

ОЦЕЛЕЛИТЕ
Рисунки на оцелели от Хирошима и Нагасаки

Преводът е направен по изданието:

HIBAKUSHA

DESSINS DES SURVIVANTS DE HIROSHIMA ET DE NAGASAKI

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното писмено съгласие на издателство „Изток-Запад“.

© Стоян Атанасов, превод, 2020

© Стоян Атанасов, Микаел Люкен,

Бернар Есмен, Рене Пиниес, Макс Кон, предговори, 2020

© Издателство „Изток-Запад“, 2020

ISBN 978-619-01-0578-7

ОЦЕЛЕНИТЕ

РИСУНКИ НА ОЦЕЛЕЛИ ОТ
ХИРОШИМА и НАГАСАКИ

Превод от френски
Стоян Атанасов



СЪДЪРЖАНИЕ

Към българския читател	7
<i>Стоян Атанасов</i>	
Яркочервено	11
<i>Микаел Люкен</i>	
Едно спокойно предизвикателство	23
<i>Бернар Есмен</i>	
Живот с Хиросима и Нагасаки. Следи и памет.....	49
<i>Рене Пиниес</i>	
Пронизителният вик на атомната бомба.....	53
<i>Макс Кон</i>	
ПЪРВА ЧАСТ. Хиросима и Нагасаки преди бомбардировката	65
<i>Бернар Есмен</i>	
ВТОРА ЧАСТ. Самобитност на рисунките на <i>хибакуша</i> и проблеми на изображението в атомната епоха	83
<i>Бернар Есмен</i>	
ТРЕТА ЧАСТ. Под атомната гъба	137
<i>Бернар Есмен</i>	
ЧЕТВЪРТА ЧАСТ. Какво видях този ден	167
<i>Бернар Есмен</i>	

ПЕТА ЧАСТ. Връзки	211
<i>Бернар Есмен</i>	
ШЕСТА ЧАСТ. Животът	253
<i>Бернар Есмен</i>	
СЕДМА ЧАСТ. Надеждата	303
<i>Бернар Есмен</i>	
ОСМА ЧАСТ. Генбаку но дзу Пана от Маруки Ири и Тошико.....	319
<i>Бернар Есмен</i>	
Послеслов.....	331
<i>Бернар Есмен</i>	
Благодарности	343

КЪМ БЪЛГАРСКИЯ ЧИТАТЕЛ

Стоян Атанасов

Справедливостта може да бъде оспорена, докато силата е очевидна и неопровержима. Затова хората не са успели да вържат със сила справедливостта, тъй като силата се е опълчила срещу нея и се е провъзгласила самата тя за справедливост. И така, неспособни да дадат сила на правото, хората са дали право на силата.

Блез Паскал, *Мисли* (фрагмент 298)

В историята на човечеството изминалият ХХ век ще се запомни с дълга поредица от масови трагедии и със забележителните си научни открития. Тези два процеса нерядко вървят ръка за ръка. Съчетали са се и в един зловещ експеримент – атомните бомбардировки над японските градове Хиросима и Нагасаки. През 40-те години на ХХ век САЩ са във война с милитаристична Япония. Част от върховните управници на страната решават да приложат като оръжие за масово унищожение новооткритата атомна бомба – за да смажат окончателно своя противник и да проверят разрушителния ефект от новото оръжие. Постъпват с мирното японско население като с опитни животни – без притеснение за причинените страдания и без угризения на съвестта.

Книгата *Оцелелите* (на японски „Хибакуша“: думата е запазена и в заглавието на френското издание) съдържа около 200 рисунки, повечето от които са дело на непрофесионални художници – хора, преживели ядрените покушения над Хиросима (на 6 август 1945 г.) и над Нагасаки (на 9 август 1945 г.). Създадени са най-малко 30 години след атомния погром над цивилното население на двата японски града. Те се явяват визуален израз на травми, които времето не е заличило.

През 1974 г., след като японски телевизионен канал приканва оцелели от Хиросима и Нагасаки да изобразят спомени от атомния ад, в продължение

на близо три десетилетия (от 1974 до 2002 г.) биват създадени общо 3600 рисунки. Повечето от тях се съхраняват днес в два японски музея: Мемориал на мира в Хирошима и Музей на бомбардировките над Нагасаки. Голяма част от рисунките са показвани в Америка. До 2017 г. Европа (с изключение на Финландия) не ги познаваше. През септември 2017 г. две френски културни институции – центърът „Жоел Буске и неговото време“¹ и Националният архив на Франция – организираха в гр. Каркасон (Южна Франция) изложба на около 200 от японските рисунки, които на следващата година бяха показани в Париж от Националният архив на Франция и в Гренобъл – от местния Музей на Съпротивата. Каталог на изложбата е книгата *Оцелелите*, която издателство „Изток-Запад“ публикува в български превод. Освен 200 цветни илюстрации книгата съдържа въвеждащи и обяснителни текстове.

Автори на уводните текстове са изтъкнати културни деятели и специалисти (сред които специално внимание заслужават етюдите и въвеждащите текстове на Бернар Есмен, професор по философия, комисар на изложбата в Каркасон, и на Микаел Люкен, професор по културна история на Япония). Повечето от рисунките нямат заглавие. За сметка на това всяка от тях е определена тематично и представена накратко в книгата на френски език.

Изложбеният и текстуалният материал на *Оцелелите* е плод на двойна дистанция. От една страна, рисунките – дело на японци – не са непосредствен отзвук на трагедията. Те се появяват десетилетия след ядрената бомбардировка. От друга страна, коментарите на френски автори идват от другия край на Евразия повече от половин век след създаването на рисунките. Тези коментари – благороден и убедителен урок по осмислено съпреживяване – показват, че, наред с погледа „отвътре“, погледът „отвън“ може да изиграе съществена роля за разбирането на една „локална“ трагедия. Така тя получава общочовешки измерения и кара всеки, който е съпричастен с жертвите в Япония, да се чувства и като *хибакуша*.

