysokie wyróżnienie. Ta sugestia wygląda niezwykle intrygująco w świetle lokalizacji podpisu Wajat Naah Chahka, który pojawia się jako pierwszy w serii trzech sygnatur. Jego pozycja została podkreślona jeszcze bardziej w wyniku użycia elitarnego tytułu *baah uxul*, deprecjonując tym samym Yajaw Kaloomte', rzeźbiarza o znacznieniejszym dorobku artystycznym⁹³. Wydaje się, że kluczem w tej kwestii jest tytuł *aj bik'al*, którego analiza została przedstawiona poniżej (5.2.2).

Drugi przykład użycia terminu *baah uxul* to napis glificzny umieszczony na skorupie ceramicznej typu Ortiz Orange: *ubaah uxul yat? ahk* „główny rzeźbiarz Władcy 7” (Houston 2016, 419). Nie pozwala on w sposób jednoznaczny określić tożsamość rzeźbiarza. Istnieje możliwość, że mogło chodzić o Wajat Naah Chaaka, który jako jedyny spośród wszystkich zidentyfikowanych rzeźbiarzy posiadał tytuł *baah uxul*. Ponadto Władca 7 był odpowiedzialny za wzniesienie Panelu 3, a to właśnie jego imię pojawia się na omawianym fragmencie ceramiki.

⁹² Podobną strukturę językową z *ha'i'* (jako zaimka niezależnego) można odnaleźć na Nadprożu 7 z Las Monjas, ale nie jako sygnaturę rzeźbiarza, lecz zwrot wprowadzający do tekstu informacje o właścicielu inskrypcji.

⁹³ Wydaje się mało prawdopodobne, aby zastosowanie tytułu *baah uxul* w przypadku Wajat Naah Chahka miało na celu podkreślenie jego dominującej roli w procesie tworzenia Panelu 3 we współpracy z dwoma innymi rzeźbiarzami. Taka bowiem praktyka nie była stosowana w żadnych innych przypadkach, gdzie pojawiała się znacznie więcej podpisów rzeźbiarzy, jak na przykład Stela 12 z Piedras Negras. Zostało na niej wyrytych 8 podpisów artystów, ale nie ma żadnych formalnych oznak występowania hierarchii między nimi, wykluczając tezę, że umiejscowienie bliżej władcy ma jakiś wpływ.

Tabela 5.1. Tytuły modyfikowane częścią *baah* zidentyfikowane w sygnaturach artystów

Data	Pochodzenie	Zabytek	Kontekst
<i>baah uxul</i>			
9.17.11.6.1 (782 r.)	Piedras Negras	Panel 3	sygnatura rzeźbiarza
<i>baah che'hb</i>			
9.11.16.8.18 (669 r.)	Tortuguero	Monument 6	sygnatura rzeźbiarza? ^a
9.18.5.0.0 (795 r.)	Cancuén	Panel 3	sygnatura rzeźbiarza
9.18.17.1.13 (807 r.)	La Amelia	Panel 1	sygnatura rzeźbiarza

^a Wprawdzie nie zachował się żaden ślad po formule *yuxul* albo *chehe'n* i ten fragment tekstu jest mocno zerodowany, to jednak kontekst pozwala przypuszczać, z dużą dozą prawdopodobieństwa, że jest to sygnatura rzeźbiarza.

Tabela 5.2. Tytuły twórców modyfikowane częścią *baah* w kontekstach innych niż sygnatury artystów

Data	Pochodzenie	Zabytek	Kontekst
<i>baah uxul</i>			
Późny okres klasyczny	Piedras Negras	Skorupa ceramiczna typu Ortiz Orange (Budowla U-16)	określenie osoby
<i>baah che'hb</i>			
9.18.5.0.0 (795 r.)	Piedras Negras	Stela 12	określenie jeńca
Późny okres klasyczny	Uxul	Stela 8	określenie osoby
Późny okres klasyczny	nieznane	K8885 (rzeźbiona muszla)	właściciel przedmiotu

5.2.1.2. Tytuł *baah che'hb*

To drugi modyfikowany termin tytułu za pomocą części *baah*, jaki pojawia się w korpusie inskrypcji glicficznych. Coe i Kerr (Coe i Kerr 1997, 98) podają, że Grube, Schele oraz Miller pierwsi zwrócili uwagę na to określenie pojawiające się u majańskich artystów. Określenie *baah che'hb* można przetłumaczyć dosłownie jako „główny pędzel”⁹⁴ lub ogólniej jako „główny skryba/malarz” (fot. 5.2).



Fot. 5.2. Tytuł *baah che'hb*. Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)

⁹⁴ Termin *che'hb* oznacza „piórko, pędzel, przybory do pisania/malowania” (Kettunen i Helmke 2011, 78).

Zidentyfikowane przeze mnie przykłady występowania omawianego tytułu w korpusie tekstów majańskich dzielą się na dwie zasadnicze kategorie. Pierwsza z nich dotyczy określenia *baah che'hb*, które występuje jako jeden z elementów konstytuujących strukturę sygnatury artysty. Ta grupa z punktu widzenia omawianej problematyki jest kluczowa i obejmuje trzy zabytki. Okres stosowania tego tytułu w podpisach, mimo niewielkiej liczby, jest niezwykle długi, bo rozciąga się od 669 roku aż do roku 807, czyli obejmuje łącznie 148 lat. Te ramy chronologiczne pokrywają się zasadniczo z etapem, w którym analizowane zjawisko kulturowe występowało w natężonej formie. Pod względem rozmieszczenia geograficznego można wyróżnić obszar meksykańskiego stanu Tabasco (Tortuguero) oraz dzisiejszy rejon Petexbatún (Cancuén i La Amelia). Co ciekawe, nie odnotowano żadnego przypadku użycia tytułu *baah che'hb* w podpisach zachowanych na obszarze Usu-macinty, gdzie zidentyfikowano największą liczbę sygnatur majańskich artystów, a także w Petén, skąd pochodziła większość sygnowanej ceramiki polichromowanej.

Warto zwrócić uwagę na dwa zabytki z tej grupy, ponieważ dostarczają kilku niezwykle ważnych informacji. Pierwszy z nich to Monument ⁹⁵ pochodzący z Tortuguero. Umieszczono na nim dwa podpisy rzeźbiarzy. Mocno zerodowany tekst w tym miejscu uniemożliwia jednoznaczne stwierdzenie, czy ową strukturę językową poprzedzała formuła *yuxul* lub też jej warianty. Mimo że inskrypcja zachowała się tylko częściowo, niezwykle interesująca jest kolejność wymienienia artystów. Najpierw bowiem została wyszczególniona osoba z tytułem *baah che'hb*, a następnie postać opisana jako *ch'ok che'hb* – „młody pędzel”. Takie zestawienie określeń, podkreślające z jednej strony wybitne zdolności jednostki, a z drugiej pewnego rodzaju małe doświadczenie z uwagi na młody wiek, można interpretować jako wspólne dzieło mistrza oraz jego „uczni^a”⁹⁶. Niewykluczone, że określenie *ch'ok* odnosi się do artysty, który dopiero zaczyna swoją samodzielną działalność artystyczną (patrz rozdz. 6). To w zasadzie jedyny tak czytelny przypadek, gdzie pojawiają się ślady takiej współpracy między członkami jednego warsztatu artystycznego.

Z kolei drugim interesującym zabytkiem jest Panel 3 z Cancuén, ponieważ w formule podpisu rzeźbiarza pojawia się forma dzierżawcza *ubaah che'hb*, co ewidentnie wskazuje na podporządkowanie artysty lokalnemu władcy⁹⁷. Ta struktura

⁹⁵ To właśnie ta inskrypcja zawiera informacje dotyczące przepowiedni „końca świata według dawnych Majów”. Stała się ona kamieniem węgielnym dla zjawiska określanego mianem fenomenu 2012 roku, które oczywiście nie miało żadnego związku z poważną nauką. Powstało wiele wartościowych publikacji wyjaśniających ten enigmatyczny tekst, jak choćby praca autorstwa Svena Gronemeyera i Barbary MacLeod (2010).

⁹⁶ Termin ten użyty jest nie w kontekście osoby uczącej się, ale odnosi się do relacji, jakie zachodzą między nauczycielem/mistrzem a uczniem.

⁹⁷ Pojawia się w tekście toponimiczne określenie władcy jako „ten z ?” (**AJ-ma-xi-?**). Taki sam toponim pojawia się później w głównym tekście przy imieniu Taj Ahk Chan Aj Maax? Opisywane wydarzenie dotyczy poświęcenia jego domu, gdzie został umieszczony rzeczony panel.

gramatyczna była często stosowana w sytuacji, gdy ktoś podlegał osobie o wyższym statusie społecznym (np. Stela Pomoy). W tym kontekście określania relacji warto przytoczyć inskrypcję zachowaną na bloku kamiennym pochodzącym z Palenque: **yu-xu[lu] / i-ka-KAN/SAK-TE'-AJAW-wa/wi-WINIK-ki/K'INICH-KAN[BALAM]-ma/K'UH-BAK-la-AJAW**. W tym krótkim tekście rzeźbiarz Ikan Sakte' Ajaw określa siebie jako *winik*, co można przetłumaczyć jako „służący” władcy noszącego imię Palenque K'inich Kan Bahlam II (684–702) (Houston 2016, 407). Taka formuła pojawia się tylko raz w kontekście artystów.

Druga grupa przykładów zawiera tytuł *baah che'hb* określający osoby, które nie były twórcami danego artefaktu, lecz bohaterami opisywanych wydarzeń. Najbardziej znanym przypadkiem jest Stela 12 z Piedras Negras⁹⁸, gdzie na udzie jednej z przedstawionych postaci umieszczono następujący tekst: **tu-bu-NAH-ja/ba-che-e-bu**. Tłumaczy się go jako „Tubnaj, główny skryba/malarz”. Inny przykład odnaleźć można na muszli (K8885), na której przedstawiono osobę Popol Tz'i', *baah che'hb*, i towarzyszącą mu papugę. Niestety z uwagi na fragmentaryczny stan zachowania tego artefaktu, wizerunek głównego skryby nie przetrwał. Można jeszcze wskazać Stelę 8 z Uxul, gdzie pojawia się określenie „główny skryba/malarz”, a także glif T750⁹⁹, jednak stan zachowania inskrypcji nie pozwala na uzyskanie szerszych informacji. Sądząc po tytułaturze, można przypuszczać, że chodziło o artystę (Grube 2008, 222).

Zachowane przykłady użycia tytułu *baah che'hb* są intrygujące, ponieważ wszystkie pojawiają się wyłącznie na zabytkach rzeźbionych. Brak tego określenia na polichromowanej ceramice może dziwić, ponieważ jego etymologia w sposób jednoznaczny nawiązuje do czynności malowania/pisania. Dotychczas udało się rozpoznać tylko jednego artystę o imieniu Aj Pashiin, którego podpis odnaleziono na dwóch różnych mediach: na ceramice (K8017) oraz Nadprożu 1 ze Xcalumkin. Wymienione artefakty zostały jednak wyrzeźbione (Grube 1990). Co ciekawe, tytuł *baah che'hb* pojawił się na obszarze, gdzie dotychczas nie odnotowano pięknie wykonanej polichromowanej ceramiki.

Zebrane dane pozwalają jednak zaprezentować dwie nowe interpretacje tej paradoksalnej sytuacji. Pierwsza z nich bazuje wyłącznie na zgromadzonym materiale, przez co jej wykładnia ma zawężony zasięg. Implikuje ona, że określenie *baah che'hb*, mimo swojej mylącej etymologii nawiązującej do malowania/pisania, należy traktować jako element występujący jedynie w tytułaturze rzeźbiarzy. Tak określana osoba byłaby odpowiedzialna za naniesienie konturów sceny na płaszczyźnie tworzonego zabytku. Mając tak zwizualizowany projekt, wykwalifikowani rzeźbiarze mogli przystąpić do właściwych im czynności. Dosłowne tłumaczenie tego tytułu jako „główny skryba/malarz/pędzel” można uznać za współczesny

⁹⁸ Bardziej szczegółowa interpretacja tego zabytku została przedstawiona w rozdz. 7.

⁹⁹ Grube podaje, że jest to logogram **ITZ'AT-ti**, ale w rzeczywistości jest to glif T750.

odpowiednik projektanta czy architekta odpowiedzialnego za prace koncepcyjne, które później były wcielane w życie przez odpowiednich pracowników.

Taka interpretacja opiera się na dwóch przesłankach. Herring (2005, 7), analizując termin *tz'ihb*, podaje, że miał on znacznie szersze konotacje niż tylko pisanie czy malowanie. Uważa, że to pojęcie obejmowało również takie koncepcje, jak „linia”, „projekt”, „rysunek” czy „wzór/schemat”. Tłumaczyłoby to, dlaczego słownictwo związane z działalnością skryby zostało przeniesione do domeny tytularnej rzeźbiarza. A zatem budowa i zastosowanie tego tytułu, z pozoru niespójne, byłoby jednak koherentne i przestrzegałoby sztywnego podziału *yuxul vs utz'ihb*, ponieważ wykorzystywano by czynność charakterystyczną dla skryby, ale przeprowadzaną w ramach pracy rzeźbiarza. Miller (2001, 48) przypuszcza, że zapoteczcy artyści z Monte Alban po prostu rzeźbili przedstawienia, podążając po wcześniej wyznaczonych konturach. O podobnej praktyce wspomina również Montgomery (1995, 448):

While it seems unlikely that among the ancient Maya their master sculptors quarried, dressed, and erected the stone themselves, it remains possible that *the principal sculptors designed the sculpture. drew or painted the design on the stone* [kursywa i pogrubienie autora], reduced or blocked out the design, then finished and polished the details¹⁰⁰.

Drugą zaś przesłanką jest założenie, że proces tworzenia kamiennego zabytku wymagał pracy koncepcyjnej, podczas której zaangażowani byli zarówno artyści (wykonawcy), jak i władcy/elita majańska (fundator projektu).

Do podobnych wniosków doszedł w swoich badaniach Van Stone (2005, 45–46), który stwierdził, że najpierw główny rzeźbiarz, po konsultacjach z władcą i/lub kapłanami, naszkicował ogólny plan projektu na papierze bądź innym nośniku¹⁰¹. Dopiero po ustaleniu jego ostatecznej wersji nanosił go na wygładzoną powierzchnię kamiennego bloku. Była ona dzielona na odpowiednie sektory, tworząc w ten sposób siatkę, która umożliwiała jak najlepsze wykorzystanie dostępnej przestrzeni. Dokładnie takie samo zjawisko można zaobserwować na stronach Kodeksu drezdeńskiego (np. strony 18 czy 19), gdzie zachowały się ślady czerwonych linii, które determinowały miejsce przeznaczone na poszczególne fragmenty tekstu czy ikonografii. Z tej racji Van Stone zasugerował, że każdy z mistrzów rzeźbienia był jednocześnie kaligrafem, ponieważ musiał umieć przygotowywać szkice wykony-

¹⁰⁰ „Choć wydaje się mało prawdopodobne, aby wysoko wykwalifikowani rzeźbiarze wydobywali, obrabiali i wznosili kamienne bloki, jest jednak możliwe, że nadzorujący rzeźbiarze sporządzali projekty artefaktów, szkicowali oraz udoskonalali plany na kamieniu, a następnie cyzelowali najdrobniejsze detale” (tłumaczenie własne).

¹⁰¹ Heather Hurst (2004) również w swoich badaniach nad malowidłami z San Bartolo zasugerowała, że tak złożone przedsięwzięcie ikonograficzne wymagało wcześniejszej pracy koncepcyjnej oraz przygotowania jego wstępnej wizualizacji stanowiącej punkt odniesienia dla wykonawców realizujących ów projekt.

wane za pomocą farb oraz na nośnikach innych niż kamienne. Potwierdzałoby to hipotezę Houstona (2016, 405) mówiącą o tym, że rzeźbiarze noszący tytuł *baah che'hb* posiadali spore umiejętności zarówno w rzeźbieniu, jak i w malowaniu/pisaniu.

Podobne zabiegi, aby pisać prosto i dobrze wykorzystać dostępną przestrzeń, nie były obce skrybom na całym świecie. O ile papirus nie sprawiał większych problemów, z uwagi na swoją strukturę, która bazowała na liniowym układzie włókien, o tyle gładki pergamin zwiększał skrybom stopień trudności pisania równo. Nie może zatem dziwić, że próbowano ułatwić sobie pracę, stosując różne metody. Semkowicz (2011, 78) tak opisuje owe starania:

Otóż starsze rękopisy pergaminowe z V i VI w. wykazują wyraźne ślady liniowania. W tym celu za pomocą cyrkla (*circinus*, *punctorium*) odmierzano na obu brzegach karty równe odstępy, znacząc je nakłuciami, które następnie łączono ślepymi liniami, wrytymi przy pomocy ryłca. Przy dokumentach stosowano tę metodę o wiele rzadziej. W XII wieku rozpowszechnia się liniowanie ołowianym rysikiem (*plumbo*), którego pierwsze przykłady sięgają VIII w., a w XIII w. atramentem. Późnośredniowieczne ozdobne rękopisy mają niekiedy liniowanie wykonane kolorowym (czerwonym i fioletowym) atramentem. W tym też okresie pojawiają się coraz częściej rękopisy nieliniowane. Obok linii poziomych pod pismo wprowadzono w razie potrzeby jeszcze pojedyncze lub podwójne linie pionowe na brzegach kart, ograniczających powierzchnię, która miała być zapisana.

Jest zatem prawdopodobne, że osoba z tytułem *baah che'hb* była biegła w sztuce rzeźbienia oraz malowania, przez co do jej obowiązków należało sporządzanie wizualizacji projektów, które następnie miano wyrzeźbić. Można przypuszczać, że istniała cała grupa specjalistów odpowiedzialnych za ten etap wykonywania rzeźb, ale zachowany materiał glicyczny nie uwypukla ich roli w sposób widoczny.

Z kolei druga możliwość interpretowania omawianego tytułu ma znacznie szerszy charakter. Jest bowiem prawdopodobne, że termin *baah che'hb* mógł być używany również przez skrybów, mimo że zachowane teksty nie podają żadnego takiego przykładu. Trzeba bowiem pamiętać, że formuła *utz'ihb* znacznie rzadziej pojawia się w zgromadzonym korpusie podpisów artystów, co wpływa niestety negatywnie na rekonstruowanie ich świata. W tej drugiej interpretacji można traktować osoby z tytułem *baah che'hb* jako grupę ludzi odpowiedzialnych za tworzenie projektów, szkiców zarówno dla malarzy polichromowanej ceramiki, jak i rzeźbiarzy. Niewykluczone, że *baah che'hb* wykorzystywali do swojej pracy nie tylko kamienną płaszczyznę zabytku, ale także papier *amate*, na którym przedstawiali wzory scen później umieszczanych na wazach bądź muralach.

Badania zachowanych malowideł ściennych w Bonampak wykazały, że do stworzenia tak monumentalnego i spójnego programu ikonograficznego musiały istnieć wcześniej przygotowane plany, które potem przeniesiono na płaszczyznę ścian Budowli 1. Do tej fazy projektu użyto zapewne papieru *amate*, na któ-

rym za pomocą pędzla i farby lub po prostu węgla drzewnego przedstawiono schematy scen. Dzięki temu można było szczegółowo zaplanować tak olbrzymie przedsięwzięcie, jakim były owe murale. Niestety z racji panujących warunków klimatycznych w tej części świata nie przetrwały żadne plany na papierze *amate*. Oprócz występowania tytułu *baah che'hb* w podpisach rzeźbiarzy o procesie wcześniejszego planowania może świadczyć specyficzna siatka kartograficzna widoczna na niektórych kamiennych zabytkach. Definiowała ona organizację płaszczyzny artefaktu. Jako przykład można przytoczyć niedokończoną Stelę 1 z Polol, gdzie widnieje owa siatka (Miller i Brittenham 2013, 48, 14). Oprócz funkcji projektowania osoby z tytułem *baah che'hb* mogły pełnić również rolę nadwornych malarzy uwieczniających władców.

Występowanie określeń typu *baah uxul* bądź *baah che'hb* w tytułaturze stosowanej przez artystów obrazuje wewnętrzne zróżnicowanie członków tej grupy elity majańskiej. Można zatem domniemywać, że te zaszczytne tytuły nadawano za wybitne osiągnięcia i zasługi, tak jak to obrazuje historia wcześniej wspomnianego K'an Nikte'. Pojawianie się wśród artystów terminów modyfikowanych częstą *baah* świadczy o możliwości awansu wewnątrz tej grupy ludzi. Taka sytuacja wydaje się powszechna z uwagi na występowanie w tekstach glificznych wielu tytułów tłumaczonych jako „główny X”: *baah te'*, *baah took'*, *baah pakal*, *baah tz'am*, *baah kab* czy *baah sajal* (Houston 2008a). To tylko niektóre przykłady, które pokazują, jak bardzo rozwarstwioną i hierarchiczną strukturą był dwór majański.

5.2.2. Tytuł *aj bik'al*

To niezwykle charakterystyczny tytuł, który towarzyszył rzeźbiarzom. Jego występowanie było ograniczone w czasie i przestrzeni, ponieważ pojawiał się tylko w Piedras Negras bądź ośrodkach politycznych jemu podległych oraz wyłącznie w okresie panowania Władcy 7 (781–808) K'inich Yat Ahka. Łącznie zlokalizowałem 6 zabytków, gdzie w tytułaturze 6 artystów umieszczono określenie *aj bik'al*. Ogółem ów termin wystąpił 10 razy (tab. 5.3). Zazwyczaj zapisywano ten tytuł w formie sylabicznej: **aj-bi-k'i-la** (fot. 5.3). Początkowo był tłumaczony jako „pisarz” bądź „rzeźbiarz” (Montgomery 1995; Schele 1991a, 244). Dopiero badania Stuarta i Houstona (1994, 19), analizujące strukturę stosowanych toponimów w tekstach majańskich, wykazały, że formuła „*aj* + nazwa miejscowości” określała lokalizację, skąd pochodziła dana osoba. Z tego względu należy uznać to określenie za tytuł toponimiczny – „osoba z Bik'al”. Dodatkowym argumentem przemawiającym na korzyść tej interpretacji jest to, że w rejonie Usumacinty sylabę **la** często dołączano właśnie do terminów geograficznych (Houston 2016, 415–417; Houston, Robertson i Stuart 2001, 51).



Fot. 5.3. Zapis glificzny tytułu *aj bik'al*: **aj-bi-k'i-la**. Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)

Po raz pierwszy to toponimiczne określenie w tytulaturze rzeźbiarzy pojawiło się na Panelu 3 (Piedras Negras) datowanym na rok 782; zaś ostatnia wzmianka pochodzi z miejscowości El Cayo (Panel z Cleveland z roku 795). Takie rozmieszczanie wskazuje jednoznacznie, że analizowany termin miał charakter bardzo lokalny: chodziło o samo miasto Piedras Negras oraz podległy mu El Cayo. Obecnie panuje przekonanie, że ten tytuł nie był zastrzeżony wyłącznie dla artystów, ale także dla innych członków elity (Houston 2016, 415). Takim przykładem może być Panel 1 z Piedras Negras, gdzie w krótkim zachowanym tekście formuła *aj bik'al* występuje aż dwukrotnie. Pierwsza z osób określonych tym mianem to Sihyaj K'in Chahk, który pełnił funkcję *aj k'uhuna*. Drugiej zaś wzmiance nie towarzyszy żadna inna dodatkowa informacja, z uwagi na fragmentaryczny stan zachowania omawianego artefaktu. Dostępne informacje każą jednak przypuszczać, że tytuł *aj bik'al* opisywał przedstawione osoby, które pochodziły z elity, jednak nie były twórcami rzeźzonego zabytku (Stuart 2013). Kolejnym przykładem, gdzie ów termin nie określał artysty, może być postać Yak Chahka pełniącego funkcję *sajala* (Panel 3 z Piedras Negras). Tuszyńska (2016, 223–224) zidentyfikowała jak na razie jedyny przykład kobiety, której imię zawierało określenie *aj bik'al*. Chodziło o Ix Winakhaab Ajaw, która uczestniczyła w rytuale *na'waj*¹⁰², którą odprawiał Ix Winakhaab Ajaw. To niezwykle istotna informacja, ponieważ wzmiankowany tekst został wyryty na plakietkach z muszli odkrytych w Grobowcu 5 w Budowli J-5 w Piedras Negras i datowanych na 686 rok. Wcześniej wymienieni badacze zwracali bowiem uwagę, że omawiany tytuł pojawiał się tylko za czasów Władcy 7 (781–808). Inskrypcja, na której wymieniona została kobieta z miejscowości Bik'al, powstała za czasów Władcy 2 (639–686), co należy odróżnić od tytułu *aj bik'al* stosowanego przez rzeźbiarzy.

¹⁰² Rytuał zazwyczaj dotyczył wydarzenia, jakim była prezentacja jeńców wojennych, jednak w tym konkretnym przypadku termin *na'waj* dotyczył ślubu Ix Winikhaab Ajaw i K'inich Yo'nal Ahka II w roku 686, który nadzorował jego ojciec Władca 2 (Martin i Grube 2000, 145).

Tabela 5.3. Tytuł *aj bik'al* w sygnaturach artystów

Data	Pochodzenie	Zabytek	Wspominany artysta
9.17.11.6.1 (782 r.)	Piedras Negras	Panel 3	Wajat Nah Chahk Aj B'ikal Baah Uxul
9.17.15.0.0 (785 r.)	Piedras Negras	Tron 1	K'in Lakam Chahk Aj Bik'al
9.17.15.0.0 (785 r.)	Piedras Negras	Stela 15	Aj Bik'al
9.17.15.0.0 (785 r.)	Piedras Negras	Stela 15	Jun Nat Omootz Aj Bik'al
9.18.0.0.0 (790 r.)	Piedras Negras	Ołtarz 4	? Aj Bik'al
9.18.5.0.0 (795 r.)	Piedras Negras	Stela 12	Jun Nat Omootz Aj Bik'al
9.18.5.0.0 (795 r.)	Piedras Negras	Stela 12	Wa...nal? Chahk Aj Bik'al
9.18.5.0.0 (795 r.)	Piedras Negras	Stela 12	K'in Lakam Chahk Aj Bik'al
9.18.5.0.0 (795 r.)	El Cayo	Panel z Cleveland	Jun Nat Omootz Aj Bik'al
9.18.5.0.0 (795 r.)	El Cayo	Panel z Cleveland	K'in Lakam Chahk Aj Bik'al

Wydaje się prawdopodobne, że tytuł *aj bik'al* odnosił się do ośrodka leżącego w obrębie wpływów królestwa Piedras Negras, a to właśnie z uwagi na ograniczony obszar jego występowania. Jak podaje Tuszyńska (2016, 224), niewykluczone, że był to ośrodek zamieszany przez artystów. W świetle istniejących dowodów można rozszerzyć tę hipotezę, określając go jako miejsce, gdzie szkolono młode pokolenia elit z tego królestwa. Wyjaśniałoby to, dlaczego tytuł ten pojawiał się u artystów, ale także u innych osób o wysokim statusie społecznym. Ośrodek ten musiał funkcjonować co najmniej od 686 roku, jednak ze względu na bliżej niejasne okoliczności jego widoczność w tekstach była znikoma. Wyraźny wzrost znaczenia tego ośrodka przypadał na początek panowania Władcy 7 (781–808), ponieważ właśnie wtedy po raz pierwszy wzmiankowana jest miejscowość Bik'al jako fragment tytulatury rzeźbiarza na Panelu 3 z Piedras Negras datowanym na rok 782. Fundacja tego obiektu to również pierwszy z całej serii zabytków wzniesionych przez tego władcę. Ów termin występuje w niezwykle ciekawym kontekście – towarzyszył, jak na razie, jednemu rzeźbiarzowi (Wajat Naah Chahk), który posługiwał się tytułem *baah uxul*. Warto tu przypomnieć o zastosowaniu nietypowej formuły wprowadzającej informacje o twórcach Panelu 3 – zamiast standardowej struktury *yuxul*, użyto *ha'oob aj uxul* – „oni są rzeźbiarzami”. Wydaje się, że takie zestawienie różnych czynników musi mieć jakiś związek z ośrodkiem Bik'al oraz proliferyczną działalnością Władcy 7. Do realizacji tak ambitnych planów architektonicznych potrzeba była bowiem stałego dopływu różnego rodzaju specjalistów.

Pewnych interesujących faktów odnośnie lokalizacji Bik'al dostarczają wykopaliska archeologiczne, szczególnie te prowadzone w Kompleksie U, mieszczącym się w południowej części Piedras Negras, tzw. Kompleksie Grupy Południowej. To właśnie tam odnaleziono fragment ceramiki, na którym umieszczono napis *ubaah uxul yat ahk* (operacja PN33E-19-5), czyli drugą wzmiankę terminu „główny rzeźbiarz”. Ponadto w tej lokalizacji odkryto kolejne artefakty, takie jak przepięknie wyrytą kość przedstawiającą bóstwo, które mogłyby świadczyć o tym, że Budowlę U-16 zajmował artysta o wielkich umiejętnościach manualnych. Co istotne, w Piedras Negras tego rodzaju przedmiot i w dodatku o tak wysokim poziomie artyzmu to niezwykle rzadkość (Houston i in. 1999, 17–18). Badania Hruby'ego (2006) również wykazały, że obszar ten odgrywał niezwykle ważną rolę w produkcji i obróbce kamienia z uwagi na trzykrotnie większą ilość obsydianu niż w innych podobnych miejscach. Wykopaliska prowadzone na terenie Budowli U-16 dostarczyły jeszcze jednej niezwykle interesującej informacji. Stwierdzono bowiem, że wznoszenie tej konstrukcji rozpoczęto we wczesnej fazie Yaxche (610–680)¹⁰³, która przypada na okres panowania władcy K'inich Yo'nal Ahk II (603–639) oraz Władcy 2 (639–686) (Nelson 2003, 7). Jest to istotne, ponieważ pierwsza wzmianka o Bik'al w znaczeniu ogólnym pochodzi właśnie z 686 roku. Widać zatem korelację między badaniami archeologicznymi i analizą epigraficzną tekstów, co pozwala zasugerować, że Kompleks U-16 może uchodzić za miejsce określane w inskrypcjach jako *aj bik'al*.

Przytoczone powyżej dane pozwalają założyć, że miejscowość Bik'al to ośrodek, gdzie szkolono elity majańskie, a także mieszkali artyści. Znajdował się on w południowej części metropolii, w lekkim oddaleniu od ówczesnego centrum, jakim był kompleks budynków Grupy Wschodniej. Szczególnym miejscem za czasów Władcy 7 stała się Budowla O-13, która mieściła szczątki poprzednich władców. Z lektury inskrypcji wynika jasno, że Wajāt Naah Chahk cieszył się ogromnym szacunkiem, co podkreślano stosowaniem tytułu *baah uxul*. Być może nawet pełnił funkcję mistrza, co tłumaczyłoby stosowanie w tytulaturze tak elitarnego określenia. Z kolei następni jego uczniowie posługiwali się mianem *aj bik'al*, aby wskazać miejsce ich kształcenia.

5.2.3. Tytuł *aj k'uhun*

W zgromadzonym korpusie sygnatur skrybów i rzeźbiarzy zidentyfikowałem tylko trzy zabytki, na których umieszczono termin *aj k'uhun* jako element tytulatury artystów (fot. 5.4). Dwa z trzech przykładów pochodzą z Bonampak i datowane są na rok 587 oraz 614 (Nadproże 4 oraz Miscellanea 4); zaś trzeci zabytek, Stela Pomoy, ze względu na brak wystarczających danych można określić w przybliżeniu na

¹⁰³ Ten rodzaj chronologii oparty jest na datowaniu kompleksów ceramicznych.

późny okres klasyczny (tab. 5.4). Le Fort (1995, 14) zasugerowała, że zastosowanie niektórych elementów ikonograficznych mogłoby wskazywać na wykonanie tej steli na okres po 790 roku. Trzeba jednak nadmienić, że w tym przypadku termin *aj k'uhun* pojawia się w sygnaturze artysty, ale wskazuje nie twórcę steli, lecz osobę, której był on podporządkowany, będącą również rzeźbiarzem, określonym terminem *aj yul*. Ze względu na doniosłość znaczenia tytułu *aj k'uhun* w kulturze dawnych Majów warto poświęcić mu więcej uwagi.

Badania zachowanych tekstów glificznych pozwoliły stwierdzić, że jednym z najbardziej rozpowszechnionych tytułów w okresie klasycznym, jakimi posługiwała się elita majańska – zarówno mężczyźni, jak i kobiety, jest *aj k'uhun* (Coe i Kerr 1997, 90–95; Houston i Inomata 2009, 172; Houston i Stuart 2001; Jackson i Stuart 2002; Tuszyńska 2016, 129–134). Proskouriakoff (2001[1961]) jako pierwszy naukowiec zwróciła uwagę na ten tytuł, nazywając go „tytułem boga C”. Wynikało to z faktu, że jeden z pojawiających się glifów, obecnie odczytywany jako **K'UH**, został oznaczony jako bóg C przez Paula Schellhasa w jego typologii bogów majańskich. Zazwyczaj tytuł ten w inskrypcjach zapisywano jako **AJ-K'UH-na**, gdzie prefiks *aj* określał sprawcę danej czynności.



Fot. 5.4. Tytuł *aj k'uhun*: **AJ-K'UH-HUN**. Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)

Tabela 5.4. Tytuł *aj k'uhun* w sygnaturach artystów

Data	Pochodzenie	Zabytek	Typ sygnatury
9.7.13.11.11 (587 r.) ^a	Bonampak	Nadproże 4	<i>yuxul</i>
9.9.1.7.1 (614 r.) ^b	Bonampak	Rzeźbiony Kamień 4	<i>yuxul</i>
późny okres klasyczny ^c	nieznane	Stela Pomoy	<i>yuxul</i> ⁵

^a Datę tę przyjmuję za Houstonem (2016, 398), ponieważ jest to najnowsze opracowanie dotyczące sygnatur majańskich artystów. Trzeba jednak pamiętać, że wśród badaczy nie ma jednoznacznego stanowiska co do tej kwestii. Mathews (1980, 71) optuje za późniejszym datowaniem – na rok 603, tak jak Peter Biró (2007, 38).

^b Datacja według Houstona (2016, 398), ale Biró (2007, 40) wskazuje, że ten zabytek powstał na przestrzeni lat 600–605, z uwagi na pojawiające się imię władcy Bonampak, ?-s ?-an Yajaw Chan Muwaan.

^c Więcej informacji na temat powstania Steli Pomoy znajduje się w rozdz. 7.

Na przestrzeni lat termin ten doczekał się wielu tłumaczeń oraz interpretacji. Schele i Miller (1986, 155) swoją analizę tego określenia oparły na powszechnie panującym przekonaniu, że glif **K'UH**, zwany ówczasie „grupą wodną”, reprezentował krew władców upuszczaną podczas rytuałów. Z tej racji zaproponowały „ten od krwi” jako tłumaczenie tego tytułu. Jednak ta interpretacja nie zyskała akceptacji wśród naukowców. Późniejsze analizy ikonograficzne i lingwistyczno-epigraficzne nie rozstrzygnęły definitywnie sporu, ale dostarczyły wielu interesujących danych dotyczących funkcjonowania tych osób na dworze majańskim. Coe i Kerr (1997, 91–95) zasugerowali, że *aj k'uhun* pełnił funkcję mistrza ceremonii, zarządzał trybutami czy był negocjatorem w sprawach małżeńskich. Mogli też być skrybami-malarzami czy rzeźbiarzami. *Aj k'uhun* miał jakoby stać wyżej w hierarchii niż zwykły skryba-malarz (*aj tz'ihb*). Badacze ci optowali za tłumaczeniem tytułu podanym przez Grube jako „osoby od świętych ksiąg”. Ta interpretacja opierała się na fakcie, że czasami w miejsce „glifu boga C” wstawiano jako ekwiwalent logogram **HUN**, który w językach majańskich oznacza po prostu „księgę, papier”. Z kolei Lacadena (1996), dzięki wnikliwej analizie lingwistycznej, zwrócił uwagę, że *aj k'uhun* mógł pełnić funkcję posłannika-ambasadora, który ponadto uczestniczył w ubieraniu władcy, na co wskazywałyby murale z Bonampak. Z pewnością osoby takie musiały być darzone wielkim zaufaniem przez majańskich suwerenów. Jackson i Stuart (2002) zasugerowali, że omawiany tytuł był przeznaczony dla młodych członków elity, którzy mieliby nadzorować pewne czynności na dworze albo dla osób odpowiedzialnych za kult władców. Na tej podstawie zaproponowali tłumaczenie *aj k'uhun* jako „ten, który pilnuje/czci”. Z kolei Zender (2004, 153) zaklasyfikował go do tytułów używanych przez majańskich kapłanów, podkreślając, że była to grupa społeczna odpowiedzialna za przechowywanie ksiąg oraz sprawująca pieczę nad ceremoniami.

Określenie funkcji pełnionych przez osobę posiadającą w swojej tytulaturze termin *aj k'uhun* bazowało nie tylko na badaniach lingwistycznych czy epigraficznych, ale również ikonograficznych. W sztuce majańskiej zachowało się wiele przedstawień osób określanych mianem *aj k'uhun*. Dzięki temu stało się możliwe wskazanie pewnych powtarzających się elementów w sposobie ich ukazywania. Można do nich zaliczyć opaskę na głowie, za którą umieszczano przybory do pisania, określoną fryzurę (związane lub krótko przycięte włosy) czy noszenie szat przypominających sarong (Coe i Kerr 1997, 91). Były to cechy, które również występowały w kanonie przedstawień artystów, przez co początkowo utożsamiano *aj k'uhuna* ze skrybami. Późniejsze badania wykazały jednak, że kapłani byli odpowiedzialni nie tylko za sprawowanie obowiązków rytualnych, ale także sporządzali księgi. Pokrywający się zakres niektórych obowiązków sprawił zapewne, że wystąpiła zbieżność ukazywania tych dwóch profesji w przedstawieniach ikonograficznych.

Badania tekstów wykazały, że nominację osoby na *aj k'uhuna*, razem z czterema innymi tytułami¹⁰⁴, odnotowywano w inskrypcjach za pomocą specjalnych zwrotów, takich jak *chumwaan*, *k'al huun* albo *johyaj* (Jackson 2013, 11). Wszystkie trzy czasowniki oznaczały objęcie jakiegoś stanowiska na dworze majańskim. Fakt ten jest o tyle istotny, że w ten sam sposób przekazywano informację o uroczystym objęciu tronu przez nowego władcę. Potwierdza to zatem hipotezę, że osoby z tytułem *aj k'uhun* należały do najwyższej elity.

Mnogość pojawiających się hipotez nie wyklucza poszczególnych interpretacji, wręcz przeciwnie – może stanowić ich twórcze rozwinięcie, wskazując na szeroki zakres obowiązków, jakie pełniła osoba z tytułem *aj k'uhun* (Tuszyńska 2016, 131). Czasami można znaleźć formę *yajk'uhun*, która określała podporządkowanie się komuś. Takim przykładem jest choćby inskrypcja pochodząca z wazy K4340, gdzie podkreśla się, że *aj k'uhun* Yiban to *aj k'uhun* osoby z tytułem *kaloomte'*, który zastrzeżony był tylko dla władców. Rozmieszczenie tekstów, w których pojawia się analizowany termin, po raz kolejny wskazuje, że teren Usumacinty, a szczególnie ośrodki pod kontrolą Piedras Negras oraz Yaxchilán, to obszary, gdzie najczęściej wspominani są *aj k'uhuni* (Jackson 2013, 88–89). Nie powinien zatem aż tak bardzo dziwić fakt, że dwa z trzech zarejestrowanych przypadków sygnatur rzeźbiarzy pochodzą właśnie z Bonampak. Niestety skąpy materiał źródłowy uniemożliwia przeprowadzenie bardziej szczegółowej analizy. Potwierdza jednak, że działalność artysty była powszechnie ceniona w społeczeństwie majańskim, skoro członkowie jej elity także używali tego samego tytułu *aj k'uhun*.

5.2.4. Tytuł opisywany glifem T750

Enigmatyczny glif (T750) przedstawiający obwiązany łeb ptaka (ang. *banded bird*) określa drugi, oprócz wcześniej analizowanego *aj k'uhun*, tytuł, którego nadanie poprzedza oficjalny akt wyniesienia osoby do tej godności (Jackson 2013, 10–15) (fot. 5.5). W zebranym korpusie sygnatur zidentyfikowałem tylko dwa pośrednie przykłady stosowania glifu T750 przez artystów (tab. 5.5). Pierwszy dotyczy osoby określanej *aj yul*, której służył rzeźbiarz Steli Pomoy. Brak jakiegokolwiek informacji kalendarzowej uniemożliwia podanie dokładnej daty powstania omawianego monumentu. Le Fort (1995, 14), opierając się na analizie elementów ikonograficznych, podaje, że mogło to nastąpić po 790 roku. Z kolei drugi przykład można odnaleźć na Steli 8 z Uxul, gdzie obok tytułu T750 pojawia się *baah che'hb*. Przypuszczalnie chodziło o artystę, ale zerodowany tekst nie pozwala na ustalenie więcej szczegółów (Grube 2008, 222).

¹⁰⁴ Chodzi tu o takie tytuły, jak *sajal*, *yajawte'*, tzw. „obwiązany łeb ptaka” (ang. *banded bird*), *ti'huun/ti'sakhuun*.



Fot. 5.5. Tytuł opisywany glifem T750. Detal z Panelu ze Świątyni XXI w Palenque (replika w Museo Alberto Ruz Lhuillier w Palenque) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Dotychczasowe badania wykazały, że zdecydowana większość przykładów pojawiania się omawianego glifu T750 pochodzi z rejonu Palenque oraz Tortuguero. Jak na razie udało się zidentyfikować tylko jedną kobietę, Ix Ah Pay K'ab, która używała owego tytułu. Niezwykle trudno jest określić, jaką dokładnie funkcję pełniły te osoby. Być może ich rola polegała na pilnowaniu instrumentarium stosowanego podczas odprawianych rytuałów (Jackson 2013, 150–156; Tuszyńska 2016, 139).

Warto tu zaznaczyć, że jego użycie w tekstach wykazywało spore podobieństwa strukturalne do terminu *ajaw* – pojawiający się przy nim czasownik *chumwaan* (na drewnianej skrzynce z okolic Tortuguero) oraz prefiks *k'uhul* (np. Stela 6 z Ceibal). Wskazywałoby to na istnienie pewnej warstwy elity podporządkowanej władcy, która posiadała wyraźne aspiracje polityczne, przynajmniej w niektórych miastach majańskich. Czasami ów tytuł pojawia się jako określenie towarzyszące „bogom-wioślarzom” (ang. *Paddler Gods*) (Stuart 2005, 133–136).

Z uwagi na stosunkowo niewielką ilość materiału źródłowego oraz nieodszyfrowany ciągle glif T750 trudno dokładnie ustalić dokładny zakres funkcji, jaki należał do osób posługujących się tym tytułem. Można jednak z pewnością stwierdzić, że do tej uprzywilejowanej grupy mogli należeć zarówno mężczyźni, jak i kobiety – możni majańscy, ale także wysoko wyspecjalizowani rzemieślnicy-artysci.

5.2.5. Tytuł *itz'aat*

To kolejny tytuł, który pojawia się w sygnaturach artystów. Analiza zgromadzonego materiału źródłowego wykazała występowanie terminu *itz'aat* w 10 przypadkach, z czego cztery dotyczyły skrybów, jeden – rzeźbiarza wazy w stylu Chocholá, zaś pozostałe pięć przykładów odnosiło się do rzeźbiarzy. W inskrypcjach

ów tytuł zazwyczaj zapisywano w formie sylabicznej: **i-tz'a-ti**¹⁰⁵ (fot. 5.6). Taką głosę można odnaleźć tylko w kolonialnym słowniku języka jukateckiego *Diccionario de Motul*, gdzie tłumaczona jest ona jako „astuto, cauteloso, mañoso, artista, industrioso, ingenioso para bien y para mal y sabio así”¹⁰⁶ (Barrera 1980, 273).



Fot. 5.6. Zapis glicyczny tytułu *itz'aat*: **i-tz'a-ti**. Detal z Kolumny ze Xcalumkin (Museo de Arqueología Maya del Camino Real w Hecelchakán) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Występowanie tego tytułu ogranicza się, jeśli chodzi o artystów do VIII wieku. Interesującym aspektem jest natomiast jego lokalizacja w różnych częściach ziem Majów. Termin *itz'aat* można odnaleźć na półwyspie Yucatan (Nadproże 1 ze Xcalumkin oraz K8017), kolejne zaś na obszarze gwatemalskiego departamentu Petén (Stela 7 z Itzimté oraz polichromowane wazy K635 i K1484). Wydaje się, że ów tytuł był charakterystyczny dla tych obszarów, ponieważ w zachodniej części ziem Majów, gdzie zidentyfikowano najwięcej podpisów artystów, nie natrafiono dotychczas na jego ślady w tekstach glicznych (tab. 5.5).

Greña-Behrens (2012, 17–18) podaje, że w całym korpusie inskrypcji tytuł *itz'aat* pojawia się około 20 razy, z czego połowę przypadków odnotowano na terenie północno-zachodniego Jukatanu. Najwcześniejszy przykład użycia terminu *itz'aat* pochodzi z 672 roku¹⁰⁷. Zazwyczaj towarzyszył on osobom, które nie pełniły

¹⁰⁵ Przez pewien czas uważano (Coe i Kerr 1997, 135), że tzw. „obwiązany łeb ptaka” (ang. *banded bird*) to logogram **ITZ'AT** (T750), który przedstawia małpą głowę bóstwa opiekującego się skrybami. Forma ta jednak występuje zarówno z dopełnieniem fonetycznym **ta** lub **ti**, przez co Stuart (2005, 133) stwierdził, że ów logogram odnosi się do innego tytułu niż *itz'aat*. Tę wersję przyjęto również na potrzeby niniejszego opracowania.

¹⁰⁶ „przebiegły, rozważny, zręczny, artysta, przedsiębiorczy, pomysłowy na dobre i na złe i mądry” (tłumaczenie autora).

¹⁰⁷ Niestety w swojej pracy Greña-Behrens nie podaje żadnych odnośników do tekstów glicznych.

Tabela 5.5. Tytuł *itz'aat* w sygnaturach artystów

Data	Pochodzenie	Zabytek	Kontekst
lata 680–750 ^a	nieznane	K1256	sygnatura skryby
lata 700–750 ^b	nieznane	K1485	sygnatura skryby
lata 700–750	okolice Río Azul?	K7459	sygnatura skryby
9.16.14.0.0 (765 r.)	Xcalumkin	K8017	sygnatura rzeźbiarza (waza w stylu Chocholá)
9.17.0.0.0 (771 r.)	Itzimté	Stela 7	sygnatura rzeźbiarza
9.17.0.0.0 (771 r.)	Itzimté	Stela 7	określenie osoby ^c
9.17.0.0.0 (771 r.)	Itzimté	Stela 7	określenie osoby
790 r. ^d	Naranjo	K635	sygnatura skryby
VIII wiek	Xcalumkin	Nadproże 1	sygnatura rzeźbiarza

^a Takie datowanie zaproponował Krempel (2016, 400).

^b Datowanie naczyń polichromowanych K1485 oraz K7459 przyjąłem za Houstonem (2016, 395).

^c Taka desygnacja „określenie osoby” w przypadku Steli 7 wynika z faktu, że te dwie pojawiające się formuły językowe nie są *sensu stricto* sygnaturami, ponieważ nie zawierają istotnych elementów, jak *yuxul* czy *chehe'n*.

^d Z kontekstu jednak można wnioskować, że chodzi o twórców tego obiektu.

^d Datowanie za Houstonem (Houston 2016, 395).

pierwszoplanowych ról na dworze majańskim. Być może właśnie z tego względu w źródłach nie jest on zbyt często wymieniany. Jak na razie tylko jeden zabytek z Toniną określa władcę majańskiego (*ajaw*) jako *itz'aat*, który stanowi część jego tytułatury *ox k'atun itz'aat ajaw*. Określenia typu „liczba + *k'atun*” informowały o tym, ile lat miała taka osoba. W tym przypadku można określić wiek tego władcy między 40 a 59 lat. Warto zauważyć, że teksty ze Xcalumkin mówią o *sajalu* Kitpa', który używał tytułu *itz'aat*, o czym świadczy inskrypcja umieszczona na Ościeży 6 (*alay uwojil itz'aat kitpa'*). Badania Tuszyńskiej (2016), jak do tej pory najbardziej obszernego opracowania kwestii pozycji kobiet z elity w okresie klasycznym, nie wykazały, aby ów tytuł mogła nosić jakaś dama.

Daniel Greña-Behrens (2012, 17) zwraca uwagę na głosę pochodzącą z kolonialnego słownika języka jukateckiego z Motul – *idzat ti dzib, ti kay*. Jest ona istotna dla wyjaśnienia i lepszego zrozumienia, kim były osoby z tytułem *itz'aat*. Wyrażenie to można przetłumaczyć jako „wprawny malarz oraz pieśniarz”. Według tego badacza analizowany termin odnosiłby się do osób obdarzonych ponadprzeciętnymi zdolnościami przydatnymi w wykonywaniu prac charakterystycznych dla malarza, skryby czy rzeźbiarza. A zatem tytuł *itz'aat* nie odnosiłby się *stricte* do jakiegoś stanowiska czy funkcji pełnionej na dworze majańskim, lecz podkreślałby predyspozycje intelektualne czy też zdolności artystyczne danej jednostki. Tak szerokie pojmowanie w pewnym sensie tłumaczyłoby, dlaczego takie określenie pojawia się przy artystach i niektórych władcach. Dotyczył bowiem nie nazwy funkcji, a cech danej osoby.

Niezwykle interesującym zabytkiem jest Stela 7 z Itzimté, stanowiska archeologicznego leżącego w gminie La Libertad, w gwatemalskim departamencie Petén. Po lewej stronie kompozycji, patrząc z pozycji widza, przedstawiono bogato ubranego władcę albo członka elity, który dzierży w ręce lancę, a po prawej stronie sceny ukazano karła.

Główny tekst wspomina, że w 771 roku omawiana stela została wzniesiona przez osobę o imieniu K'ahk' Chih (*lajunchan ajaw waxaklajun ohl uhuklajun winikhaab utz'apaw ulakamtuun*, „11 Ajaw 18 Ohl, w czasie trwania osiemnastego k'atuna, K'ahk' Chih wznosił stelę”). Z uwagi na bardzo dobry stan zachowania tego zabytku, możliwe jest zidentyfikowanie co najmniej jednego artysty, dzięki zlokalizowanej przy nim formule glicznej *yuxul*. Jego imię można odczytać jako Ye' Mo', któremu towarzyszy w dość bliskiej odległości tytuł *itz'aat*. Takie ułożenie komponentów sygnatury artysty odbiega od normy. Wynika to przede wszystkim z rozdzielenia elementów formuły *yuxul ye'mo'* od terminu *itz'aat*, mimo że było wystarczająco dużo miejsca, aby je umieścić w jednym nieprzerwanym ciągu glicznym. Taki przypadek nie pojawia się zbyt często. Zazwyczaj miała miejsca bowiem odwrotna sytuacja – z uwagi na brak wystarczającej przestrzeni dążono do maksymalnej kondensacji treści w sygnaturze. Wydaje się, że mimo tych okoliczności można uznać tytuł *itz'aat*, który zazwyczaj nie pojawia się samodzielnie, jako element należący do tytułatury artysty o imieniu Ye' Mo'. Nie zmienia to jednak faktu, że podpis został umieszczony niezwykle chaotycznie, jakby początkowo w ogóle nie przewidziano na niego miejsca w projekcie steli, a wyryto go dopiero później.

Pewne wątpliwości co do swojej funkcji jako sygnatury rzeźbiarza mogą budzić dwa pozostałe krótkie teksty. Wynika to z braku zastosowania standardowej formuły, która powinna zawierać *yuxul* bądź inny jej wariant. Zdecydowana większość skatalogowanych sygnatur zawiera te kluczowe elementy. Czasami jednak w inny sposób sygnalizowano, że dana osoba wykonała dany obiekt. Dodawano na koniec frazę imienną *aj uxul* lub *aj tz'ihb*, w zależności od techniki wykonania artefaktu (np. Stela 15 z Piedras Negras). Wydaje się jednak bardzo prawdopodobne, że dwie sygnatury *itz'aat aj kakaw*¹⁰⁸ oraz *aj ? itz'aat* należą do artystów, którzy wykonali stelę. Tekst *aj ? itz'aat* mógłby opisywać figurę karła, jednak znajduje się on w zbyt dużej odległości od tej postaci. Z kolei podpis *itz'aat aj kakaw* został niejako wcisnięty między główny tekst a figurę władcy majańskiego bądź członka elity. Wszystkie trzy sygnatury łączy jednak ze sobą termin *itz'aat*, który w innych

¹⁰⁸ Mejía i García (2004, 822) uważają, że sekwencja glifów *yuxul ye'mo' / itz'aat / itz'aat aj kakaw* to jeden, ale rozbity na kilka części podpis jednego rzeźbiarza. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, chociażby dlatego, że jest wystarczająco dużo miejsca do umieszczenia glifów *itz'aat aj kakaw* między twarzą wyrzeźbionej osoby a ostrzem lancy. Co więcej, nie ma żadnej logicznej ciągłości między poszczególnymi częściami tak rozbudowanej sygnatury. Z tych powodów rozsądniej będzie uznać *ye'mo' itz'aat* oraz *itz'aat aj kakaw* za dwie odrębne osoby.

przykładach często związany jest z artystami. Można zatem z dużym prawdopodobieństwem uznać, że te trzy krótkie teksty to w rzeczywistości podpisy rzeźbiarzy.

Na Steli 7 pojawia się przy jednym z artystów intrygujący termin *aj kakaw*, który bardzo rzadko występuje w korpusie inskrypcji glificznych. Można go zidentyfikować na zaledwie kilku zabytkach pochodzących z Itzimté (fragment ołtarza) oraz Monumencie 89¹⁰⁹ z Toniną (Staurt 2014; Tokovinine i Beliaev 2013, 182). Z językowego punktu widzenia tytuł *aj kakaw* rozpatrywać na dwa sposoby. Pierwszy z nich odnosiłby się do jakiegoś toponimu, „ten z Kakaw” (Mejía i García 2004, 822), zaś drugi do funkcji, wtedy tłumaczenie brzmiałoby „ten od kakao”, jak zaproponowali rosyjscy naukowcy (Tokovinine i Beliaev 2013, 194). Uważają oni, że tytuł *aj kakaw*, którego używali rzeźbiarze oraz inni członkowie elity, mógł wskazywać na ich zaangażowanie w handel tym powszechnie cenionym towarem na terenie Mezoameryki. Dzięki odkryciom malowideł i odczytaniu towarzyszących im tekstów w Calakmul (budowla Chiik Nahb), które ukazują sceny handlu różnymi produktami, można było zidentyfikować niektóre terminy określające poszczególnych sprzedawców. Ich struktura gramatyczna opierała się również na konstrukcji *aj* + nazwa sprzedawanego produktu, jak na przykład *aj waaj*, czyli „ten od tamali” lub *aj mahy*, „ten od tytoniu” (Martin 2012). Propozycja rosyjskich badaczy jest interesująca, ale ze względu na brak większej ilości danych trudna do zweryfikowania na tym etapie rozwoju majanistyki.

W czasach prekolumbijskich na terenie Mezoameryki można odnaleźć grupę ludzi, których darzono wielką estymą ze względu na posiadaną wiedzę i umiejętności, dlatego nazywano ich mędrcami. O ile w okresie klasycznym kultury Majów stosowano termin *itz'aat*, to u Meksyków jego odpowiednikiem był termin *tłamatinini* (lm. *tłamatinime*) (Boone 2000, 24). Można wyróżnić cztery aspekty działalności *tłamatinime*. Pierwszy z nich dotyczył sfery religijnej i polegał na nadzorowaniu rytualnego kalendarza (*tonalpouhqui*) oraz odczytywaniu przepowiedni na podstawie danych kalendarzowych i astronomicznych. Byli również wieszczami (*tłapouhqui*), czyli pośrednikami między światem ludzi i bogów. Pełnili funkcję *nahualli* (magów), którzy udzielali rad oraz strzegli wspólnoty przed złymi mocami. W źródłach kolonialnych opisuje się ich jako „strażników/posiadaczy ksiąg”. Nie było to równoznaczne z tym, że *tłamatinime* je tworzyli. Istniała bowiem grupa specjalnie wyszkolonych skrybów (lm. *tłahcuiloqueh*) odpowiedzialnych za tworzenie kodeksów. *Tłamatinime* mieli raczej za zadanie strzec i dzielić się wiedzą z innymi (Greña-Behrens 2012, 23–24).

¹⁰⁹ Monument 89 z Toniną to rzeźba przedstawiająca psa, zaś tekst na niej umieszczony brzmi: **u-tz'i-i / AJ-ka-ka-wa / 2-WINIK-HAB / AJ-?-a**. *Aj kakaw* nie odnosi się do rzeźbiarza, tylko właściciela tego przedmiotu, który odnaleziono w Budowli F4–6. Dane archeologiczne wskazują, że budynek należał do elity z Toniną, jednak bardziej precyzyjne ustalenie pozycji społecznej tej osoby jest niestety niemożliwe (Tokovinine i Beliaev 2013, 183–184).

