

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vliv japonské estetiky na tvorbu Jódžiho Jamamota

The Influence of Japanese Aesthetics on Yohji Yamamoto's Work

Barbora Hlavinková

Vedoucí práce: Mgr. Halina Zawiszová, Ph.D.

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

Datum

.....

podpis

Anotace

Vypracovala:	Barbora Hlavinková
Katedra a fakulta:	Katedra asijských studií, Filozofická fakulta
Název práce:	Vliv japonské estetiky na tvorbu Jódžiho Jamamota
Vedoucí práce:	Mgr. Halina Zawiszová, Ph.D.
Počet stran:	64
Počet znaků:	99 647
Počet použitých pramenů a literatury:	66
Počet obrázků:	11
Klíčová slova:	japonská estetika, japonští módní návrháři, Jódži Jamamoto, Yohji Yamamoto, ideály japonské estetiky

Tato bakalářská práce pojednává o vlivu japonské estetiky na tvorbu módního návrháře Jódžiho Jamamota. Rozděluje japonskou estetiku do čtyř oblastí, a vysvětluje i vybrané estetické pojmy. Analyzuje diskurz panující kolem tvorby Jódžiho Jamamota a také Jamamotovu poslední kolekci podzim/zima 2023. Zaměřuje se hlavně na existující kontrast mezi Jamamotovým vlastním vnímáním jeho tvorby a názory ostatních, rozebírá jeho přístup k tvorbě i vzhled oděvů. Práce odpovídá na otázku, zdali a jak můžeme v Jamamotově tvorbě vidět vliv japonské estetiky pomocí diskuze, ve které se opírá o předchozí výzkumy o Jamamotově tvorbě.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí mojí bakalářské práce, Mgr. Halině Zawiszové, Ph.D., za všechny cenné rady, připomínky, a také za podporu a důvěru, díky kterým tato práce vznikla.

Obsah

SEZNAM OBRÁZKŮ	6
EDIČNÍ POZNÁMKA	7
ÚVOD	8
1 METODOLOGIE.....	11
2 JAPONSKÁ ESTETIKA	13
2.1 Náznak a neúplnost	14
2.2 Nedokonalost.....	17
2.3 Jednoduchost a negativní prostor	21
2.4 Pomíjivost.....	24
3 TVORBA JÓDŽIHO JAMAMOTA.....	27
3.1 Použití černé barvy	30
3.2 Přístup k tvorbě oděvů.....	31
3.3 Netradiční pojetí krásy a dekonstrukce	34
3.4 Japonský vliv	38
4 ANALÝZA POSLEDNÍ KOLEKCE	44
DISKUZE.....	51
ZÁVĚR	55
RESUMÉ	56
BIBLIOGRAFIE.....	57
ZDROJE OBRÁZKŮ	63

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 – Raku nádobka ze 17. století

Obrázek 2 – Zenová zahrada v Rjóandži

Obrázek 3 – Všech 44 modelů kolekce podzim/zima 2023

Obrázek 4 – Model č. 29

Obrázek 5 – Detail výšivky modelu č. 29

Obrázek 6 – Příklady asymetrických střihů

Obrázek 7 – Kabáty zezadu

Obrázek 8 – První čtyři modely

Obrázek 9 – Poslední čtyři modely

Obrázek 10 – Poslední dva modely

Obrázek 11 – Maiko v Kjótu

EDIČNÍ POZNÁMKA

K přepisu (nepřejatých) japonských slov a jmen používám českou transkripci, přičemž jména uvádím podle českého řadění, osobní jméno a až na druhém místě příjmení. Jména historických postav ovšem nechávám v ustálené podobě. Ženská jména nepřechyluji. U japonských jmen ponechávám při citování a v bibliografii transkripci anglickou, pokud byl zdroj také v angličtině. Cizí slova uvádím v kurzívě. V práci občas ponechávám i originální anglické znění citovaného textu, pokud je pro správné porozumění potřeba.

ÚVOD

Nyní 79letý, módní návrhář Jódži Jamamoto (山本耀司) stále tvoří a naplno se věnuje svojí už více než 40 let trvající kariéře. V knize *Nejvlivnější světoví módní návrháři* (2011) od Noël Palomo-Lovinski, odborné asistentky módního návrhářství na Kentské státní univerzitě v Ohiu, je uveden v kategorii „Géniové řemesla“. Je tak jedním ze tří japonských návrhářů zmíněných v této knize. Dalšími dvěma jsou Issei Miyake (三宅一生) a Rei Kawakubo (川久保玲). V knize *Legendární módní návrháři* (2014) od Marie Luisy Tagariello, módní redaktorky a novinářky, je dokonce jediným zmíněným japonským návrhářem. Patří mezi legendy nejen japonského, ale také světového módního světa.

Společně s Rei Kawakubo a Issei Mijakem jsou také „považováni za trojici, která společně vytvořila a začala nové odvětví módy nazvané „japonská avantgardní móda““ (Mendes a de la Haye, 1999, cit. v Kawamura, 2004, s. 125). Avantgarda se v módě projevuje podobným způsobem jako v ostatních uměleckých médiích. Představme si nové inovativní nápady, odmítání klasických pravidel luxusní módy nebo například použití nezvyklého střihu oblečení a roztrhaných látek. Debutní pařížské kolekce jaro/léto 1983 od Jamamota a Kawakubo obsahovaly oblečení s velmi nezvyklým vzhledem, zvláště v porovnání s tehdejším ideálem krásné, elegantní, upravené ženy. V jejich kolekcích figurovala pouze černá barva, „nízké podpatky, nenalíčené modelky“ a také „skromnost, zdrženlivost a neproniknutelnost“ (Baudot, 2001, s. 313). „Někteří [v těchto kolekcích] hledali evokace konce světa, Hirošimy nebo vlivu hnutí punk pro ospravedlnění roztrhaných hadrů a ostentativního zbídačení“ (tamtéž). Japonci v Paříži tak navrhli alternativu k oblékání, která byla pro tehdejší blýskavý svět 80. let novinkou, a japonský vliv a také černá barva od té doby módu neopustili (Seeling, 2000, s. 511). Japonská avantgardní móda dosáhla velkého ohlasu i ve zbytku světa; vytvořila například základ pro přijetí tvorby nadcházejících belgických módních návrhářů, jakými jsou Ann Demeulemeester či Martin Margiela (Becho, 2016).

Jak lze vidět ze spojení „japonská avantgardní móda“ či „japonský vliv“, tito návrháři jsou často spojováni na základě svého původu. Jejich tvorba je také velmi často popisována pouze jako „japonská“ nebo „z Japonska“.

Aya Hallberg (2020, s. 35), autorka práce, zkoumající vliv Jamamotovy národnosti na jeho tvorbu, tvrdí:

Konkrétně diskurz, který panuje o Jamamotově tvorbě v západních médiích, má dva významné faktory: zobecnění jeho tvorby pod štítkem „japonského“ vzhledu/módy/stylu, spolu s tvorbou ostatních japonských designérů, zejména Kawakubo, a také občasné provázání s prvky japonské kultury, jako například s kimonem.

Za těmito výrazy se může skrývat mnoho významů; inspirace kulturou celkově, specifické metody výroby oděvu či samotný přístup k řemeslu. Často ale vysvětlené nejsou a jednoduchý odkaz k Japonsku je ponechán jako patrně dostatečně vystihující.

Sám Jamamoto ale nechce být s Japonskem příliš spojován. Dokonce řekl Rei Kawakubo, poté co vytvořila kolekci inspirovanou kimony, že „nejsou představiteli Japonska (*souvenir designers*)“ a není mu příjemné, aby byli chápáni jako japonští návrháři, kteří přináší japonské ideály do Paříže; nechce světu Japonsko vysvětlovat“ (Yamamoto, 2002, cit. v. English, 2011, s. 40).

Ve své práci se věnuji jakémusi paradoxu, který vzniká mezi názory ostatních na Jamamotovu tvorbu a jeho vlastním narativem. Pro uchopení toho, co znamená „japonský vzhled“ se ohlížím k japonské estetice. Pomocí upřesnění japonské estetiky a specifikace jejích konkrétních ideálů, odpovídám na otázku, zda a jak se projevují tradiční japonské estetické ideály v Jamamotově tvorbě. Součástí postupu pro zodpovězení této otázky je i vizuální analýza Jamamotovy poslední kolekce.

Moje práce je rozdělena na kapitolu o metodologii a tři další kapitoly, pojednávající o dvou hlavních tématech: japonská estetika a tvorba Jódžiho Jamamota. V první kapitole nejprve popisují metodologii práce. V druhé kapitole představují japonskou estetiku pomocí čtyř podkapitol: „Náznak a nejasnost“, „Nedokonalost“, „Jednoduchost a negativní prostor“ a „Pomíjivost“. Součástí podkapitol je i představení vybraných japonských estetických pojmů. Ve třetí kapitole se věnuji diskurzu, který panuje okolo tvorby Jódžiho Jamamota, ve čtyřech podkapitolách: „Použití černé barvy“, „Přístup k tvorbě oděvů“, „Netradiční pojetí krásy a dekonstrukce“ a „Japonský vliv“. Ve čtvrté a poslední kapitole provádím vizuální analýzu Jamamotovy poslední kolekce podzim/zima 2023. Součástí práce je i diskuze spojující daná témata.

Jako hlavní zdroje k části o japonské estetice používám sbírku esejí *New Essays in Japanese Aesthetics* (2017) editovanou A. Minh Nguyen, odborný článek „Japanese Aesthetics“ (1969) od Donalda Keena, který byl v roce 1981 vydán i v jeho knize *Appreciations of Japanese Culture*, a také „The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency“ (1997) od Juriko Saito. V části o Jamamotově tvorbě čerpám nejvíce z dobových článků z online archivu *The New York Times*, z Jamamotovy knihy *My Dear Bomb* (2010), z dokumentárního filmu o Jamamotovi *Notebook on Cities and Clothes* (1989) a také z knihy od Bonnie English *Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo* (2011).

1 METODOLOGIE

Pro zodpovězení výzkumné otázky používám analýzu diskurzu a vizuální analýzu.

Diskurz je soubor názorů a tvrzení lidí, pohybujících se v určitém prostředí, hovořících o stejném tématu. Vytváří tak „určitou skutečnost“, která je vždy ale zasazena do nějakého sociálního kontextu (Schneiderová, 2015, s. 21). Diskurz je také „především záležitost mezi textových vztahů. Srovnáním mnoha textů je odhalováno to, co daný diskurz reprezentuje“ (Schneiderová, 2015, s. 13). Cílem analýzy diskurzu je tedy analyzovat tyto texty či mluvené slovo, vztahující se k určitému tématu, a vytvořit tak přehled vědění a myšlenek, které o daném tématu existují. V mojí práci se tedy věnuji diskurzu, který existuje okolo Jamamotovy tvorby, tudíž čerpám z publikací od módních novinářů či spisovatelů, a také ze zdrojů od samotného Jamamota, autobiografické knihy, rozhovorů a podobně.

Výsledek analýzy diskurzu lze ovšem chápat jako jednu z možností, jako jednu interpretaci, dbá se i na důležitost porovnávání výsledků (Schneiderová, 2015, s. 64).

Schneiderová (tamtéž) totiž také píše, že i

[s]ami autoři, kteří se snaží vytvořit v rámci analýzy diskurzu konkrétní teoretické rámce, přiznávají, že analýza diskurzu vlastně neposkytuje jednoznačnou explicitní metodu analýzy konkrétních textů.

Pokud použijeme u analýzy i vizuální aspekt, máme k dispozici více dat, než kdybychom čerpali pouze z textu. Předpokládá se, že „obraz může obsahovat jiný druh informace než mluvené slovo a poskytnout další rozměr zkoumanému fenoménu a možnosti saturace dat“ (Sedláková, 2018, s. 172).

Na interpretaci Jamamotovy poslední kolekce proto používám kritickou vizuální analýzu. Ta „nabízí výzkumníkům interdisciplinární metodu pro porozumění a kontextualizaci obrazů“ (Schroeder, 2006, s. 303). I když Schroeder (2006, s. 304) odkazuje ve své práci „Critical Visual Analysis“ hlavně k vizuální analýze v marketingu, popsal obecné faktory, které by se měly v kritické vizuální analýze objevit a které jsou aplikovatelné i na jiné oblasti zkoumání. Jsou jimi: popis (*description*), námět (*subject matter*), forma (*form*), médium (*medium*), styl (*style*), žánr (*genre*) a srovnání (*comparison*).

Vizuální analýza tedy začíná popisem předmětu, který analyzujeme, ať už se jedná o fotografii, obraz či reklamu. Tento krok analýzy je také „mezi pozorovateli nejjednodušší“, hlavně v rámci skupin se stejnými „vizuálními znalostmi, jazykem či žargonem“ (Schroeder, 2006, s. 305). Tématika je myšlena jakožto doplnění širšího kontextu, pomocí popisu dění na fotografii (Barrett, 2005, cit. v Schroeder, 2006, s. 305). Forma se „vztahuje k tomu, jak byla tematika prezentovaná“, médium zase popisuje „hmotnou formu předmětu“ (Schroeder, 2006, s. 308). V této práci analyzují modely Jamamotovy poslední kolekce, zdokumentované na fotografiích, tudíž ne samotné fotografie; je možné tedy tematiku, formu i médium obsáhnout v samotném popisu předmětu. Styl odkazuje k podobnostem s „tvorbou od ostatních umělců“ nebo „zasazení předmětu do určitého hnutí, časového období nebo geografické lokace“ (Barrett, 2005, s. 35–36, cit. v Schroeder, 2006, s. 309). Žánr se vztahuje ke „klasifikaci nebo kategorizaci“ předmětu (Schroeder, 2006, s. 309). V případě analýzy módní kolekce jsou tyto dvě kategorie známy a přesně určeny samotným autorem. A nakonec srovnání, ve kterém je důležité „upozornit na jedinečné rysy předmětu tím, že ho srovnáme s něčím podobným, ale také výrazně odlišným“ (Barnet, 2002, s. 92, cit. v Schroeder, 2006, s. 312). V této části analýzy se zaměřím hlavně na zmiňovaný japonský vliv. Pro vizuální analýzu je také důležitá interpretace obrazu, která by měla ideálně vzejít z popisu (Schroeder, 2006, s. 304).

V interpretaci se také

[p]očítá s názorem a perspektivou příjemců obrazu. Silný prostor dostávají analogie obrazu. Můžeme se ptát, co obraz komunikuje. Zajímá nás jakákoliv podobnost založená na shodě vlastností – vnějších i vnitřních“. (Sedláková, 2018, s. 177)

Kolekci interpretuji z perspektivy relevantní pro tuto práci. Tedy hlavně hledám, jaké známky vlivu japonské estetiky a kultury se v oblečení nachází či ne.

2 JAPONSKÁ ESTETIKA

Počátky estetiky zasahují až do antického Řecka, do „teorie krásy“ a „teorie umění“. Spojení estetiky s těmito antickými disciplínami můžeme ovšem vnímat až zpětně, jelikož ustanovení estetiky jakožto samostatné disciplíny – tj. „věd[y] o senzitivním poznání“ – proběhlo až v 18. století (Zuska, 2001, s. 16–17). Vlastimil Zuska (2001, s. 17), bývalý vedoucí katedry estetiky Univerzity Karlovy, dodává, že „senzitivní“ v tomto výměru neznamena jen smyslové, třebaže tvoří hlavní část, ale i emotivní a imaginativní“ poznání. Podstatnou část estetiky tvoří zkoumání vzájemných propojení „vnímání, představivosti, paměti a dalších činností vědomí“ (Zuska, 2001, s. 19).

Estetika patří mezi disciplíny takzvaně sebereflektující, což znamená, že samo vymezování a definování vlastního předmětu a témat zkoumání, role a postavení oboru v soustavě ostatních disciplín patří také mezi její úkoly či do rámce jejího předmětu. (Zuska, 2001, s. 17)

To znamená, že i když jsou estetické preference velmi subjektivní záležitostí, neznamena to, že by estetika nemohla být vědecky zkoumána, či existovat jako ucelená racionální disciplína (Zuska, 2001, s. 20). Naopak, to dělá estetiku velmi obsáhlým a komplikovaným oborem, ve kterém se každý člověk najde. Předmět zkoumání estetiky také není po celém světě stejný, může se lišit podle kultur či oblastí zájmu (Zuska, 2001, s. 19). Můžeme nazvat věci vkusnými či nevkusnými nebo se ztotožnit s vkusem další osoby. Většina lidí by se asi shodla na tom, že rozkvetlé květiny na jaře nám připadají krásné, taktéž ale můžeme vnímat či naopak nevnímat krásu v něčem pouze my, ovlivněni tím, co jsme v našich životech prožili, nostalgií, traumaty. Působí na nás okolí, kultura, výchova. Zuska (2001, s. 21) uvádí, že tento vztah mezi vnímatelem a estetickým objektem existuje v každé estetické situaci a tvoří jádro předmětu estetiky.

V této práci se konkrétně zaměřuji na japonskou estetiku. Japonská estetika má jednu významnou odlišnost oproti západní, a tou je hojně používání pojmů k popsání různorodých, složitých estetických dojmů. „Krásný“, „elegantní“, „tragický“ nebo „dynamický“ a skoro nekonečný seznam dalších (nejen) přídavných jmen, jsou všechno estetické pojmy (Sibley, 1959). *Wabi-sabi*, *mono no aware*, nebo *júgen* a další pojmy z japonské estetiky, které jsou všechny vysvětleny později v práci, jsou ale obsáhlejší ve svém významu. Jsou také velmi úzce spjaty s japonskou kulturou a setkáme se s nimi skoro ve všech oblastech umění.

