צ׳לסי היינס

ריאליזם טראומטי ועיצוב תערוכות בבית לוחמי הגטאות, 1953*

ביום עצרת הזיכרון השנתית של בית לוחמי הגטאות ב־12 באפריל 1953, עשור לאחר מרד גטו ורשה וארבע שנים לאחר שכמה משורדיו חברו יחד להקים את קיבוץ לוחמי הגטאות, נפתחה במוזיאון תערוכת קבע חדשה.[1] הקיבוץ, שראה את עצמו ״המשך של ההתנגדות ושל רוח הלחימה היהודיות״, נעשה מייד בעיני הניצולים שהתגוררו בו אתר חשוב להנצחת השואה; כך גם נתפס בכל רחבי המדינה החדשה שאך זה קמה.[2] העצרת פורסמה בעיתונים המרכזיים בישראל והייתה לה חשיבות מקומית ולאומית.[3] יותר מ־15 אלף איש השתתפו בעצרת, האזינו לנאומים ונכחו באירועי קריאת שירה ובמופעים שנערכו באמפיתיאטרון רחב ידיים סמוך לאקוודוקט גדול מהתקופה העותמאנית. האקוודוקט כוסה בחלקו בשלט גדול שציווה על הבאים שלא לשכוח לעולם.[4] המוזיאון הקטן של הקיבוץ, המכונה ״הבית״ ושמו הרשמי הוא ״בית לוחמי הגטאות על שם יצחק קצנלסון למורשת השואה והמרד״, התכונן למאורע כבר זמן מה.[5] לקראת סוף שנת 1952 הזמין מנהל המוזיאון, צבי שְׁנֵר, זוג אומנים צעיר, חנה ונפתלי בֵּזֶם, לעצב את תערוכת הקבע החדשה. לימים יתברר

---

* אני מודה למחלקה ללימודי היהדות ב־Arizona State University (ASU) על התמיכה בשכפול התצלומים למאמר זה. תודות מיוחדות לחוה תירוש־סמואלסון מ־ASU ולשושי נורמן מבית לוחמי הגטאות על הסיוע בהשגת האישורים להצגתם.

1 ב־1953 עדיין היה תחום ההנצחה בישראל בחיתוליו. באותה שנה נחקק בכנסת חוק זכרון השואה והגבורה – יד ושם, התשי״ג–1953. יום הזיכרון לשואה ולגבורה נקבע רק ארבע שנים אחר כך.

2 Eran Neuman, *Shoah Presence: Architectural Representations of the Holocaust*, New York: Routledge (2014), p. 21.

3 ראו למשל: ״בית לוחמי הגטאות ע״ש יצחק קצנלסון״, מודעה, **הארץ**, 8 באפריל 1953, עמ׳ 1; ״פתיחת מוזיאון השואה והמרד״, ידיעה במדור ״על פני הארץ״, **על המשמר**, 10 באפריל 1953, עמ׳ 7.

4 Neuman, *Shoah Presence*, p. 24. נוימן מציין שב־1953 ייצג מספר זה כשלושה אחוזים מאוכלוסיית ישראל. ראו גם במדור התצלומים של **ארכיון בית לוחמי הגטאות (אבלה״ג)**, מספר 35572. אני מודה לשושי נורמן מבית לוחמי הגטאות על עזרתה בהשגת התצלומים.

5 בית לוחמי הגטאות, שהוקם בשנת 1949, תיאר את עצמו כמוזיאון השואה הראשון בעולם. זמן קצר לאחר מכן, בדצמבר 1949, הוקם בירושלים ״מרתף השואה״ בתמיכת משרד הדתות. ההקמה של בית לוחמי הגטאות ומרתף השואה בשלב מוקדם כל כך מדגישה שכבר בשלב מוקדם מאוד הייתה דרישה להנצחת השואה, בייחוד בקרב השמאל החילוני והדתיים בישראל. תום שגב, **המיליון השביעי: הישראלים והשואה**, ירושלים: כתר (1991), עמ׳ 441.

שתערוכה זו הייתה התפתחות של ממש בהשוואה לתצוגות הנדושות שהוצגו במוזיאון בשנותיו הראשונות.[6]

בתצלום לא מתוארך של בית לוחמי הגטאות, שצולם בין 1953 ל־1959, נראה קהל המבקרים הנדחקים זה לצד זה בחלל התערוכה (תמונה 1). הצפיפות גדולה כל כך, עד שכמה מהם נראים כאילו הם נוגעים בקירות הגלריה. ברקע אפשר לראות את אחת מפעולות העיצוב החשובות של בני הזוג בזם: עבודת קיר שעניינה מחנות המוות, תצוגה של המשרפות ושל קברי אחים באמצעים אומנותיים מגוונים. בחלקו התחתון של הקיר נתלה תצלום גדול של המשרפה באושוויץ (היא עצמה אינה נראית בתמונה שלפניכם). מעליו דימוי של ארובה; עשן שחור, שצויר כמדומה ביד, מיתמר מן הארובה ומגיע עד התקרה. בתוך העשן המתפשט לאורך חלקו העליון של הקיר שולב טקסט באותיות לבנות בנושא ההשמדה ההמונית, המתאר איך ״משטר היטלר הרג מיליונים״. מימין לדימוי המשרפה נתלתה מפה של אתרי מחנות הריכוז ומחנות ההשמדה; משמאלו – תצלום מוגדל של קבר אחים פתוח. מטרידים יותר מכול הם אולי מדי האסיר התלויים במאוזן לארובה ולצידם כומתה או כובע ויוצרים בכך דמות שלמה של קורבן השואה – או ליתר דיוק, של שייריו החומריים.[7]

תמונה 1. בית לוחמי הגטאות, תצלום הצבה לא מתוארך, 1953–1959 בערך. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

6 כשנוסד קיבוץ לוחמי הגטאות בשנת 1949 עיצב נפתלי בזם בעבורו קיר וייתכן שזה היה הניצוץ שהצית את היחסים בינו ובין שנר. ראו: רחלי ברגר, **השפעת השואה על האמנות החזותית הישראלית של ״הדור הראשון״** (חיבור לשם קבלת התואר דוקטור, אוניברסיטת בר־אילן, תשס״ח), עמ׳ 310.

7 מדי האסיר היו ככל הנראה חלק מאוסף בית לוחמי הגטאות, ולא העתק. דומה שבימים הראשונים ההם לא עסקו במוזיאון בשימור החומרי של פריטים אלו. ראו: בתיה דונר, מירי קדם ומעוז עזריהו, **בית לוחמי הגטאות למורשת השואה והמרד ע״ש יצחק קצנלסון, 1949–1999**, לוחמי הגטאות: בית לוחמי הגטאות (2000), עמ׳ 21–22.

מונטאז' זה של חומרים – ציורים, תצלומים, חפצים – אינו יוצר תצוגה מגובשת אלא מעורר תחושה חזקה של דיסאוריינטציה. הארובה המאונכת ומדי האסיר המאוזנים משבשים את תפיסת המרחב. במבט מן הצד המדים נראים כאילו הם צפים, כמעט מתנפנפים כמו דגל, אך במבט מלמעלה הם נראים כגווייה על הקרקע. המדים, הממוסמרים לקיר, הושטחו לגמרי, ועיגול הבד המשמש גם ככובע וגם כראש (או כובע שמייצג ראש) נראה מלמעלה, ולא מלפנים כמו חליפת המדים. התצוגה החריגה של המדים אינה מאפשרת קריאה אחת, הרואה בהם אובייקט חומרי, אלא פותחת פתח למגוון פירושים ואסוציאציות, החל בדגלים שהכינו האסירים מהמדים שלהם וכלה בדמויות המרחפות של מארק שאגאל.[8] באמצעות אופן התצוגה מערער האוריינטציה הזה, טשטשו המדים – והתערוכה בכללה – את הגבול שבין הראָייתי לאסתטי, בלבלו את החושים וערערו את הטקסונומיות המוזיאליות המקובלות. תיעוד מצולם, יצירות אומנות ואובייקטים חומריים הוצגו כולם יחד לא רק כדי להעיד על מעשי הזוועה של הנאצים – אם כי חשוב לציין שעשו גם את זה – אלא גם כדי לשמש אמצעי אומנותי לגרימת זעזוע וערעור. במובן זה שימשה התערוכה ביטוי של ריאליזם טראומטי.[9]

