

Shomei Tomatsu: Kůže národa

Fotoaparáty a filmy jsou evropské a americké vynálezy: japonští fotografové se celé století učili stylu práce od západních autorů. Začali rozvíjet vlastní jedinečný způsob vidění teprve po druhé světové válce, kdy jejich země přijímala západní způsoby a ideje s větší dychtivostí než kdykoli dříve. Nejlepší japonští fotografové padesátých a šedesátých let dvacátého století dokázali skloubit intenzivní emotivní realismus s prvky surrealismu a klasického japonského umění a vytvořili tak jednu z nejosobitějších fotografických kultur na světě.

Shomei Tomatsu se narodil v roce 1930 v Nagoji, která je střediskem japonského automobilového a leteckého průmyslu. Desetiletí, kdy se Japonsko obrátilo k pravicovému nacionalismu, dobylo nemalou část východní Asie a poté utrpělo katastrofickou porážku ve druhé světové válce, prožil jako školák. Byl příliš mladý na to, aby byl odveden do armády, a zažil zblízka bombardování, které proměnilo Nagoju v hromadu trosek a popela. Dospíval v kosmopolitním ovzduší poválečného Japonska, kde se cizí a nové neustále mísilo s původním a starým.

Tomatsu je činný jako fotograf již více než padesát let. Tato retrospektivní výstava sleduje převážnou část důležitých témat jeho tvorby, jeho dílo však pokrývá ještě širší škálu. Jeho snímky prozrazují vášnivě zaujetí svobodou – svobodou, která umožňuje přeskakovat z jednoho tématu do druhého bez ohledu na tradiční kategorie, přejít od hluboké vážnosti k naprostému rozmaru a zase zpět, zbavovat symboly Japonska jejich aury posvátnosti a hned zase je oslavovat. Často říká, že jeho současníci nevěří v nic – že byli svědky toho, jak se staré japonské sloupy víry a přesvědčení hroutí, a zažili tolik násilností, že mají pramalou důvěru v budoucnost. Fotografie Shomeie Tomatsu zdůrazňují přesvědčení, že osobní zážitek zranění, země, trosek, slunečního svitu a kůže obsahuje víc pravdy než velké ideje, a že člověk musí především důvěřovat vlastním očím spíše než hlasu jakékoli autority.

Tomatsu byl ve své době svědkem překotného procesu znovuvybudování a přestavby Japonska, kdy jednotlivci, muži i ženy, na sebe brali více odpovědnosti než kdykoli předtím. Reaktivní, mobilní, flexibilní a finančně nenáročná fotografie byla ideálním médiem pro průzkum otázek, na které národ hledal odpovědi, a Tomatsu se ujal tohoto úkolu se „strašlivou houževnatostí“, jak říká jeho kolega, fotograf Daido Moriyama. Dokonce i ten nejhravější snímek Shomeie Tomatsu má velkou morální sílu. Tomatsu je jedním z nejvýmluvnějších japonských umělců posledního půlstoletí a jeho práce vypovídá velmi mnoho o tom, co se děje, když se Západ dostane do střetu se světem za jeho hranicemi.

Výstavu *Shomei Tomatsu: Kůže národa* uspořádalo San Francisco Museum of Modern Art ve spolupráci s Japan Society v New Yorku. Výstava se těší velkorysé podpoře National Endowment for the Arts, Allana Alcorna, Lindy a Jona Gruberových, E. Rhodes and Leona B. Carpenter Foundation, Boba a Randi Fisherových, Blakemore Foundation, pana Williama S. Fishera s chotí, Prentice a Paula Sackových, Ellen Ramsey Sanger, The Japan Foundation a Fuji Photo Film Co., Ltd. Výstava je věnována památce Ellen Ramsey Sanger.

