

ההתחלה ה"צנועה אך חשובה" של ג'ורג' קדיש: הצגת

השוואה לשורדים באמצעות תצלומים, 1945–1946*

הירש צבי קדושין מוכר בראש ובראשונה כצלם הנועז שצילם כחשאי את גטו קובנה,¹ אבל הוא היה גם האוצר של אחת מתערוכות השואה הראשונות שהעלו ניצולי שואה יהודים למען ניצולים יהודים. לאחר המלחמה נסע קדושין מליטא למחנה העקורים לנדסברג (Landsberg) שבאזור הכיבוש האמריקאי בגרמניה ונהנה שם מקריירה מפוארת, אם כי קצרה, בשמו החדש ג'ורג' קדיש.² במחנה עבד בארגוני הצלה וסיוע בין־לאומיים בתפקיד "כתב־צלם של החיים החדשים של שארית הפליטה". בתפקידו זה צילם והסריט את "חזרתם [של השורדים] לחיים".³ כך הציג אותו ב־8 בינואר 1946 - *Landsberger Lager-Cajtung* תחת תצלום דיוקן שלו: "הכתב־צלם שלנו מר ג' קדיש אוהז בידו את 'המכשיר' [ששימש אותו] בגטו" (ההדגשה שלי) (תמונה 1). בתמונה הוא מפנה מבטו בזווית של שלושה־רבעים המשמשת בדיוקנים רשמיים, ממקד את מבטו במטרתו שנמצאת מחוץ

* אני מודה לטובית גרנוף, לאלכס גוגלי, ובייחוד לשמעון גולדברג, על עזרתם באיתור מסמכים ובתרגומם, אבל בראש ובראשונה על שיחותינו הערות בנושא קדיש. תודתי נתונה גם לאלונה מנדלסון, לסימונה בנימיני ולחיים גיוזולי ממוזיאון "אנו" (לשעבר בית התפוצות) על הגישה לתשלילים של קדיש, שנתרמו למוזיאון. המאמר יצא נשכר מההערות החשובות של שני קוראים אנונימיים ושל אגתה פייטרסיק. גרסה מוקדמת של מאמר זה הוצגה ביוני 2022 בכינוס "הצילום של הרדיפה" באוניברסיטה האמריקאית בפריז.

¹ לצד מנדל גרוסמן והנריק רוס, קדיש הוא מצלמי הגטאות החשובים ביותר. משלושתם, הוא המוכר פחות והנחקר פחות. הספר היחיד שנכתב על קדיש הסתפק בקריאת גוף העבודות שלו מבعد לעדשת הגרסה האנגלית של שם המשפחה שלו, בהתבסס על התובנה שהכניתי החדש שלו הוא גם שם התפילה הנאמרת בלוויות ובזכרות. ראו: Catherine Gong, *George's Kaddish for Kovno and the Six Million*, Bloomington, IN: Xlibris (2009)

² במסמכים מוקדמים נכתב שמו Kadisz או Kadisch, אך כשהיגר לארצות הברית ב־1948 אימץ את הכתיב Kadish.

³ על פי רשימות העובדים בדוח של הג'וינט על תרבות וחינוך מסוף אוגוסט 1946, ג'ורג' קדיש "נעשה צלם רשמי" והוטל עליו לתעד "את פעילויות המחנה והקהילה" בלנדסברג, בבאד רייכנהל (Bad Reichenhall) ובסנט אוטיליין (St. Ottilien). ראו: JDC Functional Analysis – Inventory on August 31, 1946, Appendix A, *JDC Archives*, NY_AR45-54_00034_01036 and NY_AR45-54_00034_01042_54_00034_01042. מלבד התצלומים שהפיק, בשנים 1945–1947 הסריט קדיש גם כמה סרטים תיעודיים וכמה סרטי יח"צ כדי לפרסם את מצוקת היהודים העקורים בקרב ארגונים יהודיים בחוץ לארץ. 15 מהם תרם אחר כך למוזיאון ארצות הברית לזכר השואה (USHMM), ראו: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000007>. החשוב שבהם היה "הנרדפים", סרט תיעודי באורך 12 דקות שכותרת המשנה שלו הייתה "סרט תיעודי על חיי היהודים במחנות העקורים בגרמניה". בכתוביות הפתיחה של הסרט מצוין שהוא המפיק והצלם של הסרט. - [https://perspectives.ushmm.org/item/george-](https://perspectives.ushmm.org/item/george-kadish-the-persecuted/collection/the-holocaust-and-the-moving-image)



תמונה 1. הכיתוב תחת דיוקנו של קדיש: "הכתב-צלם שלנו מר ג' קדיש אחוז בידו את ה'מכשיר' [ששימש אותו] בגטו". Landsberger Lager-Cajtung, 2, 14 (January 18, 1946), p. 9, <https://tinyurl.com/4u6eva8n>

לתמונה ומציג לראווה את הלייקה המפורסמת ששימשה אותו בקובנה, כשהיה צלם חובב שצילם את הגטו בחשאי. עם זאת, בדיוקן עצמי זה מהתקופה שלאחר המלחמה ניכר המאמץ הרב להתעלות מעל מעמד זה. בתפקידו החדש כצלם מקצועי הוא לובש חולצה מכופתרת ומקטורן ומצטלם בסטודיו לצילום על רקע וילונות קפלים עבים. הכתובית מתחת לחצלום קידמה את פעילותו הנוכחית: "המתעד הבלתי נלאה של החורבן". הצורה שלבש התייעוד הזה למען הציבור שלו הייתה תערוכה של תצלומים.

התערוכה של קדיש, "תמונות הגטו" כותרתה, נדדה באתרים ארעיים, לא-מוזיאליים באזור הכיבוש האמריקאי בגרמניה.⁴ על פי הארכיונים של הג'וינט, היא הוצגה לפחות שלוש פעמים – וייתכן אף יותר.⁵ התערוכה הראשונה נפתחה בסתיו 1945, כמה חודשים בלבד לאחר תום המלחמה, במחנה העקורים לנדסברג, שהקימה סוכנות הסעד והשיקום של האומות המאוחדות (אונרר"א) בקסרקטינים של סארבורג (Saarburg), סמוך למינכן.⁶ עד

⁴ במאמר שכתבה ג'ודי כהן, לשעבר אוצרת ארכיון הצילום של מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה, היא נדרשה בקצרה לתערוכה של קדיש והגדירה אותה "מוזיאון השואה הראשון". ראו: Judy Cohen, "Jewish Ghetto Photographers," in: Victoria Khterer, Ryan Barrick, and David Misal (eds.), *The Holocaust: Memories and History*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing (2014), pp. 86–104, esp. pp. 92–93.