Инициативата на френските организатори на изложбата *Оцелелите* и на издателите на едноименната книга показва, че по техния път могат да поемат и страни като България. Българският превод на *Оцелелите* и желаната изложба на рисунки от атомната бомбардировка над Хирошима и Нагасаки ще докажат за пореден път, че България се приобщава към общочовешки ценности. Така визуалните следи от едно абсолютно зло – унищожаването на повече от 140 000 невинни човешки същества – биха вдъхнали нова сила на една универсална добродетел, каквото е състраданието. Тази добродетел ще прокара мост

¹ Жоел Буске (1897–1951), френски поет, оцелял от Първата световна война, но останал парализиран вследствие на тежка рана.

между сърцата на два отдалечени народа и ще докаже за пореден път, че душевната солидарност е предпоставка за истинското духовно общуване

Художествените свидетелства за бомбардировките над Хиросима и Нагасаки не са, както казах, спонтанен и пряк отзвук от трагичните събития, доколкото първите рисунки се появяват почти 30 години по-късно. Тази времева дистанция е показателна за факта, че дълбоките травми върху човешката физика и психика оставят дълготрайни следи. Но тя подсказва и нещо друго: когато хората споделят общи ценности, дистанцията във времето може да скъси географската отдалеченост. Така в далечна Франция японската трагедия отеква и получава комплексно осмисляне – етическо, политическо, естетическо.

За нас, българите, френското възприемане на японската трагедия е предпоставка и за личното ни съпричастие в драма, протекла далеч от нашите граници. В ценностна система с общочовешка насоченост всички локални трагедии получават универсално измерение. Поуките от тях могат да внесат в живота ни повече мъдрост и човечност.

Микаел Люкен

Яркочервено

ЯРКОЧЕРВЕНО

Микаел Люкен¹

На гърба на гваш, съхраняван в Мемориала на мира в Хирошима, фигурират следните бележки (ил. 1):

„На 8 август 1945 г., малко след 11 ч. сутринта, в Хирошима, квартал Накаджима-хонмачи:

- Хора, загинали от изгаряне, които не знаели как да излязат от огнения ад и се мушнаели в едно противопожарно корито като в композиция на икебана.
- От черните тела извън коритото останал само прах по белите кости.
- Малките тела са на деца, високи около 50 см.
- На третия ден приблизително овъглените тела ставали червени като дяволи, от които погледът неминуемо се отвръщал.“

Огава Сагами, нарисувала този гваш през 1974–1975 г. след инициативата на Японската национална телевизия (NHK), не е художничка. През 1945 г. е била на 28 години и само десетилетия по-късно тя изобразява на хартия някои от образите, за които си спомня. В тази рисунка има много насилие и силна емоция. Наивният вид на композицията, несръчният рисунък създават непосредствено усещане за рана върху най-съкровеното в хората.

Рисунките за Хирошима и Нагасаки показват най-вече физическото страдание, агонията на телата (ил. 2), за която разказите или механичните изображения не дават представа. Затова те ни се струват „по-вълнуващи от всяка друга книга с фотографии“, по думите на Джон Хързи². Противно на това, което често е казвано, повечето от хората, загинали в Хирошима и Нагасаки, не умират веднага, а по-късно през деня или на другия ден, дори през следващите

¹ Университетски професор, директор на центъра за японски изследвания към Националния институт за източни езици и цивилизации (INALCO).

² Цитиран от John Dower, « Ground Zero 1945: pictures by atomic bomb survivors » [http://ocw.mit.edu/ans/7870/21f/21f.027/ground zero1945/gz_essay01.html](http://ocw.mit.edu/ans/7870/21f/21f.027/ground%20zero1945/gz_essay01.html)



Илюстрация 1



Илюстрация 2

седмици и месеци. Десетки хиляди жертви живеят няколко часа или няколко дни с особено тежки изгаряния. А както знаем, острите обгаряния са сред най-непоносимите увреждания. Ние усещаме сянката от ужасната болка при вида на тези черни, окървавени и подути тела с разкъсани ръце и разцепени устни, които преминават по късовете хартия.

Основният принос на „изображенията на атомната бомба“ се състои в това, че те изваждат на преден план разказа за „условията на ужасни страдания“, за които говори Марсел Жюно, лекар от Международния Червен кръст, който е един от първите западни граждани, проникнал в опустошената Хирошима¹. Говорим ли за Хирошима и Нагасаки, добре е да се отърсим от единствената представа, колкото и да е впечатляваща тя, за мигновено унищожени градове и за тела, изпаряващи се от температурата на радиацията. Ядрените експлозии причиняват страдания, които могат да продължават десетилетия. Радиоактивността предизвиква специфични патологии: кръвоизливи, нарушения в имунната система, левкемия, ракови и сърдечни заболявания, болести на сърцето, на храносмилателната и дихателната система, келоиди и други проблеми на cicatrizация, катаракти, психически смущения, а понякога, макар и рядко, за щастие, фатални малформации. Въпреки че автори като Гюнтер Андерс още през 50-те години на миналия век имат съществен принос в разкриването на нечуваните последици от ядрените оръжия, на заплахите, които те крият за унищожаване на човешкия род, и за нахлуването на „атомната епоха“, рисунките на оцелелите или *хибакуша* на японски обръщат внимание върху аспекти от тази драма, които не са така абсолютни и абстрактни, не са толкова фотогенични и изглеждат по-обик-

¹ Marcel Junod, « Le désastre de Hiroshima », *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 738, novembre-décembre 1982, p. 357.

новени. Тези рисунки спират погледа ни върху живата, телесна и кървяща реалност на всички страдащи жертви.



Рисунките за Хирошима и Нагасаки пресъздават физически преживявания. Ала обясненията, които Огава Сагами е написала като допълнение към композицията, за която си е дала сметка, че е нескопосна, показват, че породените видения може би са били мълчаливо заровени в продължение на десетилетия, но когато се връщат, те са още по-силни, защото се обвързват с познати метафори – „огнен ад“, „икебана композиция“, „червени като дяволи“. Рисунките на атомната бомба съвсем не са просто реминисценция на драмата. Те се свързват с цяла една традиция на изобразяване на смъртта и страданието.

