

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra Blízkého východu

studijní program: Historické vědy

obor: Dějiny a kultury zemí Asie a Afriky

Mgr. Kateřina Svobodová

Západní vedlejší dekorativní a ikonografické prvky v čínském umění

**Období rozdrobenosti a jejich odraz ve výzdobě buddhistických
jeskynních chrámů v Yungangu z doby vlády dynastie Severní Wei**

Western Additional Decorative and Iconographic Elements in Chinese Art of the
Period of Disunity and Their Reflection in the Decoration of the Buddhist Cave

Temples at Yungang, Northern Wei dynasty

Teze disertační práce

vedoucí práce: doc. Mgr. Jakub Maršálek, PhD.

Obsah

Úvod a význam tématu.....	str. 3
Geografické a časové vymezení práce.....	str. 4
Otázky a cíle.....	str. 4
Zvolená metodika.....	str. 5
Charakteristika zkoumaného období.....	str. 5
Struktura práce.....	str. 8
Závěr a dosažené výsledky.....	str. 11
Odborná a publikační činnost autorky.....	str. 16
Výběr z použité literatury.....	str. 17

Úvod a význam tématu

Tato disertační práce pojednává o vedlejších výzdobných a ikonografických motivech, které pronikly do čínského prostředí ze západu a které můžeme pozorovat v čínském buddhistickém umění. Zmíněné prvky do značné míry odrážejí vlivy z regionu starověké Gandhāry, které se do Číny dostávaly především skrze obchodní trasy v oblasti dnešního Xinjiangu. Řada z těchto nově přijatých vzorů se stala trvalou součástí čínského umění. Některé splynuly s již existujícími domácími motivy. Západní prvky tak hrály značnou roli při formování nového čínského stylu.

Navzdory tomu je však vedlejším výzdobným prvkům a postavám v odborné literatuře, a to i literatuře zahraniční, věnována poměrně malá pozornost a dosud k nim neexistuje žádná samostatná studie. Jedinou souhrnnou prací na téma vývoje čínského ornamentu je již téměř čtyřicet let stará publikace Jessicy Rawson (Rawson 1984), která nicméně není zaměřena podrobněji na chrámy v Yungangu ani na období Severních a Jižních dynastií, ale zabývá se převážně čínským dekorem v mladších obdobích od dynastie Tang (618–907), a zejména pak za dynastií Song (960–1279), Yuan (1279–1368) a Ming (1368–1644) (zejména na porcelánu a keramice).

Vedlejším výzdobným a ikonografickým motivům se pak věnuje již jen několik článků, mezi něž patří více než sedmdesát let stará delší studie Alexandra Coburn Sopera týkající se některých architektonických a výzdobných prvků (Soper 1947), z nejnovějších prací pak kratší příspěvky na dílčí témata z pera Patricie Eichenbaum Karetzky (Karetzky 2012), Suzanne Valenstein (Valenstein 2007) a Marty Žuchowské (Žuchowska 2016). Ostatní studie týkající se raného buddhistického umění Číny a kulturní výměny na tzv. Hedvábné stezce, ať již publikované či obhájené jako disertační práce v posledních letech, se opět soustředí pouze na dílčí aspekty problematiky, hlavní ikonografické postavy a otázky stylu s nimi spjaté. To platí i pro rozsáhlé třídílné kompendium Marylin Martin Rhie (Rhie 1999, 2002 a 2010), která se rovněž dotýká pouze některých vedlejších motivů v rámci svého stylového rozboru hlavních ikon. Má disertační práce je tedy první souhrnnou prací svého druhu. Navíc nabízí studii témat, která dosud nebyla ani v zahraniční literatuře dostatečně akcentována, a na jejich základě posouvá naše poznání o mezikulturní výměně a jejím vlivu na vznik pozdějšího čínského uměleckého stylu.

Geografické a časové vymezení práce

Klíčovým obdobím, v němž pozorujeme nárůst zmíněných prvků, je Období rozdrobenosti, tedy období po pádu dynastie Východní/Pozdní Han (25–220 po Kr.) po opětovné sjednocení Číny dynastií Sui (581–618), přičemž veliké množství převzatých motivů je pozorovatelné zejména v umění dynastie Severní Wei (386–535). Vzhledem k této vysoké koncentraci, poměrně jasné době vzniku, splynutí čínských a cizích vzorů i počátečním projevům postupné sinizace jsem si za základ svého výzkumu zvolila komplex buddhistických jeskyní v Yungangu, který byl vybudován přibližně mezi lety 460–520 po Kr. právě touto dynastií poblíž jejího někdejšího hlavního města Pingchengu (moderního Datongu v provincii Shanxi). Jelikož obdobné prvky pak nacházíme také v umění dynastií bezprostředně následujících a protože umění pozdější dynastie Tang (618–907) chápáné jako jeden z vrcholů čínské kultury vzešlo z těchto kořenů, časově práce zasahuje částečně až do doby raných Tangů. Termín Čína používám v zásadě pro území ovládané Číňany v době pádu dynastie Han, termín Západní oblasti chápu převážně ve smyslu regionu dnešního Xinjiangu (respektive od Yumen guan v Gansu). Na tomto místě je ovšem třeba říci, že čínské snahy o proniknutí do Xinjiangu ovládaného do jisté míry autonomními lokálními vládci se setkávaly během staletí s větším či menším úspěchem, od částečné nominální kontroly některých oblastí za Hanů po dobytí a sinizaci některých z nich (např. Turfanu) za dynastie Tang. Stejně tak jednotlivé dynastie vládoucí na severu Číny byly zakládány jak příslušníky kočovných a polokočovných skupin, tak v některých případech rovněž lidmi hanského původu. U první zmíněné skupiny pak mohlo dojít k sinizaci jako v případě dynastie Severní Wei. Ostatně i dynastie Tang, kterou pokládáme za čínskou, je de facto původu polobarbarského. V průběhu delšího časového úseku, jemuž je tato práce věnována, tak logicky dochází k posunu termínů, které nemohou postihnout všechny uvedené aspekty, a jsou tak pouze orientační. Slovo barbar, které používám spíše v adjektivu, je přitom míněno bez jakéhokoli pejorativního nádechu.