⁵ היה עניין להציג גם באתרים אחרים. פיליפ סטוצ'ין (Stuchner), עובד שטח קנדי, כתב לאלני קק, מנהל השטח מטעם הג'וינט, כי לקדיש יש מספר רב של תצלומים מעניינים של החיים בגטו ושל המחנה היהודי מן המלחמה ואחריה והציע לו להציג אותם לציבור בפתחת המשרד החדש של הג'וינט. סטוצ'ין אל קק, 27 באוקטובר 1945, מצוטט בתוך: Cohen, "Jewish Ghetto Photographers," p. 93.

⁶ מחנה העקורים לנדסברג הוקם בראשית מאי 1945 ותחילה שכנו בו, מלבד עקורים יהודים, גם מגורשים לא-יהודים ממדינות מזרח אירופה שהנאצים שלחו לאזור לעבודת כפייה במחנות הריכוז של לנדסברג/קאופרינג (Kaufering). אבל בסתיו 1945 התעקש המפקד האמריקאי-יהודי של המחנה, אירווינג היימונט, שבמחנה יהיו עקורים יהודים בלבד.

לא הצלחתי לאמת את התאריך המדויק שבו נפתחה התערוכה הראשונה של קדיש בלנדסברג. ג'ודי כהן ונעם גל כותבים שהיא התקיימה בספטמבר 1945, אבל קדיש מילא את הטופס של חיל המשלוח של בעלות הברית לרישום עקורים בלנדסברג (תיק של שירות האיתור הבינ-לאומי) רק

אז ישבו שם כמה קבוצות של עקורים, אבל לאחר שמייג'ור אירווינג היימונט (Heymont) קיבל עליו את הפיקוד על המחנה, הוא נעשה מחנה יהודי בלבד.⁷ התערוכה הוצגה גם במחנה העקורים הסמוך פלדאפינג (Feldafing), מחנה העקורים הראשון שנועד ליהודים בלבד, שפתח צבא ארצות הברית ב־1 במאי 1945. היעד הבא שלה היה חשוב במיוחד: ב־27 בינואר 1946 היא נפתחה במינכן, לצד הקונגרס הראשון של שארית הפליטה שארגנה הוועדה ההיסטורית המרכזית של הוועד המרכזי של היהודים המשוחררים באזור הכיבוש האמריקאי. את התערוכה של קדיש הרבו להזכיר, אבל היא מעולם לא נחקרה, בין השאר כיוון שהסקירות הביקורתיות שנכתבו עליה בעיתונים היידיים של מחנות העקורים מעולם לא תורגמו.⁸ יתר על כן, התצלומים הרבים של קדיש מהתערוכה מפוזרים בארכיונים שונים, ורבים מהם לא עברו דיגיטציה או לא זוהו כהלכה.⁹ בהתבסס על תיעוד זה מציע המאמר

ב־16 בנובמבר 1945; עם זאת, אין ספק שהוא חי ועבד במחנה לפני תאריך זה, שכן G. Kadisz חתום על התצלומים בגיליונות הראשונים של *Landsberger Lager-Cajtung* החל באוקטובר 1945. מ־22 בנובמבר פורסם בעיתון הטור "Aktueler Bilder-Baricht" בחתימתו. המבקרים בתערוכה שלו בלנדסברג לובשים גופיות וחולצות קצרות שרוולים, עדות לכך שהתערוכה אכן התקיימה בתחילת הסתיו, בטרם השתנה מזג האוויר.

⁷ הגיליון הראשון של עיתון המחנה, שנקרא תחילה *Jiddische Landsberger Cajtung*, הופיע ב־6 באוקטובר 1945, אבל לא סיקר את התערוכה.

⁸ התערוכה של קדיש אינה מוזכרת בספרות המחקר על העקורים בגרמניה לאחר המלחמה. ראו: Dalia Ofer, Françoise S. Ouzan, and Judy Tydor Baumel-Schwartz (eds.), *Holocaust Survivors: Resettlement, Memories, Identities*, New York: Berghahn Books (2011); Lean Wolfson, *Jewish Responses to Persecution: 1944–1946*, Lanham, MD: USHMM and Rowman and Littlefield (2015); Margarete Myers Feinstein, *Holocaust Survivors in Postwar Germany, 1945–1957*, New York, NY: Cambridge University Press (2014); Michael Brenner, *After the Holocaust: Rebuilding Jewish Lives in Postwar Germany*, Princeton, NJ: Princeton University Press (2021); David Nasaw, *The Last Million: Europe's Displaced Persons from World War*, New York, NY: Penguin Press (2020); Angelika Konigseder and Juliane Wetzell, *Waiting for Hope: Jewish Displaced Persons in Post-World War II Germany*, Evanston, IL: Northwestern University Press (2001); Avinoam J. Patt and Michael Berkowitz, *"We Are Here": New Approaches to Jewish Displaced Persons in Postwar Germany*, Detroit, MI: Wayne State University Press (2010).

⁹ קדיש חילק את הארכיון שלו בין שלושה מוסדות: מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה, מוזיאון הסובלנות-בית השואה של מרכז שמעון ויזנטל בלוס אנג'לס, ואנו – מוזיאון העם היהודי, שמחזיק במספר רב מאוד של תשלילים שמעולם לא הודפסו או הוצגו. כמה מהלווחות של קדיש עברו דיגיטציה ועותקים מקוונים שלהם זמינים במסדי הנתונים של יד ושם ושל בית לוחמי הגטאות. יש צורך דחוף במחקרים על הארכיון של קדיש. לדוגמה, הדיוקן העצמי הנודע שלו, שצולם לכאורה בגטו קובנה (1942–1944), צולם ככל הנראה לאחר המלחמה, ב־1945–1946. לפי מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה, הוא צולם ב־1944 (תצלום מספר 10680); מוזיאון אנו מתארך אותו לשנים 1942–1944, ומזהה את המצולם כצבי קדושין בקובנה. עם זאת, בהדפסה המתויקת מייד אחריו בארכיון התצלומים של מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה הוא נראה באותו מעיל גשם ארוך עשוי עור, אבל אוזן בידו מסרטה – מה שהיה בלתי אפשרי בגטו (תצלום מספר 90394).

שלפניכם קריאה צמודה במוצגים ובשלטים של קדיש ודיון באסטרטגיות האסתטיות שנקט ובישיח ובמוסדות שמסגרו את התערוכה שלו.