V této práci jsem se ovšem rozhodla nezabývat se jednotlivými pojmy odděleně, ale rozdělit japonskou estetiku do obecných ideálů, popisujících její nejčastěji zmiňované vlastnosti. Většina pojmů totiž popisuje širší řadu estetických ideálů a některé z nich často sdílí napříč pojmy. I přesto, že právě ony dělají japonskou estetiku specifickou, jsou stále její velmi důležitou součástí a v této práci své místo mají, mluvit o nich odděleně již není běžným postupem. Mimoto se zdá být nemožné významy obsáhnout do jednoduchých definic, aniž bychom se dopustili přílišného zjednodušování.

Jako hlavní zdroj informací a pomoc pro orientaci v japonské estetice mi slouží v Úvodu zmiňovaná sbírka současných esejí pojednávajících o japonské estetice od řady expertů v tomto směru výzkumu, *New Essays in Japanese Aesthetics* (2017). Donald Keene (2017, s. ii), japanolog, který věnoval svůj život překladu japonské literatury a také studiu a výuce japonské kultury, říká, že nezná knihu, která by zvládla téma japonské estetiky důkladněji pokrýt. Keene (1969, s. 293) tvrdí, že i přes historické změny ve vnímání estetiky nebo možnost vyvrácení příliš obecných prohlášení o japonské estetice, je možné říct, že existují estetické ideály, které jsou charakteristické pro Japonsko, které sám dělí do čtyř nejtypičtějších oblastí: náznak (*suggestion*), iregularita (*irregularity*), jednoduchost (*simplicity*) a pomíjivost (*perishability*). Podotýká ovšem, že jejich opaky v japonské estetice nechybí, nejsou ale tolik typické (1969, s. 294). V této práci navazuji na Keenovo rozdělení, které zároveň rozvíjím pomocí již zmiňovaných esejí a také odborného článku „The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency“ od Juriko Saito, japonské filozofky zaměřující se na estetiku.

2.1 Náznak a neúplnost

Náznak zve člověka, který dané médium konzumuje, k přemýšlení nad ním a k dotváření celkového obrazu. V básních *renga* (連歌) a *haiku* (俳句) nám například tzv. sezónní slova *kigo* (季語) umožní představit si lépe atmosféru a tím nám pomáhají k lepšímu pochopení básně. V tušové malbě se s náznakem pracuje například pomocí intenzity inkoustu – čím méně pigmentovaný, tím více působí objekt vzdáleně. Zaměření při malbě není na detaily, ale na zachycení „podstaty nebo ducha malovaného subjektu“ (Longhurst, 2018, s. 238). Využívá se v ní také neúplnosti,

kteřou můžeme považovat za formu náznaku. Mnoho obrazů je proto často bez pozadí; je vyobrazen pouze jeden motiv, který tvoří náznak složitější atmosféry.

Náznak a neúplnost nám dávají příležitost využít své představivosti. Podle Saito (2017, s. 37) je pro nás náznak více přitažlivý nežli do detailů vypracovaný podnět, protože určitá neúplnost je pro nás mysteriózní a zajímavá. Ocenění estetiky u nás není založeno jen konkrétně na tom, co vnímáme, ale také na tom, co chybí a co si domýšlíme, a na kontrastu mezi nimi. Profesor estetiky David E. Cooper (2017, s. 96–98) pak například tvrdí, že pro správné pochopení japonské estetiky je důležité uvědomit si, že vnímáme vždy propojení různých elementů, a ne elementy samostatně. I když je jeden neúplný, vždy je jeho estetický dojem zesílen okolními vlivy. Odkazuje tak například na poezii, konkrétně na básně *haiku* Kobajaši Issy, japonského básníka z přelomu 18. a 19. století, který často popisuje krajinu v kombinaci například s mlhou nebo kouřem. Vidíme jen část hory, protože je zrovna zakryta za mraky, slyšíme zpěv ptáků i přesto, že je nevidíme, ale dohromady nám dotváří celkový obraz, který si jakožto lidé můžeme jednoduše představit (Cooper, 2017, s. 91). Vjem z takovéto atmosféry, popsané v básni či doopravdy prožité, se tak pro každého člověka stane velmi osobní, jelikož si ji každý domyslí trochu jinak, a to je přesně to, co nám připadá mysteriózní a zajímavé, jak zmiňuje Saito (2017, s. 37).

V japonské poezii je také hojně využívána nejednoznačnost samotné japonštiny, která se v překladech do jazyků, které například musí rozlišovat mezi jednotným a množným číslem, ztrácí. Keene (1969, s. 396) dává za příklad této neurčitosti báseň *haiku* od Macua Bašóa, japonského básníka ze 17. století a také zakladatele této básnické formy:¹

<i>kareeda ni</i>	<i>On the withered bough</i>	Na větrem odrané haluzi
<i>karasu no tomarikeri</i>	<i>A crow has alighted:</i>	krčí se havran
<i>aki no kure</i>	<i>Nightfall in autumn.</i>	podzim je pryč

Tento příklad dává z toho důvodu, že z japonštiny není jasné, zdali se jedná o jednoho havrana či více a stejně tak nevíme, jestli se jedná o soumrak celého podzimu, nebo jen podzimního dne. Je tedy na nás, jestli si představíme, že se báseň odehrává v barevném začínajícím podzimu, nebo naopak na chladném přelomu podzimu a zimy.

¹ Japonský přepis s anglickým překladem jsou citovány z Keena (1969, s. 296), český překlad je od Antonína Límana (2022, s. 34).

Obě možnosti jsou možné a správné, jelikož originál je obsahuje zároveň (Keene, 1969, s. 296).

Využití náznaku v hmatatelné formě zase může vypadat jako použití velmi tlumených barev, či jako nepoužití barev vůbec. Použití barvy je totiž příliš konkrétní a limituje naši představivost. Například v malbě, když „je květina namalována červenou barvou, nemůže už mít žádnou jinou, ale černý obrys květiny na bílém papíře nám umožní představit si jakoukoli barvu, kterou si vybereme“ (Keene, 1969, s. 297).

Estetický ideál, který se s náznakem pojí a sám je ve svojí definici nejasný, je *júgen* (幽玄). „Vznikl v Číně, kde znamenal věc ležící příliš hluboko, aby mohla být spatřena a pochopena“; v japonském kontextu ho můžeme chápat jako ideál označující „mysteriózní, nadskutečnou krásu, skrytý smysl, nejasnost, temnou hlubinu pod klidným povrchem“ (Boháčková a Winkelhöferová, 1987, s. 141). Duch tohoto ideálu je podle Boháčkové a Winkelhöferové (tamtéž) nejmíc znát v dramatech *nó*. Kvůli jednoduché divadelní scéně je důležitá i představivost diváka a jeho znalost příběhu. Herci příběh doslovně neztvárňují, ale spíše naznačují jeho podstatu. „Koncept *júgen* je úzce svázaný s *kanso* [簡素], připomínkou, že máme vnímat nad rámec toho, co vidíme“ (Fujimoto, 2019, s. 35–38). Je to krása, která je umocněná svým nevyslovením. Jako příklad dává Fujimoto (2019, s. 35) slavnou báseň *haiku* od Bašóa:²

*furu ike ja
kawazu tobikomu
mizu no oto*

*Old pond
A frog leaps into
The sound of water*

Do staré tůně
skočila žába
žbluňk

Báseň popisuje tak tichou a klidnou atmosféru, že slyšíme zvuk skoku žáby do vody, nezmiňuje ale explicitně ticho jako takové. Kamo no Čómei, básník z 12. a začátku 13. století, popsal *júgen* jako: „cit nevyjádřený slovy, vizi neviděnou v tvaru“ (Boháčková a Winkelhöferová, 1987, s. 141).

² Japonské znění je převzato z online databáze *Gendai haiku kjókai* (現代俳句協会) [Asociace moderních haiku] anglickým překlad je citován z Fujimoto (2019, s. 35) a český překlad je od Antonína Límana (2022, s. 17).

2.2 Nedokonalost

Další kategorií je podle Keenea (1969) „iregularita“, neboli nepravidelnost. V japonské estetice se ale kromě nepravidelnosti setkáváme často i s jinými formami nedokonalosti. „Nedokonalost“, jakožto název této podkapitoly, mi proto přišla výstižnější.

Jednoduchost divadla *nó* a extravagantnost divadla kabuki, monochromatické tušové malby a pozlacené obrazy, nebo rustikálnost čajových chýší a majestátnost hradů, japonská estetická tradice má mnoho podob. Mezi nimi vyniká jeden, na estetické ideály poněkud nevšední, ale obecně uznávaný jako charakteristicky japonský, a tím je ocenění všech kvalit, které se odchyľují od optimálního stavu objektu. (Saito, 1997, s. 377)

Podle Saito (tamtéž) se estetika nedokonalosti prvně objevila jakožto oslava přirozeného procesu stárnutí nebo změn předmětů v čase. Odkazuje na Sei Šónagon, dvorní dámu, spisovatelku a básniřku z přelomu prvního tisíciletí, a její nelibost k perfektním zahradám nebo k novému clonění s příliš mnoha barevnými a rozkvetlými sakurami. Odkazuje také na Jošidu Kenkóa, spisovatele a buddhistického mnicha z přelomu 13. a 14. století, který později toto estetické cítění rozvinul. Následující citát je z Kenkóovy knihy *Psáno z dlouhé chvíle* (*Curezuregusa* 徒然草), která je „považována za manifest estetiky nedokonalosti a nedostatečnosti“ (tamtéž).

Sentimentální obyčej litovat hlavně odkvétající sakury a zapadající měsíc je pochopitelný, ale jenom naprostý neotesanec může prohlásit: „Tak, a je po podívané. Táhlety větve už odkvetly“. (přeložil Petr Geisler, 1984, s. 269)

Zde můžeme vidět esenci toho, co to znamená ocenit nedokonalost. I po odkvetení sakur si můžeme stále užít pohled na krajinu a najít v ní krásu.

Kenkó (cit. v Keene, 1969, s. 300) také nadnesl myšlenku, proč si myslí, že je nepravidelnost tak důležitá:

Ve všem, bez ohledu na to, co to může být, je jednodušost nežádoucí. Nechat něco nedokončené to dělá i zajímavé a dává člověku pocit, že je stále prostor pro růst.

Libost Japonců v nedokonalosti najdeme i v kaligrafii, kde jsou znaky psané dokonale jak z písanky spíše odsuzovány (Keene, 1969, s. 300). „Jakékoli zaváhání či roztřesené ruce jsou ihned znát a tvůrce tak v díle vždy zanechává část sebe sama a přidává mu na kráse“ (Longhurst, 2018, s. 228).

To, že se estetika nedokonalosti prosadila jakožto princip umělecké tvorby připisuje Saito (1997, s. 378) rozkvětu čajového obřadu v 16. století. Opotřebené či poničené předměty, například naprasklé misky, byly záměrně ponechány s viditelnými známkami oprav. Tyto nedokonalosti je dělali váženými předměty čajového obřadu. I samotné čajové chýše, ve kterých se obřady konají, byly stavěny na základě tohoto estetického cítění. Ke stavbě schodků do chýše byly bez úprav či vyčištění použity mechem porostlé kameny, zdi chýše byly postaveny z hlíny, místo sloupu zase pokřivený strom (tamtéž). Ve své eseji Saito také odkazuje na samotné čajové mistry 16. století, kteří dokázali jít nad rámec pouhého ocenění těchto známek nedokonalosti a dokázali sami zdání nedokonalosti vytvořit. Příkladem dává čajového mistra, který schválně rozbil jedno ucho od perfektní a symetrické vázy, za účelem udělat ji působivější, nebo samotného Muratu Šukóa, zakladatele čajového obřadu, který dostal od šóguna nádhernou barevnou malbu z 10. století na čínském hedvábí, kterou přetvořil tak, aby působila méně okázale:

Změnil svitek ze zlatého brokátu na tlumeně zbarvený damašek, odstranil tenkou vrstvu látky pod malbou, která je nutná k zarámování, a nahradil slonovinovou spodní roli větví z čínské kdoule. (tamtéž)

Saito (1997, s. 379) dále tvrdí, že „ocenění nedokonalosti funguje na základě kontrastu“. Příkladem dává japonské zahrady, které často fungují na principu kontrastu mezi jednotlivými elementy; pokud totiž „vedle sebe stojí například drsný a hladký kámen, máme šanci si všimnout rozdílů mezi nimi a uvědomit si jejich unikátnost“. Stejný kontrast podle Saito (tamtéž) vzniká i tehdy, pokud máme vedle sebe něco krásného a něco méně líbivého, „zdůrazňují tak totiž vzájemně své přednosti“. Tento princip funguje i pokud si věc krásnou jen domyslíme, nebo pokud ji vnímáme v kontrastu se sama sebou v jejím jiném období. Zde Saito (tamtéž) opět odkazuje na Jošidu Kenkóa a jeho tvrzení, že „věci jsou mnohem zajímavější, pokud nejsou na svém vrcholu“, na začátku můžeme cítit očekávání a na konci naopak vzpomínat.

Na místě je tedy otázka, zdali může být rozdíl v estetickém vnímání přirozené nedokonalostí a nedokonalostí vytvořené lidmi. Profesor estetiky Allen Carlson (2017, s. 166–178) ve své eseji o paradoxu japonských zahrad, navazující na práci od Saito, reaguje přesně na tohle dilema. Mluví o rozdílu mezi přírodou a uměním, kde jsou mezi nimi hranice a také o tom, kdy je na místě vůbec takto soudit. Ve výsledku tvrdí hlavně to, že japonské zahrady ve svém designu následují přírodu a pak až umělecký

záměr, umělé tak učiní podřízené přirozenému. Dosahují tak vzhledu „nevyhnutelnosti“, kdy, například u japonských zahrad, máme pocit, že do sebe vše perfektně zapadá, vše má své místo, a my zároveň stále vnímáme nenásilnost a přirozenost tohoto umístění. Carlson (2017, s. 174) tak označuje japonské zahrady jako příklad úspěšně zvládnutého vztahu mezi přirozeností a lidským zásahem a komplikovaného estetického hodnocení, které takovýto kontrast často doprovází. Tradiční japonské vnímání krásy leží právě v „souběžném rozvíjení a vědomém vrstvení lidských zásahů a přírodních úkazů“ (Nitschke, 2007, s. 12).

Estetický ideál, který odkazuje ke kráse v nedokonalosti je *wabi-sabi*. *Wabi* a *sabi* jsou samostatné pojmy, s kterými se ale častěji setkáme ve spojení *wabi-sabi*. Když dnes řekneme *wabi*, myslíme tím automaticky i *sabi* (Koren, 1994, s. 22). Pro Japonce je pochopení smyslu *wabi-sabi* spíš intuitivní než konkrétně definovatelné. Ani samotné spojení *wabi-sabi* se ve společnosti skoro nikdy nevyslovuje nahlas (Kempton, 2020, s. 27). Zmínky o *wabi-sabi* se objevují jak skoro ve všech odborných textech o japonské estetice, tak i v laických článcích na téma japonské estetiky z čistě jen vizuálního ohledu, kde se v anglicky psaných textech používá jako přídavné jméno. *Wabi-sabi* by ale spíše mělo vyjadřovat dojem, který v nás zůstane po prožití určitého estetického zážitku, který samozřejmě může pramenit z vizuálního vjemu, a ne vzhled jako takový (Kempton, 2020, s. 41). Součástí japonské kultury je mnoho praktik ve kterých můžeme *wabi-sabi* cítit, například čajový obřad, ikebana (生け花; umění aranžování květin), *kincugi* (金継ぎ; umělecká technika opravy rozbitého porcelánu pomocí práškového zlata), nebo zenové zahrady.

Obě části, ze kterých se tento pojem skládá, mají svůj vlastní význam. *Wabi* hledá krásu a vnitřní naplnění v nedostatku a nedokonalosti. *Sabi* se vztahuje k plynutí času, k tomu, jak věci chátrají a jak stárnutí mění vzhled věcí (Fujimoto, 2019, s. 33).

Wabi (侘) najdeme v přídavném jménu *wabišii* (侘びしい), které znamená „ubohý, osamělý, nebo chudý“, a také ve slovese *wabiru* (侘びる), které znamená „dělat si starosti nebo strádat“ (Kempton, 2020, s. 35).

Sabi (寂) najdeme v přídavném jméně *sabišii* (寂しい), které znamená „opuštěný“, „osamělý“ nebo „samotný“, samotné *sabi* v sobě nese významy jako „elegantní jednoduchost“, „starožitný vzhled“, nebo také „klid“ (Kempton, 2020, s. 36). Kempton (tamtéž) také podotýká, že existuje i znak 錆, také se čtením *sabi*, který

se například používá ve slovese *sabiru* (錆びる), znamená „rezivět, chátrat nebo vykazovat známky věku“.

Koren (1994, s. 62–72) v knize *Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, rozděluje materiální vlastnosti *wabi-sabi* do sedmi kategorií: náznak přirozeného procesu (*the suggestion of natural process*), nepravidelnost (*irregular*), intimita (*intimate*), neokázalost (*unpretentious*), zemitost (*earthy*), šerost (*murky*) a jednoduchost (*simple*). Juniper (2003, s. 105–120) zase ve své knize *Wabi Sabi – the Japanese Art of Impermanence* v kapitole, kde popisuje fyzické kvality *wabi-sabi*, rozděluje text do kategorií s názvy: přírodní materiály (*organic*), svoboda tvaru (*freedom of form*), textura (*texture*), šerednost a krása (*ugliness and beauty*), barva (*color*), jednoduchost (*simplicity*), prostor (*space*), vyváženost (*balance*) a střídmost (*sobriety*). Rozdělení těchto dvou autorů se velmi podobají, některé kategorie jsou dokonce stejné. Zároveň se příliš neliší ani od výše uvedeného popisu japonské estetiky jako takové od Keena (1969). *Wabi-sabi* je nepochybně jeden z nejzásadnějších prvků japonské estetiky a podle Korena (1994, s. 21) i nejvýraznější a nejcharakterističtější ideál tradiční japonské krásy. Podle kvalit *wabi-sabi* z rozdělení Juniper i Korena můžeme vidět, že se pojí i s ostatními aspekty japonské estetiky, nejen s „nedokonalostí“.