Inną interpretację terminu *tlamatini*, „mędrzec”, podaje León-Portilla, który tłumaczy ten tytuł jako „filozof”. W jego ujęciu takie osoby nie pełniły funkcji religijnych, ani też nie były wykwalifikowanymi rzemieślnikami, tylko właśnie myślicielami. Ta hipoteza bazuje na glosie *sabio o philosophos*, jaką można odnaleźć w Kodeksie Madryckim¹¹⁰ (fol. 118v oraz 118r) (León-Portilla 1993, 64–65).

Podobnie w majanistyce istnieje wiele interpretacji, które proponują różne tłumaczenia terminu *itz'aat*. Dzięki analogiom do kultury Meksyków można stwierdzić, że osoby używające omawianego tytułu były obdarzone ponadprzeciętnymi umiejętnościami i pełniły służbę na dworze majańskim. Cieszyły się dużą estymą wśród społeczności, o czym świadczyć mogą omówione podpisy rzeźbiarzy umieszczone na różnych artefaktach.

5.2.6. Tytuł *anaab*

To jeden z bardziej enigmatycznych tytułów, które ciągle wzbudzają ożywione dyskusje wśród naukowców, mimo że jego odczyt został powszechnie zaakceptowany. W korpusie tekstów glicycznych można odnaleźć różne formy zapisu. Do nich zaliczają się dwie najbardziej rozpowszechnione wersje: **a-na-bi** bądź **ya-na-bi-li** (w formie dzierżawczej). Jedno jest pewne, osoby te były w pewien sposób związane z działalnością artystyczną i pracowały na zlecenie dworu majańskiego (ryc. 5.1).



Ryc. 5.1. Zapis sylabiczny tytułu *anaab* **a-na-bi**
(przerys: Boguchwała Tuszyńska, na podstawie rysunku Montgomeryego <2002, 30>)

Schele i Miller (1986, 138) wskazały, że omawiany termin można odnaleźć na muralach w Bonampak. Towarzyszył on osobom, które pomagały tancerzom przygotowującym się do udziału w przedstawieniach teatralnych na dworze królewskim. Houston i Inomata (2009, 187) zwrócili uwagę na częste pojawianie się tego tytułu w tytułaturze rzeźbiarzy, na co miałyby wskazywać podpisy po-

¹¹⁰ Inaczej zwany też *Codex Matritense*, który przechowywany jest w Bibliotece Królewskiej Akademii Historii w Madrycie. Ów dokument to najstarsza wersja monumentalnego dzieła Bernarda de Sahagún *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Nazwa nie ma nic wspólnego z majańskim kodeksem, który również jest przechowywany w Museo de América w Madrycie.

chodzące z Bonampak oraz Yaxchilán. Wyniki badań przeprowadzonych przez Tuszyńską (2016, 137) wykazały, że znacznie częściej *anaab* występował w tytułaturze u mężczyzn niż kobiet. Zidentyfikowała ona bowiem tylko jeden przypadek kobiety określonej tym tytułem, a mianowicie w inskrypcji z Oxkintok (panel z Budowli CA-7 w Grupie Ah Canul). Warto zaznaczyć, że osoba ta pochodziła z najwyższej elity, być może nawet z rodziny królewskiej, ponieważ towarzyszył jej tytuł *baah kab*.

Zasadniczy problem w określeniu zakresu funkcji pełnionych przez osobę z tytułem *anaab* wiąże się z ustaleniem etymologii tego terminu. Houston (2016, 407) zauważa dwie możliwości interpretacyjne *anaab*. Podbudowę pierwszej stanowi dosłowne tłumaczenie owego słowa, rekonstruowanego w formie *aj nahb*, jako „ten od lilii wodnej/osoba związana z lilią wodną”. Miałby to być powszechnie stosowany tytuł na dworze majańskim, będący odpowiednikiem szeroko rozumianego terminu „dworzanin”. Podkreślałoby to wysokie uznanie, jakim cieszył się artysta wśród lokalnie działającej elity. Schele i Miller (1986, 138) zauważyły, że część osób posiadających ten tytuł nosiła nakrycia głowy ozdobione właśnie lilią wodną. Niestety Houston (2016) w swojej publikacji nie rozwija wskazanej interpretacji, w przeciwieństwie do innego badacza – Alejandro Sheseña (2008). Ten ostatni wskazuje, że termin *nahb* posiada kilka znaczeń, nie tylko lilia wodna. Według niego mógł jednocześnie oznaczać lagunę, rozlewisko, jezioro, a nawet zbiornik wodny. W proponowanym wyjaśnieniu wspomniany naukowiec tłumaczy tytuł *aj nahb* jako „ten od studni”. Miałby on przysługiwać tylko wąskiej grupie kapłanów bądź mistrzom ceremonii rytualnych, którzy w ramach swoich obowiązków mieli odwiedzać podziemne groty, aby w ten sposób zdobyć wodę źródlaną wykorzystywaną na potrzeby różnych obrzędów. Ich powinności nie ograniczały się tylko do tej czynności, lecz mogli oni być także odpowiedzialni za przygotowywanie tekstów, kontakty z bóstwami podziemnymi, składanie ofiar bądź przepowiadanie przyszłości.

Z kolei druga możliwość interpretacyjna, jaką podaje Houston (2016, 407), bazuje na analizie leksyki majańskiego języka tzotzil. W kolonialnym słowniku pojawia się tam bowiem termin *'an*, „rzeźbić, ciosać”, oraz *'anob* na określenie narzędzi używanych przez rzeźbiarzy. Obie podane formy, w tej interpretacji, są kognatami dla klasycznego majańskiego (=klasyczny *ch'olti'*) *anaab*. Taka etymologia podkreślałaby, że ci artyści byli narzędziami w rękach władcy, który był traktowany jako główny mecenas sztuki sprawujący ochronę nad rzeźbiarzami.

Analiza zgromadzonego materiału epigraficznego pozwoliła mi na zidentyfikowanie 9 rzeźbiarzy, którzy w swojej tytułaturze zamieścili określenie *anaab* bądź jego wariant w formie dzierżawczej (tab. 5.6). Tego tytułu nie zidentyfikowano w sygnaturach skrybów, co niewątpliwie wzmacnia hipotezę Houstona, że był on charakterystyczny tylko dla rzeźbiarzy. Nie jest to jednak rozstrzygający argument, lecz stanowi pewnego rodzaju poszlakę w dalszych studiach nad etymologią *anaab*.

Warto tu zwrócić uwagę, że taka absencja w tytułaturze skrybów może być spowodowana tym, że sygnatury rzeźbiarzy były znacznie bardziej rozbudowane, co pozwalało na umieszczenie większej ilości detali.

Tabela 5.6. Tytuł *anaab* w sygnaturach artystów

Data	Pochodzenie	Zabytek	Kontekst
około 550 r. ^a	okolice Altún Ha	Princeton Univ. Art Mus., Fund (2013–78 a–b)	sygnatura rzeźbiarza
9.14.1.17.14 (731 r.) ^b	Yaxchilán	Nadproże 46	sygnatura rzeźbiarza
9.15.2.7.1 (733 r.) ^c	El Cayo	Panel z Dumbarton Oaks	sygnatura rzeźbiarza
9.17.11.6.1 (780 r.)	Bonampak	Stela 1	sygnatura rzeźbiarza
9.17.16.3.8 (787 r.)	Bonampak	Nadproże 2	sygnatura rzeźbiarza
9.18.10.0.0 (800 r.)	Cancuén	Stela 1	sygnatura rzeźbiarza
późny okres klasyczny ^d	nieznane	Stela Pomoy	sygnatura rzeźbiarza
późny okres klasyczny	nieznane	Stela Pomoy	sygnatura rzeźbiarza
późny okres klasyczny	okolice Palenque	kadzielnica z Museo Amparo	sygnatura rzeźbiarza ^e

^a Oficjalna informacja ze strony internetowej Uniwersyteckiego Muzeum Sztuki w Princeton (Just b.d.).

^b Na podstawie badań Martina i Grube (2000, 124).

^c Przyjąłem datowanie tego zabytku za Tokovinine (2006, 16).

^d Więcej informacji na temat powstania Steli Pomoy znajduje się w rozdz. 7.

^e Na podstawie oficjalnych informacji umieszczonych przy ekspozycji w Museo Amparo w Pueblu.

W pewnym kontraście do tezy Houstona stoi ta zaproponowana przez Reents-Budet (1994, 69), która zasugerowała, że *naab*¹¹¹ może oznaczać także „malować, bazgrać”. Sugerowałyby to, że posiadacze tego tytułu byli również skrybami. Miałaby o tym świadczyć wykonane za pomocą pędzli napisy w jaskini Naj Tunich, które wspominają osoby z tytułami *anaab* bądź *yanaabil*. Stone (1998, 165) zaproponowała, że takie osoby miały uwieczniać na ścianach jaskini imiona członków elity, którzy sami nie mogli tam dotrzeć. Grota Naj Tunich była bowiem traktowana jako miejsce pielgrzymek z uwagi na symbolikę miejsc podziemnych w wierzeniach majańskich. Tak duże rozbieżności interpretacyjne są spowodowane głównie skąpym materiałem źródłowym oraz trudnościami w ustaleniu prawidłowej etymologii omawianego terminu.

Przedział czasowy, podczas którego odnotowano występowanie tytułu *anaab*, jest niezwykle długi, ponieważ wynosi aż 250 lat. Rzeźba oznaczona jako 2013–78 a–b, znajdująca się obecnie w kolekcji Princeton University Art Museum w Stanach Zjednoczonych, to jednocześnie najstarszy przykład użycia tytułu *anaab*, ale także pierwszy zabytek sztuki majańskiej, na którym umieszczono podpis artysty. Dato-

¹¹¹ W jej interpretacji *aj naab* można by przetłumaczyć jako „osoba, która maluje”.

wany jest na ok. 550 rok, a więc czas transformacji między wczesnym i późnym okresem klasycznym (Just b.d.). Ostatnim przykładem, który odnotowuje użycie tytułu *anaab* jest Stela 1 z Cancuén, pochodząca z 800 roku.

Niezwykle interesujące dane dotyczące prawidłowego odczytu omawianego terminu można odnaleźć na Steli Pomoy, gdzie dwa razy widnieje: **ya-a-na-bi-li**. Taka sekwencja glificzna w transkrypcji powinna zostać zapisana jako *ya'naabil*. Taka forma jest obecna tylko na tym jednym zabytku, ponieważ w pozostałych przykładach pomijano samogłoskę „a”, np. Nadproże 46 z Yaxchilán. Niewykluczone zatem, że powszechnie stosowany zapis **ya-na-bi-li** jest po prostu skróconą wersją **ya-a-na-bi-li**. Podobne zjawisko występuje również na rzeźbionej muszli oznaczonej jako K8885, gdzie zapisano **ya-a-la-ji-ya** „on powiedział to”. Wynikałoby zatem, że poprawna lektura tego zwrotu to *ya'ljiy*. W zdecydowanej jednak większości czasownik ten pojawiał się jako **ya-la-ja** (w transkrypcji *yalaj*) bądź w podobnych wariantach bez zaznaczania dodatkowej samogłoski „a”. Być może taki zapis wynikał z pewnego pragmatyzmu piszącego (Lacadena 2017, wiadomość prywatna).

Biorąc pod uwagę rozmieszczenie geograficzne, widoczne jest skoncentrowanie występowania tytułu *anaab* na obszarze Usumacinty, szczególnie w rejonach Yaxchilán oraz podległych mu ośrodków miejskich, takich jak Bonampak. To teren, gdzie odnotowano największą częstotliwość pojawiania się sygnatur artystów. Pojedyncze przypadki pochodzą z okolic Pomoná (obecny stan Tabasco, Meksyk) oraz Palenque (meksykański stan Chiapas), a także z Cancuén w gwatemalskim departamencie Petén (rejon rzeki La Pasióń). Podsumowując, duża liczba odnotowanych przypadków sygnatur, gdzie pojawia się analizowany tytuł, świadczy wymownie o jego wysokiej roli, jaką odgrywał w społeczeństwie. Niestety obecny stan wiedzy nie pozwala na jednoznaczne określenie obowiązków pełnionych przez osoby mające w swojej tytułaturze (*y*)*anaab(il)*.

5.2.7. Inne wybrane tytuły

Niniejszy podrozdział dotyczy tytułów, które pojawiają się niezwykle rzadko i występują na stosunkowo niewielkim obszarze. Jednak ich analiza dostarcza dodatkowych informacji potwierdzających, że artyści należeli do wąskiej elity majańskiej, a przynajmniej część z nich (tab.5.7).

Takim przykładem jest podpis rzeźbiarza Sak Ikina? ze Steli 51 z Calakmul. Zabytek przedstawia władcę o imieniu Yuknoom Took' K'awiil (702–731) depczącego jeńca. Fundacja tego zabytku związana była z obchodami końca okresu 9.15.0.0.0 przypadającego w 731 roku. Jeden z artystów umieścił w swojej tytułaturze określenie *k'uhul chatahn winik*. Tytuł miał charakter toponimiczny, ponieważ wskazywał, że dana osoba pochodziła z królestwa Chatahn.

O znaczeniu tej lokalizacji świadczy użycie określenia *k'uhul*, co można tłumaczyć jako „boski”¹¹². Taki epitet występował tylko przed tytułami osób panujących w ośrodkach politycznych, cieszących się najwyższą estymą oraz władzą. W omawianej strukturze gramatycznej zastosowano wyrażenie *winik* – „osoba”, które wskazywało, że chodzi o miejsce pochodzenia danej jednostki. Jest to jedna z występujących i możliwych form wyrażenia przynależności terytorialnej, oprócz użycia terminu *ajaw*, najczęściej występującego w inskrypcjach, oraz *maak*, tłumaczonego również jako „osoba” (Boot 2005b, 507). Grube (2004, 122) podaje, że tytuł *k'uhul chatahn winik* był zarezerwowany tylko i wyłącznie dla rodziny królewskiej i elity pochodzącej z rejonu Calakmul i El Mirador. Być może dotyczył on ośrodka Nakbé. Boot (2005b, 510–511) podziela zdanie niemieckiego badacza i również wskazuje obszar między Calakmul a Tikal jako potencjalny region tworzący królestwo Chatahn. Z kolei inni naukowcy twierdzą, że Calakmul przez jakiś czas w okresie klasycznym było wspólnie zamieszkałe przez dwa królewskie rody z Chatahn oraz z Kaan do momentu, kiedy to władzę przejęli członkowie wywodzący się z drugiej dynastii. W ten sposób, poprzez dziedziczenie, do ich tytułatury miałyby wejść określenie *k'uhul chatahn winik* (Valencia i Esparza 2014, 39–40). Tuszyńska (2016, 94) zidentyfikowała trzy kobiety z tym tytułem¹¹³. W jej interpretacji, zakładając, że hipoteza Valencia i Esparza jest prawidłowa, kobiety wymieniane w El Peru-Waka' (Stela 44) oraz Uxul (Stela 2) używały tytułu *k'uhul chatahn winik*, aby podkreślić swoją przynależność do rodu sprawującego niegdyś władzę w Calakmul. Oba zabytki są datowane odpowiednio na rok 556 oraz 632, a więc przed pojawieniem się glifu emblematu przedstawiającego węża, którym posługiwała się dynastia Kaan ze wspomnianego ośrodka.

Bez względu na problematyczną lokalizację królestwa Chatahn i enigmatyczne początki dynastii Kaan można być pewnym, że tytuł *k'uhul chatahn winik* był zarezerwowany wyłącznie dla wąskiej grupy elity majańskiej powiązanej terytorialnie z Calakmul lub kotliną El Mirador. To jeden z nielicznych przypadków, kiedy artysta legitymizował się tak wysoką pozycją społeczną.

Tytułem, który zazwyczaj pojawiał się wspólnie z *k'uhul chatahn winik* był *sak wayis* lub tylko *wayis* (Tuszyńska 2016, 112). Wzmianki o nim można odnaleźć w tekstach zarówno rzeźbionych, jak i namalowanych, pochodzących z miast, takich jak La Corona, Naachtun, El Zotz, Uxul, Nakbé czy Tintal (Grube i in. 2012, 23). Wymienione miasta razem tworzą sieć różnych ośrodków, które zdominowane były przez Calakmul. Tytuł nie był przeznaczony tylko dla mężczyzn, również kobiety mogły go używać w swojej tytułaturze, co potwierdziły badania Tuszyńskiej (2016, 112).

¹¹² Lacadena podczas X Międzynarodowego Kongresu Majanistów w Meridzie (2016) zaproponował, aby tytułu *k'uhul* nie tłumaczyć jako „boski”, lecz „wielce szacowny”, jeśli pojawia się w tytułaturze.

¹¹³ Trzeci przykład kobiety noszącej tytuł *k'uhul chatahn winik* znajduje się na wazie K2777 datowanej na późny okres klasyczny.

Przykład Steli 51 z Calakmul jest istotny również ze względu na zastosowaną konstrukcję gramatyczną (fot. 5.7). Oprócz bowiem standardowej formułki *yuxul* pojawia się czasownik *yebew*. Blok gliczny, który zawiera to wyrażenie został dopiero niedawno odszyfrowany i przetłumaczony jako „oni dostarczyli je [ich rzeźby]”¹¹⁴ (Zender, Beliaev i Davletshin 2016, 46–47). Zachowany tekst byłby, jak na razie, jedynym świadectwem mówiącym *par excellence*, że w okresie klasycznym dzieła sztuki mogły być ofiarowane jako forma trybutu bądź prezentu w celu utrzymywania poprawnych stosunków politycznych między dwoma podmiotami politycznymi (Martin, Houston i Zender 2015). Ta inskrypcja została wyryta tylko na Steli 51, ale odnosi się również do Steli 89. Na obu tych zabytkach znajdują się podpisy dwóch tych samych rzeźbiarzy i datowane są na ten sam czas, czyli rok 731.



Fot. 5.7. Sygnatury rzeźbiarzy ze Steli 51 z Calakmul
(Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)

¹¹⁴ Cały tekst analizowanej formułki jest następujący (Martin, Houston i Zender 2015; Zender, Beliaev i Davletshin 2016):

- F1: ye-be-we
- G1: yu-?xu[lu]
- G2: SAK-?IKIN-ni
- G3: yu[ku]-?[?]-TOOK'
- G4: K'UH-?cha-TAHN-na
- H1: WINIK-ki-x-?-ti?
- H2: SAK-WAY-si
- H3: yu-?xu[lu]
- H4: SAK-?o
- I1: yi-BAAH/ba
- I2: TZAK-BAHLAM-ma
- I3: NAAH-?KUUM-AJAW?
- I4: K'UH-WAY-si
- J1: x-x-CHAN?-x

Tabela 5.7. Tytuły *k'uhul chatahn winik* oraz *tzuk* w sygnaturach artystów

Data	Pochodzenie	Zabytek	Kontekst
<i>k'uhul chatahn winik</i>			
9.15.0.0.0 (731 r.)	Calakmul	Stela 51	podpis rzeźbiarza
9.15.0.0.0 (731 r.)	Calakmul	Stela 89	podpis rzeźbiarza
<i>tzuk</i>			
lata 700–750 ^a	Río Azul	K2295	podpis skryby
lata 700–750	okolice Río Azul	K7459	podpis skryby

^a Datowanie obu naczyń polichromowanych za Houstonem (2016, 395).

Z uwagi na tak wysoki status społeczny tych artystów niektórzy naukowcy powątpiewają, czy można uznać ich za twórców Steli 51 oraz 89 (Martin, Houston i Zender 2015). Badacze ci sugerują, że ta formuła ma charakter metaforyczny, a dwie postaci w sposób symboliczny przypisały sobie autorstwo owych artefaktów. W rzeczywistości osoby te miały tylko zlecić ich stworzenie profesjonalnym rzeźbiarzom. Hipoteza ta jest niezwykle intrygująca, ale brak wystarczających dowodów na jej potwierdzenie. Wynika to z faktu, że w Calakmul, mimo pełnienia przez pewien czas roli hegemonu na ziemiach Majów, przetrwało do obecnych czasów niewiele zabytków w dobrym stanie. To efekt stosowania miejscowego materiału o niewielkim stopniu odporności na warunki klimatyczne. Nie może zatem dziwić, że jedyne podpisy z Calakmul odnaleźć można na stelach 51 i 89, które wykonano z innego i bardziej odpornego surowca od tego stosowanego zwykle w innych zabytkach.

W korpusie sygnatur zaobserwowano również tytuł *tzuk*, po raz pierwszy zidentyfikowany przez Grube i Schele (1991, 2–3). Odnotowano je na wazach ceramicznych K7459 oraz K2295, które pochodzą z Río Azul lub okolic (Krempel i Matteo 2012, 147). Czas ich powstania można ustalić jedynie w przybliżeniu, tj. na lata 700–750, ponieważ nie zawierają żadnych dodatkowych informacji umożliwiających dokładniejsze datowanie (Houston 2016, 395). Tytuł *tzuk* tłumaczy się jako „prowincja” i zazwyczaj był modyfikowany przez cyfry 7 oraz 9, chociaż można zaobserwować również pojawienie się cyfry 4 (Nadproże 1, Yula), 6 (Stela 2, Nim Li Punit), a także 13 (Schody Hieroglificzne 2, Dos Pilas) (Helmke i in. 2015, 26–28). Na wazie ceramicznej K7459 umieszczono tytuł *uxlajun zuk* („13 prowincji”), zaś w tytułaturze skryby z K2295 widnieje określenie *wuk zuk* („7 prowincji”). Beliaev (2000) wykazał, że odpowiedni modyfikator liczbowy pojawiał się na określonych obszarach: 7 występował na terenie Motul de San José, Yaxhá, Naranjo, Holmul oraz Kokom; zaś 13 można zaobserwować w Tikal, La Honradez, Xultún i Río Azul. Dodatkowo tytuł z wazy K2295 dookreślał termin *ochk'in*, czyli wskazywał, że wzmiankowany skryba pochodził z zachodniej części

terytorium oznaczonego jako „siedem prowincji”, a dokładniej, na co wskazuje jego tytulatura, z Motul de San José. Co ciekawe, mimo wskazanej proveniencji, styl malowania nawiązywał bardziej do tendencji spotykanych w Xultún czy Río Azul, czyli w „13 prowincjach”. Ponadto waza K2295 była dedykowana właśnie władcy z Río Azul, którym był wówczas Aj Pitzil K'inich (Krempel i Matteo 2012, 164). Świadczy to o kontaktach między tymi ośrodkami politycznymi oraz tamtejszymi artystami, skoro byli świadomi istnienia różnych trendów stylistycznych w produkcji polichromowanej ceramiki.

5.3. Podsumowanie

Analiza zachowanych tytułów, jakie pojawiają się w tytulaturze artystów, wskazuje jednoznacznie, że należeli oni do elity społeczeństwa majańskiego. To również świadectwo, że zespół tych wyspecjalizowanych rzemieślników dzielił się na dwie osobne grupy rzeźbiarzy oraz skrybów, które z kolei tworzyły własne hierarchie. Najlepszym tego dowodem była potrzeba stosowania modyfikatora *baah* w przypadku dwóch tytułów – *baah uxul* oraz *baah che'hb*. Taką tendencję można zauważyć wśród całego dworu majańskiego (*baah sajal*, *baah pakal* czy *baah tz'am*). Zdecydowana większość przykładów terminów wchodzących w skład tytulatury artystów należała do rzeźbiarzy. Taki stan rzeczy pozwala odtworzyć znaczenie i prestiż skrybów tylko w ograniczonym zakresie, mniejszym niż w przypadku grupy rzeźbiarzy. W dużym stopniu wynikało to z faktu, że sygnatury umieszczone na kamiennych zabytkach były znacznie bardziej rozbudowane niż te ulokowane na ceramice.

ROZDZIAŁ VI

Wykształcenie artystów

Mnogość tytułów, jakich używali majańscy artyści, wskazuje, jak wielką estymą cieszyli się w swoim społeczeństwie. Nabiera to szczególnego znaczenia, jeśli weźmie się pod uwagę charakter tekstów glificznych, które dotyczyły zasadniczo wąskiej grupy osób i to głównie sprawujących najwyższą władzę polityczną. Splendor otaczający artystów mógł wynikać zarówno z posiadania ponadprzeciętnych umiejętności artystycznych, wykorzystywanych na potrzeby elity, jak i szlachetnego pochodzenia. W tym kontekście niezwykle interesująco jawi się kwestia kształcenia oraz rozwój kariery skrybów czy rzeźbiarzy. Niestety przytłaczająca większość tekstów milczy na ten temat, uniemożliwiając w zasadzie przeprowadzenie szczegółowych badań prozopograficznych. Jednak na podstawie szczątkowych informacji z inskrypcji można wyciągnąć pewne wnioski dotyczące kształcenia artystów oraz pokrewnych kwestii, jak na przykład zjawiska patronatu w dawnym społeczeństwie majańskim.

6.1. *Cursus honorum*

Nie ulega wątpliwości, że opanowanie na wysokim poziomie artystycznym różnych technik obróbki materiału wymagało dużo czasu oraz wysiłku. Można zatem *a priori* założyć, że musiały istnieć pewne etapy w karierze skrybów oraz rzeźbiarzy, które determinowałyby ich pozycję, status w społeczeństwie. Wydaje się, że za kluczowy element potwierdzający przyjęte wcześniej założenie można uznać występowanie w tytulaturze artystów określenia *ch'ok*. Po raz kolejny zdecydowana większość zidentyfikowanych przykładów dotyczy głównie rzeźbiarzy niż skrybów *sensu stricto*. Houston (2016, 403) wymienia 6 takich przykładów, wskazując, że ów termin mógł odnosić się do osób, które miały około 20 lat lub mniej. Tabela 6.1 zawiera spis inskrypcji, gdzie w tytulaturze bądź imieniu majańskich artystów pojawia się termin *ch'ok*.

Spośród zebranego materiału źródłowego cztery zabytki zasługują na szczególną uwagę, ponieważ dostarczają cennych informacji dotyczących systemu kształcenia artystów w okresie klasycznym. Przede wszystkim można zaliczyć tutaj

Ołtarz 4 z El Cayo oraz Stelę 2 z Motul de San José. Należy te dwa przypadki rozpatrywać łącznie z uwagi na komplementarny charakter inskrypcji. Umieszczono na nich dwie strukturalnie podobne sygnatury zawierające modyfikator *ch'ok* oraz formuły wskazujące na szlachetną proveniencję wymienionych artystów: *ch'ok k'ihna ajaw* oraz *? ch'ok k'uhul ik'a ajaw*. Taki zapis dostarcza informacji, że dana osoba pochodząca z królewskiego rodu była traktowana jako potencjalny następca panującego ówczesnie władcy. Warto jednak zauważyć, że nie stanowiło to gwarancji objęcia tronu. Zdarzały się bowiem przypadki, jak to uwieczniono na Panelu 19 z Dos Pilas, gdzie postać określana jako *ch'ok mutal ajaw* nie pojawiła się w późniejszym rejestrze władców (Houston i Inomata 2009, 144).

Oba użyte określenia mają charakter toponimiczny. W pierwszym z nich drugi człon *k'ihna'ajaw* odnosił się do Piedras Negras (Zender 2002, 170–176). Z kolei w drugim przypadku *ik'a ajaw* związany był z Motul de San José (Stuart i Houston 1994, 27–28; Tokovinine i Zender 2015, 31). El Cayo, skąd pochodzi Ołtarz 4, to nazwa nadana współcześnie stanowisku archeologicznemu, które w tekstach z okresu klasycznego występuje jako Yaxniil i znajdowało się pod wpływem Piedras Negras (Martin i Grube 2000, 150). Z tego względu nie może dziwić zastosowanie tytułu *ch'ok k'ihna'ajaw* na terenie El Cayo. Użyta tytułatura wskazuje, że działalnością twórczą zajmowały się osoby należące do wąskiej grupy sprawujących władzę. Niewykluczone zatem, że formacja tego typu była obowiązkowym elementem wykształcenia przynajmniej niektórych z przedstawicieli elity majańskiej do zachowania jej wiodącej roli w procesie kształtowania oraz utrwalania instytucji ładu społeczno-politycznego¹¹⁵.

Ołtarz 4 z El Cayo, odkryty w 1993 roku, jest interesujący z jeszcze jednego względu. Obok umieszczonej sygnatury pojawia się również wyrażenie *yi-ta-ji*, po którym wymienia się imię kolejnej osoby. Zlokalizowano jeszcze tylko jeden taki przykład na Steli San Lucas (Houston 2016, 425)¹¹⁶. Grube w 1989 roku zasugerował, że *yitaaj* należałoby tłumaczyć jako „być partnerem, towarzyszem”. Jego propozycja bazowała na analizie zasobów słownikowych języka tzotzil pochodzących z okresu kolonialnego (Tuszyńska 2016, 227). Z kolei MacLeod (2004, 294) podała tłumaczenie *yitaaj* jako „on/ona towarzyszył/a jemu/jej”. Podobny przekład proponowali Kettunen i Helmke (2011, 58) – „w (jego/jej) towarzystwie, z (kimś)”. Jak zauważa Tuszyńska (2016, 227–228), to wyrażenie pojawia się stosunkowo często w tekstach glicficznych, począwszy już od wczesnego okresu klasycznego. Osoby wymieniane po formule *yitaaj* mogły być zarówno mężczyznami, jak i kobietami, których status społeczny mógł być równy bądź wyższy (choć ta ostatnia konfiguracja była zdecydowanie rzadsza) od postaci wcześniej wzmiankowanej.

¹¹⁵ Warto tu nadmienić, że to właśnie z tego rejonu pochodzi najwięcej artystów oraz informacji o nich.

¹¹⁶ Ze względu na brak dostępu do zdjęć i przerysów tej steli trudno jest mi podjąć analizę tego konkretnego przypadku.

W przypadku kobiet omawiana struktura gramatyczna pojawiała się w różnych kontekstach, takich jak na przykład rytualne okadzanie budowli, poświęcenie domu czy ceremonia *uk'we'*.

Tabela 6.1. *Ch'ok* we frazach imiennie-tytularnych artystów majańskich

Data	Pochodzenie	Zabytek	Funkcja
9.11.16.8.18 (669 r.)	Tortuguero	Monument 6	tytuł
9.13.0.0.0 (692 r.)	El Perú-Waka'	Stela 34	tytuł?
? (731 r.)	Yaxchilán	Nadproże	tytuł
9.15.0.0.0 (731)	El Cayo	Ołtarz 4	tytuł
754 r. ^a	Naj Tunich	Rysunek 66	tytuł
9.16.10.0.0 (761 r.)	Piedras Negras	Stela 14	tytuł
9.17.0.0.0 (771 r.)	Motul de San José	Stela 2	tytuł
9.17.15.0.0 (785 r.)	Piedras Negras	Stela 15	część imienia
9.18.0.0.0 (790 r.)	Piedras Negras	Ołtarz 4	część imienia
9.18.5.0.0 (795 r.)	Piedras Negras	Stela 12	? ^b
800 r. ^c	Naranjo	Stela 12	tytuł
9.18.13.17.1 (804 r.)	La Amelia	Panel 2	?
10.1.15.0.0 (864 r.)	królestwo Sak Tz'i'	Stela Randall	tytuł
późny okres klasyczny	El Chorro	Stela San Lucas	?
późny okres klasyczny	nieznane pochodzenie	Dumbarton Oaks 114	?

^a Datowanie według Houstona (2016, 395).

^b Ten fragment inskrypcji jest na tyle zerodowany, że nie pozwala na dokładną identyfikację funkcji terminu *ch'ok* w tej sygnaturze.

^c Datowanie według Martina i Grube (2000, 83).

Zgodnie z przewidywaniami po formule *yitaaj* z Ołtarza 4 następuje określenie towarzyszącej osoby, które zostało zapisane jako **k'u-?** / **YAX-2ko-TE'** / **ch'o- ko-?** Nasuwa się pytanie, jaką rolę odgrywał ? Yax Kokte' ch'ok ? w procesie tworzenia tego zabytku. Możliwe są dwie opcje: albo nadzorował on pracę Sihyaj Chan Ahka, albo razem z nim współtworzył Ołtarz 4 z El Cayo. Wydaje się, że pierwsza wersja jest mniej prawdopodobna, ponieważ obydwoj nosili tytuł *ch'ok*, ale to Sihyaj Chan Ahk posiadał elitarny tytuł *ch'ok k'ihna'ajaw*, wskazujący, że pochodził z ośrodka Piedras Negras, który dominował na tym obszarze. Z kolei drugi wariant sugerowałby, że ? Yax Kokte' ch'ok ? pomagał w jakiś sposób pierwszemu rzeźbiarzowi. Kwestia ta pozostanie jednak nierozwiązana z uwagi na brak dodatkowych informacji z zabytków sygnowanych przez wyżej wymienionego artystę.

Te dwa przypadki nie dają pewności wnioskowania w zakresie hipotezy o kształceniu artystów z kręgu elit, ale waga dzieła w postaci Ołtarza 4 oraz ko-

lejność zapisu rzeźbiarzy z ich tytulaturą wskazuje, że interpretacja taka jest dość prawdopodobna. Inskrypcja z Motul de San José dodatkowo ją wzmacnia.

Pewnym uzupełnieniem tej sytuacji są inne teksty pochodzące z tego samego terenu, czyli obszaru Usumacinty, które sygnował Jun Witzil Chahk. W zgromadzonym korpusie zidentyfikowałem trzy artefakty, na których pojawia się imię tego rzeźbiarza. Są to: Nadproże 45 z Yaxchilán z 731 roku (Martin i Grube 2000, 121), Stela 1 z Dos Caobas z roku 732 oraz Nadproże 5 z Site R z 753 roku.

Kluczowym elementem dla prześledzenia kariery Jun Witzil Chahka było prawidłowe ustalenie daty powstania Nadproża 45 (fot. 6.1). W najnowszej publikacji poświęconej majańskim artystom Houston (2016, 398) podaje, że ów zabytek powstał w 681 roku. Swoje przekonania opiera na założeniu, że najpóźniejsza data wskazana w inskrypcji wyznacza przybliżony czas powstania artefaktu. Takie przypuszczenie, poniekąd bardzo słuszne, nie sprawdza się w przypadku tekstów glificznych o charakterze retrospektywnym, ufundowanych przez następnych władców (kazuś powstania Panelu 4 za czasów Władcy 7 z Piedras Negras) lub w znacznie późniejszym okresie rządów tego samego władcy. Tym ostatnim przykładem może być właśnie Nadproże 45 z Yaxchilán, którego fundatorem był Itzamnaaj Bahlam III (681–742). Z tego względu niezbędna jest korelacja danych archeologicznych, ikonograficznych oraz epigraficznych w celu ustalenia prawidłowego czasu powstania zabytku.



Fot. 6.1. Nadproże 45 z Yaxchilán (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Analizowany zabytek opisuje bowiem wydarzenie z 681 roku, kiedy Itzamnaaj Bahlam III pojmał w trakcie kampanii wojennej jeńca o imieniu Aj Nik? Dla prawidłowego datowania fundacji tej inskrypcji większe znaczenie ma kontekst archeologiczny miejsca, gdzie umieszczono ten zabytek, niż sam tekst. Ustawiono go razem z dwoma innymi nadprożami (44 i 46) w Budowli 44, traktowanej jako pomnik upamiętniający zwycięstwa wojenne wspomnianego władcy. Te trzy rzeźby tworzyły wspólnie jednolity program ideologiczny. Ukazywał on ważnych jeńców wojennych pojmanyh przez Itzamnaaj Bahlama III. Zebrane dane sugerują, że Budowla 44 została poświęcona około 732 roku, a zatem słuszne wydaje się twierdzenie, że te trzy nadproża również powstały w przybliżonym czasie (Cougnaud i in. 2003; Martin i Grube 2000, 120). Ponadto prowadzone wykopaliska wykazały, że wszelka działalność architektoniczna Itzamnaaj Bahlama III przypadała na ostatnie 20 lat jego rządów w okresie 681–742. Wynikało to bowiem z faktu, że dopiero po 723 roku można odnaleźć na terenie Yaxchilán ślady jakiegokolwiek aktywności budowlanej. Hiatus ten trwał w latach 681–723¹¹⁷, kiedy to hegemonem w tym rejonie było Piedras Negras – miasto uniemożliwiające prowadzenie jakichkolwiek prac zakrojonych na szeroką skalę na obszarze Yaxchilán. Nie jest zatem możliwe, aby Nadproże 45 powstało w 681 roku. Konsekwencją przyjęcia przez Houstona (2016, 410) błędnej datacji było odrzucenie stwierdzenia, że pojawiające się trzy podpisy Jun Witzil Chahka określały jedną i tę samą osobę ze względu na sporą różnicę w czasie, tj. ponad 50 lat, jaka dzieliła poszczególne zabytki. Jednakże hipoteza ta okazuje się niepoprawna, jeśli przyjmie się datowanie Nadproża 45 na ok. 731 rok, co w świetle przedstawionych dowodów ma silne umocowanie.

Pierwsza z trzech sygnatur Jun Witzil Chahka, umieszczona właśnie na omawianym artefakcie, to najbardziej rozbudowany jego podpis. Pojawia się tam bowiem intrygujące, w kontekście określenia *cursus honorum* tego rzeźbiarza, sformułowanie *ch'ok chakjalte*, czyli „młody Chakjalte”¹¹⁸. Dzięki zachowanym

¹¹⁷ Pierwsza wzmianka dotycząca zwiększenia aktywności politycznej pochodzi ze Steli 8 z Piedras Negras, kiedy to został pojmany jeden z dowódców wojskowych Itzamnaaj Bahlama III. Według inskrypcji miało to miejsce w 726 roku (Martin i Grube 2000, 123).

¹¹⁸ Wydaje się, że Chakjalte to imię jakiegoś lokalnego możnowładcy, którego schwytał Yaxuun Bahlam III (629–669), bowiem w tytularze tego władcy można odnaleźć określenie *ucha'n chakjalte*, „strażnik Chakjalte” (Stela 3 z Yaxchilán). Warto jednak zauważyć, że ma ona charakter retrospektywny, ponieważ powstała za czasów Yaxuun Bahlama IV (752–768). Powszechną tendencją jest to, że po tym wyrażeniu występuje właśnie imię pojmanej osoby (Martin i Grube 2000, 122). Stela 21 z Yaxchilán wraz z określeniem *ucha'n bolonil ajaw*, „strażnik wielu władców”, stanowi wyjątek od tej reguły (Lacadena 2017, informacja prywatna). Badania Houstona i Stuarta (2001, 66–67) wykazały, że *ch'ok X ajaw* oznacza „następcę X królestwa” i musi w takim przypadku zawierać termin *ajaw*, którego brak jest jednak w tej sygnaturze. Ponadto *chakjalte* nie występuje w spisie majańskich toponimów, sporządzonym przez Tokovinine, jako nazwa miejscowości. Zatem *chakjalte* winno być imieniem własnym, a nie nazwą królestwa.

zabytkom z późniejszego okresu jego twórczości można stwierdzić, że modyfikator *ch'ok* znika z tytułatury Jun Witzil Chahka, redukując w ten sposób owo określenie tylko do *Chakjalte'* (Dos Caobas, Site R). Pozostawało ono niezmiennym elementem jego sygnatury na wszystkich zabytkach. Dostępne informacje na temat funkcjonowania omawianej przydawki w korpusie tekstów majańskich oraz zebrane dane wskazywałyby, że rzeźbiarz rozpoczynał swoją karierę artystyczną. Wydaje się zatem uprawnionym stwierdzenie, że Nadproże 45 mogło być jego oficjalnym debiutem jako rzeźbiarza, co podkreślałoby zastosowanie terminu *ch'ok*. Prawdopodobnie Jun Witzil Chahk był szkolony w jednym z warsztatów w Yaxchilán, skoro jego publiczna prezentacja odbywa się właśnie tam. Tak specyficzny kontekst pozwala na interpretowanie tego określenia jako pewnego rodzaju rytuał przejścia z pozycji ucznia do artysty mogącego tworzyć już bezpośrednio na zlecenie władcy w celu realizacji jego polityki propagandowej. Implikowałoby to pewną dozę samodzielności, jaką mogli cieszyć się młodzi twórcy na tym etapie kariery.

Tym wykonanym projektem Jun Witzil Chahk musiał zyskać nie tylko akceptację Itzamnaaj Bahlama III, ale także jego zaufanie, skoro następny podpis tego rzeźbiarza, rok po jego oficjalnym debiucie, można odnaleźć w Dos Caobas – ośrodku leżącym około 12 km na południe od Yaxchilán. Stela ta datowana jest na rok 732 (Martin i Grube 2000, 123; Tate 1992, 258–259). Z kolei ostatnim sygnowanym przez niego dziełem jest Nadproże 5 z ośrodka powszechnie znanego jako Site R, a więc również poza głównym centrum królestwa Pa' Chan. *Oeuvre* sygnowanych zabytków przez Jun Witzil Chahka ma charakter unikatowy w całym korpusie zebranych podpisów artystów, ponieważ zachowała się chronologiczna sekwencja jego prac, która umożliwia odtworzenie w części przynajmniej *cursus honorum*. Niestety jeśli chodzi o zgromadzone dane dotyczące innych artystów, nie pozwalają one na przeprowadzenie analiz tego typu ze względu na niewystarczającą ilość zachowanego materiału źródłowego.

Jak to zostało już wcześniej wspomniane, Nadproże 45 wraz z nadprożami 44 i 46 stanowią jeden spójny program ikonograficzny, który miał sławić wojenne dokonania Itzamnaaj Bahlama III. Na Nadprożu 46 można odnaleźć sygnaturę rzeźbiarza o imieniu Tz'ihb Chahk, będącego *anaabilem* boskiego władcy, prawdopodobnie z miasta Iximte-Sacluk¹¹⁹. Niestety Nadproże 44 zachowało się w złym stanie, co uniemożliwia pełne odtworzenie inskrypcji umieszczonej pierwotnie na zabytku. Nie ma żadnego śladu po jakiegokolwiek sygnaturze artysty odpowiedzialnego za wyrzeźbienie Nadproża 44. Można jednak przypuszczać z dużym prawdopodobieństwem, że taka informacja została zamieszczona w trakcie jego tworzenia. Wynika to bowiem z pewnych prawidłowości, jakie zauważyłem, analizując korpus sygnatur w Yaxchilán.

¹¹⁹ Dokładna transkrypcja wspomnianej sygnatury to *yuxul tz'ihb chahk yanaabil homal chahk k'uhul ? ajaw baah kab*. Znak ? to miejsce, gdzie pojawia się glif emblemat pewnego królestwa. Sergey Vepretskiy zasugerował podczas 6th Cracow Maya Conference (2016), że wzmiankowany glif emblemat odnosił się do stanowiska archeologicznego Itzimte-Sacluk.

Wniosek taki płynie z analizy nadproży 24, 25 i 26 z Budowli 23, ufundowanej za czasów Itzamnaaj Bahlama III, a więc władcy odpowiedzialnego również za wzniesienie nadproży 44, 45, 46. Przyjmuje się, że oficjalne poświęcenie Budowli 23 miało miejsce w 726 roku, czyli niewiele wcześniej niż poświęcenie Budowli 44 około 732 roku (Martin i Grube 2000, 123, 125). Krótki odstęp czasowy dzielący te dwa wydarzenia pozwala wnioskować, że istniały pewne wzorce przy tworzeniu wzmiankowanych artefaktów. Z tego względu należy przyjrzeć się rozmieszczeniu sygnatur na zabytkach z Budowli 23, które wygląda następująco:

- Nadproże 24 – podpis
- Nadproże 25 – rytuał poświęcenia budynku
- Nadproże 26 – podpis

Przedstawiony wyżej schemat charakteryzuje się symetrycznością ulokowania podpisów rzeźbiarzy. Trudno mówić w tym przypadku o jakiegokolwiek przypadkowości. Ponadto podobne zjawisko można zaobserwować na Nadprożu 2 z Bonampak, datowanym na rok 787 (Houston 2016, 399). Ośrodek ów znajdował się w strefie wpływów Yaxchilán. Omawiany zabytek razem z dwoma innymi (nadprożami 1 i 3) tworzył jednolity program ikonograficzny, który umieszczono w Budowli 1, znanej z zachowanych malowideł ściennych. Jedyny podpis rzeźbiarza umieszczono na Nadprożu 2, zajmującym centralną pozycję w grupie tych trzech artefaktów. Wybór lokalizacji podpisu był ściśle związany z ikonografią, która ukazywała władcę Yaxchilán jako zwycięskiego wodza. Ów projekt tworzy symetryczny układ kompozycyjny bazujący na założeniu, że to środek stanowi najważniejszy punkt odniesienia w tej konfiguracji. Po raz pierwszy znaczenie przestrzeni w kontekście wyboru przez artystę miejsca na swoją sygnaturę został poruszony przez amerykańskich naukowców, którzy analizowali *oeuvre* Mayuyu Ti' Chuwena, tworzącego w Laxtunich (Houston i in. 2017a).

Mając na względzie powyższe informacje, można przypuszczać, że także Nadproże 44, mimo złego stanu zachowania, mogło zawierać podpis artysty, który wykonał ten obiekt¹²⁰. Wpasowywałoby się w działania mające na celu harmonijne i symetryczne wykorzystanie przestrzeni w kontekście umieszczania swoich sygnatur. Seria omawianych nadproży charakteryzowałaby się takim układem:

- Nadproże 44 – *podpis
- Nadproże 45 – podpis
- Nadproże 46 – podpis

¹²⁰ Teoretycznie Nadproże 44 mogło zawierać formułę dedykacyjną, ale zachwiałoby to regułą harmonii widoczną w grupie wcześniej analizowanych zabytków z tego ośrodka. Z tego względu skłaniam się ku hipotezie o zamieszczeniu tam podpisu rzeźbiarza.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną interesującą cechę w twórczości Jun Witzil Chahka – usytuowanie jego sygnatury. Można wskazać, że istniał pewien powielany schemat ich umieszczania. Jego podpis znajduje się zawsze blisko postaci władcy Itzamnaaj Bahlama III lub Yaxuun Bahlama IV, bez względu na to, gdzie zostali przedstawieni, po lewej czy po prawej stronie. Świadczyć to może o bliskich relacjach, jakie łączyły wzmiankowane osoby.

Pewnym uzupełnieniem wiedzy o *cursus honorum* majańskiego artysty są informacje zawarte na Monumencie 6 z Tortuguero, który szczegółowo został opisany wcześniej. Zamieszczony tekst wspomina bowiem o dwóch rzeźbiarzach-twórcach określanych jako *baah che'hb* oraz *ch'ok che'hb*. Podobne zestawienie dwóch terminów oznaczających status artystów w jednej formule nie występuje nigdzie indziej w zgromadzonym przeze mnie korpusie. Niezwykle interesująco jawi się zatem interpretacja tych okoliczności. Taki układ personalny mógłby sugerować współpracę mistrza (doświadczonej osoby) z artystą, który dopiero stoi u progu swojej kariery. Tytuł *ch'ok* u skrybów, w przeciwieństwie do rzeźbiarzy, można odnaleźć tylko w jednym przypadku pochodzącym z jaskini Naj Tunich.

Zebrane dane pozwalają na przedstawienie kilku możliwości tworzenia prac przez początkujących artystów: 1) samodzielnie, tak jak to było w przypadku Jun Witzil Chahka z Yaxchilán, 2) wspólnie z innym również rozpoczynającym karierę artystą, czego przykładem byłoby współdziałanie dwóch rzeźbiarzy określanych jako *ch'ok*, odpowiedzialnych za stworzenie Ołtarza 4 z El Cayo bądź 3) we współpracy z mistrzem, jak to miało miejsce w przypadku Monumentu 6 z Tortuguero. Zapewne było to zależne od wielu czynników, takich jak na przykład indywidualne umiejętności, stopień trudności wykonywanego projektu czy jego propagandowe założenia.

Prowadząc rozważania o możliwych etapach w karierze majańskiego artysty, warto poruszyć kwestię związaną z czasem, jaki trzeba było poświęcić na wykonanie zabytku. Oczywiście długość takiego procesu zależała od wielu okoliczności, w tym liczby osób biorących udział w pracy, ich indywidualnych umiejętności czy stopnia trudności przedsięwzięcia. Część z wymienionych okoliczności pozostanie empirycznie niesprawdzalna. Można jednak postawić kilka hipotez o charakterze ogólnym. Van Stone (2005, 350) przeprowadził w Palenque badania, które pozwoliły mu stwierdzić, że średnio na wyrzeźbienie jednego glifu majański artysta potrzebował od 15 do 30 minut. Przyjmując takie założenia, określił, że wykonanie przez 11 rzeźbiarzy platformy w Świątyni XIX zajęło około jednego tygodnia¹²¹. Z kolei według obliczeń Abramsa (Houston, Fash i Stuart 2015, 20) wyrzeźbienie przez jedną osobę w ciągu godziny obszaru obejmującego 82 cm² można uznać za świadectwo pracy o wysokiej jakości. Przytoczone dane mają charakter tylko i wyłącznie przybliżony, dając pewne wyobrażenie o pracy rzeź-

¹²¹ Swoje założenie opiera na obserwacji pracy współczesnych majańskich artystów rzeźbiących obecnie w Palenque oraz swoim doświadczeniu jako rzeźbiarza.

biarza w okresie klasycznym. Niestety dotychczas nie zostały przeprowadzone żadne badania na temat czasu potrzebnego do tworzenia ceramiki czy kodeksów.

O ile rekonstrukcja poszczególnych etapów w samodzielnej karierze majańskiego artysty na podstawie źródeł epigraficznych jest dość skomplikowana oraz niezwykle fragmentaryczna, to próba przedstawienia procesu kształcenia przyszłego skryby czy rzeźbiarza, czyli terminowania u mistrza, wydaje się jeszcze trudniejsza. Jest rzeczą logiczną przypuszczać, że skoro można odnaleźć ślady hierarchii wśród artystów, jak na przykład *baah che'hb* czy *baah uxul*, to czynnikiem *sine qua non* tego procesu musiało być istnienie ośrodka zajmującego się kształceniem młodych adeptów w tym zakresie. Analiza ikonograficzna zachowanych zabytków potwierdza występowanie różnych, często odmiennych tendencji stylistycznych w sztuce majańskiej, czego przykładem mogą być: ceramika w stylu kodeksowym (ang. *codex-style ceramics*), szkoła z królestwa Ik'a, styl Holmul, Chamá, wazy Chocholá czy warsztat malarski z Xultún (Aimi i Tunesi 2017; Krempel i Matteo 2012; Reents-Budet, Bishop i Macleod 1994; Werness 2010). Analizy przeprowadzone na bogatym korpusie rzeźb z Palenque (Van Stone 2005) czy Yaxchilán (Cohodas 1979; Tate 1992) wykazały istnienie kilku odmiennych stylów, które współistniały razem w jednym ośrodku. Niestety teksty nie dostarczają w zasadzie żadnych informacji o nazwie ośrodka kształtującego przyszłych artystów. Jedyne wyjątkiem wydaje się termin *aj bik'al*, który występuje jednak tylko w ściśle określonym czasie i miejscu (zdecydowana większość tych przykładów pochodzi z okresu panowania Władcy 7 z Piedras Negras). Szerzej to zagadnienie zostało omówione w rozdziale poświęconym tytułom.

Niezwykle ciekawych informacji na temat szkolenia przyszłych rzeźbiarzy dostarczyło pięć artefaktów odnalezionych przez amerykańską misję archeologiczną w latach 30. XX wieku na terenie Piedras Negras. Satterthwaite (1965) podaje, że są to rzeźbione kamienie, których następnie użyto jako materiału budowlanego przy wznoszeniu różnych konstrukcji architektonicznych. Szczególnie interesujący jest artefakt oznaczony jako Rzeźbiony Kamień 8 (ang. *Miscellaneous Sculptured Stone*, MSS), odkryty w Budowli J-9. Na czterech płaszczyznach MSS 8 można zauważyć charakterystyczną siatkę, która miała ułatwiać dobre zagospodarowanie dostępnej przestrzeni. Widoczne są szkice glifów, ale także profile ludzkie. Według Satterthwaite rzeźbione kamienie, a w szczególności MSS 8, można uznać za dowody potwierdzające istnienie ośrodków szkolących przyszłych rzeźbiarzy w okresie klasycznym. Charakter wytworzonych linii i zarysów wskazują na tzw. „wprawki” uczniów kształtujących swoje umiejętności artystyczne. Lokalizacja tych artefaktów sugerowałaby, że po ich „zapisaniu”, materiał ów był ponownie wykorzystywany jako budulec przy wznoszeniu kolejnych konstrukcji.

Prace archeologiczne prowadzone na stanowisku archeologicznym Xunantunich (Belize) dostarczyły kolejnych dowodów świadczących o procesie kształcenia arty-

stów. Na ścianach jednej z komnat kompleksu El Castillo, zamieszkiwanego przez tamtejszą rodzinę królewską, odnaleziono wiele wyrytych przedstawień, których część na pewno można uznać za graffiti. Jednakże jeden element zwrócił szczególną uwagę archeologów, a mianowicie rysunek głowy jaguara oraz towarzyszący mu szkic starający się odwzorować tę podobiznę. Naukowcy uważają, że mogło być to dzieło ucznia, zaś samo pomieszczenie miejscem, które albo zamieszkiwał skryba uczący dzieci elity, albo salą, gdzie takich nauk udzielano. Dostęp do tej części kompleksu El Castillo był ograniczony z uwagi na wąskie przejście, co jeszcze bardziej podkreślało ekskluzywność omawianej sali¹²². Są to niestety nieliczne świadectwa kształcenia młodych artystów.

Atmosfera społeczno-polityczna późnego okresu klasycznego na ziemiach Majów przyczyniła się, oprócz wzrostu produkcji artystycznej, przede wszystkim do przyznania twórcom większej autonomii w ich pracy. Houston (2017) twierdzi, że zmiany zaszły ok. 600 roku, kiedy można zaobserwować zerwanie z wcześniejszymi kanonami sztuki, które cechowały się m.in. przejrzystością kompozycji, czytelnym przekazem czy schematycznością przedstawianych elementów. Po przełomie zaczęto ukazywać sceny w sposób bardziej realistyczny, odwzorowując na przykład fałdy ubrań czy ludzkie emocje (malowidła z Bonampak); eksperymentowano z nową perspektywą *en face* (K8351) niezwykle rzadko spotykaną w sztuce majańskiej; stosowano pewnego rodzaju zabiegi iluzjonistyczne w rzeźbie czy malarstwie, jak choćby sugerowanie istnienia glifu przykrytego częściowo przez jakiś element (K764) czy wyłanianie się postaci spoza ram kompozycji (K1247).

W korpusie sygnatur artystów, oprócz wyżej wymienionych sposobów wyrażania swojego innowacyjnego podejścia do sztuki, można wskazać jeszcze jedną możliwość – sposób umieszczenia podpisu. Zazwyczaj ta formuła była lokowana na obrzeżach artefaktu bądź gdzieś w tle przedstawionej sceny. Jednak kilku artystów wyłamało się z tego schematu, wkomponowując swoje sygnatury w niektóre elementy ikonograficzne. Zidentyfikowałem 7 przykładów takich zabytków. Zdecydowana większość pochodziła z rejonu Usumacinty, na którym panowało królestwo Piedras Negras i Yaxchilán (tab. 6.2). Resztę zlokalizowano w El Perú-Waka' w departamencie Petén, Gwatemala. Sygnatura Mayuy Ti' Chuwen należy do najbardziej reprezentacyjnych przykładów takiego działania, dlatego warto bardziej szczegółowo przyrzeć się Nadprożu 1¹²³ z Laxtunich, które razem z Nadprożem 2 znajdowały się w tym samym pomieszczeniu (Houston i in. 2017a).

¹²² Informacja przekazana przez dr Katherine Brown (University of Texas) (Grasping the Meaning of Prehistoric Graffiti at Xunantunich 2016).

¹²³ Można też się spotkać z nazwą Panel 4/Panel Kimbell. Oba terminy określają jeden i ten sam zabytek (Houston i in. 2017a).

Tabela 6.2. Sygnatury artystów wpisane w elementy ikonograficzne

Data	Pochodzenie	Nazwa zabytku
9.9.1.7.1 (614 r.)	Bonampak	Panel 4/Rzeźbiony Kamień 4
9.12.10.0.0 (682 r.)	El Perú-Waka'	Stela 18
9.12.15.0.0 (687 r.)	Piedras Negras	Stela 6
9.15.0.0.0 (731 r.)	El Cayo	Ołtarz 4
9.15.5.0.0 (736 r.)	El Perú-Waka'	Stela 29/31
9.17.15.0.0 (785 r.)	Piedras Negras	Tron 1
9.17.15.06.12 (786 r.)	Laxtunich	Panel 4/Nadproże 1

Niedawno amerykańscy badacze szczegółowo analizowali dorobek tego rzeźbiarza. Należy tu przytoczyć ich interpretację Nadproża 1 (Houston i in. 2017b), aby lepiej zrozumieć lokalizację umieszczenia sygnatury Mayuy Ti' Chuwen. Ikonografia tego zabytku to wielowarstwowa interpretacyjnie scena ukazująca *sacrum* godności królewskiej. W górnej części przedstawiono dwie postaci, które można zidentyfikować dzięki zachowanej inskrypcji. Po lewej stronie usytuowany jest władca Yaxchilán – Chelew Chan K'inich, zaś po prawej – Aj Yax Bul K'uk', który pełnił funkcję *sajala* w Laxtunich. Tekst wraz z nakryciami głowy wskazują, że obaj personifikują dwa bóstwa: pierwszy z nich uosabia boga słońca, zaś drugi nocne wcielenie boga kukurydzy. Chelew Chan K'inich oraz Aj Yax Bul K'uk' siedzą na tzw. pasie niebiańskim, który podkreśla, że owa scena ma miejsce w niebie. Nieboskłon podtrzymują dwaj „Atlanci”, Moyol Ajaw oraz Chak Uux. To przedstawienie miało symbolizować czas równonocy wiosennej, kiedy to słońce zdobywa przewagę na niebie nad księżycem, uzasadniając tym samym istniejący porządek rzeczy. Ponadto wydarzenie to nawiązywało do cykliczności zjawisk, jak następowanie pory deszczowej po porze suchej, co miało wpływ na rolnictwo.