Скиците от оцелелите от Нагасаки и Хирошима рядко имат дати. Няма и заглавие. Не ги смятат за произведения на изкуството или ги поставят на границата на художественото. Не са били поръчвани или реализирани като изкуство. Всъщност изкуствоведите и музейните работници рядко ги възприемат като художествени творби. В Хирошима рисунките на оцелелите се съхраняват в Мемориала на мира; картините и скулптурите на тема атомната бомба, дело на професионални художници, се намират в Градския музей за съвременно изкуство. Разграничението е пределно ясно. Затова обикновено се показват не оригиналите, а копия. Смятат ги преди всичко за свидетелства, за лични документи, подобно на снимките, бележниците, костите, разтопените стъклени парчета, счупените играчки и всякакъв вид останки от витрините на атомната ихнология¹.

Благодарение на тези рисунки стотици хора придават външна форма на вътрешни рани. Те позволяват също така на бъдещите поколения да осмислят това варварство от миналото. Не може обаче въпросните рисунки да се свеждат до политически послания или до апели за мир, независимо от това доколко сме за премахването на ядрените оръжия, което отстоява Япония. Не можем и да загърбим понятийните и формалните промени, определили тяхното съществуване. Тези рисунки гъмжат от препратки, вибрират от цветове, притежават определена красота. Създадени поне трийсет години след бомбардировките, те насочват вниманието към определена форма на съзряване на изкуството, за разлика от непосредствената фотография. Потискането, забравата, бавното утаяване, предхождащи внезапното и рязко възкресение, наред с формалните характеристики, произтичащи от една приблизителна техника, която в

¹ Ихнология – клон на палеонтологията, изучаващ отпечатъците и фосилните следи по древни останки. – Б.пр.

крайна сметка еволюиралото общество приема, им отреждат обща стойност, пластично единство, тоест стил, който показва, че те не са случайни прояви в хода на историята. Би следвало да ги признаваме като творби, допринесли за еволюирането на самото понятие за изкуство.



Американските ръководители дълго време оправдаваха използването на атомни бомби с аргумента, че така бил спасен животът на 500 000 американски войници (понякога се говори дори за един милион). Днес обаче знаем благодарение на разкриването на военните архиви как армията на САЩ е смятала, че инвазията на архипелага би причинила смъртта на 20 000 до 50 000 от нейните членове. Доводът за спасени „500 000 момчета“ е политически аргумент, скалъпен впоследствие. Дори ако вземем предвид японските загуби, идеята, че ядрените атаки щели да спасят живота на много хора, си остава неубедителна. Нещо повече, имало е и други пътища за бързото прекратяване на войната. Съединените щати биха могли да преговарят с японското правителство на базата на запазване на императорския режим и това би улеснило евентуална капитулация. За съжаление, това решение не е било сериозно разглеждано, макар че в крайна сметка след 1945 г. се стига именно до него. Труман би могъл да изчака няколко дни Съветският съюз да влезе във войната (на 8 август), откривайки нов фронт, който плашел японците и който много историци считат за истинското предаване на императорската армия. Целесъобразността на атомните бомби съвсем не се приема еднозначно¹. Рисунките в Хирошима и Нагасаки са далечен отзвук от тези спорни въпроси. Ако светът смяташе единодушно, че атомните бомби са необходимо зло, тези рисунки нямаше да се появят или най-малкото щяха да са много по-малко на брой. В Германия не е имало инициатива по събиране на рисунки, равностойна на проведените между 1974 и 2002 г. в двата радиационно бомбардирани града. Тези рисунки не са естествен плод на една травмирана памет. Създадени в определен контекст, те се явяват колективен израз на едно чувство за несправедливост, което бомбардировките на Б-52 във Виетнам, в Камбоджа и в Лаос в годините 1960–1970 изострят още повече. Подобно на картините, които Зоран Музич започва да рисува от 1970 г. за поредицата *Ние не сме последните*, където за пръв път след 1945 г. той се връща към преживяното в нацистките лагери на смъртта, рисунките на оцелелите

¹ За равносметка по всички тези въпроси вж. Barton J. Bernstein, « Introducing the Interpretive Problems of Japan's 1945 Surrender: a Historiographical Essay on Recent Literature in the West », in Hasegawa, Tsuyoshi (ed), *The End of the Pacific War. Reappraisals*, Stanford University Press, 2007, p. 9–64.

от Хирошима се раждат от убеждението, че атомните бомби са не единствени събития в човешката история, а напротив, само брънка от верижни ужаси. Така прибягването до личен спомен получава ново измерение за свидетелите – предупреждение, отправено към идните поколения.

Най-старите рисунки на тема атомната бомба са направени след август 1945 г. Часове след ядрените взривове двама художници, които тогава са мобилизирани в армията, Фукуи Йоширо (1912–1974) в Хирошима и Ямада Ейджи (1912–1985) в Нагасаки, рисуват няколко скици, изобразяващи овъглени тела и град в развалини (ил. 3). Обаче техните картини биват изложени и репродуцирани за пръв път едва през 1952 г. след края на американската окупация. Две години преди това, през месец август 1950 г., Маруки Ири (1901–1995) и неговата съпруга Тошико (1912–2000) публикуват малка илюстрована книжка с четирийсет черно-бели рисунки. След тях и други художници, като Такамасу Кейджо (1901–1985) на свой ред представят творби, в които се връщат към своите спомени от 1945 г. Преди дарителската кампания от 1974 г. рисунките, показвани публично, са почти всички дело на професионални художници, които с очите си са видели разрушаването на Хирошима или на Нагасаки. Непрофесионалната рисунка не е била призната. Трябвало е да можеш да рисуваш, за да излагаш.

Гвашите, донесени от Ямада Ейджи, са били поръчани от армията. В деня след експлозията Ямада пристига с влак, обикаля опустошения град заедно с фотографа Ямахата Йосуке (1917–1966) и търси гледки, които да показват според получените указания жестокостта на американците и съпротивителната издръжливост на местното население. Много от снимките, които прави Ямахата, показват как Ямада рисува сред купищата овъглени тела и ранени с обезумял поглед. Докато фотографът прави все повече снимки и като че ли се колебае да насочи камерата към жертвите, художникът се задържа



Илюстрация 3



Илюстрация 4

по-продължително върху гледките на смърт и болка. В полето на рисунката той дори добавя бележки от рода на: „открита рана“, „кости“, „овъглено дете“ (ил. 4, с. 101). Текстът и рисунката са свързани, цветът е от значение, страданието може да се гледа очи в очи: в тези първи скици откриваме черти, които отново виждаме в „картините на атомната бомба“.

