

רחל פרי ואגתה פייטרסיק

מבוא

אספו והציגו! תערוכות כאמצעי לזיכרון השואה בתקופה שמייד לאחר המלחמה

התרבות מוזיאונית השואה בארבעים השנים האחרונות עוררה עניין ציבורי ומחקרי באופן שבו תערוכות משקפות ומכוננות את הזיכרון התרבותי של היסטוריות של טראומה. עם זאת, ראשיתם של רוב המחקרים על תערוכות השואה נעוצה במה שכינה פול ויליאמס בסוף שנות השמונים של המאה הקודמת "הבהלה העולמית להנצחה"¹. גיליון מיוחד זה של "דפים לחקר השואה" חושף גנאלוגיה ארוכה ומקיפה יותר של פרקטיקות תצוגה, שהתעצבה מייד לאחר השואה. ואומנם, תהליך ה"מוזיאופיקציה" החל כבר ביום שלאחר השחרור: במחנות הריכוז וההשמדה אורגנו תערוכות מאולתרות, תלויות-מקום, ושוברי קופות מרשימים דוגמת התערוכה "פשעי היטלר" (1945) זכו לתמיכת משרדי ממשלה וארגונים בין-לאומיים ברחבי אירופה. בעלות הברית ארגנו תערוכות אלו כאמצעי של תקשורת המונים מתוך הנחה שפרסום פשעי הנאצים יתרום לדה-נאציפיקציה של המרחב הציבורי ויספק הגנה מפני נטיות פשיסטיות בעתיד.² התערוכות היו קשורות למשפטי נירנברג ומילאו תפקידים שונים: לשכנע ולהרשיע, ליידע ולחנך, אבל גם לעצב זהויות משותפות ולאומיות ולהכשיר השקפות עולם פוליטיות. אומנם המחקר כבר החל להידרש לתערוכות האנטי-פשיסטיות האלו, אבל התערוכות שהציגה שארית הפליטה של יהודי אירופה נשארו עד כה בשולי תשומת הלב האקדמית.

יהודים ניצולי השואה לא רק "אספו ותיעדו", הם גם אספו והציגו בתערוכות.³ יחידים וקבוצות כאחד השתמשו בתערוכות כ"מדיום" של זיכרון כדי להבליט את הקרבון שחוו היהודים בגלל האידיאולוגיה והמדיניות הג'נוסידיות של הנאצים. על ידי איסוף, הצגה ומסירה של מידע בדימויים, בטקסטים, בחפצים ובטכנולוגיות הציגו התערוכות נרטיבים חווייתיים ומרחביים שיצרו קשרים חדשים בין יצירות אומנות, מסמכים היסטוריים

¹ Paul Williams, *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford: Berghahn (2007).

² Cédric Gruat, *Crimes Hitlériens: Une Exposition-Deuil Au Sortir De La Guerre*, ראו: Paris: Éditions Tirésias-Michel Reynaud (2017); Heidrun-Ulrike Wenzel and Herbert Peter, *Vergessen? Niemals! Die Antifaschistische Ausstellung Im Wiener Künstlerhaus 1946*, Wien, Mandelbaum Verlag (2018).

³ Laura Jockusch, *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, New York: Oxford University Press (2012).

וחפצים חומריים, וכך לא רק הפיקו ידע אלא גם מסגרו זיכרונות אינדיווידואליים. מקצת התערוכות היו קשורות לוועדות ההיסטוריות היהודיות; אחרות לארגוני סיוע יהודיים בין-לאומיים כמו הג'וינט (American Jewish Joint Distribution Committee, JDC) או לקבוצות ציוניות. תערוכות אלו, בין שהוצגו בחללים ארעיים במחנות העקורים ובין שהוצגו במוסדות תרבות מבוססים, אפשרו זיכרון יהודי קולקטיבי על רקע מציאות חברתית ופוליטית שהמעיטה בחומרת השואה או השתיקה אותה. רבות מהתערוכות לא הופרדו מענייני היום-יום ושולבו במארג הפעולות היום-יומיות והקהילתיות של השורדים, ולכן היו קשורות בקשר ישיר לפעולות מרכזיות אחרות שביטאו את "החזרה לחיים", בהן החיפוש אחר בני משפחה, תיעוד והנצחה של השואה, הכשרה מקצועית ושיקום, וחינוך לקראת ההגירה לארץ ישראל והחיים החדשים בה. כל התערוכות אפשרו לשורדים היהודים לשקם את הפעלנות היוזמת שלהם על ידי הצגת ההיסטוריה שלהם עצמם באמצעות ייצוג עצמי.