”הגיבור עם המצלמה”

בתקופה שמייד לאחר המלחמה היו תערוכות מדיום חשוב מאין כמוהו. בהיותן “מנגנונים רבי-עוצמה להגדרת זהות”¹⁰ שבכוחם “לומר לנו מי אנחנו ואיך הגענו הנה”,¹¹ הן עיצבו את האופן שבו הובנו אירועי העבר הקרוב ואת האופן שבו השתמשו בהם להשגת מטרות מסוימות. אומנם המחקר עסק בהיווצרותו של מה שכונה “זיכרון עולם מחנות הריכוז” (“concentrationary memory”) בתערוכות האנטי-פשיזם והדה-נאציפיקציה הגדולות שהוצגו בעת ההיא, אבל פסח בדרך כלל על התערוכות הרבות שארגנו יהודים יחידים או קבוצות של יהודים, שהדגישו את השמדת הקהילות היהודיות באירופה בידי הנאצים.¹² התערוכה של קדיש הייתה מן התערוכות הראשונות שקראו תיגר על “מיתוס השתיקה” העיקש בעניין תגובות היהודים ששרר לאחר המלחמה ומבחינה זו שמורה לו אל נכון זכות הראשונים.¹³ היא נכנסה לזירת הקרב של הייצוג כשהיא מצוידת בנרטיב שטען כנגד דחיקתו של הסבל היהודי לשוליים. בתערוכות האנטי-פשיסטיות של שנות הארבעים יוצגו (תוארו) היהודים כסמלים מוחפצים וקורבנות חסרי מאפיינים אישיים, ואילו קדיש – “הכתב-צלם שלנו” – ייצג אותם ודיבר אליהם ובשבילם כאילו היו סוכנים וסובייקטים בעלי היסטוריה משותפת.

בעבור שארית הפליטה היו התערוכות – אפילו תערוכות מאולתרות, זמניות, כמו זו של קדיש – אמצעי נרמול חשוב. הן ציינו את חידושם של חיי הקהילה ונתנו ביטוי להיסטוריה של הקהילה ולצרכיה בהווה. עצם הצגת התערוכה של קדיש נחשבה סימן

¹⁰ Carol Duncan, “Art Museums and the Ritual of Citizenship,” in: Ivan Karp and Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, DC: Smithsonian Books (1991), pp. 88–103, esp. p. 101 על המוזיאון כמוסד; אני מחילה זאת גם על תערוכות נודדות, זמניות.

¹¹ Duncan Cameron, “The Museum, a Temple or the Forum” [1971], in: Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, MD: AltaMira Press (2004), pp. 61–79, esp. p. 73

¹² ראוי: Griselda Pollock and Max Silverman, *Concentrationary Memories: Totalitarian Terror and Cultural Resistance*, London: I.B. Tauris & Co Ltd. (2014). כמו כן ראוי: Cédric Guat, *Crimes hitlériens: une exposition-deuil au sortir de la guerre*, Paris: Éditions Tirésias-Michel Reynaud (2017); Hans-Georg Merz and Herbert Uhl, *Hitlers Verbrechen / Crimes Hitlériens: Eine Ausstellung Der Französischen Besatzungsmacht 1945/1946*, Stuttgart: Kohlhammer, 2008

¹³ ראוי: David Cesarani and Eric J. Sundquist (eds.), *After the Holocaust: Challenging the Myth of Silence*, London and New York: Routledge (2012); François Azouvi, *Le mythe du grand silence: Auschwitz, les français, la mémoire*, Paris: Gallimard (2015) מחקרים אלו מתעלמים במידה רבה מתערוכות של שורדים.



תמונה 2. ג'ורג' קדיש והגנרל האמריקאי אירווינג היימונט על רקע הלוח "נקמת דם ילד קטן עוד לא ברא השטן" בתערוכה בלנדסברג, סתיו 1945. © המרכז לתיעוד חזותי ע"ש אוסטר, אנו - מוזיאון העם היהודי, מספר קטלוגי AR83.50.N.69_11. צילם: צבי קדושין, אוסף צבי קדושין

להון תרבותי, ולכן היא זכתה לתשומת לב ציבורית רחבה ולתמיכה מוסדית. היא קיבלה את תמיכתם של ארגונים שפעלו במחנות, כמו אונרר"א והג'וינט, וכן של קציני צבא אמריקאים כמו המפקד היהודי האמריקאי מייג'ור אירווינג היימונט, שהצטלם עם קדיש בתערוכה בלנדסברג (תמונה 2).¹⁴ התערוכה אף פורסמה בכרזות וקודמה בעיתוני העקורים.

בגיליון הראשון של

הירחון המאויר של פלדאפינג, "דאס פרייע ווארט" ("המילה החופשית"), שראה אור בדצמבר 1945, פרסם עורכו, מאיר גברונסקי, מאמר על קדיש על פני עמוד שלם: "הגיבור עם המצלמה" (תמונה 3).¹⁵ המאמר פורסם בחג החנוכה הראשון לאחר השחרור ונפתח בהקבלה ישירה בין גבורת המכבים בימים עברו ובין "מעשהו הנועז" של קדיש, שהבטיח ש"שום אויב לא יוכל להשמידנו".¹⁶ גברונסקי דיבר בזכות הגדרה מורחבת של המושג גבורה, הגדרה ברוח מה שההיסטוריון יהודה באואר כינה לימים עמידה,¹⁷ והפציר בקוראיו: "אל תחפשו גיבורים בשדה הקרב או בשוחות ואף לא במגרשי הספורט או במסלולי המרוצים". אפילו פעולות התנגדות קטנות הן מעשי גבורה, טען. ראש וראשון

¹⁴ לרוע המזל אין שום אזכור של קדיש במכתבים של היימונט מאותה תקופה שראו אור: *Among the Survivors of the Holocaust – 1945: The Landsberg DP Camp Letters of Major Irving Heymont, United States Army, Cincinnati: Hebrew Union College (1982)*

¹⁵ M. Gawronsky, "Der Held mit der Kamera," *Feldafinger Magazin – illustrierte monatliche baylage cu Dos Fraye Wort*, p. 12. מאמרו של גברונסקי נדפס מחדש בניו יורק כעבור ארבעה חודשים, בגיליון מרץ-אפריל של "יוגנטרוף", עמ' 9. בריאיון בעל פה למוזיאון ארצות הברית לזכר השואה הזכיר קדיש את המשפט של גברונסקי ואמר: "הייתי רוצה שיקראו לי גיבור הגטו". <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn44256>. Accession Number: 2005.604.1, RG Number: RG-50.641.0001

¹⁶ גברונסקי כתב: "העולם צריך לדעת שאין בכוחו של שום שעבוד להשמיד כליל את מורשת יהודה המכבי, והיום, בחג החנוכה הראשון לאחר השחרור, אנחנו מספרים לעולם שעדיין יש לנו גיבורים רבים כמוהו ושום אויב לא יצליח להשמיד אותנו" (Gawronsky, "Der Held mit der Kamera").

¹⁷ יהודה באואר מגדיר עמידה "תגובות מזוינות ולא מזוינות שנועדו לקיים את הקהילה היהודית ואת חבריה ולהתמודד עם הסכנה הקיומית שנשקפה לה מן המשטר הגרמני". יהודה באואר, מות העיירה, ירושלים: יד ושם (2011), עמ' 24.