Otázky a cíle

Ústředními problémy, na něž jsem se rozhodla zaměřit, byly jednak způsob, jakým ovlivnil gandhāřský styl buddhistické umění Střední Asie a následně buddhistické umění čínské, dále jaká byla v případě vedlejších motivů a postav míra přínosu dalších regionů

jako například Mathury kušānského období, jakými cestami se do Číny zmíněné vzory dostávaly a zda bylo přijetí uvedených západních prvků důsledkem pouze jedné vlny vlivů proudících do Číny skrze buddhistické umění zmíněných oblastí, nebo šlo o složitější proces probíhající v delším časovém úseku. Poslední zmíněný důvod vedl zároveň k nutnosti vysledovat původ řady motivů hlouběji do minulosti, mnohdy daleko před dobu dynastie Han, a srovnat je se staršími obdobnými motivy v umění a představách dalších oblastí Eurasie. Cílem této práce bylo objasnit složitý mechanismus přijetí a adaptace západních ikonografických témat do čínského umění, a to nejen v podobě médií šíření, ale i co do případných sociálních, estetických či náboženských faktorů, které mohly jejich přijetí usnadnit. Stejně tak bylo cílem prozkoumat mechanismus transformace motivů podle čínského vkusu a představ a vznik čínských inovací, a tím osvětlit počátky nového svěbytného čínského stylu mladších období, který se na první pohled zdá být specifickou domorodou záležitostí. Mou snahou tedy bylo též poukázat na rozsah mezikulturní výměny, a přispět tak k poopravení obecně rozšířeného názoru, že Čína a čínská kultura byly odjakživa uzavřeny západním vlivům a kontaktům s okolím.

Zvolená metodika

Vzhledem k silně interdisciplinárnímu charakteru disertační práce bylo nutné využít řadu různých metod, především metodu komparativní, dále stylovou a ikonografickou analýzu a metodu typologickou. Vedle rešerší sekundární literatury, katalogů a systematického zkoumání artefaktů vystavených v muzejních expozicích v málo známých muzeích v regionu i leckdy nepublikovaných artefaktů v muzeích evropských, které mi umožnila především podpora Grantové agentury Univerzity Karlovy, bylo rovněž třeba prostudovat relevantní pasáže v řadě primárních písemných pramenů od čínských historických kronik přes buddhistickou literaturu, indické eposy po texty některých přeložených rukopisů objevených v oblasti Xinjiangu. Rozdílný charakter dat i v rámci jednotlivých kapitol si přitom přirozeně vyžádal rozdílný přístup.

Charakteristika zkoumaného období

V období dynastie Han začínají Číňané pronikat do oblasti dnešního Xinjiangu ve snaze ovládnout zdejší obchodní stezky, což vedlo k přímému kontaktu se západem,

dovozu některých produktů, jakož i oboustranné kulturní výměně, rozvoji politických kontaktů a postupné sinizaci některých částí regionu v následujících staletích. Kontakty Číňanů s kulturou této oblasti a též s množstvím z jejich pohledu barbarů měly značný vliv na čínské dějiny a politiku i na čínskou kulturu a umění. Byly to právě různé kočovné a polokočovné kmeny, které na jedné straně sousedily s Čínou a podnikaly nájezdy na její území, na straně druhé měly zároveň skrze periodický zisk formální suverenity nad oázovými státečky v dnešním Xinjiangu přístup k západnímu zboží. Osvětlení povahy vzájemných vztahů a taktiky, kterou Číňané vůči barbarům přijímali, nám tak pomáhá pochopit způsoby, jakými mohlo k dané kulturní výměně docházet. K této taktice patřily například sňatková politika, instituce rukojmích, dále zakládání garnizón, mise vyslanců, ať již v podobě osobního setkání či výměny darů v podobě luxusního zboží i otroků, či usidlování barbarů na čínském území, přičemž zejména poslední taktika se opakovaně ukázala být zbraní dvojsečnou. Zatímco z písemných pramenů se dozvídáme zejména o politických kontaktech, archeologické nálezy ukazují lépe rozsah kulturní výměny mezi jednotlivými oblastmi, ať již v podobě importovaného materiálu, vyvážených i dovážených předmětů, převzatých vzorů, imitací západního zboží či západních řemeslných technik osvojených Číňany. K nejstarším dokladům patří nálezy z Pazyryku (Altaj) ještě z předhanského období, dále předměty jako spony se zvěrným stylem typickým pro národy stepních oblastí nalézané v Číně, přezky převzaté Číňany, nálezy ze xiongnuských nekropolí jako Gol Mod, Noin Ula a jiné, rovněž pak artefakty objevené v hrobkách králů hanských lenních království Chu a Jižního Yue a dalších hrobkách hanského období či předměty z lokalit v Xinjiangu (Nija, Turfan, Shanshan, Sampula v oblasti Chotanu atd.); mimo Čínu pak zpětné šíření vzorů vidíme na nálezech z Begrāmu či Tīllā tepe (obojí v dnešním Afghánistánu).

Konec dynastie Han se nesl ve znamení chaosu, který vedl k postupnému rozpadu Číny na řadu menších územních celků ovládaných jednotlivými válečníky. Ze situace nakonec vyšel vítězně rod Sima, který Čínu na určitou dobu sjednotil a založil novou dynastii Jin (265–420). Vnitřní problémy dynastie však nakonec vedly ke ztrátě severní Číny ve prospěch nových státních útvarů zformovaných potomky výše zmíněných nomádských a polonomádských kmenů, pro jejichž nástup připravila půdu již politika dynastie Han a posléze také politika následujících čínských dynastií. Tyto útvary bojovaly mezi sebou navzájem, přičemž některé z nich obsadily oblast tzv. hexiského koridoru v dnešní provincii Gansu a pronikly až do oázových království v Xinjiangu, čímž ovládly ze strategického hlediska klíčový region. Podobně jako řada jiných kočovných a polokočovných skupin pak

přejímaly množství prvků od všech těchto stran. Roku 439 pak celou severní Čínu sjednotila dynastie Severní Wei založená klanem Tuoba xianbeiského původu.