השימוש שלי במונח זה מתבסס בעיקר על חיבוריו של חוקר הספרות מייקל רוטברג, שראה בריאליזם הטראומטי תגובה לבעיה של ייצוג השואה, שהייתה מאורע עצום וקיצוני כל כך עד שהרבו לומר שאין הוא ניתן לייצוג.[10] חשוב לציין שריאליזם טראומטי אינו ניסיון למסור או לתאר את החוויה הטראומטית בגילוי לב; הוא מבוסס על הגדרת הריאליזם כתוכנית פדגוגית ופוליטית ברורה, שתכליתה לתת צורה ונראוּת למה שהודחק ולא זכה לייצוג קודם לכן, וזאת על ידי "בחינה של האופן שבו היבטים רגילים ובלתי רגילים של רצח עם מצטלבים ומתקיימים יחד".[11] עם זאת, המוטיבציה הפוליטית או הפדגוגית הקיבוצית הזאת, המקושרת לדחף הריאליסטי, אינה מוציאה מכלל אפשרות תגובה לא־מודעת של הפרט לדימוי או לחוויה מזעזעים. במילים אחרות, אומנם הריאליזם הטראומטי משמש מחווה פוליטית מודעת, אבל בו בזמן אפשר להבין אותו גם כתוצאה של תגובה לא־מודעת – ריאליזם שהוא עצמו נפגע מטראומה או השתנה בעקבותיה.

בני הזוג בזם התחלחלו מהחומרים שנתקלו בהם במהלך העבודה על התערוכה בבית לוחמי הגטאות. מבחינה פוליטית הטרידו אותם מאוד גם השכחה והמחיקה שעימן התמודדו בעת ההיא הניצולים בישראל. בריאיון שנערך עימו זמן רב אחר כך סיפר נפתלי בזם שכאשר מיינו את החומרים לתערוכה הייתה חנה במצב של הלם. בזמן העבודה על

8 Benjamin Harshav, *Marc Chagall and the Lost Jewish World: The Nature of Chagall's Art and Iconography*, New York: Rizzoli International Publications (2006).

9 Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press (2000).

10 שם, עמ' 103.

11 שם, עמ' 9.

התערוכה הופיעו אצלה תסמינים ראשונים של פרקינסון, והתגובה שלה לדימויי השואה שראו הייתה חזקה כל כך שבתחילה הם לא ידעו אם מקור הרעידות החדשות שלה נפשי או גופני.[12] זמן קצר לאחר פתיחת התערוכה החל נפתלי, שלא חדל לחשוב על הידיעה שקיבל זה לא כבר על רצח הוריו באושוויץ, לעבוד על סדרת עבודות על השואה שתשנה את דרכו האומנותית.[13] לא חנה ולא נפתלי חוו את השואה ישירות. חנה הייתה בת למהגרים שהגיעו מרוסיה לארץ ישראל המנדטורית, ואילו הוריו של נפתלי דאגו שיברח מגרמניה לארץ ישראל ב־1939 בעליית הנוער.[14] הם נפגשו באקדמיה לאומנות ולעיצוב בצלאל בירושלים, שבה התעצבו יסודות יצירתם. נפתלי למד ציור ורישום וחנה למדה עיצוב גרפי. הדעות הפוליטיות המשותפות שלהם הביאו אותם ב־1947 לעבוד באחד ממחנות המעצר שהקימו הבריטים בקפריסין. מקפריסין המשיכו לפריז, ובשנת 1951 שבו לישראל.[15]

עם חזרתם לישראל פגשו השניים סצנת אומנות שנראתה מנותקת מההתמודדות היום־יומית במדינה החדשה. בראשית שנות החמישים כבר הייתה קבוצת ״אופקים חדשים״ הקבוצה האומנותית המובילה בישראל. קבוצה זו הושפעה מהשפה האוניברסלית לכאורה של המופשט, והאומנות שייצגה באופן מפורש את הזהות היהודית או את המציאות החברתית והפוליטית בישראל החלה באותן שנים להיחשב מיושנת.[16] חוקרת תולדות האומנות דליה מנור טענה שבאותם ימים היו ייצוגי השואה באומנות החזותית ״הטאבו הגדול ביותר בישראל״, ומי שהעזו להעלות את הנושא הורחקו לשולי העולם האומנותי.[17] בית לוחמי הגטאות הוקם זמן קצר לאחר השואה, ואף שעולו של רצח העם לא חדל להכביד, הנרטיבים הלאומיים שעתידים לעצב לימים את לימודי השואה בישראל נותרו לא

12 מצוטט בתוך: טל בשן, ״לא שוכח להביט למעלה״, **מעריב**, 11 בדצמבר 1987, עמ׳ 48. מאוחר יותר בשנת 1953 עיצבו בני הזוג בזם את אחד הביתנים לתערוכה הבין־לאומית ״כיבוש השממה״ בבנייני האומה בירושלים. הביתן שעיצבו היה כנראה שיתוף הפעולה האחרון של השניים. בסוף שנות החמישים נעשה נפתלי בזם אומן בין־לאומי מוכר ומכאן הדגש על כתביו ויצירותיו במאמר זה. לפי ריאיון שנערך עם נפתלי בזם בשנות השמונים, באמצע שנות החמישים הפסיקה חנה לעבוד עקב הרעה במחלת הפרקינסון שחלתה בה. ריאיון שערכה יעל סקלי עם נפתלי בזם, 1982, **הארכיון לתיעוד ולחקר האמנות בישראל ע״ש משה ציפר**, אוניברסיטת תל אביב, תיק נפתלי בזם, מספר 88, כרך 1.

13 ברגר, **השפעת השואה**, עמ׳ 126.

14 Racheli Berger, “Naftali Bezem: The Survivor and Israeli Society,” *Legacy: Journal of the International School for Holocaust Studies* 10 (2017), p. 42.

15 לביוגרפיות מפורטות של נפתלי בזם ראו: רותי אופק (עורכת), **נפתלי בזם – הולך ושב (קטלוג)**, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות (2012); זיוה עמישי־מייזלש, **נפתלי בזם**, תל אביב: ספרית פועלים (1986); גדעון עפרת, **נפתלי בזם**, רעננה: אבן חושן (2005).

16 גליה בר אור, **עבודה עברית: אמנות ישראלית משנות ה־20 עד שנות ה־90**, עין חרוד: משכן לאמנות ע״ש חיים אתר (1998), עמ׳ 9.

17 Dalia Manor, “From Rejection to Recognition: Israeli Art and the Holocaust,” *Israel Affairs* 4, 3 (Fall 1998), p. 255.

מגובשים, בייחוד בטרם נחקק "חוק זכרון השואה והגבורה – יד ושם, התשי"ג–1953".[18] בגלל השורשים החברתיים־ריאליסטיים והמחויבות הפוליטית של בני הזוג בזם התעלמו מהם בעלי ההשפעה החדשים בעולם האומנות של ישראל. עיצוב מוזיאון השואה היה עתיד להרחיק אותם אף יותר מהאסכולה המודרניסטית של אומנות מופשטת שמשלה אז בכיפה. אף על פי כן, עמדתם מחוץ לחוגי האליטה של האומנות אפשרה להם להנציח את עדותם של אנשי בית לוחמי הגטאות בדרך שהלמה את מטרתו של המוזיאון, שנועד במפורש לשרת קהילה של שורדי שואה בישראל של שלהי שנות הארבעים ושל שנות החמישים, שמיעטה לעסוק בשואה. התערוכה בשנת 1953 נתנה צורה לזיכרונות הגולמיים ולרגשות הכעס, הייאוש והצער הלא־פתורים באמצעות מיזוג מורכב של הדידקטי והאסתטי כביטוי מרחבי של הריאליזם הטראומטי.