במעשים הללו היה השימוש של קדיש במצלמה שלו, שהייתה בידו "כלי מסוכן נגד הרוצחים הנאצים", מכשיר "להנצחת התקופה המחורידה שעברה על הדור שלנו".¹⁸

Der Held mit der Kamera



Zucht nit di grojse heldn of di szlachtfelder, nit in di okopas ojch nit ofjn sport-plac oder ren-plac.

Es iz take a heldisz-kajt in a gegebenem oigbenlik cu fargesn alc, farlin di mojre far szmercn oder tojt un zich aroshojbn iber di ibrige menszn durch a gewagtn heldn-tat.

Fiel szworer iz ober in grojten tog-teglichn lebn cu bowajzn alc naje heldisz-kajtn, far welche es iz ojch nit cu erwartn kejn dank, welchn milchome-heldn emtn.

Wegn aza held, welcher hot teglich gesteltt zajn lebn in sakone, ohne cu hobn a meglichkajt cu erhaltn an ojs-cejnhrung derfar oder afilu a dank, nor mit der hofnung az zajn ofjtu wet blajbn a dokument far der welt un fiksim di fun unzer dor durchgemachte szekns-cajt, welche wolt azoj gebilbn on an ojtensizn dokument, wil ich do dercejln. Ich wil do ibergben di heldisze un abentojerliche geszichte fun Hirsz Kadisz.

Di kowner un afilu asach andere litwisze jidn kenen ihm gut. Ojch in getto hobn ihm ale gekent — kejner hot ober nit gewust, was far a gefehrlichn instrument gegn di nazis-merder er trogt baj zich arum.

Bahalten unzer zajn mantel hot er getrogn a leica-kamera mit a speciel klejnm objektiv, wos flegt arojskukn durchn knop-loch un kukn mit ihr szarf oig ofj dos, wos es tut zich in getto. Der drotojslejer flegt zich cihen biz cu zajn keszene, azoj, az der fotograf hot gehat a meglichkajt alc aropcnemen, wos zajn ojg hot gezen. Un dos ojg hot gehat, wos cu zen un ibergben far der nochwelt; kontroln bam cam, mejdlich wern fun grobe chajes-hent unzerzucht, an ibertzildn, welche darf durchgefirt wern in a zoch cajt, azoj az jederer hot gekent mitnemen mit zich nor dos nojtigste un szlepn dos mit di lecte kojches cu der najer dire-ffise un noch asach etzliche bilder, welche weln ejbig blajbn di ejdes fun hitlerisizn sadizm un kenen bazsteltign dos, wos skeptiker mejnbn, az mir ibertzjbn.

Un azoj iz Girsz Kadisz arumgegangn iber di gasn fun kowner getto un ajnsztelndik zajn lebn in gefahr gezafn a dokument gegn di nazisze farbrecher.

Durch a cufal hot Gestapo zich derwust fun zajn tetigkajt un ojch a dank a cufal hot Kadisz wegn dem erfarn in tog fun kinder-akcije dem 27. III. 1944. Er hot zsojn friher gebajt a bahaltenisiz unzer zajn dire, in welcher er hot ojch ajngebojt a radio, durch welcher dos getto flegt krigh jedies fun der welt un ojch gehat dortn a gehejme drukerej, ju er flegt ofj eigener hand drukn flug-blettech cuszstejn cu der partizanke un zej unbamerkt arajnlejn in di keszenen fun zajne chawejrim. Interessant iz, az biz dem tog, wen er hot zich bahaltn, hot afilu zajn familie fun dem bahaltenisiz nit gewust. Di „maline“ iz gewen azoj gut gebajt, az di Gestapo-lajz zajnen noch a fir-szoedlichn unisizn suchn „awekgegangn mit wos zej zajnen gekumen.“ Dan iz Kadisz arojfgekrochn durch a cweajln durchgang ojfn bodjnm un mit a sztrik zich aropgelozn durchn fenster in a cwejter gas. Derbjaj hot ihm bemerkt anander Gestaponik un in ihm geszohn. Adank zajn flink-kajt iz ihm gelungen cu antojfn un arajnlojfn cu a szuster in a werkstzst. Er hot dem szuster dercejnt di ganze geszichte un ofj 5 szich hot er zich awekgezect bajm kapul un geworn a szuster.

Az es iz geworn finster hot Kadisz zich ajngewilkt in a laken — in drojzn ij gelegn hojcher snej — un forszlich cugekrochn cum cam. Dortn iz er lang gelegn biz in a moment cwiszn ojn un dem cwejtn postn iz ihm gelungen mit a cwang ofjcwajzn dem cam — durchgejn iz ober gewen unmeglich, wajl es iz gewen a farzstake wach culib der „kinder-jagd“ un Kadisz hot gemuzt banunc a trik. Er iz cugekrochn a sztik wajter lebn a hojz; un zich bamerkbar gemachet durchn warfn sztker aje. Di postns hobn ojch reagirt, wi er hot gewolt un ejner hot zich ogerun: — „Herman, hier haben wir einen guten Fang, ein Jude wil durch den Zaun!“ Di postns hobn zich bahaltn, welndik chapn dem jidn un derwajle iz Kadisz durchgekrochn durch der cuisener sztel un es iz ihm gelungen cu dergrejnchn zajnem a bakantn litwiner.

Wajter lebt Kadisz in sztot ofj arisze dokumentn — dem kontakt mitn getto brecht er ober nit op. Di brigades, wos gejen in sztot arbnbn, zehen ihm tog-teglichn ofjn slabodker brik, welchn di getto-arbeter gejen teglich arber un er farejbigt di bilder fun jidiszzer masn-farszklafung.

Baj der likwidacie fun getto iz Kadisz ofjn postn un a dank ihm hobn mir bilder fun der grojser felker-wandern, welche nor a klejner tejl hot aribergeleht. Er hot ojch bilder fun der cersterer getto, fun welcher es zajnen gebilbn nor di komszen un nor farbente menszn-kerpers ofj di gasn mit fun szrek un szmerc cukrimte penimn, zogn eteles, az do hobn noch far a por teg cunik gelebt menszn, geholt.

Az es iz szjone mer nit gewen kejn getto un er hot do mer kejn ofjgabe far zich nit gezen, iz Kadisz awek cu di partizaner un farfiksirt dem heldiszn kamf fun jidisze bocherim un mejdlich far dem emes un frajhajt.

Nochn krig fort awek Kadisz kejn Pojln, wu er szaft dokumentn fun jidiszzer cugrejtnung cum najem lebn, fun chalusizer forbarejtnung. Mir zehen ojch bilder fun ojs-wandende, cuzamengepess wi hering in a fun in wagones un ofj di waktzaln — nor ejn dawar, es iz gut cu lajdn, ebl potur cu wern fun der farzoltener Europa un kumen in unzer hejmn-land . . .

In Pojln hot Kadisz gezuht in Gestapo-archivn un gelunen interessante bilder-materialn.