Po válce

V roce 1945 dopadly nejmocnější zbraně, jaké kdy člověk zkonstruoval, na japonská města a civilisty. Vznikl nový výraz pro označení toho, co zbylo – *jaki no hara*, neboli „spálená pláň“. Tomatsu uvádí tento obraz zkázy jako východisko své tvorby, i když na konci války mu bylo

teprve patnáct let a první léta míru se snažil především sehnat něco k jídlu: první fotoaparát dostal až v roce 1950. Po celá padesátá léta byla poválečná atmosféra – Japonci říkají *apuregeru*, z francouzského *après-guerre* - v jeho díle silně přítomná, a to i v těch fotografiích, které se dotýkají války pouze v náznacích. Děti, které zachytil na snímcích z cyklu *Škola pro děti z člunu*, se narodily až po skončení bojů, ale lačnost, s jakou hltají rýži, připomíná potulné sirotky z válečných let. Slavná fotografie gumového člunu ve stříbřitém bahně vznikla po velkém tajfunu v roce 1959, ale silně připomíná ztroskotání v příboji na těch mnoha tichomořských ostrovech, kde se odehrály zlé bitvy.

Fotografie Shomeie Tomatsu z padesátých let charakterizuje láskyplné zkoumání všedního života. To, že divoká kráska na snímku *Prostitutka, Nagoja* (1958) je laciná prostitutka, jejímiž klienty jsou američtí vojáci, je důležité; ale právě tak mají svůj význam oblaka dýmu, která vypouští z nosu. Starý muž, který spí stočený na sedadle ve vlaku, je tvrdě pracující poslanec nového parlamentu, ale zrovna tak jako tato skutečnost je důležitý jeho knírek a hladká, chlapecká stehna.

Konec války znamenal pro Japonsko katastrofu i osvobození a v poválečných emocích nebylo přítomné jen zoufalství a vyčerpání, ale také optimismus a radost. Spisovatelé a umělci často mluvili o průzračné jasnosti, která se prolínala s bolestí, a tato neoddělitelná směsice poznamenala rovněž tvorbu Shomeie Tomatsu i poté, co se Japonsko změnilo a jeho zájmy se posunuly za horizont bezprostředně poválečné situace. Žádná z jeho nejlepších fotografií není taková, aby prostě popisovala věc před objektivem. Každá je složitou obrazovou básní, v níž zaznívají opakovaně disharmonické tóny, které si mohou i protiřečit.

Předtím

Japonsko šlo do války se Západem nejen kvůli území, ale také pro ideály, které podle jeho přesvědčení byly jedinečné a klasicky japonské. Přestože byly servírovány zabalené v konvenčních lžích a propagandě, militaristické Japonsko spatřovalo sebe sama jako obránce starobylých a ryzích hodnot proti atakům modernismu. V padesátých letech hodil národ tyto hodnoty přes palubu s takovým nadšením, že se každý umělec, který se zabýval příštím osudem Japonska, musel ptát, jestli vůbec měly nějaké opodstatnění.

Tomatsu vytvořil v padesátých letech několik fotografických cyklů, které hledají v současnosti stopy vzdálené minulosti. Jeho první malé knížky byly *Hrnčířské město a Záplavy a Japonci*. K nejoblíbenějším fotografickým esejům Shomeie Tomatsu patří *Čindonja* (která sledovala skupinu pouličních muzikantů), *Osorezan* (neboli Hora strachu v severním Japonsku, kam poutníci přicházejí za slepou šamankou) a *Domov* (starý dům v Kjúšú, který patřil rodině jeho první ženy). Tradiční symboly starého Japonska – třešňové květy, pyšní válečníci, krásné kurtizány, hory, břehy a borovice – v jeho práci nápadně chyběly. Namísto toho nabízel svět chladu, tmy a rozpadu, zbavený velkolepého mýtu, evokující minulost, k níž se nikdo nechce vracet.

V závěru dekády se Tomatsuův fotografický styl vytrýbil a získal velmi osobité, charakteristické rysy. Náměty svých fotografií ostře odděloval od věcí, které je obklopují, jakoby každou jednotlivou chvíli vyřezával z proudu času. Ve svých fotografických esejích kombinoval obrazy s bezpříkladnou volností a odmítal žurnalistické konvence, podle nichž byly obyčejně takové eseje komponované. Cyklus snímků o starém domě nazval *Domov*, ale místo architektury domu ukazoval pouze zvláštní detaily jeho zkázy: odpudivou mucholapku, mrtvou mouchu na podlaze. Naučil se, že snímek může být nezávislým dílem vizuální poezie,

tak přesným, fyzickým a kompaktním jako haiku, osvobozeným od jakéhokoli závazku s výjimkou logiky fotografa, který sleduje svou mysl a své srdce.