W interpretacji ikonografii zaproponowanej przez amerykańskich badaczy wydaje się, że Mayuy Ti' Chuwen nieprzypadkowo wybrał tzw. pas niebiański jako miejsce umieszczenia swojej sygnatury. Taka lokalizacja miała wskazywać i podkreślać, jak fundamentalną rolę odgrywał ów rzeźbiarz na dworze Chelew Chan K'inicha w umacnianiu ideologii królewskiej. Przeprowadzone badania pigmentów użytych do pokrycia powierzchni Nadproża 1 z Laxtunich (Doyle i in. 2017) wykazały, że glyfy z jego sygnatury pokryto identycznym kolorem, jak ciała głównych postaci władcy Yaxchilán i *sajala* z Laxtunich czy „Atlantów”. Nie może być zatem mowy o jakimś przypadkowym zbiegu okoliczności. Działania rzeźbiarza były ściśle zaplanowane i miały przypisać jemu boskie i królewskie prerogatywy.

Próba odtworzenia systemu kształcenia artystów w okresie klasycznym napotyka na brak wystarczających materiałów. Taka sytuacja pewnie się nie zmieni z uwagi na charakter odkrywanych inskrypcji, które przedstawiają oficjalną historię

panującej dynastii (dokonania wojenne władców czy sceny z życia elity)¹²⁴. Więcej bezpośrednich wzmianek dotyczących edukacji i wykształcenia majańskiej elity pojawia się dopiero w zapiskach hiszpańskich kolonizatorów. Jedną z pierwszych takich relacji podał franciszkanin Diego de Landa:

Nauczali synów innych kapłanów, a także drugich synów władców, którzy w tym celu byli im oddawani, jeśli widać było, że składają się do zadań kapłańskich. Nauki, jakich udzielali, to: liczenie lat, miesiące i dni, wskazywanie świąt i uroczystości, prowadzenie ceremonii, wskazywanie dni i czasów fatalnych, poznawanie sposobów wróżenia, lekarstw przeciwko chorobom, poznawanie starożytności, czytanie i pisanie liter i znaków przedstawianych za pomocą figur... Niektórzy najwyżsi władcy poznali te nauki z ciekawości i dzięki temu otoczeni byli jeszcze większą czcią, choć publicznie nie czynili z nich użytku. (Landa 2006, 58)

Z kolei Thompson (1988, 13–22) zebrał wiele zapisków kronikarzy hiszpańskich, z których jasno wynika, że czytanie i pisanie uważano za umiejętność niezwykle cenioną wśród społeczeństwa dawnych Majów. Wyrazem tej tendencji było powstanie dużej ilości dokumentów spisanych w języku jukateckim za pomocą alfabetu łacińskiego w okresie kolonialnym. Na terenie całej Nowej Hiszpanii więcej nowych dokumentów powstało tylko w języku nahuatl. Stwierdzenie, że przynajmniej część artystów (głównie jednak skrybów) należała do elity, znajduje swoje potwierdzenie w pozycji notariusza, skryby (hiszp. *escribano*), jaką zajmował w nowej strukturze polityczno-administracyjnej stworzonej przez Hiszpanów. Była to jedna z najważniejszych postaci w radzie miejskiej (hiszp. *cabildo*) i jej zadaniem było sporządzanie niezbędnej dokumentacji. Funkcję tę pełnili mężczyźni pochodzący z elity. Ludność autochtoniczna szybko przystosowała się do wymogów administracji kolonialnej, co nie byłoby możliwe, gdyby nie wcześniej mocno zakorzeniona tradycja piśmiennicza. Nie może zatem dziwić tak duża liczba sporządzonych dokumentów w języku jukateckim spisanych w alfabecie łacińskim (Restall 1997). Silne przywiązanie do słowa pisanego w tej kulturze implikowało ciągłe konfiskaty ksiąg majańskich przeprowadzane przez hiszpańską administrację w ramach walki z idolatrią autochtonów. Spalenie wielu kodeksów oraz posążków bóstw, jakie miało miejsce w Maní w 1562 roku, to chyba najbardziej znane wydarzenie tego typu na ziemiach Majów. Zostało ono przeprowadzone przez wcześniej wymienianego już franciszkanina Diego de Landę. Jak wykazały badania archiwów kolonialnych, mimo silnych represji ze strony hiszpańskiej, nie zaprzestano całkowicie kulturowania pisanie i interpretowania przepowiedni

¹²⁴ Interesującym pod tym względem jest fragment tekstu umieszczonego na Panelu 2 z La Corona, który wspomina, że K'inich ? Yook, syn władcy Chakaw Nahb Chana i Ix Chak Tok Chahk, został wysłany na dwór do Calakmul, gdzie przebywał przez długi okres. Dopiero w 667 roku, po śmierci swoich rodziców, powrócił do La Corona, aby objąć władzę 667/675 (Stuart i in. 2014). Niewykluczone, że to wtedy nabierał doświadczenia w rządzeniu państwem, będąc zapewne także gwarancją lojalności La Corona wobec Calakmul.

z kodeksów majańskich. Chuchiak (2010) odnalazł wzmianki o konfiskacie tych ksiąg jeszcze w połowie XVIII wieku. Niewątpliwie oprócz silnie zakorzenionej tradycji słowa pisanego odgrywała ona także swoisty element tożsamości i oporu podbitej ludności wobec kultury konkwistadorów, czego świadectwem są księgi *Chilam Balam* czy *Popol Vuh*.

Z uwagi na tak nieliczny materiał źródłowy odnoszący się do sposobów kształcenia elit w dawnym społeczeństwie majańskim, warto przyjrzeć się temu zagadnieniu na zasadzie ostrożnej analogii w kulturze Meksyków, ponieważ zachowane dokumenty znacznie szczegółowiej opisują omawiane zjawisko w tamtym miejscu. Dostępne źródła ze środkowego Meksyku informują o istnieniu pojęcia określonego jako *toltecatl*, „wiedza przodków”, które odpowiadało europocentrycznej koncepcji dorobku kultury. Do jej składowych elementów można było zaliczyć takie komponenty, jak pisanie, śpiewanie, odczytywanie przepowiedni, obliczanie upływającego czasu czy specjalistyczną wiedzę rzemieślniczą. Osoby posiadające takie umiejętności były określane jako *toltecatl* (Herring 2005, 99).

W imperium Meksyków istniały dwa rodzaje szkół, które kształciły dzieci. Wszyscy chłopcy oraz dziewczynki (w wieku 10–12 lat) uczęszczali do jednej z nich. Pierwszym rodzajem było *telpochcalli* przeznaczone dla ludu. Znajdowało się ono w każdym mieście, zaś duże ośrodki urbanistyczne mogły posiadać większą ich liczbę, zgodnie z liczbą *calpolli*¹²⁵. Z kolei do *calmecac* mogły chodzić tylko dzieci pochodzące z elity (*pipiltzin*) bądź wyjątkowo zdolne jednostki z niższych warstw społecznych¹²⁶. To właśnie w ramach tej instytucji przekazywano wiedzę dotyczącą pisania, czytania czy astronomii. W *telpochcalli* kładziono zaś głównie nacisk na kształcenie wojskowe (Smith 2012, 130–131).

W tym kontekście warto wskazać, że w kulturze Meksyków istniały dwa rodzaje specjalistów zajmujących się piśmem. Jednym z nich był *tlacuilo* (lm. *tlacuiloque*), który był odpowiedzialny za dekorowanie ścian, rzeźb, mógł też pracować pod nadzorem kapłanów bądź innych urzędników i sporządzać dokumenty. Z kolei *tlamatini* (lm. *tlamatinime*) postrzegani byli jako mędrcy, którzy dzięki swojej wiedzy powinni wskazywać drogę innym ludziom¹²⁷. Obaj, *tlacuilo* oraz *tlamatini*, tworzyli malowane kodeksy (Herring 2005, 100).

Można przypuszczać, że wśród artystów majańskich również występowała ich gradacja ze względu na indywidualne zdolności. Istniała zapewne duża liczba osób, których umiejętności wystarczały tylko do odwzorowania wcześniej przygotowanych projektów przez bardziej wykwalifikowane jednostki. Z tego względu

¹²⁵ Jednostka podziału miasta (nah. *altepetl*) w kulturze Meksyków.

¹²⁶ Ostatnio archeolodzy zlokalizowali ruiny szkoły dla dzieci pochodzących z elity Meksyków (*calmecac*). Pozostałości zostały odnalezione blisko najważniejszej świątyni Tenochtitlán, Templo Mayor (Atwood 2014).

¹²⁷ W podrödziale analizującym m.in. tytuł *itz'aat* szerzej omówiono postać *tlamatini*.

wyduje się zasadne stwierdzenie, że także stopień opanowania sztuki czytania czy pisanania nie był identyczny u poszczególnych osób.

Powstawanie inskrypcji implikuje istnienie w społeczeństwie majańskim pewnej grupy osób, które potrafiły odpowiednio zakodować informację i/lub ją odszyfrować. Próba określenia zasięgu tego zjawiska w okresie klasycznym kultury dawnych Majów jest prawie niemożliwa z uwagi na brak odpowiednich źródeł. Trudno nawet szacować, jaki procent społeczeństwa potrafił pisać lub czytać. Nie przetrwały bowiem żadne prywatne teksty czy zapiski, które zapewne umieszczano na nietrwałym materiale, jak na przykład na papierze *amate*. To właśnie one mogłyby bezpośrednio wskazać, kto i w jakim stopniu umiał posługiwać się pismem glificznym. Z uwagi na brak takowych, warto przyjrzeć się innym danym o charakterze pośrednim, mogącym rozjaśnić nieco omawianą kwestię.

W drugiej połowie XX wieku badacze, tacy jak Jack Goody, Ian Watt, Eric Havelock czy Walter Ong, stwierdzili, że tylko alfabetyczny system zapisu informacji, ze względu na swoją efektywność i funkcjonalność, sprzyjał rozpowszechnieniu umiejętności czytania i pisanania w społeczeństwie. Ten pewnego rodzaju technologiczny determinizm był wynikiem przyjęcia przez owych badaczy ewolucyjnego modelu rozwoju pisma, który przedstawił Gelb w latach 60. XX wieku. Wskazywał on, że inne systemy niealfabetyczne, ze względu na swoją skomplikowaną strukturę, uniemożliwiały ich przyswojenie przez większe grono potencjalnych użytkowników. To założenie jest błędne, ponieważ to nie stosowany system pisma determinuje, kto może z niego korzystać, lecz społeczeństwo, a w szczególności wąska grupa ludzi sprawująca społeczną kontrolę, która nakłada ograniczenia w tym zakresie. Przykładem podważającym zasadność koncepcji przyjętej przez tę grupę badaczy może być arcydzieło japońskiej literatury *Opowieść o Genji*, które było powszechnie znane, a zostało spisane w XI wieku za pomocą logosylabicznego systemu zapisu informacji. Można zatem przyjąć, że sposób zapisu stosowany przez dawnych Majów nie stanowił bariery *per se* dla rozpowszechniania się umiejętności czytania i pisanania wśród tego społeczeństwa. Ograniczenia zostały narzucone przez elitę, która traktowała umiejętność pisanania i czytania jako element własnej, odrębnej tożsamości (Houston 1994, 31–33; Houston i Stuart 1992, 590; Stuart 1995, 75–76, 82).

Próbując określić stopień alfabetyzacji w dawnym społeczeństwie majańskim, należy na początku odróżnić od siebie dwie kompetencje: kodowanie oraz odszyfrowywanie zakodowanych informacji. Pierwsza z nich wymagała lepszej znajomości mechanizmów rządzących systemem zapisu informacji oraz pewnego rodzaju pracy twórczej przy wybieraniu odpowiedniej strategii utrwalenia tekstu. Stopień opanowania tych obu kompetencji mógł się znacząco różnić u poszczególnych użytkowników. W przypadku pisanania mogło to przybrać formę niezgrabnych graffiti wykonanych na ścianach różnych budynków o charakterze świątynnym bądź elitarnym (Żrałka 2014, 224–225), pseudoglifów lub przepięknie wykonanych

tekstów glificznych (np. Panel 96 Glifów z Palenque). Identyczna sytuacja zachodziła zapewne w opanowaniu umiejętności czytania, która mogło odnosić się tylko do mglistego pojęcia o zakodowanej treści bądź dokładnej analizie i interpretacji tekstu (Houston 1994, 28–29; Houston i Stuart 1992, 591).

Badania leksykalne dostarczają ciekawych informacji. Termin *tz'ihb* „pisać/malować” lub jego warianty zbudowane na tym samym rdzeniu są szeroko rozpowszechnione wśród języków majańskich, w przeciwieństwie do słowa „czytać”, które występuje w różnych formach (załącznik 3). Według Cecila Browna (1991) miałyby to wskazywać na ogólną świadomość istnienia wśród autochtonicznych mieszkańców pisma jako systemu utrwalającego informacje, które było jednak traktowane jako specjalistyczna wiedza zarezerwowana dla nielicznych. Z tego względu termin „czytać” wprowadzono w wyniku kontaktu z Europejczykami i ich kulturą. Miałyby to wskazywać, że umiejętność pisanie i czytania była ograniczona do niewielkiej elity. Z taką interpretacją nie zgadzają się Houston i Stuart (1992), wskazując, że skoro istniał system kodowania, to musiał jednocześnie występować sposób dekodowania zawartych treści. Według nich mnogość występujących terminów na określenie czynności czytania („liczyć”, „krzyczeć”, „mówić”, „wołać”) podkreśla jej charakter, który zależał od kontekstu i zawartych informacji. Takie podejście wpisywałoby się w performatywną stronę kultury dawnych Majów, gdzie zabytki były tylko impulsem do szerszego przedstawienia danego wydarzenia (O'Neil 2012). Celnie zostało to podsumowane przez Browna (1991, 490), który stwierdził, że inskrypcje „nie były czytane przez publiczność, ale dla publiczności”.

Pewnym wskaźnikiem świadczącym o ekskluzywnym charakterze pisanie oraz czytania wśród społeczeństwa majańskiego są zachowane graffiti, czyli spontaniczne akty kodowania wiadomości. Zostały zlokalizowane na ścianach świątyń bądź pałaców, a więc w budynkach użytkowanych w zasadzie przez elitę (Stuart 1995, 79).

Bez wątpienia należała do niej także część artystów, co potwierdza używana przez nich tytulatura. Na podstawie dostępnych danych niezwykle trudno określić, w jakim stopniu poszczególni rzeźbiarze i skrybowie opanowali kompetencje pisanie i czytania. Jest jednak bardzo prawdopodobne, że tylko niewielka ich część przyswoiła sobie obie te umiejętności w sposób mistrzowski. Pewne wskazówki, że niektórzy artyści wiedzieli, jakimi zasadami rządziło się pismo glificzne, był Jun Witzil Chahk. Dzięki zachowanym sygnaturom można wyróżnić dwa różne sposoby zapisywania jego imienia (fragmentu odnoszącego się do części „Witzil”). Na Nadprożu 45 zostało ono zapisane w formie (fot. 6.2):

1-WITZ-li / CHAK-ki / ch'o-ko / CHAK-ja[la]-TE'

zaś na Steli 1 z Dos Caobas:

1-wi-tzi-li / CHAK-ki / CHAK-ja[la]-TE'

W pierwszym przykładzie wykorzystano logogram **WITZ** („góra”), zaś w drugim zastosowano formę sylabicznego zapisu tego samego słowa. Świadczy to o znajomości mechanizmu substytucji przez tego rzeźbiarza, jakim charakteryzuje się pismo majańskie.



Fot. 6.2. Podpis rzeźbiarza na Nadprożu 45 z Yaxchilán (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Innym zagadnieniem związanym z kształceniem jest postrzeganie działalności twórczej przez resztę społeczeństwa. Podobnie jak w przypadku próby rekonstrukcji poszczególnych etapów *curus honorum* odczuwalny jest także w tym zakresie brak wystarczającej ilości odpowiednich tekstów. Szczególnego znaczenia nabiera aktywność artystyczna w kontekście rytualnym, kiedy to kapłani stawali się twórcami artefaktów. Zender (2004, 256) podaje przykład rzeźbionego kolca płaszczyki z Comalcalco, gdzie umieszczono *yuxuul u sak jukuub*’, „on wyrzeźbił jego białe kanoe”, podczas rytuału personifikacji jakiegoś bóstwa lub przodka. Te rytuały miały na celu nadanie przedmiotom „duszy”. W zapiskach Diego de Landy można odnaleźć informacje, że tego typu czynności były niebezpieczne i z tego względu poprzedzane postami oraz abstynencją seksualną (Tozzer 1941, 159–161). Współczesne badania etnograficzne wśród Tzotzili z Zinacantan potwierdziły wierzenia lokalne, że przedmioty również mogą posiadać „duszę” (Vogt 1970, 9–12, 1976, 9–10). Wykopaliska archeologiczne dostarczają artefaktów, które zostały celowo uszkodzone przez na przykład przekłucie glinianej warstwy naczynia. Takie zachowanie określa się jako ślady tzw. „rytuału zakończenia” (ang. *termination rites*; hiszp. *rito de terminación*), aby pozbawić „życia” obiektu. Świadczy to o tym, że w pewnych konkretnych przypadkach przypisywano działalności artystycznej szczególną rolę czy wręcz swoistą moc, która umożliwiała odtwarzanie mitycznej sceny tworzenia świata przez bogów. Szerzej ta tematyka została poruszona w rozdziale dotyczącym rytuałów poświęcania zabytków.

Teksty glificzne oraz znaleziska archeologiczne wskazują jednoznacznie, że pewna część działalności artystycznej, jak pisanie, malowanie i rzeźbienie była

domeną mężczyzn (Houston i Inomata 2009, 264). Szczegółowa analiza korpusu sygnatur dokonana przeze mnie potwierdziła tę hipotezę. Badania Tuszyńskiej (2016, 134) w kontekście majańskich kobiet-skrybów dostarczyły ciekawych informacji. Kobiety z elity zapewne umiały czytać oraz być może także pisać i malować. Wynikałoby to z ich statusu społecznego. Faktem jest, że nie przetrwało zbyt dużo dowodów potwierdzających tę hipotezę. Jednak dociekliwa analiza Tuszyńskiej wykazała, że kilka kobiet używało tytułu *aj tz'ihb*. Ich imiona zostały uwiecznione zarówno na rzeźbach (Ix Mo' Chak Suutz', Ix Mab Luum), jak i na ceramice (Ix Itzá, Ix ? Chan Aj Tz'ihb¹²⁸). W tym zestawieniu na szczególną uwagę zasługuje postać Ix Itzá¹²⁹, którą przedstawiono na wazie K3054. Boot (2005b, 183) interpretuje strukturę gramatyczną *utz'ihbal*, „jego/jej malowidło/pismo”, po której pojawia się imię tej kobiety, jako sygnaturę jednego z artystów odpowiedzialnych za stworzenie tego artefaktu. Waza K3054 została podpisana także przez znanego skrybę o imieniu Tubal Ajaw. Umieścił on swój podpis między wspomnianą kobietą a siedzącym władcą z Motul de San José. Artysta ten stworzył jeszcze dwa sygnowane przez siebie zabytki (K5418, K1463).

Wydaje się jednak, że interpretacja zaproponowana przez Boota nie jest prawidłowa. Jak wynika bowiem z moich badań, struktura, po której występuje imię tej kobiety, różni się pod kilkoma względami od pozostałych sygnatur skrybów. Po pierwsze istnieje wyraźna tendencja do umieszczania formuły *utz'ihb/utz'ihbal* w jednym bloku glyficznym (np. K635 K791) bądź ewentualnie w dwóch (K2295). Czasami pomijano jednak i tę część podpisu (np. K793). W przypadku K3054 i Ix Itzá zastosowana forma *utz'ihbal* została zapisana w trzech blokach glyficznym. Co więcej, wielkość domniemanej sygnatury kobiety-skryby jest znacznie większa od tej Tubal Ajaw. Największe jednak wątpliwości budzi interpretacja pierwszego glifu jako sylaby **u**. Wydaje się bardziej prawdopodobne, że chodzi raczej ologogram **IX** („kobieta”)¹³⁰, który tworzyłby część frazy imiennej owej kobiety. Taka interpretacja wydaje się bardziej prawdopodobna od tej zaproponowanej przez Boota.

Tuszyńska (2016, 135–136) wymienia jeszcze kilka przykładów, które świadcząby o tym, że kobiety mogły pełnić funkcję skrybów. Jednym z nich jest pochodząca z grobowca na wyspie Jaina figurka kobiety, która prawdopodobnie

¹²⁸ Houston i Inomata (2009, 264) zwracają uwagę na problematyczny charakter tekstu umieszczonego na K772. Być może tytuł *aj tz'ihb* odnosi się nie do kobiety, lecz do innej osoby. Ponadto do zapisu kobiecego imienia użyto m.in. glifu przedstawiającego rękę trzymającą pędzel, jednak jej ułożenie różni się znacznie od tego, jaki powszechnie występuje w znaku określającym pisanie/malowanie.

¹²⁹ Autor zauważa, że z uwagi na pęknięcie wazy w miejscu, gdzie pojawia się jej imię, można mieć pewne wątpliwości co do poprawnej lektury.

¹³⁰ Taka możliwość została zasugerowana przez Boguchwałę Tuszyńską w czasie jednej z przeprowadzonych rozmów. Tekst można odczytać jako **IX / tz'i / ba / IX-[i?]|tza**.

trzyma na swych kolanach złożony w harmonijkę (*leporello*) kodeks. Tuszyńska podkreśla jednak, że jest to jedynie pewnego rodzaju poszlaka wskazująca na istnienie kobiet-skrybów. Nie można bowiem wykluczyć, że owa figurka przedstawia tylko osobę sprawującą pieczę nad księgą. Ponadto Tuszyńska przytacza przykłady tekstów umieszczonych na kobiecych strojach (np. malowidła z Chihk Nahb, Calakmul czy K764). Uważa ona, że były one dziełem kobiet, co świadczyłoby o ich umiejętnościach pisania.

Choć istnieją tylko nieliczne i niejednoznaczne dowody na to, że majańskie kobiety mogły pełnić funkcję skrybów, to słuszne wydaje się stwierdzenie, że umiały one pisać i czytać, a przynajmniej część z tych, które w jakiś sposób związane były z dworem majańskim. W ogólnej jednak perspektywie działalność artystyczna tego typu była zdominowana przez mężczyzn.

6.2. Zjawisko patronatu

Ważnym impulsem do rozwoju działalności artystycznej była silnie rozrastająca się w późnym okresie klasycznym kultury majańskiej warstwa elity, potrzeby której miała zaspokajać liczna grupa skrybów i rzeźbiarzy. Z uwagi na to, że luksusowe produkty miały podkreślać jej bogactwo oraz prestiż, należało otoczyć ochroną grupę wytwarzającą te dobra. Terminem określającym takie zjawisko jest europocentryczne słowo „mecenat” lub „patronat”, definiowane jako „opieka nad artystami i twórczością artystyczną, sprawowana przez fundatorów, kolekcjonerów, znawców i miłośników sztuki” (*Encyklopedia PWN* 2018). Niniejszy podrozdział ma na celu przedstawienie wybranych sylwetek opiekunów skrybów i rzeźbiarzy – władców, ale także istot ponadnaturalnych, które sprawowały pieczę nad artystami.

O tym, że pismo było traktowane przez dawnych Majów jako dar od bogów zarezerwowany tylko dla wybranych, świadczy ikonografia zachowana na naczyniu ceramicznym K501. To bodaj jedyny, ale dobitny przykład wskazujący na istnienie takiego poglądu w społeczeństwie majańskim.

Scena przedstawiona na tej wazie to skomplikowana, wielofigurowa kompozycja, która może sprawiać problemy z interpretacją. Wynika to również z jej unikalnego charakteru w całym korpusie majańskiej ceramiki. Nie ma bowiem żadnego innego podobnego przedstawienia (Coe i Kerr 1978, 106). Waza K501 ukazuje parę ludzi wyłaniających się z groty. Mężczyzna ma na głowie kapelusz z szerokim rondem, który był nieodłącznym elementem wędrownego kupca w ikonografii Majów. Oboje są witani przez dwoje starszych osób, być może symbolizujących mitycznych stwórców gatunku ludzkiego. Starzec przekazuje młodszemu mężczyźnie kałamarz, który przedstawiono jako przeciętą na pół muszlę. Z kolei starsza kobieta trzyma na plecach kadzielnicę, gdzie zazwyczaj umieszczano niemowlęta. W dawnym społeczeństwie takie osoby pełniły funkcję akuszerki. Po

lewej stronie omawianej sceny namalowano dwóch boskich opiekunów pisma dzierżących odpowiednio kałamarz oraz kodeks.

Houston (Inomata 2001, 337) uważa, że opisana powyżej scena z wazy K501 może ukazywać stworzenie pierwszych ludzi przez parę starców, a także przekazanie określonych obowiązków mężczyźnie oraz kobiecie. Taka interpretacja byłaby zgodna z wierzeniami majańskimi. Pozostałe postaci mogły być świadkami tego aktu. Przedstawione objaśnienie ikonografii K501 implikuje kolejny ważny wniosek. Jednym z elementów konstytuujących pełnię człowieka cywilizowanego – według wzorca majańskiego – jest właśnie umiejętność pisanie/malowania (*tz'ihb*), dzięki opanowaniu której można w pewien sposób duchowo połączyć się z pierwszymi ludźmi. Wynika z tego, że osoby nieumiejące pisać można było przypisać do kategorii ludzi „ułomnych”.

Nie może zatem dziwić, że w wierzeniach dawnych Majów istniała grupa boskich opiekunów artystów ze względu na ponadnaturalne pochodzenie pisma. Po raz pierwszy Coe (1977) wyodrębnił grono charakterystycznych bóstw sprawujących pieczę nad tą wysoko wyspecjalizowaną zbiorowością społeczną. Na czele tego panteonu stał Itzamnaaj, określany również jako bóg D w typologii Schellhasa. Jukateckie źródła kolonialne podają, że uważano go za najwyższego rangą boga, wynalazcę pisma, pierwszego kapłana (Coe 2004, 240). Przedstawiany był jako starzec, stwórca wszystkich pozostałych istot ponadnaturalnych oraz wszechświata (Miller i Taube 1993, 99–100). Jedna z inskrypcji ze Xcalumkin na Jukatanie (Miscelania 5) określa Itzamnaaja jako *aj k'in*, „wróźbitę” (Hull 2003, 458) oraz *aj tz'ihb*. Tytułu *aj k'in* używały osoby zajmujące się kalendarzem i obserwacjami astronomicznymi.

Innym bóstwem był Pawahtun, nazywany również bogiem N. Przedstawiano go jako starca, który nosił charakterystyczne nakrycie głowy kształtem przypominające turban. Najprawdopodobniej przedstawiał on torbę wykonaną z włókien agawy. Do atrybutów Pawahtuna można zaliczyć konchę noszoną przez niego na plecach. Czasami ukazywano go wyłaniającego się z muszli. Co ciekawe, to bóstwo znacznie częściej malowano na ceramice aniżeli Itzamnaaja (Coe i Kerr 1997, 101).

Niezwykle ważną rolę odgrywały małpy-skrybowie (ang. *Monkey Scribes*), których przedstawienia można odnaleźć na naczyniach, szczególnie tych wykonanych w kodeksowym stylu. Podczas wykopalisk archeologicznych w Budowli 9N-82C w Copán natrafiono na trójwymiarową rzeźbę przedstawiającą małpę-skrybę (Fash 1991, 120). Wybór tych zwierząt na patronów artystów był nieprzypadkowy, ponieważ swoim kształtem oraz niezwykle zręcznością przypominają człowieka. Dokładne uzasadnienie takiej elekcji można odnaleźć w kolonialnym dokumencie ludu K'iche' – *Popol Vuh*. Ukazana tam mitologia opowiada o dwóch bliźniakach – Hun Batz' oraz Hun Chuwen – którzy byli uzdolnionymi artystami. Niestety bardzo źle traktowali swoich przyrodnych braci, tj. bliźniaków Hunahpu i Xbalanque. Ci ostatni w ramach zemsty postanowili zwabić swoich prześladowców na drzewo, z którego nie mogliby zejść z powrotem na ziemię. Plan zrealizowano, a Hun Batz'

oraz Hun Chuwen przemienili się w małpy. Z uwagi na swoje wcześniejsze umiejętności zostali wybrani na patronów artystów. W taki sposób w systemie wierzeń K'iche' z wyżyn Gwatemali próbowano tłumaczyć wybór małp na opiekunów aktywności artystycznej. Można przypuszczać, że podobnymi racjami kierowali się również Majowie z okresu klasycznego. Warto nadmienić, że małpy-skrybowie nie odgrywały większej roli w panteonie majańskim, ale mimo tego pełnili funkcję jednych z opiekunów artystów (Benson 1994; Coe 2004, 240).

Do pocztu tego typu bóstw można zaliczyć wiele jeszcze pomniejszych istot przedstawianych pod postacią królika (np. K511), boga kukurydzy (np. K1185), Hunahpu (np. K1523), sępa (np. K717) czy lisa (np. K4339). Istnienie tak rozbudowanego panteonu bóstw opiekujących się artystami potwierdzają interpretacje ikonografii K501 o boskim pochodzeniu pisma zaproponowaną przez Houstona.

Przedstawiona wyżej analiza wzbogaca współczesną wiedzę o postrzeganiu świata przez dawnych Majów, ale stosunkowo niewiele wnosi do kwestii wyjaśnienia fenomenu, jakim było podpisywanie przez artystów swoich zabytków w późnym okresie klasycznym. Z tego powodu warto przyjrzeć się niektórym biografiom władców majańskich, ponieważ to właśnie one rzucają nieco światła na mechanizm omawianego procesu kulturowego. Niestety zachowane źródła są niezwykle fragmentaryczne pod tym względem i tylko w niewielu przypadkach można dość szczegółowo odtworzyć życiorys niektórych władców. Takim przykładem jest biografia K'inich Yat Ahka, Władcy 7 (781–808) z Piedras Negras, który jest jedną z kluczowych postaci dla zrozumienia mechanizmów omawianego fenomenu kulturowego. Zachowane inskrypcje nad wyraz dokładnie pozwalają prześledzić losy tej jednostki.

Władca 7, jak podają inskrypcje, urodził się w roku 750 (9.15.18.16.7 12 Manik 5 Zotz'), zaś w wyniku klęski zadanej z rąk K'inich Tatbu „Czaszki” IV z Yaxchilán w roku 808 został pojmany i najprawdopodobniej zgładzony. Tron Piedras Negras objął w 781 roku (9.17.10.9.4 1 K'an 7 Yaxk'in) (Martin i Grube 2000, 152). Wiek VII oraz VIII to złoty okres w dziejach tego ośrodka, którego apogeum przypadło właśnie na panowanie K'inich Yat Ahka. Rządy tego władcy to również kulminacja pod względem ilości pojawiających się zabytków sygnowanych przez artystów (Olko i Żrałka 2008, 265). Tak aktywna działalność budowlana mogła wynikać z dwóch powodów: Władca 7 był wybitną jednostką, niezwykle wrażliwą na sztukę, i/lub z chęci ukrycia czy zrekompensowania jakiegoś niechlubnego wydarzenia z jego życiorysu. O ile pierwsza hipoteza w świetle istniejących źródeł jest nie do udowodnienia, to dokładna analiza zachowanych inskrypcji z czasów panowania Władcy 7 może wskazywać na pewien motyw, który zadecydował o tak aktywnej działalności artystycznej. Może to być związane z jego pochodzeniem. Był dzieckiem kobiety o imieniu Ix May oraz mężczyzny znanego jako Mo' Ahk Chahk¹³¹, władcy drugorzędного ośrodka La Mar. Ich przedstawienie można odnaleźć na

¹³¹ Lektura imienia zaproponowana przez Zendera (2002, 176).

Tronie 1 z Piedras Negras¹³². Co ciekawe, w tytułaturze jego matki nie umieszczono glifu emblematu, a zatem musiała pochodzić z Piedras Negras. Małżeństwa tego typu, tj. miejscowych kobiet z mężczyznami z innych ośrodków, należały do rzadkości (Tuszyńska 2016, 178). W tym kontekście niezwykle interesująco jawi się Panel 3, którego tekst ma charakter retrospektywny i relacjonuje wydarzenia z czasów Władcy 4 (729–757). Inskrypcja podaje, że Mo' Ahk Chahk w tym czasie znajdował się na jego dworze. Można wskazać tylko jedno wydarzenie współczesne rządowi K'inich Yat Ahka – to okadzenie grobu Władcy 4. Był to jeden ze sposobów okazywania szacunku zmarłym. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Panel 3 to pierwszy zabytek, jaki wzniosł K'inich Yat Ahk. Ponadto na tej inskrypcji pojawiła się nietypowa formuła sygnowania artefaktu, gdzie jednego z rzeźbiarzy określono mianem *baah uxul*, tytułem nigdzie wcześniej i później nieużywanym w oficjalnym zapisie. Mając na uwadze te okoliczności, można z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że K'inich Yat Ahk, dzięki działalności budowlanej, chciał zatuszować niewygodne fakty dotyczące swego pochodzenia.

Odminną reakcją na identyczną kwestię wykazał się wcześniej już wspomniany Yaxuun Bahlam IV z Yaxchilán. Był on synem Itzamnaaj Bahlama III (681–742) oraz Ix Uh Chan. Jego matka pozostaje jedną z najbardziej tajemniczych kobiet – pochodziła bowiem z najpotężniejszego ośrodka politycznego Calakmul, a przy tym nie była główną żoną Itzamnaaj Bahlama III. Intrygujące jest to, że wszystkie jej wizerunki u boku męża zostały wyrzeźbione dopiero po jego śmierci, w czasie panowania Yaxuun Bahlama IV (752–768). Wydaje się prawdopodobne, że władca ten był owocem romansu między Itzamnaaj Bahlmem III a Ix Uh Chan, co skutkowało wystąpieniem problemów z legitymizacją prawa Yaxuun Bahlama IV do zasiadania na tronie Yaxchilán (Tuszyńska 2016, 181–182). Rozwiązaniem tej kwestii stała się niezwykle aktywna działalność budowlana Yaxuun Bahlama IV, której zasadniczym celem było napisanie historii na nowo, zgodnie z jego punktem widzenia. Realizacja tego ambitnego zamierzenia wymagała dostępu do wysoko wykwalifikowanych artystów oraz dużych nakładów materialnych. Projekt ten nie przyczynił się jednak do zwiększenia liczby artystów sygnujących swoje dzieła. Wręcz przeciwnie, nastąpił regres tego procesu w stosunku do panowania jego ojca Itzamnaaj Bahlama III. Analiza podpisów rzeźbiarzy wykazała istnienie tylko dwóch sygnatur w latach 752–768 na terenie Yaxchilán. Jednym z nich jest Nadproże 5 z Site R, datowane na rok 753, którego twórcą był Jun Witzil Chahk Chakjalte'. To aberracyjne – w świetle zanikania sygnatur innych artystów za pano-

¹³² W kwestii identyfikacji osób przedstawionych na Tronie 1 zgadzam się z ustaleniami Tuszyńskiej (2016, 178). Niektórzy badacze (Houston 2016, 409; Houston i Inomata 2009, 181–182) zasugerowali, że tymi dwiema osobami byli albo Władca 7 wraz z jego faworytem bądź artyści. Z tego powodu miałyby zostać okaleczone ich twarze. Taka interpretacja wydaje się jednak mało prawdopodobna ze względu na charakter tronu. Zazwyczaj umieszczano w ikonografii przedstawienia „osób najważniejszych dla króla, a zatem jego rodziców”, jak słusznie zauważyła Tuszyńska.

wania Yaxuun Bahlama IV – pojawienie się imienia rzeźbiarza w korpusie można bardzo łatwo wytłumaczyć. Artysta ten musiał się cieszyć wielką estymą wśród społeczeństwa, ponieważ jego pierwsze dzieła powstały za czasów panowania Itzamnaaj Bahlama III (Nadproże 45). Niewykluczone zatem, że Yaxuun Bahlam IV wykorzystał to powszechnie znane imię, aby jeszcze wyraźniej podkreślić przywiązanie do ojca i umocnić swoje własne prawo do tronu. Drugim wyjątkiem jest ołtarz w kształcie bębna z okolic Yaxchilán, datowany na rok 764, jak podają Grube i Luin (2014, 41). Niestety zły stan zachowania nie pozwala na kompletne odczytanie imienia tego rzeźbiarza. Co ciekawe, oba przykłady pochodzą z początkowego oraz końcowego okresu panowania Yaxuun Bahlama IV. Wysiłki tego władcy koncentrują się na ukazywaniu własnej postaci oraz jego bliskich w odpowiednich konfiguracjach personalno-rytualnych, aby stworzyć nową rzeczywistość uzasadniającą objęcie przez niego władzy w Yaxchilán.

Sposób objęcia tronu w późnym okresie klasycznym, szczególnie w VIII wieku, mógł być jednym z czynników determinujących nastawienie władcy wobec pojawiających się sygnatur artystów na zabytkach. Mógł on wywoływać skrajne reakcje: rozkwit indywidualności artystycznej (Władca 7 z Piedras Negras) bądź jej tłamszenie (Yaxuun Bahlam IV z Yaxchilán). W tej kwestii zapewne dużą rolę odgrywała także osobowość panującego oraz poparcie wpływowej elity majańskiej¹³³.

Z kolei Chelew Chan K'inich (769–800), syn i następca Yaxuun Bahlama IV, częściowo kontynuował politykę swojego ojca. Przejawiało się to przede wszystkim w braku sygnatur artystów na obszarze miasta Yaxchilán, zaś w podległych mu ośrodkach (np. Bonampak czy La Pasadita) można zaobserwować występowanie podpisów rzeźbiarzy. Wcześniej opisywany Mayuy Ti' Chuwen działał właśnie za jego panowania. Można przypuszczać, że artyści byli wykorzystywani politycznie jako narzędzie do zacieśniania kontaktów między sojusznikami.

Chęć pokazania odradzającej się potęgi danego ośrodka politycznego to kolejny czynnik wspierający rozwój artystycznej indywidualności, który można zaobserwować w działaniach Itzamnaaj Bahlama III. Po okresie zdominowania Yaxchilán przez Piedras Negras ambicją tego władcy stało się przywrócenie temu królestwu dawnego splendoru. Z tej racji pojawienie się sygnatur rzeźbiarzy miało podnieść rangę tego ośrodka.

¹³³ Istnienie takiej grupy majańskiej elity jest szczególnie widoczne w czasach panowania Yaxuun Bahlama IV. Można zaobserwować wzrost liczby przedstawień władcy znajdującego się w otoczeniu *sajali* na zabytkach (Martin i Grube 2000, 130–131). Takie współdzielenie się przestrzenią, zasadniczo traktowaną jako sfera *sacrum* (Stuart 1996), można uznać za oznakę słabości panującego, który musi dzielić się przywilejami wynikającymi z pełnionej funkcji. Niewykluczone zatem, że zjawisko sygnowania obiektów przez artystów traktował jako naruszenie i tak nadwątlonych już królewskich prerogatyw. Co ciekawe, w czasie panowania jego syna Chelew Chan K'inicha (769–800) ta tendencja ulega pewnej zmianie i podpisy twórców znów pojawiają się na zabytkach w ośrodkach zależnych od Yaxchilán (np. Nadproże 4 z La Pasadita).

W zachowanych inskrypcjach nie natrafiono dotychczas na istnienie odrębnego terminu określającego patrona artysty. Formuła PSS jest pod tym względem nieprecyzyjna – nie można bowiem odróżnić właściciela artefaktu od osoby zlecającej jego wykonanie (Macleod i Reents-Budet 1994, 130). Wyjątkiem od tej reguły, według meksykańskiego badacza Carlosa Pallána (2006, 80–82), miał być tekst umieszczony na jednej z waz Chocholá, która jest obecnie przechowywana w Museo Amparo (Puebla, Meksyk). Uważa on, że ta inskrypcja jasno określa właściciela/patrona oraz osobę obdarowaną tym naczyniem. Z uwagi na istotę tej hipotezy dla omawianego zagadnienia zostanie ona gruntownie przeanalizowana¹³⁴. Przywoływany tekst to (fot. 6.3):

1) transliteracja¹³⁵:

a-ALAY-ya / K'AL?-ja-la / ji-chi-ya / u-b'a-hi / yu-xu / lu / li / u-ja-yi / sa-ja-la / yu-k'i-bi / ti-K'AN-li / MO'-K'UK'-ma

2) transkrypcja:

alay k'al(a)jal? jichiiy ub'aah yuxuluul ujaay sajal yuk'ib ti k'an[i]l mo'[o] k'uk'[u']m

3) tłumaczenie:

„oto zostało poświęcone/ukończone, jego wizerunek został wyrzeźbiony, [to jest] rzeźba na czarze *sajala*, jego naczynie do picia dla K'anil Mo' K'uk'u'ma”.

Pallán kładzie szczególny nacisk na dwa fragmenty omawianego tekstu: *ujaay sajal* oraz *yuk'ib ti k'anil mo'o k'uk'u'm*. Pierwszy z nich miałby wskazywać właściciela wazy, który pełnił funkcję *sajala*, czyli pewnego rodzaju gubernatora czy dowódcy wojskowego. Niestety więcej informacji na temat tej osoby inskrypcja nie dostarcza. Z kolei drugi element określa rodzaj naczynia – *yuk'ib*, którego głównie używano do spożywania kakao (*kakaw*) oraz *atole*¹³⁶ (*ul*). Podstawą zaproponowanej interpretacji jest fragment następujący po *yuk'ib*, to jest *ti k'anil mo'k'uk'u'm*. Pallán tłumaczy przyimek *ti*¹³⁷ jako „dla”, po czym następuje imię obdarowanego: K'anil Mo' K'uk'u'm. Ta hipoteza budzi jednak poważne zastrzeżenia.

¹³⁴ Niniejsza krytyczna refleksja jest wynikiem współpracy autora z Filipem Galeevem z Uniwersytetu w Moskwie.

¹³⁵ W przytoczonej poniżej inskrypcji została zachowana oryginalna ortografia oraz tłumaczenie. Autor niniejszej publikacji nie podziela niektórych interpretacji i sposobu zapisu stosowanych przez meksykańskiego badacza.

¹³⁶ *Atole* to napój otrzymywany na bazie mąki kukurydzianej oraz wody.

¹³⁷ W inskrypcjach można znaleźć tylko jeden przyimek *ti/ta*, który ma charakter polisemiczny, zaś wybór jego odpowiedniego tłumaczenia na inne języki zależy od kontekstu.

Kluczowym błędem było uznanie w tym kontekście terminu K'anil jako antropimu, co zostało poświadczone w innych tekstach (Boot 2009b, 107). Analizując formuły PSS, można zauważyć, że po *yuk'ib ti* występuje zazwyczaj dookreślenie rodzaju spożywanego napoju w danym naczyniu. Wynika to bowiem z natury samego sformułowania *yuk'ib*, które ma charakter ogólny. Z tego względu należy przypuszczać, że *k'anil* odnosi się właśnie do jakiegoś rodzaju napoju. To określenie, zapisane w tej samej formie **K'AN-li**, można odnaleźć na wazie Chocholá nieznanego pochodzenia, która obecnie jest przechowywana w kolekcji Dumbarton Oaks. Wydaje się zasadnym przyjęcie, że *k'anil* to skrót pełnej nazwy napoju określonego jako *yutal k'an kakaw*¹³⁸ (K625, K4945). Jest to niezwykle interesujące, ponieważ dysponując dwiema formami zapisu (**K'AN-li** oraz **K'AN-na**), można przyjąć, że poprawny zapis to *k'anil/k'anal*. Byłaby to zatem kolejna wskazówka przemawiająca za rekonstrukcją sufiksu *-il* lub *-al* w sytuacjach, gdy nie zostało to zapisane (np. K625), zaproponowaną przez rosyjskich badaczy (Beliaev, Davletshin i Tokovinine 2010, 267–268).



Fot. 6.3. Fragment analizowanego tekstu: **ti-K'AN-li / ke?-KELEM/LEM-ma**. Detal z wazy (Museo Amparo w Puebli) (autor: Kajetan Jagodziński)

Kolejne wątpliwości dotyczą odczytu imienia właściciela tej wazy, który według meksykańskiego naukowca to Mo' K'uk'u'm. W ostatnim bloku z całą pewnością można zidentyfikować sylabę **ma**, która pełni funkcję komplementu fonetycznego. Odczytanie środkowego znaku jako **K'UK'** jest jednak błędne, mimo że ów glif posiada pewne cechy dla niego charakterystyczne (grzebień). Analiza paleograficzna (K3115, K8119, K633, K6055, K8740, K4477) wykazała, że ostatni blok glificzny przedstawia zapis tytułu *kelem*: **ke?-KELEM/LEM-ma**. Niewykluczone zatem, że pierwszy znak to jakiś specyficzny wariant sylaby **ke**, którą czasami przedstawiano w niekonwencjonalny sposób (K8827).

Z kolei wyrażenie *ujaay sajal* odnosi się także do osoby z tytułem *kelem*. W tym przypadku normalny szyk zdaniowy został zaburzony, ponieważ zazwyczaj całą tytulaturę umieszczano na końcu PSS. Taki zabieg nazywany jest hiperbatonem i występuje w tekstach majańskich, czego przykładem może być choćby tekst z almanachu 2d z Kodeksu drezdeńskiego.

¹³⁸ Zapisane jako **K'AN-na**.

W korpusie tekstów zachowanych na naczyniach ceramicznych udało się zidentyfikować jeszcze jedną strukturalnie podobną inskrypcję. Chodzi o wspomnianą wcześniej wazę z kolekcji Dumbarton Oaks. Umieszczona na niej inskrypcja jest zdecydowanie krótsza, jednak zawiera takie same kluczowe elementy jak ta z Museo Amparo¹³⁹. Również można odnaleźć formułę *yuk'ib ti k'anil*, która wskazuje na rodzaj napoju spożywanego z tego naczynia. Po tym fragmencie umieszczono tytułaturę właściciela *chak ch'ok kelem sajal*¹⁴⁰. Można zauważyć, że niektóre tytuły na tych dwóch wazach pokrywają się, a ponadto *ductus* jest bardzo zbliżony w obu przypadkach. Jednakże najbardziej intrygującym blokiem jest B2 (*ujaay* ?), który – jak na razie – pozostaje nieodszyfrowany. Można jednak na podstawie podobieństw strukturalnych określić, że może to być imię właściciela albo jego kolejny tytuł. W tym zakresie potrzeba jednak dalszych szczegółowych badań.

Analizując wazy Chocholá, warto zwrócić uwagę na specjalną formę czasownika dedykacyjnego, która zazwyczaj następuje po standardowym glifie *alay* oznaczającym początek inskrypcji. W przypadku wazy z Museo Amparo składa się ona z dwóch logogramów T544 oraz T561, a także towarzyszącym im T683 i T178. Lektura tych znaków jest powszechnie akceptowana: **K'IN** („słońce”), **KAN/CHAN** („niebo”) oraz sylaby **ja** i **la**. Badania Lacadeny i Wichmanna (2002, 284–285) wykazały, że te dwie sylaby tworzą sufiks *-jal*, który w języku jukateckim nadaje czasownikowi formę inchoatywną¹⁴¹. Problemy z odczytem pojawiają się przy próbie ustalenia rdzenia czasownikowego formuły dedykacyjnej, ponieważ dosłowny odczyt logogramów nie przynosi żadnych rezultatów. Można zatem przyjąć, że znaki T683 i T178 wyrażają jakiś metaforyczny sens, który pozostaje na razie nieuchwytny. Werness (2010, 210) podaje, że istnieje pewna zmienność w omawianej kompozycji glicznej. Podaje ona bowiem przykład, gdzie glif **K'IN**

¹³⁹ Cały tekst inskrypcji jest następujący:

1) transliteracja:

A1: **bo-t'a?-ja** B1: **yu-xu-li** A2: **u-ja-yi** B2: ? A3: **yu-k'i-bi** B3: **ti-K'AN-na** A4: **CHAK-ch'o-ko**
B4: **ke-KELEM-ma / sa-ja**

2) transkrypcja:

bo[h]t'aj yuxuli[l] ujaay ? yuk'ib ti k'an chak ch'ok kelem sajal

3) tłumaczenie:

„została wykonana jego rzeźba, jego gliniana misa ? (imię?/tytuł?), jego naczynie do picia dla K'an Chak Ch'ok Kelem sajala”.

¹⁴⁰ W dyskusji z Galeevem doszliśmy do wniosku, na podstawie analizy zdjęcia oraz przerysu tego naczynia autorstwa Galeeva, że rysunek wykonany przez Gronemeyera (2016a) jest nieprecyzyjny i nie ukazuje m.in. sylaby **la**, uniemożliwiając w ten sposób odczytanie istniejącego tytułu *sajal*.

¹⁴¹ Kettunen oraz Helmke (2011, 31) tak definiują tę strukturę gramatyczną: „Są to czasowniki oznaczające rozpoczęcie jakiejś czynności «stawanie się». Odnoszą się do zmiany doświadczanej przez podmiot – czy to przypadkowej, czy to czasowej lub stałej. Wszystkie tego typu czasowniki są derywatami rzeczowników lub przymiotników”. Ta forma jest charakterystyczna dla obszaru półwyspu Jukatan; jej pojawienie się odnotowano w okresie późnego okresu klasycznego.

zastąpiono logogramem **EK'** (T510, „gwiazda”). Przytacza ona opinię Stuarta, że występujące symbole tworzą jeden metaforyczny obraz i mogą dotyczyć idei wznoszenia albo ruchu w górę. A zatem owe fluktuacje nie muszą wiązać się ze zmianą znaczenia formuły dedykacyjnej, ponieważ wprowadzane pary znaków obrazują jedną niezmienną koncepcję. Na podobnych zasadach funkcjonuje znak **TZ'AK**, gdzie mimo wymienności poszczególnych elementów czasownik ten zachowuje swoją stałą lekturę¹⁴².

Pallán (2006, 81) zaproponował lekturę czasownika dedykacyjnego jako inchoatywną formę *k'al*, czyli *k'al(a)jal*. O ile identyfikacja sufiksu nie nasuwa żadnych wątpliwości, to przedstawiona rekonstrukcja rdzenia czasownikowego jest – w mojej opinii – problematyczna. Po pierwsze Werness (2010, 210–211) zidentyfikowała prefiksy **pi** bądź **che**, które pojawiają się czasami przy wariancie z **CHAN/KAN**. Taki kontekst wykluczałby lekturę *k'al* jako możliwą do przyjęcia. Kazus logogramu **K'AL** jest specyficzny z uwagi na to, że pismo majańskie dawało artystom pewną swobodę w rozlokowywaniu poszczególnych glifów wewnątrz bloku glificznego – komponenty nie musiały być umieszczane zgodnie z kolejnością zapisu słowa. Ta elastyczność systemu w przypadku *k'al* może oznaczać, że transliteracja mogłaby wyglądać dwojako: **K'AL-ja-la** bądź **K'AL-la-ja**. Pierwszy przykład przedstawiałby formę inchoatywną, sugerowaną przez Pallana, zaś drugi ilustrowałby stronę bierną transkrybowaną jako *k'ahlaj*. Wydaje się, że to właśnie druga opcja zapisu była stosowana w przypadku czasownika *k'al* w tym specyficznym kontekście PSS. Na potwierdzenie można przytoczyć fragment inskrypcji z Nadproża 7 z Las Monjas oraz z tzw. Kolumny z Campeche, gdzie pojawia się analizowana struktura gramatyczna zapisana w formie sylabicznej w podobnym kontekście: **k'a-la / ja-u-wo-jo-li** oraz **k'a-la-ja / yu-xu / lu-li**. Wskazywałoby to,

¹⁴² Glif **TZ'AK** poprzedza podanie czasu, jaki upłynął od ostatniego wydarzenia w tekście (ang. *Distance Number Introductory Glyph*, DNIG). Blok glificzny składał się z trzech glifów T1.573:12, co w transliteracji wygląda następująco: **u-TZ'AK-AJ**. Logogram **TZ'AK** tłumaczony jest powszechnie jako „ustawiać, uporządkować, gromadzić, kumulować, wytyczać, układać, ustawiać w szeregu” (Kettunen i Helmke 2011, 86, 97). Miał on wyrażać ideę kompletności, przez co można było umieszczać odmienne zestawy terminów, pod warunkiem że oddawały tę koncepcję. Dotychczas udało się zidentyfikować aż 11 par takich zamienników (Stuart 2003):

yax/k'an – niedojrzały/dojrzały
k'in/ak'ab – dzień/noc
chan/kab – niebo/ziemia
ik'/ha' – wiatr/deszcz
muyal/ha' – chmura/deszcz
waj/ha' – jedzenie/woda
kohkan/ch'ich'? – kołec płaszczyki/krew
baak/jol – kość/czaszka
ixik/xib – kobieta/mężczyzna
ek'/uh – gwiazda/księżyc
k'in/uh – słońce/księżyc

że w przypadku *k'al* stosowano stronę bierną, a nie inchoatywną. Należy zatem przyjmować, że czasownik z formuły dedykacyjnej znajdujący się na analizowanej wazie w stylu Chocholá pozostaje ciągle nieodszyfrowany.

W korpusie tekstów majańskich nie zidentyfikowano dotychczas żadnych struktur typu „on/ona jest mecenasem X”, które określałyby relacje między elitą a artystami, na potrzeby której pracowali skrybowie oraz rzeźbiarze. Co więcej, hipoteza, jaką zaproponował Pallán (2006, 80–82) w odniesieniu do wazy Chocholá z Museo Amparo, gdzie miano wymienić darczyńcę oraz osobę obdarowaną tym przedmiotem, nie znajduje umocowania w innych tekstach z epoki. Brak takich informacji nie implikuje, że zjawisko powszechnego patronatu nad artystami nie istniało w okresie klasycznym, w rozumieniu sprawowania opieki nad nimi przez nobilimajańskich. Tytuły skrybów i rzeźbiarzy sugerują jednak, że byli oni częścią elity majańskiej, którą delegowano do różnych zadań pod auspicjami władców poszczególnych ośrodków. Patronat zatem panujących jest rzeczą widoczną i łatwo zauważalną w świetle zachowanego materiału źródłowego. Kwestią otwartą dla przyszłych badań pozostaje zagadnienie powszechnego patronatu wśród elity majańskiej.

ROZDZIAŁ VII

Analiza wybranych artefaktów

Niniejszy rozdział poświęcono szczegółowej analizie wybranych sygnatur, które szerzej rozwijają wątki poruszone wcześniej. Omówione zabytki można pogrupować tematycznie w cztery zasadnicze kategorie. Pierwsza z nich ukazuje artystę jako narzędzie w polityce prowadzonej przez władców różnych ośrodków. To właśnie dzięki ich umiejętnościom było możliwe ukazywanie potęgi władców za pomocą wizualnych środków przekazu. Druga grupa jest pewnego rodzaju rozwinięciem poprzedniego wątku – dotyczy bowiem postrzegania artystów jako cennego łupu wojennego w kontekście depozytariusza wiedzy dostępnej tylko nielicznym. Z kolei trzecia kategoria koncentruje się wokół znaczenia symboliki sygnatur umieszczanych w niektórych przypadkach na ścianach jaskiń. Ostatnia część dotyczy analizy *oeuvre* skryby Sak Mo', która obejmuje trzy sygnowane artefakty. Rozważania o jego działalności stanowią punkt wyjścia do przedstawienia artystów jako depozytariuszy wiedzy.

7.1. El Perú-Waka' i Stela Pomoy

Lokalizacja podpisów rzeźbiarzy i skrybów, a także informacje w nich zawarte dowodzą jednoznacznie, że w okresie klasycznym działalność artystyczna była przedłużeniem prowadzonej polityki, szczególnie w przypadku królestwa Calakmul. To właśnie ten ośrodek, prowadzący ekspansjonistyczne działania zakrojone na szeroką skalę, wykorzystywał artystów oraz ich potencjał twórczy do propagowania, ale także utrwalania władzy w swojej strefie wpływów. Przykładem takiej strategii są zabytki pochodzące z El Perú-Waka', a dokładniej tzw. stele-pary (Marcus 1987; Proskouriakoff 1993). Tuszyńska (2016, 248) tak opisuje te zabytki: „wizerunki pary królewskiej pojawiały się zazwyczaj na stelach ustawianych parami, jednej z postacią kobiety, a drugiej z postacią mężczyzny w taki sposób, że małżonkowie patrzyli na siebie, tworząc jakby jedną kompozycję”. Stele-pary odnajdywano głównie na obszarze miasta Calakmul oraz strefy jego wpływów (fot. 7.1). Jak na razie praca Tuszyńskiej jest najbardziej aktualnym opracowaniem tego zagadnienia. Istotnym elementem definiującym układ kompozycyjny steli-par była zasada

jego podziału na lewą i prawą stronę, za pomocą której określano hierarchię osób wobec siebie. Badania Palki (2002, 419–420) wykazały, że współcześni Majowie utożsamiają lewą stronę ze słabością, zaś prawą z siłą. Analiza ikonografii okresu klasycznego pozwoliła stwierdzić, że współczesne obserwacje znajdują swoje odbicie we wcześniejszym materiale źródłowym (Palka 2002, 428)¹⁴³.