Věci, ze kterých cítíme *wabi-sabi*, často vizuálně neodpovídají ideálům konvenční krásy. Jejich vzhled může být nějak zdeformovaný, může na lidi působit i škaredým dojmem, vyzařovat známky dlouhodobého používání nebo být důmyslně záměrně poničen (Koren, 1994, s. 62–67). *Kincugi* je dobrým příkladem praxe, kde se estetika nedokonalosti využívá. Předměty opravené technikou *kincugi* jsou považovány za cennější a také krásnější než před rozbitím. Erin Niimi Longhurst, autorka mnoha knih o japonské životní filozofii, tvrdí, že tato filozofie, která *kincugi* doprovází, nemusí být aplikovaná pouze na opravu keramických a porcelánových nádob. Může nám sloužit jako důležitá metafora pro náš přístup k fyzickým věcem, a také k životu a k „jizvám“, co v nás zůstávají pro prožití těžkých období v našich životech. Je nejen o smíření se s nedokonalostmi, ale i o nacházení krásy v nich (Longhurst, 2018, s. 79–80).

Juniper (2003, s. 105–120) také ve zmiňovaném rozdělení fyzických kvalit *wabi-sabi* dopodrobna rozebírá konkrétní oblasti designu, jež mají věci, z kterých cítíme *wabi-sabi* společné. Juniper (2003, s. 105) ovšem podotýká, že si uvědomuje, že

přílišná kategorizace a kladení nároků na to, co může a nemůže být považováno za *wabi-sabi*, je opakem toho, co *wabi-sabi* představuje. Na druhou stranu, hmotné věci, a hlavně věci lidské výroby, ze kterých *wabi-sabi* cítíme, mají většinou mnoho společných kvalit. Tyto kvality Juniper představuje jakožto kritéria, podle kterých by se měl řídit tvůrce, pokud v souladu s *wabi-sabi* vytváří něco nového. Následující shrnutí obsahuje všechna důležitá kritéria designu, která Juniper (2003, s. 105–120) rozváděl v těchto kategoriích.

Je důležité používat přírodní materiály, hlavně takové, které ukazují známky plynutí času; neměly by se používat například žádné lesklé či umělé materiály. S přírodními materiály také souvisí ponechání jejich přirozené textury neopracovaného povrchu. I použité barvy by měly být spíše přírodní, zemité, temné, matné. Když vidíme předmět, který se snaží o dokonalost, hned si všimneme všech nedostatků; pokud se ovšem o dokonalost nesnaží, nic nám dojem nenarušuje. Neměl by se brát ohled na symetrii a pravidelnost, spíš dbát na přírodní vlastnosti materiálu a řídit se těmi. Neměli bychom předmět brát jako umění. Je lepší, když neobsahuje žádný symbolismus, ale zároveň k samotnému procesu tvorby přistupovat s osobním přístupem a s pokorou. Je důležité zaměřit se spíše na detaily, ale stále dbát na jednoduchost a spíše na funkčnost předmětu. Dekorativní prvky by měly být spíše minimální a měl by být mezi nimi ponechán dostatečný prostor. Všechny prvky by měly být vyvážené tak, aby vypadaly nenuceně a v harmonii.

Aplikování těchto zásad například při zařizování domácnosti může vypadat tak, že dbáme na to, aby prostor nepůsobil jako výstavní hala pro nábytek, ale zabydleně, osobitě, ale přesto jednoduše a uklizeně (Longhurst, 2018, s. 62).

2.3 Jednoduchost a negativní prostor

Jednoduchost dané věci nám umožňuje dostatečně ocenit všechny její detaily i kvalitu. Když se například podíváme na japonské jídlo, často nemá příliš mnoho ingrediencí, ale soustředí se hlavně na kvalitu surovin. Jednoduché, ale promyšlené věci mají sílu působit na nás kolikrát silněji než věci složité.

Podle Keena (1969, s. 302) je nejlepším příkladem japonské jednoduchosti, kterou také nazývá „nenápadnou elegancí“, čajový obřad, který se vyhýbá očividnému vzhledu bohatství. Vše okolo čajového obřadu je promyšleně jednoduché, chuť nabízeného jídla nebo mírná vůně vykuřovadel. I samotné chýše na čajový obřad bývají jednoduché, pouze vyzdvihují barvu dřeva a ostatní přírodní barvy (tamtéž). Hledat jednoduchost v samotném vykonávání čajového obřadu je ale dle mého názoru

sporné, jelikož se jedná o velmi precizní proces s mnoha kroky a k jeho zvládnutí je potřeba bedlivá průprava.

S čajovým obřadem je každopádně japonská estetika velmi úzce spojena. Nejen, že je perfektním příkladem toho, jak se projevují estetické ideály a jejich propojení, jeden ideál je dokonce přímo spojen s mistry čajového obřadu, jimiž jsou Sen no Rikjú (1522–1591) a Kobori Enšú (1579–1647), oba mistři čajového obřadu, oba se také pohybovali v blízkosti tehdejších vládců a drželi velmi vlivné politické pozice (Bullen, 2017, s. 105–108). Pomocí přidání sufixu *-konomi* (好み) na jejich jména vznikají pojmy *Rikjú-gonomi* a *Enšú-gonomi*³, které v překladu znamenají „podle vkusu Rikjúa/Enšúa“, „ve stylu preferovaném Rikjúem/Enšúem“ (Bullen, 2017, s. 110).

Enšú-gonomi hledá krásu v jednoduchosti, čistotě a eleganci:

Tato krása je označována spojením *kirei-sabi*, *sabi* jakožto odkaz na jeho vztah k estetice období Heian, a *kirei* („krása, krásný“, ale také „čistota nebo čirost“), jakožto tehdejší pojetí krásy lidí pohybujících se na císařském dvoře Kanei v letech 1624–1644. (tamtéž)

Zatímco *Enšú-gonomi* vypovídá o jednoduchosti jasné a uspořádané, jednoduchost *Rikjú-gonomi* je více bezelstná a prostá, je opakem okázalosti a je také velmi úzce spjata s jednoduchostí krásy *wabi* (Bullen, 2017, s. 111). Jako příklad *Rikjú-gonomi* Bullen (tamtéž) uvádí velmi slavné černé nádoby vyráběny keramickou technikou *raku* (楽), které jsou používány při čajovém obřadu (viz Obrázek 1). Tato keramika, zvaná *raku-jaki* (楽焼), je vyráběna ručně bez použití keramického kola (The Metropolitan Museum of Art, nedatováno).



Obrázek 1 – Raku nádoba ze 17. století (The Metropolitan Museum of Art nedatováno)

³ K se mění na g v rámci morfonologického procesu známého jako *rendaku* (連濁).

Richard Bullen (2017, s. 114) dále tvrdí, že všeobecně uznávaná vysoká úroveň estetické kultury, která je v Japonsku po staletí vytvářena a udržována, lze v nemalé míře přičíst odkazu těchto dvou mistrů čajového obřadu a jejich předloze jednoduché krásy.

Do této podkapitoly jsem také přidala i negativní prostor, který je v japonské estetice zásadní a s jednoduchostí souvisí. Profesor filozofie James McRae (2017, s. 206–207) dává japonská bojová umění jako příklad uměleckého média, ve kterém můžeme japonskou estetiku jednoduchosti a negativního prostoru najít. Lidé si při praktikování bojových umění totiž budují povědomí o důležitosti pauz a prostoru mezi činy. S tímto se úzce pojí koncept *ma* (間), jehož přesný významový ekvivalent „neexistuje v evropských jazycích“, ale můžeme ho pochopit pomocí pojmů „prostorčas“, „časoprostor“, „meziprostor“ (Pražák, 2010, cit. v Vostrá, 2021, 0:39–1:33), nebo také spojení „aktivní absence“ (Vostrá, 2021, 7:00). Znamená tedy jak časově volný úsek, interval mezi dvěma činy, tak i prázdný prostor v hmatatelném objektu (Vostrá, 2021, 1:35–2:27). *Ma* je „krása v beztvarosti a prázdnosti“, a tu můžeme nalézt pouze, pokud pozorujeme všechny aspekty svého okolí nebo určitého umění a všímáme si míst, která jsou nechána prázdná (Prusinski, 2012, s. 29). Krása *ma* nemůže existovat samostatně, můžeme ji vnímat pouze ve spojení s dalšími vjemy. Jako příklad místa, kde můžeme *ma* i jiné estetické ideály vnímat, dává Arata Isozaki, „jeden z nejvýznamnějších současných japonských architektů“, zenový chrám Rjóandži v Kjótu, konkrétně jeho slavnou zenovou zahradu (Vostrá, 2021, 5:30 – 6:36). Spojení *ma* s Rjóandži se také věnuje Prusinski (2012, s. 48). V této zahradě jsou pouze kameny s pískem, a právě díky této jednoduchosti působí krásným a uklidňujícím dojmem. V pohledu na ni vnímáme důležitost negativního prostoru.



Obrázek 2 – Zenová zahrada v Rjóandži (Japan Guide nedatováno)

Kameny jsou umístěny tak, že je z žádného úhlu nemůžeme vidět všechny najednou, vždy nějaké zůstanou skryté. Rozmístění kamenů nutí pozorovatele zpomalit a opravdu onen prostor, který navazuje skoro až meditační stav, vnímat (Prusinski, 2012, s. 48).

Koncept *ma* je taktéž využíván při praktikování ikebany. Uspořádání květin není naplánováno předem, ale postupně objevováno při samotném aranžování. Člověk musí přemýšlet o rozmístění květin a dbát u toho na balanc mezi místy prázdnými a zaplněnými. Výsledek by měl být perfektní harmonií mezi těmito dvěma a také existovat v souladu s okolím aranžmá (Longhurst, 2018, s. 119–120). Počet použitých květin či větviček je lichý, aby bylo dosaženo asymetrického vzhledu (Longhurst, 2018, s. 122). I počet kamenů v zahradě Rjóandži je lichý, patnáct kamenů je rozděleno do skupinek se sedmi, pěti a třemi kameny (Nitschke, 2007, s. 90).

Prázdnota je vrcholem jednoduchosti a ta je také jádrem *wabi-sabi* (Koren, 1994, s. 71). Proto, aby byla jednoduchost praktikována podle ideálu *wabi-sabi*, je důležité, aby se nestala příliš strohou a nezábavnou. Je důležité udržet věci prosté a čisté, ale ne aby se zdály „sterilizované“, a působily chladným a neosobním dojmem (Koren, 1994, s. 72), jak bylo již uvedeno v předchozí podkapitole.

„Mnoho objektů, ze kterých vnímáme *wabi* nebo *sabi*, lze také považovat za *šibui*“ (Longhurst, 2018, s. 70). *Šibui* (渋い) je hojně používaný termín, který se od středověku používá k označení věcí vytríbeného a jednoduchého vkusu (Juniper, 2003, s. 162). V původním významu znamená „kyselý“, „suchý“ nebo „svíravý“ (Richie, 2007, s. 40). Tento pojem také popisuje krásu, která není očividná; je klidná, tlumená a člověk si ji na první pohled neuvědomuje (Fujimoto, 2019, s. 37).

Postupem času se tímto pojmem začalo pojmenovávat i určité vystupování zpěváků a herců, kteří nebyli příliš výrazní, tlumené barvy nebo jednoduché vzory (Richie, 2007, s. 40–41).

2.4 Pomíjivost

Poznání toho, že nic není věčné a všechno musí přijít ke konci, je charakteristickým znakem učení Buddhy, zároveň také zásadním faktorem japonského pohledu na svět (Yusa, 2017, s. 303). Keene (1969, s. 304) považuje z celé japonské estetiky pomíjivost jako její nejtypičtější „japonskou“ část. Bez plynutí času by se nestrídaly roční období, nemohli bychom se kochat padajícími okvětními lístky sakur,

červenajícími listy stromů, nebo se radovat z vzácných momentů v našich životech. Podle Keena (1969, s. 305) je krása nalezena v pomíjivosti také důvodem k tomu, proč jsou v Japonsku tak oblíbené zrovna sakury. Slivoně *ume* (梅) například také nádherně kvetou a jsou vzhledem skoro nerozeznatelné od sakur, jejich dlouhá doba rozkvětu ale nedělá tento čas tak drahocenným. Japonci věří, že „bez pomíjivosti by nemohla existovat reálná krása“ (tamtéž). Saito (2017, s. 37) tvrdí, že „estetizace nedokonalosti a stárnutí pro nás dělá strasti života přijatelnějšími a stravitelnějšími“. V Japonsku se také často využívají materiály, které ukazují známky stáří.

[V] architektuře se používá nelakované dřevo, na kterém můžeme postupně pozorovat známky vlivu počasí, nebo různorodé nalakované předměty, které postupem používání odhalí svoji vnitřní vrstvu laku jiné barvy. (Saito, 2017, s. 35)

S buddhistickou myšlenkou pomíjivosti se nejvíce pojí *Mono no aware* (物の哀れ), doslova jakýsi „intenzivní pocit z věcí“, který vyjadřuje pocit „krásného smutku“ nebo „jemné melancholie“ (Juniper, 2003, s. 161). *Mono no aware* odkazuje k „pomíjivé a proměnlivé kráse“ nebo také na „tragickou krásu věcí nevěčných“ (McRae, 2017, s. 206). Je to krása, která je křehká a vytváří silný zážitek pro pozorovatele, kteří si ji musí naplno užít v konkrétním časovém období (Prusinski, 2012, s. 27). Můžeme cítit radost při pohledu na rozkvetlé sakury, za několik dní však mohou opadat a my si až zpětně uvědomíme, jak vzácný to byl okamžik. Je potřeba se neustále přizpůsobovat měnícímu se pocitu z objektu a uvědomovat si každý moment, abychom mohli postupem času zpětně plně prožít *mono no aware* (tamtéž). *Mono no aware* je příbuzné k *wabi-sabi*, jelikož oba ideály odkazují ke kráse pomíjivosti (Juniper, 2003, s. 161). Pro lepší pochopení *mono no aware* dává Longhurst (2018, s. 71–72) následující příklad: v našem dětství nastal moment, bez našeho uvědomění, kdy nás rodiče naposledy vzali do náruče nebo na ramena. Emoce, které při takovéto myšlence vyvstanou, přesně naplňují význam *mono no aware* – smutek či nostalgie, ale také uvědomění, že nic není věčné a vděk a radost za prožité okamžiky. Takovéto pocity není možné zažít bez potřebného odstupu času, nevíme, kdy přesně tento moment nastal, stejně tak, nebylo možné vědět, že ho zrovna prožíváme. *Mono no aware* znamená cítit smutek i vděk za to, že můžeme pozorovat zázraky života, včetně smrti, smutku nebo samoty (Fujimoto, 2019, s. 51).

Jak bylo popsáno v podkapitole o nedokonalosti, *wabi* značí krásu jednoduchou a nedokonalou a *sabi* spíše krásu změn, které nastávají plynutím času. Jak už bylo

taktéž zmíněno, je velmi dobrým příkladem toho, jak na sebe všechny čtyři kategorie celkové japonské estetiky navazují a jak úzce spolu souvisí. *Sabi* se významem blíží k nostalgii nebo k pocitu melancholie. Je jemnou upomínkou plynutí času, ale má k němu klidný a smířený postoj.

Sabi potkáváme i ve starých polorozbořených domech, odlehlých místech, kde jako by se zastavil čas, na vybledlých fotografiích, v patině starého nábytku a vůni minulých dní. (Weidner, 2010, s. 54)

Objekt, ze kterého *wabi-sabi* cítíme, je „vyjádřením zastaveného času. Všechny skvrny, praskliny nebo oloupaný povrch naznačují jejich příběh lidského zacházení nebo vlivu počasí“ (Koren, 1994, s. 62).

3 TVORBA JÓDŽIHO JAMAMOTA

Jódži Jamamoto se narodil 3. října 1943 v Tokiu. Jeho otec zahynul v druhé světové válce, matka byla švadlenou (Palomo-Lovinski, 2011, s. 106). Tragédie druhé světové války v něm žijí dál; dokonce řekl, že když myslí na svého otce, má pocit, že v něm zuří válka doteď, že neexistuje žádné poválečné období (Wenders, 1989, 43:19–43:47). Vyrůstal v chudobě se svou velmi pracovitou matkou, která se rozhodla, že se nikdy znovu nevdá (Flaccavento, 2019, s. 64). Jeho matka je také podle Jamamota člověkem, který měl největší vliv na jeho tvorbu (Jones a Rushton, 2010, s. 521). Na její přání nejprve vystudoval práva na Univerzitě Keio (Jones a Rushton, 2010, s. 514), později však absolvoval školu módního designu Bunka Fashion College, a stal se tak jedním z prvních mužů, co tuto školu vystudovali (Palomo-Lovinski, 2011, s. 106). Ve volném čase hraje na kytaru a také má černý pásek v karate (Hrubá, 2000, s. 125).