בית לוחמי הגטאות הראשון

את קיבוץ לוחמי הגטאות, ששוכן בגליל המערבי לא הרחק מגבול לבנון, ייסדה קבוצה של 220 ניצולי שואה, פרטיזנים ולוחמי גטאות. נמנו איתם גם צביה לובטקין ויצחק צוקרמן, ששמם הלך לפניהם כמנהיגי מרד גטו ורשה ושהיו ממקורביו של מרדכי אנילביץ', מנהיג הארגון היהודי הלוחם, שנהרג במרד. בספר "נוכחות השואה: ייצוגים אדריכליים של השואה" נדרש האדריכל וחוקר האדריכלות ערן נוימן לקישור המדהים שעשו חברי הקיבוץ בין גטו ורשה ובין התיישבותם בישראל. בריאיון עימו חזר וערבב צוקרמן את תוארי הפועל "כאן" ו"שם" בהתייחסותו לשני המקומות ותיאר את 4,000 הדונמים שנעשו קיבוץ לוחמי הגטאות כשטח כמעט שווה בגודלו לגטו ורשה; בדרך זו יצר זהות בין שני האתרים והשליך את העבר על ההווה.[19] בבחירתם לחיות יחד, לעבוד יחד ולהנציח יחד את העבר שלהם בלטו אנשי קיבוץ לוחמי הגטאות בהשוואה ליישובים מוקדמים אחרים, שלרוב התמקדו בהטמעת הניצולים בחברה הישראלית הכללית.[20]

כבר בראשית דרכם הגו חברי קיבוץ לוחמי הגטאות מוזיאון שישמש אתר חי להנצחה ולחינוך ויכיל את העדויות של הניצולים וראיות מתקופת שהותם במחנות – ולא רק למען חברי הקיבוץ אלא למען ישראלים בכלל. אף על פי שהמוזיאון עמד בבירור בראש מעייניהם של ראשי הקיבוץ – בייחוד של צוקרמן, שמילא בו תפקיד חשוב בימים הראשונים – יש לזקוף את הקמתו גם לזכות תנועת הקיבוץ המאוחד, ש"סברה שחשוב לכלול את זיכרון השואה והמרד" ביעדיה וסייעה בהקצאת תקציב לבנייתו של מוזיאון

18 Doron Bar, *Yad Vashem: The Challenge of Shaping a Holocaust Remembrance Site, 1942–1976*, Berlin: Walter de Gruyter (2021).

19 Neuman, *Shoah Presence*, p. 15.

20 שגב, **המיליון השביעי**, עמ' 447. ראו גם: Anja Kurths, *Shoahgedenken im israelischen Alltag* [הנצחת השואה בחיי היום־יום בישראל"], Berlin: Frank & Timme (2008), p. 104.

קבוע.[21] עם הזמן, הקיבוץ המאוחד אף הסתמך במידה רבה על מידע ועדויות מבית לוחמי הגטאות כדי לעצב את הבנת השואה שלו. ימים אחדים לאחר שהגיעה לובטקין לארץ ישראל המנדטורית ב־1946 היא נאמה בכנס של הקיבוץ המאוחד בקיבוץ יגור והעידה על מה שראתה וסבלה באירופה.[22] ביגור צפתה לובטקין ככל הנראה בתערוכה קטנה שתיארה את היהודים באירופה כקורבנות סבילים, ה״גבורה [...] הוגדרה כסיוע ועזרה מארץ־ישראל״.[23] עדותה של לובטקין התנגשה בנרטיב השואה של הקיבוץ המאוחד עד אותו זמן, בייחוד בשל סיפורים על גבורה והתנגדות, ו״הפער בין תוכן עדותה של צביה לובטקין ונושא התערוכה, הוא שהיה מאוחר יותר לנושא המרכזי של בית לוחמי הגטאות״, שחתר להרחיב את ידיעותיו של הציבור בישראל.[24]

התערוכה הראשונה במוזיאון הוצגה ב־1949, בטקס העלייה לקרקע. בהיעדר מבנה קבע שהיה יכול לארח את התערוכה הצמידו חברי הקיבוץ תצלומים לגדרות עץ זמניות ויצרו למעשה מוזיאון פתוח לאורך הכביש היחיד בקיבוץ, שנותר מהימים שבהם ישב שם הצבא הבריטי. אף על פי שהמבנה הוקם רק לצורך תערוכה זו, היא שידרה מסר מכוון, אולי אפילו מתריס, של קביעות. בתצלום היחיד המתעד את המאורע נראית שורה של מבקרים שצופים בתצוגה של תצלומים, בהם תצלומים של הכניסה לאושוויץ ושל גדרות חשמליות (תמונה 2). לפי דיווחים אחרים כללה התערוכה גם את התצלומים המוכרים מדוח שטרופ על חיסול גטו ורשה.[25] צוקרמן עמד ליד התצלומים ופירש אותם למבקרים שעברו על פניהם בדרכם אל האמפיתיאטרון הטבעי, לטקס משותף לזכר השואה ולהקמת הקיבוץ.[26] תערוכה ראשונה זו מעידה על נחישותו של הקיבוץ להקים מוזיאון – חרף היעדר ברור של משאבים חומריים – ומדגישה את העדות האישית והפרשנות האישית שיהיו לימים יסודות מרכזיים במוזיאון, נוסף על הצגתם של אובייקטים ומסמכים.

---

21 Galia Bar Or, “The Founding Contexts of Kibbutz Museums and the Case of the Mishkan Museum of Art, Ein Harod,” *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture* 9, 1 (Spring 2016), pp. 3–4.

22 Neuman, *Shoah Presence*, p. 20.

23 דונר, קדם ועזריהו, **בית לוחמי הגטאות**, עמ׳ 6.

24 שם.

25 Neuman, *Shoah Presence*, p. 20.

26 דונר, קדם ועזריהו, **בית לוחמי הגטאות**, עמ׳ 7.

תמונה 2. התערוכה הראשונה שהוצגה בבית לוחמי הגטאות בנושא השואה, 19 באפריל 1949. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

רוב התיאורים של בית לוחמי הגטאות מתמקדים בהיסטוריה שלו מסוף 1959, אז עבר למשכנו הנוכחי בבניין שתכנן שמואל ביקלס, האדריכל הראשי של הקיבוץ המאוחד.[27] התערוכה של בני הזוג בזם, על כל פנים, התקיימה בבניין ישן יותר, מרשים הרבה פחות, שהיה מבנה הקבע הראשון שיוחד בקיבוץ להנצחת השואה. שלא כמו הבניין המרשים של ביקלס, משכנו הראשון של בית לוחמי הגטאות נראה בדיוק כמו שאר המבנים בקיבוץ (תמונה 3).[28] למוזיאון, מבנה עץ של שני חדרים, לא היה אדריכל ייעודי והוא היה פרי עמלם של כמה חברי קיבוץ. בחדר אחד ישבו בתחילה הספרייה והמשרד של שנר, מנהל המוזיאון, והייתה בו פינת הנצחה קטנה ליצחק קצנלסון. שאר הבניין שימש כמוזיאון. בתצלומי ההצבה (תמונה 4) נראה הבניין פשוט ומוזנח: התקרה המונמכת מסתירה חלקית את קורות הגג, נורות פלורסנט גדולות תלויות מהתקרה בכבלים, וקירות דקים זמניים מכסים חלקית את החלונות כדי להגדיל את שטח התצוגה. התערוכה הראשונה במבנה הקבע הזה, שהתקיימה ב־1951, כללה שלוש תצוגות שהתמקדו בגטאות, במרד גטו ורשה ובמחנות הריכוז.[29] בסדרה של כרזות גדולות שוות בגודלן שנתלו באותו גובה תוארו היבטים שונים של רצח העם; לצידן הוצגו פריטים מאוסף המוזיאון – מדים של אסיר,

27 ראו למשל Neuman, *Shoah Presence*; Stephanie Rotem, *Constructing Memory: Architectural Narratives of Holocaust Museums*, Bern: Peter Lang (2013).

28 Elissa Rosenberg, "Landscape Modernism and the Kibbutz: The Work of Shmuel Bickels (1909–1975)," in: *Israel as a Modern Architectural Experimental Lab, 1948–1978*, New York: Intellect Books (2019), pp. 97–117.

29 ראו גם: מדור התצלומים, **אבלה"ג**, מספר 38050. כמו כן ראו: Neuman, *Shoah Presence*, pp. 25–27.