Američané

Když v srpnu 1945 skončila válka, našlo se v Japonsku jen málo lidí, kteří někdy viděli opravdového Američana. Tomatsu napsal, že si jako dítě představoval Američany tak, že mají zahnuté nosy a klobouky jako vyžraný zub. Ve strachu před znásilněním si dívky z jeho čtvrti ostríhaly vlasy a nabarvily tváře tuší načerno, ale Američané už dávno udeřili nejhůře, jak mohli, ze vzduchu. Jejich velkorysost Japonce ohromila, stejně jako Američany ohromilo, s jakou otevřeností je Japonci přijali. V letech těsně po válce se zrodil vztah, poznamenaný složitou směsí lásky a nenávisti. Určitá disharmonie je cítit dodnes, i když v mnohem mírnější podobě než tenkrát.

Okupace skončila v roce 1952, když Tomatsu právě začínal fotografovat, ale Amerika v Japonsku se stala jeho ústředním, nejsilnějším tématem. Na konci padesátých let zahájil svou patnáctiletou pouť po hlavních vojenských zařízeních, která v Japonsku zanechali Američané, a došel až na ostrov Okinawa, kde byla téměř polovina území vyčleněná pro potřeby americké armády a Japonci sem směli jen na zvláštní propustku. Tomatsu se málokdy dostal na samotné základny, a tak se soustředil na pečlivý průzkum upatlaných městeček v jejich okolí, kam Američané chodili nakupovat laciné suvenýry a bavit se s děvčaty v baru. Na fotografiích z Okinawy je také mnoho vojáků, kteří mají namířeno do Vietnamu, a velká letadla, která odlétala každý den do Jihovýchodní Asie s nákladem bomb. Svou práci o Američanech nazval *Žvýkačka a čokoláda* podle cukrovinek, které američtí vojáci rozdávali po válce dětem.

Tam, kde se v dobové japonské literatuře a filmech objevují Američané, může být pocit ponížení velmi silný, a je přítomný i ve fotografiích Shomeie Tomatsu. Těžko si představit brutálnější obraz spojení dobyvatele a podmaněného, než jeho snímek smějícího se mariňáka, jak si před tváří fotografa zouvá botu. Tomatsu se ovšem vždy řídil věrností fotoaparátu vůči jednotlivým faktům. Američtí vojáci, námořníci a děti v jeho nejlepších dílech nejsou nestvůry nebo nadlidská monstra – jsou to lidé a mají své chyby – jsou to jednotlivci, jejichž křehkost a osamělost fotografa fascinuje a nachází v ní krásu. Jak sám říká, láska a nenávisť od sebe nejsou vzdálené o nic víc, než dvě strany archu papíru.

Atomová bomba

V roce 1960 požádala Japonská rada proti atomové a vodíkové bombě Shomeie Tomatsu o fotografie *hibakuša*, lidí, kteří přežili zkázu města Nagasaki. Tomatsu tam nikdy předtím nebyl, ani nijak zvlášť nepřemýšlel o hrůzách 9. srpna 1945. Oběti se obvykle styděly za svá onemocnění a jizvy a žily v odloučení. Když se s nimi Tomatsu poprvé setkal, byl tak otřesený, že stěží ovládal svůj fotoaparát. Nicméně si odtud odvezl to, co se později mělo stát jeho nejslavnější prací. Jednou z osob, které fotografoval, byla i Tsuyo Kataoka, kdysi krásná mladá dívka. Výbuch bomby s kódovým označením Fat Man, Tloušťák, jí znetvořil tvář a na fotografii to vypadá, jako by se do objektivu dívala maska se dvěma otvory pro oči.

Tomatsu přistupoval k *hibakuša* trpělivě a obezřetně, jako by pronikal někam, kde nemá co pohledávat. Všiml si pozorně jejich ran, ale dával pozor, aby se nepokoušel o přehnané projevy protestu nebo soucitu. Působivost jeho fotografií z Nagasaki tkví v intimitě. Jakoby chtěl vyjádřit, že to, co se stalo, natolik přesahovalo veškerá měřítká a přitom bylo tak

jednoduché, že jakákoli pomoc, kterou by nabídl, by se rovnala urážce. Práce, které shromáždil v knize *11:02 Nagasaki* (1966), patří mezi nejvíc šokující a zároveň nejprostší v celém jeho díle.