Все пак въз основа на този първи случай не бива да правим извода, че рисунката е винаги в по-тясна връзка със събитието, отколкото снимката. Фото-сите, направени на мястото на експлозията, са изиграли съществена роля след 1945 г. Със своя реализъм, с вниманието си към фактите, както и с възможността да се правят техни копия те са оказали дълбоко въздействие върху паметта на хората. Така много от платната на съпрузите Маруки се вдъхновяват нескрито от снимките, които Ямахата е направил в Нагасаки (ил. 5, 6). Същото явление наблюдаваме до 90-те години при художници любители. Цукуджи Шигенобу, който е бил на десет години в момента на трагедията, разказва например, че желанието му да рисува се ражда, когато видял снимка от времето непосредствено след войната. Тя му напомнила един детски спомен¹. Оцелелите често са се позовавали съзнателно или несъзнателно на снимките просто защото в продължение на десетилетия това са били единствените налични изображения. Механичните фотографии стоят на заден план спрямо рисунките. В този смисъл между двете изразни средства съществуват сложни отношения, в които има възхищение, обмен, но също така, както ще видим по-нататък, реакции и отхвърляне.



Илюстрация 5



Илюстрация 6

Първото колективно изразно средство, с което разполагали оцелелите, не е рисунката, а устното и писменото слово. Двамата текста на *Хроника на пораженията от атомната бомба* в Хирошима и Нагасаки съдържат множество свиде-

¹ *Genbaku no e: Nagasaki no inori*, Tokyo, Nihon hōsō kyōkai shuppan, 2003, p. 101.

телства от 60-те години. Като четем тези документи, забелязваме много рисува- телни изрази. „Описанията на ада“ (*jigoku no e*) и на „китайските сенки“ (*kage-e*) се използват често по повод на състоянието на ранените и на овъглените тела. Един свидетел пише: „Хората бяха червени като раци, сякаш незнайно защо бяха намазани с боя.“¹ Също така паралелът между фотографията и ядрения взрив започва да се повтаря твърде рано. Много разкази говорят за светкавица като „магнезиева светкавица“ или като „фотографски флаш“². Едно лице дори разказва как дете следяло с очи полета на Б-29 над Хиросима и когато светлина- та лумнала, казало: „О! Направиха снимка!“³ Сравнението се среща както при преките очевидци, така и в официалните доклади или във фикционални тексто- ве. Преди да бъдат нарисувани, „картините за атомната бомба“ са били предше- ствени от думи. Те се вписват в широка мрежа от източници, като черпят от тях: разкази, стихотворения, снимки, рисунки, филми, дори комикси. Ала макар и по-късни и въпреки че се раждат по силата на едно местно решение, тези рисун- ки излъчват сила и внушение, които надхвърлят всякакви определящи фактори.

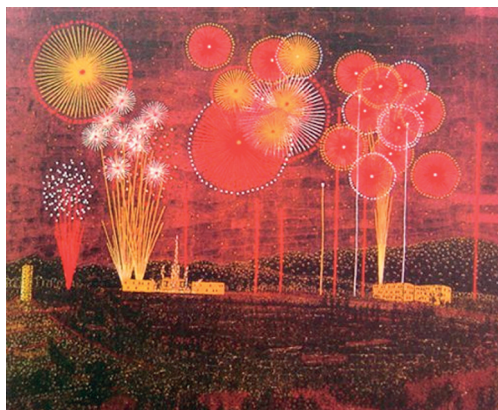


Защо след 70-те години създаването на рисунки се радва на такъв успех? Обяснението минава и пред една друга историческа нишка – на суровото из- куство и на терапевтичната рисунка. В Япония, както и на Запад, някои автори подчертаха още преди време значението на художествени творения, маргина- лизирани от историята на изкуството, например рисунки на душевно болни, на деца или на селяни. Още през 20-те години учениците са били насърчава- ни да изобразяват преживяното по време на катастрофи или на други травма- тични събития, както се вижда в Мемориала на възстановяването, посветен на спомена за труса, разрушил Токио през 1923 г. През 30-те години психиатърът Шикаба Риуджабуру (1898–1965) и Тогава Юкио (1903–1992), специалист по клинична психология, насърчават деца с умствени недостатъци да рисуват и помагат техните рисунки да бъдат излагани, първоначално през 1938 г. в уни- верситета във Васеда, а после през 1939 г. в една галерия в квартала Гинза. Сред младите творци е и Ямашита Киюши (1922–1971), който след войната става фигура в света на изкуството (ил. 7). През 1956 г. е организирана пътуваща из- ложба из цяла Япония на неговите вълнуващи и многоцветни творби, за които

¹ Свидетелски разказ на Nakarai Ryōzō в *Hiroshima genbaku sensai-shi*, vol. 5, Hiroshima, Hiroshima heiza kinen shiryōkan, 1971, p. 158.

² Вж. *Hiroshima genbaku sensai-shi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 118 и vol. 5, p. 155. Тук се позова- ваме на две места, но в същата книга има още десетки такива.

³ *Hiroshima genbaku sensai-shi*, vol. 3, *op. cit.*, p. 217.



Илюстрация 7

рошима и Нагасаки между 1974 и 2002 г., се вписват в продължението на този процес. Те не са безспорен израз на потиснатата травма, следа от душевна рана, която най-сетне е протекла. Напротив, те се появяват в точно определен исторически момент, когато е вече възможно понятието за изкуство да се отвори за терапевтични практики от страна на жертвите на историята.

Противно на първоначалното впечатление, рисунките на атомната бомба не са откъснати от света на машините. Те съществуват само под формата на напрегнати отношения с фотомеханичните образи. Тяхната „спонтанност“ не е естествена, тя е отзвук на режим на изобразяване, чийто реализъм зависи не от рисувача, а от фотоапаратите и камерите. Докато войниците от войната през 1914–1918 г. например са били все още силно подвластни на изискването за прилика, *оцелелите* не са били подложени на подобно изискване след 70-те години. Ето защо те са били чувствителни на течения като суровото изкуство или наивизма с основен представител в Япония Ивасаки Чихиро (1918–1974) (ил. 8).