Již někdy v době dynastie Han přitom zároveň dochází k příchodu buddhismu do Číny, který s sebou přinesl i západní vzory. Jeho šíření pak následně umožnila právě politická desintegrace po pádu dynastie. Někteří z vládců Severních dynastií posléze buddhismus ve větší či menší míře podporovali. První buddhističtí mniši západního původu získávali na severních dvorech postavení často díky svým věštebným, léčitelským a magickým schopnostem, které nebyly kočovníkům s vírou s šamanistickými rysy mnohdy cizí. Tyto schopnosti hrály do jisté míry roli též na jihu Číny, kde se mohly prolínat i s některými domácími čínskými šamanistickými a taoistickými představami. Druhým a patrně významnějším důvodem pro přijetí buddhismu ze strany severních barbarských vládců byl politický aspekt, neboť buddhismus vytvářel protiváhu čínskému konceptu Syna nebes. Snaha o legitimizaci vlastní moci pak vedla dynastii Severní Wei ke ztotožnění vládnoucího císaře s Bodhisattvou a s výjimkou období perzekuce za vlády císaře Taiwudiho (vl. 423–452) k propagaci buddhismu jako státního náboženství. Podobnou cestu ostatně zvolila mnohem později i tangská císařovna Wu Zetian (vl. od roku 665). Za vlády císaře Xiaowendiho (vl. 471–499) pak Severní Wei přistoupili k sinizační reformě, jejíž součástí bylo rovněž cílené přebírání prvků z umění a architektury. Tím docházelo k dalšímu míšení vzorů a formování pozdějšího čínského stylu, které můžeme pozorovat částečně již v Yungangu a více pak v Longmenu. Zároveň v roce 494 císař přesunul hlavní město do Luoyangu (Henan), který měl nejen lepší geografickou polohu, ale byl důležitý také z ideologického hlediska. Snaha Severních Wei navázat na dynastie Zhou, Han a Jin byla i v tomto případě motivována ziskem legitimacy a Mandátu nebes. Jakým potížím a předsudkům Severní Wei čelili je ostatně patrné například z vyjádření strýce architekta Jiang Shaoyoua, úředníka pracujícího na jihozápadním dvoře, který nazval Severní Wei „škaradými obyvateli stanů“ (Jin 1999, str. 49, viz má disertační práce, Kap. 3, pozn. 1075). Skutečnost, že se jistá míra pohrdání objevovala ještě i později, dokládá historika vážící se k roku 529 a pojednávající o banketu pořádaném v Luoyangu velitelem stráže Zhang Jingrenem. Jeden z hostů, jeho starý známý z jihu, jménem Chen Qingzhi se na něm opil. V podroušeném stavu pak pronesl, že „ačkoli Wei nyní vzkvétají, jsou stejně považováni za jedny z pěti barbarů (*wu hu*), legitimita samozřejmě spočívá na jižním dvoře a Veliká nefritová pečeť dynastie Jin je nyní v rukách dynastie Liang“, což se setkal s ostrou reakcí jednoho z přítomných severanů (*Luoyang qielan ji*, kap. 2 Východní město, str. 113–114). Obecný názor na obyvatele severu

se odráží též v Cheng Qingzhiově pozdějším prohlášení, v němž změnil názor a uznal jejich kultivovanost: „ Od doby dynastií Jin a Song je Luoyang označován jako pustý kus země a my kategoricky hovoříme o lidech žijících na sever od řeky Yangzi jako o barbarech. Po mé návštěvě Luoyangu jsem si uvědomil, že kulturní lidé jsou všichni v oblasti Centrální planiny, kde rituály a etiketa kvetou a lidé jsou bohatí a prosperují.“ (Ibid., str. 118). Vybudování prestižního dvora pak hrálo v těchto snahách Severních Wei jistě také svou roli, což dokládají nejen importy a luxusní předměty z hrobek v okolí Datongu, ale též skutečnost, že Severní Wei stahovali řemeslníky ze všech dobytých území. Pro výzdobu yungangských jeskyní je přitom významný zejména přesun řemeslníků z Dunhuangu, kteří se pak podíleli na výstavbě Yungangu. Při šíření vzorů již v tomto období i za dynastií následujících pak nelze opomenout jako důležitý činitel obchodníky a obyvatele sogdského původu, jejichž potomkům se posléze mnohdy podařilo dosáhnout významného úřednického postavení v rámci čínského aparátu a jejichž funerální památky kombinují rysy západní i hanské kultury.

Války a politický chaos, který Období rozdrobenosti provázal a který vedl k útěkům i nuceným přesunům obyvatelstva, stěhování v důsledku hladomoru apod., nahrával šíření buddhismu v rámci Číny prostřednictvím putujících mnichů i nárustu jeho oblíbenosti, zejména některých kultů, které nabízely spásu a útěchu. Na druhou stranu zničení značného množství památek během válečných střetů, ať již díky požárům či roztavování ikon za účelem zisku prostředků na válečné úsilí, ve spojení s ničením během období perzekuce způsobené politicko-ekonomickými faktory omezuje množství relevantního materiálu, který můžeme ke zkoumání přenosu a vývoje vedlejších dekorativních a ikonografických prvků ale i hlavních ikon použít. Dochované jeskynní komplexy, jako je soubor chrámů v Yungangu, tak představují významný doklad o buddhistickém umění tohoto období i o míšení západních a čínských vzorů, z něhož vzešlo čínské umění mladší.

Struktura práce

Na úvod bylo nezbytné vymezit historický rámec a nastínit kulturní a politické pozadí, v němž k šíření buddhismu a buddhistického umění, a tím i řady západních motivů, došlo. V první kapitole, která je převážně kompilačního charakteru, se přitom opírám zejména o sekundární literaturu, zčásti pak také o některé primární písemné prameny. Jelikož studium vývoje a přenosu vedlejších výzdobných a ikonografických prvků vyžaduje pohybovat se

z geografického i časového hlediska na značně širokém území, je tato kapitola rozdělena do několika podkapitol věnovaných již zmíněným primárním textovým pramenům, které máme pro dané období k dispozici, průběhu obchodních cest, po nichž se jednotlivé motivy spolu se zbožím a buddhismem šířily, kontaktům Číňanů se Západními oblastmi z pohledu historických událostí i objevených artefaktů, a dále též stručným dějinám od dynastie Han po počáteční období dynastie Tang s podrobnějším pojednáním o dynastii Severní Wei, počátkům buddhismu v Číně a vývoji čínského buddhistického umění, charakteristice umění Gandhāry a Mathury, jejichž rysy se v něm odráží, a konečně též stručnému popisu jeskynních komplexů v Yungangu a Longmenu, který byl budován od 90. let 5. stol. poblíž nového hlavního města dynastie Severní Wei Luoyangu a odráží větší míru sinizace.