Fot. 7.1. Stela 28 (po lewej stronie) i Stela 29 (po prawej stronie) z Calakmul. To przykład ustawienia steli w parach. Pierwsza z nich ukazuje małżonkę władcy, zaś na drugiej widnieje postać władcy (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Pojawienie się steli-par w El Perú-Waka' związane było z przybyciem Ix „K'abel”¹⁴⁴ z Calakmul, która miała poślubić lokalnego władcę K'inich Bahlama II. Za czasów największej dominacji dynastii Kaan wzniesiono aż cztery takie pary zabytków. Ukazano na nich wizerunki Ix „K'abel” (stele 6, 11, 18, 34) oraz jej męża (stele 7/8¹⁴⁵, 12, 20, 33). Co ciekawe, we wszystkich tych przypadkach figura kobiety zawsze znajdowała się po prawej stronie widza, czyli była uważana

¹⁴³ Pod tym względem interesująco przedstawia się Panel Kimbell autorstwa Mayuy Ti' Chuwena, gdzie władca Yaxchilán, Chelew Chan K'inich, został ukazany po lewej stronie, zaś Aj Chak Maax po prawej, mimo bycia podwładnym Yaxchilán. Pozornie reguły określające hierarchię złamano, gdyby nie to, że rzeźbiarz zastosował zasadę odbicia lustrzanego (widoczne w sposobie zapisu glifów), zachowując wszelkie kanony sztuki. Świadczy to o geniuszu Mayuy Ti' Chuwena, ale jednocześnie o swobodzie artystycznej, jaką się cieszył. Co ciekawe, jego podpis z kolei znajduje się mniej więcej w centralnym punkcie zabytku.

¹⁴⁴ Wzmiankowana kobieta była córką Yuknoom Ch'eena II z Calakmul, jednego z najpotężniejszych władców panujących na ziemiach Majów.

¹⁴⁵ Wśród naukowców nie ma zgodności co do tego, czy Stela 6 tworzyła parę ze Stelą 7 czy 8. Część badaczy sugeruje, że stele 6 i 7 to jedna para (Freidel i in. 2007; Freidel i Escobedo 2005), zaś inni uważają, że Stela 6 razem ze Stelą 8 tworzą jedną całość (Guenther 2014, 158–159). Bez względu na konfigurację ustawienia tych steli, wszystkie one zostały odnalezione przed Budowlą M13–1, czyli największą konstrukcją o charakterze rytualnym na tym stanowisku archeologicznym.

za ważniejszą postać niż jej mąż. Zjawisko przedstawiania pary królewskiej na terenie El Perú-Waka' obejmowało okres od roku 672 (stela 11 i 12) do początku IX wieku (Stela 32), zaś cały proces trwał od roku 564 (Stela 1 z Tulum) do początku IX (Stela 32 z El Perú-Waka') (Tuszyńska 2016, 249–252).

Można wskazać trzy stele sygnowane przez artystów: stela 18, 34 oraz 8, gdzie pierwsze dwie ukazują Ix „K'abel”, zaś ostatnia K'inich Bahlama II¹⁴⁶. Niestety zły stan zachowania steli z tego stanowiska archeologicznego nie pozwala na ocenę, czy podpisy rzeźbiarzy również umieszczano na stelach 11 i 12¹⁴⁷. Niewykluczone, że takowe mogły kiedyś istnieć, biorąc pod uwagę powtarzalność występowania tego zjawiska na pozostałych zabytkach. Według zachowanego korpusu inskrypcji z El Perú-Waka' tamtejszy fenomen sygnowania obiektów przez rzeźbiarzy był ściśle powiązany z pojawieniem się steli-par przedstawiających wpływy Calakmul. Stela 27 z 741 roku wyznacza kres tego zjawiska na tym stanowisku archeologicznym. Być może miało to związek z trudną sytuacją geopolityczną El Perú-Waka', ponieważ w 743 roku zostało ono pokonane przez Tikal, odwiecznego rywala Calakmul.

Zjawisko pojawienia się sygnowanych steli-par należy rozpatrywać z perspektywy ekspansjonistycznej polityki królestwa Kaan oraz położenia geograficznego El Perú-Waka'. Yuknoom Ch'een II wysyłał swoje córki, aby poślubiły lokalnych władców w celu umocnienia panowania Calakmul. Polityka tego ośrodka miała na celu stworzenie pętli wokół Tikal i tym samym doprowadzenie do jego izolacji. Naranjo oraz El Perú-Waka' stanowiły kluczowe elementy tej strategii, ponieważ blokowały drogi dostępu ze wschodu na zachód. Uniemożliwiało to prowadzenie handlu i wymiany, które były podstawą prosperity Tikal (Sharer i Traxler 2006, 400). El Perú-Waka' zostało założone na przełomie okresu preklasycznego oraz klasycznego, jak wykazały badania ceramiczne (Guenter 2014, 150). Ponadto ów ośrodek posiadał własny glif-emblemat, co świadczyło o jego prestiżu i potędze (Guenter 2007). Nie może zatem dziwić, że Calakmul zależało na zdobyciu tam wpływów. Jest bardzo prawdopodobne, że El Perú-Waka' wspomagało królestwo Kaan w walce przeciwko Tikal, które zostało pokonane w 654 roku. O takim przemyśle może świadczyć sekwencja wydarzeń: w 656 roku K'inich Bahlam II objął tron w El Perú-Waka' w obecności (*yichnal*) Yuknoom Ch'eena II. Rok później wzniesiono Stelę 1 (657), która wyznacza nowy okres prosperity w dziejach tego ośrodka¹⁴⁸. Zabytkiem, który świadczy o przemyśle tych dwóch ośrodków jest Stela 11 (672). Ukazuje ona Ix „K'abel” – córkę Yuknoom Ch'eena II – jako małżonkę K'inich Bahlama II.

¹⁴⁶ Guenter (2014, 159) podaje, że na tej steli, między nogami mężczyzny, widnieje mocno zerodowany podpis rzeźbiarza.

¹⁴⁷ Escobedo i Acuña (2004) zamieścili rysunki tych dwóch steli, które zachowały się tylko fragmentarycznie, co uniemożliwia stwierdzenie istnienia podpisów rzeźbiarzy.

¹⁴⁸ Z lat 554–657 nie zachowała się żadna inskrypcja, przez co okres ten nazywany jest hiatusem w dziejach El Perú-Waka' (Guenter 2014, 148).

Sekwencja przytoczonych wyżej wydarzeń w kontekście pojawienia się sygnatur rzeźbiarzy może świadczyć o ich dużej roli w prowadzonej polityce zagranicznej przez Calakmul. Byli oni traktowani jako jego przedstawiciele, których zadaniem było wizualne ukazywanie potęgi oraz bogactwa królestwa Kaan na kontrolowanych terenach. Z powodu ich wysokiej pozycji mogli zapewne cieszyć się dużą autonomią oraz licznymi przywilejami, dzięki czemu pozwolono im na sygnowanie zabytków. Niestety zachowane podpisy nie dostarczają żadnych informacji na temat pochodzenia artystów. Można jednak z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że przynajmniej część z nich pochodziła z Calakmul lub kontrolowanych przez ten ośrodek terenów, ponieważ sygnatury rzeźbiarze umieszczali głównie na zabytkach ukazujących Ix „K’abel”. Pozwala to przypuszczać, że artyści mogli tworzyć część dworu towarzyszącego królewskiej córce w podróży do El Perú-Waka’. Inna możliwość zakłada wysyłanie rzeźbiarzy przez władców Calakmul tylko na czas realizacji projektu. Jednak w przypadku Ix „K’abel” wydaje się bardziej prawdopodobny pierwszy scenariusz, z uwagi na dużą odległość dzielącą te dwa ośrodki¹⁴⁹.

Podobne działania można zaobserwować w La Corona (określanej w inskrypcjach mianem Sak Nikte’), które również znalazło się pod wpływami Calakmul. Władcy tego podporządkowanego ośrodka nie posiadali własnego glifu-emblematu, zamiast tego stosowali tytuł (*k’uhul*) *sak wayis*. Owa tytułatura była zapewne wynikiem pełnej kontroli królestwa Kaan nad Sak Nikte’ (Canuto i Barrientos 2012, 418–419). Zdobycie wpływów nad La Corona na zachodzie oraz Holmul na wschodzie pozwoliło Calakmul na zapewnienie sobie dostępu do cennych materiałów, takich jak: bazalt, jadeit czy obsydian, które pochodziły z górzystych obszarów Gwatemali. Te odmienne drogi handlowe omijały ziemie kontrolowane przez Tikal (Estrada-Belli i Tokovinine 2016). O znaczeniu tego ośrodka dla Calakmul może świadczyć wysłanie Ix ? Ajaw, córki Yuknoom Ch’eena II, aby poślubiła lokalnego władcę K’inich ? Yooka¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Sygnowane stele-pary to pierwsze zabytki tego typu w El Perú-Waka’. Ów fenomen kulturowy trwał do roku 741 (Stela 27), zaś ostatnie datowalne stele pochodzą z ok. IX wieku (Stela 37) (Guenther 2014, 148). Jednym z czynników, które zadecydowały o zaprzestaniu podpisywania rzeźb, była pokonanie El Perú-Waka’ (743) oraz Naranjo (744) przez Tikal. Te wydarzenia obnażyły niemoc Calakmul, które nie było w stanie zapobiec klęsce swoich sojuszników (Martin i Grube 2000, 114). Ze względu na strategiczne położenie na linii wschód-zachód oraz północ-południe El Perú-Waka’ mogło dalej funkcjonować i wznosić dalsze stele. Zachowane informacje wskazują, że tradycja sygnowania artefaktów w tym ośrodku była silnie powiązana z losami i wpływami Calakmul.

¹⁵⁰ Pierwsze małżeństwo zawarte między członkami elity z Calakmul oraz La Corona miało miejsce w 520 roku, kiedy to Ix Naah Ek’ (córka Kaltuun Hixa, władcy królestwa Kaan) poślubiła władcę Kooj? z ośrodka Sak Nikte’ (Martin 2008). W tych czasach jednak stolica królestwa Kaan znajdowała się jeszcze w Dzibanché. Przeniesiono ją w pierwszej połowie VII wieku (Martin 2005) lub pod koniec VI wieku (Canuto i Barrientos 2011, 21).

Badania archeologiczne dostarczają ciekawych informacji na temat rozwoju tego ośrodka pod względem architektonicznej prosperity. Złoty wiek Sak Nikte' był ściśle związany z dynastią Kaan, kiedy to zaczęły pojawiać się liczne inskrypcje czy nowe budowle. Można zatem wnioskować, że Calakmul objęło swoim patronatem działalność budowlaną na terenie La Corona (Canuto i Barrientos 2012, 431–432; 2013, 388). Taka postawa wynikała bowiem z tego, że Sak Nikte' nie było samodzielnym ośrodkiem, ale posiadało status kolonii królestwa Kaan (Canuto i Barrientos 2011, 19).

W tym kontekście może dziwić znikoma liczba sygnowanych zabytków odnalezionych na terenie La Corona. Dotychczas zidentyfikowano tylko jeden taki obiekt – Panel 2, datowany na rok 668. Wydaje się, że to zjawisko miało w Sak Nikte' incydentalny charakter, ponieważ z dość obszernego korpusu inskrypcji z tego stanowiska archeologicznego można wskazać tylko jeden podpisany zabytek. Stoi to w dużym kontraście do znalezisk z El Perú-Waka', które były fundowane w podobnych okolicznościach – zawarcia małżeństwa z lokalnymi władcami przez kobiety z Calakmul. Przyjęcie tak odmiennej postawy można wytłumaczyć większym znaczeniem strategicznym oraz dalszym położeniem El Perú-Waka' od królestwa Kaan. Wydaje się, że w świetle dostępnych materiałów można zasugerować wyjaśnienie motywów sygnowania Panelu 2 z La Corona. Kluczowym elementem jest wcześniej wspomniana data jego powstania – rok 668. To okres początkowych rządów K'inich ? Yooka (667?–689), który powrócił po długiej nieobecności do Sak Nikte'. Można zatem przypuszczać, że władca Calakmul Yuknoom Ch'een II wysłał razem z powracającym władcą artystów, aby dodać splendoru i chwały młodemu K'inich ? Yookowi¹⁵¹, podkreślając jednocześnie potęgę królestwa Kaan. Oczywiście wyżej przedstawiona wersja wydarzeń jest hipotetyczna, ponieważ brakuje tekstów mówiących o szczegółach jego przybycia do La Corona¹⁵², jakkolwiek oparta na logicznych poszlakach.

Analiza sygnowanych zabytków znajdujących się na terenie wyżej omawianych ośrodków może sugerować, że artyści mogli stanowić część dworu wysyłanego do innego miasta (przypadek El Perú-Waka') bądź wysyłano ich okazjonalnie, aby zrealizować określony projekt (przykład La Corona). Zastosowanie któregoś z tych dwóch wariantów mogło być warunkowane różnymi czynnikami, jak na przykład rangą ośrodka czy odległością do miejsca docelowego.

¹⁵¹ Podróż na dwór do Calakmul miała miejsce w 664 roku, kiedy K'inich ? Yook miał 18 lat. Powracając do La Corona, miał zatem ok. 20 lat (Martin 2001, 183; Stuart i in. 2014, 439). Trzeba dodać, że zachowana sygnatura nie zawiera żadnych informacji na temat pochodzenia rzeźbiarza. Niewykluczone jest jednak, że został on wysłany przez władcę Calakmul. Działania tego typu mogły się przyczynić do rozkwitu ośrodka La Corona pod wpływami królestwa Kaan.

¹⁵² Warto tu zauważyć, że w 679 roku przybyła do La Corona Ix ? Ajaw z Calakmul, aby poślubić K'inich ? Yooka (Martin 2008). Byłby to zatem dowód na zaplanowane działanie mające na celu zacieśnienie więzi między tymi dwoma ośrodkami.

Stela Pomoy to kolejny zabytek potwierdzający hipotezę, że artyści mogli być członkami dworu lub orszaku, który towarzyszył ważnym osobistościom (ryc. 7.1). Ów zabytek wykazuje pewne podobieństwa z wcześniej omawianymi stelami-parami. Wyrzeźbiony wizerunek ukazuje kobietę Ix (Y)ook Ahiin pochodzącą z królestwa Pomoy. Tekst opisujący tę kobietę zawiera interesującą formułę: *ix* + nazwa królestwa lub jakiś inny toponim + *ajaw*. Jak wykazały badania Tuszyńskiej (2016, 78), używanie takiej struktury w kobiecej tytulaturze, w większości przeanalizowanych przypadków, wiązało się z podkreśleniem jej obcego pochodzenia w ośrodku, do którego przybyła. Ta formuła miała podkreślać, że nowo przybyła kobieta miała wyższy status społeczny i polityczny niż lokalny władca. Bardzo często motywem takiej podróży było jego poślubienie w celu odnowienia bądź umocnienia panującej tam dynastii. Niewykluczone zatem, że ta przyczyna uwarunkowała przybycie Ix (Y)ook Ahiin do niezidentyfikowanej jak dotąd lokalizacji, gdzie wzniesiono Stelę Pomoy. Sam zabytek nie podaje *explicite* żadnych motywów jej podróży ani innych szczegółów biograficznych tej osoby, a przynajmniej ta część, która zachowała się do czasów obecnych. Warto zwrócić uwagę, że w tytulaturze wzmiankowanej kobiety można zidentyfikować tytuły, jak *baah kab* oraz *chan winikhaab ajaw*¹⁵³, świadczące o jej wysokim statusie społecznym. Ponadto Ix (Y)ook Ahiin ma głowę zwróconą ku lewej stronie widza, dzięki czemu można przypuszczać, że tę postać umieszczono po prawej stronie w pierwotnym, ale obecnie tylko fragmentarycznie zachowanym układzie kompozycyjnym. Podkreślałoby to zatem wyższy status społeczny oraz polityczny Ix (Y)ook Ahiin w porównaniu ze swoim małżonkiem. Można by nawet przypuszczać, że Stela Pomoy należała do tradycji steli-par ukazującej wspólnie małżonków, gdzie miejsce (lewa vs prawa strona, tył vs przód steli) ich umieszczania odgrywało duże znaczenie¹⁵⁴. W interpretacji Loopera (2009, 133) kobieta ta mogła zostać ukazana podczas tańca, o czym świadczyć miałyby układ lekko ugiętych dłoni. Gdyby taka interpretacja okazała się słuszna, to omawiana scena byłaby wyjątkowa, ponieważ zazwyczaj kobiety nie brały aktywnego udziału w rytualnych tańcach (Tuszyńska 2016, 209).

¹⁵³ Tytuł ten tłumaczony jest jako „pani czterech k’atunów”, który podkreślał, że kobieta była w wieku między 60 a 79 lat. Ukazano ją jako młodą osobę, mimo sędziwego wieku. W dziejach dawnych Majów zachowała się jeszcze jedna wzmianka o tak sędziwej osobie: Ix Jatz’ Chan z Naranjo. Jako ciekawostkę warto przytoczyć tu również kobietę Ix Pakal, która w swojej tytulaturze używa tytułu „pani sześciu katunów” (*wak winikhaab ix kalamte*), co oznacza, że miała między 100 a 119 lat (Martin i Grube 2000, 122; Tuszyńska 2016, 129).

¹⁵⁴ Powszechnie ten zabytek określa się mianem steli, jednak Lacadena w rozmowie prywatnej zasugerował mi, że ze względu na zachowane ślady po pile mechanicznej można sądzić, że pierwotnie mógł to być jednak panel. Przyjąłem tu powszechnie stosowaną nomenklaturę, aby uniknąć konfuzji. Nawet gdyby sugestia Lacadeny okazała się słuszna, nie zmienia to jednak podstawowego założenia, że kobietę przedstawiono po prawej stronie (patrząc w lewym kierunku), czyli tej uważanej za bardziej nobliwą.



Ryc. 7.1. Stela Pomoy (autor: Nikolai Grube, źródło: Le Fort 1995, 10)

Można zatem domniemywać, że Ix (Y)ook Ahiin przybyła do królestwa wraz ze swoim własnym dworem, na który składała się między innymi wysoko wyspecjalizowana grupa rzemieślników tworzących bezpośrednio dla niej. Świadczyć by o tym mogła zachowana sygnatura, gdzie rzeźbiarz wprost wskazał na swoje związki z Ix (Y)ook Ahiin – miał być jej *anaabem* (*ya 'naabil*). To bodajże jedyna wzmianka mówiąca o tak bliskich relacjach między artystami a osobami przedstawianymi. Co ciekawe – może to być wynikiem zbiegu okoliczności – podpis tego rzeźbiarza pochodzącego z Uxte'k'uh znajduje się dokładnie pod głównym tekstem identyfikującym ukazaną kobietę. Być może takie umieszczenie sygnatury miało wizualnie podkreślać bliskie relacje między tymi osobami. Niestety w przypadku drugiego twórcy, Ahkul Ich Son, trudno ustalić związki, jakie łączyły go z Ix (Y)ook Ahiin z uwagi na brak wystarczających informacji. Analiza jego sygnatury

wskazuje, że był on *anaabem* (*ya'naabil*) innego rzeźbiarza – K'inich Winikhaaba. Wydaje się prawdopodobne, że tych dwóch artystów, a na pewno ten z Uxte'k'uh, należało do dworu Ix (Y)ook Ahiin, tworząc na jej zlecenie zabytki, które miały podkreślać jej status w obcym królestwie.

Analizując Stelę Pomoy, warto poruszyć jeszcze dwie kwestie. Jedną z nich jest operowanie wklęsłym oraz wypukłym rzeźbieniem i jego znaczenie. Można by sądzić, że sygnatury artystów to najważniejsza część zabytku ze względu na ilość miejsca, jakie zajmują w przestrzeni steli. Wykonano łącznie 24 bloki glicyczne, z czego aż 19, to jest aż 79% (sic!), zajmują te, w których zawarto informacje dotyczące twórców tego zabytku. Pozostałe 21% miejsca przeznaczono na glify mówiące o Ix (Y)ook Ahiin. Można by zatem sądzić, że artyści „przywłaszczyli” sobie niejako warstwę tekstową, spychając tę kobietę z elity na dalszy plan. Brak zachowania odpowiednich proporcji jest jednak iluzoryczny, ponieważ postać kobiety to dominujący element ikonograficzny, który razem z podpisem identyfikującym tę jednostkę jako Ix (Y)ook Ahiin ma charakter bardziej wypukły niż sygnatury artystów niejako schowane na drugim planie. Świadczy to o innowacyjnym podejściu do rzeźby oraz dużej autonomii, jaką cieszyli się ci twórcy, którym pozwolono na eksperymenty artystyczne. Innym takim przykładem może być nowatorski układ kompozycyjny z Panelu 1 z Laxtunich, gdzie władca Yaxchilán został ukazany po lewej stronie zabytku, jednak dzięki zastosowaniu odbicia lustrzanego wszelkie konwenanse dworskie oraz artystyczne zostały zachowane (Houston 1998, 343–344).

Ograniczeniem w proponowanych interpretacjach jest nieznane pochodzenie Steli Pomoy, której nazwę nadano współcześnie z uwagi na glif-emblem Pomoy, występującym w opisie Ix (Y)ook Ahiin. Co prawda w tekście pojawia się toponim Uxte'k'uh, jednak może on tylko w sposób ogólny wskazywać region, gdzie powstała ta stela. Niestety lokalizacja tego ośrodka ciągle nie została zidentyfikowana. Jego nazwa była wspominana w tekstach z Palenque oraz Tortuguero, czyli na terenach leżących w zachodniej części ziem Majów. Z Uxte'k'uh pochodziły dwie kobiety: Ix Tz'akbu Ajaw¹⁵⁵ oraz Ix Kinuuw Mat¹⁵⁶, które poślubiły władców Palenque. Z kolei Monument 6 z Tortuguero zaświadcza, że lokalny dynasta Bahlam Ajaw zaatakował w 664 roku właśnie Uxte'k'uh, tuż po objęciu przez niego tronu (Bernal 2005; Gronemeyer 2006, 56–59; Stuart 2005, 131; Tuszyńska 2016, 108). W świetle dostępnych informacji można stwierdzić, że królestwo Pomoy znajdowało się na terenie między Palenque a Tortuguero.

Niewiele wiadomo również na temat czasu powstania tego zabytku. Szczegółowa analiza ikonograficzna wykazała, że sposób ukazania niektórych elementów

¹⁵⁵ To niezwykle ważna postać, ponieważ ta kobieta była żoną K'inich Janahb Pakala (615–683) (pochowanego w Świątyni Inskrypcji) oraz matką późniejszych władców Palenque – K'inich Kaan Bahlama (684–702) i K'inich K'an Joy Chitama (702–711).

¹⁵⁶ Była matką K'inich Ahkul Mo' Nahba III (721–736>), władcy Palenque.

stroju mógłby wskazywać na późny okres klasyczny (Le Fort 1995, 14). Pewnych nowych informacji może dostarczyć początkowy fragment sygnatury rzeźbiarza pochodzącego z Uxte'k'uh. Tuż po standardowej formule *yuxul* następuje *4 ajaw*. Powszechnie uważa się to za część frazy imiennej rzeźbiarza, współtwórcy Steli Pomoy (Grube 2002, 349–350). Imiona zawierające informacje kalendarzowe były często spotykane u osób z różnych kultur mezoamerykańskich. W zachowanych tekstach majańskich takich przykładów jest jednak tylko pięć (Houston 2016, 402). Jednak ostatnio pojawiły się zastrzeżenia co do interpretacji *4 ajaw* jako imienia rzeźbiarza ze steli Pomoy (Galeev 2018, informacja prywatna), a więc formuła ta może spełniać rzeczywiście funkcję kalendarzową.

Wznoszenie steli było bowiem powiązane ze świętowaniem końca okresu kalendarzowego. W przypadku omawianego zabytku można wskazać trzy różne daty, które mogłyby się odnosić do wspomnianych wcześniej obrzędów¹⁵⁷:

- 9.11.15.0.0 4 Ajaw 13 Mol (28.7.667)
- 9.15.0.0.0 4 Ajaw 13 Yax (22.8.731)
- 9.18.5.0.0 4 Ajaw 13 Keh (15.9.795)

Mając na względzie ustalenia ikonograficzne Le Fort, wolno zatem przyjąć, że czas powstania Steli Pomoy można datować dokładnie na 15 września 795 roku¹⁵⁸. Podobna struktura występuje również na zabytku z Palenque, znanym jako „Death Head”, który był związany z obrzędami końca trzynastego k'atuna (9.13.0.0.0 8 Ajaw 8 Wo) (fot.7.2). Po strukturze *yuxul* pojawia się bowiem data z kalendarza rytualnego *tzolk'in* – 5 K'an, która mogłaby wskazywać na 17 listopada 692 roku jako czas powstania tego obiektu. Trzeba jednak zaznaczyć, że tekst z „Death Head” wymaga bardziej szczegółowych badań. Hipotezy przedstawione przeze mnie, jeśli są poprawne, wskazują, że artyści majańscy nie nosili imion kalendarzowych, tak popularnych w Mezoameryce.

¹⁵⁷ Doktor Tuszyńska w czasie dyskusji zwróciła moją uwagę na tę okoliczność.

¹⁵⁸ Warto poruszyć tu, poza nurtem głównej dyskusji, jeszcze jeden interesujący wątek dotyczący struktury omawianego podpisu rzeźbiarza. Na Steli Pomoy został on zapisany w następujący sposób: **yu-xu[lu] / 4-AJAW / AJ-3-TE'-K'UH / ya-a-na-bi-li / 4-WINAK-HAB / IX-AJAW / IX-OK-ki / AHIN / IX-ba-ka-ba**. Badania Lacadeny (Lacadena 2009, 2012; Lacadena i Hull 2012) dotyczące poetyki tekstów majańskich wykazały istnienie i stosowanie różnych środków stylistycznych, jak i retorycznych. Podaje on (Lacadena 2012, 53–54) przykłady kilku zabytków, gdzie został zmieniony powszechnie stosowany szyk wyrazów w zdaniu. Tak w teorii literatury definiuje się hiperbaton (inwersję). Są to: Nadproże 1 z Cacabeec (datowane na rok 761; tekst: **a-AL-ya / T'AB 'ya / 10-TUN-ni ta-2-AJAW-wa / yu-xu-lu-li / ya-ATOCH-che**) oraz Stela 5 z Kajtún (datowane na rok 805; tekst: **yu-xu / u-TUN-ni / ti-NAH-5-TUN / 9-AJAW / chi-li-ma / BALAM**). Zazwyczaj data w inskrypcjach majańskich występuje na początku zdania, jednak w przytoczonych przykładach reguła ta została złamana (*4 ajaw*, *10 tuun ta 2 ajaw*, *utuun ti nah 5 tuun 9 ajaw*). Byłby to zatem kolejny argument wskazujący, że *4 ajaw* odnosi się do daty powstania Steli Pomoy, a nie do imienia rzeźbiarza. Trzeba jednak dodać, że badania nad majańską onomastyką to obszar, który dopiero się rozwija.



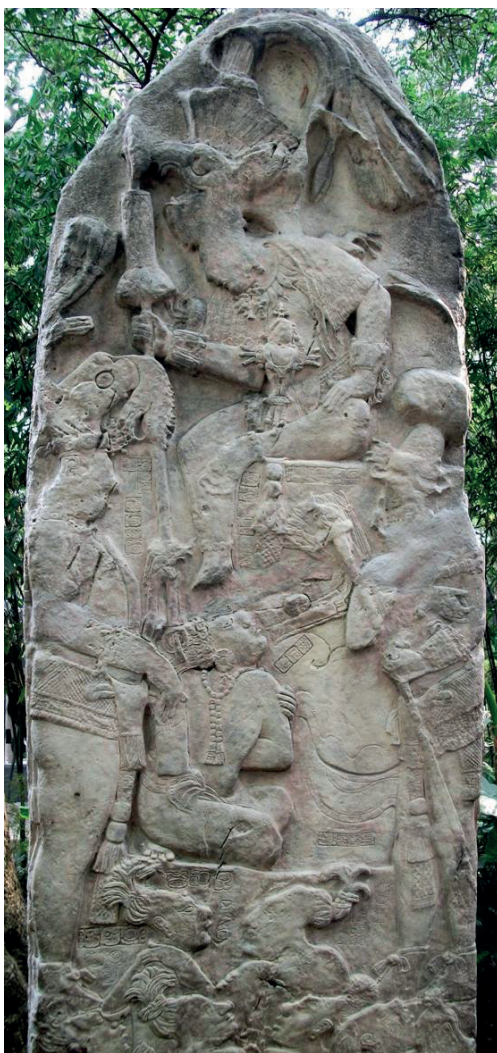
Fot. 7.2. Podpis rzeźbiarza na obu stronach zabytku „Death Head” z Palenque (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)

Na podstawie powyższych przykładów można przyjąć, że działalność artystyczna była wykorzystywana nie tylko, aby zaspokoić potrzeby estetyczne elity, ale także odgrywała ważną rolę w utrwalaniu wpływów danego królestwa na podległym mu obszarze. Z tego względu artyści mogli tworzyć ważną część dworu realizującą zamierzenia polityczne władcy, tak jak to miało miejsce w przypadku Calakmul.

7.2. Stela 12 z Piedras Negras

Z uwagi na umiejętności artystów oraz rolę, jaką odgrywali we wspieraniu ideologii królewskiej, nie może dziwić, że byli oni traktowani jako cenna zdobycz wojenna. Do czasów współczesnych zachowało się kilka zabytków będących świadectwem takiego postrzegania twórców. Najlepiej ilustruje to Stela 12 z Piedras Negras, wzniesiona w 795 roku (9.18.5.0.0 4 Ajaw 13 Keh) przez Władcę 7, tj. K'inich Yat Ahka (781–808?) dla upamiętnienia konfliktu z „Kuch” Bahlamem (Martin i Grube 2000, 152–53; Teufel 2004, 216) (fot. 7.3). Sprawował on władzę nad ośrodkiem Pomoná leżącym w obecnym stanie Tabasco, które zostało zaatakowane przez Piedras Negras w 792 roku. Z tej zwycięskiej wyprawy wojennej powrócono do królestwa Yokib z wieloma jeńcami. Ich prezentacja dokonana przez wojskowych dowódców (ukazani po bokach steli w pozycji stojącej) K'inich Yat Ahk (postać górująca nad pozostałymi osobami) stanowi program ikonograficzny omawianego zabytku.

Można na nim zidentyfikować aż osiem sygnatur rzeźbiarzy. Jest to jeden z niewielu przykładów tak licznej współpracy między artystami nie tylko na obszarze Piedras Negras, ale całych ziem Majów. Spośród artystów realizujących Stelę 12 pojawia się kilku, którzy byli odpowiedzialni za inne zabytki: Jun Nat Omootz (Stela 15 oraz Panel z Cleveland), K'in Lakam Chahk (Tron 1 oraz Panel



Fot. 7.3. Stela 12 z Piedras Negras
(replika z Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

z Cleveland), Yajaw Kaloomte' (Stela 13, Panel 3 oraz Panel z Cleveland). Pozostali to: W...nal?¹⁵⁹ Chahk, Ch'ok?, Chan Chiwoj, Chak? Ukoom oraz nieznany z imienia twórca¹⁶⁰. Stela 12 oraz Panel z Cleveland, ufundowane z okazji końca okresu 9.18.5.0.0, to ostatnie sygnowane zabytki, jakie powstały za czasów K'inich Yat Ahka, ale także w całym ośrodku Piedras Negras (fot. 7.4).

¹⁵⁹ Nie jest do końca jasne, jak należy odczytać tę część imienia rzeźbiarza. Jego transliteracja jest następująca: **wa-?-NAL**.

¹⁶⁰ Wynika to z faktu, że nie można prawidłowo zidentyfikować poszczególnych glifów.



Fot. 7.4. Wybrane podpisy rzeźbiarzy ze Steli 12 z Piedras Negras: a) *yuxul* Yajaw Kaloomte', b) *yuxul* Jun Nat Omootz Aj Bik'al (replika z Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)

W omawianym kontekście – artyści jako cennej zdobyczy wojennej – warto zwrócić uwagę na postać Tubnaaj określoną jako *baah che'hb*. Ukazana została jako jeńiec wojenny, upokorzony oraz półnagi, pozbawiony wszelkich oznak dostojności (nakrycia głowy czy ozdób jadeitowych). Ów tytuł pojawiał się w sygnaturach rzeźbiarzy i niewątpliwie stanowił jeden z komponentów tytułarnych majjańskich artystów. Niewykluczone, że przedmioty trzymane przez *baah che'hb* to jakieś artefakty związane z wykonywaniem pracy skryby, jednak ich dokładna identyfikacja jest utrudniona z uwagi na zły stan zachowania tego fragmentu steli (Montgomery 1995, 335). Warto dodać, że postać Tubnaaj to jedno z nielicznych przedstawień artysty na kamiennych zabytkach. Został on ukazany w otoczeniu innych jeńców wojennych, którzy pełnili ważne funkcje *sajali*. Umieszczenie postaci artysty wśród członków lokalnej elity świadczy wymownie o estymie, jaką darzono artystów, skoro ukazano ich wśród wojskowych.

Analizowana Stela 12 to jedna z najbardziej skomplikowanych wizualnie scen, jakie kiedykolwiek stworzono na ziemiach Majów. Zazwyczaj konfiguracja wielopostaciowych przedstawień determinowana była przez dwa czynniki: poziomą linię, wzdłuż której rozmieszczano osoby, zaś przestrzeń kompozycji przybierała kształt prostokątny. Stela 12 zupełnie odwraca dotychczasowe normy i tworzy własną jakość, gdzie wertykalizm wyznaczał kierunek omawianego układu kompozycyjnego¹⁶¹. Tak innowacyjne rozwiązanie świadczyło o nieprzeciętnych umiejętnościach artystów odpowiedzialnych za przygotowanie tego projektu (Montgomery 1995, 358).

Montgomery (1995, 363–366) wskazał na kolejną niezwykłą cechę w scenie ze Steli 12. Zauważył bowiem, że postaci władcy Piedras Negras oraz jego dwaj dowódcy wojskowi zostali pozbawieni indywidualności, w przeciwieństwie do jeńców wojennych ukazanych z dużą dozą wrażliwości. Nadało to pewnego patosu

¹⁶¹ Podobny wertykalizm można zaobserwować w przedstawieniu postaci umieszczonej na Steli 1 z La Mar (datowanej na rok 785), ośrodka blisko związanego z Piedras Negras.

i dramatyczności tej scenie. Taki zabieg artystyczny sprawił, że niektórzy badacze uznali (Schele i Miller 1986, 219–220), że rzeźbiarze, przynajmniej część z nich, mogła pochodzić z Pomoná, co miałoby tłumaczyć tak emocjonalny wyraz pojmanych jeńców¹⁶². Z taką interpretacją nie zgodził się Montgomery (1995, 385–387), który wskazał kilka czynników (m.in. styl rzeźbienia nie jest tylko charakterystyczny dla Pomoná) świadczących o tym, że twórcami Steli 12 byli rzeźbiarze z Piedras Negras. Badacz ten nie zaprzeczył jednak samej idei, że praca artystów, ze względu na ich umiejętności oraz wiedzę, mogła być traktowana jako trybut płacony zwycięskiej stronie konfliktu. Bodajże najlepszym przykładem ilustrującym ten mechanizm jest Monument 122 z Toniná (fot. 7.5). Przedstawia on władcę Palenque K'an Joy Chitama II (702–720) jako jeńca wojennego pojmanego przez Władcę 4 z Toniná w 711 roku. Wspominany zabytek ma charakter eklektyczny, ponieważ został wykonany z lokalnego materiału (piaskowca), zaś pod względem stylistycznym znacznie odbiegał od tradycji rzeźbiarskiej właściwej temu miejscu. Z tego względu, mając na uwadze kontekst polityczny, można stwierdzić, że twórcami Monumentu 122 byli artyści pochodzący z Palenque, którzy w ramach wojennego trybutu byli zobowiązani do wykonania danego projektu, być może także w ramach dodatkowego upokorzenia pokonanego (Miller i Martin 2004, 169–170).



Fot. 7.5. Monument 122 z Toniná (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Podobnym przykładem zjawiska przenikania się tradycji rzeźbiarskich między tymi dwoma ośrodkami jest Stela I z Palenque. Przedstawia ona wizerunek tamtejszego władcy K'inich Kaan Bahlama II. Ów zabytek to unikat w całym korpusie rzeźb pochodzących z tego miasta, gdzie występują głównie panele. Sposób wy-

¹⁶² Miller i Brittenham (2013, 59) zasugerowały, że malowidła z Bonampak również zostały częściowo namalowane przez artystów pojmanych w trakcie działań wojennych. Miałby o tym świadczyć sposób ukazywania jeńców (Komnata 2), pełny współczucia i wrażliwości wobec pokonanych.

konania Steli I nawiązuje bardzo wyraźnie do stylu z Toniną. Wy tłumaczeniem tej aberracji stylistycznej może być fakt, że władca Palenque K'inich Kaan Bahlam II w roku 687 pokonał właśnie Toniną. Wskazywałoby to na istnienie dość długiej tradycji wykorzystywania zdolności artystów z pokonanych ośrodków w ramach trybutu wojennego (Miller 1998, 208).

7.3. Sygnatury w jaskiniach

Dotychczas analizowano sygnatury artystów znajdujące się na antropogenicznych przedmiotach różnego rodzaju – nadprożach, panelach, stelach czy ceramice. Stanowią one zdecydowanie największą część analizowanego korpusu. Pewnym wyjątkiem od tej reguły są podpisy zlokalizowane w jaskiniach. Ilościowo nie odgrywają one dużej roli, jednak pod względem jakościowym mają głęboką, symboliczną wymowę, która może wskazywać na tworzenie się pewnej ideologii wśród skrybów (Kidder 2009). Wszystkie bowiem zachowane przykłady podpisów zawierały formułę **u-tz'i-ba**.

Można wskazać dwie lokalizacje, gdzie zidentyfikowano sygnatury artystów w jaskiniach. Jolja' to jedno z takich miejsc, które leży w gminie Tumbalá na terenie meksykańskiego stanu Chiapas. Naukowcy wyodrębnili sześć oddzielnych grup tekstów oraz malowideł, z czego dwie pierwsze (kartusz glificzny oraz kilka przedstawień ikonograficznych) znajdują się przy wejściu do jaskini, zaś pozostałe zlokalizowane są w drugim z podziemnych korytarzy. Najbardziej interesująca jest Grupa 4, gdzie artysta umieścił swój podpis (Bassie 2001, 4).

Składa się ona z sześciu oddzielnych tekstów, których granice wyznacza czerwona obwoluta. Z kolei glify zostały wykonane na wapiennej ścianie za pomocą czarnej farby. Stan zachowania pozwala tylko na odczyt trzech napisów, do których przynależy sygnatura artysty. Naukowcy odnaleźli w pobliżu Grupy 4 fragment skały, gdzie można było dostrzec niewyraźne zarysy glifów. Niewykluczone, że stanowiły dalszą część sygnatury, jednak stan ich zachowania nie pozwala na bardziej szczegółową analizę. Nie zmienia to jednak faktu, że nawet przy tym fragmentarycznym stanie zachowania napisy z Grupy 4 stanowią najobszerniejszą inskrypcję w jaskini Jolja' (Sheseña 2007, 3–4). Sheseña (2007, 5–6) proponuje następujący odczyt zachowanych tekstów¹⁶³:

malowidło 1: *u b'aah leley hix witz*, „(to jest) wizerunek Leley na Wzgórzu Ognia”;

malowidło 2: *aj yetab' kele'm*, „młodzieniec (jest) z Yetab”;

malowidło 6: *u tz'ihb'a ju'n te'b'ih baah*, „B'aah namalował to dzieło”.

¹⁶³ Zachowałem oryginalną pisownię, jaka pojawia się w tym artykule.

Niestety inskrypcja nie dostarcza żadnych informacji kalendarzowych, co uniemożliwia jej dokładną datację. Podobnie jest w przypadku wymienianych postaci, o których trudno coś więcej powiedzieć, ponieważ pojawiają się tylko jeden raz w korpusie tekstów. Z racji tego można wskazać tylko w przybliżeniu późny okres klasyczny jako czas powstania tych malowideł.

Podobne teksty można odnaleźć również w jaskini Naj Tunich. Znajduje się ona na obszarze gminy Poptún, to jest w południowo-wschodniej części departamentu Petén w Gwatemali. Została ona odkryta w 1980 roku (Stone 1995, 99–100). Wśród licznych odnalezionych tam przedstawień ikonograficznych oraz tekstów udało się zidentyfikować kilka portretów skrybów, a także ich podpisy (A. Stone 1995, 2005, 142–43). Zlokalizowano dwa przykłady formuł **u-tz'i-ba**, po których następują imiona artystów¹⁶⁴: **ni-chi-K'AK** (Stone 1995, D88) oraz **WAY?-si-ma-la / KAN-na / a-ku / ch'-ko** (Stone 1995, D66). Houston (2016, 395) podaje, że sygnatura pierwszego skryby pochodzi z 692 roku, zaś drugą datuje na rok 754, czyli na późny okres klasyczny, podobnie zatem, jak te z Jolja'.

Przedstawione powyżej przykłady stanowią tylko niewielki ułamek całego zgromadzonego korpusu podpisów artystów. W tym jednak przypadku to nie ilość jest istotna, lecz ich lokalizacja. Jaskinie, jak i inne elementy topograficzne (np. wzgórza), były bowiem miejscem pielgrzymek odbywanych zarówno przez elitę, jak i pozostałą część społeczeństwa. Wynikało to z wierzeń rdzennych mieszkańców tego rejonu, dzięki którym krajobraz postrzegano nie tylko jako materialną część otaczającej ich rzeczywistości, ale traktowano go również jako źródło nadprzyrodzonych mocy (Stone 2005, 135). Pierwsze przedstawienia jaskiń w sztuce na terenie Mezoameryki można odnaleźć już we wczesnym okresie preklasycznym w olmeckim San Lorenzo (Stone 1995, 22). Trwałość tego elementu ikonograficznego jest widoczna w kulturach, które rozwinęły się po upadku miast olmeckich. Tak silne zakorzenienie symbolu, jakim się stała jaskinia w sztuce oraz wierzeniach mezoamerykańskich ludów zaowocowało licznymi badaniami, dzięki którym można było dokładnie wyjaśnić to zjawisko. W kulturze Majów jaskinie traktowano głównie jako miejsce styczności dwóch rzeczywistości: ludzkiej oraz nadprzyrodzonej. Nie może zatem dziwić, że ową przestrzeń traktowano jako sferę *sacrum*, umożliwiającą kontakt z przodkami oraz istotami ponadnaturalnymi. Ponadto zachowały się informacje, że w jaskiniach odbywały się obrzędy przejścia, składano ofiary mające zapewnić obfitość plonów, zaś niektórzy doświadczaali zmian stanów świadomości w czasie specjalnych ceremonii (Adams i Brady 2005; Brady 1997; MacLeod i Puleston 1978; Stone 1995, 2005; Vogt i Stuart 2005).

Wydaje się, że odnajdywane na ścianach jaskiń podpisy skrybów należy połączyć z badaniami, których autorem jest Barry Kidder (2009). Przeanalizował on, w jaki sposób w sztuce dawnych Majów przedstawiano tych artystów, których

¹⁶⁴ Transliteracja za Houstonem (2016, 395).

wizerunki powszechnie zaczęły pojawiać się w późnym okresie klasycznym. Miało to bowiem związek z panującą ówczesnie niestabilną sytuacją ekonomiczną oraz społeczno-polityczną, gdzie władcy czy szerzej mówiąc elita mająńska, pochodząca nawet z mniejszych ośrodków, prowadziła niezwykle aktywną działalność artystyczną. W ten sposób ta wąska grupa ludzi dążyła do potwierdzenia wysokiego statusu i jednocześnie legitymizowania swoich praw do sprawowania władzy w obrębie danej społeczności. Z tego względu pozycja skrybów znacznie wzrosła, co doprowadziło do wykształcania się ich własnej ideologii, która znacząco wykorzystywała symbole związane ze światem podziemnym. Można odnaleźć wskazówki świadczące o tym, że działalność artystyczną porównywano do aktu stworzenia świata przez bogów (K501). Te zabiegi miały na celu podniesienie pozycji społecznej skrybów oraz ukazanie ich jako kolejnych mediatorów między *sacrum* a *profanum*.

Przedstawione wyżej założenia pokrywają się z moim wnioskami, jednak Kidder w swoich rozważaniach nie bierze pod uwagę rzeźbiarzy. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego istnieją tak drastyczne dysproporcje między ilością podobizn skrybów na wykonywanych przez nich artefaktach a ich rzeźbiarskimi odpowiednikami, prowadzi do ciekawej konstatacji. Pewnym wyjaśnieniem takiej sytuacji jest na pewno nierównomierny stan zachowanych zabytków, ale wydaje się, że wyraźna przewaga wizerunków skrybów wynika z funkcji każdego z tych dwóch rodzajów sztuk plastycznych. Rzeźbione artefakty miały bowiem głównie charakter publiczny, co ograniczało swobodę wyboru przedstawianej tematyki. Ich zasadniczym celem było oddziaływanie na całe społeczeństwo podczas oficjalnych ceremonii. Z kolei polichromowana ceramika, traktowana jako *social currency* wśród elity (Reents-Budet 1998), miała ograniczoną, ale za to bardziej homogeniczną grupę docelową, która współdzieliła ideologię władzy i sposób życia. Artyści zaś byli jej nieodłącznym elementem, co umożliwiało umieszczanie wizerunków skrybów na ceramice, prowadząc do wykształcenia ich własnej ideologii. Wydaje się zatem prawdopodobne, że odpowiedzią rzeźbiarzy na proces emancypacji skrybów było sygnowanie wykonanych przez siebie artefaktów, obchodząc w ten sposób ograniczenia wynikające ze specyfiki sztuki oficjalnej.

7.4. Skryba Sak Mo'

Artysta Sak Mo' to wyjątkowa postać, ponieważ udało się zidentyfikować aż trzy sygnowane przez niego wazy ceramiczne (Krempel 2016). To sytuacja niezwykle rzadko spotykana, ponieważ istnieje pewna tendencja, że podpis danego skryby występuje w zdecydowanej większości tylko raz w korpusie lub ewentualnie dwa razy, takim przykładem jest Buluk Laj (K791 oraz K793) czy Kulu'b (K2784 i Waza Throckmorton). Tylko zachowany dorobek artysty Tubal Ajaw (K5418,

K1463 oraz K3054) jest porównywalny z tym należącym do Sak Mo' (tab. 7.1). Na jego *oeuvre* składają się polichromowane naczynia: K3395 (tzw. waza Castillo z Museo Popol Vuh z Mieście Gwatemali), K1256 (prywatna kolekcja) oraz wazę Sak Mo' z Museo Juan Antonio Valdés w Uaxactún. W perspektywie całego zgromadzonego materiału można wskazać pięciu rzeźbiarzy, których dorobek sygnowanych artefaktów dorównuje tym dwóm wcześniej wymienionym skrybom (tab. 7.2). Działalność tych artystów zajmujących się rzeźbieniem była ograniczona do dwóch królestw z regionu Usumacinty: Piedras Negras oraz Yaxchilán.

Tabela 7.1. Skrybowie, którzy sygnowali co najmniej dwa artefakty

Artysta	Zabytek	Pochodzenie	Czas powstania
Kulu'b	K2784	nieznane	726 r.
	Waza Throckmorton	nieznane	735 r.
Mo?-n Buluch Laj	K793	Motul de San José/okolice	755 r.
	K791	Motul de San José/okolice	9.16.3.13.14 (755 r.)
Tubal Ajaw	K5418	Motul de San José/okolice	756 r.
	K1463	Motul de San José/okolice	765 r.
	K3054	Motul de San José/okolice	768 r.
Sak Mo'	K1256	Petén	lata 680–750
	K3395	Petén	680–750 r.
	Waza Sak Mo'	Petén	680–750 r.

Tabela 7.2. Rzeźbiarze, którzy sygnowali co najmniej dwa artefakty

Artysta	Zabytek	Pochodzenie	Czas powstania
Sak Ikin? Yuknoom ? Took' K'uhul Chatahn Winik	Stela 51	Calakmul	9.15.0.0.0 (731 r.)
	Stela 89	Calakmul	9.15.0.0.0 (731 r.)
Sak ? Tzak Bahlam Aj Naahku'm	Stela 51	Calakmul	9.15.0.0.0 (731 r.)
	Stela 89	Calakmul	9.15.0.0.0 (731 r.)
Jun Witzil Chahk (Ch'ok Chakjalte')	Nadproże 45	Yaxchilán	9.12.8.14.1 (731 r.)
	Stela 1	Dos Caobas	732 r.
	Nadproże 5	Site R	9.16.1.13.17 (753 r.)
Kotol Tz'ihb Pol	Stela 14	Piedras Negras	9.16.10.0.0 (761 r.)
	Stela 13	Piedras Negras	9.17.0.0.0 (771 r.)
Aj Pashiin	K8017	Xcalumkin	9.16.14.0.0 (765 r.)
	Nadproże 1	Xcalumkin	VIII wiek
Chakalte'	Nadproże 3 (Panel z Metropolitan Museum)	La Pasadita	9.17.0.16.1 (771 r.)
	Nadproże 4	La Pasadita	9.17.0.16.1 (771 r.)

Artysta	Zabytek	Pochodzenie	Czas powstania
Yajaw Kaloomte'	Stela 13	Piedras Negras	9.17.0.0.0 (771 r.)
	Panel 3	Piedras Negras	9.17.11.6.1 (782 r.)
	Stela 12	Piedras Negras	9.18.5.0.0 (795 r.)
Mayuy Ti' Chuwen	Panel Kimbell / Panel 1 / Nadproże 1 <i>Mayuy Series</i>	Laxtunich	9.17.12.13.14 (783 r.)
	Panel 4 / Nadproże 1 <i>Laxtunich</i>	Laxtunich	9.17.15.06.12 (786 r.)
K'in Lakam Chahk	Tron 1	Piedras Negras	9.17.15.0.0 (785 r.)
	Stela 12	Piedras Negras	9.18.5.0.0 (795 r.)
	Panel z Cleveland	El Cayo	9.18.5.0.0 (795 r.)
Chan Ch'ok Wayaab (Xook)	Stela 15	Piedras Negras	9.17.15.0.0 (785 r.)
	Ołtarz 4	Piedras Negras	9.18.0.0.0 (790 r.)
	Panel z Nowego Orleanu	El Cayo	9.18.1.12.16 (792 r.)
Ho' Chanal Chahk	Stela 15	Piedras Negras	9.17.15.0.0 (785 r.)
	Panel z Nowego Orleanu	El Cayo	9.18.1.12.16 (792 r.)
Te'laj ? K'awiil	Stela 13	Piedras Negras	9.17.0.0.0 (771 r.)
	Tron 1	Piedras Negras	9.17.15.0.0 (785 r.)
Jun Nat Omootz	Stela 15	Piedras Negras	9.17.15.0.0 (785 r.)
	Stela 12	Piedras Negras	9.18.5.0.0 (795 r.)
	Panel z Cleveland	El Cayo	9.18.5.0.0 (795 r.)
Chak ? Uko'm Pol	Stela 12	Piedras Negras	9.18.5.0.0 (795 r.)
	Ołtarz 4	Piedras Negras	9.18.0.0.0 (790 r.)

Mimo braku daty poświęcenia na trzech wazach sygnowanych przez Sak Mo' można określić czas, kiedy one powstały. Dzięki temu staje się również możliwe podanie epoki, w jakiej tworzył ów artysta. W tej kwestii niezwykle pomocne okazały się niektóre passusy w zamieszczonych tekstach oraz analiza ikonograficzna. Na naczyniu K3395 w formule początkowej sekwencji standardowej można odnaleźć informacje mówiące o bliskich związkach, jakie łączyły wspomnianego skrybę z królem Tikal Jasaw Chan K'awiilem I (fot.7.7). Ten władca rządził w latach 682–743 (Martin i Grube 2000, 44–47). Ponadto pewne elementy ikonograficzne, jak na przykład sposób przedstawiania tronu, są identyczne z tymi, które można dostrzec w scenach na naczyniach znalezionych w Pochówku 116 (np. K7997, K8004). Wskazywałoby to, że działalność Sak Mo' można w przybliżeniu określić na lata panowania Jasaw Chan K'awiila I z Tikal (Krempel 2016, 395–396; Krempel 2018, informacja prywatna).

Program ikonograficzny na tych trzech naczyniach jest w miarę jednolity, ponieważ dwa artefakty (K1256, K3395) przedstawiają istoty ponadnaturalne, zwane w kulturze majańskiej jako *wahy*, zaś trzeci (waza Sak Mo') ukazuje scenę

pałacową. Ostatnie naczynie jest niezwykle interesujące z dwóch powodów. Po pierwsze formuła początkowej sekwencji standardowej określała zawartość pojemnika (np. K625: *yuk'ib ta chabil kakaw*, „naczynie do picia słodkiego kakao”), a nie rytualne przeznaczenie, tak jak ma to miejsce w przypadku wazy Sak Mo' (*yuk'ib tu yaxch'ab*, „naczynie do picia dla jego pierwszej ofiary”). Drugim ciekawym elementem, na który zwrócił uwagę Krempel (2018, informacja prywatna), jest postać skryby z nakryciem głowy ukazującym białego ptaka. Tuż przed jego głową umieszczono czasownik *chehe'n* – „oto ja mówię”. Taka konfiguracja epigraficzno-ikonograficzna w połączeniu z imieniem skryby Sak Mo' (Biała Papuga) miałyby wskazywać, że chodzi o jego autoportret. Taka interpretacja jest niezwykle interesująca, ponieważ byłoby to jedyne przedstawienie artysty znanego z imienia. Powodem, dla którego umieścił on swój wizerunek, było jego uczestnictwo jako świadka podczas rytuału *yax ch'ab*, które dotyczyło osoby zwanej Aj Suutz' (Krempel 2016, 398).



Fot. 7.6. Naczynie polichromowane K3395 wykonane przez skrybę Sak Mo' (Museo Popol Vuh, miasto Gwatemala) (autor: Boguchwała Tuszyńska)

Wszystkie trzy podpisy skryby tworzą fragment początkowej sekwencji standardowej i zostały poprzedzone formułą *chehe'n*, po której następowała fraza imienna-titularna omawianej postaci. Był określany jako *itz'aat* oraz *waxak paat*? Pierwszy z tytułów był szeroko stosowany przez artystów. Dzisiaj trudno coś więcej powiedzieć o drugim określeniu, ponieważ pojawia się tylko w przypadku Sak Mo', zaś na podstawie jego etymologii nie można wyciągnąć żadnych dalszych wniosków. Cechą charakterystyczną dla twórczości tego artysty było naprzemienne wypełnianie dwóch kolejnych bloków glicyficznych czerwoną farbą (Krempel 2016, 396).

Analiza dorobku Sak Mo' to dobry punkt wyjścia do ukazania artysty jako depozytariusza wiedzy o dostępnych technologiach otrzymywania pożądaných kolorów. Duża część sygnatur skrybów została umieszczona na polichromowanych naczyniach ceramicznych. W dawnych kulturach, gdzie farby były wytwarzane

na bazie naturalnych składników, opanowanie arkanów ich produkcji traktowano zapewne jako wiedzę zastrzeżoną wyłącznie dla wtajemniczonych, ale także jako wyznacznik wysokiej pozycji społecznej. Bowiem nieliczni mogli pozwolić sobie na tak luksusowy towar. Z tego względu majański skryba jawi się nie tylko jako osoba obdarzona umiejętnościami artystycznymi, ale także jako swoistego rodzaju „naukowiec” eksperymentujący w poszukiwaniu coraz to lepszych i trwalszych materiałów.

W kulturze dawnych Majów wszystkie farby¹⁶⁵ otrzymywano dzięki wykorzystaniu naturalnych składników. Istotnym elementem tego procesu było sporządzenie pigmentów. Ich fabrykowanie wymagało wielu czynności, jak płukanie, mielecie czy dekantowanie wymaganych składników. Miało to na celu wyodrębnienie i oczyszczenie materiału odpowiedzialnego za nadawanie farbie koloru.

Badania wykazały, że dawni Majowie uzyskiwali czerń w dwojaki sposób: była ona pochodzenia organicznego, otrzymywana w wyniku spalania żywicy albo mineralnego tlenku manganu i wodorotlenku manganu. Z kolei kolor biały bazował głównie na składnikach otrzymywanych ze skał wapiennych, jak na przykład aragonit czy dolomit. Innym źródłem tego pigmentu mogły być skorupy mięczaków. Tlenek żelaza znajdujący się w hematycie bądź getycie był wykorzystywany w produkcji czerwonej, żółtej oraz brązowej farby. Różne odcienie zieleni otrzymywano dzięki obróbce malachitu (Houston i in. 2009, 63–66). Jednak bez wątpienia największym osiągnięciem w dawnej sztuce majańskiej było wytwarzanie pigmentów odpowiedzialnych za kolor niebieski¹⁶⁶, tzw. błękit majański (ang. *Maya blue*). Dopiero w latach 60. XX wieku naukowcom udało się zidentyfikować materiały, z których wytwarzano ten niezwykle trwały pigment. W jego produkcji kluczowym elementem było połączenie pałygorskitu z indygo (Arnold 2005). Amerykańscy naukowcy twierdzą, że błękit majański stosowano już od V wieku (bądź wcześniej) aż do czasów kolonialnych (Houston i in. 2009, 65).