Илюстрация 8

се говори, че привлекли повече от пет милиона посетители.

Понятието *сурово изкуство* и неговият английски еквивалент *outsider art* навлизат в архипелага към края на 60-те години, най-вече посредством Жан Дюбюфе, когото Япония открива по това време. Но, както се вижда от успеха на Ямашита, липсата на жанрово наименование в Япония не е била пречка да се признае отдавна стойността на творби, които не са принадлежали към света на изобразителното изкуство. Рисунките, направени в Хи-

рошима и Нагасаки между 1974 и 2002 г., се вписват в продължението на този процес. Те не са безспорен израз на потиснатата травма, следа от душевна рана, която най-сетне е протекла. Напротив, те се появяват в точно определен исторически момент, когато е вече възможно понятието за изкуство да се отвори за терапевтични практики от страна на жертвите на историята.

Противно на първоначалното впечатление, рисунките на атомната бомба не са откъснати от света на машините. Те съществуват само под формата на напрегнати отношения с фотомеханичните образи. Тяхната „спонтанност“ не е естествена, тя е отзвук на режим на изобразяване, чийто реализъм зависи не от рисувача, а от фотоапаратите и камерите. Докато войниците от войната през 1914–1918 г. например са били все още силно подвластни на изискването за прилика, *оцелелите* не са били подложени на подобно изискване след 70-те години. Ето защо те са били чувствителни на течения като суровото изкуство или наивизма с основен представител в Япония Ивасаки Чихиро (1918–1974) (ил. 8).

Изразът, използван на японски за графичните творби на оцелели от Хи-рошима и Нагасаки, *genbaku no e* (картини на атомната бомба) влиза в употреба след 1974, годината на първото набиране на рисунки. Изразът е изкован *ad hoc* за назоваване на едно много

специфично явление. Защото, макар че рисунките са повлияни от суровото и от терапевтичното изкуство, те имат свои специфични черти. Така в тях не откриваме повтарящи се похвати, нито тенденцията творците с психосоциална патология да запълват пространството със знаци и емблематични предмети от всекидневието. Повечето от рисунките са изградени по класически маниер като картини, фокусирани върху едно събитие, доловено в пространството и във времето.

Въпросните ограничения не са стерилни. Напротив, те са плодородни. Между липсата на концептуална и техническа подготовка на хората, нарисували тези рисунки, и императивния и общочовешки характер на техния подтик да творят съществува диалектическа връзка. Нито Огава Сагами, нито Йошимура Кишисуке са се имали за творци, обществото е пожелало те да станат художници. „Картините на атомната бомба“ са победа на *Kunstwollen*, на нуждата от колективно изразяване за сметка на егото и на индивидуалните случайности. Авторите на тези картини не подхождат като художници, не се опитват да се изразяват, чрез тях говори историята на света. Тогава липсата на техника и на художествен проект престава да бъде недостатък, явява се липса на филтър, тоест става форма на пропускливост, която осигурява уникален достъп до събитието. Това също обяснява защо техните рисунки са красиви и въздействат пряко на публиката.



За разлика от онова, което наблюдаваме в Холокоста, трупите и смъртта не са основна тема в иконографията на атомната бомба. Димните стълбове, развалините, изоставашите часовници, падащите сенки и стопените предмети заемат много по-важно място в мемориалните рисунки, в книгите и в репортажите за двете ядрени нападения. Малко са снимките и още по-малко са филмите, показващи жертвите. Въпреки че експлозиите са предизвикали смъртта на стотици хиляди мъже, жени и деца, броят на снимките от 1945 г., в които ясно се виждат трупове, е по-малко от петдесет. По време на войната само операторите, акредитирани от армията, са имали право да документират сцени на война. Смятало се е, че показването на безжизнени тела е противоположно за интересите на нацията. Малкият брой на подобни снимки се оказва негативен знак за насилствения императорски режим и за неговото безразличие към загиналите¹. Покъртителното присъствие на безжизнени тела в рисунките на *хибакуша* също трябва да се обвърже с въпросното прикриване. То се явява категорична

¹ Вж. Michael Lucken, *1945 – Hiroshima, les images-sources*, Paris, Hermann, 2007, p. 39–47.

и трайна реакция на демократична Япония, която отхвърля господстващата логика през тези черни години.

И в Хиросима, и в Нагасаки крайната болка и смъртта са били възприемани без сантименталности, без технически похвати, и разбира се, без никакъв проект. Били са понесени като неизбежност. В този смисъл има онтологично съответствие между рисунките на оцелелите, направени без каквото и да било лично намерение, и онова, което атомните експлозии са представлявали за всички жертви. Несигурният рисунък, наивните композиции, прекалено ярките окраски и тъмният оттенък на сивия цвят дават особено вярна представа за невероятното събитие, което са преживели тамошните хора, за насилието над телата, за ужаса на сетивата, за безпрецедентното преживяване. Тази вярна представа постига и допълнителна достоверност при мисълта за фалшивия и неуместен характер на „естетическите“ изображения на драмите, които наистина ни вълнуват.

От една страна, са ядрените оръжия, плод на специализиран труд, на запланувани задачи и на стремеж към непосредствена ефективност. От друга, са творби на хора без особена художническа квалификация, нарисувани десетки години по-късно.

По своето естество, по формите си, както и по своята поява във времето и по своето предназначение „картините на атомната бомба“ са пряко противоположни на ядрената сила. Те са противоположни също на киното и на менталната фотография, които са типични изкуства на ядрената епоха. Те са от съществено значение, доколкото показват, че човекът е съхранил една чувствителност, независеща изцяло от техниката. Тя оставя времето да окаже своето въздействие, колкото и жестоко и болезнено да е то.