Jádro práce tvoří kapitola 2, která je členěna na několik podkapitol, v nichž se podrobně věnují jednotlivým motivům, jejich vývoji od raného buddhistického umění Indie a starověké Gandhāry a jejich vlivu na umění východních částí tzv. Hedvábné stezky a umění čínské. Vzhledem k tomu, že se tato kapitola opírá do značné míry o původní výstupy z grantového projektu, je pojata jako samostatné dílčí studie na jednotlivá témata. Jednotlivým prvkem studií je nicméně dekorativní styl dynastie Severní Wei, zejména výzdoba jeskyní v Yungangu, které se věnují zdaleka nejvíce.

V první a nejrozsáhlejší podkapitole rozebírám podrobně rostlinný dekor, který je jedním z nejvýraznějších a nejrozšířenějších západních vzorů převzatých do čínského umění. Navzdory svému významu je však v odborné literatuře probírán spíše stručně, některým florálním motivům dosud nebyla pozornost věnována vůbec. Kvůli obsáhlosti tématu a pro větší přehlednost je tato pasáž rozdělena do dvou částí. Otázkami, kterými se v této podkapitole zabývám, jsou jednak původ jednotlivých motivů a média jejich přenosu, jednak také symbolika, tedy zda si tyto prvky uchovaly něco ze svého původního významu i v čínském prostředí a nakolik jsou již jen dekorativním prvkem, dále pak například to, které ze vzorů známých z gandhārského a mathurského umění byly v Číně upřednostněny a které nikoli, které typy západního florálního dekoru navzdory své popularitě u západních předloh patrně nepronikly dále za oblast Xinjiangu a proč, či jak byly, nebo nebyly západní motivy v Číně přetvořeny a jak ovlivnily pozdější čínské výtvarné umění. Vzhledem k velikému spektru vzorů a současnému nedostatku či přílišné obecnosti primárních textových pramenů, které nám často nesdělují nic podrobnějšího o konkrétní aplikaci florálního dekoru či jeho symbolice, na niž mnohdy nezbyvá než usuzovat z pozice jednotlivých rostlinných prvků, jsem se rozhodla vytvořit typologii daných motivů a sledovat jejich převzetí, použití

a případný další vývoj. Takto systematicky a podrobně je rostlinná výzdoba v čínském buddhistickém umění rozebrána poprvé, stejně tak srovnání použití jednotlivých rostlin na buddhistických památkách v Yungangu samotném, jejich vzájemné alternace či alternace s čínskými vzory je přístup zcela nový.

Následující dvě podkapitoly obsahují jednak rozbor vedlejších architektonických a výzdobných prvků, který zahrnuje dosud nezkoumané motivy a rovněž některé nové nálezy po roce 2000, jednak analýzu původu a způsobu vyobrazení vedlejších zvířecích a božských či polobožských postav buddhistického sochařství a malířství, a sice zejména *nāgů*/draků, atlantů a *apsar*, s nimiž se ve výzdobě yungangských jeskyní a na dalších památkách setkáme, a které jsou v jiných pracech rovněž probírány pouze v omezené míře nebo vůbec. Otázkami jsou opět podíl indické tradice, vliv mathurské vs. gandhārské školy, původ motivů stejně jako jejich případné používání a proměna v mladších obdobích. Podkapitoly týkající se vedlejších architektonických prvků a atlantů a letících bytostí jsou založeny na metodě srovnávací. V případě letících bytostí se soustředí pouze na indické a gandhārské umění ve srovnání s uměním čínským. Sledování motivu okřídlených nebešťanů hlouběji do minulosti, do umění starověkého Předního východu, nebylo v tomto případě nutné, neboť jej podnikla již Patricia Karetzky (Karetzky 2012). Zároveň tato podkapitola obsahuje rozbor i některých dalších souvisejících motivů.

Hadím a dračím bytostem je věnována delší samostatná podkapitola, neboť jak se ukázalo, jde o motiv skutečně prastarý a rozšířený po celé Eurasii, který na západě a v Číně vznikl a rozvíjel se možná nezávisle na sobě. Skrze buddhistické umění však došlo později k propojení obou tradic, západní i domácí čínské, a to jak v literatuře, tak ve výtvarném umění. Řešenými otázkami v této podkapitole jsou způsob propojení zmíněných tradic, a tím též kořeny pro ikonografii a symboliku hadů a draků v Eurasii, dále vnímání indických *nāgů* ze strany Číňanů, význam těchto bytostí v buddhistickém umění i mimo něj a také typy západních hadích a dračích bytostí přijatých Číňany. Kromě samotných hadích a dračích bytostí pak daná pasáž zahrnuje též stručná pojednání o dalších tvorech, kteří s hady a draky bezprostředně souvisí a jsou součástí buddhistického světa. Výzkum motivů hadů a draků si tak přirozeně vyžádal vedle zkoumání archeologických nálezů i rozsáhlejší studium primárních písemných pramenů.

Na primárních textových pramenech je pak z větší části postavena kapitola 3 týkající se buddhistických řemeslníků i řemeslníků v Číně a jejich práce obecně, kde je ovšem písemných dokladů poskrovnu, a proto bylo nutné se v některých případech dopustit určitých

anachronismů v podobě retrospektivního promítnutí lépe popsaných situací z pozdějších i starších období, a to při plném vědomí úskalí takového přístupu.. Tato problematika nebyla s výjimkou publikace Sarah E. Fraser (Fraser 2004) založené na dunhuangských rukopisech a pojednávající vesměs o 10. stol. totiž až dosud ani v zahraniční literatuře nikdy souhrnně probrána. Hlavními položenými otázkami jsou například způsob najímání řemeslníků a zadání zakázky, počet řemeslníků pracujících na jednom díle a v jedné dílně, řešení nutných oprav, existence větších řemeslnických sdružení, financování řemeslníků a jejich společenský status, zisk finančních prostředků a materiálu na díla samotná, podíl mnichů a laiků na vzniku buddhistických zobrazení, specializace řemeslníků, délka vyučení, dědění profese v rámci rodiny a další. Kapitola se opírá nejen o prameny čínské, ale též o některé dochované *kharoṣṭhī* texty objevené v oblasti dnešního Xinjiangu. Archeologické doklady jsou zmíněny v menší míře, což je dáno jak neméně skrovnými zmínkami v sekundární literatuře, tak nedostupností či nepublikovaností čínských archeologických výzkumů i politickým chaosem zkoumaného období, během něhož řada dokladů zmizela v nenávratnu. Konečně tato kapitola zahrnuje rovněž zmínky o přímém kontaktu s cizinci a cizincích či řemeslnících západního původu v Číně, to jest všech dalších faktorech, které mohly umožnit mezikulturní výměnu.