Chronologicznie farby o kolorze czerwonym, czarnym oraz białym były pierwszymi, jakie zaczęto stosować w sztuce dawnych Majów. Początki ich zastosowania sięgają czasów preklasycznych i związane są z rozwojem architektury monumentalnej, a także wytwarzanej ceramiki. Rozwój palety barw można zaobserwować w późnym okresie preklasycznym, kiedy zaczęto wprowadzać do malowideł ściennych kolor żółty wraz z różnymi odcieniami pomarańczowego czy brązowego.

¹⁶⁵ Farba to substancja składająca się z płynnej zawiesiny (połączenie pigmentu z wodą lub olejem), która po wyschnięciu osadza się na powierzchni, tworząc w ten sposób warstwę koloru. Pigmenty mogą być pochodzenia organicznego lub nieorganicznego, jednak to właśnie ten drugi rodzaj był najbardziej rozpowszechniony i stosowany w czasach prekolumbijskich na obszarze Mezoameryki. W odróżnieniu od barwników farby zawierają związki chemiczne nierozpuszczalne w wodzie (Houston i in. 2009, 59–61).

¹⁶⁶ Innym źródłem pozyskiwania niebieskiego pigmentu był azuryt, jednak nie miał takiej trwałości jak błękit majański.

Murale z budowli Pinturas (San Bartolo, ok. 300 r. p.n.e) ilustrują ten ważny etap w sztuce majańskiej. Wejście w interakcję z dalszymi kulturami Mezoameryki, jak na przykład Teotihuacán¹⁶⁷, zainspirowało do dalszego rozszerzania palety stosowanych barw. Rezultatem tego było stworzenie własnej technologii produkcji *Maya blue*, który stał się jednym z podstawowych kolorów używanych w sztuce majańskiej. Warto dodać, że pod względem składu chemicznego ów pigment jest połączeniem związków organicznych (barwnik indygo) oraz nieorganicznych (palygorskit). Ta heterogeniczna struktura świadczy o wielu eksperymentach, jakie wcześniej trzeba było przeprowadzić, aby uzyskać trwałą i zadowalający efekt wizualny (Houston i in. 2009, 71–78). W tym kontekście malowidła ściennie odnalezione w Bonampak jawią się nie tylko jako wielkie osiągnięcie artystyczne, ale także ogromne przedsięwzięcie logistyczne, które miało zapewnić wystarczającą ilość farb, towaru luksusowego do realizacji tego projektu.

Dotychczasowe badania opierały się na analizie zachowanych sygnatur rzeźbiarzy oraz skrybów. Kontekst, w jakim się pojawiły niektóre z nich, pozwolił na poczynienie dalszych obserwacji. Artyści mogli tworzyć część dworu, który miał zrealizować wcześniej przyjęte cele polityczne, czego najlepszym świadectwem była działalność Calakmul. Z racji swoich ponadprzeciętnych umiejętności traktowano ich jako wartościowych jeńców – mogli zostać zmuszeni do wykonania zabytków na rzecz zwycięzców. Rozbudowana ikonografia skryby w sztuce dawnych Majów oraz lokalizacja ich sygnatur w jaskiniach – miejscach szczególnych w systemie wierzeń autochtonów – może świadczyć o procesie kształtowania się wysokiego prestiżu społecznego i odrębności tej wyspecjalizowanej grupy osób. Zachowany materiał źródłowy tylko w niektórych przypadkach, jak pokazał kazus Sak Mo', pozwala konkretnie połączyć artystę z wypracowanym przez niego stylem. Zagadnienie stylu artysty zostanie szerzej poruszone w następnym rozdziale.

¹⁶⁷ Na marginesie niniejszych rozważań warto przytoczyć najnowsze badania międzynarodowej grupy naukowców z Japonii, Meksyku oraz Stanów Zjednoczonych, które są prowadzone na Placu Kolumn w Teotihuacán, pomiędzy Piramidą Księżycy a Piramidą Słońca. Ustalono, że ów kompleks architektoniczny pełnił nie tylko funkcję rezydencji lokalnej elity, ale także tej napływowej, czego potwierdzeniem było odnalezienie w 2016 roku wielu fragmentów malowideł ściennych wykonanych w stylu majańskim. To odkrycie ma doniosłe znaczenie w badaniach relacji, jakie łączyły dawnych Majów z tą wielką metropolią. Dotychczas głównym źródłem informacji na ten temat były majańskie teksty (INAH 2018).

ROZDZIAŁ VIII

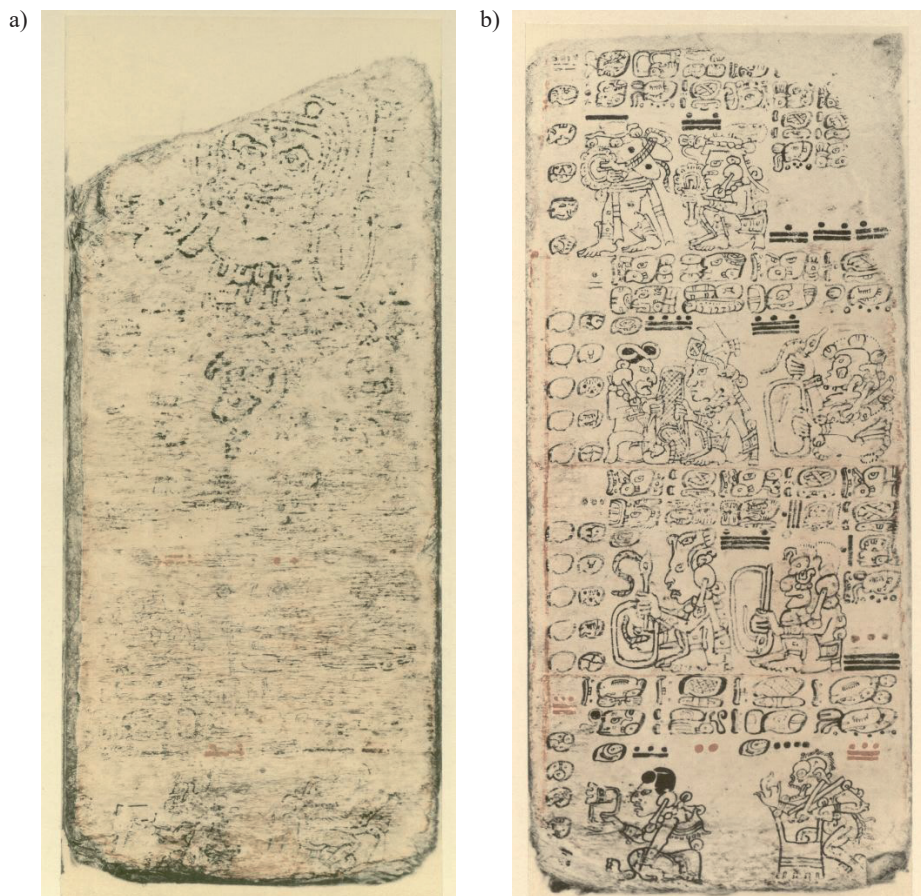
Kodeks drezdeński – studium przypadku

Zachowane sygnatury skrybów i rzeźbiarzy stanowią główne źródło wiedzy umożliwiające określenie roli, jaką odgrywali w społeczeństwie majańskim okresu klasycznego. Ta perspektywa jest niezwykle istotna, jednak nie pozwala ona na indywidualne rozpatrzenie stylu, warsztatu artystycznego wypracowanego przez poszczególnych skrybów czy rzeźbiarzy. Dotychczas tylko kilku badaczy podjęło się tego zadania, jak na przykład Montgomery (1995) czy Van Stone (2005). Niniejszy rozdział to próba przyjrzenia się indywidualnemu warsztatowi skryby i przeanalizowania jego cech charakterystycznych. Ta część publikacji ma również charakter studium przypadku. Przedstawione poniżej wyniki moich badań obejmują tylko ich niewielką część – analizę strony 1 oraz 2 Kodeksu drezdeńskiego (fot. 8.1). Taka perspektywa wynika z tego, że omawiana problematyka jest złożona i wymagałaby odrębnego opracowania.

Odwołanie się do tego manuskryptu jest uwarunkowane kilkoma czynnikami. Co prawda, został on skompilowany w okresie postklasycznym, ale niektóre jego fragmenty zostały przepisane z wcześniejszych kodeksów pochodzących z okresu klasycznego. Kodeks drezdeński (*Codex Dresdensis*) to obszerny dokument, który dostarcza wystarczającej ilości materiału porównawczego, umożliwiającego szczegółowe wyodrębnienie zespołu cech charakterystycznych dla warsztatu poszczególnych skrybów. Ponadto, jak wykazały prowadzone przeze mnie badania, dotychczasowe ustalenia liczby artystów odpowiedzialnych za kompilację Kodeksu drezdeńskiego wymagają korekty (Grube 2012; Velásquez 2016; Zimmermann 1956). Przedstawiona rekonstrukcja almanachu 1c przyniosła także identyfikację zupełnie nowego terminu na określenie „opaski na biodra” w korpusie tekstów majańskich.

8.1. Kultura piśmiennicza w okresie postklasycznym

Niesprzyjające warunki klimatyczne, takie jak duża wilgotność, a także hiszpańska działalność przeciwko pogańskiej idolatrii wśród rdzennych mieszkańców spowodowały, że prawie cały dorobek kultury piśmienniczej z okresu postklasycznego



Fot. 8.1. Pierwsza (a) oraz druga strona (b) Kodeksu dreźnieńskiego według edycji Förstemanna (1892) (dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)

uległ zniszczeniu. Jedynymi jej świadectwami są malowane księgi majańskie, określane również mianem kodeksów. Do dzisiaj zachowały się tylko cztery prekolumbijskie manuskrypty pochodzące z ziem Majów, których zawartość pozwala lepiej zrozumieć tę kulturę. Są to: Kodeks paryski, madrycki, dreźnieński oraz Kodeks majański z Meksyku (dawniej znany jako Kodeks Grolier). Nazwy nadane rękopisom odnoszą się do lokalizacji, gdzie są obecnie przechowywane. Autentyczność tych wszystkich dokumentów została ostatnio zaakceptowana przez naukowców.

Pierwszy z wymienionych dokumentów został odnaleziony przez francuskiego badacza o nazwisku Leon de Rosny w Bibliotece Narodowej Francji w 1859 roku. Księga zawinięta w kawałki papieru, na których widniało hiszpańskie nazwisko Pérez, znajdowała się w koszu na śmieci. Z uwagi na umieszczony napis, ów

manuskrypt nazywano również Kodeksem Pérez. Trudno jednoznacznie określić, jak dokument ten dotarł do Europy: mógł zostać skonfiskowany przez hiszpańskie władze w ramach walki przeciwko idolatrii bądź wysłany do Hiszpanii jako część łupu zdobytego na nowo podbitych ziemiach Nowego Świata. Pierwsza wzmianka o Kodeksie Pérez pochodzi z 1832 roku, kiedy to – jak twierdzi Günter Zimmermann – razem z innymi manuskryptami (kolekcja Baradore lub Latour-Allard) znalazł się w posiadaniu późniejszej Biblioteki Narodowej Francji. Pierwsza reprodukcja Kodeksu paryskiego została stworzona przez włoskiego artystę Agostino Aglio na zlecenie Edwarda Kinga, wicehrabiego Kingsborough, który w tym czasie przygotowywał monumentalną publikację *Antiquities of Mexico*. W 1864 roku wykonano reprodukcję dokumentu na podstawie wcześniej zrobionych zdjęć (Špoták 2015, 17–18). Thompson (1988, 43) podaje okres między XIII a XV wiekiem jako czas powstania tego manuskryptu, inni zaś precyzują te ustalenia, wskazując na pierwszą połowę XV wieku (Love 1994, 13; Taube 1992, 3). Wszyscy badacze zgodnie uważają półwysep Jukatan za miejsce pochodzenia kodeksów majańskich, z wyjątkiem Kodeksu Grolier. Manuskrypt z Biblioteki Narodowej Francji zawiera 11 kart, obustronnie zapisanych. Mają one wymiary 24,8 cm wysokości oraz 13 cm szerokości, a łącznie manuskrypt mierzy około 145 cm (Lee 1985, 144). Jego tematyka obejmuje głównie aspekty astronomiczne i religijne (Fahsen i Matul 2007, 24).

Początkowo manuskrypt, znany obecnie jako Kodeks madrycki, uważany był za dwa odrębne dokumenty: Kodeks Troano (obejmujący strony 22–56 i 78–112) i Kodeks Cortesianus (strony 1–21, 57–77). Wynikało to z faktu, że wiadomość o istnieniu tych dwóch fragmentów dotarła do opinii publicznej w różnym czasie. Dopiero badania Leona de Rosny w 1880 roku wykazały, że należy je traktować jako komponenty jednego manuskryptu. Z tego powodu jest on najdłuższym zachowanym kodeksem, liczy bowiem 112 stron. Ich łączna długość wynosi 682 cm. Cała zawartość manuskryptu to ponad 250 almanachów dotyczących różnych dziedzin życia i związanych z nimi bóstwami opiekuńczymi (Ciudad, Sanz i Lacadena 1999, 65; Lee 1985, 82).

Warto poświęcić nieco więcej uwagi ostatniej z wymienionych ksiąg majańskich, ponieważ jeszcze do niedawna wzbudzała ona najwięcej wątpliwości wśród naukowców. Kontrowersje koncentrowały się wokół zagadnienia autentyczności Kodeksu majańskiego z Meksyku, wcześniej określanego jako Kodeks Grolier. Jego pierwotna nazwa nawiązywała do Klubu Grolier, miejsca, w którym został po raz pierwszy zaprezentowany szerszej publiczności przez Michaela Coe w 1971 roku¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Nazwa pochodziła od Klubu Grolier, które jest stowarzyszeniem bibliofilów mającym swoją siedzibę w Nowym Jorku, gdzie po raz pierwszy zaprezentowano publicznie ten dokument. Jego miano nawiązuje do postaci Jeana Grolier de Servieres (1479-1565) – powszechnie znanego kolekcjonera dawnych ksiąg. Sprawował on opiekę nad działalnością edytorską Aldo Manuzio, odpowiedzialnego za wydawanie pism między innymi Platona, Arystotelesa czy Plutarcha. Głównym celem tego stowarzyszenia jest kolekcjonowanie wszelkich prac dotyczących badań bibliologicznych (Holzenberg b.d.).

Zawartość tego dokumentu została opublikowana 2 lata później (Coe 1973). Od samego początku sprawa ta podzieliła środowisko naukowców na dwa przeciwstawne obozy. Przedstawiciele jednego z nich, którego głównymi reprezentantami byli m.in. J. Eric Thompson czy Bruce Love, twierdzili, że ów manuskrypt był współczesnym fałszerstwem charakteryzującym się wysokiej jakości wykonaniem. Zdecydowany sprzeciw wobec takiego poglądu wyrażali z kolei badacze pokroju wspomnianego już wcześniej Coe oraz Johna Carlsona. Można wskazać dwie zasadnicze kwestie, które nie pozwalały naukowcom dojść do porozumienia w tej sprawie. Pierwsza z nich dotyczyła okoliczności odkrycia Kodeksu Grolier. Został on bowiem odnaleziony przez rabusiów starożytności w jaskini na terenie meksykańskiego stanu Chiapas, a następnie sprzedany prywatnemu kolekcjonerowi o nazwisku Josué Sáenz (Coe 1992). Drugim stawianym zarzutem było to, że ów manuskrypt w sposób znaczący różnił się pod względem stylistycznym (podobny jest bardzo do kodeksów reprezentujących styl Mixteca-Puebla) oraz samej zawartości (np. brak tekstów glicyficznych oraz odmienna konstrukcja tabeli astronomicznej Venus) od pozostałych znanych majańskich manuskryptów.

Ważnym elementem w tej debacie było opublikowanie artykułu przez prominentnych amerykańskich badaczy, którzy jednoznacznie opowiedzieli się za autentycznością Kodeksu Grolier (Coe i in. 2015). Swoje badania oparli na gruntownej analizie dotychczas opublikowanej literatury oraz aktualnym stanie wiedzy z zakresu ikonografii, archeologii, a także epigrafiki. Według tych naukowców, takie elementy, jak użycie błękitu majańskiego na kartach tego manuskryptu czy zidentyfikowanie pewnych motywów ikonograficznych z Kodeksu Grolier na stanowiskach Tancah oraz Pasión del Cristo, które nie były znane badaczom w latach 60. XX wieku, przemawiają na korzyść hipotezy o autentyczności tego manuskryptu.

Wzmiankowana publikacja nie przekonała jednak wszystkich oponentów, czego wyrazem były choćby dwie publikacje autorstwa takich badaczy, jak Bruce Love czy Laura Sotelo (Love 2017; Love i in. 2018). Słusznie zauważyli, że niezbędne jest przeprowadzenie szczegółowych badań i analiz za pomocą najnowszych technologii, jak na przykład aparatów hiperspektralnych.

Przełomowym momentem w tej toczącej się od lat dyskusji była specjalnie zorganizowana konferencja w Narodowym Muzeum Antropologii w mieście Meksyk (30–31.08.2018) poświęcona Kodeksowi Grolier¹⁶⁹. Interdyscyplinarny zespół naukowców pod kierunkiem doktora Baltazara Brito Guadarrama z BNAH (Biblioteca Nacional de Antropología e Historia) oraz Zofii Martínez del Campo z CNME (Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones) przedstawił swoje wyniki badań, które w sposób ostateczny wykazały, że ów manuskrypt jest autentyczny. Jego powstanie datuje się na lata 1021–1154. W skład tego interdyscyplinarnego zespołu

¹⁶⁹ Autor niniejszej publikacji miał możliwość bezpośredniego uczestniczenia w tym doniosłym wydarzeniu naukowym.

badaczy weszli specjaliści, tacy jak biolodzy, antropolodzy, epigraficy czy osoby zajmujące się nowymi technologiami w nauce. Tym samym władze meksykańskie oficjalnie uznały autentyczność Kodeksu Grolier, nadając mu nową nazwę – Kodeks majański z Meksyku. Warto zauważyć, że jest to jedyny manuskrypt z ziem Majów, który znajduje się w państwie meksykańskim. Obecnie Kodeks majański z Meksyku to najlepiej przebadany pod kątem autentyczności dokument pochodzący z okresu prekolumbijskiego.

Podsumowując, można stwierdzić, że trwająca prawie 50 lat dyskusja nad autentycznością wyżej wymienionego kodeksu została definitywnie zakończona. Nie oznacza to jednak, że zostały rozwiązane wszelkie wątpliwości związane z tym dokumentem. Pozostaje ciągle wiele kwestii do wyjaśnienia. Kolejny etap badań nad Kodeksem majańskim z Meksyku został rozpoczęty¹⁷⁰.

8.2. Skrybowie z Kodeksu drezdeńskiego

8.2.1. Historia Kodeksu drezdeńskiego

Europejską historię *Codex Dresdensis* można zrekonstruować dopiero od 1739 roku, kiedy to Johann Christian Götze, dyrektor królewskiej biblioteki w Dreźnie oraz dawny kapelan króla Polski Augusta III, zakupił go od prywatnej osoby w Wiedniu podczas swojej podróży do Włoch¹⁷¹. Niestety wcześniejsze losy dokumentu nie są znane. W 1740 roku Kodeks drezdeński został wpisany do inwentarza biblioteki w stolicy Saksonii (Grube 2012, 10–11; Salgado 2001, 51; Thompson 1988, 44). Pierwsze pośrednie odniesienie do tego dokumentu w powszechnej kulturze można odnaleźć w dziele zatytułowanym *Darstellung und Geschichte des Geschmack der vorzüglichsten Völker* autorstwa barona Josepha Friedricha von Racknitz z 1796 roku. To właśnie ta praca okazała się jego najambitniejszym

¹⁷⁰ Jedną z najważniejszych obecnie kwestii pozostaje to, czy Kodeks majański z Meksyku jest rzeczywiście majański. Obecna jego identyfikacja bazuje głównie na przesłankach kulturowych, a nie lingwistycznych, które ostatecznie mogłyby ten problem rozstrzygnąć. Ten temat został poruszony w czasie sympozjum przez Alberta Davletshina.

¹⁷¹ Informacja ta pochodzi od Johanna Götze, który w swojej publikacji *Die Merkwürdigkeiten der Königl. Bibliothek 1774 zu Dresden* z 1744 roku pisze: „Unsere Königl. Bibliothek hat diesen Vorzug vor vielen anderen, daß sie einen solchen raren Schatz besitzt. Man hat ihn vor wenig Jahren bey einer Privat-Personen in Wien gefunden, und als eine sonst unbekannte Sache gar leicht umsonst erhalten. Ohne Zweifel ist er aus einer Verlassenschaft eines Spaniers, welcher entweder selbst, oder doch dessen Vorfahren im America gewesen” (Deckert i Anders 1975, 13). „Nasza królewska biblioteka ma zaszczyt przed wieloma innymi, że posiada taki rzadki skarb. Znalezione go przed niewielu laty u pewnej prywatnej osoby w Wiedniu i uzyskano jako całkiem nieznaną rzecz zupełnie łatwo za darmo. Bez wątpienia pochodził on z dobytku Hiszpanów, którzy albo osobiście, albo ich przodkowie byli w Ameryce” (tłumaczenie własne).

projektem pisarskim. Miał on na celu zebranie oraz przedstawienie charakterystyki różnych rodzajów aranżacji wnętrz, jakie występowały pod koniec XVIII wieku. Publikacja zawierała cztery tomy samego opisu, do którego dołączono atlas zawierający 48 lamin. Dla niniejszych rozważań niezwykle istotnym elementem jest rycina oznaczona numerem 34, która ukazuje wystrój wnętrza w stylu określanym jako meksykański. Wynika to z faktu, że niektóre elementy dekoracyjne na tym przedstawieniu zostały zaczerpnięte właśnie z ikonografii Kodeksu drezdeńskiego, szczególnie ze stron 8, 9, 52, 61 i 62 (Coe 1963).

Bez wątpienia omawiany manuskrypt to podstawowe źródło do badań nad dawną kulturą Majów. Nie może zatem dziwić, że na przestrzeni ponad 250 lat od jego zakupu przez Johanna Götze *Codex Dresdensis* doczekał się licznych wydań¹⁷², które pozwoliły zapoznać się z tą częścią dorobku bogatej kultury piśmienniczej Majów. Warto jednak zauważyć, że zdecydowana większość z edycji Kodeksu drezdeńskiego bazuje na kilku wydaniach, później wielokrotnie powielanych. Dzięki temu można ograniczyć się do przedstawienia pokrótce tylko tych najważniejszych.

Historia edytorska analizowanego manuskryptu zaczyna się w 1810 roku, kiedy to niemiecki podróżnik Aleksander von Humboldt umieścił w swojej książce *Vues de Cordilleres* reprodukcję kilku stron tego majańskiego manuskryptu¹⁷³, które wykonał Aimé Bonpland. Przedstawiały one tablice astronomiczne dotyczące planety Wenus i zaćmienia Księżyca.

Z kolei *Antiquities of Mexico* autorstwa Edwarda Kinga, wicehrabiego Kingsborough, to pierwsza publikacja, w której zawarto reprodukcję wszystkich stron Kodeksu drezdeńskiego. Ukazał się on w trzecim tomie tej monumentalnej publikacji (1830–1831) razem z kodeksami Borgia, Fejérváry-Mayer i watykańskim. Autorem tych rycin był włoski artysta Agostino Aglio, który stosunkowo wiernie odwzorował warstwę ikonograficzną majańskiego manuskryptu, nie przykładając, niestety, zbytnej uwagi i staranności w przedstawianiu glifów, czyli tekstu (Salgado 2001, 53; Thompson 1988, 45). Z racji tego przydatność publikacji Edwarda Kinga jest niestety niewielka – pomocna jedynie przy bardzo ogólnej analizie ikonograficznej słabo zachowanych stron manuskryptu.

Ernst Förstemann, bibliotekarz Królewskiej Biblioteki w Dreźnie oraz wielce zasłużony majanista, był odpowiedzialny za kolejne dwa wydania Kodeksu drez-

¹⁷² Szczegółowe zestawienie poszczególnych wydań Kodeksu drezdeńskiego zostało zebrane i omówione szerzej przez Salgado (2001) oraz przez Thomas Lee (1985).

¹⁷³ W tym czasie Kodeks drezdeński błędnie określano jako Kodeks meksykański. Część badaczy uważa (Lee 1985, 35; Thompson 1988, 44), że to Constatine Rafinesque-Schmaltz (1783–1840) jako pierwszy poprawnie sklasyfikował ów dokument jako majański. Z kolei inni badacze, jak na przykład Grube (2012, 12) lub informacje pochodzące z oficjalnej strony Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) podają, że dokonał tego Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, który miał to opisać w 1853 roku na łamach czasopisma „Revue archéologique”.

deńskiego (w 1880 roku w Lipsku, a następne w Dreźnie w 1892 roku). Do ich wykonania użyto techniki chromolitografii¹⁷⁴, dzięki której można było wiernie oddać różne detale manuskryptu oraz jego kolorystykę. Zasadniczą cechą odróżniającą od siebie te dwa wydania było umieszczenie almanachów znajdujących się na *verso*, zamiast *recto*, strony 1 oraz 2 jako dwóch pierwszych stron tego dokumentu. W późniejszej edycji poprawiono ten błąd. Pomyłka ta mogła być spowodowana m.in. niemożnością poprawnego odczytywania tekstów glicycznych. Jak wskazuje William Gates (1932, Introduction), każda z tych dwóch edycji Förstemanna została opublikowana zaledwie w 60 egzemplarzach. Tak niewielka liczba spowodowała, że publikacje te na rynku antykwarycznym uznawane są za białe kruki¹⁷⁵.

Na początku lat 30. XX wieku ukazało się wydanie Kodeksu drezdeńskiego pod tytułem *Códices Mayas: Dresdensis, Peresianus, Tro-Cortesianus* autorstwa Antonio Villacorta i Carlosa Villacorta (1933). Przerysowali oni Kodeks drezdeński na podstawie drugiego wydania Förstemanna (Thompson 1988, 45). Ich edycja jest monochromatyczna (czarno-biała), a także, niestety, zawiera błędy w przerysach. Publikacja ich autorstwa jest jedną z najbardziej upowszechnionych wersji Kodeksu drezdeńskiego na świecie.

Jedną z najbardziej obszernych i najlepiej udokumentowanych edycji Kodeksu drezdeńskiego została opublikowana w 1975 roku przez wydawnictwo Akademische Druck und Verlagsanstalt w Grazu. Autorami byli Helmut Deckert oraz Ferdinand Anders. Największą zaletą tego wydania był rozdział poświęcony analizie kodykologicznej. Z uwagi na język tego wydania (niemiecki), omawiana publikacja, mimo sporej wartości merytorycznej, nie jest zbyt często cytowana przez naukowców.

Komentarz do Kodeksu drezdeńskiego autorstwa Erica Thompsona z 1972 roku oraz późniejsze tłumaczenie na język hiszpański (1988) stanowią sztandarową pozycję w literaturze przedmiotu. Zawiera ona dokładną analizę poszczególnych stron majańskiego manuskryptu¹⁷⁶ wraz z kontekstem historyczno-społecznym, w jakim powstawał. Warto zauważyć, że faksymile miały kształt rozwijanej harmonijki (*leporello*), nawiązując tym samym do oryginalnej kompozycji kodeksów majańskich (wcześniej tylko wydanie Gatesa z 1932 roku uwzględniło taką formę).

Kluczowymi dla niniejszych badań były edycje Ernsta Förstemanna z 1892 roku oraz zdjęcia wysokiej rozdzielczości umieszczone na stronie internetowej SLUB (2010). Tylko w nielicznych przypadkach zostały wykorzystane materiały pochodzące z *Antiquities of Mexico*. Należy uczynić jeszcze jedną uwagę natury

¹⁷⁴ Dawna technika wielobarwnego druku litograficznego, w której każdy kolor na wielobarwnej odbitce uzyskiwany był z innej płyty litograficznej.

¹⁷⁵ Wydanie z 1892 roku wraz z innymi są obecnie ogólnodostępnymi materiałami, ponieważ zostały zeskanowane i umieszczone m.in. na stronie internetowej: www.famsi.org

¹⁷⁶ Pierwszy obszerny komentarz do Kodeksu drezdeńskiego napisany przez Ernsta Förstemanna w 1901 roku w języku niemieckim, którego tłumaczenie na język angielski ukazało się w roku 1906.

edytorskiej przed przystąpieniem do przedstawienia wyników badań nad omawianym manuskrypcem. Początkowo był on znany w trzech odrębnych częściach. Pierwsza obejmowała strony 1–2, ale szybko została poprawnie połączona z drugim fragmentem, tj. stronami 3–24. Obustronnie malowany Kodeks ponumerowano według następującego schematu – najpierw awers, a potem rewers stron 1–24. Identycznie postąpiono z trzecim fragmentem manuskryptu, tj. stronami 25–74¹⁷⁷. Późniejsze badania wykazały, że taka numeracja była niepoprawna. Prawidłowa kolejność – ustalona według wcześniejszych oznaczeń – wyglądała następująco: 1–24, 46–74, 25–45. Tak zmodyfikowana wersja została powszechnie zaakceptowana przez wielu naukowców. Przyjęcie tego (nie)porządku rzeczy wynikało chyba głównie z niechęci do wprowadzania zmian oraz głęboko zakorzenionej w literaturze przedmiotu starej paginacji.

Pierwsza próba rewizji tego poglądu, uwzględniająca prawidłową kolejność numerowanych stron, została podjęta przez Helmuta Deckerta (1962). Do jego wydania Kodeksu drezdeńskiego została dołączona tabela konkordacyjna, która miała ułatwić czytelnikowi orientację między starą a nową paginacją. Poważną wadą zaproponowanej systematyki było nieuwzględnienie w numeracji pustych stron manuskryptu. Propozycja ta nie odbiła się szerokim echem wśród naukowców, być może z powodu nieznamośności języka niemieckiego oraz ówczesnej sytuacji geopolitycznej. Z kolei Thompson (1988, 46–47) w hiszpańskim wydaniu Kodeksu drezdeńskiego zastosował podwójną paginację: starą oraz nową podawaną w nawiasach. Co istotne, w tym systemie numeracji uwzględniono również puste strony, przez co ogólna ich liczba „wzrosła” do 78. Na potrzeby niniejszego rozdziału przyjąłem zmodyfikowaną paginację Thompsona (najpierw nowa, a w nawiasach stara), która po raz pierwszy została zastosowana w pracy Macareny López (2012).

8.2.2. Stan badań

Studia dotyczące skrybów, którzy współtworzyli Kodeks drezdeński, stanowią zaledwie nikły ułamek obszernej bibliografii traktującej o tym manuskrypcie. Powstało zatem niewiele publikacji, które zajęły się tą problematyką. Z pewnością do tej grupy można zaliczyć pracę *Die Hieroglyphen der Maya-Handschriften* niemieckiego naukowca Güntera Zimmermanna (1956). W swojej książce zebrał on i pogrupował różne warianty glifów pochodzących z majańskich kodeksów z okresu postklasycznego. Jednym z efektów tej pracy było postawienie hipotezy o ośmiu skrybach odpowiedzialnych za sporządzenie manuskryptu (Zimmermann 1956, Tafel 5). Co istotne, jego ustalenia zostały przyjęte przez kolejne pokolenia badaczy (Robinson 2009; Thompson 1988). Pierwsze głosy krytyki padły ze strony

¹⁷⁷ W tej paginacji nie uwzględniono 4 pustych stron Kodeksu drezdeńskiego. Trzy puste kartki następują po stronie 55 (25 według starej paginacji) oraz jedna po 39 (60 według starej paginacji).

Lacadeny (1995, 184), który postulował potrzebę rewizji podziału zaproponowanego przez Zimmermanna. Sformułowanie takiego wniosku było możliwe dzięki zauważeniu pewnych szczególnych cech występujących w relacji kilku glifów: między logogramem **TI'** oraz sylabą **la**. Na tej podstawie Lacadena wskazał na konieczność zweryfikowania danych Zimmermanna odnoszących się do skrybów 3 oraz 6 i 8. Jednakże ta koncepcja nie została rozwinięta w dalszych pracach hiszpańskiego naukowca.

Dopiero niedawne publikacje podniosły ponownie kwestię liczby skrybów biorących udział w tworzeniu Kodeksu dreźnieńskiego. Do grona tych autorów zalicza się Grube (2012), który zasugerował, że artystów mogło być tylko sześciu. Niestety ze względu na popularnonaukowy charakter wskazanej pracy to zagadnienie nie zostało szczegółowo omówione. Podział proponowany przez niemieckiego badacza budzi jednak pewne zastrzeżenia, ponieważ bazuje głównie na kryterium tematycznym. Taki sceptycyzm wynika bowiem z wcześniejszych ustaleń zespołu hiszpańskich naukowców z Uniwersytetu Complutense w Madrycie (Ciudad, Sanz i Lacadena 1999; Lacadena 2000; Sanz 2000), zajmujących się dokładną analizą Kodeksu madryckiego¹⁷⁸. Ich ustalenia wskazują, że zakres pracy poszczególnych skrybów nie korelował z jednolitym obszarem tematycznym almanachów, jak to proponował Grube. Głos w tej dyskusji zabrał również meksykański naukowiec Erik Velásquez (2016, 6), który na łamach czasopisma „Arqueología Mexicana” przedstawił własną hipotezę na temat artystów tworzących Kodeks dreźnieński. Uważa on, podobnie zresztą jak Grube, że było sześciu skrybów. Ich klasyfikacja różni się między sobą nieznacznie. Jak można łatwo zauważyć dzięki zamieszczonej tabelce, część wyników badań Zimmermanna przetrwała próbę upływającego czasu, niektóre zaś zostały zmodyfikowane. Przed przystąpieniem do analizy stron 1 oraz 2 warto przedstawić dokładniej metodologię przeprowadzonych przeze mnie badań.

8.2.3. Metodologia

8.2.3.1. Analiza paleograficzna

Metodologia zastosowana w tych badaniach opiera się na pracach wcześniej wspominanych badaczy z Uniwersytetu Complutense w Madrycie (Ciudad, Sanz i Lacadena 1999; Lacadena 2000; Sanz 2000), którzy opracowali ją na potrzeby wnikliwej analizy Kodeksu madryckiego. Składała się ona z dwóch etapów. Ich celem było poznanie mechanizmów, jakie towarzyszyły powstawaniu Kodeksu dreźnieńskiego, ze szczególnym uwzględnieniem roli skrybów w tym procesie.

¹⁷⁸ Warto zaznaczyć, że podobne badania przeprowadził inny hiszpański naukowiec z Uniwersytetu Complutense w Madrycie, który analizował wybrane fragmenty Kodeksu Mendoza datowanego na ok. 1541 rok (Batalla 2007). Manuskrypt ten należy jednak do tradycji piśmienniczej Meksyków.

Pierwsza faza to badania paleograficzne, których głównym celem jest prześledzenie wszelkich zmian w przedstawianiu glifów. Dzięki temu stanie się możliwe wyodrębnienie obszarów, na jakich będą występowały pewne aberracje, odchylenia od normy w zakresie sposobów ukazywania znaków. Z uwagi na synchroniczny charakter analizy zasadniczy nacisk należy położyć właśnie na wykrycie takich zmian, a następnie ocenić ich przydatność w definiowaniu kompleksów grafemicznych poszczególnych skrybów biorących udział w tworzeniu Kodeksu drezdeńskiego.

Aby poprawnie przypisać artyście odpowiedni fragment manuskryptu, kluczową rolę pozostaje określenie grupy znaków diagnostycznych, których identyfikacja umożliwi to zadanie. Z tego względu muszą one spełniać dwa kryteria, do których można zaliczyć: częstotliwość ich występowania oraz w miarę możliwości symetryczne rozmieszczenie poszczególnych znaków na stronach manuskryptu. Tak zebrany i opracowany materiał pozwoli na wyodrębnienie (sklasyfikowanie) często powtarzających się wariantów poszczególnych glifów, dzięki czemu zidentyfikowanie wszelkich aberracji w sposobie przedstawiania znaków stanie się łatwiejsze.

Ze względu na specyficzny charakter informacji w Kodeksie drezdeńskim – są to głównie przepowiednie o prostej strukturze gramatycznej – można wyróżnić kilka grup znaków spełniających wyżej opisane warunki. Niezwykle ważnym elementem strukturalnym każdego almanachu jest podanie informacji kalendarzowej w systemie rachuby czasu zwanej *tzolk'in*¹⁷⁹. A zatem glify wchodzące w skład rytualnego kalendarza *tzolk'in* stanowią jeden z filarów analizy paleograficznej. Drugą grupę reprezentują z kolei niektóre logogramy oraz sylaby, które z uwagi na zastosowanie pewnych konstrukcji gramatycznych oraz określonego pola semantycznego są często stosowane. Można tu wymienić takie sylaby, jak na przykład **u**, **la**, **ja**, **ka**, **wa** czy **chi** bądź logogramy typu **WI'IL** („korzeń, jeść”), **HA'** („woda”), **WAH** („tamał”), **HAB** („rok”) czy **K'IN** („słońce”) (Lacadena 2000). Majańskie pismo glificzne charakteryzuje się występowaniem zjawiska polisemii. W niniejszych badaniach odgrywa ono bardzo ważną rolę, szczególnie tzw. homogramy, czyli słowa, których pisownia jest taka sama, zaś różnią się brzmieniem i znaczeniem (Kettunen i Helmke 2011, 21). Dzięki tej cesze systemu zapisu można wyodrębnić pary znaków o odmiennym znaczeniu, ale pisane w ten sam sposób. Takie zestawienie, jak na przykład *ajaw*¹⁸⁰/**NIK?**, *imix*/**HA'**, *ok*/**WI'IL** czy *manik*/**chi** pozwala na jeszcze bardziej wnikliwą analizę procesu pisania oraz budowy struktur poszczególnych znaków (Lacadena 2000).

Analizując glify, warto pamiętać, że ze względu na odrębny charakter dokumentu, żaden znak nie będzie identyczny jak wcześniejszy. Z racji tego należy mówić tu o tendencji w przedstawianiu glifów bądź pewnych preferencjach pisarskich

¹⁷⁹ *Tzolk'in* – kalendarz rytualny liczący 260 dni. Składa się z 20 dni, którym mógł towarzyszyć współczynnik od 1 do 13.

¹⁸⁰ Kursywą zapisano nazwy dni kalendarzowych *tzolk'in*.

danego skryby. Jest rzeczą prawdopodobną, że kompleks grafemiczny konkretnego artysty będzie obejmował więcej niż jeden wariant danego glifu.

Z uwag terminologicznych należy jeszcze dodać, że termin „almanach” służy określeniu zamkniętego uniwersum jednej przepowiedni, która może obejmować nawet kilka stron. Zaś określenia sekcja, segment czy fragment odnoszą się do jednostek podziału strony, która wyznaczana była za pomocą poziomych, czerwonych linii.

8.2.3.2. Analiza preikonograficzna

Drugi etap badań to analiza preikonograficzna w ujęciu metodologii badań nad dziełem sztuki opracowanej przez Erwina Panofskiego (1955). Uznał on, że do właściwego opisanie oraz zinterpretowania analizowanego przedstawienia artystycznego potrzebne były badania w trzech odrębnych fazach: analiza preikonograficzna, ikonograficzna oraz ikonologiczna. Na potrzeby niniejszych badań, to jest określenia, ilu skrybów tworzyło Kodeks drezdeński, wystarczy tylko pierwszy etap z całego procesu interpretacyjnego Panofskiego. Wynika to z faktu, że celem niniejszej analizy nie jest odczytanie całej symboliki przedstawień zawartej w kodeksie (tematyka ta była już wcześniej badana przez naukowców), lecz ustalenie liczby autorów. Faza preikonograficzna zakłada wnikliwe badanie, w jaki sposób namalowano pewne wyselekcjonowane elementy. Podobnie jak w analizie paleograficznej muszą one spełniać dwa wcześniej wymienione kryteria oraz być nacechowane symbolicznym znaczeniem, które mogłoby wpłynąć na ich formę. Z tego względu najbardziej miarodajnymi parametrami są elementy malowane niejako automatycznie, bez przykładania większej wagi do procesu ich malowania, jak na przykład ręka, noga czy dłoń. Zebranie takich danych pozwoli na wyodrębnienie obszarów charakteryzujących się odmiennymi metodami przedstawiania pewnych detali (Sanz 2000). Pozwoli to na testowanie hipotezy mówiącej o tym, że jeden skryba był odpowiedzialny zarówno za tekst, jak i ikonografię jednego almanachu, w przypadku, kiedy wyniki obu analiz będą ze sobą korelowały.

8.2.4. Wyniki badań

Zaprezentowane poniżej wyniki moich badań ograniczają się tylko do przedstawienia analizy dwóch pierwszych stron Kodeksu. Taki wybór uwarunkowany został trzema czynnikami: ustalonymi ramami czasowymi obowiązującymi w tej publikacji (okres klasyczny), złożonością tego zagadnienia oraz swobodnym dostępem do różnych edycji Kodeksu drezdeńskiego jako odpowiednio długiego tekstu umożliwiającego zgromadzenie wystarczającej ilości materiału porównawczego. Ponadto zaprezentowane rezultaty mają na celu ukazanie potencjału naukowego tkwiącego w badaniach paleograficznych w dynamicznie rozwijającej się majanistyce.

Tabela 8.1. Klasyfikacja skrybów tworzących Kodeks drezdeński według ustaleń różnych naukowców

	Zimmermann	Grube	Velásquez
Skryba 1	2	1–3	1–2
Skryba 2	3–23	4–23	3–23
Skryba 3	24, 78–43(45–63), 62–77(29–44)	24, 78–52(45–74), 6277(29–44)	24, 25–54(46–74), 62(29), 63bc–72bc(30bc–39bc), 73–74(40–41), 75ab–78ab (42ab–45ab), 36a–39a
Skryba 4	45–49(65–69)	55–58(25–28)	55–58(25–28)
Skryba 5	49–54(69–74)	63a–68a(30a–35a)	63a–68a(30a–35a)
Skryba 6	55–58(25–28)	75c–78c(42c–45c)	75c–78c(42c–45c)
Skryba 7	65–68a(32–35a)		
Skryba 8	75–78c(42–45c)		

Już pobieżna analiza tabeli (tab. 8.1) wskazuje na brak konsensusu wśród naukowców w przypisywaniu autorstwa pierwszych trzech stron manuskryptu (1–3) różnym skrybom. Grube przypisuje wykonanie dwóch pierwszych stron skrybie 1 (strony 1–2), zaś stronę 3¹⁸¹ skrybie 2 (strony 3–23). Wspomniany wcześniej meksykański naukowiec Velásquez uważa, że strony 1–3 zostały stworzone przez skrybę 1, zaś strony 4–23 były dziełem skryby 2. Z kolei Zimmermann w ogóle nie brał pod uwagę strony 1 przy tworzeniu swojej typologii, co częściowo mogło wynikać ze złego stanu zachowania strony 1. Według niego skryba 1 sporządził stronę 2, zaś skryba 2 strony od 3 do 23. Niewykluczone, że Kodeks drezdeński – w stanie, w jakim przetrwał do czasów współczesnych – może być tylko częścią oryginalnego manuskryptu, który nie zachował się w całości. Teza ta znajduje swoje potwierdzenie w badaniach dotyczących paleografii pozostałych stron manuskryptu.

Omawiany dokument to tak naprawdę trzy fizycznie odrębne fragmenty, które wcześniej uległy mechanicznemu oddzieleniu od siebie. Podział między nimi w odniesieniu do numeracji stron wygląda następująco: I: 1–2/II: 3–24/III: 25(46)–78(74). Zachowane przedstawienia ikonograficzne datowane na okres klasyczny dostarczają dowodów, że kodeksy majańskie były chronione specjalną oprawą ze skóry jaguara (np. słynna waza K511). Niestety do obecnych czasów żadne z nich się nie zachowały. Strony 1–3 nie są kompatybilne pod względem tematycznym ze stronami 4–23. Okoliczności te to jest przypuszczalnie brak oprawy tego kodeksu ze skóry jaguara oraz rzeczony brak kompatybilności tematycznej mogą świadczyć

¹⁸¹ W niniejszym opracowaniu analiza strony 3 została pominięta, ponieważ wymagałaby dodatkowo przedstawienia szerszego kontekstu powstawania stron 4–23, a także z powodu występowania nietypowych cech paleograficznych i ikonograficznych.

o tym, że trzy pierwsze strony manuskryptu to tylko fragmenty większej części, z której zachowały się właśnie tylko te trzy strony¹⁸².

Szczegółowa analiza strony 2 to kluczowy element do zbadania pierwszych dwóch stron manuskryptu pod kątem ustalenia liczby skrybów biorących udział w procesie jego tworzenia (Jagodziński 2019). Wynika to przede wszystkim z jej bardzo dobrego stanu zachowania, co w sposób znaczący ułatwiło przeprowadzenie odpowiednich analiz. Została ona podzielona na cztery części, co było zabiegiem bardzo nietypowym w kontekście zagospodarowania przestrzennego strony w całym Kodeksie dreźnieńskim. W żadnym innym miejscu manuskryptu nie zastosowano później takiego rozwiązania¹⁸³.

Dokładna obserwacja strony 2 wykazała istnienie dysonansu w jakości wykonania poszczególnych elementów ikonograficznych, jaki występuje między trzema pierwszymi sekcjami (2a, 2b, 2c) a ostatnią (2d)¹⁸⁴. To zaburzenie wizualne percepcji wynika m.in. z zachwianych proporcji w przedstawianiu niektórych postaci. Szczególnie widać to w przypadku malowania głowy, której rozmiary są nieadekwatne do reszty korpusu – jest ona po prostu za duża (szczególnie 2c). Takie przykłady można by mnożyć, jak choćby przedstawienie igieł, których bóstwa używają do szycia (2b i 2c) (fot. 8.2) czy grzechotka boga kukurydzy (postać 2 w 2a). Zaburzenie proporcji, a także mało finezyjne prowadzenie linii, czasami wręcz jakby nieudolne, może wskazywać, że pierwsze trzy almanachy ze strony 2 zostały namalowane przez mało uzdolnionego skrybę w przeciwieństwie do twórcy sekcji 2d (fot. 8.3), o którym szerzej będzie mowa później.



Fot. 8.2. Almanach 2b według edycji Förstemanna (1892)
(dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)

¹⁸² Dowodów na tę hipotezę jest znacznie więcej, ale rozwinięcie tego zagadnienia znacznie wykracza poza ramy niniejszego rozdziału. Warto może tylko ogólnie wspomnieć o prawdopodobnie brakujących stronach z przepowiedniami *k'atun* lub, co bardziej istotne, niedokończonej tabeli z obliczeniami astronomicznymi na stronie 45a, która znajduje się na odwrocie strony (*verso*) 1 (Grube 2012, 216; Thompson 1988, 51, 263).

¹⁸³ Najczęściej spotykanym modelem w kodeksach majańskich jest podział strony na dwie lub cztery części w przypadku różnego rodzaju almanachów.

¹⁸⁴ Opisujący dysonans jako pierwsza zauważyła Meredith Paxton (1986, 179).



Fot. 8.3. Almanach 2d według edycji Förstemanna (1892)
(dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)

Sposób ukazywania dłoni to kolejny element kompozycyjny, który pozwala wyodrębnić dwie niezależne części omawianej strony, potwierdzając tym samym wcześniejsze obserwacje. Zasadniczo w sekcjach 2a–2c ukazywano wewnętrzną część dłoni, dzięki czemu widoczne są zaciśnięte palce z wyraźnie zaznaczonym kciukiem¹⁸⁵. Ten paradygmat ikonograficzny stał się nadrzędny wobec postulatu odwzorowywania anatomicznej rzeczywistości ludzkiego ciała. W większości przypadków występują sytuacje, gdzie dłonie nie będą korespondowały z odpowiednią ręką¹⁸⁶. Ewidentnym tego potwierdzeniem jest postać boga śmierci (postać 3 sekcji 2b), którego prawa dłoń odpowiada prawej ręce, w przeciwieństwie do jego lewej ręki, gdzie również namalowano prawą dłoń. Podkreślenia wymaga istotna różnica w sposobie przedstawiania palców dłoni w almanachach 2a–2c i 2d. W pierwszym przypadku ich rysunek jest schematyczny, sprowadzający się do prostych linii, wyjątek stanowi przedstawianie kciuka. Natomiast w drugim przypadku linie palców są dopracowane oraz finezyjnie ukazane. Problematyka niespójności dłoni i rąk w sztuce dawnych Majów stanowi odrębny przedmiot badawczy z zakresu historii sztuki tego okresu, który warto by zgłębić, co jednak wymaga osobnego opracowania tego tematu.

W przypadku fragmentu 2d, ze względu na skąpy materiał ikonograficzny, trudno wskazać jakąś ogólną tendencję w sposobie przedstawiania dłoni. Mimo tych niedogodności, można poczynić kilka ciekawych obserwacji. Zasadniczo dłonie i ręce postaci 2 w sekcji 2d zostały poprawnie dopasowane. Pewnym odchyleniem od normy jest pozornie niepasująca lewa dłoń w prawej kończynie górnej młodej bogini księżyca (postać 1). Tę aberrację można jednak wytłumaczyć, mając na uwadze wirtuozerskie umiejętności malarskie skryby odpowiedzialnego za almanach 2d.

¹⁸⁵ Jedynym wyjątkiem jest dłoń pierwszej postaci z sekcji 2c.

¹⁸⁶ W almanachach 2a–2c tylko w przypadku dwóch figur wystąpiła korelacja między odpowiednią ręką oraz dłonią: postać Jun Ajaw z sekcji 2a (pierwsza postać) oraz bóg śmierci z almanachu 2b (trzecia postać).

Wykonane postaci charakteryzują się starannie oraz lekko prowadzoną linią, która wprowadza harmonię i jednocześnie dynamizm do warstwy ikonograficznej. Cechy te można dostrzec szczególnie w ukazanej postaci bogini śmierci (określanej w literaturze również jako bóg A¹⁸⁷). Owa postać to jedno z najbardziej dynamicznych, nowatorskich i subtelnych przedstawień, jakie można znaleźć w całym Kodeksie drezdeńskim. Szczególnie warto zwrócić tutaj uwagę na układ nóg bogini A (ryc. 8.1). Pobieżna nawet obserwacja pozostałych przedstawień w Kodeksie drezdeńskim prowadzi do wniosku, że kończyny dolne osób znajdujących się w ruchu przedstawiono w formie lambdy (np. postać 1 sekcji 2a, almanachy poświęcone rytuałom Nowego Roku 55(25)–58(28) itp.). Jednak w przypadku bogini A nie zastosowano takiej strategii malarskiej, lecz wybrano bardziej realistyczne podejście do odwzorowania ruchu ciała. Innym niestandardowym zabiegiem, które nadało temu przedstawieniu lekkości, było namalowanie finezyjnego układu dłoni, które sprawiło, że postać jakby unosiła się w przestrzeni.

Mając na uwadze zastosowanie tak niekonwencjonalnych środków wyrazu przez tego skrybę, można dojść do wniosku, że niekompatybilność w połączeniu lewej dłoni i prawej ręki młodej bogini księżyca nie jest skutkiem braku wiedzy czy umiejętności, lecz zamierzonego działania. Według mnie takie przedstawienie miało na celu nadanie głębi tej scenie. Ponadto sprawia to wrażenie, że bogini trzyma w sposób stabilny dany przedmiot.

Na zakończenie należałoby jeszcze zwrócić uwagę na strategię zagospodarowania przestrzeni kompozycyjnej wszystkich almanachów ze strony 2. Sekcja 2d charakteryzuje się symetrycznie rozmieszczonymi postaciami, między którymi zachowano duże odstępy, co nadaje wrażenia pewnej lekkości temu fragmentowi Kodeksu drezdeńskiego. Z kolei pozostałe trzy sekcje charakteryzują się maksymalnym wykorzystaniem dostępnej przestrzeni, przywołując na myśl podejście *horror vacui* w sztuce.

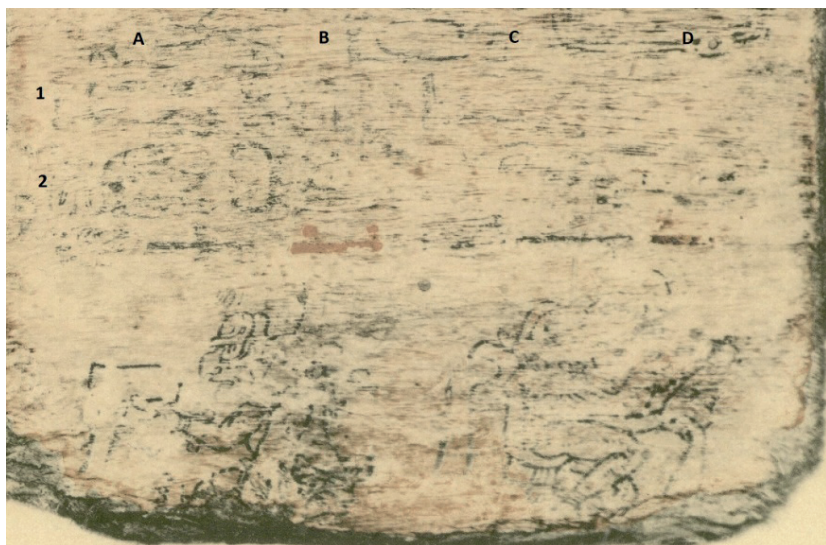


Ryc. 8.1. Bogini A z almanachu 2d (autor: María Soler Gómez)

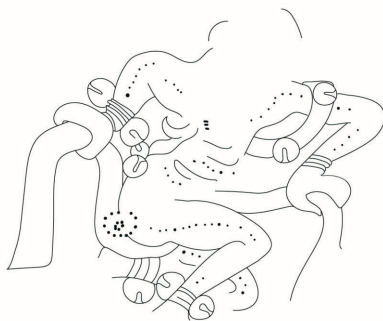
¹⁸⁷ Numeracja alfabetyczna w klasyfikacji bóstw majańskich, zaproponowanej przez Paula Schellhasa w czasach, gdy pismo glificzne nie było odszyfrowane. Klasyfikacja jest używana przez badaczy do dzisiaj. Nazw wszystkich bóstw nie zdołano jeszcze odczytać.

Mając na względzie wcześniej poczynione obserwacje, można przejść do nieco bardziej skomplikowanej analizy warstwy ikonograficznej, jaka zachowała się na stronie 1. Została ona uznana przez Förstemanna za stronę tytułową, co miało wyjaśniać jej zły stan zachowania (1906, 55; Grube 2012, 70). Taka teza wydawać by się mogła zasadna, jednak późniejsze badania wykazały, że nie była to ani strona pierwsza, ani tytułowa, o czym wcześniej już wspomniano. Dodatkowo frontalne przedstawienie twarzy na tej stronie (1a) – motyw niezwykle rzadki w sztuce dawnych Majów – miał być argumentem przemawiającym za taką interpretacją. Sugestia ta została jednak później odrzucona przez innych badaczy z uwagi na widoczne ślady po współczynnikach liczbowych i konturach glifów określających poszczególne dni rytualnego kalendarza *tzolk'in* (Thompson 1988, 81).

Najlepiej zachowanym fragmentem strony jest jej dolna sekcja oznaczana jako 1c (fot. 8.4). Już pierwsi badacze zidentyfikowali widoczną po lewej stronie postać jako boga D, czyli Itzamnaaja (Förstemann 1906, 55; Velásquez 2016, 14). Dotychczas nie została podjęta próba zidentyfikowania drugiego indywiduum. Dzięki zdjęciom w wysokiej rozdzielczości, wykonanym przez SLUB, można podjąć się tego zadania. Ich analiza dostarczyła bowiem odpowiednich danych, aby jednoznacznie móc stwierdzić, że chodzi o postać boga śmierci (bóg A). Było to możliwe dzięki zidentyfikowaniu cech determinujących to bóstwo: charakterystyczny anus (kółko otoczone kropeczkami), skóra usiana drobnymi punktami czy ozdoby z gałek ocznych (ryc. 8.2).



Fot. 8.4. Almanach 1c według edycji Förstemanna (1892)
(dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)



Ryc. 8.2. Bóg A z almanachu 1c (autor: María Soler Gómez)

Zaproponowana przeze mnie identyfikacja tej postaci jako boga A znajduje dodatkowe potwierdzenie w mocno zerodowanym tekście glicficznym. Na szczęście zachowały się w bloku C2 szczątkowe fragmenty elementów, które niegdyś określały boga śmierci. Kontury pierwszego z nich – o eliptycznym kształcie – przedstawiają glyf, którego lektura ciągle jest dyskutowana (szerzej o tej polemice poniżej). Wewnątrz tego elementu można zauważyć spłaszczoną elipsę z trzema charakterystycznymi poziomymi kreskami. Z ikonograficznego punktu widzenia glyf przedstawia jadeitową siekierkę. Jego przedstawienia umieszczano na ciele postaci nadprzyrodzonych, co miało wskazywać na jej błyszczącą fakturę (Stone i Zender 2011, 71–72). Ponadto zachowały się typowe dla imienia boga A oko oraz kontury czaszki. Są to elementy wystarczające do prawidłowej identyfikacji tej postaci. Analogicznie do bloku glicficznego C2, A2 zawiera pozostałości po znakach, za pomocą których zapisywano imię boga D, potwierdzając jednocześnie wcześniejsze hipotezy badaczy.