Publikace obsahuje také snímky relikvií ze sbírek Muzea atomové bomby v Nagasaki – láhve, hodinky, brýle a střešní tašky zdeformované explozí. Snad nejpůsobivější je fotografie pivní láhve, roztavené do tak groteskního tvaru, že připomíná monstrózní lidský plod nebo dítě opečené na roštu. *11:02 Nagasaki* uzavírají fotografie amerických námořníků na vycházce a letadlové lodi *Enterprise* vybavené jadernými zbraněmi. Očekávali bychom, že tyto snímky budou plné vzteku, ale přitom vyzařují stejný klid jako zbytek knihy – nikoli hořký, ale hluboce tragický. Ukazují, že se bomba prostě zabydlela na tomto světě a nikdy bychom neměli být tak naivní, abychom si mysleli, že už jsme viděli všechno, co dovede.

Amerikanizace

Po příchodu Američanů do Japonska následoval příliv západních idejí, výrobků a módních způsobů: romanopisec Jiro Osaragi napsal, že každý, kdo v roce 1940 spěchal, aby si oblékl uniformu, se v roce 1945 chvatně převlékal do havajských košil. Tomatsu sám se stal typickým kosmopolitou. Kavárny byly po válce často vymalovány surrealistickými nástěnnými malbami, takže dávno předtím, než se dozvěděl cokoli o umění, popíjel v Nagoji kávu a hleděl přitom na groteskní kopii obrazu Salvadora Dalího. Později četl Jeana-Paula Sartra, Jacka Kerouaca a Allena Ginsberga, studoval filmy Jeana-Luca Godarda, pro film o amerických tryskáčích v akci použil hudbu Sonnyho Rollinse a proslulý výrok Muhammada Aliho „I Am a King“ si vypůjčil pro název jednoho ze svých nejlepších esejů.

Japonsko již déle než jedno století lačně přijímalo vše, co pocházelo ze Západu, považovalo to za neoddelitelné od modernosti, která byla zároveň vzývaná i zatracovaná. Na moderní a západní věci se pohlíželo jako na pošlapání slavné minulosti, ale také jako na prostředek osvobození od tradic, pociťovaných jako svazující.

Pokud Japonci na fotografiích Shomeie Tomatsu mají na sobě západní oděv nebo se chovají západním způsobem, je třeba to vnímat vždy na tomto ideovém pozadí: vlastním námětem prací Tomatsu na téma amerikanizace jsou právě jeho ambivalentní pocity vůči Západu. Pět číšnic za barem s natupírovanými účesy působí komicky odpudivým dojmem, ale svoboda mladíka, který se oddává snění mezi hracími kartami na plážové dece, je nádherná.

Na fotografiích Tomatsu však nenajdeme jediný znak Coca Coly nebo Pepsi, který by neměl přichuť prohrané války. Porážka je ještě více zřejmá ve snímcích určitých žen, ale ne proto, že by snad fotografoval ženy zneužitě Američany. Ženy z barů posádkových městeček, které těžší z Američanů, se samy udělaly ošklivými. Mladá, nevýslovně krásná herečka Eiko Oshima si například uchovává veškerou výjimečnost a dvojznačnost archetypu japonské ženy. Naproti tomu ženy v posádkových městech jakoby odhodily sebe sama.

I Am a King / Jsem král

Jestliže byl japonský smutek z porážky řadu let pohřbený pod povrchem, k jeho podstatnému utišení došlo v šedesátých letech, v době nevídané prosperity, kdy Japonsko začínalo získávat svou dnešní podobu. V tomto „období silného růstu“ se intence národa zdály být dobré a jeho skutky lidské, válečná katastrofa ustoupila do pozadí a budoucnost se zdála být blízká a jasná. Tokio vzkvétalo a přestože se na konci dekády objevila určitá ztráta iluzí, rozhodně

nezakořenila jako v Americe. Symbolem nového Japonska se více než co jiného staly olympijské hry v Tokiu v roce 1964. Olympiáda byla chápána jako opak porážky, její přímý protiklad: byl to zdroj hrdosti nikoli nepodobné té, kterou pociťovali Američané o pět let později, když poprvé přistáli na Měsíci.