Ject fort arum Kadisz iber Bayern un farfiksirt dem hajntign jidiszzen ibargangs-lebn un in dem inen hot er ojch bazucht Faldafing.

In a gesprech in unzer redakcie hot Girsz Kadisz un ibergegeben wegn zajn bisjetjger abentojerliche tetigkajt un wegn zajne kukunfts-plener.

Er hot ungefahr 6000 bilder, welche wern ject bearbet fun zajne 2 gehilfn-kinstlers un weln gecajt wern in a grojse ojs-sztelung cureszt in Landsberg un den in andere jidisze kibucim.

Ojsderem plant er arojskuzn a gezamtn bilder-almanach untern nemn „Fun getto biz k“c“ mit fir optajlungen: 1. Kinder, 2. religioze farleung, 3. grojltatn, 4. nekome un di naje bewegung. Er wil ojch arojsgebn an almanach fun lebn fun di jidn in Bayern un fort derfar arum iber di jidisze kibucim.

Ich hob do bakant gemachet unzer lejener mit ejnem fun unzeres getto-heldn, welchn kejn chajeszer teror hot nit ajngeszrokn cu gon zajn sakonesdikke arbet nit rechnendik ofj batoljnung — den, wi mir iz bakant, hot Kadisz ibergegeben a fire jendene perzenlichkajtn fun getto wegn bahaltene ojfnames, in fal er zol nit ibarlejn, zol di welt zen di szjoerliche dokumentn.

Zol di welt wisn, az durch kejn farknechtung iz nit gelungen ingancn cu fermichn bajz un di Janusze fun Juhuda-Hamakabi un hejnt in dem ersztn Chanuka noch der bafajung zogn mir der welt, az mir hobn noch asach etzliche heldn un kejn sojne wet unz nit kenen farmichn.

M. Gawronsky.

תמונה 3. מאיר גברונסקי, "הגיבור עם המצלמה". M. Gawronsky, "Der Held mit der Kamera," מהספרייה המרכזית *Feldafinger Magazin— illustrierte monatliche baylage cu Dos Fraye Wort*, p. 12
ע"ש סוראסקי, אוניברסיטת תל אביב

אבל לדבריו של גברונסקי, קדיש עשה יותר מזה. פעולותיו הנועזות בזמן השואה הלמו את פעולותיו בהווה: מיום משולש של ליקוט, הצגה בתערוכה ופרסום. קדיש עבד כזאמלער (אספן) עוד לפני קריאתו של ישראל קפלן בנובמבר 1945 "לאסוף ולתעד",¹⁹ והציל כמו ידיו תיעוד צילומי. לדברי גברונסקי, בדרכו של קדיש לגרמניה כשבאמתחתו אוצר התצלומים שצילם בקובנה, הוא עצר בפולין ו"חיפש ומצא בארכיונים של הגסטפו חומרי צילום מעניינים". עד שהגיע ללנדסברג כבר צבר אוסף גדול של 5,000–6,000 תצלומים. ארכיון זה ישמש "עדות לסדיום של היטלר" כדי "לאשר את מה שספקנים סבורים שאנחנו מגזימים בעניינו".²⁰ אחת "התוכניות של קדיש לעתיד" הייתה ליסד "אלמנך תצלומים מקיף שייקרא 'מהגטו למחנה הריכוז'", אך הוא מעולם לא הגשים תוכנית זו, שכן קבוצות וארגונים אחרים קיבלו עליהם את המשימה: בינואר 1946 פורסם בלודז' כרך הפוליו הרבילשוני "חורבן יהודי פולין: קובץ צילומים", בהוצאת הוועדה ההיסטורית המרכזית בפולין,²¹ והוועד המרכזי של היהודים המשוחררים באזור הכיבוש הבריטי פרסם באותה שנה במחנה העקורים בברגן-בלזן את "ההשמדה שלנו בתמונות", בעריכת רפאל אולבסקי, דוד רוזנטל ופאול טרפמן. אבל תוכנית חשובה אחרת של קדיש באה לידי מימוש: "תערוכה גדולה".²²

"התערוכה הגדולה" נפתחה במינכן בינואר 1946. היא פורסמה בכרזה שקראה לציבור:

[בקרו] בתערוכת תצלומי הגטו של ג' קדיש.²³ במהלך ימי הקונגרס במינכן. בתערוכה מוצגות תמונות של החיים בגטו ובמחנות הריכוז. התמונות מקוריות וצולמו בידי מר קדיש. התמונות מראות את השמדת יהודי מזרח אירופה. התמונות מציינות בצבעים בהירים [ניסוח אומלל, שכן כולן היו בשחור לבן] את המאבק היומיומי של היהודים בגטאות. כניסה חופשית לנציגי הקונגרס (בהצגת תעודה) (תמונה 4).

¹⁹ ישראל קאפלאן [קפלן], "זאמלען און פארצייכענען" ("לאסוף ולתעד"), אונדזער וועג 5 (9 בנובמבר 1945), עמ' 3. מתורגם בתוך: זאב מנקוביץ, בין זיכרון לתקווה: ניצולי השואה בגרמניה הכבושה (תרגום: עמי שמיר), ירושלים: יד ושם (תשס"ז), עמ' 241. הצירוף חוזר ומשמש בכרזה צבעונית שכותרתה "זכור את אשר עשה לך עמלק" שיצר פנחס שולדנריין לתחרות "לאסוף ולתעד!", שפרסמה את עבודתה של הוועדה ההיסטורית המרכזית במינכן ב־1947. היא הופצה במספר רב של עותקים באזור הכיבוש האמריקאי ובמחנות העקורים. לאורה יוקוש משתמשת בו בכותרת ספרה: Jockusch, *Collect and Record!*.

²⁰ Gawronsky, "Der Held mit der Kamera".

²¹ "חורבן יהודי פולין: קובץ צילומים", שראה אור בלודז' בינואר 1946, היה אחד הפרסומים הראשונים של הוועדה ההיסטורית היהודית המרכזית (CZKH) בפולין. עורכו היה גרשון טפט (Taffet), ראש מדור הצילום בוועדה.

²² Gawronsky, "Der Held mit der Kamera". גברונסקי מציין ששני בני אדם סייעו לו במלאכה: "יש לו כ־6,000 תצלומים, ששני עוזרים אומנים מכינים אותם כעת והם יוצגו בתערוכה גדולה, תחילה בלנדסברג ובקהילות יהודיות אחרות".

²³ ראו הערה 3.