Niezwykle istotnym elementem w analizie preikonograficznej jest sposób przedstawiania stopy, jaki charakteryzuje siedzącą młodą boginię księżycy (ryc. 8.3). Została ona namalowana zupełnie nietypowo, ponieważ powszechnie dominującą tendencją ukazywania tego detalu anatomicznego w Kodeksie drezdeńskim było jego umieszczanie bardzo blisko uda osoby siedzącej lub kucającej. W przypadku almanachu 2d ta część kończyny dolnej została ukazana w pełnym jej zarysie i jest wyraźnie odseparowana od reszty postaci, co nadaje figurze unikalny charakter. Mimo znacznego zniszczenia strony 1 można dostrzec ów charakterystyczny sposób malowania w sekcji 1c. Zachowane elementy przedstawienia boga D pozwalają na wysunięcie stwierdzenia, że stopa Itzamnaaja została namalowana tak samo, jak to miało miejsce w przypadku młodej bogini księżycy (ryc. 8.4). Widoczne są ślady palców (małe kółeczka) oraz część podbicia (falista linia). Tak charakterystyczny sposób przedstawiania stopy, niewystępujący w innych miejscach w Kodeksie drezdeńskim, sugeruje, że jeden skryba interweniował w procesie tworzenia tych dwóch sekcji.



Ryc. 8.3. Bogini I z almanachu 2d (autor: María Soler Gómez)

Almanach 1c wykazuje jeszcze inne podobieństwa z sekcją 2d. Można je dostrzec m.in. w sposobie rozmieszczenia elementów kompozycyjnych – pierwsza postać jest statyczna; z kolei druga – dynamiczna. O ile w pierwszym przypadku przedstawione istoty ponadnaturalne różnią się od siebie (Itzamnaaj i młoda bogini księżycy), o tyle w drugim przypadku chodzi o bóstwa związane ze śmiercią¹⁸⁸. A zatem występuje para dwóch postaci o charakterze statycznym i dynamicznym w każdej z omawianych sekcji.

Zachowane detale almanachu 1c pozwoliły zarówno na rekonstrukcję warstwy ikonograficznej, jak i tekstowej, chociaż w tym przypadku wystąpiło znacznie więcej utrudnień. Wynikało to z faktu, że przetrwały tylko szczątkowe detale po glifach, które mimo wszystko pozwoliły zrekonstruować tekst przepowiedni 1c. Było to także możliwe dzięki zaobserwowanym analogiom strukturalnym z almanachem 2d. Niestety w przypadku pozostałych części strony 1, z uwagi na brak wystarczających danych, jest obecnie niemożliwe odtworzenie zawartości tego fragmentu Kodeksu drezdeńskiego.



Ryc. 8.4. Bóg D z almanachu 1c (autor: María Soler Gómez)

¹⁸⁸ Albert Davletshin w prywatnej rozmowie ze mną zasugerował, że w almanachu 2d chodzi o żeński odpowiednik boga A.

Grupę wskazanych wcześniej analogii ikonograficznych można rozszerzyć o podobieństwa dotyczące zastosowanych mechanizmów kalendarzowych, ponieważ omawiane sekcje należą do tego samego typu almanachów 5 x 52, które mają tylko po dwa współczynniki podające upływ czasu (ang. *distance number*)¹⁸⁹. Nie jest to wprawdzie cecha wyjątkowa, ale może stanowić poszlakę wskazującą na pracę jednego skryby – wybór jednego modelu zapisu kalendarzowego dla ciągu skorelowanych tematycznie almanachów. Pierwszym naukowcem, który zauważył te podobieństwa był Förstemann (1906, 55, 59).

Wnikliwa obserwacja umieszczonych scen w obu sekcjach wykazała, że trzymane przez postaci przedmioty mają podobne właściwości – są wykonane z elastycznego materiału. Ponadto czynności wykonywane z tymi obiektami wydają się być identyczne. Poczynione spostrzeżenia pozwalają w dużej mierze na zrekonstruowanie tekstu almanachu 1c. W tym celu należy najpierw przeanalizować zapis glificzny ze strony 2d. Stan jego zachowania jest bardzo dobry, co umożliwia odczytanie umieszczonego tekstu. W najnowszym komentarzu do Kodeksu drezdeńskiego Velásquez (2016, 17) podaje następujące odczyty:

1) A1–B2: *uk'am upik Ux Ixik yal unen*¹⁹⁰ – „Uh Ixik (młoda bogini Księżycy) otrzymuje spódnicę, [jej wróżbą są] dzieci kobiet, dzieci mężczyzn”;

2) C1–D2: *upik uk'al Kiimil, chamal* – „spódnicę wkłada bóg A, [jego wróżbą jest] pomór”.

Z punktu widzenia dalszego procesu rekonstrukcji almanachu 1c ważne jest zwrócenie uwagi na szyk zdaniowy, jaki występuje w językach majańskich. Najbardziej rozpowszechniona forma określająca porządek w zdaniu to: orzeczenie (O) – dopełnienie (D) – podmiot (P) (Bricker 1986). Zdanie pierwsze stanowi właśnie taki przykład; z kolei drugi zwrot ilustruje użycie hiperbatonu, czyli zmiany standardowego szyku na bardziej nietypowy. W tym przypadku struktura zdaniowa została ułożona wedle schematu D–O–P (Lacadena 2012). Do tego należy dodać, że na końcu zdania umieszczano zazwyczaj termin określający, czy dana przepowiednia będzie miała charakter pozytywny czy negatywny.

W almanachu 1c te elementy zidentyfikowałem w blokach glificznych B2 oraz D2, gdzie występują po imionach bóstw. Znaki zamieszczone w B2 nadają pozytywnego wymiaru tej przepowiedni. Niestety oprócz odczytu sylaby **li**, który jest bezsprzeczny, pozostałe części składowe tego wyrażenia pozostają ciągle w sferze hipotez. Wiele wątpliwości budzi pierwszy znak. Proponowano wiele

¹⁸⁹ Terminy tłumaczone z języka angielskiego na język polski pochodzą z książki *Wprowadzenie do Hieroglifów Majów. XVI Europejska Konferencja Majanistyczna, Kopenhaga 2011* autorstwa Kettunena oraz Helmke, w tłumaczeniu B. Tuszyńskiej, 2011, <http://www.wayeb.org/download/resources/wh2011polish.pdf>

¹⁹⁰ Blok glificzny B2, *yal unen*, jest niezwykle rzadko używany i dlatego nie jest znane jego dokładne znaczenie. W Kodeksie drezdeńskim pojawia się jeszcze tylko raz, na stronie 14c (Schele i Grube 1997).

możliwych jego zapisów: Grube i Schele sugerowali **TSUK** (1991), z kolei Stuart (2005, 66–68) **HUT** czy wreszcie **LEM** (Stuart 2010, 291). Żadna jednak z podanych koncepcji nie zdobyła szerokiego poparcia wśród naukowców. Nie mniej kontrowersji niż pierwszy znak wzbudza środkowy glif (T179), który początkowo był odczytywany jako **NIK**¹⁹¹ (Schele i Grube 1997, 130). Później inni badacze sugerowali lekturę **MOK** (MacLeod), **BOK** (Prager) (Tuszyńska 2016, 300) czy ostatnio **SAK** (Velásquez 2016). Tak jak w poprzednim przypadku dyskusja nad lekturą tego glifu ciągle jeszcze trwa.

Zrekonstruowanie bloku glicznego D2, odpowiadającego za charakter drugiej przepowiedni, jest jeszcze bardziej skomplikowane. Utrudnieniem jest bardzo zły stan zachowania tej części almanachu, przez co niewiele elementów diagnostycznych jest widocznych. Mając jednak na względzie to, że przedstawioną poniżej postacią jest bóg A, można oczekiwać kilku możliwych wariantów określających charakter tej przepowiedni. Dokonana przeze mnie analiza statystyczna wykazała, że w zdecydowanej większości przypadków towarzyszy mu glif *chamal*, tłumaczony jako „pomór”¹⁹². Dane te pozwalają oczekiwać, że podobny rezultat się powtórzy.

Z zachowanego fragmentu można wyróżnić kilka elementów, które potwierdzałyby wcześniejsze założenia. Prawdopodobnie wewnątrz konturu widnieje pozostałość czarnej linii, która kiedyś przedstawiała szczękę czaszki. Ten szczegół to jedna z cech diagnostycznych glifu *chamal*. Pod tym znakiem można dostrzec czarne kropki, konstytuujące sylabę **la**. Pojawia się ona często w tym właśnie kontekście glicznym. Kontury linii zachowane po lewej stronie bloku D2 można z dużym prawdopodobieństwem interpretować jako kolejny element charakterystyczny występujący w wyrażeniu *chamal*.

Z pozostałych brakujących do zidentyfikowania części tekstu przepowiedni, czyli orzeczenia oraz dopełnienia, kontury pierwszego elementu zachowały się w lepszym, choć szczątkowym stanie. Został on umieszczony odpowiednio w blokach A1 oraz C1, co wskazuje na zachowanie standardowego szyku zdaniowego O–D–P, w przeciwieństwie do almanachu 2d. Ku takiej lokalizacji czasowników skłania kilka okoliczności. W obu przypadkach zidentyfikowano sylabę **u** oraz **wa**, które są głównymi wskaźnikami, co oznacza, że dana konstrukcja czasownikowa została zapisana w stronie czynnej (Bricker 1986). Odszyfrowanie rdzenia zastosowanego terminu trzeba w głównej mierze oprzeć na analizie bloku A1 z uwagi na jego lepszy stan zachowania. Dzięki temu można zaproponować lekturę jednego ze znaków jako sylaby **k’a**. Wynika to bowiem z faktu zachowania się dla tej zgłoski charakterystycznych elementów – „kciuka” oraz oka. Prawdopodobnie pozostałości po znaku poniżej można zidentyfikować jako sylabę **ma**. Łącznie wszystkie

¹⁹¹ Ze względów praktycznych – łatwość identyfikacji tego glifu – wybrałem lekturę **NIK**, umieszczając jednak symbol ? przy jego odczycie.

¹⁹² Stosuję odczyt, którego używa Velásquez (2016) w najnowszym komentarzu do Kodeksu dreźnieńskiego.

odszyfrowane elementy należałoby zapisać jako **u-k'a-ma-wa** (*uk'amaw*), czyli „on/ona trzyma/chwyta”. Warto zauważyć, że ten sam rdzeń czasownikowy *k'am* pojawia się również w pierwszej przepowiedni z almanachu 2d, a więc jest to kolejna analogia, tym razem na płaszczyźnie językowej. Zachowane w bloku C1 tylko ogólne kontury glifów określających czynność wykonywaną przez boga A wskazują, że zapisano tam również sylabę **k'a**. Ze względu na wcześniej wykazane podobieństwa między sekcjami 1c oraz 2d, można jednak przypuszczać z dużym prawdopodobieństwem, że chodziło o rdzeń czasownikowy *k'al* („przewiązać, opasać”) w stronie czynnej. Taką interpretację potwierdzałby identyczny sposób przedstawiania boga A z almanachu 1c oraz 2d.

Jednak najbardziej intrygującym fragmentem sekcji 1c są glify znajdujące się w blokach B1 oraz D1. Pełnią funkcje dopełnienia, czyli wskazują na przedmiot działań orzeczenia. Niestety ten fragment uległ tak dużemu zniszczeniu, że znacząco utrudnia odczyt tych znaków. Z tego względu próba identyfikacji tego przedmiotu ograniczona została tylko i wyłącznie do wskazówek, jakich dostarcza ikonografia oraz podobieństwa strukturalne do sekcji 2d.

Obserwacje poczynione nad strukturą almanachu wskazują, że miały one charakter monotematyczny w ramach pojedynczego, zamkniętego uniwersum przepowiedni. Mogły dotyczyć tylko jednego wybranego zagadnienia. Należy zatem przyjąć, że przedmioty trzymane przez boga D oraz boga A są identyczne. Co więcej, przedmiot można trzymać, składać (bóg D)¹⁹³, rozkładać oraz wkładać na siebie (bóg A). Z uwagi na komplementarność omawianych dwóch almanachów można bardziej uszczegółowić naturę analizowanego obiektu. Musi on bowiem odnosić się do jakiejś części ubrania noszonej przez męską część autochtonicznej populacji¹⁹⁴. Miała ona zakrywać intymne części ciała. Ten element odzienia określano hiszpańskim mianem *braguer* lub *taparrabo*. W słowniku jukatecko-hiszpańsko *Cordemex* (Barrera 1980, 164) można odnaleźć termin *ex*, którego definicja perfekcyjnie koreluje z analizowanym obiektem na przedstawieniu boga A z sekcji 1c:

Banda angosta y larga de algodón de diferentes colores que usaban los antiguos mayas como vestimenta, esta banda pasaba entre las piernas y unas tres o cuatro veces por la cintura las partes colgantes en el frente y por detrás eran ornamentadas con bordados y otros adornos¹⁹⁵.

¹⁹³ Velásquez (2016, 14) zasugerował, że bóg D trzyma jakieś naczynie. Ta hipoteza nie znajduje jednak żadnego oparcia w najważniejszych edycjach Kodeksu dreźnieńskiego. Jedyne wydanie, które popierałoby takie stwierdzenie, jest autorstwa Gatesa z 1932 roku, gdzie trzymany przedmiot ma formę miski bądź talerza. Jednak praca ta zawiera błędy i nie oddaje wiernie detali z uwagi na zastosowany rodzaj czcionki. W pozostałych publikacjach analizowany obiekt wykazuje zupełnie inne cechy.

¹⁹⁴ Almanach 2d dotyczy bowiem kobiet i noszonych przez nie spódnic (*pik*).

¹⁹⁵ „Opaska wąska i długa, wykonana z bawełny, w różnych kolorach, której używali dawni Majowie jako ubrania; ta opaska przechodziła między nogami i trzy lub cztery razy obwiązywano ją na biodrach, fragmenty opadające z tyłu i z przodu były haftowane oraz różnorodnie ozdabiane” (tłumaczenie własne).

W języku nahuatl tę część odzieży określano terminem *maxtlatl*. Podobne przedstawienie można odnaleźć na naczyniu ceramicznym K1560, która ukazuje scenę, kiedy pozbawia się boga L ubrania. Jest to fragment mitu opowiadającego o upokorzeniu boga L przez innych bohaterów majańskiej mitologii (Wichmann i Nielsen 2000).

Kaufman i Justeson (2003, 1006–1007) podają, że określenie „opaska na biodra” ma podobną strukturę w wielu językach majańskich (tab. 8.2). Identyfikacja słowa „spódniczka” w almanachu 2d jako *pik* odpowiada terminowi występującemu w języku mopán oraz itza’. Z uwagi na wcześniej ustalone analogie między wspomnianymi almanachami można przypuszczać, że to właśnie w jednym z tych dwóch języków z grupy jukateckiej posługiwał się skryba odpowiedzialny za sporządzenie sekcji 1c oraz 2d.

Tab e l a 8.2. Termin „opaska na biodra” w różnych językach (Kaufman i Justeson 2003, 1006; Keller i Luciano 1997, 281)

Język majański	Wyraz „opaska na biodra”
protomajański (pM)	* <i>weex</i>
jukatecki (YUK)	<i>eex</i>
itza (ITZ)	<i>wex</i>
mopan (MOP)	<i>wex</i>
proto-cholański (pCh)	<i>wex</i>
ch’orti’ (CHR)	<i>ex</i>
ch’olti’ (CHT)	<i>vex</i>
ch’ol (CHL)	<i>wex</i>
tzotzil (TZO)	<i>wex</i>
tzeltal (TZE)	<i>wex</i>
chontal (YOK)	<i>wex</i>

Identyfikacja analizowanego przedmiotu jako *wex*, „opaski na biodra”, niesie ze sobą nowe perspektywy, jeśli chodzi o proces odszyfrowywania majańskiego sylabariusza. Różne możliwe formy zapisu tego terminu mogą skutkować pojawieniem się nowego logogramu i/lub nowej sylaby (tab. 8.2). Prace dotyczące tej kwestii są ciągle przeze mnie prowadzone¹⁹⁶.

Dzięki tym badaniom tekst almanachu 1c można przetłumaczyć: „bóg D otrzymuje opaskę na biodra (*wex?*), [jego wróżba] jest pozytywna”, zaś drugie zdanie brzmi: „bóg A wkłada opaskę na biodra, [jego wróżba] pomór”. W przeciwieństwie do części tekstu z sekcji 2d, szyk zdania w almanachu 1c ma standardową formę O–D–P.

¹⁹⁶ Pewne teoretyczne modele wraz z implikacjami przedstawiłem w moim artykule z 2017 roku (Jagodziński 2017).

W przypadku pozostałej części strony 1 dostępny materiał jest na tyle zniszczony, że uniemożliwia on przeprowadzenie pobieżnej nawet rekonstrukcji pozostałych almanachów. W sekcji 1b można dostrzec tylko słabo zarysowane kontury trzech siedzących postaci. Ostatnia z nich znajduje się wewnątrz motywu ikonograficznego (*way*) utożsamianego m.in. z *cenote*. Jedyne fragmenty glifów, które przetrwały do obecnych czasów, to współczynniki 13 i 2 (kolor czerwony) określające pozycję dni w rytualnym kalendarzu *tzolk'in* oraz liczba 15 (na czarno) podająca upływ czasu między datami w almanachu (Velásquez 2016, 14). Na podstawie harmonijnego umieszczenia figur można stwierdzić, że cały układ kompozycyjny został wcześniej dokładnie zaplanowany, czym przypomina ten z sekcji 1c czy 2d. Obserwacje takie nie upoważniają jednak do wyciągania wniosków sugerujących, że almanach 1b mógł być dziełem skryby odpowiedzialnego za stworzenie przepowiedni 1c. Niewiele więcej można powiedzieć również o części 1a. Warto jednak zaznaczyć, że wizerunek *en face* trudnej do zidentyfikowania istoty należał do nietypowych działań artystycznych. Mogłoby to wskazywać na pewną ponadprzeciętną osobowość tego skryby. Niestety dostępny materiał uniemożliwia dokładniejsze zbadanie tego zagadnienia.

8.3. Konkluzje – perspektywy badawcze

Powyższe analizy poruszają niezwykle pobieżnie zagadnienie skrybów odpowiedzialnych za stworzenie Kodeksu drezdeńskiego, ponieważ obejmują swoim zakresem zaledwie dwie pierwsze strony manuskryptu. Jest to tylko przyczynek do prowadzenia dalszych badań nad dorobkiem artystów przez pryzmat wypracowanego przez nich własnego stylu pisanie oraz rzeźbienia. Zostało to zilustrowane na przykładzie właśnie tego manuskryptu, ponieważ dostarcza on wystarczającej ilości materiału do przeprowadzenia odpowiednich analiz. Ponadto nigdy wcześniej nie realizowano tak szczegółowych badań omawianego manuskryptu w tym zakresie. Podsumowując, można stwierdzić, że dotychczasowe klasyfikacje dotyczące skrybów tworzących Kodeks drezdeński wymagają ponownej weryfikacji, co wykazała analiza dwóch tylko pierwszych stron. Pozwala ona uznać, że w tym procesie brało udział co najmniej 2 artystów, których zakres prac można szczegółowo określić: skryba 1 stworzył almanachy 1c oraz 2d, zaś skryba 2 odpowiedzialny był za sekcje 2a–2c. Natomiast z sekcji 1a i 1b, z uwagi na ich zły stan zachowania sekcji, nie można przypisać im autorstwa żadnemu z wymienionych wyżej artystów. Rekonstrukcja tekstu z almanachu 1c pozwoliła na zidentyfikowanie terminu, który nie został wcześniej odnotowany w korpusie inskrypcji majańskich. Ponadto zapis tego wyrazu może przynieść odszyfrowanie nowego logogramu bądź nowej sylaby. Poruszone zagadnienie stanowi punkt wyjścia do dalszych badań w przyszłości.

Zakończenie

Przedmiotem niniejszej publikacji było ukazanie roli artystów, jaką odgrywali oni w społeczeństwie dawnych Majów późnego okresu klasycznego, na podstawie zachowanych sygnatur rzeźbiarzy oraz skrybów. Spośród całego dostępnego korpusu tekstów majańskich przedstawione wcześniej formuły językowe stanowią tylko niewielką jego część. Jednak ich doniosłości nie należy upatrywać w liczbie przykładów, lecz w jakości zjawiska kulturowego, jaki reprezentują. Na całym bowiem kontynencie amerykańskim okresu prekolumbijskiego tylko w kulturze dawnych Majów zaistniały odpowiednie warunki do wyrażenia artystycznej indywidualności. Informacje zawarte w tych sygnaturach to najważniejszy materiał źródłowy, który umożliwia analizę roli rzeźbiarzy oraz skrybów w społeczeństwie późnego okresu klasycznego. Tylko te dwie grupy twórców zdecydowały się uwiecznić swoje imię na artefaktach wytworzonych przez siebie, mimo że na potrzeby dworu majańskiego pracowało znacznie więcej artystów czy specjalistów, jak choćby architekci lub sztukatorzy.

Zasadniczo można wyróżnić trzy podstawowe formuły identyfikujące majańskich twórców: *yuxul*, *utz'ihb* oraz *chehe'n*. Ich wybór, w przypadku *yuxul* („to jest jego/jej rzeźba”) i *utz'ihb* („to jest jego/jej pismo/malowidło”), był determinowany, jak sama nazwa wskazuje, sposobem wykonania danego artefaktu. W korpusie zidentyfikowałem co najmniej 149 sygnatury rzeźbiarzy umieszczonych na 93 artefaktach. Niektórzy z tych artystów umieszczali swoje podpisy na kilka przedmiotach, przez co ogólną liczbę twórców można określić na co najmniej 130 osób. Z uwagi na stan zachowania niektórych zabytków bądź niejasnego kontekstu trudno jednoznacznie wskazać dokładną liczbę rzeźbiarzy sygnujących swoje dzieła. Z kolei 16 skrybów umieściło autografy na 22 przedmiotach. Formuła *chehe'n*, która miała charakter uniwersalny, przez skrybów była stosowana zdecydowanie częściej¹⁹⁷.

Analizując korpus sygnatur odnotowałem pewne modyfikacje strukturalne, jeśli chodzi o zastosowanie formuł *yuxul* oraz *utz'ihb*. W pierwszym przypadku czasami

¹⁹⁷ Zidentyfikowałem 5 przykładów, gdzie skryba zastosował tę formułę. Są to: K7459, K1256, K3395, K1440 oraz Waza Sak Mo'. Z kolei tylko dwóch rzeźbiarzy użyło tego zwrotu na Bloku 9 ze Schodów Glinicznych z Ceibal oraz Steli 1 z Arroyo de Piedra.

zdarzało się, że twórca pomijał strukturę *yuxul*, zastępując ją zwrotem *ha'oob aj uxul* („oto są rzeźbiarze”). Tylko jeden taki przykład został przeze mnie zidentyfikowany i znajduje się on na Panelu 3 z Piedras Negras. Istniała też wersja, gdzie omijano formułę *yuxul* i zamiast niej podawano na przykład strukturę *aj uxul* (np. figurka Pawahtuna z Princeton University) lub *aj yul* (Panel 2 z La Corona) w celu poprawnej identyfikacji rzeźbiarzy. W przypadku dwóch inskrypcji (Nadproże 24 i 26 z Yaxchilán) przed strukturą *yuxul* oraz imieniem twórców umieszczono czasownik dedykacyjny w formie *t'abaay* („poświęcono”). Jeśli chodzi o modyfikacje w strukturze sygnatury skrybów, to można wskazać kilka takich przykładów. Na naczyniu ceramicznym K791 artysta **?-na-11-la-ja** podpisał się, stosując formułę *utz'ihb*, jednak już na artefakcie K793 nie dość, że jej nie zastosował, to jeszcze skrótowo zapisał swoje imię jako **?-na**. Podobny przykład można zaobserwować u twórcy naczyń polichromowanych K2784, gdzie występuje struktura *utz'ihb kulu'b*, zaś na Wazie Throckmorton umieścił już tylko *kulu'b k'aba'?...m*. W tych wymienionych sytuacjach identyfikacja artysty nie nastręczała zbyt wielu trudności, ponieważ istniały dodatkowe informacje potwierdzającego jego tożsamość. Niestety w wielu innych przypadkach budzących wątpliwości nie ma wystarczającego materiału, na podstawie którego można by jednoznacznie stwierdzić, czy dana osoba była twórcą tego artefaktu.

Sztandarowym przykładem ilustrującym tę sytuację jest Stela 34 z El Perú-Waka'. Można tam zlokalizować aż 12 krótkich tekstów, z czego tylko 8 można jednoznacznie sklasyfikować jako sygnatury rzeźbiarzy, ponieważ zawierają formułę *yuxul*. Można przypuszczać, że pozostałe krótkie teksty również mogą odnosić się do rzeźbiarzy¹⁹⁸, choć weryfikacja i potwierdzenie tego poglądu w świetle dostępnych materiałów jest na razie niemożliwa.

Analiza zgromadzonego korpusu sygnatur pozwoliła wyróżnić cztery miejsca, gdzie majańscy artyści umieszczali swoje autografy. Najbardziej popularną lokalizacją było usytuowanie podpisów w tle układu kompozycyjnego, wykorzystując tym samym niewypełnioną powierzchnię danego artefaktu. Zazwyczaj nie zaburzało to prawidłowego odbioru zasadniczego przekazu inskrypcji, ponieważ często sygnatury nie były widoczne z dalszej odległości. Sytuowano podpisy także w głównym tekście, zazwyczaj na samym jego końcu. Taki sposób sygnowania był częściej spotykany na naczyniach ceramicznych, co wynikało ze struktury formuły początkowej sekwencji standardowej. Trzeba jednak przyznać, że tak zlokalizowane sygnatury pojawiały się także na rzeźbach, czego przykładem są choćby nadproża 3 i 4 z La Pasadita. Należą one jednak do wyjątków, jeśli chodzi o autografy rzeźbiarzy. Najbardziej finezyjnym sposobem umieszczania podpisów było wkomponowanie ich w elementy ikonograficzne przestrzeni kompozycyjnej. Mogły one stanowić część fragmentu nakrycia głowy lub innego elementu dekoracyjnego.

¹⁹⁸ Postać karla ma swój osobny podpis, różniący się wielkością od pozostałych krótkich tekstów.

Można wskazać sygnaturę artysty z Panelu 4, określanego także Nadprożem 1 z Laxtunich. Stanowił on detal nieboskłonu podtrzymywanego przez Pawahtunów. Ten sposób podpisywania był niewątpliwie wyrazem większej wrażliwości i innowacyjności danego artysty. Czasami można odnaleźć sygnatury poza główną przestrzenią wizualną danego artefaktu, czyli na jego krawędziach. Za przykład takiej lokalizacji mogą służyć autografy rzeźbiarzy ze Steli 34 z Piedras Negras.

Na podstawie obserwacji miejsc, w których umieszczano podpisy, zauważyłem jedną prawidłowość. Zasadniczo sygnatury lokalizowano w dowolnym miejscu, które artysta uznał za stosowne. Jednak wśród zgromadzonego materiału nie stwierdziłem żadnego autografu twórcy usytuowanego na ciele mężczyzny lub jego stroju, w przeciwieństwie do kobiecych przedstawień (np. Stela 34 z El Perú-Waka'). Niewykluczone zatem, że postać mężczyzny (głównie byli to władcy bądź inni mężczyźni przedstawiciele elity majańskiej) postrzegano jako przestrzeń *sacrum*, której nie wolno było naruszyć.

Warto również przy analizowaniu lokalizacji podpisów artystów majańskich zwrócić uwagę na charakter sygnowanych artefaktów. Można wyróżnić dwie kategorie: zabytki publiczne oraz prywatne. Kwestia dostępu publiczności do nich była kryterium definiującym ten podział i pełnione przez nie funkcje. Artefakty, jak na przykład stele, były zazwyczaj ustawiane w miejscach łatwo dostępnych, by mogły być podziwiane przez wielu widzów, zaś zabytki typu panele, nadproża czy naczynia ceramiczne produkowano tylko dla wąskiego grona odbiorców. Z tego względu wszystkie artefakty z umieszczonymi podpisami skrybów mają charakter prywatny. Odmierna tendencja widnieje w przypadku przedmiotów sygnowanych przez rzeźbiarzy – zdecydowana ich większość ma bowiem charakter publiczny. Te dane potwierdzają, że rzeźba pełniła głównie funkcję sztuki oficjalnej, za pomocą której wyrażano i utrwalano najważniejsze założenia ideologii władzy.

Analiza zgromadzonego materiału źródłowego wskazuje, że początek procesu sygnowania zabytków był związany z działalnością rzeźbiarzy. Jak dotąd najstarszy zidentyfikowany podpis należy właśnie do artysty Chak Til Mo', reprezentującego tę grupę twórców. Ów autograf został umieszczony na niewielkiej figurce ukazującej istotę ponadnaturalną Pawahtun. Wspomniany zabytek datowany jest na ok. 550 rok i stanowi część kolekcji Princeton University Art Museum w Stanach Zjednoczonych (Just b.d.). Od tego przełomowego momentu aż do 864 roku, kiedy wzniesiono Stelę Randall, powstawały liczne przykłady artefaktów sygnowanych przez rzeźbiarzy. Apogeum tego fenomenu kulturowego przypada na lata 723–795. Najwięcej sygnatur rzeźbiarzy pochodzi z miejscowości usytuowanych w rejonie Usumacinty, głównie znajdujących się pod wpływami dwóch królestw: Piedras Negras oraz Yaxchilán. Niezwykle rzadko autografy majańskich twórców można odnaleźć w inskrypcjach pochodzących z półwyspu Yucatan. Można bowiem wskazać tylko trzy przykłady artefaktów sygnowanych przez artystów z tego rejonu: Nadproże 1 oraz K8017 ze Xcalumkin, a także Stela 9 w Dzibilchaltún. Warto

jednak zauważyć, że mimo tak niewielkiej ilości sygnowanego materiału, zachowana liczba artefaktów z tego regionu wskazuje, że bardzo prężnie działały tam warsztaty skrybów i rzeźbiarzy, czego przykładem może być działalność artystów z Ek' Balam. Można zatem stwierdzić, że omawiane zjawisko sygnowania dzieł miało na tym terenie charakter incydentalny.

Tak długi okres sygnowania artefaktów przez rzeźbiarzy kontrastuje z analogicznym procesem występowania podpisów skrybów, który trwał zaledwie ok. 100 lat, to jest od roku 692 do około 790 roku. Pojawienie się i intensywny rozwój tego zjawiska miał miejsce na przestrzeni lat 692–735, skąd pochodzi najwięcej przykładów sygnowanych naczyń ceramicznych.

Powyższe dane w sposób ewidentny wskazują, że omawiany fenomen kulturowy był charakterystyczny dla późnego okresu klasycznego kultury dawnych Majów.

Obserwując geograficznie umiejscowienie podpisów majańskich artystów można wskazać wyraźny podział ich występowania. Tradycja uwieczniania imion rzeźbiarzy była bardzo silnie obecna na zachodzie ziem Majów, natomiast autografy skrybów pochodzą głównie ze środkowej części tego rejonu, który zajmuje obecnie terytorium gwatemalskiego departamentu Petén. Takie rozmieszczenie wskazuje na pewne preferencje co do wyboru formy ekspresji artystycznej wśród elity majańskiej oraz twórców. Te dane pokrywają się z uwagami, jakie jako pierwsi poczynili Miller i Simon (2004, 121).

Niezwykle interesującym zagadnieniem pozostaje kwestia rozprzestrzeniania się zjawiska sygnowania artefaktów przez majańskich twórców. Niestety dość skąpy materiał źródłowy nie pozwala na szczegółowe przeanalizowanie tego wątku i wyprowadzenie jednoznacznych wniosków, co sprawia, że ciągle jest więcej pytań niż odpowiedzi. Zgromadzony przeze mnie korpus sygnatur rzeźbiarzy rzuca nieco światła na to zagadnienie. Z przeanalizowanych danych wynika, że pierwsze formuły językowe *yuxul* pojawiają się na trzech różnych obszarach: 1) Altún Ha, Los Alacranes i Champerico, 2) El Zotz oraz Arroyo de Piedra, 3) Bonampak oraz Lacanhá. Wymienione sygnatury pochodzą z okresu ok. 550–614 roku. Nie zidentyfikowałem żadnych dowodów wektorowego rozprzestrzeniania się tego zjawiska, co skłania do przypuszczenia, że ów proces miał charakter niezależny i rozproszony. Nie można zatem wskazać jednego miejsca, gdzie powstała idea zburzenia muru anonimowości majańskiego artysty.

Następny etap tego zjawiska związany był z powolnym zakorzenianiem i rozprzestrzenianiem się owej praktyki artystycznej na coraz większym obszarze. Trwał on między 651 a 702 rokiem. To właśnie w tym okresie można zidentyfikować pierwsze formuły *yuxul* w Piedras Negras, które później stanie się najbardziej rozpoznawalnym ośrodkiem tego fenomenu kulturowego dzięki największej ilości zachowanych podpisów majańskich artystów. Gwałtowny rozwój omawianego zjawiska miał miejsce w trzeciej fazie, która przypadła na lata 723–795. To właśnie wtedy sygnowanie artefaktów przez twórców osiągnęło swoje apogeum. Okres

800–864 rok to swoistego rodzaju artystyczna koda wieńcząca ową złotą erę indywidualności majańskiego artysty. Można wówczas obserwować powolny zanik podpisów rzeźbiarzy. Z całą pewnością było to powiązane ze stopniowym upadkiem kultury klasycznej dawnych Majów, na który wpłynęło wiele czynników, takich jak nieustanne konflikty zbrojne, wylesienie olbrzymich obszarów leśnych, zbyt duży wzrost demograficzny czy zmiany klimatyczne.

Z uwagi na brak wystarczających danych przeprowadzenie analogicznej próby ujęcia kwestii rozprzestrzeniania się sygnatur skrybów było niemożliwe. Można tylko wskazać, że ów proces w świetle zgromadzonych danych został zapoczątkowany w momencie, kiedy podobna praktyka u rzeźbiarzy została już dobrze ugruntowana. Miało to miejsce na przełomie VII i VIII wieku.

Zachowane inskrypcje nie zawierają żadnych wiadomości odnoszących się do uwarunkowań, jakie wpłynęły na powstanie oraz rozwój tego wyjątkowego zjawiska kulturowego. Taki brak bezpośrednich informacji jest kłopotliwy, ale uważna analiza dziejów dawnych Majów w późnym okresie klasycznym może dostarczyć pewnych wskazówek. Wydaje się prawdopodobne, że zasadniczym czynnikiem kształtującym i wspierającym rozwój umieszczania sygnatur majańskich artystów było naruszenie ówczesnego porządku społeczno-politycznego. Bodźcem destabilizującym ład był konflikt, jaki rozgrywał się między dwoma najsilniejszymi ośrodkami majańskimi, tj. Tikal oraz Calakmul o hegemonię nad znaczną częścią ziem dawnych Majów. W tym antagonizmie brało udział wiele ośrodków, tworząc skomplikowaną sieć wzajemnych powiązań i sojuszy. Walki te toczono były ze zmiennym szczęściem. W latach 562–695 to Calakmul zdominowało krajobraz polityczny, ale po 695 roku, dzięki bitwie wygranej przez Jasaw Chan K'awiila I, Tikal odzyskało niezależność i część swojej dawnej chwały. Nieustanne starcia zbrojne spowodowały atomizację krajobrazu politycznego, co uwidacznia się w powstaniu wielu nowych królestw¹⁹⁹. Niektórzy z tych władców pretendowali do miana „boskiego władcy” (*k'uhul ajaw*), który wcześniej był zarezerwowany wyłącznie dla najwybitniejszych jednostek.

Z kolei fragmentaryzacja krajobrazu politycznego wpłynęła na rozwój majańskiej kultury dworskiej. Liczne i nowo powstałe elity zaczęły ze sobą rywalizować o prestiż i bogactwo, w wyniku czego nastąpił wzrost zapotrzebowania na towary luksusowe oraz sztukę propagandową legitymizującą władzę wąskiej grupy osób w poszczególnych ośrodkach. Przejawem tych nowych tendencji był rozkwit produkcji polichromowanej ceramiki, która podkreślała prestiż danego władcy bądź innego członka elity majańskiej. Te artefakty, będące nierzadko prawdziwym artystycznym majstersztykiem, stanowiły ważny element w nawiązywaniu i utrzymywaniu kon-

¹⁹⁹ Można tu wskazać za emblematyczny przykład powstanie królestwa Dos Pilas, które zostało założone przez Tikal. W wyniku działań ofensywnych podjętych przez Calakmul, Dos Pilas dostało się pod wpływ tego potężnego królestwa, a następnie zostało wciągnięte w wojnę przeciwko Tikal. Świadectwem tych bratobójczych walk są teksty umieszczone na Schodach Glicyficznych z Dos Pilas.

taktów między dworami z różnych ośrodków. Z tego względu Reents-Budet (1998, 73) użyła terminu „społeczna waluta” (ang. *social currency*) na określenie funkcji, jaką odgrywała polichromowana ceramika w relacjach między elitą majańską.

Wbrew pozorom brak sygnatur w poszczególnych ośrodkach też jest pewną poszlaką naświetlającą mechanizmy funkcjonowania procesu sygnowania artefaktów przez twórców. Absencja autografów mogła być uwarunkowana obranym przez władzę modelem zarządzania danego ośrodka. Jeśli polegał on na centralizacji władzy i umacnianiu pozycji rządzącego, to negatywnie wpływało to na pojawienie się sygnatur, ponieważ mogły być one traktowane jako próba zawłaszczenia sfery zarezerwowanej tylko dla osób uprzywilejowanych i chęć indywidualnego zaistnienia przez artystę w szerszej przestrzeni publicznej. Takie wnioski można wyciągnąć na przykładzie Tikal, które po okresie upokorzeń położyło nacisk na koncentrację władzy w jednym ręku oraz odwołanie się w oficjalnej ideologii do dawnych wartości, co powodowało niechęć elity wobec wszelkich innowacji związanych z akcentowaniem tożsamości artystycznej.

Z kolei kazus murali w Bonampak stawia pytanie o to, jaka dziedzina sztuki tak naprawdę była postrzegana przez dawnych Majów w regionie Usumacinty jako prestiżowa, na płaszczyźnie której umieszczenie na artefakcie imienia twórcy przynosiło mu chwałę. Wiele osób porównuje te malowidła ściennie do fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, uważanych za wyraz artystycznego geniuszu Michała Anioła. Jednakże artyści majańscy nie umieścili na swym dziele podpisów, mimo że murale z Bonampak są nie tylko dziełem najwyższej próby, ale także wielkim sukcesem logistycznym. Zgromadzono bowiem wielu zdolnych malarzy, którym zapewniono odpowiednie materiały do pracy twórczej. Trzeba pamiętać, że wyrób odpowiednich barwników i farb był procesem niezwykle skomplikowanym oraz czasochłonnym. Malarskie arcydzieło majańskie powstało na terenie, gdzie wyżej ceniono rzeźbę, a jednak to mural z Bonampak jest szczytowym osiągnięciem autochtonicznych artystów. Zostało wykonane jednocześnie na terenie o bogatej tradycji sygnowania dzieł rzeźbiarskich, pozbawione jest jednak podpisów swoich twórców. Było to zgodne z ówczesną *praxis* artystyczną tego regionu. Dla odmiany w przypadku inskrypcji z półwyspu Yucatan brak podpisów rzeźbiarzy czy skrybów nie może za bardzo dziwić, ponieważ specyfika tych tekstów polegała na ich bezosobowym charakterze (Grube, Lacadena i Martin 2003, II–4). Z tego względu pojawia się bardzo dużo określeń typu *t'abaay* „poświęcono” lub *k'ahlaj* „zostać obwiązany”, bez podawania dodatkowych informacji dotyczących twórcy artefaktu. Nie zmienia to jednak faktu, że ciągle ceniono działalność artystów, o czym mogą świadczyć często używane formułki dedykacyjne oraz występowanie terminu *uwujil*, „jego/jej glify”, w tekstach z tego obszaru.

Dotychczas przedstawione spektrum czynników warunkujących rozwój procesu sygnowania artefaktów przez artystów miało charakter ogólny, ujęte zostało ono w skali makro. Tam, gdzie zachowała się odpowiednio duża ilość tekstów można

jednak częściowo spróbować odtworzyć motywy, jakimi kierowały się konkretne osoby. Dzięki analizie inskrypcji było możliwe wskazanie kilku prawdopodobnych bodźców, które wspomagały albo hamowały proces pojawiania się podpisów majańskich twórców.

Za przykład może posłużyć majański władca Itzamnaaj Bahlam II (681–742) z Yaxchilán. Pozytywny wpływ wzmiankowanego rządzącego na rozwój omawianego zjawiska mógł wynikać z dążenia do odbudowy potęgi i prestiżu tego królestwa po okresie dekadencji i zależności od Piedras Negras. Prowadził on niezwykle intensywną działalność budowlaną w Yaxchilán.

Istotną rolę odegrał też model sprawowania rządów, jaki powstał na obszarze podległym temu miastu. Jego charakterystyczną cechą był brak silnie scentralizowanego ośrodka władzy. Część uprawnień panującego, jeśli chodzi o zarządzanie pomniejszych centrami miejskimi, była przekazywana niektórym członkom majańskiej elity. Występowanie dużej liczby osób z tytułem *sajala*, który mógł m.in. rządzić w niektórych ośrodkach o strategicznym znaczeniu, to przejaw takiego właśnie stanu rzeczy. To rozdrobnienie uprawnień władcy i przekazanie ich innym ludziom mogło wpływać stymulująco na rozwój indywidualności i kreatywności wśród tej grupy osób. Odmienna sytuacja, tak jak to miało miejsce w przypadku Tikal, gdzie władza była skupiona w rękach panującego, hamowała powstanie i rozprzestrzenianie się tego zjawiska na tym terenie.

Jest prawdopodobne, że kwestia legitymizacji praw niektórych władców do tronu mogła odegrać istotną rolę w procesie sygnowania przez artystów artefaktów. Ów czynnik mógł wywierać negatywny lub pozytywny wpływ na jego rozwój. Pierwszym przykładem ilustrującym tę sytuację jest władca Yaxchilán Yaxuun Bahlam IV (752–768). Objął on schedę po Itzamnaaj Bahlamie II w nie do końca jasnych okolicznościach. Z tego względu w czasie rządów Yaxuun Bahlama IV tak często i wyraźnie podkreślał swoje prawa do tronu. Warto zaznaczyć, że nie był on pierworodnym synem Itzamnaaj Bahlama II, zaś jego matka nie była główną żoną tego władcy (Martin i Grube 2000, 128). Mimo dużej aktywności budowlanej Yaxuun Bahlama IV nastąpił regres, jeśli chodzi o liczbę sygnowanych artefaktów przez rzeźbiarzy w porównaniu do rządów jego poprzednika. Można zatem przypuszczać, że władca strzegł swojej pozycji i ograniczał możliwości eksponowania innych osób, także tworzących w jego otoczeniu artystów. Zupełnie odmienną politykę przyjął syn i następca tronu Chelew Chan K'inich, za którego panowania (769–800?) można zaobserwować ponowne zwiększenie liczby podpisów artystów.

Innym przykładem wzrostu liczby sygnatur jest sytuacja za panowania Władcy 7 z Piedras Negras (781–810?). Nie pochodził on również bezpośrednio z rodziny królewskiej tego ośrodka, ale właśnie ten okres to największy rozkwit zjawiska sygnowania przez rzeźbiarzy swoich dzieł (Martin i Grube 2000, 152). W tym przypadku niejasna kwestia pochodzenia władcy i zamiar jej legitymizacji spowodował odmienną od wcześniej opisanych reakcję Władcy 7, który przez pewną

liberalizację polityki względem swoich podwładnych, zarówno członków elity, jak i artystów, pragnął uzyskać stabilność swojej władzy. Są to dwa skrajne przykłady, ale wskazujące na ewidentne manipulowanie twórczością artystyczną w celu uzyskania aktualnych korzyści politycznych.

Sygnatury rzeźbiarzy i skrybów, mimo swoich niepozornych rozmiarów, stanowią wyjątkowe źródło do badań nad pozycją tych twórców w dawnym społeczeństwie majańskim. Wynika to z zawartych w podpisach informacji o używanej tytulaturze przez rzeźbiarzy oraz skrybów. To właśnie te dane pozwalają umieścić artystów w odpowiednim miejscu społecznej mozaiki, jaka się wytworzyła w późnym okresie klasycznym.

Zachowany materiał źródłowy pozwala wyodrębnić dwie zasadnicze grupy tytułów przynależnych rzeźbiarzom oraz skrybom. Pierwsza zawiera określenia opisujące czynności wykonywane przez tych artystów: *aj tz'ihb*, *aj uxul*, *baah ch'ehb* oraz *baah uxul*. Z kolei druga kategoria obejmuje te tytuły, które były współdzielone z innymi członkami elity majańskiej, jak na przykład *aj bik'al*, *aj k'uhun*, *anaab*, *ch'ok ajaw* czy *itz'aat*. Pojawienie się części *baah* („pierwszy”, „główny”) dołączanej do niektórych tytułów świadczy o wyrażeniu zarysowanej stratygrafii oraz hierarchizacji wewnątrz tej grupy osób. Co więcej, analogiczny proces można zaobserwować w tytulaturze innych członków majańskiej elity, czego wyrazem było istnienie takich określeń, jak *baah te'*, *baah took'*, *baah pakal*, *baah tz'am*, *baah kab* czy *baah sajäl*.

Można zaobserwować, że niektóre z tytułów używanych przez artystów występują tylko w pewnych rejonach ziem Majów, zaś dystrybucja innych ma zdecydowanie szerszy zasięg. Najbardziej emblematycznymi przykładami pierwszej kategorii są określenia *aj bik'al* oraz *baah uxul*. Pojawiają się one w ściśle określonym miejscu i czasie. Związane one były z królestwem Piedras Negras, kiedy panował Władca 7. Tytuł *baah uxul* zajmuje szczególne miejsce w analizowanej tytularze. Wynika to bowiem z faktu, że takie określenie pojawiło się tylko raz²⁰⁰ w korpusie sygnatur artystów i należało do rzeźbiarza Wajat Naah Chahka, współtwórcy Panelu 3 z Piedras Negras. Jego podpis to również pierwszy przykład, kiedy w tytulaturze rzeźbiarzy występuje inny tytuł – *aj bik'al*. Warto także zauważyć, że Panel 3 to także pierwsza inskrypcja ufundowana przez Władcę 7. Musiał zatem Wajat Naah Chahk odgrywać znaczącą rolę, skoro doczekał się aż tak wielkiego wyróżnienia. Dotychczas określenie *aj bik'al* nie zostało całkowicie wyjaśnione. Z całą pewnością jest to tytuł toponimiczny, a więc *bik'al* musiało się odnosić do jakiejś lokalizacji. W świetle zgromadzonych dowodów wynikających z analizy sygnatur artystów można domniemywać, że ów termin mógł odnosić się do intelek-

²⁰⁰ Odnaleziono także fragment skorupy z Piedras Negras (Budowla U-16), gdzie pojawia się ten tytuł. Zachowany kontekst nie jest jednak typowy dla budowy standardowej sygnatury – brakuje *yuxul* lub ewentualnie *aj uxul*. Nie można wykluczyć, że pierwotnie któryś z tych kluczowych elementów podpisu został umieszczony na tym naczyniu.

tualnego ośrodka kształtującego rzeźbiarzy oraz inne osoby pochodzące z elity majańskiej, które także nosiły ten tytuł. Określenie takie, jak *anaab*, *baah che'hb* czy te zawierające *ch'ok* można odnotować w sygnaturach zlokalizowanych w różnych częściach ziem Majów (rejon Usumacinty, Tabasco, Chiapas, Petén czy Belize).

Porównując tytułaturę używaną przez rzeźbiarzy oraz skrybów można zauważyć, że niewiele było określeń, które występowały jednocześnie zarówno u jednych, jak i u drugich artystów. Analiza wykazała, że jedynie tytuł *ch'ok i itz'aat* pojawiły się w sygnaturach obu twórców. Świadczyć to może o pewnej hermetyczności tych grup.

Nie ulega wątpliwości, że informacje umieszczane w podpisach twórców jednoznacznie wskazują na ich przynależność do elity majańskiej. Mimo tak ekskluzywnego statusu, nie zidentyfikowałem żadnych tytułów, takich jak *sajal*, *baah kab* czy *kaloomte'*, którymi posługiwała się wąska grupa ludzi sprawująca władzę w poszczególnych ośrodkach. Analogiczna tendencja jest widoczna także w tytułaturze władców albo *sajali*, którzy nie używali w zasadzie określeń przynależnych artystom. Pokazuje to wyraźne rozgraniczenie pewnych obowiązków oraz hierarchizację wewnątrz elity majańskiej.

Zachowany materiał źródłowy pozwala wyodrębnić trzy czynniki, które gwarantowały przynajmniej części artystów tak uprzywilejowaną pozycję w społeczeństwie dawnych Majów. Pierwszy z nich to ich działalność będąca przedłużeniem polityki władców majańskich. Miała ona wspierać pozycję panującego oraz krzewić ideologię sankcjonującą ład społeczno-polityczny, jaki promowała elita majańska. Z tego względu twórcy mogli stanowić część delegacji wysyłanej z ważną misją do spełnienia w innym ośrodku politycznym, tak jak to było w przypadku Ix (Y)ook Ahiin czy Ix „K'abel”.

Artyści z uwagi na swoje zdolności manualne byli postrzegani jako cenny łup wojenny (Johnston 2005). Świadczyć o tym może fakt, że na Steli 12 z Piedras Negras wśród umieszczonych wizerunków pojmanych jeńców można odnaleźć także przedstawienie schwytanego artysty. Czasami w wyniku konfliktów zbrojnych przegrana strona musiała w ramach wojennego trybutu dostarczyć wykwalifikowanych rzeźbiarzy lub skrybów, tak jak to miało miejsce w przypadku Monumentu 122 z Toniná oraz Steli 1 z Palenque.

Po trzecie z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że niektórych artystów traktowano jako ówczesnych „naukowców”, którzy mieli wiedzę umożliwiającą produkcję niezbędnych substancji w procesie tworzenia dzieł. Tak zapewne było w przypadku wytwarzania i mieszania różnych składników, aby otrzymać odpowiednie farby i barwniki. To właśnie tacy artyści stworzyli niepowtarzalną recepturę, dzięki której otrzymali trwały kolor – tzw. błękit majański (ang. *Maya blue*). Jego skład, to jest mieszanekę indygo z pałygorskitem, zidentyfikowano dopiero w połowie XX wieku przy zastosowaniu najnowocześniejszych metod badawczych.

Podsumowując, informacje umieszczane w sygnaturach rzeźbiarzy oraz skrybów pozwalają stwierdzić z całą pewnością, że przynajmniej część z nich należała do elity majańskiej. Ci twórcy stanowili tylko fragment większej grupy ludzi pracujących na potrzeby dworu. Tak jak w każdej zbiorowości, również wśród artystów występowała hierarchia. Można wnioskować, że tworzyły ją przynajmniej trzy warstwy. Kryterium przynależności do pierwszej i zarazem najliczniejszej ilościowo kategorii było posiadanie umiejętności manualnych potrzebnych w tej działalności. Z kolei druga grupa miała charakter bardziej ekskluzywny, ponieważ należały do niej osoby lepiej urodzone i dobrze wykształcone. To właśnie one posiadały wiedzę pozwalającą na przeprowadzenie prac koncepcyjnych zamawianych artefaktów. Ich kwalifikacje, pochodzenie oraz zaistniałe okoliczności społeczno-polityczne w późnym okresie klasycznym doprowadziły do powstania i rozwoju procesu sygnowania artefaktów przez artystów. Trzecią, najwyższą grupę, mogły stanowić tylko nieliczne osoby, jak na przykład kapłani, którzy tworzyli teksty almanachów przepowiadających przyszłość lub mające związek z wolą bogów. Taka wyselekcjonowana grupa ludzi – posiadająca umiejętności artystyczne i wiedzę tajemną – kontrolowała przepływ informacji między dwoma światami: ziemskim i ponadnaturalnym. Doskonale widać to na przykładzie Kodeksu dreźnieńskiego i jego twórców.

Powyższa publikacja w założeniu ma stanowić impuls do dalszych badań nad postacią artysty w dawnej kulturze Majów. Ciągłe jest więcej pytań niż odpowiedzi. Z tego względu przedstawione wnioski przybierają kształt uzależniony od wyników aktualnych badań naukowych.

Aneks

ZAŁĄCZNIK 1

Wykaz tekstów, które zawierają wzmianki o rzeźbiarzach

Data	Pochodzenie	Nazwa zabytku
550 r.	Altún Ha?	Princeton Univ. Art Mus. 2013–78 a-b
9.7.0.0.0 (573 r.)	Arroyo de Piedra	Stela 6
9.7.0.0.0 (573 r.)	El Zotz	Stela 1
9.7.0.0.0 (573 r.)	Los Alacranes	Stela 1
9.7.13.11.11 (573 r.)	Bonampak	Nadproże 4
593 r.	Lacanha´	Stela 7
9.9.0.0.0 (613 r.)	Champerico	Stela 2
9.9.0.0.0 (613 r.)	?	Stela z Museo Baluarte de Soledad, Campeche ^a
9.9.0.0.0 (613 r.)	Arroyo de Piedra	Stela 1
9.9.0.0.0 (613 r.)	Bonampak	Miscellanea 2
9.9.1.7.1 (614 r.)	Bonampak	Panel 4/Miscellanea 4/Rzeźbiony Kamień 4
9.10.19.1.10 (651 r.)	La Corona	Schody Glicyczne 2, bloki 7 i 8
9.11.0.0.0 (652 r.)	Piedras Negras	Stela 34
9.11.0.0.0 (652 r.)	Tortuguero	Monument 1
9.11.6.1.8 (658 r.)	Piedras Negras	Panel 4
9.11.10.0.0 (662 r.)	Río Azul	Stela 2
9.11.16.2.8 (668 r.)	La Corona	Panel 2 (=Deletaille)
9.11.16.8.18 (669 r.)	Tortuguero	Monument 6
9.12.10.0.0 (682 r.)	El Perú-Waka´	Stela 18
9.12.15.0.0 (687 r.)	Piedras Negras	Stela 6
9.13.0.0.0 (692 r.)	El Perú-Waka´	Stela 34
9.13.0.0.0 (692 r.)	Palenque	„Dead Head”
9.13.6.1.11 (698 r.)	Palenque	kadzielnica ^b

Data	Pochodzenie	Nazwa zabytku
9.13.7.13.1 (699 r.)	Chichén Itzá	jadeitowa głowa z Piedras Negras
9.13.10.0.0 (702 r.)	Naranjo	Stela z Chicago
9.13.10.0.0 (702 r.)	El Perú-Waka'	Stela 43
9.13.17.12 (723 r.)	Yaxchilán	Nadproże 24
9.14.14.13.16 (726 r.)	Yaxchilán	Nadproże 26
9.15.0.0.0 (731 r.)	Calakmul	Stela 51
9.15.0.0.0 (731 r.)	Calakmul	Stela 89
731 r.	Yaxchilán	Nadproże 45
9.15.0.0.0 (731 r.)	El Cayo	Ołtarz 4
731 r.	Yaxchilán	Nadproże 46
732 r.	Dos Caobas	Stela 1
9.15.2.7.1 (733 r.)	El Cayo	Panel 1 z Dumbarton Oaks
9.15.5.0.0 (736 r.)	El Perú-Waka'	Stela 29/31
9.15.7.0.0 (738 r.)	Nim Li Punit	Stela 2
9.15.10.0.0 (741 r.)	El Perú-Waka'	Stela 27
9.16.0.0.0 (751 r.)	El Chorro	Stela San Lucas
9.16.0.0.0 (751 r.)	Ceibal	blok 9 ze Schodów Hieroglificznych
9.16.1.13.17 (753 r.)	Site R	Nadproże 5
9.16.5.0.0 (756 r.)	Sak Tz'i'	Panel Caracas
9.16.5.0.0 (756 r.)	Aguateca	Stela 5
9.16.10.0.0 (761 r.)	Piedras Negras	Stela 14
9.16.10.0.0 (761 r.)	Itzimte	Stela 8
9.16.13.5.9 (764 r.)	okolice Yaxchilán	Ołtarz (Drum Altar)
9.17.0.0.0 (771 r.)	Itzimte	Stela 7
9.17.0.16.1 (771 r.)	La Pasadita	Nadproże 3/Panel z Metropolitan Musuem
9.17.0.16.1 (771 r.)	La Pasadita	Nadproże 4
9.17.0.0.0 (771 r.)	Motul de San José	Stela 2
9.17.0.0.0 (771 r.)	Piedras Negras	Stela 13
9.17.11.6.1 (780 r.)	Bonampak	Stela 1
9.17.10.0.0 (780 r.)	La Milpa	Stela 7
9.17.11.6.1 (782 r.)	Piedras Negras	Panel 3
9.17.12.13.14 (783 r.)	Laxtunich	Kimbell Panel/Panel 1/Nadproże 1 <i>Mayuy Series</i>
9.17.13.4.3 (784 r.)	Naranjo	Stela 14
9.17.15.0.0 (785 r.)	Piedras Negras	Stela 15
9.17.15.0.0 (785 r.)	La Mar	Stela 1
9.17.15.0.0 (785 r.)	Piedras Negras	Tron 1
09.17.15.0.6 (786 r.)	Laxtunich	Panel 4/Nadproże 1 <i>Laxtunuch Series</i>
9.17.16.3.8 (787 r.)	Bonampak	Nadproże 2

Data	Pochodzenie	Nazwa zabytku
9.18.0.0.0? (790 r.)	Río Bec	Stela 6, Grupa V
9.18.0.0.0.0 (790 r.)	Aguateca	Stela 7
9.18.0.0.0 11 (790 r.)	Piedras Negras	Ołtarz 4
9.18.1.12.16 (792 r.)	El Cayo	Panel z Nowego Orleanu
9.18.5.0.0 (795 r.)	Cancuén	Panel 3
9.18.5.0.0 (795 r.)	Piedras Negras	Stela 12
800 r.	Cancuén	Stela 2
9.18.10.0.0 (800 r.)	Cancuén	Stela 1
800 r.	Naranjo	Stela 12
804 r.	La Amelia	Panel 2
9.18.17.1.13 (807 r.)	La Amelia	Panel 1
9.19.10.0.0 (820 r.)	Caracol	Stela 19
10.0.0.0.0 (830 r.)	Panhale	Stela 1
10.0.10.0.0 (840 r.)	Dzibilchaltún	Stela 9
10.1.15.0.0 (864 r.)	Sak Tz'i'	Stela Randall
lata 684–702	Palenque	Kamienny artefakt ^c
wiek VII	El Perú-Waka'	Stela 8
wiek VIII	Piedras Negras	fragmenet skorupy typu Ortiz Orange
wiek VIII	Xcalumkin	Nadproże 1
późny okres klasyczny	?	Mayer 1984, ryc. 180
późny okres klasyczny	?	Miscellanea 1 ^d
późny okres klasyczny	El Perú-Waka'	Stela 3
późny okres klasyczny	Pomoná/okolice	Stela Pomoy
późny okres klasyczny	Palenque/okolice	kadzielnica z Museo Amparo
późny okres klasyczny	El Chorro	Stela 1
późny okres klasyczny	Aguateca	Stela 6
późny okres klasyczny	Pomoná	Miscellanea 1
późny okres klasyczny	Chichén Itzá	jadeitowy dysk ^e
późny okres klasyczny	Tamarindito	Panel 7
późny okres klasyczny	Itzimte	fragment ołtarza
późny okres klasyczny	Uxul	Stela 8
późny okres klasyczny	Aguas Calientes	Stela 1

^a O tym zabytku wspomina Houston (2016, 398).