Po celá šedesátá léta Tomatsu usilovně pracoval: publikoval prakticky každý měsíc jeden cyklus fotografií. Později sebral ty, které nejlépe vystihují radostnou náladu dekády v knize *I Am a King* (1972), jejíž titul evokuje triumf fotografa jako obyčejného člověka i vzestup japonského národa. Jeho tvůrčí škála se dramaticky rozšířila a díky ryzí síle vnímavosti se dokázal vyrovnat s tak rozdílnými tématy, jako je plankton pod mikroskopem a město Tokio z výšky bezmála jednoho kilometru. Obrazy uváděl do nezvyklých souvislostí a dosahoval tak uvolněného poetického vyznění, jaké je ve fotografii vzácné.

Lhkost cyklu *I Am a King* odpovídala všudypřítomnému pocitu uvolnění v tehdejším Japonsku. Tomatsu pěstoval a rozvíjel ve svých fotografiích surrealistické aspekty a liboval si v osobitých experimentech, z nichž některé připomínají starou surrealistickou hru „*exquisite corpse*“*. V *Gulliverových cestách* fotografoval promítací plátno během projekce filmu, pak film přetočil a exponoval ho v radikálně odlišném prostředí – například na jednom snímku se *My Fair Lady* odehrává mezi žraloky v akváriu. Cyklus *I Am a King* je nabitý hravou nejednoznačností chvíle, kdy národ hledá svou novou tvář v rychlém toku změn, kdy je všudypřítomná halucinační prazvláštní nálada nového, ale kde se objevují také chvíle výbuchů zuřivosti. Pro *Japonskou světovou výstavu v Osace* (1970) vytvořil Tomatsu fotomontáž: zamlžený pohled na Expo s ostrým obrazem skvrn rudé barvy, které jakoby vycházející slunce na japonské vlajce vrhalo na budovy výstaviště, nebo na nás.

* „výtečná mrtvola“ oblíbená hra surrealistů, při které si skupina lidí předává přeložený kousek papíru a každý zúčastněný nakreslí na přeloženou část papíru část těla, aniž by viděl jeho zbytek. Pozn. překl.

Podzemní město

Na konci šedesátých let žil Shomei Tomatsu na kraji čtvrti *Šindžuku* – druhého tokijského městského centra, jednoho z nejbarvitějších míst na světě, kde se mimo jiné koncentruje místní obchod se sexem. V době, o které je řeč, to byl i domov bohémské avantgardy a odehrávaly se tu mohutné násilné protesty proti Smlouvě o bezpečnosti mezi USA a Japonskem, která zaručila Spojeným státům základny na japonském území a napomohla tak americké účasti ve vietnamské válce. Práce, které zde vznikly, jsou obsaženy v jedné z nejsilnějších knih Shomeie Tomatsu s názvem *Ó! Šindžuku* [1969]. Na její obálce napsal:

Šindžuku je město mladých Šindžuku znamená vystoupit na cestě domů Šindžuku je podzemní město Šindžuku je scéna pro happeningy Šindžuku je město těch co projíždějí Šindžuku je město sexu Šindžuku je lůno civilizace Šindžuku je obrovský supermarket Šindžuku je Tokio v miniatuře Šindžuku je mekka instantní kultury ... Šindžuku je beztvárá měňavka Šindžuku nás naplňuje očekáváním Šindžuku je vesnice studentských domovů ... v Šindžuku můžete pít a tančit za dvě stovky Šindžuku je nádvoří pro každého ... Šindžuku je frivolnost a drzost Šindžuku je moderní džungle Šindžuku smrdí zločinem ... Šindžuku je přízrak touhy který zešílel a může všechno pohltnout Existuje bezpočet slov kterými můžete popsat Šindžuku Když se je budeme snažit chytit vysmeknou se ze sítě jako úhoři...