תמונה 4. "בקרר בתערוכת תמונות הגטו של ג' קדיש". מודעה על התערוכה של קדיש בקונגרס הראשון של שארית הפליטה במינכן בארגונה של הוועדה ההיסטורית המרכזית של הוועד המרכזי של היהודים המשותררים באזור הכיבוש האמריקאי. ארכיון יד ושם, M.I.P/1485, <https://collections.yadvashem.org/en/documents/4437599> לעותק מקוון של כרוז גדולה יותר ראו: אנו – מוויאון העם היהודי, תצלום 219698/887/, <https://dbs.anumuseum.org.il/skn/he/c6/e219698/887/>

יוסף גאר סיקר את התערוכה במאמרו "התחלה צנועה אך חשובה: על התערוכה של הוועדה ההיסטורית המרכזית במינכן", שפורסם במוסף לספרות ולתרבות (*Literatur un Kulultur*) של *Landsberger Lager-Cajtung* בפברואר 1946.²⁴ הוא הילל את המיזם של קדיש וטען שמדובר ברכיב חשוב ביותר ב"משימה האנושית והלאומית הכבירה [של הוועדה] לשמר חלק קטן ממה שאנחנו יודעים על העבר ההוא וזוכרים ממנו".²⁵ התצלומים של קדיש, לצד עדויות, זיכרונות ופולקלור, קידמו לדברי גאר את המנדט שניתן לוועדה ההיסטורית "להקים מצבת זיכרון תיעודית ל'חיי היהודים ולמותם בתקופת הכיבוש הנאצי".²⁶ נוסף על הלוחות של קדיש הציגה הוועדה על שולחנות במרכז החדר גם מסמכים

²⁴ Jofsef (Josef) Gar, "A Baszejdene ober wichtike haschole: cu der ojssztelung fun der historischer komisje balm C.K in Munchen," *Landsberger Lager-Tzajtung* 7 (February 19, 1946), p. 8 [התחלה צנועה אך חשובה: על התערוכה של הוועדה ההיסטורית המרכזית במינכן].

²⁵ שם. גאר המשיך: "הוועדה ההיסטורית תוכל להשיג תוצאות ממשיות רק אם כל יהודי ויהודי, פשוטו כמשמעו, ימלא את חובתו ויתרום את תרומתו כדי לסייע לייסוד מצבת זיכרון תיעודית לתקופה הקטלנית ביותר בתולדות עמנו. הארגון השיטתי, האיטוף והעיבוד המדעי של כל המסמכים, החומרים, ספרי הזיכרונות, התצלומים, הפולקלור, העדויות – ושל כל דבר אחר שנוגע ל'חיי היהודים ולמותם בתקופת הכיבוש הנאצי בגטאות, במחנות ובמרכזי ההשמדה – זו בדיוק משימתה של הוועדה ההיסטורית".

²⁶ שם. הלוחות של קדיש עסקו בסוגיות רבות, אבל דומה שלא מילאו את אחת המטרות העיקריות של הוועדה ההיסטורית: ש"הרגע המרטירולוגי בעידן היטלר לא יהיה הרגע היחיד שיקבל מקום", אלא יוצמד ל"התנגדותנו ההרואית לאויבינו ולרוצחיינו האכזריים ביותר", ש"יש לה ערך יהודי ואנושי עצום" (שם). הבלטת "התנגדותנו ההרואית" הייתה עמוד התווך של רוב התערוכות לאחר המלחמה; היא עמדה בליבן של שתי תערוכות שהקים דוד דיאמנט (אהרן דוד ארליך) במרכז לתיעוד יהודי בן זמננו בפריז: "גטאות פולין" (*Les ghettos de Pologne*)

כתובים, שמהם מנה גאר תיעוד ומחקרים של הנאצים בנושא "השאלה היהודית", וכן תיעוד יהודי שפורסם בגטאות. אבל המוצגים של קדיש היו החומר החזותי היחיד, והם זכו למקום בולט בתצלום שליווה את מאמרו של גאר, שמראה את חברי הוועדה ההיסטורית עומדים גאים על רקע מה שכונה שם "רפרודוקציות צילומיות" (תמונה 5).²⁷



תמונה 5. ג'ורג' קדיש וחברי הוועדה ההיסטורית המרכזית של הוועד המרכזי של היהודים המשוחררים באזור הכיבוש האמריקאי בקונגרס הראשון של שארית הפליטה, מינכן, 29 בינואר 1946, מצטלמים על רקע לוחות התצלומים של קדיש. תצלום זה הוא חזית של גלויה שבצידה האחורי כתב קדיש בכתב ידו הקדשה לישראל חיים קפלן (חמישי משמאל). התצלום נדפס שוב במאמרו של יוחף גאר, Landsberger Lager-Cajtung 7, 19 (February 1946). ארכיון בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים, מספר מחשב 37675

באפריל 1946 ו"התנגדות יהודית" (*Résistance Juive*) ביום השנה השלישי למרד גטו ורשה (אפריל 1947).

מתצלום זה הכינו גלויות שהראו את עבודתה החשובה של הוועדה. התיעוד הטקסטואלי שהציגה הוועדה כלל: (1) אוסף ספרות נאצית על "הבעיה היהודית"; (2) מסמכים שעניינם יהודים ונושאים יהודיים מהארכיונים של היטלר (גאר מציין כאן מסמכים וחומרים שעוסקים במאבקם של הנאצים ביהודים); (3) יהודים בעמדות כוח בתקופתו של היטלר (הוא מדגיש כאן מסמכים שפורסמו בגטו לודז' בראשות רומקובסקי); (4) ספרי קודש וספרים אחרים על יהודים ויהדות.

²⁷

כצלם הייתה לקדיש השפעה רבה במחנות העקורים, שכן השורדים במחנות אלו, כפי שצייין שמעון שוחט, היו עסוקים בלי הרף בצורך להצטלם ולהחזיק ברשותם תצלומים של חבריהם.²⁸ גאר חזר וכינה את קדיש "הצלם-כתב הנודע"²⁹ והדגיש את ההיכרות של הציבור עם האוסף הגדול של קדיש, שכלל "כ־5,000 דימויים, רובם של החיים בגטו (שצולמו בגטו עצמו)", אבל גם "דימויים של היציאה מאירופה, דימויים של החיים היהודיים במחנות גרמניה כיום, ועוד". גאר, אף הוא יליד קובנה, חתם את המאמר בתמיכה נלהבת בבן ארצו ושיבח את הפופולריות של התערוכה ואת ההשפעה שלה על כל "הנציגים והאורחים" שצפו בה "בעניין"³⁰. אחד מהם היה דוד בן-גוריון, שצולם בקונגרס הראשון של היהודים המשוחררים באזור הכיבוש האמריקאי על רקע כרוזה ממוסגרת של "תמונות הגטו – תערוכה מאת ג' קדיש" (תמונה 6).