————— Едно спокойно предизвикателство —————

Бернар Есмен

ЕДНО СПОКОЙНО ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВО

Бернар Есмен¹

*Не трябва да се крия, не,
защото този ден е в паметта ми,
адски ден на черен огън.*

Курихара Садако²

Хибакуша – жертва на бомбата – е японската дума за оцелелите от атомните бомбардировки през 1945 г. Тази книга представя рисунки, с които те свидетелстват за онова, което са преживели и изстрадали. Въпросните рисунки не са дело на професионални художници и рисувачи; и все пак те са уникални, уникална е тяхната история. Липсата на художествено умение и на техника в случая не е недостатък. Рисунъкът е може би несръчен, но това няма значение, ако той пресъздава и изразява вярно. Използването на изображения също може да изглежда предизвикателство спрямо невероятното преживяване, разказвано от рисунките. Те подхождат смело и без заобикалки към неизразимото, предпочитат свидетелството, макар и несръчно, пред мълчанието. Те приканват зрителя да *дръзне да си представи*, както казва Ое Кензабуро³, или да стори онова, което Гюнтер Андерс нарича *куража да се страхуваш*⁴, кураж необходим, когато ужасът от разрушението достига връхната си точка и надхвърля въображението. Досега тези творби не са били представяни във Франция.

Генбаку но е (картините на атомната бомба) са първоначално събрани от телевизионния канал NHK (Nippon Hōsō Kyōkai, медийна компания в Япония).

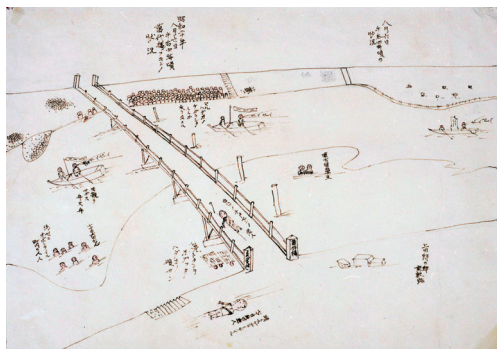
¹ Научен комисар на изложбата, професор по философия.

² Kurihara Sadako, « *I would be a Witness for Hiroshima* », in *Hiroshima Sings: An Anthology*, Ed. And Transl. Ohara Miyao, Hiroshima: YMCA Book Center, 1961, p. 11.

³ Oé Kenzaburo, *Notes de Hiroshima*, Arcades, Gallimard, 1965.

⁴ Günther Anders, *Hiroshima est partout*, Seuil, 2008.

Идеята се ражда през май 1974 г., когато един мъж на 74 години, Кобаяши Ивакиши, отива в седалището на ННК в Хирошима. Носи своя рисунка, направена след като видял телевизионния филм *Хатоко на Уми (Морето на Хатоко)*. Филмът му напомнил за бомбардировката на 6 август 1945 г. (ил. 1). Тогава, през 1974 г., ННК решава да организира кампания 29 години след бомбардировката, за да прикани жителите на Хирошима да споделят спомените си под формата на рисунки. 758 оцелели се отзовават на този първи апел и изпращат 2225 рисунки, впоследствие представени в Япония на изложби и по телевизията като илюстрации към репортажи с интервюта. През 1975 г. ННК публикува книгата *Гока о Мита (Видях пожара, който разруши света)*. Успехът на книгата насърчава ННК да отправи втори призив в 2002 г., тоест 28 години след първия и 57 години след бомбардировката. Този път целта е да се види дали междуременно спомените са еволюирали. Вторият призив включва и Нагасаки. Така в Хирошима се получават



Илюстрация 1

1338 рисунки от 484 *хибакуша* (междувременно много от тях почиват), а в Нагасаки – 300, дело на 130 *хибакуша*. Ето как биват събрани близо 3600 рисунки общо. Днес те се съхраняват в Музея на мемориала на мира в Хирошима и в Музея на атомната бомба в Нагасаки. Към тях се добавят още 800 рисунки, получени след един трети призив – *Момите спомени от Хирошима*, отправен през 1976–1978 г. с цел да породи спомени за Хирошима отпреди бомбата.

Скоро рисунките биват представени в Съединените щати. През 1977 г. издателство Pantheon Books публикува *Unforgettable Fire. Pictures drawn by Atomic Bomb Survivors* [Незабравим огън. Картини, нарисувани от оцелели от атомната бомба], съвместно издание с ННК. Джон Хързи, носител на наградата „Пулицър“ и автор на прочутия репортаж „Хирошима“ през 1946 г., се отзовава възторжено за рисунките. През 1982 г. Джон Дауър, големият историк от Масачусетския технологичен институт, специалист по проблемите на войните в Пасифика, публикува анализ на рисунките¹. До този момент никоя изложба, никоя книга не ги е представяла във Франция, нито в Европа на

¹ John Dower, *Japan in war and peace*, New York, The New Press, 1993. Впоследствие авторът създаде уебсайт, озаглавен „Ground Zero 1945 – Pictures by atomic bomb survivors“, <http://ocw.mit.edu/ans/7870/21f/21f.027/groundzero1945/>

практика¹. Сега за първи път една задълбочена селекция позволява рисунките да бъдат показани в нашата страна.

Какво по-точно представлява един *хибакуша*? Атомното покушение не само разрушава телата, които хвърлят сенките си върху фасадите на къщите. То засяга много повече хора, голяма част от които оживяват. 80 000 човека изчезват на мига в двата града (50 000 в Хиросима и 30 000 в Нагасаки), докато още повече – близо 50 000 умират (но цифрите не са точни) през следващите три седмици, а около 80 000 – до края на първата година. След 1950 г. 280 000 лица са регистрирани и са под медицинско наблюдение като *хибакуша*, защото са се намирали в периметър близо до епицентъра на взрива. Разбира се, не всички са изложени еднакво на бедствието. Някои пряко изложени жертви оцеляват въпреки своите наранявания. Други, подобно на героите на *Черен дъжд*², смятат, че са се отървали невредими, преди да открият, че проливният дъжд, излял се няколко часа след експлозията, ги е облчил. Други пък ще живеят в съмнение до края на живота си просто защото са участвали в спасителни екипи. В каквото и положение да са били, всички те са преки свидетели на атомното събитие. За мнозина от тях, макар че с времето броят им е намалял, оцеляването има своята цена – болестта. За това съдим от факта, че откакто е създадена през 1956 г. болницата на Оцелелите от атомната бомба в Хиросима е приела до 2005 година 115 620 пациенти. Ала някои патологии, например душевните заболявания, за които не е имало лечение, трудно могат да се установят³. Към физическото страдание се прибавя страхът от болестта, загубата на близките, а с тях и краят на цял един свят и на връзките между поколенията. Освен това трудното социално интегриране и маргинализацията на оцелелите са нещо действително, както се вижда пак от *Черен дъжд*.