V této práci se zaměřím hlavně na jeho řadu pro ženy, s názvem Yohji Yamamoto, která je hlavním odvětvím společnosti Yohji Yamamoto Inc. Kromě této řady spadají pod Yohji Yamamoto Inc. i další, například Y's, cenově více dostupná řada, určená spíše pro běžné denní nošení, nebo Yohji Yamamoto POUR HOMME, určena pro muže (Yohji Yamamoto Inc., nedatováno). Jamamoto také od roku 2003 spolupracuje s značkou Adidas na cenově dostupné a oblíbené značce sportovních oděvů a obuvi s názvem Y-3 (Tagariello, 2014, s. 166). V Tokiu nejprve fungoval od roku 1977 pod štítkem Y's, po několika letech se vydal se svojí tvorbou do Paříže, kde v roce 1981 šokoval s debutní řadou Yohji Yamamoto, poté znova šokoval v New Yorku v roce 1983 s kolekcí *Refined Poverty* (2014, s. 164). V Paříži také představil v roce 2002 svoji první kolekci *haute couture*⁴, v Paříži se také o tři roky později uskutečnila první výstava, která byla pouze o jeho tvorbě (Palomo-Lovinski, 2011, s. 109).

Po jeho debutu v Paříži a New Yorku byly reakce na jeho tvorbu poměrně negativní; lidé byli šokováni nezvyklým střihem oblečení, hojným použitím černé a poničeným vzhledem oblečení. Ve francouzském tisku, v reakci na vzhled oblečení debutních kolekcí od Jamamota i Kawakubo, která představila svoji první kolekci v Paříži také v roce 1981, vycházely články s názvy „Po třetí světové“, „Mnich a kamikaze“, „Japonci hrají Bídňiky“, „Japonský sekáč“ nebo „Yohji Yamamoto:

⁴ Haute couture označuje luxusní ručně vyráběné oblečení šité přesně na míru konkrétnímu člověku.

brutální sofistikovanost“ (Mears, 2006, s. 33). I přesto ale mnoho Francouzů chápalo, že přichází nová éra módy, která by se měla vzít na vědomí (tamtéž). Netrvalo dlouho a už v roce 1982 se našli lidé, kteří byli této módě oddaní. Novináři Patrick McCarthy a Jane F. Lane píší v módním časopise *Women's Wear Daily*, že oděvy z tvorby Jamamota a Kawakubo působí „hluboce dojímavou, pronikavou krásou (*poignant beauty*)“ (Mears, 2006, s. 33).

Bernadine Morris, vážená módní kritička a reportérka pro *New York Times*, v roce 1982 píše o japonských návrhářích, že jsou díky jejich inovativnímu přístupu k oblečení „budoucností módy“. Západní pojetí oblečení, ve kterém je důležité zvýraznit přitažlivé části těla, zatímco jiné zakrýt či zkreslit, je podle ní v japonském designu irelevantní; cílem je podpořit esteticky výrazným způsobem pohyblivost těla (Morris, 1982). Co se konkrétního vzhledu oblečení týče, Jamamoto slovy Morris (1982) „preferuje hrubé textury, které vypadají jako podomácku tkané látky, oblečení volných tvarů a přírodní barviva“. O rok později vyzdvihuje v dalším článku pro *New York Times* i velkou praktičnost oblečení „japonského stylu“; dá se například velmi dobře složit, je lehké při cestování a vhodné na půjčování. Je také vytvořeno z přírodních látek, hlavně z bavlny a hedvábí, které jsou většinou tvořeny tak, aby se nemusely žehlit. Taktéž jejich oblečení dovoluje volný pohyb těla. Konkrétně Jamamotovy oděvy mají často skryté kapsy, takže nenarušují vzhled oblečení, ale přesto jsou praktické (Morris, 1983). Gene Pressman, vedoucí sítě luxusních obchodních domů s módou Barney's New York, řekl, že „japonští návrháři“, Jamamoto a Kawakubo, jsou „neskutečně inovativní; jejich řemeslná zručnost je nádherná a jsou velmi výkonní“. Na základě svého nadšení se rozhodl je zahrnout mezi značky nabízené v tenkrát nově rozšířené ženské sekci Barney's (Morris, 1982).

V článku od módní novinářky June Weir v roce 1982, opět v *New York Times*, se dočteme, že Ruttenstein, vedoucí Bloomingdale's, sítě luxusních obchodních domů s módou, zase říká, že Jamamoto a Kawakubo vytváří svoje oděvy na základě svých vlastních teorií designu, ne módních trendů. Jejich inovativní a avantgardní oděvy působí nejvíce na nezávislé ženy s „anti-módním“ vkusem a vzhled oblečení je většinou volný a dramaticky *over-sized*, vytvořen pomocí důmyslných střihů.

Dawn Mello, manažerka a konzultantka v oblasti módy a bývalá módní ředitelka a prezidentka luxusního obchodního domu Bergdorf Goodman, naopak vzhled

oblečení Jamamota a Kawakubo kritizuje. Podle ní by měli používat méně černé a lehčí látky (Weir 1982).

O dva roky později Weir vydala další článek o „japonských návrhářích“, ve kterém informuje o vývoji situace. Podle Geraldine Stutz, prezidentky Henri Bendel, sítě obchodních domů s módou, se situace zklidnila a „japonští návrháři“ se stali součástí světové módní scény (Weir, 1984). Americký návrhář Bill Blass zase očekával, že jejich dopad na pařížskou módu bude mnohem zásadnější, než byl, a tvrdí, že „pokud nepřijdou s něčím novým, nebudou mít tak velký vliv, jak všichni čekali“ (tamtéž). Barbara Weiser, spolumajitelka Charivari, newyorského butiku s módou, naopak tvrdí, že „vliv těchto návrhářů byl tak široce převzat ostatními, že si už nikdo neuvědomuje, že tento vliv pochází z Japonska“ (tamtéž). Weir (tamtéž) tento názor podporuje tím, že píše, že si i kritici módy všimli, že mnoho dalších návrhářů převzalo jejich „japonské prvky“, jako například *over-sized* oblečení, použití černé, oblečení jedné velikosti, balení a vázání látky kolem těla místo použití knoflíků a jiné. Weiser si zároveň myslí, že jelikož už jsou považováni za mezinárodní návrháře, lidé se o ně budou zajímat individuálně, spíše než se jednoduše ptát, „co chystají japonští návrháři“ (tamtéž).

Jamamoto byl také velkou inspirací pro pozdější návrháře, o čemž pojednává například kniha *Nejvlivnější světoví módní návrháři* (Palomo-Lovinski, 2011). Kromě hojného použití černé, tento vliv vidíme v asymetrii, využití několika vrstev na sobě za cílem vytvoření unikátních siluet, nebo naopak v čistosti a jednoduchosti oděvů od návrhářů, odkazujících na Jamamota jako na svoji inspiraci. U Martina Margiely, hlavního představitele vlny belgických návrhářů, kteří navázali na Jamamota a Kawakubo v dekonstrukci oblečení, je to dokonce kromě vlivu Jamamotovy asymetrie i „jasně viditelný dotyk ruky řemeslníka z japonského pohledu“ (Palomo-Lovinski, 2011, s. 106–109). Jamamotovy návrhy jsou tak rozpoznatelné, že jeho vliv můžeme nepochybně rozpoznat i v tvorbě jiného návrháře.

Následující podkapitoly slouží k popsání diskurzu, který panuje okolo Jamamotovy tvorby. Seskupuji jak názory samotného Jamamota, které během svojí kariéry vyjádřil v mnoha rozhovorech, v dokumentu o jeho tvorbě a životě, a v řadě knih, tak i názory módních kritiků či jiných módních novinářů. Pro vytvoření ucelenějšího pohledu na Jamamotovu tvorbu používám jak současné zdroje, tak i zdroje ze začátku jeho kariéry. Podle Bonnie English (2011, s. 37), autorky knihy

Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo, je téměř nemožné hovořit o Jamamotově tvorbě bez zmínek o Rei Kawakubo: „zvláště ze začátků jejich kariér, kdy bylo dokonce občas těžké poznat čí je která tvorba; sdíleli stejnou vizi, ambice i národnost“. Jak již bylo zmíněno i v Úvodu, často se o nich psalo a píše dohromady, do velké míry na základě jejich národnosti. Proto v následujících podkapitolách místy zmiňuji i obecná tvrzení o „návrhářích z Japonska“, kterými jsou myšleni Jódži Jamamoto, Rei Kawakubo a v některých kontextech i Issei Mijake.

3.1 Použití černé barvy

Nejvíce v 80. letech, ale i během celé jeho kariéry má většina oblečení od Jamamota černou barvu, ke které občas přidává ještě červenou, díky čemuž černá vypadá ještě „černěji než černá (*blacker than black*)“ (English, 2011, s. 46). Obléká se téměř výhradně jen do černé i on sám, a je to nepochybně jeden z charakteristických znaků jeho tvorby. I když byla černá samozřejmě v módě využívána i v minulosti, například slavné „malé černé šaty“ od Coco Chanel, použití černé japonských návrhářů, hlavně Jamamotovo, ji přineslo do každodenního života (English, 2011, s. 48). V článku výstižně pojmenovaném „Fashion’s Poet of Black“, Menkes (2000) říká, že: „Jamamoto postavil svoji kariéru na tom, že ukázal světu, jak může být černá agresivní, rebelující, pochmurná, romantická, svůdná a zároveň krásná“.

Pro Kawakubo i Jamamota je bezpochyby černá barva velmi důležitá. „Černá barva pro ně ale znamenala absenci barvy“ (English, 2011, s. 45). Používání černé jakožto „absence barvy“ a ne čistě jen z libosti k ní, potvrzuje i sám Jamamoto: „chci se věnovat hlavně siluetě a textuře oblečení, a k tomu barvu nepotřebuji“ (Wenders, 1989, 24:29–26:43). Navíc mu barvy připomínají emoce, které ho obtěžují. Nelíbí se mu, že pokud má oblečení nějakou barvu, ta s sebou může nést další význam, mluví o černé jako o „konci všech barev; když všechno zamícháme do sebe, všechno se promění v černou“ (tamtéž). Také použití černé přirovnává k ponoření věci do vody: „dát vše do černé je jako dát vše do vody: nemusíte si s tím lámat hlavu“ (tamtéž).

V nedávném rozhovoru pro portál *The Business of Fashion* byl Jamamoto dotázán, proč je černá pro něj a jeho tvorbu tak důležitá. I v tomto rozhovoru uvádí, že při výrobě oblečení používá černou hlavně proto, že nepotřebuje barvy k tomu, aby vyjádřil emoce, touží lidem ukázat pouze střih či ostatní úpravy látek. Také je součástí

jeho osobního citu. Přijde mu, že například ve velkoměstech vzniká smršť spousty lidí, vkusů, barev a dekorací naráz, která na něho působí ošklivým dojmem a nechce k ní přispívat. Proto, aby nerušil ostatní lidi křiklavými barvami, nosí černou, případně tmavomodrou (*The Business of Fashion*, 2016, 20:17–22:40).

Je ovšem těžké cítit z tak častého použití černé pouze absenci barev a tím i absenci všech emocí a významu. Použití výhradně černé barvy nabírá dle mého názoru svého vlastního významu. O černé barvě Jamamoto dokonce řekl v rozhovoru pro *New York Times*, že „je zároveň skromná i arogantní. Černá je líná a snadná – ale také tajemná. Černá dokáže pohltit světlo, dokáže říct: Neobtěžuj mě, tak mě také neobtěžuj!“ (Menkes, 2000). Podle English (2011, s. 47) například provází Jamamotovu tvorbu jakýsi „pocit temnoty“, který cítí právě z hojného použití černé i z jeho volby materiálu, či umístění látek, například i přes obličej. Jamamotovo použití černé vyjadřuje celou řadu významů i podle Mears (2006, s. 34), včetně „chudoby, zkázy, asketismu, intelektualismu, elegantnosti, sebekontroly i vznešenosti“. Černá je tak charakteristická pro jeho tvorbu, i tvorbu Kawakubo, že jejich přívrženci dokonce dostali přezdívku *karasuzoku* (カラス族) neboli „vrání banda“ (tamtéž).

Mears (tamtéž) vidí podobnost mezi těmi, kteří nosí japonskou avantgardní módu, a popisem vzhledu žen v kimonech v době Taišó (1912–1926) a na začátku doby Šówa (1926–1989) v díle pojednávajícím o japonské estetice *Chvála stínů* (*Inei raisan* 陰翳礼讃) z roku 1933 od spisovatele Džun'ičiróa Tanizakiho. Podobnosti Mears (tamtéž) vidí v zahalení těla, nohou a chodidel, vše pod krkem bylo „schované v temnotě“. Důležitost temnoty v japonské společnosti a odívání je podle Mears (2006, s. 35) v tomto díle výborně popsána, a díky tomuto dílu byly podle ní také otevřeny dveře pro pochopení temnoty v pojetí Jamamota i Kawakubo. Zároveň nadnesla, že jejich tvorbu můžeme vnímat jako nepřímou narážku na jednoduchý, venkovský život předindustriálního Japonska a jejich použití černé jako odkaz k temnotě v tradičním japonském odívání.

3.2 Přístup k tvorbě oděvů

V Jamamotově knize *My Dear Bomb* z roku 2010 se můžeme kromě čistě autobiografických pasáží setkat i s jeho názory na výrobu oblečení nebo životní filozofií. Často o obou tématech mluví velmi provázaně, mnohdy je zpestřuje dokonce svou vlastní poezií. Při čtení této velmi osobní knihy je znát, že výroba oděvů pro něho

není pouze prací, ale smyslem života. V jedné pasáži dokonce poměrně poeticky přirovnává tvorbu oděvu k tvoření písně. Začíná vytvořením návrhu na papíře, který se později promítne v látce a v celém oděvu. Později ho oděv opustí, setká se s člověkem, který jej bude nosit, spolu s tím „začne žít svým vlastním životem“ a „zpívat o netaktnostech minulé noci, zpívat o svitu ranního slunce filtrovaného přes stromy“ (Yamamoto, 2010, s. 69). Jamamoto přemýšlí o tom, jestli tuto skrytou píseň dotyčný uslyší, ale zároveň ví, že tento fakt není důležitý. Podle něj jsou „záměry člověka, který oděv vytvořil nepodstatné v porovnání s prožitými zkušenostmi člověka, který oděv nosí“ (tamtéž).

Přístup k oblečení a k lidem, kteří ho budou nosit, popisuje i v dokumentu *Notebook on Cities and Clothes* (1989, 8:21–9:39) od režiséra Wima Wenderse. Jamamoto říká, že se rád schází s lidmi a mluví o jejich životech, rád se dozvídá, „co si myslí, co dělají, jak žijí svoje životy“. Říká, že tahle aktivita je „velmi důležitá pro výrobu oblečení“, až poté totiž ví, „jak a jaké oblečení pro lidi vytvořit“. Tento přístup k tvorbě, jak sám říká, „filozofii“, používal v době natáčení dokumentu už přes 15 let, tedy už od 70. let. I když přístup k tvorbě oděvů zmíněný v knize *My Dear Bomb* a přístup popsán v dokumentu *Notebook on Cities and Clothes* dělí dvacet let, jsou si velmi podobné: Jamamoto nevytváří oblečení jen pro efekt, ale pamatuje při tvorbě na to, že tvoří hlavně pro lidi, a ti mohou jeho oblečení nosit v různých situacích.

Stejně tak, jak bere ohled na životy lidí, je pro něho důležité samotné lidské tělo a také vztah těla k látce. Chce svým oblečením vytvořit prostor pro pohyb těla, pracuje proto často s šikmo střiženými tkaninami. Nechá se také inspirovat látkou samotnou a podle ní rozhodne o vzhledu oblečení. Odolný pevný materiál ho inspiruje ke stříhům s ostrými úhly, poddajné látky zase k modelům více kopírujícím tvar lidského těla (Seeling, 2000, s. 511). Jamamoto popisuje tento svůj průběh výroby v dokumentu *Notebook on Cities and Clothes* (1989, 18:46–19:50): „začnu látkou, materiálem, dotykem, teprve pak se přesunu na podobu oděvu“. Zároveň ale uvádí, že si není naprosto jistý, čím by se měl zabývat nejdříve. Nějaký materiál podle něj „vyžaduje specifické použití, občas je ale potřeba naopak přizpůsobit materiál i tvaru oblečení“. Stejný proces výroby zmiňuje i v knize *My Dear Bomb* v roce 2010: Látka samotná si určí, jakým způsobem bude nošena, „nelze spoléhat pouze na návrhy na papíře (*sketches do not determine the clothing*)“, zároveň říká, že oděv bude mít vždy trošku jinou podobu, podle toho, kdo si jej obleče (Yamamoto, 2010, s. 67).

Oblečení je vyráběno proto, aby se nosilo, a je tedy kompletní až v době, kdy je nošeno člověkem, který je naživu, který zažívá lásku a smutek každé vteřiny času. (Yamamoto, 2010, s. 68)

Při tvorbě oblečení bere ohled na vlastnosti látky, s kterou pracuje a myslí na lidi, kteří budou jeho oblečení nosit. Často říká i svým tvůrcům oděvních stříhů, aby naslouchali látce. Samotná práce s materiálem je podle Jamamota hodně naučí (Spectr, 2017). Tagariello (2010, s. 164) poukazuje na to, že Jamamoto často na oblečení ponechává viditelné švy, a my tak můžeme od sebe rozpoznat jednotlivé fáze šití. Také podotýká, že Jamamoto má raději proces výroby než výsledek. Může to být tedy způsob, jak ukázat lidem důležitost samotného procesu výroby. Jamamoto sám tento názor vyjádřil v rozhovoru pro *i-D* magazín, v odpovědi na otázku, jestli je pro něho důležitější proces tvorby nebo konečný produkt. Řekl, že samotný proces výroby oblečení je pro něho nejdůležitější a také projevil nadšení, slovy: „tato otázka je nejlepší! [z celého rozhovoru], nemohu se cítit šťastněji než během výroby“ (Jones a Rushton, 2010, s. 521).