V závěru disertační práce pak zhodnocuji získané poznatky, míru přínosu jednotlivých oblastí a transformace daných motivů podle čínského vkusu. Rovněž navrhuji možné další směry bádání. Pro snazší orientaci čtenáře je práce opatřena slovníčkem použitých termínů; obrazovou přílohu pak doplňuje rovněž příloha textová, která obsahuje mé překlady vybraných pasáží z citovaných čínských děl.

Závěr a dosažené výsledky

Tato disertační práce ukazuje, že množství vzorů převzatých čínskými řemeslníky a umělci ze západních předloh je v Období rozdrobenosti, a zejména období Severních a Jižních dynastií, značně vysoké, dokonce vyšší, než jsem se na začátku výzkumu domnívala. V samotném Yungangu se jedná jednak o florální dekor jako vinná réva celé škály typů, zimolezová palmeta včetně horizontálních medailonů s palmetou, či lotos, jednak o celou řadu dalších motivů jako motiv *laternendecke*, pseudokorintské, pseudoiónské a pseudopersepské hlavice, motiv provazu, perlový vzor, baldachýn, křížový vzor na hrudích postav, lichoběžníkový oblouk, prvek květin ve čtvercích/kazetách, *čaitjové* oblouky s postavou či jiným prvkem mezi nimi, postavy *apsar* a letících nebešťanů, atlanty,

letící postavy korunující Buddhu věncem, vyobrazení lidí okolo kadidelnice pod Buddhou, girlandy, letící nebešťany ve svatozáři, dále stuhy za hlavou buddhů a bodhisattvů, zobrazení postav držících lodyhu atd. Mimo Yungang se pak na čínských buddhistických památkách setkáme i s motivem *kalaśy*, na nebuddhistických s vyobrazením *hippokampa* a ve Střední Asii také s použitím vavřínu jako lemu či Hēraklovým uzlem. Veliký nárůst vedlejších západních dekorativních a ikonografických prvků pak v Yungangu zaznamenáváme zejména v jeskyních druhé fáze spadající do let 471–494 po Kr.

Co se týká původu jednotlivých prvků, je někdy sporný. U některých motivů pozorujeme současně vlivy gandhārské i mathurské či vlivy raného indického buddhistického umění. Výsledky mého zkoumání nicméně potvrzují můj původní předpoklad, že v případě vedlejších dekorativních a ikonografických motivů hrála oblast Gandhāry podstatnou roli a že cizí vzory se do Číny dostávaly ve velké míře přes oblast dnešního Xinjiangu. Zde jsou hojně doloženy nejen v rámci buddhistického umění, ale i mezi předměty denní potřeby, které spolu s luxusním zbožím bezpochyby tvořily jedna z hlavních médií jejich šíření. Kromě kovových artefaktů sem patří dřevorezby a zejména textil. Bohužel netrvanlivost materiálů, z nichž byly některé předměty vyrobeny, zapříčinila jistě zkázu mnoha z nich, čímž je naše poznání do určité míry omezeno. Umění Gandhāry a Mathury kuṣāṅského období pak mělo bezesporu vliv na umění dynastie Guptů, tudíž ani otázka vlivu rozvinutého guptovského stylu či Mathury guptovského období tedy není možná až tak jednoznačná. Guptovský vliv je ovšem patrnější v jeskyních v Longmenu.

Řada zkoumaných motivů se zrodila v oblasti Předního východu sahajíc až do umění mezopotamského, a do Číny se dostala nejen skrze buddhistické umění, nýbrž i díky vlivu umění stepních etnik. To je vedle gandhārského či gandhārským slohem ovlivněného umění druhým rozhodujícím faktorem. Tato práce zároveň ukázala, že některé z těchto vzorů pronikaly do Číny opakovaně ve vlnách, takže navzdory jasným západním předlohám je často obtížné určit přesný původ konkrétního motivu s naprostou jistotou. Navíc pojetí některých prvků, ač možná vznikly v Číně a na západě nezávisle na sobě, mohlo být následně ovlivněno západními vzory, nebo došlo k převrstvení stávajícího vzoru nově přineseným motivem. To pozorujeme například u starobylého předovýchodního motivu provazu a motivu zvířecí/lví masky či *pushou*, nebo u nejslavnějšího z čínských motivů, motivu draka.

Roli při přebírání západních motivů pak mohla hrát na straně jedné vizuální podobnost některých prvků s čínskými motivy, jednak podobné významové konotace. Podrobný rozbor florálního dekoru, jeho typů, druhů zvolených rostlin, rozmístění a použití na nejrůznějších památkách ukázal, že v jeho případě se mísila role čistě výzdobná a role obecně příznivého symbolu, přičemž o konkrétnějším symbolickém významu lze uvažovat pouze u některých motivů (např. lotosu ve svatozáří Buddhy či v podobě jeho sedátka). I zde je však třeba postupovat obezřetně, případ od případu, neboť prvek se zvláštním symbolickým významem i motivy čistě dekorativní či obecně příznivé se mohou vyskytovat společně na jednom jediném artefaktu. Podobně je tomu i v případě dalších prvků, jako je baldachýn či zmíněný motiv zvířecí masky, který měl patrně rovněž funkci příznivou či apotropaickou.

Co do formy Číňané v mnoha případech převzali západní vzor beze změn, v jiných ponechali staré čínské vzory, avšak ty byly myšlenkově převrstveny prvky buddhistickými (např. Garuḍa). Některé západní motivy pak pronikly z buddhistického umění do čínského umění profánního (např. *makara*), zároveň však byly některé jiné prvky pocházející z okruhu starších čínských představ a vyskytující se například ve funerálním kontextu zahrnuty do umění buddhistického (např. Fuxi a Nüwa). Je samozřejmě otázkou, jak jednotlivé prvky vnímali tehdejší čínští pozorovatelé, který z významových aspektů byl pro ně hlavní. Toto vnímání se bezpochyby lišilo u vzdělaných osob, buddhistických mnichů, sinizovaných cizinců, prostých buddhistických laiků i Číňanů nevyznávajících buddhismus stejně, jako se různí vnímání dnešních lidí. Zároveň během staletí mohlo docházet i k postupnému posunu významů. Tuto proměnu krásně ilustroval na některých příkladech ve svém článku o Aśokových pilířích Irwin (Irwin 1976), kdy mimo jiné srovnal původní symboliku a současné vnímání souvisejícího dekoru dnešními Indy. Za absence primárních textových pramenů z pera lidí zastupujících všechny zmíněné kategorie na tuto otázku tedy již odpověď nenalezneme.