מיני סירים ומחבתות ויצירות אומנות שנוצרו במחנות – מקצתם בארונות תצוגה קטנים ומקצתם על שולחנות, בין השאר על שולחן מרכזי שהבליט את היותם רכוש משותף של הקיבוץ.[30]

תמונה 3. טקס הנחת אבן הפינה לבניין בתכנונו של שמואל ביקלס, 19 באפריל 1952. ברקע נראה משכנו הראשון של בית לוחמי הגטאות. צילם: חנן בהיר, גבעת ברנר. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

תמונה 4. תצלום הצבה מהתערוכה הראשונה בבניין הראשון של בית לוחמי הגטאות. הבניין נחנך ב־1950. צילם: גרשאטר ק׳ פוטו. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

ואכן, הארכיון והאוסף של המוזיאון כללו בתחילה פריטים של חברי הקיבוץ, שתרמו את החומרים שהיו ברשותם, ובכלל זה מדים וחומר ארעי מהמחנות, מכתבים ומסמכים,

30 Kurths, *Shoahgedenken*, p. 110.

מטבעות ובולים, תצלומים וסרטים. המוסד בניהולו של שנר עמל על איסופם של מסמכים נוספים, בהם עיזבונו של קצנלסון, שהביאה למוזיאון חברת הקיבוץ מרים נוביץ׳;[31] מסמכים של תנועת החלוץ; מסמכים נאציים רשמיים, בהם תעודות מִנהליות מגטו לודז׳; יומני יודנרטים; וכתבי יד, ספרות, שירה ויצירות אומנות שנוצרו במחנות.[32] ב־1950 הציע בית לוחמי הגטאות מתווה כללי לשמונה תחומים או נושאים שהמוזיאון יעסוק בהם: עיזבונו של יצחק קצנלסון; ספרים בנושא השואה והמרד; תעמולה נאצית; הגטאות ככלל; גטו ורשה; גטו לודז׳; מחנות ריכוז ומחנות השמדה; והתמיכה של ארץ ישראל וההעפלה בזמן מלחמת העולם השנייה.[33] עם זאת, דומה שתוכנית זו יושמה רק בחלקה ועם הזמן חלו בה שינויים.

ואולם נראה שהיבט אחד של התוכנית המקורית נשאר מימיו הראשונים של המוזיאון ונמשך הן בתערוכה של בני הזוג בזם הן כשעבר למבנה הקבע: כבר מראשיתו עמדו על כך שהמוזיאון יאורגן על פי נושאים, ולא על פי סדר כרונולוגי. ארגון זה, טענו ההיסטוריונים מעוז עזריהו ובתיה דונר, הדגיש ״את האופי הקטוע שבו השואה היתה לכודה בזיכרונם של העדים ובעדותם״.[34] שלא כמו במוזיאוני שואה מאוחרים יותר כמו יד ושם, שבימיו הראשונים ביסס את המסלול המוכר לנו היום — שראשיתו עליית הנאצים לשלטון, המשכו פוגרום נובמבר (ליל הבדולח), ההתנגדות היהודית ומחנות הריכוז, ואחריתו השחרור — הצופים בבית לוחמי הגטאות עמדו לפני מערך של תצוגות. אף על פי שלכל אחת מן התצוגות כשהיא לעצמה היה נושא מגובש, הן לא התלכדו במבנה כרונולוגי כולל. עזריהו ודונר טוענים שהנוכחות הפיזית המתמדת של ניצולים ועדויותיהם שללה את הדחף לבסס את התצוגה במוזיאון על נרטיב אוצרותי אחיד; תחת זאת שימשה התערוכה לכינוסם של ה״שרידים״ החומריים של הזיכרונות הפוסט־טראומטיים של חברי הקיבוץ. עיצובם של בני הזוג בזם לא רק הביא לידי מִרחוּב (spatialization) של הזיכרונות, אלא חשוב מזה — הוא אִפשר את חזרתם.

יצירות אומנות ותיעוד

שלושה חודשים עבדו בני הזוג בזם על הפרויקט. הם צירפו יחד תצלומים, חומר ארעי, יצירות אומנות ומסמכים אחרים ויצרו חוויה חזותית ומרחבית מהממת ונוקבת שביטאה

31 נוביץ׳ פיתחה ידידות עמוקה עם קצנלסון במחנה המעצר ויטל שבצרפת וסייעה בשימור כתביו כשגורש אל מותו. ראו: Sharon Geva, “‘To Collect the Tears of the Jewish People’: The Story of Miriam Novitch,” *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History,* vol. 21, 1–2 (Fall 2015), pp. 73–92.

32 Neuman, *Shoah Presence*, pp. 23–24.

33 ראו: דונר, קדם ועזריהו, **בית לוחמי הגטאות**, עמ׳ 10.

34 שם, עמ׳ 15—16.

את זוועות השואה ואת נחישותה של ההתנגדות היהודית.[35] בתצלומי התערוכה נראה המוזיאון מלא וגדוש בלכל הפחות תריסר תצוגות נושאיות ובהן מידע רב ומִגוון רחב של מוצגים: עיתונים, תצלומים, פריטים מהמחנות, דגל נאצי ועבודות אומנות שיצרו אסירים. כל תצוגה התפרסה על שטח של כשני מטרים רבועים וחומריה הוצגו בכל מקום אפשרי – נתלו לאורך קירותיו הארוכים של המוזיאון, קובצו בארונות תצוגה נמוכים ועל גבי מדפים, ובייחוד הוצגו על מה שנראה כמו משטחי גבס גדולים שמורכבים על שלד עץ החוצה את המוזיאון במרכז לאורכו ולרוחבו. סידור התערוכה אינו מעיד על ניסיון ברור ליצור נרטיב מגובש; למשל, התצוגה המנציחה את יצחק קצנלסון, שהמוזיאון מוקדש לזכרו, מוקמה לצד תצוגה שמונה את מספר הנרצחים במחנות הריכוז ומול תצוגה שמתמקדת בילדים שנכלאו ונרצחו. בראשו של לוח זה (תמונה 5) נכתב "הראשונים לכליון – התינוקות היו..." על הלוח היו תלויים טקסטים ותצלומים – חלקים מהם זה על גבי זה – ולמטה היה מדף תצוגה נפרד ועליו ציורים שציירו ילדים ששחזרו את חוויותיהם במחנות הריכוז: ציור אחד הראה קצין נאצי מעורר אימה, ובציור אחר שורטטו גדרות התיל של המחנות. השילוב של מדיה מעורבת והפריסה הדינמית של הטקסט והדימויים, לעיתים זה על גבי זה, יצר בתצוגה זו ובתצוגות אחרות את הרושם של פעילות תזזיתית. התערוכה, בגודש המידע שבה, סיפקה הצצה קטנה לעוצמת ההרס שניסתה לייצג.

תמונה 5. בית לוחמי הגטאות, תצלום הצבה לא מתוארך, 1953–1959 בערך. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

כלילת ההתגלמויות האומנותיות של זיכרונות הילדים מעלה על הדעת את הפעילות הקודמת של בני הזוג בזם במחנה המעצר הבריטי בקראולוס (Karaolos) שבקפריסין, מקום שאליו נשלחו כדי ללמד שיעורי אומנות במימון קרן רוטנברג והג׳וינט. נפתלי

[35] מכתב מצבי שנר לנפתלי בזם, 2 בספטמבר 1952, **אבלה״ג**, אוסף 2732, תיק 10989. בני הזוג בזם הוזמנו לבקר בקיבוץ בספטמבר 1952 ; בדצמבר 1952 סוכם שהם יעצבו את התערוכה.