^b Przerys tego artefaktu został zamieszczony w doktoracie Van Stone'a (2005, 37).

^c Rysunek autorstwa Houstona (2016, 406).

^d Zdjęcie znajduje się w książce Mayera (1995, ryc. 111).

^e Rysunek autorstwa Houstona (2016, 415).

ZAŁĄCZNIK 2

Wykaz tekstów, które zawierają wzmianki o skrybach

Data	Pochodzenie	Nazwa zabytku
lata 680–750	?	K1256
lata 680–750	?	K3395
lata 680–750	?	Waza Sak Mo’
692 r.	Naj Tunich	D88: B9
lata 700–750	Peten	Waza Chuwen
lata 700–750	Río Azul	K2295
lata 700–750	?	K1485
lata 700–750	Río Azul/okolice	K7459
726 r.	?	K2784
735 r.	?	Waza Throckmorton
740 r.	Motul de San Jose/okolice	K1599
754 r.	Naj Tunich	tekst z jaskini (D66: J1–N1)
755 r.	?	K793
9.16.3.13.14 (755 r.)	Motul de San Jose/okolice	K791
756 r.	Motul de San Jose/okolice	K5418
760 r.	?	Naczynie z National Gallery of Victoria
9.16.14.0.0 (765 r.)	Xcalumkin	K8017
765 r.	Motul de San José/okolice	K1463
768 r.	?	K3054
770 r.	?	K7750
790 r.	?	K635
	?	K1440
późny okres klasyczny	Jolja’	tekst z jaskini

ZAŁĄCZNIK 3

Termin „pisać” oraz „czytać” w różnych językach majańskich (opracowano na podstawie Brown 1991)

Język majański	Termin „pisać”	Termin „czytać”
huastec (WAS)	<i>Θuc</i>	<i>ah</i>
jukatecki (YUK)	<i>c'i:b'</i>	<i>šok</i>
lacandon (LAK)	<i>c'ib'</i>	?
itza' (ITZ)	<i>c'ib'</i>	<i>šok</i>
mopán (MOP)	<i>c'ib'</i>	<i>šok</i>
cholti†	[<i>tziba</i>]	[<i>ilhun</i>]
chorti (CHR)	<i>c'ihb'a</i>	<i>ira u hun</i>
ch'ol (CHL)	<i>c'ihb'an</i>	<i>pehkan</i>
chontal (YOK)	<i>c'ib'</i>	<i>cike'</i>
tzeltal (TZE)	<i>c'ihb'axel, c'ib'</i>	<i>ilhun</i>
tzotzil (TZO)	<i>c'ib'a</i>	<i>k'elvun, aptavun</i>
kanjobal(QAN)	?	?
acatec (AKA)	?	?
jacaltepec (POP)	<i>cib'li</i>	<i>ila</i>
motozintlec (MCH)	<i>c'i:b'a</i>	<i>a:wa'</i>
chuj (CHJ)	<i>c'ip'</i>	?
tojolabal (TOJ)	<i>c'ihb'an</i>	<i>neb'huln, k'umb</i>
mam (MAM)	<i>c'i:b'at</i>	<i>sč'i:l</i>
teco (TEK)	<i>c'i:b'a</i>	?
ixil (IXL)	<i>c'ib'</i>	<i>sik'le'm</i>
aguacatec (AWA)	<i>c'ib'an</i>	<i>si'leh</i>
k'iche(KCH)	<i>c'ib'</i>	<i>sik'ix</i>
cakchiquel (KAQ)	<i>c'ib'ax</i>	<i>ax</i>
tzutujil (TZU)	<i>c'i:b'a:</i>	<i>rwačwu:x</i>
sacapultec (SAK)	?	?
sipacapa (SIP)	<i>c'ib'</i>	?
pocomchi (PCH)	<i>c'ihb'a:</i>	?
pocomam (PQM)	<i>c'ih'wa:</i>	?
kekchi (QEQ)	<i>c'i:b'ak</i>	<i>ilokru hu</i>
uspantec (USP)	<i>c'i:b'a:</i>	?

Bibliografia

ŹRÓDŁA

- Euw, E. von. 1977. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 4, cz. 1: *Itzimte, Pixoy, Tzum*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1978. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 5, cz. 1: *Xultún*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Euw, E. von i Graham, I. 1984. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 5, cz. 2: *Xultun, La Honradez, Uaxactun*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Glifoteca del Centro de Estudios Mayas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Graham, I. 1967. *Archaeological Explorations in El Petén, Guatemala*. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University.
- . 1975. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 1: *Introduction to the Corpus*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1978. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 2, cz. 2: *Naranjo, Chunhuitz, Xunantunich*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1979. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 3, cz. 2: *Yaxchilán*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1980. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 2, cz. 3: *Ixkun, Ucanal, Ixtutz, Naranjo*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1982. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 3, cz. 3: *Yaxchilán*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1986. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 5, cz. 3: *Uaxactún*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1992. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 4, cz. 2: *Uxmal, Xcalumkin*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1996. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 7, cz. 1: *Seibal*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Graham, I. i Euw, E. von. 1975. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 2, cz. 1: *Naranjo*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1977. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 3, cz. 1: *Yaxchilán*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1992. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 4, cz. 3: *Uxmal*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1997. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 8, cz. 1: *Cobá*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.

- Graham, I. i Mathews, P. 1996. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 6, cz. 2: *Toniná*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- . 1999. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 6, cz. 3: *Toniná*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Grube, N., Lacadena, A. i Martin, S. 2003. *Chichén Itzá and Ek' Balam: Terminal Classic Inscriptions from Yucatán*. Notebook for the XXVIIth Maya Hieroglyphic Forum at Texas, Maya Workshop Foundation Austin: University of Texas.
- Kerr, J. *An Archive of Rollout Photographs*. <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>
- Montgomery, J. 2000. *The Montgomery Drawings Collection*. <http://research.famsi.org/montgomery.html>
- Mayer, K.H. 1978. *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Europe*. Ramona: Acoma Books.
- . 1980. *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in United States*. Ramona: Acoma Books.
- . 1984. *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance in Middle America*. Berlin: Verlag von Flemming.
- . 1987. *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance, Supplement 1*. Berlin: Verlag von Flemming.
- . 1989. *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance, Supplement 2*. Berlin: Verlag von Flemming.
- . 1991. *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance, Supplement 3*. Berlin: Verlag von Flemming.
- . 1995. *Maya Monuments: Sculptures of Unknown Provenance, Supplement 4*. Berlin: Verlag von Flemming.
- Schele, L. *The Linda Schele Drawings Collection*. <http://research.famsi.org/schele.html>.
- Stuart, D. i Graham, I. 2003. *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions*, t. 9, cz. 1: *Piedras Negras*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Stuart, D. i Canuto, M. 2017. *Deciphering the Inscriptions of La Corona. Maya Hieroglyphic Workshop, The Maya Meeting*. Austin: University of Texas.
- Wayeb Drawing Archive. http://www.wayeb.com/resourceslinks/wayeb_drawings.php.

LITERATURA

- Adams, A. i Brady, J. 2005. *Ethnographic Notes on Maya Q'eqchi' Cave Rites: Implications for Archaeological Interpretation*, w: red. J. Brady i K. Prufer, *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerican Ritual Cave Use*. Austin: University of Texas Press, 301–327.
- Aimi, A. i Tunesi, R. 2017. *Notas sobre unos nuevos grandes artistas de los sagrados hombres de Chatahn*. <http://glyphdwellers.com/pdf/R54.pdf> (dostęp online: 3.05.2017).
- Aoyoma, K. 2011. *Socioeconomic and Political Implications of Regional Studies of Maya Lithic Artifacts: Two Case Studies of the Copan Region, Honduras and the Aguateca Region, Guatemala*, w: red. Z. Hruby, G. Braswell i O. Chinchilla, *The Technology of Maya Civilization: Political Economy And Beyond in Lithic Studies*. Oakville, Sheffield: Equinox Publishing Ltd., 37–54.
- Arellano, A. 1998. *Diálogo con los abuelos*, w: red. L. Staines, *La pintura mural prehispánica en México. Área maya, Bonampak*. México, DF: Instituto de Investigaciones Estéticas, 255–297.
- Arnold, D. 2005. *Maya Blue and Palygorskite: A Second Possible Pre-Columbian Source*. *Ancient Mesoamerica*, 16(1), 51–62.

- Arrington, N. 2017. *Connoisseurship, Vases, and Greek Art and Archaeology*, w: red. M. Padgett, *The Berlin Painter and His World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.* New Haven, London: Princeton University Art Museum, 21–41.
- Atwood, R. 2014. *School of the Ancient Elite*. Archaeology Magazine. <https://www.archaeology.org/issues/143-features/mexico-city/2210-mexico-city-aztec-calmecac-school> (dostęp online: 21.03.2018).
- Aveni, A., Saturno, W., Stuart, D. 2013. *Astronomical Implications of Maya Hieroglyphic Notations at Xultun*. Journal for the History of Astronomy, 44(1), 1–16. <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002182861304400101> (dostęp online: 19.04.2018).
- Bagley, R. 2008. *Anyang Writing and the Origin of the Chinese Writing System*, w: red. S. Houston, *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Cambridge: Cambridge University Press, 190–250.
- Barrera, A. 1980. *Diccionario Maya Cordemex*. 1a red. Mérida Yucatán México: Cordemex.
- Barthel, T. 1968. *El complejo 'emblema'*. Estudios de Cultura Maya, 7, 159–193.
- Bassie, K. 2001. *The Jolja' Cave Project*. <http://www.famsi.org/reports/00017/00017Bassie01.pdf> (dostęp online: 17.02.2018).
- Batalla, J.J. 2007. *The Scribes Who Painted the Matrícula de Tributos and the Codex Mendoza*. Ancient Mesoamerica, 18, 31–51.
- Beazley, J. 1911. *The Master of the Berlin Amphora*. Journal of Hellenic Studies, 31, 276–295.
- Beliaev, D. 2000. *Wuk Tsuk and Oxlahun Tsuk: Naranjo and Tikal in the Late Classic*, w: red. P. Colas, K. Delvendahl, M. Kuhnert, A. Schubart, A. Saurwein i M. Schwaben, *The Sacred and the Profane: Architecture and Identity in the Maya Lowlands*, 63–82.
- Beliaev, D., Davletshin, A., Tokovinine, A. 2010. *Sweet Cacao and Sour Atole: Mixed Drinks on Classic Maya Ceramic Vases*, w: red. J. Staller i M. Carrasco, *Pre-Columbian Foodways*. New York: Springer New York, 257–272.
- Benson, E. 1994. *The Multimedia Monkey, or, the Failed Man: The Monkey as Artist*, w: red. M.G. Robertson i V. Fields, *Seventh Palenque Round Table*, 1989. Austin: University of Texas Press, 137–143.
- Berlin, H. 1958. *El glifo 'emblema' en las inscripciones mayas*. Journal de la Societe des Americanistes, 47, 111–119.
- Bernal, G. 2005. *El linaje de Ox Te'K'uh, una localidad provincial de Palenque. Comentarios sobre la identidad histórica de las señoras Tz'ak-b'u Ajaw y Kinuuw Mat*. Mayab, 18, 77–87. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775129> (dostęp online: 30.10.2017).
- Biró, P. 2005. *Sak Tz'i' in the Classic Period Hieroglyphic Inscriptions*. Mesoweb. <http://www.mesoweb.com/articles/biro/SakTzi.pdf> (dostęp online: 15.03.2018).
- Biró, P. 2007. *Las piedras labradas 2, 4 y 5 de Bonampak y los reyes de Xukalnah en el siglo VII*. Estudios de Cultura Maya, 29, 31–61.
- Boffa, D. 2011. *Artistic Identity Set in Stone: Sculptors' Signatures in Italy, c. 1250–1550*. The State University of New Jersey. https://www.academia.edu/3018224/Artistic_Identity_Set_in_Stone_Sculptors_Signatures_in_Italy_c._1250-1550 (dostęp online: 9.10.2018).
- Boone, E. 1994. *Writing and Recording Knowledge*, w: red. E. Boone i W. Mignolo, *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press Books, 3–27.
- . 2000. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin: University of Texas Press.
- Boot, E. 1997. *Classic Maya Vessel Classification: Rare Vessel Type Collocations Containing the Noun Cheb, Quill*. Estudios de historia social y económica de América, 5, 59–76.

- . 2005a. *A Preliminary Overview of Common and Uncommon Classic Maya Vessel Type Collocations in the Primary Standard Sequence*. <http://www.mayavase.com/BootVesselTypes.pdf> (dostęp online: 10.04.2018).
- . 2005b. *Continuity and Change in Text and Image at Chichén Itzá, Yucatán, Mexico*. Leiden: CNWS Publications.
- . 2009a. *The Bat Sign in Maya Hieroglyphic Writing: Some Notes and Suggestions, Based on Examples on Late Classic Ceramics*. http://www.mayavase.com/boot_bat.pdf (dostęp online: 4.09.2017).
- . 2009b. *The Updated Preliminary Classic Classic Maya – English, English – Classic Maya Vocabulary of Hieroglyphic Readings*. <http://www.mesoweb.com/resources/vocabulary/Vocabulary-2009.01.pdf> (dostęp online: 9.03.2018).
- Bottero, F. 2008. *Writing on Bone and Shell in Shang China*, w: red. S. Houston, *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Cambridge: Cambridge University Press, 250–262.
- Bourbon, F. 2000. *The Lost Cities of the Mayas: The Life, Art, and Discoveries of Frederick Catherwood*. Novara: White Star Publishers.
- Brady, J. 1997. *Settlement Configuration and Cosmology: The Role of Caves at Dos Pilas*. *American Anthropologist*, 99(3), 602–618.
- Bricker, V. 1986. *A Grammar of Mayan Hieroglyphs*. New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University.
- . 2004. *Mayan*, w: red. R. Woodard, *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1041–1070.
- Brittenham, C. 2015. *The Murals of Cacaxtla: The Power of Painting in Ancient Central Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Brown, C.H. 1991. *Hieroglyphic Literacy in Ancient Mayaland: Inferences From Linguistic Data*. *Current Anthropology*, 32(4), 489–496. <http://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/203988> (dostęp online: 27.07.2017).
- Brunhouse, R. 1989. *En busca de los mayas: los primeros arqueólogos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burckhardt, J. 1991. *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Canuto, M. i Barrientos, T. 2011. *La Corona: un acercamiento a las políticas del reino Kaan desde un centro secundario del noroeste del Petén*. *Estudios de Cultura Maya*, 37, 11–43.
- . 2012. *Resultados generales y conclusiones de la temporada de campo 2011*, w: red. T. Barrientos, *Proyecto arqueológico La Corona. Informe final. Temporada 2011*, 407–439. <http://www.mesoweb.com/resources/informes/LaCorona2011.pdf> (dostęp online: 12.10.2017).
- . 2013. *Resultados generales y conclusiones de la temporada de campo 2012*, w: red. T. Barrientos, M. Canuto i J. Ponce, *Proyecto Arqueológico La Corona. Informe Final. Temporada 2012*, 367–391. <http://www.mesoweb.com/resources/informes/LaCorona2012-es.html> (dostęp online: 15.11.2017).
- Carter, N.P. i Dobereiner, J. 2016. *Multispectral Imaging of an Early Classic Maya Codex Fragment from Uuxactun, Guatemala*. *Antiquity*, 90(351), 711–725.
- Chase, A. i Chase, D. 2003. *Mesoamerican Elites: Assumptions, Definitions, and Models*, w: red. D. Chase i A. Chase, *Mesoamerican Elites. An Archaeological Assessment*. Norman: University of Oklahoma Press, 3–17.
- Chuchiak, J. 2010. *Writing as Resistance: Maya Graphic Pluralism and Indigenous Elite Strategies for Survival in Colonial Yucatan, 1550–1750*. *Ethnohistory*, 57(1), 87–116. <http://ethnohistory.dukejournals.org/cgi/doi/10.1215/00141801-2009-055> (dostęp online: 27.12.2016).

- Ciudad, A., Sanz, L.T. i Lacadena, A. 1999. *Los escribas del Codex Tro-Cortesianus del Museo de América de Madrid*. *Anales del Museo de América*, 7, 65–94.
- Clancy, F. 2009. *The Monuments of Piedras Negras, an Ancient Maya City*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Closs, M. 1987. *Bilingual Glyphs. Research Reports on Ancient Maya Writing 12*. <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/RRAMW21.pdf> (dostęp online: 12.02.2016).
- . 1991. *I Am a 'Kahal'. My Parents Were Scribes*. *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 39, 7–22. <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/RRAMW39.pdf> (dostęp online: 27.04.018).
- Coe, M. 1963. *Una referencia antigua al Códice de Dresde*. *Estudios de Cultura Maya*, 3, 37–40.
- . 1973. *The Maya Scribe and His World*. New York: The Grolier Club.
- . 1977. *Supernatural Patrons of Maya Scribes and Artists*, w: red. N. Hammond, *Social Process in Maya Prehistory*. London: Academic Press, 327–47.
- . 1982. *Old Gods and Young Heroes: The Pearlman Collection of Maya Ceramics*. Jerusalem: The Israel Museum.
- . 1992. *Breaking the Maya Code*. London: Thames & Hudson.
- . 2004. *New Discoveries and Personal Accounts in the Maya West*, w: red. M. Miller i S. Martin, *Courtly Arts of the Ancient Maya*. San Francisco: Thames & Hudson, 239–252.
- . 2005. *The Maya*. 7th red. New York: Thames & Hudson.
- Coe, M. i Kerr, J. 1978. *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1997. *The Art of the Maya Scribe*. London: Thames & Hudson.
- Coe, M. i Stone, M. Van. 2005. *Reading the Maya Glyphs*. London: Thames & Hudson.
- Coe, M., Miller, M., Houston, S. i Taube, K. 2015. *The Fourth Maya Codex*, w: *Maya Archaeology 3: Featuring the Grolier Codex*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 116–168.
- Cohodas, M. 1972. *Stone Figural Sculpture of Yaxchilan*.
- . 1979. *The Identification of Workshops, Schools, and Hands at Yaxchilán, a Classic Maya Site in Mexico*, w: *Actes Du XLII Congres International Des Americanistes*, 301–313.
- Cougnaud, A., Green, H., Koch, B. i Meador, A. 2003. *The Dos Caobas Stelae*. *Wayeb Notes* (3). http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0003.pdf (dostęp online: 14.12.2017).
- Ćwick, A. 2016. *Hieroglify Egipskie: Mowa Bogów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Cyphers, A. 2007a. *Mas sobre el bloque labrado de El Cascajal, Jaltipan, Veracruz*. *Arqueología Mexicana*, 15(85), 6–8.
- . 2007b. *Sobre El bloque labrado de El Cascajal, Jaltipan, Veracruz*. *Arqueología Mexicana*, 14(84), 6–8.
- Davoust, M. 1994. *The Glyphic Names for Some Maya Scribes and Sculptors of the Classic Period*, w: red. M.G. Robertson i V.M. Fields, *Seventh Palenque Round Table*, 1989. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 105–111.
- Deckert, H. 1962. *Codex Dresdensis: Die Maya-Handschrift in Der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Deckert, H. i Anders, F. 1975. *Codex Dresdensis: Sächsische Landesbibliothek Dresden*. Graz: Akademische Druck – und Verlagsanstalt.
- Delvendahl, K. 2008. *Calakmul in Sight: History and Archaeology of an Ancient Maya City*. Mérida: Unas Letras Industria Editorial.
- Donnan, Ch. 1971. *Ancient Peruvian Potters' Marks and Their Interpretation through Ethnographic Analogy*. *American Antiquity*, 36(4), 460–466.
- Doyle, J., Houston, S., Edelstein, B. i Santarelli, B. 2017. *A Universe in a Maya Lintel III: Configuring Color*. <https://decipherment.wordpress.com/2017/09/01/a-universe-in-a-maya-lintel-iii-configuring-color/> (dostęp online: 10.10.2017).

- Emery, K. i Aoyama, K. 2007. *Bone, Shell and Lithic Evidence for Crafting in Elite Maya Households at Aguateca, Guatemala*. *Ancient Mesoamerica*, 18(1), 69.
- Encyklopedia PWN. 2018. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mecenat;3939138.html> (dostęp online: 11.03.2018).
- Escobedo, H. i Acuña, M. 2004. *WK-02: excavaciones en la Estructura M12–35*. <http://www.meso-web.com/resources/informes/Waka2003-Cap03.pdf> (dostęp online: 8.02.2018).
- Estrada-Belli, F. i Tokovinine, A. 2016. *A King's Apotheosis: Iconography, Text, and Politics from a Classic Maya Temple at Holmul*. *Latin American Antiquity*, 27(02), 149–168.
- Fahsen, F. i Matul, D. 2007. *Los Códices de Dresde, París y Grolier*. Quetzaltenango: Liga Maya Guatemala.
- Fash, W. 1991. *Scribes, Warriors and Kings: The City of Copán and the Ancient Maya*. New York: Thames & Hudson.
- Flannery, K. i Joyce, M. 2003. *The Origin of War: New 14C Dates from Ancient Mexico*. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 100(20), 11801–11805. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/14500785> (dostęp online: 14.08.2018).
- Förstemann, E. 1906. *Commentary on the Maya Manuscript in the Royal Public Library of Dresden*. Cambridge: The Museum.
- Freidel, D., Escobedo, H., Lee, D., Guenter, S. i Melendez, J. 2007. *El Peru-Waka'y la ruta terrestre de la dinastía Kan hacia el Altiplano*, w: red. J. Laporte, B. Arroyo i H. Mejía, *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 59–76.
- Freidel, D. i Escobedo, H. 2005. *Eliminando a los reyes sagrados y restableciendo a los dioses: Algunas consideraciones generales de la segunda temporada de campo en el Peru – Waka', Petén*, w: red. J. Laporte, B. Arroyo i H. Mejía, *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 333–338. [http://www.asociaciontikal.com/pdf/29-%0A Freidel y Escobedo.04.pdf](http://www.asociaciontikal.com/pdf/29-%0A%Freidel%y%Escobedo.04.pdf) (dostęp online: 24.08.2016).
- Gates, W. 1932. *Dresden Codex*. <http://www.wayeb.org/download/resources/dresden01.pdf> (dostęp online: 10.03.2016).
- Gelb, I. 1963. *A Study of Writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gell, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, New York: Clarendon Press.
- Grasping the Meaning of Prehistoric Graffiti at Xunantunich*. 2016. <http://www.7newsbelize.com/story.php?nid=37083> (dostęp online: 11.04.2018).
- Greña-Behrens, D. 2012. *Itz'aat and Tlamatini. The 'Wise Man' as Keeper of Maya and Nahua Collective Memory*, w: red. A. Megged i S. Wood, *Mesoamerican Memory: Enduring Systems of Remembrance*. Norman: University of Oklahoma Press, 15–32.
- Gronemeyer, S. 2006. *The Maya Site of Tortuguero, Tabasco, Mexico. Its History and Inscriptions*. Acta Meso. Markt Schwaben: Verlag Anton Saurwein.
- . 2016a. *Filling the Grid? More Evidence for the Syllabogram*. http://mayawoerterbuch.de/wp-content/uploads/2016/09/twkm_note_004.pdf (dostęp online: 11.01.2017).
- . 2016b. *Textos jeroglíficos*, w: red. M. Eberl i C.M. Vela, *Entre reyes y campesinos: Investigaciones arqueológicas en la antigua capital maya de Tamarindito*. Oxford: Archeopress, 174.
- Gronemeyer, S. i Macleod, B. 2010. *What Could Happen in 2012: A Re-Analysis of The 13-Bak tun Prophecy on Tortuguero Monument 6*, 34. http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0034.pdf (dostęp online: 4.12.2017).
- Grube, N. 1990. *The Primary Standard Sequence in Chochola Style Ceramics*, w: red. J. Kerr, *The Maya Vase Book*, t. 2, New York: Ker Associates, 316–328.

- . 1998. *Speaking Through Stones: A Quotative Participle in Maya Hieroglyphic Inscriptions*, w: red. S. Dedenbach-Salazar, C. Arellano, E. König i H. Prumers, *50 Años de estudios americanistas en la Universidad de Bonn: Nuevas contribuciones a la arqueología, etnohistoria, etnolingüística y etnografía de las Américas*. Markt Schwaben: A. Saurwein, 891.
- . 2002. *Onomástica de los gobernantes mayas*, w: red. V. Tiesler, R. Cobos i M. Greene, *La organización social entre los Mayas prehispánicos, coloniales y modernos. memoria de la Tercera Mesa Redonda de Palenque*, t. 2. Robertson. México: CONACULTA-INAH, 321–353.
- . 2003. *Hieroglyphic Inscriptions from Northwest Yucatan: An Update of Recent Research*, w: red. Hanns Prem, *Escondido En La Selva*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 339–367.
- . 2004. Los cautivos de Dzibanché, w: red. E. Nalda, *Los cautivos de Dzibanché*. Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- . 2005. *Toponyms, Emblem Glyphs, and the Political Geography of Southern Campeche*. Anthropological Notebooks, 11, 89–102.
- . 2008. *Monumentos esculpidos: epigrafía e iconografía*, w: red. I. Šprajc, *Reconocimiento arqueológico en el sureste del estado de Campeche, México : 1996–2005*. Archaeopress, 177–232.
- . 2012. *Der Dresdner Maya – Kalender: Der Vollständige Codex*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Grube, N., Delvendahl, K., Seefeld, N. i Volta, B. 2012. *Under the Rule of the Snake Kings: Uxul in the 7th and 8th Centuries*. Estudios de Cultura Maya, 40, 11–49.
- Grube, N. i Schele, L. 1991. *Tzuk in the Classic Maya Inscriptions*. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/15302> (dostęp online: 18.12.2017).
- Grube, N. i Martin, S. 1998. *Política clásica maya dentro de una tradición mesoamericana: un modelo epigráfico de organización política hegemónica*, w: red. S. Trejo, *Modelos de entidades políticas mayas. Primer Seminario de las Mesas Redondas de Palenque*. México: Conaculta-INAH, 131–146.
- Grube, N. i Luin, C.A. 2014. *A Drum Altar from the Vicinity of Yaxchilan*. Mexican, 36, 40–48.
- Guenter, S. 2007. *On the Emblem Glyph of El Peru*. The PARI Journal, 8(2), 20–23. <http://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI0802.pdf> (dostęp online: 12.09.2017).
- . 2014. *The Epigraphy of El Peru Waka*, w: red. O. Navarro-Farr, M. Rich, *Archaeology at El Perú Waka: Ancient Maya Performances of Ritual, Memory and Power*. Tucson: The University of Arizona Press, 278.
- Hagen, V. von. 1967. *Maya Explorer: John Lloyd Stephens and the Lost Cities of Central America and Yucatán*. Norman: University of Oklahoma Press.
- . 1968. *F. Catherwood. Architect*. Barre Mass: Barre Publishers.
- Hammond, N. 2011. *Źródła cywilizacji Majów – początki życia w wioskach*, w: red. N. Grube, E. Eggebrecht i M. Seidel, *Majowie. Niezwykła cywilizacja*. Warszawa: Buchmann, 34–48.
- Hansen, R. 2011. *Pierwsze miasta – początki urbanizacji i powstawanie państw na nizinach Majów*, w: red. N. Grube, E. Eggebrecht i M. Seidel, *Majowie. Niezwykła cywilizacja*. Warszawa: Buchmann, 50–66.
- Helmke, Ch., Awe, J., Morton, Sh. i Iannone, G. 2015. *The Text and Context of the Cuychen Vase, Macal Valley, Belize*, w: red. Ch. Golden, S. Houston i J. Skidmore, *Maya Archaeology*. San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press, 8–29.
- Herring, A. 1998. *Sculptural Representation and Self-Reference in a Carved Maya Panel from the Region of Tabasco, Mexico*. RES: Anthropology and Aesthetics, 102–114.
- . 2005. *Art and Writing in the Maya Cities, AD 600–800: A Poetics of Line*. Cambridge. New York: Cambridge University Press.

- Hofling, A. 1998. *The Language of the Inscriptions of the Central Peten*. Prelekcja wygłoszona na konferencji "The 63rd Annual Meeting of the Society for American Archaeology". Seattle, Washington.
- Holzenberg, E. *History – The Grolier Club*. <http://www.grolierclub.org/Default.aspx?p=DynamicModule&pageid=268768&ssid=136857&vnf=1> (dostęp online: 30.12.2017).
- Houston, S. 1994. *Literacy among the Pre-Columbian Maya: A Comparative Perspective*, w: red. E. Boone i W. Mignolo, *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*. Durham: Duke University Press Books, 27–50.
- . 1998. *Classic Maya Depictions of the Built Environment*, w: red. S. Houston, *Function and Meaning of Classic Maya Architecture*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 333–372.
- . 1999. *Investigations at Piedras Negras, Guatemala: 1999 Field Season. Among the River Kings: Archaeological Research at Piedras Negras, Guatemala*. <http://www.famsi.org/reports/98055/98055Houston01.pdf> (dostęp online: 6.12.2017).
- . 2008a. *A Classic Maya Bailiff?*. <https://decipherment.wordpress.com/2008/03/10/a-classic-maya-bailiff/#comments> (dostęp online: 5.12.2017).
- . 2008b. *Overture to the First Writing*, w: red. S. Houston, *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Cambridge: Cambridge University Press, 3–16.
- . 2008c. *Writing in Early Mesoamerica*, w: red. S. Houston, *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Cambridge: Cambridge University Press, 274–313.
- . 2009. *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color*. Austin: University of Texas Press.
- . 2016. *Crafting Credit: Authorship among Classic Maya Painters and Sculptors*, w: red. C.L. Costin, *Making Value, Making Meaning Techné in the Pre-Columbian World*. Washington: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia, 391–432.
- . 2017. *The Fourth Wall*. <https://decipherment.wordpress.com/2017/06/28/the-fourth-wall-belief-and-alief/> (dostęp online: 11.04.2017).
- Houston, S., Chinchilla, O. i Stuart, D. 2001. *The Decipherment of Ancient Maya Writing*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Houston, S., Doyle, J., Stuart, D. i Taube, K. 2017a. *A Universe in a Maya Lintel II: Mayuy and His Masterworks*. <https://decipherment.wordpress.com/2017/08/29/a-universe-in-a-maya-lintel-ii-mayuy-and-his-masterworks/> (dostęp online: 12.07.2018).
- . 2017b. *A Universe in a Maya Lintel IV: Seasonal Gods and Cosmic Kings*. <https://decipherment.wordpress.com/2017/09/04/a-universe-in-a-maya-lintel-iv-seasonal-gods-and-cosmic-kings/#comments> (dostęp online: 23.04.2018).
- Houston, S. i Inomata, T. 2009. *The Classic Maya*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Houston, S., Fash, B. i Stuart, D. 2015. *Masterful Hands: Morelli and the Maya on the Hieroglyphic Stairway, Copan, Honduras*. *RES: Anthropology and aesthetics*, 65–66, 15–36.
- Houston, S., Robertson, J. i Stuart, D. 2000. *The Language of Classic Maya Inscriptions*. *Current Anthropology*, 41(3), 321–356.
- . 2001. *Quality and Quantity in Glyphic Nouns and Adjectives*. *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 47, 1–56. <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/RRAMW47-OCR.pdf> (dostęp online: 25.05.2017).
- Houston, S. i Stuart, D. 1992. *On Maya Hieroglyphic Literacy*. *Current Anthropology*, 33(5), 589–593.
- . 2001. *Peopling the Classic Maya Court*, w: red. T. Inomata i S. Houston, *Royal Courts of the Ancient Maya*, t. 1: *Theory, Comparison and Synthesis*. Boulder: Westview Press, 54–83.
- Houston, S., Stuart, D. i Taube, K. 1989. *Folk Classification of Classic Maya Pottery*. *American Anthropologist*, 91(3), 720–726.

- Houston, S. i Taube, K. 1987. *Name-Tagging in Classic Mayan Script*. *Mexicon*, 9(2), 38–41.
- Hruby, Z. 2006. *The Organization of Chipped-Stone Economies at Piedras Negras, Guatemala*. Riverside: University of California,. http://www.famsi.org/research/piedras_negras/pn_project/Hruby_2006.pdf (dostęp online: 6.11.2017).
- Hull, K. 2003. *Verbal Art and Performance in Ch'orti' and Maya Hieroglyphic Writing*. Austin: University of Texas.
- Hurst, H. 2004. *San Bartolo, Petén: Late Preclassic Techniques of Mural Painting*, w: red. J.P. Laporte, B. Arroyo i H. Mejía, *Symposium of Archaeological Investigations in Guatemala, 2004, Guatemala: FAMSI*. <http://www.famsi.org/reports/03101/59hurst/59hurst.pdf> (dostęp online: 10.06.2019).
- INAH. 2018. *Élite maya residió en Teotihuacan, revelan hallazgos en la Plaza de las Columnas*. <http://www.inah.gob.mx/boletines/7579-elite-maya-residio-en-teotihuacan-revelan-hallazgos-en-la-plaza-de-las-columnas> (dostęp online: 22.09.2018).
- Inomata, T. 1997. *The Last Day of a Fortified Classic Maya Center: Archaeological Investigations at Aguateca, Guatemala*. *Ancient Mesoamerica*, 8, 337–351.
- . 2001. *The Power and Ideology of Artistic Creation*. *Current Anthropology*, 42(3), 321–349.
- . 2007. *Knowledge and Belief in Artistic Production by Classic Maya Elites*. *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 17(1), 129–41.
- Inomata, T. i Houston, S. (red.). 2001. *Royal Courts of the Ancient Maya*. Boulder: Westview Press.
- Jackson, S. 2013. *Politics of the Maya Court: Hierarchy and Change in the Late Classic Period*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Jackson, S. i Stuart, D. 2002. *The Aj K'uhun Title: Deciphering a Classic Maya Term of Rank*. *Ancient Mesoamerica*, 12(2), 217–228.
- Jagodziński, K. 2012. *Ponowne odkrycie Majów – wyprawy Johna Lloyda Stephensa i Fredericka Catherwooda w latach 1839–1842*. Poznań: Uniwersytet im. A. Mickiewicza.
- . 2017. *Znaczenie almanachu 1c z Kodeksu Drezdeńskiego dla rozwoju epigrafiki majańskiej*. *Studia Europaea Gnesnensia*, 15, 129–147.
- . 2019. *Los escribas del Códice de Dresde: Un análisis de las páginas 1–2*, w: red. H. Kettunen, V. Vázquez, F. Kupprat, C. Vidal, G. Muñoz i M.J. Iglesias, *Tiempo detenido, tiempo suficiente Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*. WAYEB, 845–863. <https://www.wayeb.org/download/Kettunen%20et%20al%202018%20Tiempo%20Detenido%20Alfonso%20Lacadena%20%28Wayeb%20Series%201%29.pdf> (dostęp online: 29.08.2019)
- Johnston, K. 2005. *Dedos rotos: La captura del escriba en la cultura Maya Clásica*. <http://www.famsi.org/reports/03101es/62kevin/62kevin.pdf> (dostęp online: 20.08.2016).
- Just, B. 2013. *Dancing into Dreams: Maya Vase Painting of the Ik' Kingdom*. New Haven, London: Yale University Press.
- . *Collecting Art of the Maya*. <http://artmuseum.princeton.edu/story/collecting-art-maya> (dostęp online: 28.10.2017).
- Kaufman, T. i Justeson, J. 2003. *A Preliminary Mayan Etymological Dictionary*.
- Keller, K. i Luciano, P. 1997. *Diccionario chontal de Tabasco*. Tucson: Summer Institute of Linguistics.
- Kerr, J. i Kerr, B. 1988. *Some Observations on Maya Vase Painters*, w: red. E. Benson i G. Griffin, *Maya Iconography*. Princeton: Princeton University Press, 236–259.
- Kettunen, H. i Helmke, Ch. 2011. *Wprowadzenie do hieroglify Majów*. <http://www.wayeb.org/download/resources/wh2011polish.pdf> (dostęp online: 15.08.2015).
- Kidder, B. 2009. *Maya Scribes Who Would Be Kings: Shamanism, the Underworld, and Artistic Production into the Late Classic Period*. San Marcos: Texas State University. <https://digi->

- tal.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/4075/fulltext.pdf?sequence=1 (dostęp online: 18.10.2016).
- Knorosow, J. 1955. *La escritura de los antiguos Mayas (ensayo de descifrado)*. Moskwa: Akademia Nauk ZSRR.
- Kodzik, J. 2015. *Ceremoniał polskiego dworu królewskiego w XVII wieku z perspektywy niemieckich uczonych*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Krempel, G. 2016. *Análisis iconográfico y epigráfico de artefactos arqueológicos de Uaxactún y alrededores*, w: red. M. Kovac, S. Alvarado i T. Drapela, *Nuevas excavaciones en Uaxactún. Temporada 2015*. Bratislava, 362–405. http://mesoamerica.eu/wp-content/uploads/informe_uaxactun_2015_vii.pdf (dostęp online: 23.02.2017).
- Krempel, G. i Matteo, S. 2012. *Painting Styles of the North-Eastern Peten from a Local Perspective: The Palace Schools of Yax We'en Chan K'inich, Lord of Xultun*, w: red. Ch. Helmke i J. Żrałka, *Contributions in New World Archaeology*. Cracow: Polish Academy of Arts and Sciences, Jagiellonian University, 135–171.
- Lacadena, A. 1995. *Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: Implicaciones históricas y culturales*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. <http://eprints.ucm.es/2433/1/H0028201.pdf> (dostęp online: 12.12.2016).
- . 1996. *A New Proposal for the Transcription of the A-k'u-Na/a-k'u-Hun-n Title*. *Mayab*, 10, 46–49.
- . 1997. *Bilingüismo en el Códice de Madrid*. *Los investigadores de la cultura Maya*, 5, 184–204.
- . 2000. *Los escribas del Códice de Madrid: Metodología paleográfica*. *Revista Española de Antropología Americana*, 30, 27–85.
- . 2009. *Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua*, w: red. A. Gunsenheimer, T.O. Harada i J. Chuchiak, *Texto y contexto: Perspectivas intraculturales en el análisis de la literatura maya yucateca*. Aachen, Bonn: BAS, 31–52.
- . 2012. *Syntactic Inversion (Hyperbaton) as a Literary Device in Maya Hieroglyphic Texts*, w: red. K. Hull i M. Carrasco, *Parallel Worlds: Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Maya Literature*. Boulder: University Press of Colorado, 45–71.
- Lacadena, A. i Hull, K. 2012. *Maya Poetics*.
- Lacadena, A. i Wichmann, S. 2002. *The Distribution of Lowland Maya Languages in the Classic Period*, w: red. V. Tiesler, R. Cobos i M.G. Robertson, *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: Memoria de La Tercera Mesa Redonda de Palenque*, 275–314.
- Landa, D. de. 2006. *Świat Apocalypso*. Radom: Polwen Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne.
- . *Relación de las cosas de Yucatán*. <http://www.wayeb.org/download/resources/landa.pdf> (dostęp online: 1.10.2017).
- Lee, T. 1985. *Los Códices Mayas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Le Fort, G. 1995. *Lady Alligator Foot Emerges from the Past: Maize God Iconography at Yomop*. Paris: Galerie Mermoz.
- León-Portilla, M. 1993. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Looper, M. 2009. *To Be like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*. Austin: University of Texas Press.
- Lopes, L., Davletshin, A. 2004. *The Glyph for Antler in the Mayan Script* (11). http://wayeb.org/notes/wayeb_notes0011.pdf (dostęp online: 4.10.2017).
- López, M. 2012. *El uso de las preposiciones ta y ti en los códigos jeroglíficos mayas del período posclásico*. Universidad Complutense. https://www.academia.edu/3597717/EL_USO_DE_LAS_

- PREPOSICIONES_TA_Y_TI_EN_LOS_CÓDICES_JEROGLÍFICOS_MAYAS_DEL_PERÍODO_POSCLÁSICO (dostęp online: 13.05.2016).
- Love, B. 1994. *The Paris Codex: Handbook for a Maya Priest*. Austin: University of Texas Press.
- . 2017. *Authenticity of the Grolier Codex Remains in Doubt*. *Mexicon*, 39, 88–95.
- Love, B., Zetina, S., Hernández, E. i Sotelo, L. 2018. *Retos y perspectivas acerca de la autenticidad del Códice Grolier*. *Arqueología Mexicana*, 152, 28–33.
- MacLeod, B. 1987. *An Epigrapher's Annotated Index to Cholan and Yucatecan Verb Morphology*. Columbia: University of Missouri.
- MacLeod, B. 1984. *Cholan and Yucatecan Verb Morphology and Glyphic Verbal Affixes in the Inscriptions*, w: red. J. Justeson i L. Campbell, *Phoneticism in Mayan Hieroglyphic Writing*. Albany: State University of New York, 77–166.
- . 1987. *An Epigrapher's Annotated Index to Cholan and Yucatecan Verb Morphology*. Columbia: University of Missouri.
- . 1990. *Deciphering the Primary Standard Sequence*. Austin: University of Texas.
- . 1997. *The God N/Step Set in The Primary Standard Sequence*, w: red. B. Kerr i J. Kerr, *The Maya Vase Book*, t. 2. New York: Kerr Associates, 328–345.
- . 2004. *A World in a Grain of Sand: Transitive Perfective Verbs in the Maya Classic Script*, w: red. S. Wichmann, *The Linguistics of Maya Writing*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 291–326.
- MacLeod, B. i Puleston, D. 1978. *Pathways Into Darkness: The Search For The Road To Xibalbá*. <http://www.mesoweb.com/pari/publications/rt04/pathways.pdf> (dostęp online: 8.03.2018).
- MacLeod, B. i Reents-Budet, D. 1994. *The Art of Calligraphy: Image and Meaning*, w: *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham: Duke University Press Books, 106–164.
- Marcus, J. 1973. *Territorial Organization of the Lowland Classic Maya*. *Science*, 180(4089), 911–916.
- . 1976. *Emblem and State in the Classic Maya Lowlands. An Epigraphic Approach to Territorial Organization*. Washington: Dumbarton Oaks.
- . 1987. *The Inscriptions of Calakmul: Royal Marriage at a Maya City in Campeche, Mexico*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Martin, S. 2001. *Court and Realm: Architectural Signatures in the Classic Maya Southern Lowlands*, w: red. T. Inomata i S. Houston, *Royal Courts of the Ancient Maya*, t. 1: *Theory, Comparison and Synthesis*. Boulder: Westview Press, 168–194.
- . 2005. *Of Snakes and Bats: Shifting Identities at Calakmul*. *The PARI Journal*, 6(2), 5–15.
- . 2008. *Wives and Daughters on the Dallas Altar*. Mesoweb. <http://www.mesoweb.com/articles/martin/Wives&Daughters.pdf> (dostęp online: 21.05.2018).
- . 2012. *Hieroglyphs from the Painted Pyramid: The Epigraphy of Chiik Nahb Structure Sub 1–4, Calakmul, Mexico*, w: red. Ch. Golden, S. Houston i J. Skidmore, *Maya Archaeology Reports 2*. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 60–81.
- Martin, S. i N. Grube. 2000. *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. London: Thames & Hudson.
- Martin, S., Houston, S. i Zender, M. 2015. *Sculptors and Subjects: Notes on the Incised Text of Calakmul Stela 51*. <https://decipherment.wordpress.com/2015/01/07/sculptors-and-subjects-notes-on-the-incised-text-of-calakmul-stela-51/> (dostęp online: 29.09.2017).
- Mathews, P. 1979. *The Glyphs from the Ear Ornaments from Tomb A-1/1*, w: red. D.M. Pendergast, *Excavations at Altun Ha, Belize, 1964–1970*. Toronto: Royal Ontario Museum, 79–80.
- . 1980. *Notes on the Dynastic Sequence of Bonampak, Part 1*, w: red. M. Robertson, *Third Palenque Round Table, 1978*. Austin: University of Texas Press, 60–73.

- . 1996. *Classic Maya Emblem Glyphs*, w: red. P. Culbert, *Classic Maya Political History: Hieroglyphic and Archaeological Evidence*. Cambridge: Cambridge University Press, 19–29.
- Mejía, H. i García, J.M. 2004. *Dos nuevos monumentos de Itzimte, Petén*, w: red. J. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo i H. Mejía, *XVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2003*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 810–828.
- Melius, J. 2011. *Connoisseurship, Painting, and Personhood*. *Art History*, 34(2), 288–309.
- Miller, M. 1993. *On the Eve of the Collapse: Maya Art of the Eighth Century*, w: red. J. Sabloff i J. Henderson, *Lowland Maya Civilization in the Eighth Century A.D.* Washington: Dumbarton Oaks Pub Service, 355–415.
- . 1998. *A Design for Meaning in Maya Architecture*, w: red. S. Houston, *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 187–223.
- . 2001. *The Art of Mesoamerica: From Olmec to Aztec*. London: Thames & Hudson.
- Miller, M. i Brittenham, C. 2013. *The Spectacle of the Late Maya Court: Reflections on the Murals of Bonampak*. Austin: University of Texas Press.
- Miller, M. i Martin S. 2004. *Courtly Art of the Ancient Maya*. Fine Arts Museums of San Francisco.
- Miller, M. i Taube, K. 1993. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. New York: Thames & Hudson.
- Montgomery, J. 1995. *Sculptors of the Realm: Classic Maya Artists' Signatures and Sculptural Style During the Reign of Piedras Negras Ruler 7*. University of New Mexico.
- . 2002. *Dictionary of Maya Hieroglyphs*. New York: Hippocrene Books.
- Mora-Marín, D. 2004. *The Primary Standard Sequence: Database Compilation, Grammatical Analysis, and Primary Documentation*. <http://www.famsi.org/reports/02047/FinalReport02047.pdf> (dostęp online: 2.09.2017).
- Nelson, Z. 2003. *The Growth of Piedras Negras, Guatemala*. <http://www.famsi.org/reports/01044/01044Nelson01.pdf> (dostęp online: 6.12.2017).
- Novotny, A., Awe, J., Santasilia, C. i Knudson, K. 2018. *Ritual Emulation of Ancient Maya Elite Mortuary Traditions During The Classic Period (AD 250–900) at Cahal Pech, Belize*. *Latin American Antiquity*, 29(4), 641–659.
- O'Neil, M. 2012. *Engaging Ancient Maya Sculpture at Piedras Negras, Guatemala*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Olko, J. i Żrałka, J. 2008. *W krainie czerni i czerwieni. Kultury prekolumbijskiej Mezoameryki*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Osborne, R. 2010. *The Art of Signing in Ancient Greece*. *Arethusa*, 43(2), 231–251.
- Palka, J. 2002. *Left/Right Symbolism and the Body in Ancient Maya Iconography and Culture*. *Latin American Antiquity*, 13(04), 419–443.
- Pallán, C. 2006. *Estudios de caso sobre textos jeroglíficos mayas del Registro Público de Colecciones de México*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Panofsky, E. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday.
- Paxton, M. 1986. *Codex Dresden: Stylistic and Iconographic Analysis of a Maya Manuscript*. Albuquerque: University of New Mexico.
- Pérez, G. i Navarro-Farr, O. 2013. *WK01: Excavaciones en M13–I y el descubrimiento de la Estela 44*, w: red. J.C. Pérez i D. Freidel, *Proyecto Regional Arqueológico El Peru-Waka'. Informe no. 11. Temporada 2013*. Nueva Guatemala de la Asunción, 3–26. <http://www.mesoweb.com/resources/informes/Waka2013.pdf> (dostęp online: 26.03.2017).
- Peyraube, A. 2004. *Ancient Chinese*, w: red. R. Woodard, *World's Ancient Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 988–1015.

- Pina Ch.R. 1961. *Bonampak*. Mexico: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Price, S. 1989. *The Book Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Proskouriakoff, T. 1993. *Maya History*. Austin: University of Texas Press.
- . 2001[1961]. *Portraits of Women in Maya Art*, w: red. S. Houston, O.Ch. Mazariegos i D. Stuart, *The Decipherment of Ancient Maya Writing*. Norman: University of Oklahoma Press, 342–357.
- Reents-Budet, D. 1994. *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham: Duke University Press.
- Reents-Budet, D. 1998. *Elite Maya Pottery and Artisans as Social Indicators*. Archeological Papers of the American Anthropological Association, 8(1), 71–89.
- Reents-Budet, D., Ronald B. i Barbara M. 1994. *Painting Styles, Workshop Locations and Pottery Production*, w: *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham: Duke University Press Books, 164–233.
- Restall, M. 1997. *Heirs to the Hieroglyphs: Indigenous Writing in Colonial Mesoamerica*. The Americas, 54(2), 239–267.
- Robicsek, F. i Hales, D. 1981. *The Maya Book of the Dead: The Ceramic Codex: The Corpus of Codex Style Ceramics of the Late Classic Period*. New Haven: Yale University.
- Robinson, A. 2009. *Writing and Script: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodriguez, M. del C., Ortiz Ceballos, P., Coe, M., Diehl, R., Houston, S., Taube, K. i Delgado Calderón, A. 2006. *Oldest Writing in the New World*. Science, 313(5793), 1610–14. <http://www.sciencemag.org/cgi/doi/10.1126/science.1131492> (dostęp online: 15.09.2017).
- Rossi, F., Saturno, W. i Hurst, H. 2015. *Maya Codex Book Production and the Politics of Expertise: Archaeology of a Classic Period Household at Xultun, Guatemala*. American Anthropologist, 117(1), 116–132.
- Sabloff, J. i Rathje, W. 1975. *The Rise of a Maya Merchant Class*. Scientific American, 233(4), 72–82.
- Salgado, S. 2001. *Análisis semiótico de la forma arbórea en el Códice de Dresde*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sampson, G. 1985. *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. Stanford: Stanford University Press.
- Sanz, L. T. 2000. *Los escribas del Códice de Madrid: Metodología y análisis pre-iconográfico*. Revista Española de Antropología Americana, 30, 87–103.
- Satterthwaite, L. 1965. *Maya Practice Stone-Carving at Piedras Negras*. Expedition, 7(2), 9–19.
- Saturno, W., Hurst, H., Rossi, F. i Stuart, D. 2015. *To Set Before the King: Residential Mural Painting at Xultun, Guatemala*. Antiquity, 89(343), 122–36.
- Saturno, W., Rossi, F., Stuart, D. i Hurst, H. 2017. *A Maya Curia Regis: Evidence For A Hierarchical Specialist Order At Xultun, Guatemala*. Ancient Mesoamerica, 28(02), 423–440.
- Schele, L. 1990. *Ba as 'First' in Classic Period Titles*. Texas Notes on Precolumbian Art, Writing and Culture, 5. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/15294> (dostęp online: 21.05.2016).
- . 1991a. *Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop*. Austin: University of Texas.
- . 1991b. *The Demotion of Chac-Zutz': Lineage Compounds and Subsidiary Lords at Palenque*, w: red. V. Fields, *Sixth Palenque Round Table, 1986*. Norman: University of Oklahoma Press, 6–11.
- Schele, L. i Grube, N. 1997. *Notebook for the XXIst Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin: University of Texas.
- Schele, L. i Miller, M. 1986. *The Blood of Kings: Dynasty and Ritual in Maya Art*. New York: George Braziller.
- Semkowicz, W. 2011. *Paleografia łacińska*. Kraków: Universitas.
- Sharer, R. i Traxler, L. 2006. *The Ancient Maya*. Stanford: Stanford University Press.

- Sheseña, A. 2007. *Los textos jeroglíficos mayas de la cueva de Jolja', Chiapas*. Mesoweb. www.mesoweb.com/es/articulos/jolja/Jolja.pdf (dostęp online: 12.04.2017).
- . 2008. *El título maya clásico Aj Naa[h]b'*. Wayeb Notes, 28. http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0028.pdf (dostęp online: 24.10.2017).
- SLUB. 2010. *SLUB Dresden: Werkansicht: Codex Dresdensis – Mscr.Dresd.R.310*. <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/2967/1/> (dostęp online: 2.03.2018).
- Smith, M. 2012. *The Aztecs*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Spinden, H. 1916. *Portraiture in Central American Art*, w: red. F. Webb Hodge i E. Leary, *Holmes Anniversary Volume; Anthropological Essays Presented to William Henry Holmes in Honor of His Seventieth Birthday, December 1*. Washington, 434–450. <https://archive.org/details/holmesanniversar00hodg> (dostęp online: 12.05.2018).
- Špoták, J. 2015. *The Paris Codex: Complex Analysis of an Ancient Maya Manuscript*. Uniwersytet Komeńskiego. https://www.academia.edu/25028815/The_Paris_Codex_Complex_Analysis_of_an_Ancient_Maya_Manuscript_Dissertation_ (dostęp online: 29.12.2017).
- Stephens, J.L. 1841. *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*, t. 1. <https://archive.org/details/incidentstravel01cathgoog/page/n10> (dostęp online: 16.10.2018).
- . 1843. *Incidents of Travel in Yucatan*, t. 1. <https://archive.org/details/travelinyucatan01step/page/n7> (dostęp online: 16.10.2018).
- . 1845. *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*, t. 2. <https://archive.org/details/incidentstravel38stepgoog/page/n14> (dostęp online: 16.10.2018).
- . 1848. *Incidents of Travel in Yucatan*, t. 2. <https://archive.org/details/incidentstravel36stepgoog/page/n9> (dostęp online: 16.10.2018).
- Stone, A. 1995. *Images from the Underworld: Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting*. Austin: University of Texas Press.
- . 1998. *Estudios epigráficos de Naj Tunich, Petén*, w: red. J. Laporte i H. Escobedo, *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 162–175. http://www.asociaciontikal.com/v2/wp-content/uploads/2016/11/13.97_-_Andrea.pdf (dostęp online: 12.03.2017).
- . 2005. *Scribes and Caves in the Maya Lowland*, w: red. K. Prufer i J. Brady, *Stone Houses and Earth Lords: Maya Religion in the Cave Context*. Boulder: University Press of Colorado.
- Stone, M. Van. 2005. *Aj-Ts'ib, Aj-Uxul, Itz'aat, & Aj-K'uhu'n: Classic Maya Schools of Carvers and Calligraphers in Palenque After the Reign of Kan-Bahlam*. Austin: University of Texas.
- Stone, A. i Zender, M. 2011. *Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. London: Thames & Hudson.
- Stuart, D. 1985. *New Epigraphic Evidence of Late Classic Maya Political Organization*. <https://decipherment.files.wordpress.com/2013/11/stuart-new-epigraphic-evidence-of-late-classic-maya-political-organization.pdf> (dostęp online: 9.03.2017).
- . 1987. *Ten Phonetic Syllables*. <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/RRAMW14-OCR.pdf> (dostęp online: 23.08.2017).
- . 1989a. *Hieroglyphs on Maya Vessels*, w: red. J. Kerr, *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, t. 1. New York: Kerr Associates, 149–160.
- . 1989b. *The Maya Artist: An Epigraphic and Iconographic Study*. Princeton University.
- . 1990. *A New Carved Panel from the Palenque Area*. Research Reports on Ancient Maya Writing, 32, 9–14. <http://www.mesoweb.com/bearc/cmr/RRAMW32.pdf> (dostęp online: 30.08.2016).
- . 1995. *A Study of Maya Inscriptions*. Vanderbilt University.
- . 1996. *Kings of Stone: A Consideration of Stelae in Ancient Maya Ritual and Representation*. RES: Anthropology and aesthetics, 29–30, 148–171.