Návaznost oděvu na lidské tělo je v Jamamotově tvorbě velkým tématem. V prvních letech jeho kariéry byl například „posedlý límečky“ (Yamamoto, 2010, s. 64). Fascinovala ho jejich funkce a to, jak dokonalým řešením límečky jsou pro vytvoření přirozeného a elegantního otvoru pro hlavu (tamtéž). Límce se podle Jamamota objevily na „základě vztahu látky k lidskému tělu“ a vznik moderních límečků šitých na míru je „jedním ze zásadních momentů v historii módy“ (tamtéž). Jsou pohodlné a funkční při nošení, a také jsou nejefektivnějším řešením pro krejčího, pokud chce vytvořit oděv, který dosahuje až ke krku (tamtéž).

Při zmiňovaném rozhovoru pro *i-D* magazín v roce 2010 na otázku, co je jeho cílem, odpověděl: „můj cíl jsem už splnil a užívám si zbytek svého života a času, co mám“ (Jones a Rushton, 2010, s. 521). I když má tendence k perfekcionismu, říká, že raději nevzpomíná a příliš nepřemítá o věcech, které už se staly, protože jakmile dokončí kolekci, i když je úspěšná, bojí se, že někde udělal kompromis, při neúspěchu zase přemýšlí, že mohl udělat víc (tamtéž). Z tohoto důvodu například také tvrdí, že nemá žádné nejoblíbenější kusy oblečení v žádné ze svých kolekcí a také je nesrovnává, soustředí se jen na přítomnost (tamtéž). Dokonce na otázku, co je jádrem jeho estetiky, odpověděl, že je tím „nikdy nekončící nespokojenost“ (Spectr, 2017).

Zároveň je podle Jamamota navrhování vcelku jednoduché, „složitost spočívá v rozpoznání nové cesty k hledání krásy“ (Jones a Rushton, 2010, s. 521).

Dalším elementem jeho tvorby je jeho schopnost „sjednotit ve své tvorbě velké protiklady: hravost a funkčnost, svůdnost a rezervovanost, erotismus a zdrženlivost“ (Baudot, 2001, s. 322). Podobných paradoxů v Jamamotově práci si všiml i Wim Wenders, režisér dokumentu *Notebook on Cities and Clothes*. Podle něj se Jamamoto „vyjadřoval ve dvou jazycích naráz, jako kdyby hrál zároveň na dva hudební nástroje: tekuté a pevné, pomíjivé a trvalé, prchající a stabilní“ (Wenders, 1989, 20:33). Jamamoto říká, že „našel metodu, jak v módě tyto paradoxy mohou fungovat“, že „má techniky, kterými je uspokojí“, a ví, „které elementy by měly zůstat nadčasové a které naopak vyžadují inovace“ (Wenders, 1989, 21:02–22:20). Weiser, spolunajitelka Charivari, zmiňovaná na začátku této kapitoly, narazila na Jamamotovu tvorbu v Paříži; a i ona byla fascinovaná tím, jak jednoduše a precizně jeho oblečení působí, ale zároveň kolik komplexních technických prvků, jako například zpracování velkého množství látky nebo složité ohyby a tvorbu textilií, jeho tvorba obsahuje (Mears, 2006, s. 33).

Úspěšného skloubení kontrastujících, ne-li na první pohled vylučujících se, elementů, si všimla i English. Podle ní Jamamoto dokáže spojit pomíjivé a trvalé proudy v oblékání, a za pomoci historických odkazů je schopen vše transformovat do současnosti (English 2011, s. 43). V Jamamotově životě a také v jeho tvorbě se totiž podle English (2011, s. 40) odráží „mimořádné napětí mezi jednoduchostí a sofistikovaností, mezi přírodními materiály a technologickým pokrokem, mezi říší smyslů a umírněností citů“, které je podle ní patrné na Východě.

3.3 Netradiční pojetí krásy a dekonstrukce

Nejmenovaný bývalý výkonný vedoucí značky Yohji Yamamoto říká, že je pro návrháře velmi důležité zachovat si dostatečně rozpoznatelnou identitu, kontinuitu z jedné kolekce do další. Tohle podle něj Jamamoto perfektně zvládá, aniž by jeho kolekce byly příliš repetitivní (Kawamura, 2004. s. 148). Kromě stálého používání černé barvy je také konzistentní v tvoření jakéhosi vynošeného vzhledu oblečení. Wim Wenders při úvodu k dokumentárnímu filmu o Jamamotovi říká: „když jsem si poprvé oblékl oblečení jeho značky, měl jsem pocit, jako kdyby bylo zároveň staré i nové“. Vyvolalo v něm pocit bezpečí, cítil se víc sám sebou (Wenders, 1989, 7:25–7:44).

Dodává, že měl pocit, jako kdyby ono oblečení skrývalo nějaké tajemství, připomínalo mu jeho otce, vybavily se mu vzpomínky na dětství, jako kdyby Jamamoto přišel na to, jak vložit do látky takto silné pocity (Wenders, 1989, 7:46–8:20). Někteří lidé přirovnávají jeho oblečení k „oděvům z druhé ruky“, k „dobře vynošeným kouskům z našich šatníků, které se časem stanou našimi oblíbenci, jiní v jeho tvorbě vidí pouze odpor ke všemu novému“ (English, 2011, s. 49). Jamamoto je charakterizován jako někdo, kdo rád experimentuje s nedokonalostí a chce vytvořit dojem „jizev, chyb i nepořádku“ (Tagariello, 2014, s. 166). Tohoto dojmu se snaží docílit použitím asymetrie nebo polámaných věcí (tamtéž). Také používá nekonvenčně například knoflíčky, stehování, roztřepené lemy nebo přehyby látek čistě jako dekorativní prvky. Často je oblečení větší velikosti, či abstraktních siluet, nevidíme tak přesnou postavu člověka (Tagariello, 2014, s. 164). Patří k němu „nuzný a tajemný styl, vytvořený chudými a ošuntělými materiály, jehož podstata tkví v zakrytí, nikoliv odkrytí těla a který si více než krásy cení inteligence“ (tamtéž).

Tento přístup můžeme nejlépe pozorovat na jeho tvorbě pro ženy. Jamamoto (2010, s. 30) píše, že když začínal vyrábět oblečení, bylo jeho „hlavním cílem vytvořit ženám obdobu oblečení, které bylo v té době pouze pro muže“. Nelíbilo se mu, že ženy v té době nosily dovážené oděvy. K tomuto názoru přišel v době, kdy pomáhal v matčině krejčovství. Přicházely k nim dámy požadující zhotovení stejných modelů, jaké viděly v časopisech, i když jim vůbec neseděly. Tento přístup k oblečení spolu s faktem, že se salón nacházel v zábavní čtvrti Kabukičó v Šindžuku, známé především nočním životem, mu od dětství tvořily dojem trochu zkresleného ženství, tvořené hlavně vkusem mužů. Rozhodl se tedy: „budu se ve své tvorbě vyhýbat tvoření roztomilých, panenkovských modelů“ (tamtéž). Podle Jamamota je právě tento fakt jedním z nejvýraznějších prvků jeho tvorby. Je toho názoru, že „těla máme sice jiná, ale rozumem, povahou i duchem jsme stejní“ (tamtéž). Tento názor praktikuje tak, že se snaží nevytvářet rozdíly mezi oblečením pro ženy a pro muže (Spectr, 2017). Ve výsledku tedy působí poněkud androgynním dojmem a roztomilé či panenkovské modely v jeho tvorbě nenajdeme. Snaží se o to, aby byly ženy zbaveny posuzování podle vzhledu, proto často vytváří k tělu nepřiléhavé a netradiční oblečení (Palomo-Lovinski, 2011, s. 108). Zajímavé je, že i přesto pro ženy a muže tvoří odděleně. Nejen v rámci oddělených kolekcí, ale i řad (viz. začátek této kapitoly). Důvodem tohoto rozhodnutí ovšem může být zavedený pařížský systém módních přehlídek či lepší

orientace zákazníků v nabízených řadách. Jamamoto i Kawakubo vytvářeli oblečení které bylo skoro vždy netěsně padnoucí či úplně *over-sized* (Mears, 2006, s. 34). *Over-sized* oblečení považuje i sám Jamamoto za charakteristický rys své tvorby (Jones a Rushton, 2010, s. 521).

Jamamoto má velký odpor k módním trendům. Stál vždy mimo hlavní módní proud a z toho důvodu není možné, že by jeho oblečení někdy vyšlo z módy (Hrubá, 2000, s. 122). Jeho velkým přáním pro lidi, co jeho výtvořiny nosí, mimo jiné je, aby z oděvů nedělali pouze předměty konzumerismu. Považuje své oděvy za věčné, a tvrdí, že s člověkem vydrží navždy. Ideální oděv s člověkem splyne a stane se součástí jeho identity (Tagariello, 2014, s. 166).

Stejně tak, jak stárnou lidé, žije a stárne i látka. Protože látka prochází změnami, zraje, její pravý půvab se objeví teprve po jednom roce až dvou letech [nošení]. Je to právě tento proces, který odhalí její skutečnou přitažlivost. (Yamamoto, 2010, s. 57)

Často vzpomíná na dobu, kdy byli lidé nuceni žít jednoduše. V dnešní době, kdy si můžeme vše koupit, si podle Jamamota tolik věcí neceníme (Wenders, 1989, 1:06:14–1:07:26). Jamamotovým ideálním přístupem k oblékání bylo nosit vše, co vlastníte, co nejdéle můžete. Málokdy prý vidí na ulicích lidi v obnošených šatech. Tvrdí, že „mladí lidé, hlavně mladí Japonci, mají tendenci kupovat stále nové oblečení“ (The Woolmark Company, 2016, 0:40–2:18). Když byl mladý on sám, měl velmi rád věci staré, použité, nebo z druhé ruky. V té době přemýšlel, jaké by to bylo, „umět vytvářet oblečení s pomocí času“; protože, pokud se chceme podle Jamamota „cítit opravdu dobře v nějakém materiálu, musíme čekat pomalu deset let, aby tomu tak bylo“. S touto schopností by tak rovnou mohl vytvořit staré, příjemné oblečení (Wenders, 1989, 01:07:35–01:08:07).

Na otázku, jaká je jeho vlastní definice krásy, Jamamoto odpověděl:

Stav; shoda okolností a náhoda. Neexistuje krásná květina. Existuje pouze moment, ve kterém květina vypadá krásně. (Jones a Rushton, 2010, s. 521)

Také řekl ve vztahu ke krásě, že „perfektní symetričnost, i u lidí, není krásná, vše by tak mělo být asymetrické“ (Wenders, 1989, 47:05–47:18). Pokud je oblečení vyrobeno v perfektní symetrii, přijde mu nehezké, Jamamoto dodává: „když něco co využívá perfektní symetrii, vyrobím, mám chuť to ke konci aspoň trochu roztrhnout nebo zničit“ (Wenders, 1989, 47:58–48:51). Neřídí se předem stanovenými pravidly

toho, jak by mělo něco působit, nebo být tvořeno. To, co mu přijde krásné, je „vždy něco nečekaného“ (Spectr, 2017). Kdyby měl Jamamoto použít jen jedno slovo pro popsání své filozofie designu, použil by slovo „nedokonalost“ (Spectr, 2017).

Jamamotova obliba ve starých věcech a využití inovativního, nedokonalého vzhledu ho také zasazuje do módního proudu, který charakterizuje dekonstrukce. I když náznaky dekonstrukce oblečení v módě existovaly i před rokem 1981, formalizace těchto prvků je přisuzována až Rei Kawakubo a Jódžimu Jamamotovi (Mears, 2006, s. 32). Mears (2006, s. 32–34) sice považuje Jamamota a Kawakubo za průkopníky dekonstrukce v módě, zároveň si ovšem protiřečí, protože tvrdí, že i když jejich tvorba může působit poničeným dojmem, nejde o „dekonstrukci v pravém slova smyslu“. Podle ní Jamamoto i Kawakubo přistupovali k výrobě oblečení vždy s respektem; místo ničení oblečení, které můžeme vidět například u punkového stylu, poničený vzhled záměrně vytvářeli už při samotné tvorbě oděvu, např. díra v oblečení byla vytvořena už při pletení, ne později do látky vystřižena (Mears, 2006, s. 34). Taktéž je všechno jejich oblečení tvořeno ve stejně vysoké kvalitě jako každé jiné luxusní oblečení (tamtéž). „Jejich schopnost předčít zažitě představy o ‚elegantní módě‘ dává místo nové definici krásy, postavené na síle a nezávislosti“ (Marra-Alvarez, 2010, s. 3).

Jamamoto se k tomuto staví následovně:

Deset, dvacet let vyjadřuji své estetické cítění skrz mé oděvy, a tak se móda stala mojí osobní řečí. Když se vyjadřuji skrze módu, lidé mi rozumí různými způsoby. Někteří moji tvorbu považují za součást avantgardy, jiní v ní vidí jakousi anti-módu zrozenou z jistého anti-establishmentového postoje. (Jamamoto, 2010, s. 84)

Navazuje tím, že podle něho „v současnosti už avantgarda upadla na pozici ostatních žánrů módy“ (Jamamoto, 2010, s. 85). Jamamoto vzpomíná na rok 1981 v Paříži: „nebylo mým účelem postavit se proti *statutu quo*; pouze vytvořit kolekci, z které bych měl dobrý pocit“ (Jamamoto, 2010, s. 71). Říká, že lidé „podvědomě preferují krásu *haute couture*, ale zároveň chtějí nějakou estetiku, proti které by mohli bojovat“, každý tak měl na jeho tvorbu nějaký názor (tamtéž). Snažil se skrz své kolekce přimět ženy k přemítání nad otázkou, jestli je západní představa krásy těla ta jediná správná a také jestli je správné být posedlý myšlenkou perfektního těla. Jamamotův osobní názor je takový, že mít perfektní tělo není důležité, protože „je to silueta, která udává tón a odráží postoj“ určité osoby (Jamamoto, 2010, s. 72). Mimo

to je „posedlost proporcemi na úkor všeho ostatního důkazem toho, jak rozsáhle otrávil západní estetika naše smyslové vnímání“ (tamtéž). Za příklad toho, jak vypadá citlivost naopak k nenápadné kráse, dává to, jak je v japonské kultuře ceněna „krása šíje či zakřivení zad“ (tamtéž).

3.4 Japonský vliv

Podle Palomo-Lovinski (2011, s. 108) je Jamamotův přístup k vytváření oblečení založen na kombinaci východní a západní estetiky, „aby vytvořil něco zcela odlišného od obou kultur“. Z Východu si vypůjčuje „základní princip použití unisex kimona a také styl ‚obmotání postavy‘, aby byly vymazány rozdíly mezi pohlavími“, zároveň se podle Palomo-Lovinski (2011, s. 108) „odpoutává od konformity východu a vypůjčuje si západní vzor pro experimentování“. Jamamoto ve své tvorbě dokonce mnohokrát odkazoval i na specifické prvky ze západní historické módy (English, 2011, s. 56–58). Kolekce z roku 1986 odkazovala na ruch pozdní viktoriánské doby, kolekce z roku 1993 zase na šaty z eduardovské doby, éry obě proslulé zájmem o východní oděvy. V kolekci jaro/léto 1997 vytvořil kolekci s odkazem na pařížskou módu 50. a 60. let. V kolekci podzim/zima téhož roku zase vzdává hold Dioru pomocí dekonstrukce oblečení. Kolekce se skládala ze slavných siluet Dioru, které ale schválně nepadly dokonale na tělo, oblečení mělo nerovné lemy či neletmo nůžkami odstřižené okraje látky (English, 2011, s. 56–58). Zde také můžeme vidět nesrovnalost s tvrzením Mears (2006, s. 34) z předchozí podkapitoly, že prvky dekonstrukce do své tvorby vkládá už při výrobě oděvu. V jeho tvorbě tedy můžeme hledat i prvky dekonstrukce „v pravém slova smyslu“.

Inspirace evropskou módou, či takto doslovné odkazy na ni, sice určitě mají v Jamamotově tvorbě své místo, mnohem častěji se ale setkáme s názorem, že hlavní proud jeho inspirace vane z Japonska. Akiko Fukai, japonská kurátorka módy a textilního umění, v současné době ředitelka a hlavní kurátorka Kjótského kostýmního institutu, říká, že „japonská estetika, jako například asymetrie, vždy podpírala jeho tvorbu“ (Fukai, 2011, s. 43, cit. v English, 2011, s. 63). Elyssa da Cruz (2004) z Metropolitního muzea umění v New Yorku, píše, že Jamamoto projevuje loajalitu k japonským oděvním tradicím dokonce nejvíce z trojice návrhářů, tvořené Kawakubo, Mijakem a Jamamotem. Jako příklad této loajality dává použití geometrických forem oděvů, konkrétně jeho slavné košile a kabáty z 90. let, inspirované kimony. Zároveň

podle da Cruz (2004) umí tyto tradiční motivy velmi dobře skloubit s moderními prvky sportovního oblečení a také s funkčností a odolností. I když rád vytváří nové látky, ve své tvorbě taky opakovaně klade důraz na přírodní materiály. V jedné ze svých kolekcí dokonce použil i samotné dřevo.