Lidé, kteří tehdy zažili Šindžuku, si vzpomínají na výstřednost, násilí, úpadek, zuřivost a radost takové intenzity, že to, co po ní zbylo, vypadalo jako naprosté prázdno. Fotografie Shomeie Tomatsu ze Šindžuku se jen málo dotýkají složitých moderních dějin Japonska a zachycují jen přítomnou chvíli – v rámci jeho díla jsou snad nejméně retrospektivní. Mají ducha tanečnice butó, která má na očím víčku přidělané řasy, nestvůrně dlouhé jako noha

tarantule, a rozplývá se v rozkoši. Přesto se v těchto fotografiích najdou stopy určitých starobylých dovedností, v jeho temných odstínech a drsných vlajících gestech. Je v nich křik píšťal, které řídí těžký krok herců divadla nó i divokost, s jakou štětec mnicha a kaligrafa Hakuina útočil na papír.

Jih

V roce 1969 při své první cestě na Okinawu očekával Tomatsu, že tu uvidí nejvíce zamerikanizovanou část Japonska. Při jeho prvních návštěvách skutečně vznikla řada výrazných snímků Američanů, jejich obrovských vojenských základen a letounů, které jen svou velikostí nahánějí hrůzu. S překvapením ovšem zjistil, že s výjimkou laciného pozlátka městeček v blízkosti základen ponechali Američané Okinawu víceméně nedotčenou. Ve vzdálenějších oblastech se vzhledem k tamní chudobě a izolaci zachovaly způsoby života, které jinde v Japonsku již dávno zmizely. Tomatsu sdílel názor mnoha svých současníků, že to, co je předmoderní, je autenticky japonské. V sedmdesátých letech často podnikal cesty na Okinawu a tehdy prohlásil, že když jede na Jih, jako by jel do Japonska, zatímco když se vrací do Tokia, jako by jel do Ameriky.

Tento objev přinesl nejdramatičtější obrat v jeho kariéře. Tomatsu byl odjakživa skeptik. Pohrdal Japonskem svého dětství, s odporem hleděl na americké okupanty a dokonce nedůvěřoval ani svému vlastnímu odporu (když uvážíme, jakou lásku k Američanům jeho fotografie také vyjadřují). Nyní ovšem, když se octl v místech, které soupeření Japonska s Amerikou minulo, postupně zavrhl odmítavý postoj. Sluneční svit, moře a volná odpoledne mu daly svobodu, takže nabyl dojmu, že získal klíč k tomu, čím Japonsko kdysi bylo – anebo čím by mohlo být.

V roce 1972 se Tomatsu odstěhoval do města Naha a brzy poté podnikal cesty na Mijako a další vzdálené ostrovy. Ve zdejší džungli promlouvaly kouzelnice k mrtvým tajným jazykem a jen velmi málo tu připomínalo amerikanizaci, atomové bombardování nebo hospodářský zázrak, který se právě v Japonsku odehrával. Pokud ovšem Tomatsu hledal projevy původního ducha národa, byl postaven před smutnou skutečnost: cokoli objevil, ztrácelo se mu před očima spolu s obyvateli jižních ostrovů, kteří se stěhovali na Sever. Fotografie z Jihu nepředstavují žádné evidentní objevy, ale spíše metafory toho, co si snad jejich autor mohl přát nalézt, ale co nemohl nikdy uchopit. Mají v sobě vzrušení, které může cítit badatel na prahu velkého objevu, ale zároveň jsou plné elegické lítosti.

Po poválečných letech

Tomatsu se nepřestal zabývat japonskou identitou ani po roce 1980, i když oproti fotografiím z jižních ostrovů má jeho pozdější práce na toto téma abstraktnější charakter. Jeho posedlost amerikanizací Japonska se téměř vytratila: v roce 1999 napsal, že „se vydal na bezejmenné moře chaosu, které není ani Amerika, ani Japonsko“. Japonsko, nebo to, čím bylo a proč, zůstávalo ovšem i nadále předním tématem jeho tvorby.