תמונה 6. גלויה שבה נראה בן-גוריון בקונגרס הראשון של היהודים המשוחררים באזור הכיבוש האמריקאי, 27–28 בינואר 1946. על הקיר מאחוריו שעונה כרוזה ממוסגרת של התערוכה של קדיש: "תמונות הגטו – תערוכה מאת ג' קדיש". YIVO Institute for Jewish Research, New York, Displaced Persons Camps and Centers Photograph Collection, Box Case 17, Drawer 2, Folder 238 (Munich-1) (RG 294.5), <https://tinyurl.com/mrye7hmm>

²⁸ אטינה גרוסמן מצטטת את הרהוריו של שמעון שוחט בממואר שלו על פלדאפינג (Simon Schochet, *Feldafing*, Vancouver BC: November House [1983]) הרף בצורך שיצולמו אותנו, ושיהיו ברשותנו תצלומים של חברינו". ראו: Atina Grossmann, *Jews, Germans, and Allies: Close Encounters in Occupied Germany*, Princeton, NJ: Princeton University Press (2007), p. 205.

²⁹ Gar, "A Baszejdene ober wichtike haschole," p. 8.

³⁰ שם.

למסגר את השואה

תיעוד התערוכה של קדיש מועט ביותר. גודלם או צורתם של החדרים או החללים, הרצף הנרטיבי של הלוחות והמסלול שהוכתב למבקרים – כל אלו נותרו עלומים. לא ברור כמה לוחות היו בסך הכול, ולא ידוע אם הוחלפו או שוננו מתצוגה לתצוגה (אף שיש ראיות שכך אכן קרה). קשה לדעת אילו גורמים או סוכנים היו מעורבים, וקשה לפענח את המסמכים שהתוו את סדר יומה של התערוכה ואת מטרותיה. אילו לחצים הופעלו על קדיש כשבחר את התצלומים ואצר את התערוכה? האם היא הייתה יוזמה שלו? על פי אילו אמות מידה קבע אילו תצלומים ראויים להיכלל בתערוכה ואילו אינם ראויים? היכן וכיצד השיג את התצלומים שצילמו הפושעים או בעלות הברית? אילו שיקולים אתיים הביא בחשבון כששעתק תצלומים של קורבנות?³¹ שחזור תולדותיהן של תערוכות מן התקופה שמייד לאחר המלחמה כרוך אל נכון בתסכול רב.

אבל נמצא בידינו שובל התצלומים הארוך שהניח אחריו. התערוכה, שכללה יותר מ-330 תצלומים, הייתה מיזם גדול (לשם השוואה, "חורבן יהודי פולין: קובץ צילומים" של הוועדה ההיסטורית בפולין כלל 252 תצלומים בלבד). התצלומים שבחר קדיש הוגדלו ונתלו על לוחות שחורים ניידים שמידותיהם כ־160 ס"מ על 200 ס"מ. הפינה הימנית התחתונה של כל לוח נשאה את חתימת היוצר – G. Kadisch (הוא עדיין לא השתמש אז באיות האמריקאי של שמו) – באותיות בולטות, אף שלא כל התצלומים היו מעשה ידיו של קדיש.³² רבים מהם נלקחו מאוסף התצלומים ההולך וגדל במהירות של הוועדה ההיסטורית, שכלל תצלומים של הפושעים ותצלומים מהתקופה שאחרי השחרור, והללו

³¹ נראה שהמודעות האתית שיש לנו היום ל"קרבן מחדש" של הקורבנות על ידי שעתוק גופם העירום של הנרדפים לא טרדה את מנחת האוצרים והמו"לים היהודים. עם זאת, כשכלל קדיש תמונות עירום של הקורבנות בסרט שצילם והפיק על בתי הספר המקצועיים של רשת אורט באזור הכיבוש האמריקאי (1946–1947), *Creative Youth*, הוא הסתיר את פני המצולמים. פעמיים בסרט מביא קדיש מונטאז' של תצלומי שואה: בדקה 1:15, כשמנהל אורט באזור האמריקאי, יעקב אולייסקי, שמוצאו מקובנה, מכריז בידיש "עברו כשנתיים מאז הצילו אותנו. גוועים ברעב, לוקים במיני תחלואים [...] במצב זה הוציאו אותנו ממחנות הריכוז בגרמניה"; ושוב בדקה 2:38, כשאולייסקי מצהיר: "בזמן שלטונו של היטלר העבודה הייתה בשבילנו מלאך המוות, המוליך אותנו אל בין זרועותיו של המוות". המצלמה נעה בתנועה אופקית על פני תצלום של בוכנוולד מאת מרגרט ברקווייט (Bourke-White); ממנו לאישה עירומה מות רעב; לכמה תצלומים של קדיש – גידם, אישה עירומה וגופות שרופות לאחר שחרור קובנה. בכל פעם שנראה בתצלום אדם עירום מלפנים ומקרוב, פניו מכוסים במלכן לכן כדי להגן על זהותו. *Creative Youth: A film of the ORT vocational schools in the U.S. zone of Germany*, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000682>.

³² כיוון שרבים מן התצלומים שתרם קדיש לארכיון נושאים חותמת שלו, אבל ברור שלא הוא עצמו צילם אותם, הייתה עבודתו שנויה במחלוקת ועוררה "שלל ויכוחים שבהם אמיתותה, מקורה והאותנטיות שלה הוטלו בספק", כפי שאומר נעם גל בטקסט שכתב לתערוכה *Images of Displacement, Zvi Kadushin: Photography from Kovno to Landsberg, 1941–1946* (Allan and Leah Rabinowitz Gallery at the Joseph Slifka Center for Jewish Life at Yale University, 2012). במקום להאשים את קדיש בפלגיאט או בניכוס, אני מבקשת לטעון שהחתימה של קדיש העידה על תפקידו כאספן ואוצר של הארכיון שצבר.

שימשו בערכוביה עם התצלומים שצילם בעצמו.³³ כל לוח הכיל מקבצים של 15 עד 20 תצלומים ממגוון אתרים גיאוגרפיים, הקשרים ומקורות; מעל כל מקבץ הופיע כיתוב בידידי על גבי ציור הטעיית עין (trompe l'oeil) של סרט שקצותיו מסודרים בקפלים. כותרות תמציתיות ותיאוריות אלו עיצבו את המשמעות ויצרו נרטיבים חזותיים שהתרכזו במשפחה היהודית, במסורת הדתית ובחזונית השואה.³⁴ מבחינה זו השתמש קדיש בפואטיקה מן הסוג ששילה ג'לן מכנה "פואטיקה של הצלה", שלוקחת חפצים שניצלו ובונה סביבם "מסגרת שנותנת להם מובן והקשר תרבותי".³⁵ על ידי השידוך בין "הדחף להציל ובין הצורה הפואטית" סיפר קדיש סיפור שחרג מהנושא המוצהר של "תמונות הגטו". הוא הראה את בידודם של היהודים, את הרעב, העוני והסבל שלהם – ובייחוד את מצוקתם של הזקנים והילדים, שהתחננו למזון ומתו ברחובות. הוא תיעד את הביזה של רכוש היהודים ואת הרס בתי הכנסת ותשמישי הקדושה; את הגירושים ההמוניים; את מחנות הריכוז וההשמדה; ואת השורדים מזי הרעב מייד לאחר שחרורם – תצלומים שרבים מהם נחשבים היום איקוניים.