Z výzkumu též vyplývá, že některé vzory se drží delší dobu bez výraznější změny, jiné jsou oblíbené v kratším časovém období. Do první kategorie, zdá se, spadají především vzory jednodušší. Ty umožňují větší variabilitu a stávají se základem pro další vývoj, jak je vidět na příkladu jednoduchého vinného svitku, křížového florálního motivu či květin v kazetách. Rozbor těchto motivů ukazuje, že pozdější složitý dekor tangský nebyl pouze důsledkem vlivu nových západních importů v daném období, ale v některých případech šlo

o vývoj ze starší formy. V rámci vývoje ovšem může docházet i k rozkladu ornamentu a použití jeho částí novým způsobem, např. jako součásti výzdoby šperků, pokrývek hlavy či jako výplňový ornament apod. Naproti tomu některé složité vzory jsou populární v kratším období, což nám umožňuje jejich přesnější datování (např. některé typy medailonových svítků). Ani v tomto případě nelze nicméně zcela zobecňovat, neboť jiné prosté prvky se naopak mohou stát obětí své podobnosti s čínským vzorem či své jednoduchosti a ustoupit oblíbenějšímu bohatšímu dekoru a postupně zcela zmizet (vavřín, břechťan). Roli ve zmíněném vývoji hrál jistě i vlastní tvůrčí podíl čínských řemeslníků tvořících řadu inovací a kombinací neznámých v západním umění, který jsem v této práci rovněž doložila. Ti poměrně nenásilně propojili západní vzory s domorodými čínskými, a vytvořili tak vzory nové, již zcela čínské.

Výsledky mého výzkumu věnovaného řemeslníkům podílejícím se na vzniku buddhistických památek ukazují, že buddhistická díla nevznikala pouze na objednávku a díky úzké skupině umělců, ale že tito řemeslníci se rekrutovali z různých vrstev a skupin obyvatelstva. Patřili sem jak Číňané, tak cizinci či sinizovaní cizinci, profesionální řemeslníci i laici, specialisté stejně jako řemeslníci vytvářející díla i mimo svou specializaci, v některých případech také samotní buddhističtí mniši. Zadání zakázky a její ukončení mohlo být doprovázeno banketem, který sloužil jak k zaplacení řemeslníků (mnohdy i během práce placených v naturáliích) tak někdy též k výběru finančních prostředků na další díla či opravy chrámů. Prostředky plynuly rovněž z oficiálních míst, dále od laiků, kteří přispěli žebrajícímu mnichovi či mnišce, anonymních dárců, či z vlastní ekonomické činnosti klášterů. Ty mohly obdržet i přímo materiál. Jednotlivá díla vznikala buď přímo na zakázku, nebo šlo o masovou výrobu v podobě prefabrikátů, jak to vidíme například v případě stél. Stejně tak se na výrobě ikon mohlo podílet vícero lidí, přičemž jeden namaloval hlavní ikonu a jiní lidé doprovodné postavy. Hojně bylo rovněž kopírování, na které bylo nahlíženo pozitivně. Jak známo, ze Západních oblastí přicházeli do Číny první překladatelé, kteří s sebou přinášeli zobrazení a ikony. Ve 3. stol. pak začínají čínští mniši putovat do Západních oblastí a v pozdním 4. stol. do Indie za účelem získání nových či kompletnějších verzí buddhistických rukopisů, přičemž někteří si v cizině nechávají od místních řemeslníků vyrobit kopie buddhistických soch či *stūp*. K takovému napodobování slavných zobrazení však docházelo i v samotné Číně. Pro vytváření kopií přitom byly často používány šablony. Jak dlouho trvala výuční doba a kolik měl daný mistr

učňů je těžké říci, neboť nám chybí dostatek informací, ale je možné, že se příliš nelišila od délky dnešního studia a počet čtyři učni, na který jsem opakovaně narazila, se zdá být rozumný, byť mohlo jít i jen o nejšikovnější žáky. Profese se leckdy dědila z otce na syna, nebylo to nicméně pravidlem. Řemeslníci byli zřejmě najímáni i ze vzdálenější regionů, jakkoli opakující se formulace o řemeslnících zdaleka a odevzdání rodinného jmění mohla být jen zaužívanou frází. V každém případě vytvoření stély či financování jiného zobrazení bylo otázkou nejen v nápisech deklarované spásy, ale i prestiže. Osvědčení řemeslníci přitom byli známi a vyhledáváni. Rovněž jejich společenský status během staletí postupně rostl. Mé bádání také doložilo přítomnost některých umělců a řemeslníků ze západu, kteří se podíleli na vzniku buddhistických vyobrazení a byli někdy také učiteli Číňanů.

Tato disertační práce odpověděla na řadu otázek a díky interdisciplinárnímu přístupu a kombinaci metod založených na zkoumání samotných památek, historického a kulturního pozadí i dochovaných primárních textových pramenů pomohla osvětlit původ některých dosud opomíjených motivů, proces přenosu západních vzorů a jejich adaptace na čínské prostředí i způsob vzniku buddhistických děl. Umožňuje nám tak lépe pochopit složitost fenoménu šíření vedlejších dekorativních a ikonografických motivů stejně jako formování čínského buddhistického umění a mladšího čínského stylu, který se dotkl i umění profánního. Vzhledem k rozsahu tématu, chybějícím dokladům a stále novým výzkumům nicméně nemůže být prací vyčerpávající. Problematikou vyžadující další výzkum zůstává například zpětná vlna buddhismu do Střední Asie, rovněž vliv buddhistického umění jižní Číny a jednotlivé regionální styly stejně jako další výzkum na téma života a práce řemeslníků, který by mohl zodpovědět některé otázky, na které jsem v této práci odpověď nenalezla.

Odborná a publikační činnost autorky

GAUK č. 1734314, projekt *Politické a kulturní vztahy mezi Čínou a Západními oblastmi*, 2014–2017 (hlavní řešitel)

Svobodová, K. 2018. “ Iranian and Hellenistic Architectural Elements in Chinese Art ”, *Sino-Platonic Papers* 274, Univesity of Pennsylvania, str. 1–36.

Svobodová, K. 2014. “ Čtyři události v životě Buddhy na gandhárských reliéfech”, *Nový Orient* 3/69, Orientální ústav AV ČR, str. 57–61.