Фактът, че си свидетел, не улеснява свидетелството. До 1952 г. американската цензура не позволява свидетелите да споделят публично своите преживелици. Кодексът на печата, въведен от Макартър⁴ на 19 септември 1945 г., забранява разпространяването на информации или коментари върху атомните бомбардировки. Това се отнася за пресата, киното, радиото, изобщо образите, а разби-

¹ С изключение на Финландия, която през 1983 г. публикува: *Hiroshiman Tuli – Eloojääneidenpiirrosia* (*Огън в Хиросима – Рисунки от оцелели*), издателство Отава.

² Много известен роман от Ибусе Масуджи (1961), по който Шохей Имамура прави филм през 1989 г.

³ Макс Кон изтъква, че научната литература върху психологическите последици от Хиросима е твърде оскъдна. Вж. „Hiroshima: engourdissement et fermeture psychiques“, *Champ psy*, 2002/4 N° 28.

⁴ Дъглас Макартър, главнокомандващ съюзническите сили в югозападния Пасифик през Втората световна война, впоследствие проконсул на САЩ в Япония по време на американската окупация.

ра се, и за словото. Но след края на окупацията трудностите около публично-то изразяване не отпадат поради наличието на автоцензура, особено подмолна в страна, която иска да забрави своето минало. Едва през 1954 г., по време на проблема, свързан с атомната експлозия в Бикини¹, последиците от която дават жертви на японския риболовен кораб *Дайго Фукуруиу-мару*, една лига в защита на *хибакуша* – *Хиданкио* – бива призната и им позволява да се изразят публично². Картина от Маруки Ири и Тошико изобразява тези събития (илюстрация 2).

Пък и свидетелствата изглеждат малко вероятни и ужасяващи, защото събитието е безпрецедентно, непознато, без визуални доказателства. Така в началото на 50-те години една *хибакуша* споделя пред Маруки Тошико в бележка, че тя никога не говори с хората за „светкавицата“, „те не проявяват разбиране – казва тя, – мислят, че преувеличавам“³. Въображението не е достатъчно, пък и е безсилно, когато става дума за апокалипсис. Но и цензурата допринася за въпросителните и загадките. През месец август 1952 г. след края на окупацията, по време на годишнината от бомбардировката, в *Асахи Гурафу* публикува една първа статия със снимки. Още същия ден вестникът продава 500 000 екземпляра. *Лайф Магазин* публикува следващия месец първата американска статия и също веднага се разпродава⁴. Тези първи снимки, които Микаел Люкен с основание нарича *образи първоизточници*⁵, въздействат на първо място, доколкото *придават реалност на случилото се*.

Свидетелството преминава през четири последователни периода.

– До края на окупацията писателите, които са оцелели от бомбардировките, разказват за преживяното от тях, като се съобразяват обаче с ограниченията на цензурата, която понякога задължава автора да пренапише (какъвто е случаят с Нагаи Такаши и неговият роман *Камбаните на Нагасаки*⁶) своята творба или да я публикува нелегално. Ето защо много произведения, като книгите на Хара Тамики, Ота Йоко, Тьодже Дзанкичи или Курихара Садако, ще бъдат публикувани едва след 1952 г.

¹ Бикини е атол от Маршалските острови, който става театър на атомните опити, които САЩ провеждат след 1 юли 1946 г. На 1 март 1954 г. японски риболовен кораб е заразен от радиоактивните частици, отделени от един от взривовете. Това става по време на ядрения опит в Кастъл Браво с особено мощната водородна бомба.

² Вж. Ое Кендзабуро, цит. съч., с. 83.

³ Maruki Toshi, *Pika, l'éclair de Hiroshima*, in « À propos de ce livre », Actes Sud, 2005.

⁴ Richard Minear, *Hiroshima, the event and its facets*, Education about Asia, vol. 1, N° 1, Ann Harbor, U. Michigan.

⁵ Michael Lucken, *1945 – Hiroshima, les images sources*, Paris, Hermann, 2008.

⁶ Прочут роман от Нагаи Такаши, рентгенолог християнин, който е бил облъчен по време на бомбардировките. Романът излиза през 1949 г. и описва преживяното от автора в качеството му на оцелял от Нагасаки. Романът се радва на голям успех. Самият Нагаи ще бъде сравняван с Ганди.



Илюстрация 2. *Петиция*

Маруки Ири и Тошико

Десега картина от
Генбаку но дзу
(Пана от Хирошима)

Това пано представя историята за борбата на хивакуша за тяхното признаване от 1954 г.

– През 50-те години се поставя началото на по-обективно представяне на събитията. Това става главно чрез снимките, които ще повлияят на другите медии.

– През 60-те години се изграждат по-структурирани свидетелства. За тях допринася *Хроника на щетите от атомната бомба в Хиросима*, публикувана между 1960 и 1971 г. от Музея на Мемориала на мира в Хиросима¹. Този много важен сборник обединява наличните спомени, предназначени за идните поколения. Публикувани са пет тома със сътрудничеството на *хибакуша* и на жители на града². Това е истинска панорама на спомена в училището, в предприятията и в спасителните екипи³. През 1973 г. е публикуван комиксът манга *Хадаши по Ген* от Накадзава Кейджи⁴. През 1975 г. излиза *Генбаку но е*, а през 1978 – комиксът *Пика-дон* от Киношита Ренджо. През 1980 г. е публикувана детската книга *Хиросима но Пика* от Маруки Тошико.

– В Нагасаки, където споменът не е така активен както в Хиросима, нещата не протичат в същия ритъм. *Хроники за щетите от атомната бомба в Нагасаки* ще бъдат публикувани малко по-късно, между 1977 и 1985 г. А *хибакуша* от този град ще участват само във втората кампания на ННК, от 2002 г., за набиране на рисунки.