וחנה הפעילו את הסדנה שלהם בקראולוס מיולי 1947 עד תחילת 1948 והיו האומנים הראשונים שהשתתפו במה שנודע אחר כך בשם ״הסמינרים של רוטנברג״.[36] הם גויסו במיוחד ״להביא השכלה ותקווה לעצורים הנזקקים שלנו״, ובתשעת החודשים שבהם שהו בקפריסין לימדו אומנות וארגנו תערוכות של עבודות תלמידיהם. פעולתם השאפתנית ביותר הייתה לעבוד עם קבוצה של 25 עצורים בני 17 עד 20 על הפקת אלבום של הדפסי לינוליאום שכותרתו ״בגֵרוש קפריסין״.[37] כל משתתף יצר הדפס אחד, וחנה היא שהגתה את הרעיון לכרוך אותם יחד בספר שהמשתתפים יוכלו לקחת עימם.[38] בקפריסין עבדו בני הזוג בזם עם ניצולים הן כדי לפתח את כושר הביטוי האומנותי הנובט אצלם הן כדי להפיק, במילותיה של חנה וילסון, ״הוכחה, ראיה מוחשית לחוויות שלהם בקפריסין [ש]יהיה אפשר בסופו של דבר לשתף בה אחרים״.[39] בבית לוחמי הגטאות הרחיבו בני הזוג בזם רעיון זה, שיצירת אומנות יכולה לבטא יכולת יצירתית ויכולה לשמש תעודה לעצמה וכשלעצמה.

אומנם אין אלא תיעוד מועט של תהליך העבודה של בני הזוג בזם על פרויקט זה, ולא ידוע באיזו מידה היה התוכן נתון להחלטתם ובאיזו מידה היה נתון להחלטת הנהלת המוזיאון, אבל אין ספק שהיה שיתוף פעולה נרחב בין זוג האומנים ובין שנר ואחרים ושהצדדים היו שותפים להחלטה כיצד ייכללו החומרים בתצוגות – כל זה בהתאם לטבעו השיתופי של הקיבוץ ולמעמד המוזיאון כאתר של זיכרון משותף.[40] יתר על כן, תצוגות מסוימות הוחלפו בסופו של דבר – מה שמבליט את טבעו הלא־כרונולוגי והמשתנה של המוזיאון. מאמר שהתפרסם בשנת 1956 בעיתון היומי ״למרחב״ ציין שלאוסף המוזיאון נוספו 50 יצירות אומנות בין־לאומיות והוסיף שיצירות אלו ייכללו בתערוכה באוצרותה של חברת הקיבוץ מרים נוביץ׳.[41] בתצלום מאוחר יותר שנמצא בארכיון בית לוחמי הגטאות מתועדת המלכה אליזבת מבלגיה בביקורה בקיבוץ ב־1959 (תמונה 6). לצד המלכה עומדת נוביץ׳ ומצביעה על כמה דיוקנאות של אסירים שצייר אדולף (אייזיק) פדר בפסטל שמן

36 Emanuel Guttman, “The Rutenberg Seminar,” memo, April 2, 1948, p. 6. Cyprus 1948 folder, no. 192, *JDC Archives*, Records of the New York office of the American Jewish Joint Distribution Committee. המסמך אינו נוקב בשמם של בני הזוג בזם, אבל מציין ש״המורה הראשון שהגיע היה בוגר צעיר של בית הספר לאומנות ולעיצוב בצלאל, צייר שהביא את תלמידיו להישגים נאים וכיתתו הכינה יחד אלבום של הדפסי לינוליאום שמתארים את החיים במחנות״.

37 Morris Laub, *Last Barrier to Freedom: Internment of Jewish Holocaust Survivors on Cyprus, 1946–1949*, Berkeley, CA: J. L. Magnes Museum (1985), p. 21.

38 Hannah Wilson, “Life, Creativity, Action and Construction: The *Exile in Cyprus* Album, 1947–1948” (unpublished M.A. Thesis, University of Haifa, 2017).

39 שם, עמ׳ 37. ראו גם הריאיון של חנה וילסון עם נפתלי בזם ב־2014. אני מודה לווילסון ששיתפה אותי בריאיון עם בזם, שלא ראה אור.

40 חליפת המכתבים בין שנר ובין בזם בשנים 1952–1953 השמורה בארכיון מתמקדת בעיקר בעניינים לוגיסטיים. **אבלה״ג**, אוסף 2732, תיק 10989.

41 ״תצוגת אמנות השואה והמרד״, **למרחב**, 6 באפריל 1956, עמ׳ 4.

ובפחם בזמן שהיה כלוא במחנה דראנסי.[42] הגישה של בני הזוג בזם לעיצוב התערוכה ולחומרים במוזיאון משקפת אפוא לא רק את החוויות שחוו הם עצמם בעבודה על ״בגֶרוש קפריסין״, אלא גם את המנדט הרחב יותר של בית לוחמי הגטאות. שלא כמו מוסדות מאוחרים יותר כמו יד ושם, שבעשוריו הראשונים אחז בגישה מוזיאולוגית מסורתית יותר והפריד בין יצירות אומנות לתיעוד הן באוספיו הן בתערוכותיו, בית לוחמי הגטאות אסף יחד יצירות אומנות, חפצים ומסמכים כבר מתחילתו.[43] השילוב בין יצירות אומנות ובין מסמכים מחזק את האתוס של בית לוחמי הגטאות: להציג את השואה בעת ובעונה אחת הן כעובדה היסטורית הן כחוויה מקוטעת וסובייקטיבית. גישה זו אף מנציחה את המעשה האומנותי כפעולה אנושית יצירתית שמבטאת התרסה ודבקות בחיים בתנאים הקיצוניים ביותר של דיכוי.[44]

תמונה 6. המלכה אליזבת מבלגיה (במרכז) מבקרת בבית לוחמי הגטאות עם מרים נוביץ׳ (משמאל), 1959. צילם: דב לזר, פוטו נהריה. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

42 בתצלומים אחרים נראית המלכה אליזבת מול הקירות שעיצבו בני הזוג בזם. **אבלה״ג**, מדור התצלומים, מספר 52373.

43 מאמר שפורסם בעיתון ״למרחב״ ב־1960 מציין שבתריסר השנים האחרונות אספה נוביץ׳ בנסיעותיה לאירופה יצירות אומנות מתקופת השואה בעבור המוזיאון. ״צייר עולה חדש תרם את תמונותיו ל׳בית לוחמי הגיטאות׳״, **למרחב**, 13 באפריל 1960, עמ׳ 4.

44 אגתה פייטרסיק, בדיונה בדיוקנאות ממחנות ריכוז, טוענת כי ״שורשי הפעולה של יצירת אומנות נעוצים הן במחוזות האסתטי והאתי הן במחוזות הפוליטיקה; עשייה אומנותית, כמו פעולות של התנגדות, משמשת חיץ שיוצר מרחב שפטור מדטרמיניזם ומ׳היות לקראת מוות׳״. Agata Pietrasik, *Art in a Disrupted World: Poland, 1939–1949*, Warsaw: Museum of Modern Art Warsaw (2021), p. 44.

פורנזיקה־שכנגד

מכל הפעולות האומנותיות של בני הזוג בזם בבית לוחמי הגטאות, השתיים הבולטות ביותר הן שני ציורי קיר המתפרסים על כל שטחם של שני הקירות הצרים מזה ומזה. קיר אחד התמקד בפעולות המתואמות של ארגנוני ההתנגדות היהודית (תמונה 7). הציור מתאר נוף עירוני: בניינים משורטטים בקווים לבנים על רקע שחור. בדיוק במרכז נראית צללית אדם מהצד; הוא עומד דרוך, זרועו מושטת קדימה ונראה שהוא עומד לזרוק בקבוק מולוטוב. הסילואט של הגטו, לבן על גבי שחור, מעלה על הדעת את האסתטיקה של הדפסי עץ והדפסי לינוליאום, בהם ההדפסים שיצרו תלמידיהם של בני הזוג בזם בקפריסין וכן הדפסים וכרזות שנוצרו בפולין להנצחת מרד גטו ורשה – כאלה שבני הזוג בזם וחברי הקיבוץ כבר ראו ככל הנראה בעבר.[45] מעל הציור מוצגים חומרים צילומיים מגוונים. המחצית התחתונה של הקיר משמשת בחלקה קיר זיכרון למנהיגים; לצד דיוקנאותיהם הממוסגרים תלויים מובאות או קטעים ממכתבים וממסרים ששלחו. בקצה השמאלי נתלה תצלום של מרדכי אנילביץ׳ לצד מפה של גטו ורשה וכמה תצלומים קטנים יותר של השכונה הנצורה. מימין תלויים תצלומים של דמויות מהתקוממויות בגטאות אחרים, בהן רבקה גלנץ, מראשי ההתנגדות בגטו צ׳נסטוחובה.[46] סמוך לתחתית הקיר הימני נכתב באותיות גדולות: ״דגל המרד הונף בגיטאות הגדולים ובמחנות טרבלינקי וסוביבור / רבו בישובי היהודים גלויי התמרדות של יחידים וקבוצות״; הטקסט על הקיר שמשמאל עוסק במרד גטו ורשה. הציור והתצלומים משמשים להנצחת ההתנגדות, מנהיגיה ופעולותיה נגד הכיבוש הנאצי. עם זאת, על הקיר מוצגים גם תצלומים אחרים, והללו מעוררים בלבול ומסבכים את מה שלולא כן היה אפשר לראות בו קיר הנצחה גרידא.