V jednom ze svých pozdějších fotografických cyklů s názvem *Třešňové květy* se Tomatsu zabývá jedním z nejsilnějších klasických symbolů Japonska, jehož obraz byl kdysi vyražen na mosazných knoflících jeho školní uniformy. Za války prohlašovali romantičtí mladí kamikadze, že si přejí padnou tak, jako padají každý rok v dubnu třešňové květy – a filmový režisér Nagisa Oshima vskutku napsal, že fotografie Shomei Tomatsu vyjadřují „pozoruhodné nadšení... pro vůni smrti.“ V cyklu *Třešňové květy* ovšem vzdává hold samotné nádheře

třešňového květu a pokud ji vztahoval k minulosti, snažil se od ní odstříhnout a představit krásu květu v její ryzosti, nezatíženou dalšími významy. To znamenalo, že válka je definitivně pryč.

Více než jedno století se mnozí Japonci i Američané tázali, jestli Japonsko neztratilo amerikanizací víc, než si mohlo dovolit, a někteří prohlašovali, že ztráty byly vyšší než zisk. Tomatsu si také kladl tuto otázku a usilovně na ni hledal odpověď, ve svém pozdním díle však dospěl do bodu, kdy je těžké se k ní jakkoli postavit. Na snímku *Dospívání, Nagasaki* (1997) jej s úsměvem zdraví dívka, která stojí v ohnivě rudém kimonu před světle zeleným kontejnerem na odpad na pozadí azurově modrého nebe. Starobylá japonská elegance je dávno ta tam a dívka se zdá být trochu nervózní – jakoby si nebyla jistá, jestli ji fotograf příkře odsoudí nebo přijme - jedno je však jisté, Japonsko takové, jaké bývalo, patří minulosti. Jejich setkání se chvěje v lednovém slunci a všechno, co si můžeme pamatovat ze starých časů, vybledá ve srovnání s křiklavou ošklivostí i nádherou dneška.

Kůže národa

Snad pro větší názornost bývají knihy Shomei Tomatsu uspořádány podle společných námětů, jako je například bombardování Nagasaki, Shinjuku nebo Američané na Okinawě. V jiných kombinacích ovšem jeho fotografie přesahují kategorie, v nichž byly poprvé zveřejněny, a úzce se navzájem doplňují, i když původně byly pořízeny z velmi vzdálených pohnutek. Kameny na dně řeky na Osorezanu jakoby v sobě ukrývaly tajemný klíč ke zjizvené kůži na zádech jedné z hirošimských obětí, která je zase vodítkem ke kompozici uschlého listí a lusku na snímku *Zahrada v troskách* (1964).

Fotoaparát podává bohatý obraz světa, ale vysvětluje málo, a Tomatsu našel přesný průsečík nejednoznačností fotografie a poválečného Japonska. V jeho době se objevilo mnoho nového, ale mnohé zůstávalo při starém, bylo dosaženo mnoha úspěchů, ale mnohé bylo odloženo s tím, že se to bude řešit, až to přebolí. Snímky Shomeie Tomatsu jsou nejvýmluvnější nikoli tam, kde vyjadřují tragický nebo oslnivý kus známého světa, ale spíše tam, kde usvědčují krásu moderního světa z kladení otázek, spíše než nabízení odpovědí. Také v sobě mají – jako vedlejší produkt – ducha elegance, taktu a magickou sílu, které patří k nejvyšším ideálům klasického japonského umění.

Všechny nejlepší fotografie Shomeie Tomatsu nějakým způsobem odkazují k velkým událostem jeho doby, nejsou však ani tolik historickým záznamem, jako řadou zkoumání, jehož závěry mohou být jen částečné, a proto ještě cennější. Co ještě zbylo z jeho vlastní země po katastrofě, k níž došlo v jeho mládí, a co z toho ještě mělo nějakou hodnotu? Co mohlo být podstatou Japonska, když se země tak rychle stávala něčím novým, a co mohlo nahradit staré vlajky, roztrhané na kusy? Dílo Shomeie Tomatsu stojí mezi Západem a Asií, ošklivostí a krásou, lítostí a vyčerpáním, zděšením a přijetím, destiluje trest nejistoty, s níž čestný člověk nutně nahlíží svou vlastní dobu. Nemůžeme doufat, že bychom někdy získali schopnost vidět pod povrch věcí, říkají jeho obrazy, ale také slibují, že se můžeme mnoho dozvědět, když budeme správně číst v jejich kůži.