Podle da Cruz (2004)

Mijake, Kawakubo i Jamamoto podpořili oblíbenost japonské módy v zahraničí za pomoci sdílení její estetiky se světem. Každý z nich je proslulý propojením letité krejčovské praxe s japonským designovým étosem. Ačkoli ve svých kolekcích často využívají prvků západní módy, každý z nich uplatnil bohaté japonské vizuální dědictví jako základ pro estetické, sociální a někdy i politické koláže kultur po celém světě. Podobně jako kostýmy v japonských divadlech *nó*, návrhy od Mijakeho, Kawakubo a Jamamota usilují o teatrálnost, vizuální nádheru a přirozený pohyb.

I výstavy představující tvorbu Jamamota, Kawakubo a Mijakeho, konající se v roce 1983 v Arizonském kostýmním institutu, později v roce 2007 v Muzeu umění Cincinnati v Ohiu a v roce 2009 v Muzeu textilií ve Washingtonu, propagovaly tyto návrháře jako radikálně japonské ve svém designu, mající revoluční přístup k módě a také jako avantgardní (English, 2011, s. 44–45). Sandhya Lalloo-Morar (2010, s. 1) ve své práci o designových inovacích těchto tří návrhářů naopak argumentuje, že právě mnoho konceptů, které je zasadily do avantgardního proudu, existovalo historicky v japonské estetice, na Západě ale šlo o inovace tvorby oblečení a o zcela nový pohled na řemeslo.

Lalloo-Morar (2010, s. 1) vidí jasnou spojitost mezi japonskou estetikou a tvorbou těchto tří japonských návrhářů. Například *wabi-sabi*, podle ní nejvíce vlivný ideál, se projevuje v nedokonalosti a neúplnosti, což můžeme vidět v konstrukci jejich oblečení. Konkrétně u Jamamota Lalloo-Morar odkazuje například na vlněné kabáty z roku 1983 s nezpracovanými lemy látky a látkou volně spojenou dohromady pomocí železných prstýnků (tamtéž). Kromě *wabi-sabi* můžeme v jeho tvorbě vidět i využití japonské „ploché konstrukce oblečení“, která spočívá v tom, že vytváříme oblečení v 2D formě, ne například na figuríně, také když není nošeno, leží pak naprosto naplocho, podobně jako kimono (Lalloo-Morar, 2010, s. 2–3). V Japonsku jsou kimona nošena ženami i muži, čerpání inspirace z kimona Jamamotovi (i Kawakubo a Mijakemu) proto umožnilo překonat ustálené představy o mužské a ženské módě a experimentovat s více neutrální představou (Lalloo-Morar, 2010, s. 4). Jamamoto je podle Lalloo-Morar (2010, s. 1) mistrem v kroucení a obmotávání látky kolem těla,

dokáže vytvořit dojem nenucenosti, dává důraz na prostor mezi tělem a látkou. Také podle da Cruz (2004) je právě „touha umožnit neustálý pohyb v látce i struktuře oblečení“ hnací silou „záhadného kroucení, spojování a drapérie Jamamotových návrhů“.

Laloo-Morar (2010, s. 1) tohle vidí jako další jasný odkaz k japonské estetice, konkrétně k ideálu *ma*. Na ideál *ma* přímo odkazuje i Jamamoto. V rozhovoru pro portál *The Talks* v roce 2011 byl dotázán, jak jsou jeho návrhy oblečení spojeny s jeho japonským původem a odpověděl:

Pokud přemýšlíme o nějakém výtvoru jako o celku, jako o stoprocentně hotovém, vždy se snažím přestat s tvorbou, než sta procent dosáhnu. Těmto pěti, sedmi nebo deseti procentům se říká v japonštině „prázdný, mezi nebo nedokončený“. (*The Talks*, 2011)

Tento prostor mezi úplným dokončením a bodem, kdy v tvorbě přestaneme, je podle něj důležitou součástí všech japonských tradičních umění, dokonce důležitější než to, co vidíme. Jamamoto dodává, „prostor potřebujeme, takže ho i navrhuji (*we need space, so I design space*)“ (tamtéž). Ve své odpovědi také zmínil, že naprosto rozumí tomu, proč Evropané vidí jeho tvorbu jako velmi japonskou: „stejně tak, jako mají Asiaté rádi evropskou estetiku, mají Evropané rádi zase asijskou“ (tamtéž). Tato výměna cítění mu přijde v pořádku a dokonce zábavná, naprosto ji schvaluje. Na druhou stranu mu ale není příjemné, pokud se o něm mluví pouze jako o „tamtom japonském návrháři“ (tamtéž).

Jamamoto (2010, s. 71) píše v knize *My Dear Bomb*, že se z počátku cítil, jako by na něj bylo nahlíženo jako na japonského návrháře, který pouze dočasně pracuje ve Francii. Až po vytvoření zhruba šesti až sedmi kolekcí ho lidé začali brát vážně jakožto pařížského návrháře. Tento názor popsán v knize z roku 2010 vyjádřil už v roce 1986. V rozhovoru pro *Asia Magazine* řekl: „já nechci být vnímán jako někdo, kdo představuje světu Japonsko, i když se obávám, že tak chápán jsem“ (Netherwood, 1986, s. 13). Tento postoj zdůrazňuje i v dokumentu *Notebook on Cities and Clothes* (Wenders, 1989, 38:22–39:00). „Nelíbí se mi, když mě lidé nazývají Japoncem“, „jsem dokonce překvapen, když mě v zahraničí Japoncem nazývají“ Jamamoto dále zmiňuje v rozhovoru pro *Asia Magazine* (Netherwood, 1986, s. 15). Cathy Netherwood, autorka tohoto článku, v článku ovšem píše, že i přesto z jeho oblečení můžeme japonskou kulturu cítit, například z asymetrie a čtvercového střihu (tamtéž). I v samotném názvu článku „Japan's Guru of the Fashion World“, vyzdvihuje jeho

národnost. Jamamoto ovšem nevěří, že by oblečení mělo mít nějaké hranice nebo státní příslušnost, netvoří oblečení pro Japonce, Francouze, či Američany (Wenders, 1989, 37:10–38:20). „Když jsem přišel do Paříže, tak jsem si uvědomil, spíše jsem byl donucen si uvědomit, že jsem Japonec“ přemítá Jamamoto nad svými začátky (tamtéž).

I přes Jamamotovu nelibost vůči zmiňování jeho národnosti, je stále velkým tématem. V rozhovoru pro portál *The Business of Fashion* v návaznosti na otázky o jeho začátcích v Paříži, byl Jamamoto dotázán, zdali si myslí, že je na jeho tvorbě něco „charakteristicky japonského“ a případně, zda vidí nějaké podobnosti mezi svou tvorbou a tvorbou Rei Kawakubo, něco, co by je spojovalo dohromady. Odpověděl: „myslím si, že jsme si docela podobní; například v asymetrii, použití černé a také v tom, že některé oblečení je poškozené, spálené nebo seprané“ (*The Business of Fashion*, 2016, 18:54–19:11). Řekl, že běžní lidé považovali tenkrát na začátku 80. let jejich oblečení za špinavé a nehezské (*The Business of Fashion*, 2016, 19:11–20:15). Z jeho odpovědi ovšem nelze poznat, zda mluví pouze o podobnostech mezi svou tvorbou a tvorbou Rei Kawakubo, nebo jestli spolu s tím popisuje i „charakteristicky japonské“ rysy a reaguje na obě otázky v jedné odpovědi.

Jamamoto byl také v roce 2018 při jeho panelu pro Oxford Union dotázán, jaký je jeho názor na stále častěji komerčně používané japonské estetické ideály, jako například *wabi-sabi*, v módě nebo v architektuře. Řekl, že „je nemožné *wabi-sabi* přeložit do jiných jazyků; i v japonštině ztrácí *wabi-sabi* svůj význam, jakmile se ho snažíme příliš podrobně vysvětlit“ (Oxford Union, 2018, 31:50–33:55). Podle Jamamota ale například můžeme vnímat *wabi-sabi* v řemeslné dovednosti, kterou nevnímá jako umění, nýbrž jako „obtížnou průpravu (*hard training*)“, díky které, když „každý den něco rukama tvoříme, můžeme teprve dojít ke krásnému výsledku“ (Oxford Union, 2018, 35:16–35:56).

Oblečení od Jamamota se také vyrábí v Japonsku. Důvod, proč se tak rozhodl, popisuje Jamamoto v dříve zmiňovaném rozhovoru pro *The Talks* (2011), následovně:

Možná budu tím posledním designérem, kterému tak moc záleží na štítku „Made in Japan“, ale v Japonsku přestat vyrábět nemohu. Mladí návrháři si možná nemůžou dovolit podnikat tímto způsobem, stojí to hodně; ruka Japonce se stala tou nejdražší na světě. Beru to jako moji povinnost – ne povinnost – jako moji touhu, chránit tyto malé, tradiční japonské techniky. Spolupracuji také téměř jen s rodinnými továrnami. Nejdůležitější je pokračovat, jinak to zmizí.

V roce 2022 byl řadou expertů vytvořen žebříček 25 nejvlivnějších poválečných módních kolekcí (na světovou módu i na společnost obecně), mezi kterými byla i Jamamotova kolekce z jara 1995. Od použití průsvitného hedvábí s motivy rozkvetlých sakur, přes volné rukávy inspirované kimonem, až po tradiční *šibori*⁵ techniku barvení látek, jednalo se zrovna o kolekci, která za celou jeho kariéru nejvýrazněji odkazovala na Japonsko (Haramis et al., 2022).

Když byl Jamamoto dotázán v zmiňovaném panelu pro Oxford Union, co si myslí, že je esence ponětí krásy v japonské kultuře, a jaký si myslí, že má na jeho tvorbu vliv, odpověděl, že je to pro něho velmi těžká otázka, jelikož byl narozen v Japonsku, a tudíž si takovou souvislost neuvědomuje (Oxford Union, 2018, 28:59–30:55). Narodil se do poválečného Japonska, a tak nikdy pořádně nezažil japonskou kulturu. Sám se nepovažuje za Japonce, ale za „člověka z Tokia“. I přesto cítí, že v něm koluje japonská krev, která „to něco japonského“ obsahuje. Dodává: „nepotřebuji to ale hledat, přichází to přirozeně“ (Oxford Union, 2018, 28:59–30:55). Nadnesl, že naopak cizinci chtějí a jsou také schopni „to něco japonského“ v jeho tvorbě najít a cítit. Také v negativním světle vzpomíná na to, jak často byla jeho národnost zmiňována v článcích napsaných po odprezentování jeho kolekcí, často i místo jeho jména (Oxford Union, 2018, 30:56–31:44).

English (2011, s. 2) píše, že nepatrná krása, nedokonalost či rafinovanost založená na jednoduchosti – neboli prvky, které podle ní můžeme všechny vidět u Jamamota i Kawakubo, byly vždy elementy japonské estetiky. Zároveň Japonci podle English (2011, s. 51) nevnímají přímou souvislost elegance se sociálním postavením či třídou. Lze potom chápat, proč Jamamoto a Kawakubo neviděli smysl v *haute couture* a své návrhy předváděli spíše jako kolekce *prêt-à-porter*⁶ (tamtéž).

Jódži Jamamoto bezpochyby vložil do svého oblečení nádech lidskosti, která byla na pařížských molech nevídaná. Nebylo to ovšem západní pojetí lidskosti, nýbrž východní. Stejně jak čajový obřad oslavuje nedokonalost, nepravidelnost a asymetričnost, tak i Jamamotovo oblečení. (English, 2011, s. 51)

Yuniya Kawamura (2004, s. 92), profesorka sociologie na Módním technologickém institutu v New Yorku, říká, že přestože tvorba Jamamota a Kawakubo byla na první pohled rozpoznatelná od západního oblečení, jejich úspěch

⁵ *Šibori* je tradiční japonský způsob barvení látky, která se různými způsoby skládá a váže a později batikuje.

⁶ *Prêt-à-porter* je oblečení prodávané už jako hotový produkt, ve standardních velikostech.

nespočívá pouze v tomto ohledu. Jejich inspirace bezpochyby leží v symbolech japonské kultury, zatímco jejich šarm zase v jejich unikátních pohledech na módu. I když se neustále zmínky o jejich národnosti nelíbily ani jednomu z nich, Kawamura (2004, s. 96–97) tvrdí, že to pro ně zároveň byla v Paříži velká výhoda. S tímto názorem souhlasí i Hallberg (2020, s. 83).

4 ANALÝZA POSLEDNÍ KOLEKCE

V této kapitole provádím vizuální analýzu poslední Jamamotovy kolekce, kterou je momentálně *Ready-to-wear* kolekce podzim/zima pro rok 2023/24. Jako hlavní zdroje pro analýzu jednotlivých modelů používám online archiv *Vogue* a záznam z přehlídky z oficiálního YouTube kanálu značky Yohji Yamamoto, ve kterém jsou modely vidět i zezadu a taktéž je v něm slyšet hudba z přehlídky. Záznam tak dává na kolekci ucelenější pohled. Nicole Phelps (2023), autorka článku pro *Vogue* o této kolekci, píše, že tato kolekce „vyprávěla novou verzi známého příběhu“ a také, že „se Jamamoto stále honí za nedokonalou krásou“. Můžeme se zde také dočíst, že Jamamoto sám nazpíval zahajující píseň přehlídky, píseň od Leonarda Cohena „I'm your man“, a také, že ke konci přehlídky hrála píseň v japonštině „o muži, na kterého doléhá smutek ze stárnutí, ale zároveň je šťastný a spokojený s tím, čeho dosáhl“.

Kolekce se skládá ze 44 modelů. Na Obrázku 3 můžeme vidět modely seřazený zleva doprava směrem dolů podle pořadí, ve kterém modelky vycházely na molo. Jedná se o koláž, kterou jsem vytvořila z fotek od Daniele Oberrauch ze zmiňovaného online archivu *Vogue*. Pro lepší orientaci v kolekci jsem také ke koláži přidala jednotlivá čísla modelů, tak, jak se k nim v archivu odkazuje. V analýze budu k modelům dál odkazovat pomocí nich. Pro lepší orientaci v analýze jsem vytvořila i další koláže na základě fotek od Oberrauch (Obrázek 6, 7 a 8) a také na základě zmiňovaného záznamu kolekce (Obrázek 5, 9 a 10).

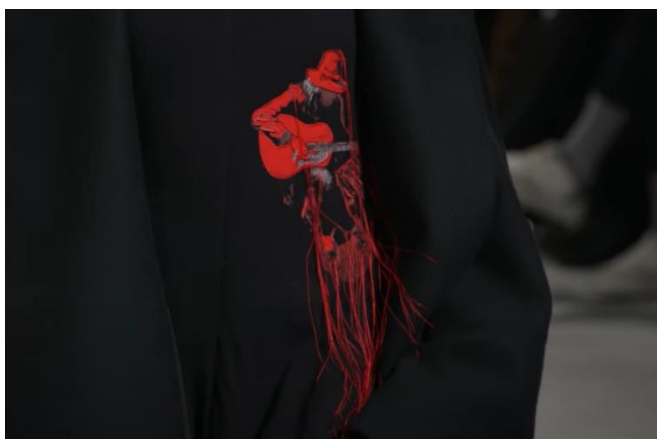


Obrázek 3 – Všechny 44 modely kolekce podzim/zima 2023 (Oberrauch 2023)

Na první pohled můžeme vidět, že je kolekce tvořena především oblečením černé barvy; další výrazný prvek, který se objeví zhruba od půlky kolekce na modelech č. 23–26 a č. 29 (nepatrně i na modelech č. 33 a 34) je použití červené barvy v kombinaci s černou. Lily Templeton (2023), autorka reportáže o této kolekci pro *Women's Wear Daily*, píše, že červená barva symbolizuje krev, znázorňuje tak „bolest, kterou Jamamoto cítil důsledkem osobních ztrát v posledním roce“, přičemž součástí reportáže jsou i střípky Jamamotova vyjádření k této kolekci, a je tedy možné, že se jedná o Jamamotův vlastní komentář, ne pouze o interpretaci Templeton. Kromě těchto dvou barev je nenápadně použita také tmavě modrá a tmavě šedá. Tyto barvy do kolekce Jamamoto také přidal, protože říká, že kdyby „použil pouze krev diváci by se nudili“ (Templeton, 2023). Slovo „krev“ Jamamoto použil místo slova „červená“, patrně tedy předchozí komentář patří samotnému Jamamotovi.



Obrázek 4 – Model č. 29
(Oberrauch 2023)



Obrázek 5 – Detail výšivky modelu č. 29 (Yohji Yamamoto 2023)

Na modelu č. 29, který vidíme na Obrázku 4 a 5, můžeme vidět vyšívaný obrázek samotného Jódžiho Jamamota, jak hraje na kytaru, se spoustou červených nitek visících volně dolů. Z dálky tato výšivka vypadá skoro jako rána s tekoucí krví přímo ze srdce. Je možné, že Jamamoto tímto způsobem odkazuje k zmiňovaným osobním ztrátám a výšivka symbolizuje bolest a zlomené srdce. Kolekce působí velmi silným emocionálním dojmem, zvláště ve spojení s hudbou, použitou během přehlídky. Sám Jamamoto řekl, že máme pravdu, pokud jsme z kolekce silné emoce cítili (Templeton, 2023).