מעל תצוגת ההנצחה הזאת נתלו שלושה תצלומים גדולים יותר, שלושתם ממסמך שמוכר בשם דוח שטרופ על שם הקצין הנאצי הבכיר שפיקד על חיסול גטו ורשה. לאחר המלחמה הופץ הדוח בעיתונות ואחר כך שימש במשפט שנוהל נגד שטרופ בוורשה בגין פשעי המלחמה שלו.[47] נוסף על רשימות ויומן יומי כלל הדוח 53 תצלומים מאת צלם לא ידוע. בתצלומים המוגדלים המוצגים בבית לוחמי הגטאות בולטות הכתוביות הגרמניות המקוריות שנכתבו בכתב יד מחובר. התצלומים כללו, משמאל לימין: קבוצה של גבר אחד ושתי נשים מרימים ידיים לאות כניעה בלוויית הכתובית ״הבריונים האלה התנגדו בנשק״,

45 ראו למשל את עיצובה של הכרזה משנת 1947, שנשלחה לתחרות של הוועד המרכזי של יהודי פולין בנושא הנצחת מרד גטו ורשה. "Poster Design with Symbols of the Warsaw Ghetto Uprising," Central Biblioteka Judaistyczna, /https://cbj.jhi.pl/documents/633552/0/ (accessed July 29, 2022).

46 רבים מהסיפורים האלה מקוטלגים בתוך: צביה לובטקין, **בימי כליון ומרד**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (1979).

47 Gabriel N. Finder, "The Warsaw Ghetto Uprising at Nuremberg," *American Jewish History* 103, 2 (Spring 2019), pp. 177–202.

כמה לוחמות מחתרת שנתפסו ובידן כלי נשק ותצלום של הגטו ההרוס.[48] התצלום האחרון הוא דימוי מבעית במיוחד של חמש גופות מוטלות בין הריסותיו של בניין שרוף; הגופות מפוזרות סמוך לשער ולפתח שרופים של בניין, עדות לכך שהאנשים נהרגו ככל הנראה כשניסו לצאת מהמקום. בכתובית של שטרופ נכתב: ״פורעי חוק שחוסלו בקרב״.

ההבנה של הצילום הנאצי שלא על פי כוונתו המקורית אלא כעדות לפשעי מלחמה משותפת לרוב מוזיאוני השואה ואולי אף לכולם. עם זאת, אפשר לטעון שבבחירה של בית לוחמי הגטאות לכלול בתצלומים המוגדלים את הכתוביות המקוריות, המגמתיות, הוא ביקש להציג את הדימויים האלה כמסמכים פרובוקטיביים והצית מחדש את טיבם המשלהב. אף על פי שתפוצתם של תצלומים אלו מייד לאחר המלחמה הייתה רחבה מאוד, לרוב הוסרו מהם הכתוביות. הדימויים שימשו ראיה ניתנת לאימות להשמדת גטו ורשה, אבל בהקשר של התערוכה הם לא שימשו כדי להציג את המאורעות עצמם דווקא, אלא תפקדו בעיקר כמה שכונה לא מכבר ״פורנזיקה־שכנגד״ (counter-forensics). על פי הגדרת האומן ומבקר הצילום אלן סקולה, פורנזיקה־שכנגד פירושה שימוש בכלי התיעוד, הזיהוי והסיווג המדעיים של המדינה – ובכלל זה בצילום – כ״כלים של התנגדות״ למאבק בעוולות בבית המשפט ומחוץ לו.[49] בדרך זו מכירה הפורנזיקה־שכנגד בכך שלתצלומים – או לכל סוג אחר של מוצג – אין משמעות אחת קבועה; הם מושא למאבק פוליטי על המשמעות שלהם ועל השימוש בהם.[50] אין פירוש הדבר שהתצלומים המוצגים לא שימשו גם ראיות; אדרבה, נוכחותם לצד עדות הניצולים סיפקה יסוד חזותי חשוב לניסיון לייצג את השואה. עם זאת, התצוגה בבית לוחמי הגטאות עודדה, נוסף על הפירוש העובדתי, גם קריאות אחרות של הדימויים האלה. הצבתם של התצלומים בתערוכה – פריסתם, הגדלתם ושימור הכתוביות המקוממות – נועדה לא רק להראות לצופים מה קרה אלא גם לעודד מודעות וצדק בהווה.[51]

48 האישה מימין לתצלום המרכזי זוהתה אחר כך כמלכה ז׳דורוויץ׳, ששרדה ועלתה לישראל. כעבור שנים מסרה עדות ביד ושם. Mark Weber, “A Ghetto Fighter Recalls Her Capture,” *Journal of Historical Review* 14, 2 (Spring 1994), pp. 7–8.

49 Allan Sekula, “Photography and the Limits of National Identity,” *Grey Room* 55 [special issue: Allan Sekula and the Traffic in Photographs] (Spring 2014), pp. 28–33, on p. 30. אף על פי שסקולה שם דגש על פורנזיקה־שכנגד כפרקטיקה פוליטית־אסתטית מכוונת, הוא מציין כיצד פורנזיקה־שכנגד וטראומה קשורים זה לזה בחברות שלאחר עימות וכותב כי בארגנטינה עבודה זו מצטרפת לעבודת המחקר והטיפול של הפסיכואנליטיקנים העוסקים בעבודת האבל המופרעת בנפשותיהם של מי שסובלים מאי־הבהירות בקשר ל״היעלמות״ אהוביהם. שם, עמ׳ 31.

50 ראו גם: Allan Sekula, “The Instrumental Image: Steichen at War” [1975], in: *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973–1983*, ed. By Benjamin H. D. Buchloh and Robert Wilkie, Nova Scotia College of Art and Design: Nova Scotia (1984), pp. 33–52.

51 בהקשר זה מן הראוי לציין שבית לוחמי הגטאות קנה את תא הזכוכית חסין הכדורים שבו ישב אדולף אייכמן בזמן משפטו בירושלים; המדינה תרמה את התא למוזיאון בתמורה לעזרת הקיבוץ בהשגת מידע בנוגע למקום הימצאו של אייכמן. התא ופריטים שקשורים אליו מוצגים בתערוכת הקבע במוזיאון.

המונח ריאליזם טראומטי הוא מונח שטבע מייקל רוטברג על יסוד הניתוח שלו עצמו לספרות השואה ועל יסוד חיבוריו של היסטוריון האומנות האל פוסטר.[52] הוא טבע מונח זה בתשובה לאתגר הייחודי שמציבה לפנינו השואה כנושא ריאליסטי, כלומר ל״טענה הייצוגית שהידע הזה ניתן לתרגום לִיקוּם מימטי מוכר״.[53] על פי פירושו של רוטברג, הטענה הריאליסטית מתעקשת על טבעה התיעודי והראָייתי של השואה ויש לה השלכות פדגוגיות־פוליטיות.[54] פירושו של פוסטר, על כל פנים, אינו רואה בסובייקט העוסק בריאליזם טראומטי סובייקט שמעורבותו הפוליטית גלויה, אלא סובייקט ״המום, שמפנים את טבע הדבר שגרם לו הלם והוא משמש אותו כאמצעי הגנה מימטי נגד ההלם״.[55] בעיני פוסטר, ריאליזם טראומטי הוא תוצר של סובייקט מוכה טראומה והלם שהוא פוליטי רק באופן לא־מודע. עם זאת, תגובה לא־מודעת לדימוי או מאורע מזעזעים ברגע מסוים אינה מוציאה מכלל אפשרות הקשר אחר, שבו המוטיבציה המשותפת היא פוליטית או פדגוגית יותר, בייחוד בהקשר של קיבוץ לוחמי הגטאות, שהוקם במיוחד כקהילה פוסט־טראומטית שהרגישה מחויבת לחזור על חוויות החברים בה באמצעות מנגנון המוזיאון. שני הדחפים של הריאליזם הטראומטי — הדידקטי־פוליטי והפסיכולוגי — באו לידי ביטוי בתצוגה בבית לוחמי הגטאות ב־1953.