Western Motifs in the Decoration of the Yungang Caves, příspěvek na mezinárodní vědecké konferenci European Association for Asian Art and Archaeology, 25.–27.9.2014, Univerzita Palackého v Olomouci

Iranian and Hellenistic Architectural Elements in Chinese Art, příspěvek na mezinárodní konferenci Symposia Iranica, 8.–9.4.2015, Downing College, University of Cambridge, Velká Británie

Hadi, draci a motiv hrdinského vítězství v umění Eurasie: kulturní tradice a výměna, příspěvek na kolokviu Vítr stepí, hradby oáz: příspěvky k archeologii Střední Asie, 27.5.2016, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova

Víno a lotos – motiv rostlinných výhonků v raně buddhistickém umění, příspěvek na mezinárodní studentské konferenci Perspektivy klasické archeologie 2013, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova

měsíční výzkumný pobyt v Číně financovaný GAUK, srpen - září 2016

týdenní výzkumný pobyt v Petrohradě financovaný GAUK, září 2015

třítýdenní výzkumný pobyt v Anglii financovaný GAUK, duben 2015

dvoutýdenní výzkumný pobyt ve Stockholmu financovaný GAUK, červen–červenec 2014

Politické a kulturní vztahy mezi Čínou a Západními oblastmi, semestrální přednáška, LS 2017

Výběr z použité literatury

Primární prameny

A Translation of the Kharosthi Documents from Chinese Turkestan. Translated by T. A. Burrow. James G. Forlong Fund. Volume 20. London: The Royal Asiatic Society, 1940.
<https://depts.washington.edu/silkroad/texts/niyadocts.html>

Gaoseng zhuan = Huijiao. *Gaoseng zhuan* 慧皎. 高僧傳 (Životopisy významných mnichů). Taishō Shinshū Daizōkyō, T2059, <https://ntireader.org/taisho/t2059.html> (pro odkazy s čísly řádků); <http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=627290#p7> (pro celé kapitoly)

Hanshu = Ban, Biao – Ban, Gu – Ban, Zhao. *Hanshu* 班彪 – 班固 – 班昭. 漢書 (Kronika dynastie Han). <https://zh.wikisource.org/wiki/漢書> (čínský originál)

Lalitavistara = *Lalitavistara*. The Noble Great Vehicle Sūtra “The Play in Full” Translated by the Dharmachakra Translation Comitee, 2013.
<https://web.archive.org/web/20160924134751/http://resources.84000.co/browser/released/UT22084/046/UT22084-046-001.pdf>

Luoyang qielan ji = Yang, Hsüan-chih. A Record of Buddhist Monasteries in Lo-Yang. Translated by Yi-t'ung Wang. Princeton Library of Asian Translations. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Shanhaijing = *A Chinese Bestiary. Strange Creatures from the Guideways through Mountains and Seas.* Edited and Translated with Commentary by Richard E. Strassberg. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002. (anglický překlad)

Süan-cang = Süan-cang. *Zápisky o Západních krajinách za Velkých Tchangů.* Překlad Josef Kolmaš. Praha: Academia, 2002.

Viṣṇupurāṇa = *The Vishnu Purana.* A System of Hindu Mythology and Tradition. Translated from the Original Sanskrit, and Illustrated by Notes Derived Chiefly from Other Puranas,

by H. H. Wilson, M. A. F. RS. London: John Murray, 1840. <https://www.sacred-texts.com/hin/vp/index.htm>

Sekundární literatura

Afghanistan, les trésors retrouvés 2006 = *Afghanistan, les trésors retrouvés. Collections du musée national de Kaboul* 2006. Sous la direction de Pierre Cambon. Paris: Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

ATWOOD, Christopher P. 1991. “ Life in Third-Fourth Century Cadh’ota. A Survey of Information Gathered from the Prakrit Documents Found North of Minfeng (Niyä) ”, *Central Asiatic Journal* vol. 35, no. 3/4, str. 161–199.

BARFIELD, Thomas J. 1989. *The Perilous Frontier. Nomadic Empires and China 221 BC to AD 1757*. Cambridge, MA; Oxford: Blackwell.

BAUMER, Christopher 2014. *The History of Central Asia. The Age of the Silk Roads*. Volume 2. London: I. B. Tauris & Co Ltd.

BEHRENDT, Kurt A. 2007. *The Art of Gandhāra in the Metropolitan Museum of Art*. New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.

BUNKER, Emily 2002. *Nomadic Art of the Eastern Eurasian Steppes. The Eugene V. Thaw and Other New York Collections, with Contributions by James C. Y. Watt – Zhixin Sun*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven; London: Yale University Press.

CRIBB, Joe – ERRINGTON, Elizabeth – CLARINBULL, Maggie, eds. 1992. *The Crossroads of Asia. Transformation in Image and Symbol in the Art of Ancient Afghanistan and Pakistan*. Cambridge: The Ancient India and Iran Trust.

CZUMA, Stanislaw J. 1985. *Kushan Sculpture. Images from Early India*. With the assistance of Rekha Morris. Cleveland: The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press.

DEWAR, Susan, ed. 1994. *Bronze Mirrors from Ancient China. Donald H. Graham Jr. Collection*. Preface, Essay and Catalogue by Toru Nakano, Essays by Tseng Yuho Ecke and Suzanne Cahill. Translated by Tetsuro Kono. Hongkong.

DIEN, Albert E. 2007. *Six Dynasties Civilization*. New Haven and London: Yale University Press.

FRASER, Sarah E. 2004. *Performing the Visual. The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618-960*. Stanford: Stanford University Press.

IRWIN, John 1976. “ ‘Aśokan’ Pillars. A Reassessment of the Evidence. Part IV. Symbolism ”, *The Burlington Magazine* vol. 118, no. 884, str. 734–753.

JIN, Weinuo 1999. “ A Brief Discussion of the Artistic Style of the Statues Unearthed in Qingzhou ”, *China Archaeology and Art Digest* vol. 3, no.1, str.13–22.

JULIANO, Annette – LERNER, Judith A. 2001. *Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China. Gansu and Ningxia, 4th–7th Century*. New York.

JULIANO, Annette L. 2012. *Unearthed. Recent Archaeological Discoveries from Northern China*. Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute.

KARETZKY, Patricia Eichenbaum 2000. *Early Buddhist Narrative Art*. Lanham, Oxford, New York: University Press of America.

KARETZKY, Patricia Eichenbaum 2012. “ The Image of the Winged Celestial and Its Travels along the Silk Road ”, *Sino-Platonic Papers* no. 225, str. 1–45.