V kolekci je podle mého posouzení pouze devět symetrických modelů (č. 7, 21, 22, 30, 31, 32, 33, 43 a 44), z toho dva jsou jednoduché šaty na úplném závěru kolekce. Symetrie je u většiny modelů narušena už samotným střihem oblečení, někdy i

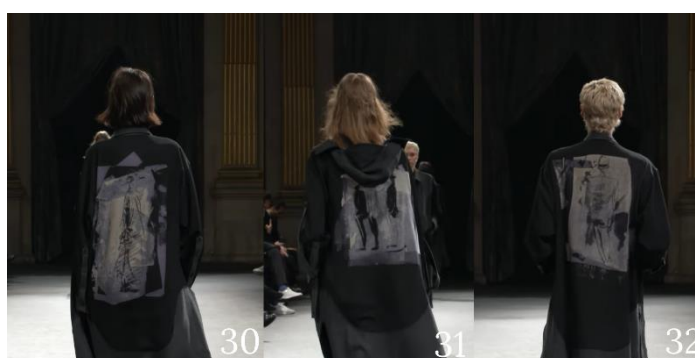
dodatečnými doplňky, například u modelu č. 16, který má na jedné straně pasu a také kolem jedné ruky obmotané řetízky.

U jedenácti modelek (č. 9–14, 17–19, 21–22) také vidíme doplňky hlavy, vytvořené z drátků, připomínající roztrhané sítě. V kombinaci s rozčuchanými účesy, které měla každá modelka s delšími vlasy, působí skoro jako ptačí hnízda. Pomáhají dotvářet nedokonalý a asymetrický vzhled oděvů. Také si z čísel modelů můžeme všimnout, že se objevují ve třech postupně kratších vlnách a v druhé polovině kolekce už se neobjevují vůbec.



Obrázek 6 – Příklady asymetrických střihů (Oberrauch 2023)

Jamamotova záliba v použití asymetrie je výborně vidět například na pěti vybraných modelech č. 8, 9, 11, 19 a 39, které vidíme na Obrázku 6. Použití černé nám umožňuje lépe vnímat pouze samotnou siluetu oděvů a model jako celek.



Obrázek 7 – Kabáty zezadu (Yohji Yamamoto 2023)

Modely č. 30, 31 a 32 představují různé variace zepředu na první pohled stejného kabátu (viz Obrázek 3). Je tmavě šedý, se stejnými černými prvky na samotném kabátě i na rukávech. Ze zadní strany má ovšem každý kabát jiný potisk, ztvárňující motivy postav (viz Obrázek 7). Modely č. 30 a č. 32 mají vyobrazenou pouze jednu postavu, čelem vzad, s možným náznakem siluet dalších lidí. Model č. 31 má postavy tři, postaveny bokem, v řadě za sebou. Je také jediným kabátem s kapucí. Je těžké si

nevšimnou podobností mezi těmito obrazy a samotnými modelkami: během přehlídky vycházely za sebou, vyobrazené motivy otočených postav taktéž můžeme vidět jen pokud jsou samy modelky zády k nám.

Na kolekci mi osobně přijde nejvíce fascinující, jak na sebe všechny modely navazují a postupně se zjednodušují. Na Obrázku 3 můžeme vidět, že se s postupem kolekce z oblečení ztrácí objem a spolu s tím i extravagantnost. I doplňky hlavy v druhé polovině kolekce vymizely. Siluety jsou stále užší a vrstvy oblečení tenčí, skoro jako kdyby ze sebe modelky svlékaly vrstvy oblečení.



Obrázek 8 – První čtyři modely (Oberrauch 2023)



Obrázek 9 – Poslední čtyři modely (Oberrauch 2023)

První čtyři modely (viz Obrázek 8) mají všechny spoustu vrstev a také zdobivých prvků, které vytváří dojem o to více objemných siluet. Zároveň vypadají, jako kdyby se svým stylem dělily do stylisticky podobných dvojic. První dvojice, tvořena z modelu č. 1 a č. 2, využívá stejné siluety a také složitě vrstvených sukní, u druhé dvojice, modelů č. 3 a č. 4, můžeme vidět roztřepené lemy oblečení a velmi očividnou asymetričnost.

Poslední čtyři modely (viz Obrázek 9) jsou všechny velmi jednoduché a elegantní. I zde je ale patrné jakési rozdělení do dvojic. Modely č. 41 a č. 42 vypadají jako variace jednoho oděvu s pozměněným spodkem sukně, stejně tak i modely č. 43 a č. 44 vypadají jako dvě variace stejných šatů, avšak s pozměněných výstřihem. Poslední dvě modelky také přišly na molo nezvykle zároveň, vedle sebe, i když zbytek přehlídky probíhal běžným způsobem, kdy, když dojde jedna modelka na konec mola, vyjde další (Yohji Yamamoto, 2023, 23:44). Ukončily tak přehlídku těmi nejprostšími a nejjednoduššími modely z celé kolekce, bez dekorativních prvků, šperků, dokonce bosky.



Obrázek 10 – Poslední dva modely (Yohji Yamamoto 2023)



Obrázek 11 – Maiko v Kjótu (Paul 2023)

Poslední dva modely jsou zajímavé i tím, že mají odhalené šíje. „Šíje (*unadži* 項), kterou se většina lidí příliš nezabývá, je v Japonsku považována za část těla, ve které sídlí ženská krása“ (Cherry, 2016, s. 21). Přitažlivost šíje vychází z toho, že je při nošení kimona, z důvodu tradičního nošení vyčesaných vlasů, často jedinou odhalenou částí těla (Cherry, 2016, s. 21). Tzv. *nukiemon* (抜衣紋), tedy odhalování šíje pomocí stažení zadního límce kimona, „se v roce 1907 stalo velmi populárním prvkem při nošení kimona“ (Fukai, 1989, s. 8). Podobnost s kimonem v případě posledních dvou modelů můžeme vidět právě ve faktu, že kromě šíje je zbytek těla, až na šlapky, zahalený. Modelky sice nemají vyčesané vlasy, ale obě mají krátký sestřih.

V návaznosti na motiv zjednodušování a zdánlivého odhalování spodních vrstev oblečení, na mě kolekce působí také jako obrácená reference k postupu oblékání se do kimona. Poslední modely mohou být odkazem ke spodní vrstvě kimona zvané *nagadžuban* (長襦袢), používané místo spodního prádla, nebo se spodním prádlem, k ochraně před znečištěním či propocením kimona (Spacey, 2014). *Nagadžuban* je jednoduché roucho podobné kimonu, ale více splývající k tělu, většinou ovšem celé bílé.

Kromě těchto dvou prvků však jiné odkazy ke kimonu, nejen u posledních dvou modelů, ale také v celé kolekci, nevidím. Většina modelek má sice volné oděvy bez kalhot, siluety však nepřipomínají kimona, ale západní šaty. Ani v jednom modelu není například použita technika „obmotání postavy“ látkou, rukávy jsou sice na konci rozšířené, zároveň však užší směrem k ramenu. Oblečení také vypadá šité na míru postavě, nikoliv jako výsledek ploché konstrukce oblečení, jak je tomu u kimona.

DISKUZE

Palomo-Lovinski (2011) tvrdí, že je Jamamotův přístup k oblečení založen na kombinaci východní a západní estetiky a jako příklad té východní dává způsob vytváření oblečení pomocí „obmotání postavy“ látkou (viz podkapitolu 3.4). Zároveň i podle da Cruz (2004) Jamamoto projevuje ve své tvorbě věrnost japonským oděvním tradicím a Lalloo-Morar (2010) zase zmiňovala jako důležitý prvek Jamamotovy tvorby „plochou konstrukci oblečení“ (viz podkapitolu 3.4). Tyto způsoby vytváření oblečení jsem však v analyzované kolekci nenalezla. Je samozřejmě možné, že je analyzovaná kolekce podzim/zima 2023 v tomto ohledu neobvyklá, s ohledem na délku Jamamotovy kariéry. V kolekci byly každopádně naopak vidět klasické západní siluety šatů, sukní či kabátů; i když bylo jejich pojetí netradiční, například vzhledem k asymetrickým střihům či ztrátě elegantnosti, stále nepůsobily jako variace kimona či jiných tradičních japonských oděvů. Jedinou podobnost s kimonem jsem našla u posledních dvou modelů s odhalenými šíjemi.

Hallberg (2020) se ve své práci věnovala vlivu Jamamotovy národní identity na jeho tvorbu. Ve výsledku tvrdí hlavně to, že v jeho přístupu k Japonsku našla „určitou ambivalenci“, ale, že jsou „prvky japonské kultury v zásadě výraznou částí jeho tvorby“ (Hallberg, 2020, s. 83). Tvrdí, že v jeho tvorbě můžeme vidět japonský vliv, ale zároveň také vliv západní módy. Jamamoto podle ní používal tzv. „selektivní japonskost“, tedy, že i přesto, že spojitost s Japonskem odmítal, mnohokrát k němu odkazoval; chová k Japonsku zároveň respekt i zášť, pramenící hlavně z úmrtí jeho otce ve válce (Hallberg, 2020, s. 83–84). Hallberg (2020, s. 84–85) zároveň upozorňuje na to, že výzkum prováděla jakožto Japonka z japonské perspektivy, a proto v Jamamotově tvorbě může existovat nějaká „skrytá japonskost“, kterou si neuvědomuje, a proto si ji nevšimla. Nadnesla, že právě perspektiva člověka z jiné kultury by mohla být v tomto ohledu přínosná. Na tuto práci jsem narazila až ke konci svého výzkumu, který započal nezávisle na výzkumu Hallberg, v návaznosti na nadnesené téma ovšem odpovídám, že žádný mimořádný projev „skryté japonskosti“ jsem v Jamamotově tvorbě nenalezla.

Na základě analyzované kolekce bych „prvky japonské kultury“ které Hallberg (2020) vidí jako „v zásadě výraznou částí jeho tvorby“, ovšem konkretizovala ve vztahu ke dvěma oblastem japonské kultury, prvky z tradičních oděvů a prvky japonské estetiky. Prvky japonského tradičního odívání, nalezené v analyzované

kolekci, nebyly dostačující na to, aby byly označeny za výraznou část jeho tvorby. Zároveň souhlasím s tím, že Jamamoto chová hluboký respekt k japonskému řemeslu, který projevuje zejména tím, že je v Japonsku vyráběno jeho oblečení (viz podkapitolu 3.4).

Hlavním předmětem zájmu mojí práce byla ovšem oblast japonské estetiky a s ní spojená výzkumná otázka, zda a jak se projevují tradiční japonské estetické ideály v Jamamotově tvorbě.

Jamamoto se v tvorbě oblečení řídí hlavně materiálem, s kterým pracuje. Začíná od samotné látky, jejíž vlastnosti ctí a snaží se postupovat s ohledem na ně (viz podkapitolu 3.2). Využívá také asymetrie, jak bylo vidět i v analyzované kolekci, pracuje s přírodními materiály v temných, zemitých barvách. Mimo to se v jeho tvorbě objevuje minimum dekorativních prvků, nechává látky nezpracované, jak bylo vidět hlavně ze začátku kolekce. Nesnaží se o dokonalou krásu, v kolekci měly modelky rozčuchané vlasy, na oděvech byly ponechané švy apod. Má velmi osobní přístup k tvorbě, který můžeme v kolekci cítit hlavně v emocionálním použití červené a v použité hudbě.

Oděvy mají také vynošený vzhled, který byl opět nejvíce zřetelný ze začátku kolekce. Jak je popsáno v podkapitole 3.3, preferuje spíše nedokonalý, poničený vzhled oděvů nežli dokonalost. Oblečení mu přijde hezké pouze tehdy, kdy je asymetrické, „nedokonalost“ dokonce nazval svojí filozofií designu. Tyto tvrzení opět sedí i na analyzované kolekci, kde byla asymetrie velmi viditelná. Tvrzení Saito (1997), že „ocenění nedokonalosti funguje na základě kontrastu“ (viz podkapitolu 2.2) konkrétně v analyzované kolekci také platí. Bylo aplikováno při srovnání prvních čtyř modelů s čtyřmi posledními, bylo možné si tak mnohem lépe všimnout jejich rozdílů, než když bychom se na kolekci dívali pouze jako na celek.

Všechny tyto kvality ve mně osobně evokují odkaz k ideálu *wabi-sabi*. Lalloo-Morar (2010) *wabi-sabi* z Jamamotovy tvorby cítí také, konkrétně v nedokonalosti a neúplnosti, mimoto Hallberg (2020, s. 63) označuje právě *wabi-sabi* za jeden z projevů Jamamotovy „selektivní japonskosti“. *Wabi-sabi* je také nejvíce rozvedeným ideálem v této práci, jelikož se tento ideál stal také designovým stylem. Spolu s tím byly v práci (viz podkapitolu 2.2) rozvedeny kritéria navrhování a tvorby předmětu v souladu s *wabi-sabi*. Tyto kritéria odpovídají vyjmenovaným kvalitám, až na jedno, které pojednává o tom, že by předmět s kvalitami *wabi-sabi* neměl obsahovat symbolismus,

který ovšem v Jamamotově poslední kolekci vidět můžeme v jeho použití červené jako symbolu krve.

Pomíjivost a konkrétně samotné *sabi* vidím v jeho preferenci ke starým kouskům oblečení, které změnilo podobu stárnutím a v tom, že se o tento vzhled snaží i ve své tvorbě (viz podkapitolu 3.3).

Píseň, která během přehlídky hrála, „o muži, na kterého doléhá smutek ze stárnutí, ale zároveň je šťastný a spokojený s tím, čeho dosáhl“ (Phelps, 2023) ve spojení se symbolikou krve, výšivkou Jamamota hrajícího na kytaru a náznakem lidských postav na kabátech modelů č. 30, 31 a 32, vytváří dle mého názoru ponurou atmosféru s hlubším významem, než jaký je možný zobrazit pouze v oblečení. Osobně mi tedy přijde, že kolekce evokuje *júgen*, který symbolizuje hlubší, skrytý význam, který v kolekci můžeme nejlépe vnímat právě pomocí znalosti symboliky použité červené barvy, podobně jak bylo popsáno vnímání divadla *nó* v podkapitole 2.1. Jamamoto mohl být také inspirován jeho vlastním prožitím *mono no aware* ve vztahu k symbolice této kolekce nebo ke stárnutí, které bylo tématem použité písně. *Mono no aware* popisuje ale tak osobní prožitek, že pouze spekuluji.

Další estetický ideál, který se v Jamamotově tvorbě opakovaně objevoval a na který také sám Jamamoto odkazoval jako na důležitý prvek své tvorby, je *ma*. *Ma* Jamamoto používá hlavně proto, aby byl tělu nechán prostor pro pohyb. I z analýzy poslední kolekce můžeme vidět, že byla většina modelů volných vzdušných střihů. Jamamotovo využití *ma* zaznamenává i Hallberg jako další projev jeho „selektivní japonskosti“ (2020, s. 63). Jamamotovu preferenci k jednoduchosti můžeme kromě využití *ma* vidět i u siluet oděvů. Například v poslední kolekci hlavně ke konci a nejvýrazněji na posledních dvou modelech s jednoduchými šaty a odhalenými šíjemi. Jednoduchost jeho oděvů by také spíše odpovídala jednoduchosti *Rikjú-gonomi*, která je spojena hlavně s jednoduchostí *wabi*, než *Enšú-gonomi* (viz podkapitolu 2.3). Na dvou posledních modelech můžeme vnímat i citlivost na nenápadnou krásu, jelikož Jamamoto sám zmiňoval odhalené šíje za její projev (viz podkapitolu 3.3).

Jak bylo zmíněno v podkapitole 3.2, Jamamoto je schopný skloubit ve své tvorbě protiklady, a tak v ní najdeme kromě jednoduchosti i propracované prvky. Tuto dovednost můžeme v kolekci nejlépe vidět na postupném zjednodušování modelů, kdy kolekce začínala složitými střihy a sukněmi s mnoha vrstvami a končila naopak u velmi jednoduchých siluet.

Černá pro Jamamota představuje „absenci barvy“ a používá ji hlavně z toho důvodu, aby se mohl naplno věnovat siluetě oděvu (viz podkapitolu 3.1). Konkrétně v analyzované kolekci použil Jamamoto kromě černé i červenou barvu, která symbolizovala krev a s tím spojenou bolest. I když černou Jamamoto chápe jako „absenci barvy“, její tak hojné použití samo o sobě nabývá významu, jak už jsem zmiňovala v podkapitole 3.1. I English (2011) a Mears (2006) z Jamamotova použití černé vnímají hlubší významy než jen absenci barev, například pocit temnoty či chudoby. Tvrdím tedy, že existují nesrovnalosti mezi tím, jak Jamamoto o barvách mluví a jak jejich použití zamýšlí, a tím, jak poté z jeho tvorby působí. V samotném Jamamotově přístupu k barvám vnímám podobnosti s Keenovým (1969) popisem náznaku v hmatatelné formě, konkrétně tím, že použití barvy je příliš konkrétní a limituje naši představivost (viz podkapitolu 2.1). V analyzované kolekci podzim/zima 2023 bylo ovšem vidět poměrně hojné využití červené barvy, jejíž použití bylo jasně vysvětleno. Červená barva zároveň nebyla použita pouze jako prvek, podporující černost černé barvy, jak uváděla English (2011) (viz podkapitolu 3.1), ale jako jeden z hlavních elementů kolekce.

ZÁVĚR

V této práci jsem se věnovala otázce vlivu japonské estetiky na tvorbu japonského módního návrháře Jódžiho Jamamota. Nejprve jsem rozebrala jednotlivé oblasti japonské estetiky, které jsem rozdělila v kapitole 2 do podkapitol s názvy „Náznak a neúplnost“, „Nedokonalost“, „Jednoduchost a negativní prostor“ a „Pomíjivost“. V rámci těchto podkapitol jsem také přiblížila vybrané estetické ideály a koncepty. Poté jsem se věnovala diskurzu okolo Jamamotovy tvorby, a také jsem prováděla vizuální analýzu Jamamotovy kolekce podzim/zima 2023. Součástí práce je taktéž diskuze, ve které jsem hledala odpověď na otázku, zda a jak se v Jamamotově tvorbě projevují tradiční japonské estetické ideály.