תמונה 7. בית לוחמי הגטאות, תצלום הצבה לא מתוארך, 1953–1959 בערך. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

52 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MA: The MIT Press (1996).

53 Rothberg, *Traumatic Realism*, pp. 3–4.

54 שם, עמ׳ 140.

55 Hal Foster, “Death in America,” *October* 75 (Winter 1996), pp. 39–41. הניתוח של פוסטר אכן תורם להבנת השפעת השעתוק הצילומי על עיצוב תערוכות בנושא השואה, אבל יש להדגיש את ההבדלים העולים מהבחירה שלו לעסוק באנדי וורהול. סדרת ״מוות באמריקה״ של וורהול מדגישה סטיות בחברה שמכל בחינה אחרת תפקודה ״רגיל״ ברגעים שבהם חל שיבוש בתרבות הייצור ההמוני והצריכה ההמונית, למשל בתאונת דרכים, בהרעלת מזון ממוצר שהציבור התבקש להחזיר או בהתפרצות של אלימות משטרתית.

זאת ועוד: בעיני פוסטר, צורת התגלמותו החזותית של הריאליזם הטראומטי נובעת במישרין מהמדיום הצילומי ומהיכולת המובנית שלו לשעתוק ולחזרה. פוסטר מנתח את הסדרה ״מוות באמריקה״ של אנדי וורהול וטוען שבריאליזם הטראומטי מתממשת החזרה הכפייתית באמצעות הפעולה של השעתוק המכני: העיוותים והסטיות הנוצרים בפעולת השעתוק של דימוי יוצרים אפקט טראומטי. בבית לוחמי הגטאות, סמוך לקיר שהתמקד בקברי אחים ובמשרפות, נתלתה כרזה גדולה שמונה את מספר האנשים שמתו במחנות הריכוז. את הרשימה מכסה חלקית קטע מתוך תצלום מוגדל של קבר אחים (תמונה 8). כמו תצלומים אחרים בבית לוחמי הגטאות, הדימוי של קבר האחים הוגדל ועובד. במקרה זה הוא משמש מצע ללוח סטטיסטי המציג את מספרי המתים. באותו זמן הרבו להציג בתערוכות על השואה תצלומים של קברי אחים, אבל הדרך שבה הטקסט מכסה חלקית את הדימוי ויוצר בו הפרעה לא הייתה נפוצה, והיא מעידה על התעקשות לחזור וליצור הפרעות בחומרים המוצגים.[56] הניגודיות של התצלום אבדה בתהליך השעתוק; תחתית התצלום נראית כמעט לבנה, והסדקים העמוקים בו נראים כמו פסגות של הרים. הפרטים בחלקו העליון חדים יותר, ובינות לגופות אפשר לזהות איברים שונים. בליל הגופות הממלא את הפריים משמש לכאורה רקע לטקסט; לא מייד מזהים שמדובר בערמת גופות. כשמתבוננים בתצלום מקרוב, מה שנראה תחילה כרקע דקורטיבי מתגלה כגוש של גופות; אומנם אפשר להבחין ביניהן רק באופן חלקי, אבל מספרן העצום מהמם. הראיות הסטטיסטיות מתחרות בראיות החזותיות, והצופה נע בין פעילות אינטלקטואלית של חישוב (לנתח, למשל, מה פירוש הדבר ש־50 אחוזים מיהודי בלגיה מתו או שלפני 1939 חיו בפולין 3.5 מיליון יהודים) ובין התמודדות עם הדימוי הנלווה. העובדה שבלתי אפשרי לספור את הגופות בתצלום עומדת בסתירה ישירה לניסיון של הטקסט לחשב את מספר האנשים שנהרגו. הבחירה המכריעה, המכוונת מן הסתם, להציג את הדברים כך, משתמשת בצילום ובסטטיסטיקה לצורכי פורנזיקה־שכנגד ובתוך כך חותרת תחת יכולתן של ראיות אלו למסור באמת את האובדן שהן מתיימרות לייצג באופן אובייקטיבי על ידי ההסתמכות שלהן על חזרה צילומית. הריאליזם הטראומטי המתממש בתערוכה בבית לוחמי הגטאות היה אפוא ניסיון עקיף לחזור ולשעתק ידע על השואה. הוא העביר את התחושה של חיים תחת שלטון האימה של הנאצים ובתוך כך הכיר, כנראה בבלי דעת, בטבעו הפרגמנטרי והלא־שלם של ניסיון זה.

[56] בתצלום הצבה של התערוכה הנודדת ״Crimes hitlériens״, שהוצגה באפריל 1946 בפּוֹ (Pau) שבצרפת, נראה הדימוי הזה אך הכתובית הופיעה תחתיו. Cédric Gruat, *Crimes hitlériens: Une exposition-deuil au sortir de la guerre*, Paris: Éditions Tirésias-Michel Reynaud (2017), p. 99.

תמונה 8. פרט מהתערוכה בבית לוחמי הגטאות. תצלום לא מתוארך, 1953–1959 בערך. באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

סיכום: מגבלות הריאליזם הטראומטי

בקצהו האחר של המוזיאון, מול הלוח שעסק בגטו ורשה, הוצבה תצוגה גדולה לא פחות שהתמקדה במחנות הריכוז (תמונה 9). שני קטבים אלו של התערוכה — ההתנגדות ורצח העם — מעידים באופן הברור ביותר על ההיגיון העיצובי של התערוכה. מדי האסיר, התלויים במאוזן, ממוקמים מול מפה גדולה של קבר אחים, ובין השניים חוצץ ייצוג של ארובת המשרפה. תחת הסצנה הזאת הצופים יכולים לקרוא תעודות הנוגעות למחנות הריכוז. כמו מדי האסיר, הפרוסים כאיברים מנותקים לאורך הקיר, גם שני התצלומים המוגדלים של המשרפות ממוקמים ממש מתחת לדימוי של ארובה שמיתמר ממנה עשן שחור, שצויר או נצבע ביד. עירוב הטכניקות כאן חשוב מאין כמוהו — לא משום שיצירות אומנות, חפצים ותצלומים צורפו כאן יחד כדי למסור רעיון יחיד, שאינו מסובך להבנה, אלא דווקא משום שבפועל הם אינם יוצרים לכידות.

תמונה 9. בית לוחמי הגטאות, תצלום הצבה לא מתוארך, 1953–1959 בערך, באדיבות בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים

דומה שבני הזוג בזם התנסו בטכניקה המעורבת הזאת בהקשרים אחרים. בהמשך אותה שנה עיצבו השניים בעבור הקיבוץ הארצי ביתן לתערוכה הבין־לאומית ״כיבוש השממה״, שהוצגה בבנייני האומה בירושלים. בביקורת אחת תוארה עבודתם האומנותית כציור קיר בקווים שחורים על רקע צהוב לבן ובו תיאורים בכתב של הקיבוץ הארצי, ההיסטוריה שלו ומטרותיו. אומנם מחבר הביקורת כתב שביצועו של הפרויקט ייחודי ומלא השראה, אבל ציין לסיכום שחבל שאת הציורים הסתירו תצלומים.[57] מורת רוחו של הכותב מהאסתטיקה של בני הזוג בזם מבליטה שטבען הפרגמנטרי של עבודות הקיר שיצרו לא אִפשר לארגן אותן בנרטיב יחיד וחתר תחת האפשרות לקרוא אותן קריאה אסתטית בלבד או דידקטית בלבד. הדבר גם מדגיש עד כמה התקשו המבקרים הישראלים להעריך את העבודה הניסיונית הזאת, הן מבחינה אסתטית הן מבחינה פוליטית. ההתעקשות של בני הזוג בזם לתאר את המציאות החברתית והפוליטית בישראל באותו זמן עוררה בבירור אי־נוחות בקרב המבקרים. ב־1953 התפרסמה ב״גזית״, אחד מכתבי העת המוקדמים החשובים ביותר בישראל לאומנות ולספרות, ביקורת על תערוכת היחיד של בזם ב״מקרא־סטודיו״ בתל אביב. הביקורת תיארה את המעבר של בזם מהאקספרסיוניזם שנטה לו בראשית דרכו לריאליזם חברתי מעבר ״מדאיג״, והסבירה: ״הרצון להעלות על פני המשטח רעיונות סוציאליים לא מספיק, צריך למצוא בשבילם את הצורה האמנותית המתאימה״.[58] בזם

57 ז׳ עפרון, ״ציור וקישוט ב׳כיבוש השממה׳״, **משא**, 22 באוקטובר 1953, עמ׳ 6. יש לציין שכמו מאמרים רבים בתקופה זו, המחבר מייחס את הפרויקט אך ורק לנפתלי בזם, ועבודתה של חנה בזם אינה זוכה לאזכור.