Всъщност рисунките трудно могат да се отделят от хрониките. Разказът на Накадзава Кейджи, публикуван за първи път през 1972 г. под заглавието *Аз видях (Оре ва мита)*, приема естествено формата на хроника. А *Генбаку но е* е част от *Хроники за щетите от атомната бомба в Хиросима*, на която в известен смисъл се явява продължение. И двете книги са отзвук от публичен призив за свидетелство. *Генбаку но е* съдържа не само рисунки. Образът винаги се съпровожда от коментар или от разказ за нещо лично преживяно. Разказът може да бъде част от рисунката, да се добавя към нея на гърба или на отделен лист. Понякога приема формата на комикс (без да спазва неговите жанрови изисквания, за разлика от *Ген Хиросимски*). Впрочем словото в *Хроники за щетите* често съжителства с рисунки, както изтъква Микаел Люкен⁵. А *Хиросима но Пика* се основава на разказ, чут от Маруки Тошико през 1953 г. (макар че творбата е създадена 27 години по-късно). По принцип творбите на Маруки Ири и Тошико се основават на разкази на *хибакуша*. Това е типично за тяхната работа. Макар че паната на Маруки от

¹ *Hiroshima genbaku sensai-shi*, Hiroshima, 1971.

² Ще отбележа между другото, че тази несъмнено важна поредица не е била преведена на френски език.

³ Тя е достъпна на сайта на Мемориала: http://a-bombdb.pcf.city.hiroshima.jp/pdbe/search/col_book

⁴ Публикуван на френски под заглавието *Gen de Hiroshima* (Ген Хиросимски) от Vertige Graphic, Episode 1: 2016, Episode 2: 2017.

⁵ Вж. неговата статия „Яркочервено“ в настоящата книга.

поредицата *Генбаку но дзу* не са формално точно хроника, те са снабдени с поетични текстове и в основни линии следват структурата на разказите на *хибакуша* за призраци, огън, вода, бамбукова горичка, атомна пустиня или спасителни екипи.

Мястото на рисунката е една от най-оригиналните черти на свидетелстването в Япония, особено като го сравняваме със свидетелства за други събития, сполетели през XX век някои народи. Разбира се, жертвите на Холокоста понякога са оставяли рисунки¹. Тези рисунки имат много общо с *Генбаку но е*. Но това явление няма същото значение, нито същата форма. Ако търсим обяснение, то на първо място произтича от факта, че рисунката е направена по време на събитието, а не след това. В Япония събитието е станало мигновено и рязко, за разлика от преживяното, което трае в Европа. В хаоса на събитията рядко е можел човек, например в Бухенвалд, да скицира нещо на живо или през следващите дни (макар че някои са го правили с мисълта за подобен опит, както подчертава Микаел Люкен). Друга разлика се дължи на факта, че художниците в концлагерите са били почти винаги професионалисти, докато тези от *Генбаку но е* не са.

Но в подхода на тези художници има сходства. Преди всичко във факта, че и в Бухенвалд рисунката е хроника свидетелство за ежедневието в концлагера, както изтъква Мари-Франс Ребул². Друга прилика произтича от това, че рисунката е средство за изобразяване на една адска действителност, усетена с тялото. По липса на следи зрителят няма друг начин да я долови. Рисунката спасява въпросната действителност от изчезване. Свидетелството става косвено обвинение: *Ето какво направиха те*. Това напомня как Гоя пише „Ето го най-страшното“ или „Аз видях това“ върху някои шампи от поредицата „Ужасите на войната“. Накадзава озаглавява по същия начин своя първи комикс манга: „Аз видях това“. И отношението към мъртвите е подобно: и едните, и другите се опитват „да вдъхнат живот на хора, които вече не са живи или не са съвсем живи“, „да представят като човеци“ същества, които вече са просто предмети. В единия случай те са били считани за „чаркове“ (Stück) или „предмети“ от нацистите, както пише Лоранс Бертран-Дорлеак за Бухенвалд³, в другия те са били принудени „да умрат като предмети“, както казва Наоно Акико в своя етюд върху *Генбаку но е*⁴.

¹ Вж. Marie-France Reboul, *Buchenwald-Dora, L'art clandestin dans les camps nazis*, Geai Bleu éditions, 2016.

² Пак там.

³ Laurence Bertrand-Dorléac, послеслов към книгата, цитирана в бел. 13

⁴ Naono Akiko, *Emotions carried by the brush, A-bomb drawings by survivors*, Tokyo, Iwanami Shoten, 2007, p. 77–80. Наоно Акико е социолог и доцент в Университета в Кюшу.

Как изглеждат *Генбаку но е*? Каква е тази адска действителност, която човек не може да си представи, ако не е бил на място и ако няма визуално свидетелство за нея?

В техническо отношение рисунките са твърде разнообразни. Често те са несръчни (ил. 3), понякога са добре изработени (ил. 4). Понякога, но рядко, те се доближават до традиционното рисуване (ил. 5). Начините на изобразяване също са най-различни: горен ракурс (ил. 6), абстракция (ил. 7), реализъм (ил. 8) или поредица от картини, разказващи някаква история, подобно на комикса (ил. 9). Рисунките са в най-различен формат. Художниците са използвали множество техники като черен молив, мастило, цветни моливи, маркери, химикалки, водни бои, въглен или гваш. За носители са използвали рисувателна хартия, понякога обикновена хартия, платно, а в отделни случаи дори са рисували на гърба на календар или на *фудзума* (японска хартиена врата, често пъти с декоративни мотиви), понякога са използвали страници с редове от ученически тетрадки (ил. 10). Тъй че рисунките не са еднакви по размер, нито по своята завършеност.

Те винаги разказват нещо лично преживяно, записано като коментар. Похватът се среща често в японската и китайската живопис, където текстът или стихотворението са включени и изписани калиграфски в самата рисунка. Това е един от редките аспекти, благодарение на който рисунките се вписват в традицията. Не става дума за незначителна подробност: сама по себе си рисунката никога не е достатъчна. Нито пък разказът. Това показва, че изобразяването е сложен процес: рисунката има нужда от слово, а словото – от рисунка. Някои рисунки проговарят повече чрез думите към тях и обратно. Така, донякъде като в творчеството на Шарлот Саломон¹, взаимодействието между двете изразни средства винаги е от особено значение.

Какво показват рисунките? Доколкото са визуални хроники, те оставят преди всичко впечатлението, че откриваме реалности. Това откритие става постепенно, от една рисунка към друга.

¹ Charlotte Salomon, *Life or theatre ?*, Waanders publishers, Zwolle, 1998.