- . 1998. *'The Fire Enters His House': Architecture and Ritual in Classic Maya Texts*, w: red. S. Houston, *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 373–425.
- . 2001. *Escritura y Lectura En La Corte Maya*. *Arqueología Mexicana*, 8(48), 48–53.
- . 2003. *On the Paired Variants of TZ'AK*. <http://www.mesoweb.com/stuart/notes/tzak.pdf> (dostęp online: 8.02.2017).
- . 2005. *Glyphs on Pots Decoding Classic Maya Ceramics Materials for Presentations Glyphs on Pots: Decoding Classic Maya Ceramics*. <https://decipherment.files.wordpress.com/2013/09/stuartceramictxts.pdf> (dostęp online: 8.05.2017).
- . 2005. *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque: A Commentary*. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute.
- . 2006. *Vulture Hill: The Place Name of Bonampak*. <https://decipherment.files.wordpress.com/2008/03/bonampak-place-glyph.pdf> (dostęp online: 14.03.2016).
- . 2010. *Shining Stones: Observations on the Ritual Meaning of Early Maya Stelae*, w: red. J. Guernsey, J.E. Clark i B. Arroyo, *The Place of Stone Monuments: Context, Use, and Meaning in Mesoamerica's Preclassic Transition*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 283–340.
- . 2013. *Panel 1 from Piedras Negras*. <https://decipherment.wordpress.com/2013/01/07/panel-1-from-piedras-negras/> (dostęp online: 2.12.2017).
- . 2014. *Un esquema de la historia y epigrafía de La Corona*, w: red. B. Arroyo, L. Méndez i A. Rojas, *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2013*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 435–48. <http://www.asociaciontikal.com/v2/wp-content/uploads/2017/07/Simp27-36-Stuart-et-al.pdf> (dostęp online: 7.02.2018).
- . 2014. *The Chocolatier's Dog*. <https://decipherment.wordpress.com/2014/03/26/the-chocolatiers-dog/> (dostęp online: 17.10.2018).
- . 2017. *A Note on the Sign for TZ'IHB, 'Writing, Painting'*. <https://decipherment.wordpress.com/2017/05/01/a-note-on-the-sign-for-tzihb-writing-painting/> (dostęp online: 2.12.2017).
- . 2018. *An Update on CHA, 'Metate'*. <https://decipherment.wordpress.com/2018/07/27/an-update-on-cha-metate/> (dostęp online: 13.08.2018).
- Stuart, D. i Houston, S. 1994. *Classic Maya Place Names*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Sullivan, H. 2014. *The Maya Sculptor: An Epigraphic and Iconographic Study*. <http://jur.byu.edu/?p=10655> (dostęp online: 11.02.2015).
- Tate, C. 1994. *Ah Ts'ib: Scribal Hands and Sculpture Workshops at Yaxchilán*, w: red. V. Fields, *Seventh Palenque Round Table, 1989*. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute, 95–103.
- Tate, C.E. 1992. *Yaxchilan the Design of a Maya Ceremonial City*. Austin: University of Texas Press.
- Taube, K. 1992. *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Tedlock, B. i Tedlock, D. 1985. *Text and Textile: Language and Technology in the Arts of the Quiché Maya*. *Journal of Anthropological Research*, 41(2), 121–146.
- Teufel, S. 2004. *Die Monumentalskulpturen von Piedras Negras, Petén, Guatemala: Eine Hieroglyphische Und Ikonographisch-Ikonologische Analyse*. Bonn: Universität Fryderyka Wilhelma.
- Thompson, J.E. 1993. *The Rise and Fall of Maya Civilization*. Chatham: Pimlico.
- . 1988. *Un comentario al Códice de Dresde. Libro de jeroglifos mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tokovinine, A. 2003. *A Classic Maya Term for Public Performance*. Mesoweb. <http://www.mesoweb.com/features/tokovinine/Performance.pdf> (dostęp online: 7.02.2018).

- . 2006. *Art of the Maya Epitaph: The Genre of Posthumous Biographies in the Late Classic Maya Inscriptions*, w: *Sacred Books, Sacred Languages: Two Thousand Years of Religious and Ritual Mayan Literature. Selected Proceedings of the 8th European Maya Conference: Madrid, 29–30 November 2003*. Möckmuhl: Verlag Saurwein, 35–54.
- . 2013. *Place and Identity in Classic Maya Narratives*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Tokovinine, A. i Beliaev, D. 2013. *People of the Road: Traders and Travelers in Ancient Maya Words and Images*, w: red. K. Hirth i J. Pillsbury, *Merchants, Markets, and Exchange in the Pre-Columbian World*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 169–201.
- Tokovinine, A. i Zender, M. 2015. *Lords of Windy Water: The Royal Court of Motul de San Jose in Classic Maya Inscriptions*, w: red. A. Foias i K. Emery, *Motul de San Jose: Politics, History and Economy in a Maya Polity*. Gainesville: University Press of Florida, 30–66.
- Tozzer, A. 1941. *Landa's Relación de Las Cosas de Yucatan: A Translation*. Cambridge: The Museum.
- Trigger, B. 2008. *Writing Systems: A Case Study in Cultural Evolution*, w: red. S. Houston, *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Cambridge: Cambridge University Press, 39–71.
- Tuszyńska, B. 2016. *Pozycja kobiety w świecie Majów w okresie klasycznym (250–900 n. e.)*. Gniezno: Instytut Kultury Europejskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- . 2018. *Variedad de títulos usados por la nobleza femenina maya del periodo clásico*, w: red. M. Banach, Ch. Helmke i J. Żrałka, *Contributions in New World Archaeology*, t. 11, 49–82.
- Urcid, J. 2005. *Zapotec Writing: Knowledge, Power, and Memory in Ancient Oaxaca*. http://www.famsi.org/zapotecwriting/zapotec_text.pdf (dostęp online: 14.08.2018).
- Vail, G. 2000. *Issues of Language and Ethnicity in the Postclassic Maya Codices*. *Written Language & Literacy*, 3(1), 37–75.
- Valencia, R. i Esparza, O. 2014. *La conformación política de Calakmul durante el Clásico Temprano*. *Arqueología Mexicana*, 128, 36–40.
- Vasari, G. 1989. *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Warszawa: PIW.
- Velásquez, E. 2009. *Los vasos de la entidad política de "Ik": Una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades animicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2016. *Códice de Dresde: Parte 1. Edición facsimilar*. *Arqueología Mexicana*, 67.
- Villacorta, A. i Villacorta, C. 1933. *Códices Mayas: Dresdensis-Peresianus, Tro-Cortesianus*. Guatemala: Tip. Nacional.
- Vogt, E. 1970. *The Zinacantecos of Mexico: A Modern Mayan Way of Life*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- . 1976. *Tortillas for the Gods: A Symbolic Analysis of Zinacanteco Rituals*. Cambridge.
- Vogt, E. i Stuart, D. 2005. *Some Notes on Ritual Caves among the Ancient and Modern Maya*, w: red. J. Brady i K. Prufer, *In the Maw of the Earth Monster: Mesoamerican Ritual Cave Use*. Austin: University of Texas Press, 155–185.
- Wald, R. 2004. *The Languages of the Dresden Codex: The Legacy of the Classic Maya*, w: red. S. Wichmann, *The Linguistics of Maya Writing*. Salt Lake City: University of Utah Press, 27–58.
- Walker, Ch. 1998. *Pismo klinowe*. Warszawa: Wydawnictwo RTW.
- Webster, D. 2003. *Maya Elites: The Perspective from Copan*, w: red. D. Chase i A. Chase, *Mesoamerican Elites. An Archaeological Assessment*. Norman: University of Oklahoma Press, 135–157.
- Werness, M. 2010. *Chocholá Ceramics and the Politics of Northwestern Yucatán*. Austin: University of Texas.
- Whittaker, G. 1986. *The Mexican Names of Three Venus Gods in the Dresden Codex*. *Mexicon*, 8, 56–60.

- Wichmann, S. i Nielsen, J. 2000. *America's First Comics?: Techniques, Contents, and Functions of Sequential Text Image Pairing in the Classic Maya Period*, w: red. A. Magnussen i H-Ch. Christiansen, *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. København: Museum Tusculanum, 59–77.
- Woodard, R.D. 2004a. *Introduction*, w: red. R.D. Woodard, *World's Ancient Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–19.
- . 2004b. *The Cambridge Encyclopedia of the World's Ancient Languages*. Cambridge University Press.
- Zender, M. 2002. *The Toponyms of El Cayo, Piedras Negras, and La Mar*, w: red. A. Stone, *Heart of Creation: The Mesoamerican World and the Legacy of Linda Schele*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 166–184.
- . 2004. *A Study of Classic Maya Priesthood*. University of Calgary.
- Zender, M., Beliaev, D. i Davletshin, A. 2016. *The Syllabic Sign We and an Apologia for Delayed Decipherment*. The PARI Journal, 17(2), 34–56. <http://www.mesoweb.com/pari/journal/archive/PARI1702.pdf> (dostęp online: 30.12.2016).
- Zimmermann, G. 1956. *Die Hieroglyphen Der Maya-Handschriften*. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co.
- Ziółkowski, A. 2011. *Historia powszechna: Starożytność*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Żrałka, J. 2014. *Pre-Columbian Maya Graffiti: Context, Dating and Function*. Kraków: Alter.
- Żrałka, J., Koszkuł, W., Matute, V., Pilarski, B., Hermes, B. i Luis Velásquez, J. 2016. *Burials, offerings, flints and the cult of ancestors: The case of Nakum Structure X, Peten, Guatemala*, w: red. J. Żrałka i Ch. Helmke, *Contributions in New World Archaeology. Proceedings of the 4rd Cracow Maya Conference 'Into the Underworld: Archaeological and anthropological perspectives on caves, death and the afterlife in the Pre-Columbian Americas'*. February 19–22, 2015. Cracow: Jagiellonian University, 207–251.

Spis fotografii, rycin i tabel

Fotografie

1.1. a) „Normalne” zdjęcie naczynia ceramicznego (Museo de América, Madryt) (autor: Kajetan Jagodziński); b) Konspekt wazy Sak Mo’ w formacie <i>roll-out</i> (autor: Guido Krempel)	19
2.1. Płyta z Bazán, Oaxaca (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	26
2.2. <i>Danzante</i> z glifami zapoteczki, Oaxaca (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	26
2.3. Fragment Steli C z Tres Zapotes (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	27
2.4. Różne formy zapisu słowa <i>chahk</i> pochodzące z Kodeksu drezdeńskiego: a) sylabiczna cha-ki , almanach 3a, b) logograficzna z komplementem fonetycznym CHAK-ki , almanach 10b (źródło: SLUB 2010)	31
2.5. Sylaba la jako infiks w sylabie ja . Detal z Panelu 96 Glifów z Palenque (replika w Museo Alberto Ruz Lhuillier w Palenque) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	31
2.6. Scalenie dwóch logogramów K’UK’ i BALAM w jeden znak. Detal z Panelu 96 Glifów z Palenque (replika w Museo Alberto Ruz Lhuillier w Palenque) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	32
2.7. <i>Cenote</i> w Chichén Itzá (autor: Boguchwała Tuszyńska)	35
2.8. Monument 101 z Toniná (Museo del Sitio de Toniná) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	37
3.1. Polichromowana ceramika ukazująca skrybę z kodeksem (Museo de América, Madryt) (autor: Kajetan Jagodziński)	44
3.2. Pojemniki do mieszania oraz przechowywania farb: a) Museo Nacional de Arqueología y Etnografía w mieście Gwatemala, b) Centro de Visitantes w Zuculeu, Gwatemala (autor: Boguchwała Tuszyńska)	45
3.3. Naczynie ceramiczne z Grobowca 116 w Tikal. Umieszczony napis to <i>kuch? abak</i> (Museo de Cerámica, Tikal) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	46
3.4. Przedstawienie kodeksu na polichromowanej ceramice (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	47
3.5. Zapis glificzny HUN-na określający kodeks. Detal ze Steli 8 z Dos Pilas. (autor: Boguchwała Tuszyńska)	47
3.6. Popiersie skryby na fasadzie Budowli 9N-82 w Copán (autor: Boguchwała Tuszyńska)	50

3.7. Figurka z wyspy Jaina ukazująca kobietę z kodeksem (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	51
3.8. Kruszarka do miażdżenia kory figowca (Museo Nacional de Arqueología y Etnografía, miasto Gwatemala) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	51
3.9. Fragment formuły PSS na naczyniu ceramicznym (Museo Popol Vuh, miasto Gwatemala) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	54
3.10. Zapis glificzny podpisu skryby Tubal Ajaw: u-tz'i-ba tu-ba-AJAW (autor: Esther Parpal, na podstawie rysunku Houstona, w: Houston 2016, 395)	57
3.11. Zapis glificzny podpisu rzeźbiarza Ch'ok?: yu-xu[lu] ch'o-ko? Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (replika w Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	58
3.12. Zapis glificzny zwrotu <i>chehe'n</i> : che-he-na . Detal z naczynia ceramicznego K7459 (autor: Esther Parpal)	60
4.1. Podpisy dwóch rzeźbiarzy: yu-xu-? ? oraz yu-xu AJ-ma-ku-a ya-na-bi-li PA'-CHAN-na-AJAW . Detal ze Steli 1 z Bonampak (autor: Boguchwała Tuszyńska)	71
4.2. Fragment malowideł ściennych z Bonampak (replika z Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	75
5.1. Panel 3 z Piedras Negras (Museo Nacional de Arqueología y Etnografía w mieście Gwatemala) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	84
5.2. Tytuł <i>baah che'hb</i> . Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	86
5.3. Zapis glificzny tytułu <i>aj bik'al</i> : aj-bi-k'i-la . Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	92
5.4. Tytuł <i>aj k'uhun</i> : AJ-K'UH-HUN . Detal ze Steli 12 z Piedras Negras (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	95
5.5. Tytuł opisywany glifem T750. Detal z Panelu ze Świątyni XXI w Palenque (replika w Museo Alberto Ruz Lhuillier w Palenque) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	98
5.6. Zapis glificzny tytułu <i>itz'aat</i> : i-tz'a-ti . Detal z Kolumny ze Xcalumkin. (Museo de Arqueología Maya del Camino Real w Hecelchakán) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	99
5.7. Sygnatury rzeźbiarzy ze Steli 51 z Calakmul (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	108
6.1. Nadproże 45 z Yaxchilán (autor: Boguchwała Tuszyńska)	114
6.2. Podpis rzeźbiarza na Nadprożu 45 z Yaxchilán (autor: Boguchwała Tuszyńska)	126
6.3. Fragment analizowanego tekstu: ti-K'AN-li / ke?-KELEM/LEM-ma . Detal z wazy (Museo Amparo w Puebli) (autor: Kajetan Jagodziński)	134
7.1. Stela 28 (po lewej stronie) i Stela 29 (po prawej stronie) z Calakmul. To przykład ustawienia steli w parach. Pierwsza z nich ukazuje małżonkę władcy, zaś na drugiej widnieje postać władcy (autor: Boguchwała Tuszyńska)	139
7.2. Podpis rzeźbiarza na obu stronach zabytku „Death Head” z Palenque (Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	147
7.3. Stela 12 z Piedras Negras (replika z Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	148
7.4. Wybrane podpisy rzeźbiarzy ze Steli 12 z Piedras Negras: a) <i>yuxul</i> Yajaw Kaloomte', b) <i>yuxul</i> Jun Nat Omootz Aj Bik'al (replika z Museo Nacional de Antropología, miasto Meksyk) (autor: Kajetan Jagodziński)	149

7.5. Monument 122 z Toniná (autor: Boguchwała Tuszyńska)	150
7.6. Naczynie polichromowane K3395 wykonane przez skrybę Sak Mo' (Museo Popol Vuh, miasto Gwatemala) (autor: Boguchwała Tuszyńska)	156
8.1. Pierwsza (a) oraz druga strona (b) Kodeksu drezdeńskiego według edycji Förstemanna (1892) (dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)	160
8.2. Almanach 2b według edycji Förstemanna (1892) (dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)	171
8.3. Almanach 2d według edycji Förstemanna (1892) (dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)	172
8.4. Almanach 1c według edycji Förstemanna (1892) (dzięki uprzejmości Ancient Americas, LACMA, ancientamericas.org)	174

Ryciny

2.1. „Alfabet Landy” zawierający glyfy majańskie oraz odpowiadające im litery z alfabetu łacińskiego (źródło: Wikimedia Commons)	29
5.1. Zapis sylabiczny <i>tytułu anaab a-na-bi</i> (przerys: Boguchwała Tuszyńska, na podstawie rysunku Montgomerego <2002, 30>)	103
7.1. Stela Pomoy (autor: Nikolai Grube, źródło: Le Fort 1995, 10)	144
8.1. Bogini A z almanachu 2d (autor: María Soler Gómez)	173
8.2. Bóg A z almanachu 1c (autor: María Soler Gómez)	175
8.3. Bogini I z almanachu 2d (autor: María Soler Gómez)	176
8.4. Bóg D z almanachu 1c (autor: María Soler Gómez)	176

Tabele

5.1. Tytuły modyfikowane częścią <i>baah</i> zidentyfikowane w sygnaturach artystów	86
5.2. Tytuły twórców modyfikowane częścią <i>baah</i> w kontekstach innych niż sygnatury artystów	86
5.3. Tytuł <i>aj bik'al</i> w sygnaturach artystów	93
5.4. Tytuł <i>aj k'uhun</i> w sygnaturach artystów	95
5.5. Tytuł <i>itz'aat</i> w sygnaturach artystów	100
5.6. Tytuł <i>anaab</i> w sygnaturach artystów	105
5.7. Tytuły <i>k'uhul chatahn winik</i> oraz <i>tzuk</i> w sygnaturach artystów	109
6.1. <i>Ch'ok</i> we frazach imiennie-tytułarnych artystów majańskich	113
6.2. Sygnatury artystów wpisane w elementy ikonograficzne	121
7.1. Skrybowie, którzy sygnowali co najmniej dwa artefakty	154
7.2. Rzeźbiarze, którzy sygnowali co najmniej dwa artefakty	154
8.1. Klasyfikacja skrybów tworzących Kodeks drezdeński według ustaleń różnych naukowców	170
8.2. Termin „opaska na biodra” w różnych językach (Kaufman i Justeson 2003, 1006; Keller i Luciano 1997, 281)	180

Summary

Role of an Artist in the Late Classic Maya Society

Based on Epigraphic Analysis of Preserved Signatures of Scribes and Sculptors

The study discussed here aimed to show the role of artists in the Maya society of the late classical period (VI–IX AD). The time-frame was dictated by the availability of surviving source material, consisting of signatures left by the artists on a number of relics. Even so, the nature of the collected data enables only fragmentary reconstruction which is confined to Maya scribes and sculptors, who in fact accounted only for a proportion of the artists who catered to the needs of the court for luxury goods.

The fact that certain Maya artists used to sign artefacts they had created was an unprecedented phenomenon in the entire history of pre-Columbian America. The momentousness of the phenomenon owes to two reasons. First, making inscriptions was a privilege of the ruler and the narrow Maya elite, which they exploited to impose and uphold their vision of the world. One can therefore speak of appropriation and sacralization of relictual space (Stuart 1996). Consequently, minor texts become exceedingly important: the signatures of scribes and sculptors which to some extent dispel the veil of anonymity which obscured the artists as well as overcome the exclusive information monopoly held by the narrow Maya elite.

The first to draw attention to that kind of texts – specifically the later deciphered *yuxul* formula – was Herbert Spinden (1916, 443), who interpreted them as signs introducing a name of a given person. However, it was only since the 1980s and the 1990s that, thanks to advances in deciphering glyphic script, the signatures attracted much more interest (Grube 1990; Houston and Taube 1987; Stuart 1987; 1989). It is widely assumed that the beginning of systematic studies on the figure of the artist and their significance should be associated with the work of Michael Coe (1977). The researcher identified and demonstrated supernatural beings which had been represented as guardian entities of the Maya artists. Literature to date shows that scholars are inclined to adopt either of two approaches. The first focuses on epigraphic analysis of the preserved signatures, while the other places emphasis on stylistic analyses of the artefacts. Both methods are complementary and yield much valuable information. Still, thus far the discussion of the role of artist in the Maya society has tended to be fragmentary, being confined to the analysis of signatures from major Maya centres, such as Piedras Negras or Yaxchilán (Montgomery 1995; Tate 1992; 1994). A broader view was attempted only by Stephen Houston (2016), in the chapter entitled *Crafting Credit: Authorship among Classic Maya Painters and Sculptors*. This publication sets out to address that gap in previous literature and investigate the issue in a more comprehensive manner.

As previously noted, the basic source material consists of autographs that authors left on certain relics. These belong to a group of texts defined as name-tagging, which performed the function of self-referential expressions: usually concise formulas which defined the purpose of a given artefact

and its owner, structured along the following pattern: “[this is] X [type of item] Y [belonging to given person]”. As an example, one could quote: *yuk’ib ti yutal kakaw Ix K’an ? Ix Mutal Ajaw* – “[this is] a vessel to drink fresh cocoa [belonging to] Ix K’an ? Ix Mutal Ajaw” (K1941).

In the context of this dissertation, two tags deserve particular attention: *yuxul* – “this is his/her sculpture” and *utz’ihb* – “this is his/her writing/painting”, as well as the expression *chehe’n* – “it has been said”. It may be noted that the use of either of the two first labels was predicated on the technique in which an artefact was made: *yuxul* indicated that it had been carved, while *utz’ihb* suggested the use of a brush. The artist may have been identified by name, by title, or by the place of origin. The fairly unspecific structure of *chehe’n* may have been, though did not have to be, followed by the names of the sculptor or scribe.

Within the existing corpus, I identified at least 149 instances of signatures carved by at least 130 sculptors, while *utz’ihb* was used by 16 scribes in 22 cases. In contrast, *chehe’n* was a universal formula, though it was definitely more often employed by scribes.

Also, I observed certain structural modifications in the signature corpus as far as the usage of *yuxul* and *utz’ihb* was concerned. As regards the former, it did occur sometimes that the author had omitted it, replacing *yuxul* with the expression *ha’oob aj uxul* (“here are the sculptors”). This was the case with the authors of Panel 3 from Piedras Negras. Another signature variant consisted in using only the title *ajuxul*, as in the anthropomorphic artefact depicting the Pawahtun or in Stela 15 from Piedras Negras (signature Jun Nat Omootz). In two inscriptions (Lintels 24 and 26 from Yaxchilán), *yuxul* and the names of authors were preceded by the dedicatory verb *t’abaay* (“dedicated”). Similar structural variation is also observed with scribes. For example, ceramic vessel K791 bears the signature of artist **?-na-11-la-ja** who used the formula *utz’ihb*, but in artefact K793 not only did he forgo the formula but also abridged his name to **?-na**. Maker of the polychrome vessel K2784 did much the same, using the structure *utz’ihb kulu’b*, but his Throckmorton Vase shows only *kulu’b k’aba’?...m*. It is therefore extremely important to pay attention to the glyphic context and any other available information which help one identify Maya artists when tags *yuxul*, *utz’ihb* or their modified variants are absent.

Analysis of the corpus of signatures made it possible to distinguish four places where Maya artists applied their autographs. The most popular location was at the bottom of the composition, taking advantage of the artefact surface which had not been otherwise filled. The practice did not usually disrupt the perception of the inscription’s core communication, as the signatures could not be seen from a greater distance. Signatures would also be situated in the main text, usually towards the end. The method was more often employed with pottery, which was due to the structure of the Primary Standard Sequence. It must be noted, however, that signatures in such locations are also encountered in sculptures, e.g. in Lintels 3 and 4 from La Pasadita, but they represent exceptions among autographs of sculptors. The most sophisticated mode was integrating the signature into the iconographic elements of the composition. As an example, one could cite artist’s signature in Panel 4, also known as Lintel 1 from Laxtunich, where it became a detail of the sky supported by the Pawahtuns. The method undoubtedly manifested greater sensibility and innovativeness of the artist. Occasionally, signatures can be found outside the main visual space of a given artefact, i.e. at its edges, as in Stela 34 from Piedras Negras.

Having examined the locations where artists had put their signatures, a certain regularity became evident. In general, signatures tended to be placed in any place that the artist had deemed appropriate. However, no signature in the entire body of material proved to be situated on the body of a man or on his attire, unlike in representations of women (e.g. Stela 34 from El Perú-Waka’). It is therefore possible that the likeness of a man (chiefly rulers or other male members of the Maya elite) was considered a sacred space that should not be thus violated.

Analysis of the collected source material suggest that the practice of signing one’s works started with sculptors, as the earliest identified signature belongs to Chak Til Mo’, who belonged to that

very group of artists. The signature was placed on a figurine showing the supernatural Pawahtun. The relic, dated to ca. 550, is currently a part of the collection at the Princeton University Art Museum in the United States (Just n.d.). From that watershed moment until 864 when the Randall Stela was erected, numerous signed artefacts were made. Ongoing discoveries continued to add to their number.

As for the propagation of the phenomenon, one can distinguish four phases. The period from 550 to 614 marks the first stage, in which the onset of the practice is observed. Artists' signatures from that time originate from three areas: 1) Altún Ha, Los Alacranes and Champerico, 2) El Zotz and Arroyo de Piedra, 3) Bonampak and Lacanhá. I have not found any evidence of vectorial dissemination of the practice, which suggests that it emerged in an independent and dissipated manner. In consequence, one cannot identify one single location where the idea of forgoing artistic anonymity arose.

In the subsequent phase, from 651 to 702, this particular artistic practice took root and grew even more widespread. The period saw the appearance of the first yuxul formulas in Piedras Negras, which would later become emblematically associated with that cultural phenomenon, since the site yielded the majority of signatures of Maya artists discovered hitherto. Further rapid development ensued in 723–795: the third phase, which witnessed the peak of the practice. On the other hand, the years 800–864 were a kind of coda, which crowned the golden age of individuality of the Maya artist. In that period, signatures of sculptors slowly disappear. In all certainty, this was associated with the gradual collapse of the classical Maya culture, whose decline owed to multiple factors, such as ceaseless armed conflicts, tremendous deforestation, excessive demographic growth or climate change.

Such a long period of artefacts being signed by sculptors contrasts with the period of the practice among scribes, i.e. merely around 100 years, from 692 to approximately 790. The emergence and the intense development of the phenomenon took place in 692–735, a period to which most of the signed pottery is dated. For this reasons, i.e. relatively brief occurrence and intensity of the phenomenon, a more detailed chronology of its propagation among scribes is hardly feasible.

Geographical distribution of the identified signatures is indicative of preference for particular forms of artistic expression among the Maya elite and the artists themselves. The tradition of inscribing names of sculptors was very distinctly present in the western regions of the Maya lands, whereas autographs of the scribes are seen chiefly in artefacts from their central part, currently on the territory of the Guatemalan department of Petén. These findings are in line with the original observations made by Mary Miller and Simon Martin (2004, 121).

Surviving inscriptions do not contain any direct information regarding the circumstances in which that exceptional cultural phenomenon emerged and grew increasingly widespread. Absence of such information does not help matters, but a careful analysis of history of the Maya in the late classical period may offer certain hints. It seems likely that a macro-factor which contributed substantially to the dynamics of the process was the global – from the Maya standpoint – conflict between Tikal and Calakmul (sixth-seventh cent. CE). Those long-running clashes caused numerous centres of the Maya to become involved in warfare. In turn, geopolitical upheavals resulting from the protracted conflict led to the fragmentation of the political landscape, manifesting in the establishment of many new kingdoms. A number of their rulers aspired to the title of the “divine lord” (*k'uhul ajaw*), which had earlier been reserved for the most outstanding individuals. This atomization also fuelled rivalry and demand for luxury goods among the then elites, thanks to which Maya courtly culture thrived. The increased demand boosted the role and importance of the artists, whose task it was to satisfy the growing needs of the expanding elite.

In certain cases – in the centres where a greater number of inscriptions have survived – one can discern several other, local factors, which either promoted or hampered the advancement of the signing practice. One of the eloquent examples is the reign of Itzamnaaj Bahlam II (681–742) from Yaxchilán, who embarked on extensive construction undertakings in his kingdom, aiming to restore its former power and prestige after a period of decadence and dependence from Piedras Negras. Such a situation favoured the custom of signing one's works.

It is also likely that the legitimacy of certain rulers may have played a considerable role in that respect, though the effect on the practice of leaving signatures may have been either negative or positive. One of the examples which illustrates the situation quite well is the ruler of Yaxchilán, Yaxuun Bahlam IV (752–768), who succeeded Itzamnaaj Bahlam II in what may be seen as dubious circumstances. For that reason, Yaxuun Bahlam IV would underscore his rights to the throne very often and quite forcibly. It should be noted that he was not the first-born son of Itzamnaaj Bahlam II, while his mother was not the principal wife of the latter (Martin and Grube 200, 128). Despite energetic building activity under Yaxuun Bahlam IV, one observes a decrease in the number of artefacts signed by sculptors when compared with the reign of his predecessor. It may therefore be surmised that the ruler guarded his position and restricted publicity opportunities for other persons, including the artists at court.

In contrast, Ruler 7 – K'inich Yat Ahk from Piedras Negras (781–810?) – adopted the opposite approach. He was not a descendant of the royal family from that centre, but the period of his reign saw the heyday of the practice of works being signed by sculptors (Martin and Grube 200, 152). In that case, the obscure origin and the intention to legitimize assumption of power caused Ruler 7 to take a different course. The lord intended to consolidate his authority through more liberal policies with respect to his subjects, members of the elite and artists alike. Though the examples represent two extremes, they demonstrate that artistic work was evidently manipulated to achieve particular political ends.

Despite appearances, the absence of signatures in particular centres sheds some light on the mechanisms behind the practice of artists signing their artefacts. Lack of autographs may have been due to the mode of governance that a ruler had adopted. If it consisted in centralization of power and consolidation of one's authority, then signatures are unlikely to have been used, as it may have been construed as an attempt to appropriate a sphere reserved for the privileged and an aspiration to be present as an individual in the public space. Such conclusions may be drawn with respect to Tikal, which after a period of humiliating inferiority strove to regain its position by concentrating power in the hands of one person and invoking old values in official ideology. Consequently, its elites were reluctant towards any innovations associated with highlighting artistic individuality.

In spite of meagre dimensions, the signatures of sculptors and scribes provide much interesting information, which enables one to situate those artists in a broader social panorama of the late classical period.

Surviving source material makes it possible to distinguish two main groups of titles denoting sculptors and scribes. The first encompasses terms describing actions performed by the artists: *aj tz'ihb*, *aj uxul*, *baah ch'ehb* and *baah uxul*. The second category comprises those titles which were shared with other members of the Maya elite, such as *aj bik'al*, *aj k'uhun*, *anaab*, *ch'ok ajaw* or *itz'aat*. The presence of the attribute *baah* ("the first", "head") attached to certain titles attests to a clearly defined stratification and hierarchy within that group of persons. Much the same is seen in the titulature of other representatives of the Maya elite, where one finds such appellations as *jak baah te'*, *baah took'*, *baah pakal*, *baah tz'am*, *baah kab* or *baah sajal*.

The most emblematic example is the title *baah uxul*, meaning "the chief sculptor". It comes from a particular time and place, i.e. Piedras Negras during the reign of Ruler 7, and owes its exceptional status to the fact that the appellation – strictly a part of the signature – appears only once in the corpus of artists' signatures; it belongs to sculptor Wajat Naah Chahk, co-author of Panel 3 from Piedras Negras. It should be noted that Panel 3 is the first inscription funded by Ruler 7. Clearly, Wajat Naah Chahk must have been a major figure to have been distinguished with the title of *baah uxul*.

Interestingly, his signature is the first known instance of another title in the titulature of sculptors, namely *aj bik'al*. Thus far, the expression *aj bik'al* has not been fully elucidated. It is certain to have been a toponymic title, therefore *bik'al* must have referred to some location. In the light of the evidence obtained from the analysis of artists' signatures, it may be conjectured that the term denoted

an intellectual centre where sculptors and other persons of the Maya elite who bore such title had been educated. Relying on the collected and analyzed data, I have advanced that the centre named *bik'al* may have been situated in Complex U in Piedras Negras (South Group Complex).

Another interesting title is *baah che'hb* – “first scribe/painter” (lit. “head brush”), since it is encountered only in the signatures of sculptors. This is even more intriguing that, as far as the grammar of the autographs was concerned, one paid close attention to the vocabulary which corresponded to the technique used to make an artefact, be it sculpture or painting/writing. I have suggested that a person described in that manner may have been responsible for tracing the contours of the scene on the surface of the piece. Having a design thus outlined, qualified sculptors were able to carry out their task. The translation of the title as “first scribe/painter” would be equivalent to contemporary designer or architect who took care of the conceptual work which was subsequently put into practice by adept craftsmen.

The essential part of the dissertation examines the artist from the standpoint of information contained in the surviving signatures. However, one of the chapters discusses the Maya artist with regard to their skill – the artistry of writing and painting. This particular inquiry relies on a small fragment of the Dresden Codex, a post-classical manuscript whose part was copied from an earlier, classical document (Thompson 1988, 41). The analysis made it possible to identify stylistic traits that were specific to particular scribes. In consequence, I was able to demonstrate that previous assessments concerning the number of artists involved in the making of the Dresden Codex have to be revised. Furthermore, I reconstructed a considerably eroded fragment of that manuscript, and identified hitherto unknown Mayan term for “loin-cloth” (Jagodziński 2017, 2019).

The information contained in the surviving signatures of artists unequivocally indicates that they enjoyed a privileged status in the Maya society, making up the local elite. This was due to several factors; first of all, their activity was an indispensable adjunct to the policies of the rulers, supporting the position of the lord and spreading ideology which sanctioned the social and political order that the Maya elite wished to sustain. For this reason, artists may have been among court envoys dispatched to another political centre to carry out an important mission. This is likely to have been the case with artists travelling with Ix (Y)ook Ahiin or Ix “K'abel”, who were to be wed to local rulers in order to boost the standing of the kingdom of Pomoy and Calakmul.

Secondly, in view of their superior skills, artists were considered valuable and highly qualified workforce (Johnston 2005), as evidenced on Stela 12 from Piedras Negras, where among the depictions of captured prisoners there is also a likeness of a captured artist. Following armed conflict, the vanquished side did sometimes have to provide qualified sculptors or scribes as part of the tribute to the victors, as in case of erecting the Monument 122 from Toniná and Stela 1 from Palenque.

Thirdly, it is highly probable that certain artists were considered “scientists” of their era, persons who possessed the knowledge to produce the substances necessary to create the works. They were most likely responsible for obtaining and mixing the ingredients to make the required paints and dyes. None other but the artists developed the unique pigment formula for the lasting Maya blue tint. Its composition, a mixture of indigo with palygorskite, was identified only in the mid-twentieth century using state-of-the-art research methods.

Hence there can be no doubt that the high status of the artist in the Maya society owed to the conjunction of two factors: the potent artistic expression of the artefacts they created and the services of political nature, which furthered the interests of the Maya elite.

Resumen

El rol de un artista en la sociedad maya en el periodo clásico tardío

Basado en el análisis epigráfico de las firma conservadas
de los escribas y escultores

El objeto de este trabajo fue presentar el papel desempeñado por los artistas en la sociedad de los antiguos mayas en el período clásico tardío (siglos VI–IX d.C.). Los marcos cronológicos adoptados fueron basados en el material de partida conservado, compuesto por las firmas de los artistas registradas en algunos monumentos. El carácter específico de los datos recopilados permitió reconstruir sólo de un modo fragmentario el mundo de los escribas y los escultores mayas que constituían un pequeño porcentaje de los artistas que satisfacían la demanda de la corte de los artículos de lujo.

La aparición del fenómeno de artefactos firmados por algunos artistas en la cultura de los antiguos mayas no tiene precedentes en toda la historia del continente americano del período precolombino. Aquella importancia se debía principalmente a dos razones. Primero, la colocación de una inscripción era un privilegio de los gobernantes o de la escasa élite maya para imponer y perpetuar la visión propia del mundo. Por consiguiente, podemos hablar aquí de una apropiación y sacralización de la dimensión monumental (Stuart 1996). En este contexto, aquellos textos cortos, las firmas de los escribas o los escultores, adquieren una gran importancia y, en cierta medida, levantan el velo del anonimato que envolvía a los artistas, quebrantando la exclusividad informativa propia para la escasa élite maya.

Este tipo de escrituras, en este caso se trataba del posteriormente descifrado glifo *yuxul*, llamó la atención de Herbert Spinden (1916, 443) quien fue el primero en interpretarlos como signos introductorios del nombre de una persona. No obstante, no fue hasta las décadas de 1980 y 1990 cuando, gracias al progreso en el descifrado de la escritura glífica, las firmas empezaron a despertar un interés mayor (Grube 1990; Houston y Taube 1987; Stuart 1987; 1989). Es generalmente aceptado que el inicio de los estudios sistemáticos relativos a la figura del artista y su relevancia está relacionado con la obra de Michael Coe (1977) quien identificó y señaló a los seres sobrenaturales que solían presentarse como los guardianes de los artistas mayas. En la literatura pueden distinguirse dos perspectivas de investigación. La primera está enfocada en el análisis epigráfico de las firmas conservadas, mientras que la segunda hace hincapié en el análisis estilístico de los artefactos. Ambos enfoques se complementan y proporcionan mucha información valiosa. Sin embargo, la cuestión de revelar el papel del artista en la sociedad maya hasta ahora se ha presentado sólo parcialmente, limitándose al análisis de las firmas bien preservadas procedentes de grandes centros mayas, como Piedras Negras o Yaxchilán (Montgomery 1995; Tate 1992; 1994). Fue Stephen Houston (2016) el que intentó abordar esta cuestión desde un punto de vista más amplio en el capítulo *Crafting Credit: Authorship among Classic Maya Painters and Sculptors*. Esta publicación pretende llenar el vacío en la literatura existente del tema y tratarlo desde un punto de vista holístico.

Como se ha mencionado anteriormente, el material básico de partida son las firmas de los artistas registradas en algunos monumentos. Pertenecen a la categoría de textos denominados “etiquetas” (del inglés: *name-tags*) y desempeñaban la función de expresiones autorreferenciales. Por primera

vez fueron identificadas y examinadas con más detalle por Peter Mathews, quien analizó los textos conservados en Altún Ha (1979). Por lo general, se trata de formas cortas que identifican la asignación del artefacto y su poseedor de acuerdo al siguiente patrón: “[esto es] X [tipo de objeto] Y [de esta persona]”. Puede servir de ejemplo el texto: *yuk’ib ti yutal kakaw Ix K’an ? Ix Mutal Ajaw* – “[esto es] un recipiente para beber cacao fresco de *Ix K’an ? Ix Mutal Ajaw*” (K1941).

En el contexto de esta publicación, merecen atención especial dos glifos: *yuxul* – “esta es su escultura” y *utz’ihb* – “esta es su inscripción/pintura”, y la expresión *chehe’n* – “se ha dicho”. Cabe destacar que la aplicación de una de las dos primeras estructuras ha sido determinada por la técnica utilizada para elaborar el artefacto analizado: *yuxul* se refería a la escultura, mientras que *utz’ihb*, al uso de pincel. El artista se identificaba de la siguiente manera: indicando su nombre, título o lugar de origen. En el caso de la tercera estructura, de carácter neutro, la podían seguir, aunque no necesariamente, tanto los nombres de los escultores, como los escribas.

En el cuerpo identifiqué al menos 149 casos de las firmas realizadas por parte de al menos 130 escultores¹, mientras que la estructura *utz’ihb* fue utilizada por 16 escribas en 22 casos. El glifo *chehe’n* presentaba un carácter universal, aunque definitivamente fue utilizado con mayor frecuencia por los escribas².

Al analizar el cuerpo de las firmas pude observar ciertas modificaciones estructurales en el uso de los glifos *yuxul* y *utz’ihb*. Al analizar el cuerpo de las firmas pude observar ciertas modificaciones estructurales en el uso de los glifos *yuxul* y *utz’ihb*. Este fue el caso de los creadores del Panel 3 de Piedras Negras. Otra variante de la firma podía ser la colocación de tan sólo el título *aj uxul*, como se observa en el artefacto antropomórfico de Pawahtún o en la Estela 15 de Piedras Negras (firmada Jun Nat Omootz). En el caso de las dos inscripciones (los dinteles 24 y 26 de Yaxchilán), en cambio, la estructura *yuxul* y el nombre de los artistas van precedidos por el verbo dedicatorio en forma de *t’abaay* (“consagrado”). Pueden observarse modificaciones similares en la estructura de las firmas también en el caso de los escribas. La vasija cerámica K791 fue firmada por el artista **?-na-11-la-ja**, utilizando la frase *utz’ihb*, pero en el artefacto K793 no sólo no la utilizó, sino que, además, la firmó en la forma abreviada **?-na**. Un ejemplo similar puede observarse en el caso del autor de los vasos policromos K2784, con la estructura *utz’ihb kulu’b*, y en la Vasija de Throckmorton aparece sólo *kulu’b k’aba’ ?...m*. Por consiguiente, son de suma importancia el contexto glífico y toda la demás información disponible que permiten identificar a los artistas mayas en ausencia de las etiquetas *yuxul* o *utz’ihb* o sus modificaciones.

El análisis del cuerpo de las firmas recogidas permitió distinguir cuatro posiciones donde los artistas mayas colocaban sus firmas. La ubicación más popular era localizarlas en el fondo del diseño de composición, aprovechando así la superficie libre del determinado artefacto. Por lo general, esto no interfería en la correcta recepción del mensaje principal de la inscripción, ya que a menudo las firmas no eran visibles a distancia. Las firmas también se situaban dentro del texto principal, habitualmente al final del mismo. Este método de firmar era más común en los recipientes de cerámica, lo que se debe a la estructura del glifo de la Secuencia Primaria Estándar. No obstante, hay que admitir que las firmas situadas en esta posición también aparecían en las esculturas, como por ejemplo en los Dinteles 3 y 4 de La Pasadita, entre otros. En cuanto a las firmas de los escultores, eran casos excepcionales. La forma más sofisticada de colocar la firma era integrarla en los elementos iconográficos del espacio diseñado, donde formaban parte de un tocado u otro elemento decorativo, como por ejemplo la firma del artista del Panel 4, también conocido como el Dintel 1 de Laxtunich, donde constituye un detalle del cielo soportado por el Pawahtún. Este modo de firmar era indudablemente la expresión de una mayor sensibilidad e innovación del determinado artista. A veces suelen observarse firmas situadas fuera del espacio visual principal del artefacto, es decir, en sus bordes. Un ejemplo de esta ubicación son las firmas de los escultores de la Estela 34 de Piedras Negras.

¹ Es difícil establecer un número exacto de los escultores que firmaron sus artefactos debido al mal estado de conservación de los monumentos o por la falta de datos.

² Identifiqué 5 ejemplos de uso de este glifo por el escriba: K7459, K1256, K3395, K1440 y la Vasija de Sak Mo’. A su vez, sólo dos escultores utilizaron esta expresión en el bloque 9 de la Escalinata Glífica de Ceibal y en la Estela 1 de Arroyo de Piedra.

Sobre la base del análisis de las localizaciones de las firmas, detecté un patrón. En general, las firmas se colocaban en cualquier lugar adecuado en la opinión del artista. Sin embargo, el material recopilado no ha demostrado ni una firma del artista que estuviera situada en el cuerpo o la indumentaria de un hombre, contrariamente a las presentaciones femeninas (p.ej. la Estela 34 de El Perú-Waka'). Por lo tanto, es concebible que la figura del hombre (se trataba principalmente de los gobernantes u otros representantes masculinos de la élite maya) fuera percibida como un espacio *sacrum* que no podía ser violado.

El análisis del material de partida recopilado indica que el inicio del proceso de colocación de las firmas en los monumentos estaba relacionado con la actividad de los escultores. Hasta ahora, la firmamás antigua identificada es del artista Chak Til Mo', representante de este grupo de artesanos. Esta firma fue colocada en una pequeña estatuilla que representa al Pawahtún, un ser sobrenatural. Este objeto, fechado al 550 aproximadamente, forma parte de la colección del Princeton University Art Museum de los Estados Unidos (Just n.d.). Desde aquel momento decisivo hasta el año 864, cuando se erigió la Estela de Randall, se crearon y siguen encontrándose numerosos ejemplos de artefactos firmados por los escultores.

Pueden identificarse cuatro etapas en la difusión del fenómeno de la firma por estos artistas. La primera comprende los años 550–614, el inicio de este fenómeno cultural. Estas firmas de los artistas provienen de tres zonas: 1) Altún Ha, Los Alacranes y Champerico, 2) El Zotz y Arroyo de Piedra, 3) Bonampak y Lacanhá. No he identificado ninguna evidencia de propagación vectorial de este fenómeno, lo que sugiere que se trataba de un proceso independiente y disperso. Por lo tanto, no se puede señalar un lugar donde haya nacido la idea de derribar el muro de anonimato del artista maya.

La siguiente etapa de este fenómeno estaba relacionada con un lento proceso de arraigo y difusión de esta práctica artística en un área cada vez mayor entre 651 y 702. Son de este período los primeros glifos *yuxul* identificados en Piedras Negras que más tarde se convertirán en el centro más reconocible de este fenómeno cultural gracias al mayor número de firmas conservadas de los artistas mayas. El rápido desarrollo de este fenómeno tuvo lugar en la tercera etapa, en el período de 723 a 795. Fue entonces cuando la firma de artefactos por sus autores alcanzó su apogeo. Los años 800–864 constituyen en cierta forma la coda final de aquella era dorada de la individualidad del artista maya. Es cuando puede observarse una lenta desaparición de las firmas de los escultores. Esto estuvo seguramente relacionado con el colapso gradual de la cultura clásica de los antiguos mayas, en la que influyeron muchos factores: los constantes conflictos armados, la deforestación de grandes áreas forestales, el excesivo crecimiento demográfico o los cambios climáticos.

Un período tan largo en el que los escultores firmaban sus obras contrasta con el proceso análogo de presencia de las formas de los escribas que duró tan sólo unos 100 años, es decir, desde 692 hasta aproximadamente 790. La aparición y el intenso desarrollo de este fenómeno se produjo en los años 692–735, el período del que procede la mayoría de los ejemplos de recipientes de cerámica provistos de firma. Por lo tanto, con un período relativamente corto de presencia e intensificación, resulta difícil determinar una cronología más detallada de la propagación de este fenómeno entre los escribas.

La distribución geográfica de las firmas identificadas apunta al cierto tipo de preferencias en cuanto a la forma de expresión artística entre la élite maya o los artistas. La tradición de inmortalizar el nombre del escultor ha sido muy marcada en la región occidental de las tierras maya, y las firmas de los escribas proceden sobre todo de la parte central de esta región, el territorio actual del departamento guatemalteco de Petén. Estos datos coinciden con las observaciones hechas por primera vez por Mary Miller y Simon Martin (2004, 121).

Las inscripciones conservadas no aportan ninguna información directa relativa a las condiciones que influyeron en el origen y desarrollo de este fenómeno cultural único. La ausencia de este tipo de datos es problemática, pero un detenido análisis de la historia de los antiguos mayas en el período clásico tardío puede aportar ciertas pautas. Parece probable que el factor macroprudencial que desempeñó un papel importante en la dinamización del proceso de firma de los artefactos por los artistas fue el conflicto – desde el punto de vista maya global – entre Tikal y Calakmul (siglos VI–VII d.C.). Estos enfrentamientos de larga data involucraron a numerosos centros mayas en la guerra. Los trastornos geopolíticos causados por este duradero conflicto provocaron la fragmentación del paisaje político, lo que se hizo evidente en el surgimiento de muchos reinos nuevos. Algunos de estos gobernan-

tespretendíanal título de “rey divino” (*k'uhul ajaw*), anteriormente reservado exclusivamente para los individuos más distinguidos. Esta atomización intensificó también la rivalidad y la demanda de artículos de lujo entre las élites de la época, contribuyendo así al florecimiento dela culturade la corte maya. Aquella demanda incrementada consolidó el papel y el significado de los artistas que debían satisfacer las crecientes necesidades de una élite en crecimiento.

En algunos casos, en los centros con más inscripciones registradas, pueden identificarse factores diferentes de carácter local que estimulaban u obstaculizaban el proceso de aparición de las firmas de los artistas mayas. Un ejemplo interesante constituye el reinado del gobernante maya Itzamnaaj Bahlam II (681–742) de Yaxchilán que realizaba en su reino una actividad de construcción extremadamente intensa. El objetivo de esta actividad de construcción era el deseo de restablecer la antigua potencia y el prestigio del centro tras el período de decadencia y dependencia de Piedras Negras. La situación propiciaba la aparición de nuevas firmas de los artistas.

Es probable que la cuestión de legitimar el derecho al trono de algunos de los gobernantes haya desempeñado un papel importante en el proceso de firmar los artefactos por los artistas. Este factor pudo haber tenido un impacto positivo o negativo en su desarrollo. El primer ejemplo que ilustra esta situación es el caso del gobernante de Yaxchilán, Yaxuun Bahlam IV (752–768), el sucesor de Itzamnaaj Bahlam II, donde la sucesión se realizó en circunstancias no del todo claras. Por esta razón, Yaxuun Bahlam IV durante su reinado con tanta frecuencia y fervor enfatizaba su derecho al trono. Cabe destacar que no era hijo primogénito de Itzamnaaj Bahlam II, su madre tampoco era la esposa principal de este gobernante (Martin y Grube 2000, 128). A pesar de la intensa actividad de Yaxuun Bahlam IV dentro de la construcción, el número de los artefactos firmados por los escultores disminuyó en comparación con el período del reinado de su predecesor. Por lo tanto, se puede suponer que el gobernante velaba por su posición y limitaba la posibilidad de exposición de otras personas, incluidos los artistas de su entorno.

K'inich Yat Ahk de Piedras Negras (781–810?), el Gobernante 7, adoptó una actitud completamente diferente. No provenía directamente de la familia real de este centro, pero estaba en poder en la época del mayor florecimiento del fenómeno de artefactos firmados por los escultores (Martin y Grube 2000, 152). En este caso, la cuestión poco clara del origen del gobernante y la intención de legitimar su poder provocó una reacción del Gobernante 7 diferente de la descrita anteriormente: pretendía asegurar la estabilidad de su poder a través de cierta liberalización de la política hacia sus subordinados, tanto los miembros de la élite, como los artistas. Se trata de dos ejemplos extremos, pero que apuntan a una clara manipulación de la creación artística con el fin de obtener beneficios políticos de momento.

A pesar de las apariencias, la ausencia de las firmas en determinados centros también es una pista que define los mecanismos funcionales del proceso de la firma de artefactos por sus autores. Puede que la falta de las firmas haya sido condicionada por el modelo de gobernanza del determinado centro, adoptado por su gobernante. Si consistía en centralizar el poder y fortalecer la posición del gobernante, tenía un impacto negativo en la presencia de las firmas, ya que éstas podían interpretarse como un intento de apropiación del área reservada únicamente a los privilegiados, así como el deseo del artista de ganarse una posición individual en el espacio público más amplio. Es lo que puede deducirse sobre la base del ejemplo de Tikal que, tras un período de humillación, se centró en la concentración del poder en unas manos, así como la referencia a los valores antiguos en la ideología oficial, despertando así reticencia de la élite hacia cualquier innovación relativa a la acentuación de la identidad artística.

Las firmas de los escultores y los escribas, a pesar de su tamaño discreto, aportan numerosa información de interés que permite colocar a estos artistas en un panorama social más amplio, propio del período clásico tardío.

El material original preservado permite distinguir dos grupos básicos de títulos pertenecientes a los escultores y los escribas. El primero contiene términos que describen las actividades realizadas sólo por estos artistas: *aj tz'ihb*, *aj uxul*, *baah ch'ehb* y *baah uxul*. El otro grupo incluye sólo aquellos títulos que fueron compartidos con los demás miembros de la élite maya, por ejemplo: *aj bik'al*, *aj k'uhun*, *anaab*, *ch'ok ajaw* o *itz'aat*. La aparición de la partícula *baah* (“primero”, “principal”) que acompañaba a algunos de los títulos indica una estratigrafía y jerarquía claramente definidas dentro de este grupo de personas. Es más, un proceso análogo podemos observar en los títulos de otros

miembros de la élite maya, reflejado en la presencia de las expresiones *comobaah te'*, *baah took'*, *baah pakal*, *baah tz'am*, *baah kab* o *baah sajal*.

El ejemplo más emblemático de ello era el título *baah uxul*, “el escultor principal”, que apareció en el lugar y tiempo muy específicos: en el centro de Piedras Negras, durante el reinado del Gobernante 7. La singularidad de este título se debe al hecho que tal expresión, que forma parte explícita de la firma, apareció sólo una vez³ en el cuerpo de las firmas de los artistas y pertenecía al escultor Wajat Naah Chahk, coautor del Panel 3 de Piedras Negras. Cabe señalar que el Panel 3 es la primera inscripción financiada por el Gobernante 7. Por lo tanto, Wajat Naah Chahk debe haber desempeñado un papel significativo al ser galardonado con un título tan especial, *baah uxul*.

Curiosamente, su firma es también un ejemplo de la primera aparición de otro título de escultor, *aj bik'al*. La frase *aj bik'al* aún no ha sido aclarada por completo. Se trata indudablemente de un título toponímico, lo que indica que *bik'al* tuvo que referirse a una localización. A la luz de las pruebas recogidas a partir del análisis de las firmas de los artistas, podemos suponer que aquella frase podría haberse referido al centro intelectual de formación de los escultores u otras personas provenientes de la élite maya que también fueron titulados de esta forma. Sobre la base de los datos recopilados y analizados, sugerí que aquel centro, denominado *bik'al*, pudo estar ubicado en el Complejo U de Piedras Negras (Complejo del Grupo del Sur).

Otro título interesante es la expresión *baah che' hb*, “el escriba/el pintor principal” (literalmente: “el pincel principal”) que aparece sólo en las firmas de los escultores. Es realmente curioso que en la gramática de la creación de las firmas se prestó tanta atención a la elección del vocabulario que reflejaba la técnica de procesamiento del determinado artefacto: la escultura o la pintura/escritura. Una sugerencia mía es que la persona así definida era responsable de los contornos de la escena en el nivel del monumento creado. Teniendo un diseño tan visualizado, los escultores cualificados podrían dedicarse a las actividades propias de su profesión. La traducción literal de este título en forma de “el escriba/el pintor principal” puede considerarse un equivalente contemporáneo del diseñador o arquitecto, responsables del trabajo conceptual, posteriormente realizado por los correspondientes trabajadores.

La mayor parte del estudio es el análisis del artista desde el punto de vista de la información contenida en las firmas registradas. No obstante, uno de los capítulos de la publicación presenta al artista maya desde la perspectiva del análisis de sus habilidades del estilo: el arte de la pintura o la escritura. Esta parte de la investigación se realizó sobre la base de un corto pasaje del Códice de Dresde, un manuscrito postclásico, parte del cual era la copia de un documento clásico más antiguo (Thompson 1998, 41). Los resultados del análisis permitieron distinguir los rasgos estilísticos característicos para cada escriba, con lo que puede demostrarse que las determinaciones anteriores relativas a los autores responsables de la elaboración del Códice de Dresde requieren de una revisión. Además, procedí con la reconstrucción de un fragmento fuertemente dañado del dicho manuscrito, identificando así una expresión maya aún desconocida, “el braguero” (Jagodziński 2017, 2019).

La información contenida en las firmas preservadas de los artistas nos permite afirmar inequívocamente que éstos gozaban de una posición privilegiada en la sociedad de los antiguos mayas y formaban parte de la élite local. Esto se debió a varios factores. En primer lugar, su actividad era la extensión de la política de los gobernantes que fortalecía la posición del mismo, promoviendo además la ideología que sancionaba el orden sociopolítico fomentado por la élite maya. Por esta razón, los artistas podían formar parte de la corte. Este podría ser el caso de los artistas que viajaban de Ix (Y) ook Ahiin o Ix “K'abel”, relativas a las nupcias con los gobernantes locales para fortalecer la posición de los reinos de Pomoy y Calakmul.

En segundo lugar, debido a sus habilidades manuales, los artistas eran percibidos como una mano de obra valiosa y altamente calificada (Johnston 2005). Esto se evidencia por el hecho de que, en la Estela 12 de Piedras Negras, en las escenas de los prisioneros también pueden observarse imágenes del artista capturado. A veces, como resultado de conflictos armados, la parte perdedora tuvo que

³ Este título aparece también en un pequeño pedazo encontrado en Piedras Negras (Estructura U-16). No obstante, el contexto preservado no es típico para la estructura de una firma estándar por la ausencia de *yuxul* o, en su caso, *aj uxul*. No podemos excluir ni confirmar que, originalmente, en este recipiente había sido colocado uno de aquellos elementos clave de la firma.

proporcionar a escultores o escribas cualificados como parte del tributo de guerra, como ocurrió en el caso del Monumento 122 de Toniná y la Estela 1 de Palenque.

En tercer lugar, es altamente probable que algunos de los artistas gozaran de un trato propio para los “científicos” de aquellos tiempos que disponían de conocimientos suficientes para facilitar la producción de sustancias indispensables para el proceso de creación de las obras. Así fue probablemente en el caso de la elaboración y la combinación de una serie de ingredientes para obtener pinturas o pigmentos adecuados. Fueron los artistas los que elaboraron la fórmula única que permitió obtener un pigmento permanente: el azul maya (*Maya blue*). Su composición: la mezcla del índigo y palygorskita, fue identificada apenas a mediados del siglo XX, utilizando los métodos de investigación más avanzados.

Es indiscutible que la alta posición del artista en la antigua sociedad antigua maya fue el resultado de una estrecha interacción de dos factores: el poder de la expresión artística de los artefactos creados y el servicio de naturaleza política que fomentaba los intereses de la élite maya.