Kezier shiku I = Zhongguo shiku 中国石窟 Kezier shiku 克孜尔石窟 1989. Juan yi 卷一 (Čínské jeskyně. Jeskyně Qizil. Svazek 1.) Xinjiang Weiwuer zizhiqu wenwu guanli weiyuanhui Baicheng xian Kezier Qianfo dong wenwu baoguan Beijing daxue kaogu xi suo bian. 新疆维吾尔自治区文物管理委员会, 拜城县克孜尔千佛洞文物保管, 北京大学考古系所编 (Zkompilováno Kontrolním výborem nad kulturními památkami Ujgurské autonomní

oblasti Xinjiang, Kurátorem kulturních památek Jeskyní tisíce Buddhů v okrese Baicheng a Ústavem archeologie Pekingské univerzity.) Beijing: Wenwu chubanshe 北京: 文物出版社 (Peking: Nakladatelství Kulturní památky).

LEWIS, Mark Edward 2009. *China between Empires. The Northern and Southern Dynasties*. London; Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

LIN, James C. S., ed. 2012. *The Search for Immortality. Tomb Treasures of Han China*. The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

Longmen shiku I = Zhongguo shiku 中国石窟 Longmen shiku 龙门石窟 1991. Juan yi 卷一 (Čínské jeskyně. Jeskyně Longmen. Svazek 1.) Longmen wenwu baoguan Beijing daxue kaogu xi suo bian. 龙门文物保管, 北京大学考古系所编 (Zkompilováno kurátorem kulturních památek Longmenu a Ústavem archeologie Pekingské univerzity.) Beijing: Wenwu chubanshe 北京: 文物出版社 (Peking: Nakladatelství Kulturní památky).

MARSHAK, M. Boris Ilich 2001. “ La thématique sogdienne dans l’art de la Chine de la seconde moitié du VI^e siècle, par M. Boris Ilich Marshak, correspondant étranger de l’Académie ”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-lettres* 145^e année, n. 1, str. 227–264.

MICHAELSON, Carol 1999. *Gilded Dragons. Buried Treasures from China’s Golden Ages*. London: British Museum Press.

Mogao ku I = Zhongguo shiku 中国石窟 Dunhuang Mogao ku 敦煌莫高窟 1982. Juan yi 卷一 (Čínské jeskyně. Dunhuangské jeskyně Mogao. Svazek 1.) Dunhuang wenwu yanjiusuo bian. 敦煌文物研究所编 (Zkompilováno Výzkumným ústavem dunhuangských kulturních památek.) Beijing: Wenwu chubanshe 北京: 文物出版社. (Peking: Nakladatelství Kulturní památky).

RAWSON, Jessica 1984. *The Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon*. London: The British Museum Press.

RHIE, Marylin Martin 1999. *Early Buddhist Art of China and Central Asia*. Volume 1. Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan-shan in Central Asia. Leiden: Brill.

RHIE, Marylin Martin 2002. *Early Buddhist Art of China and Central Asia*. Volume 2. The Eastern Chin and Sixteen Kingdoms Period in China and Tumshuk, Kucha, Karashahr in Central Asia. Leiden: Brill.

RHIE, Marylin Martin 2010. *Early Buddhist Art of China and Central Asia*. Volume 3. The Western Chin in Kansu in the Sixteen Kingdoms Period and Inter-relationships with the Buddhist Art of Gandhāra. Leiden: Brill.

ROSENFELD, John M. 1967. *The Dynastic Arts of the Kushanas*. Berkley, Los Angeles: University of California Press.

ROWLAND, Benjamin Jr. 1956. “ The Vine-Scroll in Gandhāra”, *Artibus Asiae*, vol. 19, no. 3/4, str. 353–361.

SOPER, Alexander Coburn 1947. “ The „Dome of Heaven“ in Asia ”, *The Art Bulletin* vol. 29, no. 4, str. 225–248.

SOPER, Alexander Coburn 1959. *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*. Ascona: Artibus Asiae Publishers.

TSIANG, Katherine R. 2009. “ Reconsidering Early Buddhist Cave-making of the Northern Wei in Terms of Artistic Interactions with Gansu and the Western Regions ”, *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* vol. 4, str. 101–118.

VALENSTEIN, Suzanne G. 2007. “ *Cultural Convergence in the Northern Qi Period. A Flamboyant Chinese Ceramic Container. A Research Monograph* ”, New York: The Metropolitan Museum of Art.

WHITFIELD, Roderick 1995. *Dunhuang. Caves of the Singing Sands. Buddhist Art from the Silk Road*. Two volumes. London: Textile and Art Publications Ltd.

WONG, Dorothy C. 2004. *Chinese steles. Pre-Buddhist and Buddhist Use of a Symbolic Form*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

WU, Hung 1986. "Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd Centuries A.D.)", *Artibus Asiae* vol. 47, no. 3/4, str. 263–303+305–352.

YI, Lidu 2010. *The Third-Phase of the Yungang Cave Complex. Its Architectural Structure, Subject Matter, Composition and Style*. PhD thesis. Department of East Asian Studies, University of Toronto.

Yungang shiku I = Zhongguo shiku 中国石窟 Yungang shiku 云冈石窟 1991. Juan yi 卷一 (Čínské jeskyně. Jeskyně Yungang. Svazek 1.) *Yungang shiku wenwu baoguan suo bian. 云冈石窟文物保管所编* (Zkompilováno kurátorem kulturních památek jeskyní Yungang.) Beijing: Wenwu chubanshe 北京:文物出版社.

ZHAO, Feng – YU, Zhiyong, eds. 2000. *Legacy of the Desert King. Textiles and Treasures Excavated on the Silk Road*. Hong Kong: ISAT/Costume Squad Ltd.

ŻUCHOWSKA, Marta 2016. "Transferring Patterns along the Silk Road. Vine and Grape Motifs on Chinese Silks in the 1st Millennium AD", V: Biedrońska-Słota, Beata – Görlich, Aleksandra, eds. 2016. *Textiles of the Silk Road. Design and Decorative Techniques. From Far East to Europe. The Artistic Traditions of Non-European Cultures. Volume 4*. Warsaw-Torun: Polish Institute of World Art Studies and Tako Publishing House, str. 67–80.

ZÜRCHER, Erik 1959. *The Buddhist Conquest of China. The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*. Leiden: Brill 1959 (reprinted 2007).