אף על פי שתערוכות מוקדמות אלו מילאו תפקיד מכריע בעיצוב זיכרון השואה, שכחותן והיקפן עדיין לא נחקרו די הצורך. להשפעה שנודעה בעשור הראשון שלאחר המלחמה למדיות אחרות – צילום, ספרות, אנדרטאות, קולנוע, טלוויזיה – יוחדו מחקרים רבים, אבל מהתערוכות, לעומת זאת, המחקר התעלם במידה רבה. להתעלמות זו כמה סיבות שקשורות זו לזו. כיוון שהיו פעילויות ארעיות, קצרות טווח ודלות תקציב, הן תועדו רק באופן חלקי ולכן קשה לשחזר אותן היום; כיוון שהיו יוזמות קולקטיביות, שלא זוהו עם יוצר אחד, התגלמו בהן כוונות רבות שמנוגדות פעמים רבות לנרטיבים לאומיים; ולבסוף, כיוון שהשתמשו במדיות ובסוגות שונות באופן אקלקטי, קשה לסווג אותן, ונדרשות מתודולוגיות דיסציפלינריות שונות ששאובות מלימודי מוזיאונים, לימודי תרבות, תרבות חזותית, תולדות האומנות, מדעי היהדות ותולדות השואה. על ידי בחינה של התמיכה המוסדית שקיבלו התערוכות, של האסטרטגיות שנקטו אוצריהן ושל התקבלותן, וכן של אופן הצפייה שעודדו והוויכוחים שהולידו, מקווה גיליון מיוחד זה להציע הבנה עשירה יותר של תערוכות – מדיום מוזנח אך חשוב בזיכרון השואה המוקדם.

*

המאמרים המוצגים כאן חושפים תופעה חוצת גבולות לאום. הם מסודרים פחות או יותר על פי סדר כרונולוגי ומקום גיאוגרפי ועוסקים במגוון יוזמות מוקדמות של שורדים באירופה (גרמניה, פולין, אנגליה), בקפריסין ובמדינת ישראל סמוך לאחר הקמתה.

רחל פרי מנתחת את תערוכות הצילום הנודדות שארגן ג'ורג' קדיש, יליד קובנה, במחנות העקורים באזור הכיבוש האמריקאי בגרמניה בשנים 1945–1946. תערוכות אלו הוצגו אחר כך גם בקונגרס הראשון של שארית הפליטה במינכן, שארגן הוועד המרכזי של היהודים המשוחררים. פרי מנתחת את השיח שמסגר את התערוכה של קדיש ואת

הסמיוטיקה שלה כ"דיבור מטריאלי" שפונה לניצולים יהודים, וטוענת שהתערוכה טיפחה זיכרון משותף באמצעות "דימויים מלכדים".

אגתה פייטרסיק מדגישה את ההטרוגניות של זיכרון השואה על ידי העמדת שתי תערוכות יהודיות חשובות זו לצד זו. שתי התערוכות הוצגו באתרי פשעים: התערוכה בביתן היהודי במחנה הריכוז לשעבר מיידנק, שארגן הוועד המרכזי של יהודי פולין (1946), והתערוכה "דרכנו אל החופש", שארגנה הוועדה ההיסטורית המרכזית במחנה העקורים בברגן-בלזן (1947). על ידי העמדת התערוכות זו לצד זו פייטרסיק מראה כיצד נעשו תערוכות אמצעי ליצירת נרטיבים שעוסקים בעבר, אך משקפים חששות בהווה. התערוכה במיידנק אפשרה ביטוי ציבורי של אבל באמצעות איקונוגרפיה יהודית בזמן התגברות האלימות נגד יהודים בפולין, ואילו התערוכה בברגן-בלזן שיקפה סדר יום ציוני שנשא עיניו לעתיד בארץ ישראל.