Otázka byla zodpovězena následovně: Vliv japonské estetiky můžeme vidět hlavně ve vzhledu oblečení, nejvýrazněji v asymetrii, ale i v Jamamotově přístupu k výrobě oděvů, například v jeho respektu k látce a jejím přirozeným vlastnostem. Z jednotlivých oblastí japonské estetiky probíraných v kapitole 2, byly vyzdviženy hlavně nedokonalost a jednoduchost – i přes výskyt složitých střihů – jako velká součást vzhledu Jamamotových oděvů. Z konkrétních pojmů pak hlavně *wabi-sabi* a *ma*. *Wabi-sabi*, specificky *sabi* je také spojeno s pomíjivostí, kterou můžeme vnímat v Jamamotově preferenci k poničenému, starému vzhledu věcí. Poslední oblastí japonské estetiky, v této práci ovšem první podkapitolou, je náznak. Pouze z diskurzu probíraného v kapitole 3 by se dalo tvrdit, že Jamamoto preferuje náznak nad určitostí. V analyzované kolekci ovšem náznak takový prostor neměl, například symbolika červené barvy, použitá v kolekci, byla poměrně konkrétní. I přesto v kolekci nacházím určitý náznak hlubšího významu, který jasně vysvětlen nebyl; který jsem označila za *júgen*.

Další výzkum by se mohl například zabývat srovnáním Jamamotových kolekcí z různých období, z hlediska japonské estetiky, nebo srovnání kolekcí pro muže a ženy.

RESUMÉ

This bachelor thesis explores the influence of Japanese aesthetics on the work of a Japanese fashion designer Yohji Yamamoto. Its main focus is answering whether or not Japanese aesthetics play a part in Yamamoto's design process and also garment design and if so, in what way. It firstly explores the main areas of Japanese aesthetics in four subsections: „Suggestion and incompleteness“, „Imperfection“, „Simplicity and negative space“ and „Perishability“, furthermore it outlines specific aesthetic terms. The next part of this thesis analyzes the discourse surrounding the work of Yohji Yamamoto as well as Yamamoto's last collection fall/winter 2023. It deals mainly with the discrepancies between Yamamoto's own views on his work and the opinions of others.

BIBLIOGRAFIE

BAUDOT, François. 2001. *Móda století* [Mode du Siècle]. Přeložila Vanda Kopečková. Praha: Euromedia Group – Ikar. ISBN 80-7202-943-6.

BECHO, Anabela. 2016. *How Radical Japanese Fashion Inspired Belgiums Avant garde*. Dazed [online]. Dostupné z: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/30853/1/how-radical-japanese-fashion-inspired-belgiums-avant-garde> [cit. 11.2.2023].

BOHÁČKOVÁ, Libuše; WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. 1987. *Vějíř a meč (Kapitoly z dějin japonské kultury)*. Praha: Panorama. ISBN 11-092-87.

BULLEN, Richard. 2017. Authority in Taste. In *New essays in Japanese aesthetics*, ed. A. Minh Nguyen, s. 104–117. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.

CARLSON, Allen. 2017. The Appreciative Paradox of Japanese Gardens. In *New essays in Japanese aesthetics*, ed. A. Minh Nguyen, s. 166–181. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.

COOPER, David E. 2017. Cloud, Mist, Shadow, Shakuhachi – The Aesthetics of the Indistinct. In *New essays in Japanese aesthetics*, ed. A. Minh Nguyen, s. 90–102. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.

DA CRUZ, Elyssa. 2004. Miyake, Kawakubo, and Yamamoto: Japanese Fashion in the Twentieth Century. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art [online]. Dostupné z: http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm [cit. 15.4.2023].

ENGLISH, Bonnie. 2011. *Japanese Fashion Designers – The work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. Oxford: Berg. ISBN 978 1 84788 311 7.

FLACCAVENTO, Angelo. 2019. Yohji-san. *System*, č. 14, s. 44–70 [online]. Dostupné z: <https://archived.co/Yohji-Interview-by-Rick-Owens> [cit. 14.4.2023].

FUJIMOTO, Mari. 2019. *Ikigai & Other Japanese Words to Live by*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing. ISBN: 978-1-5248-5384-6.

FUKAI, Akiko. 1989. *Japonism in Fashion*. [online]. Kyoto: Kyoto Costume Institute. Dostupné z: https://www.kci.or.jp/en/research/dresstudy/pdf/e_Fukai_Japonism_in_Fashion.pdf [cit. 29.4.2023].

GEISLER, Petr (překlad); NOVÁK, Miroslav (překlad). 1984. Psáno z dlouhé chvíle. In: *Zápisky z volných chvíl: starojaponské literární zápisníky paní Sei Šónagon, Kamo no Čómeiho, Jošidy Kenkóa*, s. 217–313. 1. vyd. Praha: Odeon.

GENDAI HAIKU KJÓKAI 現代俳句協 [Asociace moderních haiku]. Nedatováno. 古池や蛙飛びこむ水の音. 現代俳句データベース [online]. Dostupné z: https://www.haiku-data.jp/work_detail.php?cd=38418 [cit. 9.5.2023].

HALLBERG, Aya. 2020. *Does National Identity Create Fashion? A case study of Yohji Yamamoto and 'Japaneseness'*. [online]. Stockholm: Stockholm University. Katedra mediálních studií. Diplomová práce. Dostupné z: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1447494&dswid=7039> [cit. 2.5.2023].

HARAMIS, Nick; BERLINGER, Max; COURTEAU Rose; TESTA Jessica; WOO Kin. 2022. *The 25 Most Influential Postwar Women's Wear Collections*. The New York Times [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2022/09/22/t-magazine/fashion-influential-womens-collections.html?searchResultPosition=48> [cit. 15.4.2023].

HRUBÁ, Věra. 2000. *Tvůrci světové módy*. Plzeň: NAVA. ISBN 80-7211-040-3.

CHERRY, Kittredge. 2016. *Womansword: What Japanese words say about women*. Berkeley: Stone Bridge press. ISBN 978-1611720297.

JONES, Terry; RUSHTON, Susie. 2010. *Fashion Now 2*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-252-9.

JUNIPER, Andrew. 2003. *Wabi Sabi – The Japanese Art of Impermanence*. North Clarendon: Tuttle Publishing. ISBN 978 1 4629 0161 6.

KAWAMURA, Yuniya. 2004. *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. Oxford: Berg. ISBN 1 85973 810 9.

KEENE, Donald et al., 2017. Praise for New Essays in Japanese Aesthetics. In *New essays in Japanese aesthetics*, ed. A. Minh Nguyen, s. i–iii. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.

KEENE, Donald. 1969. Japanese Aesthetics. *Philosophy East and West* r. 19, č. 3, s. 293–306 [online]. Honolulu: University of hawai'i press. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1397586> [cit. 16.1.2023].

KEMPTON, Beth. 2020. *Wabi Sabi*. Přeložila Alena Švomová. Brno: Jota. ISBN 978 80 7565 757 2.

KOREN, Leonard. 1994. *Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley: Stone bridge press. ISBN 1-880656-12-4.

LALLOO-MORAR, Sandhya. 2010. Design Innovation by Japanese Designers Miyake, Kawakubo, and Yamamoto. *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, č. 6: East Asia [online]. Oxford: Berg Publishers. Dostupné z: <https://doi.org/10.2752/9781847888556.EDCH61211> [cit. 16.4.2023].

LÍMAN, Antonín. 2022. *Pár much a já: malý výběr z japonských haiku*. 2. vyd. Praha: DharmaGaia. ISBN 978-80-7436-121-0.

LONGHURST, Erin Niimi. 2018. *A Little Book of Japanese Contentments*. San Francisco: Chronicle Books LLC. ISBN: 978-1-4521-7501-0.

MARRA-ALVAREZ, Melissa. 2010. *When the West Wore East: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and The Rise of the Japanese Avant-Garde in Fashion*. The Kyoto Costume institute [online]. Dostupné z: https://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/D57_Marra_Alvarez_e_When_the_West_Wore_East.pdf [cit.7.12.2022].

MCRAE, James. 2017. Art of War, Art of Self – Aesthetic Cultivation in Japanese Martial Arts. In *New essays in Japanese aesthetics*, ed. A. Minh Nguyen, s. 194-210. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.

MEARS, Patricia; HODGE, Brooke; SIDLAUSKAS, Susan. 2006. *Skin and Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York: Thames & Hudson. ISBN: 9780500513187.

MENKES, Suzy. 2000. *Fashion's Poet of Black: YAMAMOTO*. The New York Times [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2000/09/05/style/IHT-fashions-poet-of-black-yamamoto.html> [cit. 15.4.2023].

MORRIS, Bernadine. 1982. *From Japan, New faces, New Shapes*. The New York Times [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1982/12/14/style/from-japan-new-faces-new-shapes.html?searchResultPosition=1> [cit. 14.4.2023].

MORRIS, Bernadine. 1983. *Fashion; Loose Translator*. The New York Times [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1983/01/30/magazine/fashion-loose-translator.html?searchResultPosition=1> [cit.14.4.2023].

NETHERWOOD, Cathy. 1986. Guru of the Fashion World. *Asia Magazine*: 21. září. Dostupné z: <https://archived.co/Yohji-Yamamoto-Guru-of-the-World-of-Fashion> [cit.10.4.2023].

NGUYEN, A. Minh; ed. 2017. *New Essays in Japanese Aesthetics*. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.

NITSCHKE, Günter. 2007. *Japonské zahrady*. Praha: Slovart. ISBN 978-3-8365-0004-3.

OXFORD UNION. 2018. *Yohji Yamamoto | Full Address and Q&A | Oxford Union*. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y3zNtaeVTNo> [cit. 8.4.2023].

PALOMO-LOVINSKI, Noël. 2011. *Nejvlivnější světoví módní návrháři*. Přeložila Leona Maříková. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-2386-3.

- PHELPS, Nicole, 2023. *Yohji Yamamoto – Fall 2023 Ready-to-wear*. Vogue [online]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/yohji-yamamoto> [cit. 16.4.2023].
- PRUSINSKI, Lauren. 2012. *Wabi-sabi, Mono no aware, and Ma*. [online]. Valparaiso: Valparaiso University. Dostupné z: https://castle.eiu.edu/studiesonasia/documents/seriesIV/2-Prusinski_001.pdf [cit. 28.2.2023].
- RICHIE, Donald. 2007. *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Berkeley: Stone Bridge Press. ISBN 978-1-933330-23-S.
- SAITO, Yuriko. 1997. The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, č. 4, s. 377–85 [online]. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/430925> [cit. 23.2.2023].
- SAITO, Yuriko. 2017. Historical Overview of Japanese Aesthetics. In *New Essays in Japanese Aesthetics*, ed. A. Minh Nguyen, s. 27–45. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.
- SEDLÁKOVÁ, Markéta. 2018. Potenciál diskurzivní analýzy a vizuální metodologie v postmoderním paradigmatu vědy. *Pedagogická orientace*, roč. 28, č. 1, s. 163–180. [online]. Brno: Masarykova Univerzita. Katedra sociální pedagogiky. Dostupné z: <https://doi.org/10.5817/PEDOR2018-1-163> [cit. 2.5.2023].
- SEELING, Charlotte. 2000. *Století módy (1900–1999)*. Praha: Slovart. ISBN 80-7209-247-2.
- SCHNEIDEROVÁ, Soňa. 2015. *Analýza diskurzu a mediální text*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum. ISBN 978-80-246-2884-4.
- SCHROEDER, Jonathan E. 2006. Critical Visual Analysis. In *Handbook of Qualitative Research Methods in Marketing*, ed. Russell W. Belk, s. 303–321. Cheltenham: Edward Elgar Publishing. ISBN-13: 978 1 84542 100 7.
- SIBLEY, Frank. 1959. Aesthetic Concepts. *The Philosophical Review* r. 68, č. 4, s. 421–50. <https://doi.org/10.2307/2182490>.
- SPACEY, John. 2014. *Nagajuban: The Secret Beneath Your Kimono*. Japan Talk [online]. Dostupné z: <https://www.japan-talk.com/jt/new/nagajuban> [cit. 29.4.2023].
- SPECTR: International Eyewear Magazine. 2017. *The Philosophy of a Living Fashion Design Legend*. [online]. Dostupné z: <https://spectr-magazine.com/philosophy-living-fashion-design-legend> [cit. 25.3.2023].
- TAGARIELLO, Maria Luisa. 2014. *Legendární módní návrháři*. Přeložila Marta El Bournová. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-906-1.

TEMPLETON, Lily. 2023. *Yohji Yamamoto RTW Fall 2023*. Women's Wear Daily [online]. Dostupné z: <https://wwd.com/runway/fall-2023/paris/yohji-yamamoto/review/> [cit. 20.4.2023].

THE BUSINESS OF FASHION. 2016. *Inside Yohji Yamamoto's Fashion Philosophy | The Business of Fashion*. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pSJsqYH-hK4> [cit. 8.4.2023].

THE METROPOLIAN MUSEUM OF ART. Nedatováno. *Black Raku Tea Bowl*. [online]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/62898> [cit. 9.2.2023].

THE TALKS. 2011. *Yohji Yamamoto: „People have started wasting fashion“*. [online]. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/yohji-yamamoto/> [cit. 11.4.2023].

THE WOOLMARK COMPANY. 2016. *Snapshots – Yohji Yamamoto*. YouTube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=A14_bUBoiAs [cit. 8.4.2023].

VOSTRÁ, Denisa. 2021. *11. Pojetí prostoru a času v japonském konceptu ma*. Hellichovka GJN. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=inEWA6I-8EQ> [cit. 28.2.2023].

WEIDNER, Christopher A. 2010. *Japonská filozofie wabi sabi*. Olomouc: Fontána. ISBN 978-80-7336-585-1.

WEIR, June. 1982. *Fashion; The Rising Prestige of Tokyo*. The New York Times [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1982/06/27/magazine/fashion-the-rising-prestige-of-tokyo.html?searchResultPosition=1> [cit. 15.4.2023].

WEIR, June. 1984. *Fashion View; Update on the Japanese*. The New York Times [online]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1984/07/15/magazine/fashion-view-update-on-the-japanese.html?searchResultPosition=1> [cit. 15.4.2023].

WENDERS, Wim (režie). 1989. *Notebook on Cities and Clothes* [dokumentární film]. Francie.

YAMAMOTO, Yohji. 2010. *My Dear Bomb*. Antwerp: Ludion. ISBN 978-90-5544-983-5.

YOHJI YAMAMOTO INC. (nedatováno). *Collection*. [online]. Dostupné z: <https://www.yohjiyamamoto.co.jp/collection> [cit. 24.3.2023].

YOHJI YAMAMOTO. 2023. *YOHJI YAMAMOTO A/W23-24*. YouTube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=tQuTdvu_uZM [cit. 29.4.2023].

YUSA, Michiko. 2017. Bashō and the Art of Eternal Now. In *New essays in Japanese aesthetics*, ed. A. Minh Nguyen, s. 296–311. Maryland: Lexington Books. ISBN 9780739180822.

ZUSKA, Vlastimil. 2001. *Estetika – Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton. ISBN 80-7254-194-3.

ZDROJE OBRÁZKŮ

Obrázek 1 – Raku nádobka ze 17. století

THE METROPOLIAN MUSEUM OF ART. Nedatováno. *Black Raku Tea Bowl*. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/62898> [cit. 9.2.2023].

Obrázek 2 – Zenová zahrada v Rjóandži

JAPAN GUIDE. Nedatováno. *Ryoanji Temple*. Dostupné z: <https://www.japan-guide.com/e/e3909.html> [cit. 1.3.2023].

Obrázek 3 – Všech 44 modelů kolekce podzim/zima 2023

OBERRAUCH, Daniele. 2023. Fall 2023 Ready-To-Wear. *Vogue* [online]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/yohji-yamamoto> [cit. 16.4.2023].

Obrázek 4 – Model č. 29

OBERRAUCH, Daniele. 2023. Fall 2023 Ready-To-Wear. *Vogue* [online]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/yohji-yamamoto> [cit. 16.4.2023].

Obrázek 5 – Detail výšivky modelu č. 29

YOHJI YAMAMOTO. 2023. *YOHJI YAMAMOTO A/W23-24*. YouTube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=tQuTdvu_uZM [cit. 17.4.2023].

Obrázek 6 – Příklady asymetrických střihů

OBERRAUCH, Daniele. 2023. Fall 2023 Ready-To-Wear. *Vogue* [online]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/yohji-yamamoto> [cit. 16.4.2023].

Obrázek 7 – Kabáty zezadu

YOHJI YAMAMOTO. 2023. *YOHJI YAMAMOTO A/W23-24*. YouTube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=tQuTdvu_uZM [cit. 17.4.2023].

Obrázek 8 – První čtyři modely

OBERRAUCH, Daniele. 2023. Fall 2023 Ready-To-Wear. *Vogue* [online]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/yohji-yamamoto> [cit. 16.4.2023].

Obrázek 9 – Poslední čtyři modely

OBERRAUCH, Daniele. 2023. Fall 2023 Ready-To-Wear. *Vogue* [online]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/yohji-yamamoto> [cit. 16.4.2023].

Obrázek 10 – Poslední dva modely

YOHJI YAMAMOTO. 2023. *YOHJI YAMAMOTO A/W23-24*. YouTube [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=tQuTdvu_uZM [cit. 17.4.2023].

Obrázek 11 – Maiko v Kjótu

PAUL. 2009. Maiko necks Kyoto. *Flickr* [online]. Dostupné z: <https://flic.kr/p/5Qe9Yk> [cit. 17.4.2023].