58 ״תערוכת נפתלי בזם״, **גזית** יג (א–ב) (יולי–אוגוסט תשי״ג), עמ׳ 49.

עצמו אמר מאוחר יותר במרירות מסוימת על עבודתו, בייחוד בנושא השואה: ״המבקרים הישראלים הם שלא אהבו אותה – הם לא אהבו שמזכירים להם את יהדותם, שמזכירים להם את השואה״.[59] עם זאת, על אף הביקורת של הממסד האומנותי, התערוכה בבית לוחמי הגטאות נועדה להיות בראש ובראשונה כלי פדגוגי, שנועד לציבור ולא למבקרים, כלי שינציח את המתים וילמד את הדורות הבאים ויביא אותם לידי פעולה. במכתב שכתב שנר לבני הזוג בזם חודשים אחדים לאחר פתיחת התערוכה הוא הודה להם על תרומתם וסיפר שילדי בית ספר וחברי קיבוץ מרבים לבקר בה.[60]

לעיצוב התערוכה בבית לוחמי הגטאות הייתה השפעה אישית מיידית על שני בני הזוג בזם. כאמור לעיל, חנה הייתה מזועזעת ואילו נפתלי עמל שוב ושוב, כמעט בכפייתיות, על ייצוג השואה. באומנותו הוא חזר והתמודד פעמים רבות – ביצירות כגון ״קבר אחים״ ו״יהודי כורה לעצמו קבר״ – עם אותם דימויים מפורשים של מוות.[61] ואולם בתגובה לשינוי שחל בסוף שנות החמישים ובתחילת שנות השישים ברגשות הישראלים בנוגע לשואה החלה עבודתו להשתנות מאוד הן בצורתה הן בגישתה.[62] הרצון להסביר ולהבין את השואה כאסון לאומי, ולא כאסון פרטי או אישי, קיבל דחיפות מיוחדת לאחר משפט אייכמן ב־1961.[63] עדותם של הניצולים הִכּתה את הציבור בישראל באלם, ויצירתו של בזם הלמה, אולי בפעם הראשונה, את שאיפתה של ממשלת ישראל לציין ולהנציח את השואה. בריאיון שנערך איתו ב־1978 הוא זיהה את משפט אייכמן כנקודת מפנה ביצירתו האומנותית וטען: ״לאחר [משפט] אייכמן הבנתי שלא די באומנות ייצוגית. אין בכוחה לייצג אסון או אפילו מאורע גדול, אלא רק רגע אחד״.[64] מתוך רצון לחבור להכרה הציבורית החדשה הזאת בשואה התרחק בזם מהדיוקנאות הישירים של מוות והשמדה שיצר בעבר ופנה לעולם סובייקטיבי ואישי מאוד של סמלים: פמוטים שנרותיהם כבו, סמל לאירופה הישנה; ספינה שמסמלת הגירה; האריה כסמל של ישראל הישנה־חדשה.[65] הוא תיאר את המהלך הזה מהריאליזם הטראומטי ביצירתו המוקדמת לסימבוליזם של יצירתו המאוחרת כפנייה ל״סאגה, לסיפור״ שאפשר לחשוף במשך הזמן.[66] השינוי הזה, מגילומו של רגע

59 ריאיון של נפתלי בזם עם יעל סקלי, 1982.

60 מכתב מצבי שנר אל חנה ונפתלי בזם, 15 ביוני 1953, **אבלה״ג**, תיק 2732.

61 ריאיון של נפתלי בזם עם יעל סקלי, 1982. ראו גם: Berger, “Naftali Bezem: The Survivor and Israeli Society,” pp. 43–44.

62 Doron Bar, “Holocaust Commemoration in Israel During the 1950s: The Holocaust Cellar on Mount Zion,” *Jewish Social Studies* 12, 1 (Winter 2015), pp. 16–38.

63 שגב, **המיליון השביעי**, עמ׳ 311.

64 James Feron, “Israeli Artist Gives Jewish ‘Saga’ a Frame of Reference,” *The New York Times*, February 5, 1978, WC 2.

65 Laura Constanze Heilmann, *Zur Rezeption deutscher Geschichte und Kultur in der israelischen visuellen Kunst*, Munich: Herbert Utz Verlag (2012), pp. 55–56.

66 Feron, “Israeli Artist Gives Jewish ‘Saga’ a Frame of Reference”.

מבודד לפריסתו של נרטיב, אינו רק המסלול שעברו הנרטיבים של השואה שהוטמעו במוזיאונים – מבית לוחמי הגטאות, שתערוכותיו במתכוון אינן מבקשות להשליט סדר, ועד המוזיאונים המאוחרים יותר והכרונולוגיה הליניארית יותר שלהם; זו גם ההגדרה של רוטברג לריאליזם טראומטי, כהשהיה זמנית או התפרצות זמנית של התפיסה. רוטברג טוען שריאליזם טראומטי יכול להתקיים רק זמן קצר ביותר ומציין שאין בכוחו לשמש אמצעי להשלמה או להחלמה.[67] ההשפעה או התוצאה של הריאליזם הטראומטי היא עצם ההכרה בטראומה, הפיכתה לישות שאפשר לייצג ולדעת ומכאן לחוויה שאפשר לשתף בה אחרים, גם אם באופן עקיף ביותר.

לאחר שיצירתו של נפתלי בזם פנתה לסימבוליזם ונטמעה בנרטיב השואה הלאומי בישראל הועם זוהרו של העיצוב הניסיוני של בני הזוג בזם בתערוכה בבית לוחמי הגטאות, שתואר כאן כריאליזם טראומטי. ואולם חזרה לתערוכה של 1953 חושפת קריאה חדשה של זיכרון השואה המוקדם דרך עיצוב התערוכה. התערוכה חושפת עיבוד מורכב של זיכרון זה, שחתר לבטא את החוויה של רצח עם – שעדיין היה אז אובייקט לא מובן, שאינו ניתן לייצוג, אפילו בעיני ניצולים שביקשו לבנות חיים חדשים במדינה היהודית החדשה. באמצעות מספר רב של טכניקות ומדיות – תצוגות עמוסות אך פרגמנטריות; נרטיבים לא־כרונולוגיים; העמדה של עבודות אומנות וראיות אלה לצד אלה ואלה כנגד אלה ועירוב טקסונומי שלהן; פירוש מחדש של תצלומים כפורנזיקה־שכנגד; התנגשות ופירוק של טקסטים, דימויים ואובייקטים חומריים חופפים – באמצעות כל אלו התערוכה לא רק **הציגה** בסופו של דבר ריאליזם טראומטי אלא, כפי שהתברר, הייתה **בעצמה** בעיקר חזרה טראומטית. בכל אלו הדהדה משימתו של בית לוחמי הגטאות, מוזיאון שייסדו ניצולי השואה כשביקשו במודע להנציח – לנוכח הריק – את מה שנעלם, לייצג אותו ולחזור עליו.

[67] Rothberg, *Traumatic Realism*, p. 104.