כריסטין שמידט ודן סטון מתמקדים ב"חיפוש אחר הנעדרים", תערוכה של הקונגרס היהודי העולמי בלונדון ב-1947, שהציגה חומרים שהשאלו לה משרד האיתור המרכזי של אונרר"א. בעזרת חומרי ארכיון הם שחזרו את צורתה ואת תוכנה של התערוכה. התערוכה, שסייעה למאמצי השורדים להתאחד עם בני משפחותיהם והתבססה על חילופי ידע חוצי גבולות לאומיים, נעשתה אתר להפקת ידע לאחר המלחמה. לטענת המחברים, על ידי הצגתו של תהליך החיפוש למבקרים עוררה התערוכה גישה אינטראקטיבית, שהתרכזה בקורבנות, שלא הייתה רק חינוכית אלא גם מתקנת.

דניאלה אוסצקי שטרן בוחנת מבחר של תערוכות אומנות ומלאכת יד שהוצגו בקפריסין בחסות ארגונים ציוניים. היא מתמקדת בתערוכה "תוֹנוֹ" ("תוצרת נוער"), שהפיקה תנועת השומר הצעיר, וחושפת את הקשר בין התערוכות ובין מגוון פעולות חברתיות. התערוכות נועדו לשורדי שואה שהיו בדרכם לארץ ישראל, והן שימשו למטרות טיפוליות, חינוכיות, אומנותיות ופוליטיות. רוב החפצים שנוצרו והוצגו התמקדו בעתיד, ולא עסקו בעבר הטרואומטי.

שניים מהמדריכים בקפריסין, האומנים הצעירים חנה ונפּתְלִי בָּנָם, הוזמנו ב-1953 לאצור את תערוכת הקבע הראשונה שהוצגה בבית לוחמי הגטאות. צ'לסי היינס מנתחת את ההיסטוריה ואת העיצוב של תערוכה חלוצית זו ומראה איך הגישה שנקטו בני הזוג בזם ניסחה בבירור את הזיכרון המוקדם של השואה למען הניצולים שהקימו את הקיבוץ ולמען כלל הציבור בישראל. היא מנתחת את הנרטיב הלא-כרונוולוגי של התערוכה ואת המדיה המעורבת ששימשה בה וטוענת שהתערוכה, כצורה של "ריאליזם טראומטי", עוררה תגובה רגשית ואימצה פרקטיקה של פורנוזיקה־שכנגד.

יחד, המאמרים בגליון זה מראים כיצד נוסח ועוצב זיכרון השואה במרחבים ציבוריים בתקופה שמייד לאחר השואה. על יסוד חומרים ארכיוניים שלא נבחנו בעבר וניתוח חזותי מדוקדק הם חושפים פרק חדש בתולדות התיעוד, ההנצחה והייצוג של השואה על ידי

הבלטת התפקיד המרכזי שמילאו תערוכות כמדיום. אין ספק שעדיין נדרשת עבודת ליקוט מקיפה של כלל החומרים, אבל גיליון מיוחד זה מתחיל במלאכה של כתיבת מחקרים מונוגרפיים והשוואתיים מבוססי מקורות על יוזמות מוקדמות אלו. אנחנו מקוות שפרסום זה, שכולל מחקרים שהיו צריכים להיעשות כבר לפני זמן רב, מניח את היסודות למחקר עתידי בנושא זה.

הרעיון לגיליון מיוחד זה מקורו בסמינר שלימדה רחל פרי במרכז הבין-לאומי ע"ש ויסלבנט לחקר השואה והוראתה באוניברסיטת חיפה, "הצגת השואה בתקופה שמייד לאחר המלחמה: היסטוריות, פרקטיקות ופוליטיקה". פרי מודה לראש התוכנית, פרופסור אריה כוכבי, ולתלמידי הסמינר. אגתה פייטרסיק מודה לקרן אלפרד לַנְדֶקֶר על תמיכתה בפרויקט המחקר הנוכחי שלה, "איך תערוכות בנו מחדש את אירופה: תערוכות על פשעי מלחמה ועל השואה בשנות הארבעים". אנחנו מבקשות להודות גם ליואב ירון, מנהל המערכת של "דפים לחקר השואה", על הניהול הקפדני של העבודה על גיליון מיוחד זה; לכל כותבי ביקורות העמיתים – על תרומתם החשובה; ולכל אחד מהמחברים – על מסירותם.