כל תצלום היה תחום בקו לבן בפינתו הימנית התחתונה; הקו סימן היכן לתלות את התמונה, אך היה לו גם מספר מזהה שהלם מפתח נושאים או מקרא שהציעו מידע נוסף בגיליון נייר בתחתית הלוח (תיעוד שלמרבה הצער איננו בנמצא כיום). בין לוחות התצלומים שילב קדיש כרזות ושלטים קטנים יותר, כתובים בכתב יד, שכללו מידע סטטיסטי ואחר, כגון "162 אלף יהודים נשלחו לגטו לודז'. רק 12 אלף יהודים נשארו בחיים" (תמונה 7). נוסף על אלו הציג קדיש גם הדפסות קטנות יותר של התצלומים, שכלל הנראה נמכרו יחד בחוברת או מדריך או הופצו בנפרד כמזכרות. תצלומים אלו, שגודלם היה כגודל גלויה, הודפסו על נייר עיתון דקיק ועדין ונכתב עליהם בגרמנית "Das Bild ist von der Gettobildersammlung v. G. Kadisch" (התצלום הוא מאוסף תצלומי הגטו של ג' קדיש). קלרה לבקוביץ קמפלה, ששהתה במחנה העקורים לנדסברג ב-1945–1946, תרמה שלושה מהם למוזיאון ארצות הברית לזכר השואה. גם באוסף יד ושם יש כמה מהם

³³ גאר הדגיש שקדיש כלל תצלומים שהיו "רכוש הוועדה ההיסטורית המרכזית, הממחישים רגעים ב'חיים' היהודיים בזמן הכיבוש הגרמני, כגון אקציות, הוצאות להורג, גירושים ופורענויות אחרות". Gar, "A Baszejdene ober wichtige haschole".

³⁴ גאר ציין כמה תמות: (1) מות הקדושים של הילד היהודי; (2) אקציות; (3) גירוש מגטו אחד לאחר, "הממחיש רגעים ב'חיים' היהודיים בזמן הכיבוש הגרמני". אבל התיעוד הצילומי של קדיש חושף הרבה יותר מזה.

³⁵ Sheila E. Jelen, *Salvage Poetics: Post-Holocaust American Jewish Folk Ethnographies*, Detroit, MI: Wayne State University Press (2020), p. 255. ג'לן משתמשת במונח "פואטיקה של הצלה" כדי לתאר כיצד יצרו יהודי אמריקה לאחר השואה נרטיב יהודי חדש מחומרים מהתקופה שקדמה לשואה. פואטיקת ההצלה של קדיש, לעומת זאת, לא ניסתה לשחזר ולייצג את החיים טרם השואה על ידי הצגת המנהגים והפולקלור של היהודים מאותה העת. הוא לא היה מעוניין להשיב את סימניו של "עולם שנעלם" (*A Vanished World*), ככותרת ספר הצילום של רומן וישניאק על החיים היהודיים במזרח אירופה, שראה אור ב-1983. להפך, "פואטיקת ההצלה" של קדיש התרכזה אך ורק בהשמדה עצמה.



תמונה 7. ג'ורג' קדיש, התערוכה בלנדסברג, סתיו 1945. לשני הלוחות ניתנה הכותרת "רדיפה דתית". על הכרוזה הכתובה ביד התלויה בין הלוחות נכתב: "162 אלף יהודים נשלחו לגטו לודז'. רק 12 אלף יהודים נשארו בחיים". תחת הכרוזה תלויים כמה תצלומים (ראו תמונה 8). © המרכז לתיעוד חזותי ע"ש אוסטר, אנו - מוזיאון העם היהודי, AR.82.50.N.51_017. צילם: צבי קדושין, אוסף צבי קדושין. לתקריב של הלוח משמאל ראו: United States Holocaust Memorial Museum Photo Archives, no. AR82.50D.148. הלוח שמימין מאורכב בבית התפוצות/אנו, תצלום מספר 66312.



תמונה 8. הדפסת נייר בגודל גלויה של תצלום שהוצג בתערוכות של קדיש. מתחת לתמונה נכתב: "התצלום הוא מאוסף תמונות הגטו של ג' קדיש". התצלום צולם בוורשה ונראה בו שני קציני ס"ד מצמידים שלט לגבו של יהודי. ארכיון יד ושם, <https://tinyurl.com/bdekrdux>, 26A08. כמה הדפסות כאלו של תצלומים, בלויית אותה כתובית, שמורות גם בארכיון של מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה. ראו: Clara Lefkowitz Kempler Collection, <https://tinyurl.com/4avcdez>

(תמונה 8).³⁶ חומר ארעי (ephemera) זה הפיץ את התערוכה גם מחוץ למחנות העקורים וקהל דוברי היידיש בו; הוא תרם להפצת דימויים מסוימים בקהל הרחב, ובסופו של דבר לקנוניזציה שלהם, בתהליך של "חשיפה גרידא" או שעתוק חוזר ונשנה.³⁷

להלן רשימה של 22 הלוחות שהוצגו בתערוכה. לא היה בהם שום סדר כרונולוגי, אבל דומה שקובצו באשכולות, שכן הכותרות של מקצת הלוחות מגיבות כנראה ללוחות שקדמו להם, ולשניים מהלוחות אין כותרת, כלומר ייתכן שהיה קשר תמטי בינם ובין לוחות אחרים.³⁸

- שני לוחות מתמקדים ב"רעליגיזציה פארלעצונג" (רדיפה דתית) וכוללים תצלומים נאציים של השפלת יהודים; בתצלומים גוזזים את פאותיהם, מאלצים אותם לכרוע ברך, מחללים תשמישי קדושה (טליתות, סידורים) ומחריבים בתי כנסת (BH AR82.50D.148; USHMM Photograph no. 66312).
- שני לוחות מתמקדים בילדים: "נקמת דם ילד קטן עוד לא ברא השטן!" (BH AR.82.50D.145; USHMM Photograph no. 66307).
- לוח אחד עוסק במבוגרים: "אוואו זיינען אונזערע עלטערן?" ("איפה ההורים שלנו?") (BH AR82.50D.154; USHMM Photograph no. 66314).
- "אזוי האבן מיר ג'לעבט" ("ככה חיינו") (BH AR82.50D 155; USHMM Photograph no. 66301).
- "יזאלערייט פון דער וועלט" ("מבודדים מהעולם") מראה צווים תלויים על קירות; חומות, מגדלי שמירה וגדרות תיל.
- "אומזידעלונגן" ("יישוב מחדש") לא צולם כמוצג נפרד, אבל נראה בכמה תצלומים בתערוכה (תמונה 9).
- "ארבעט און לויזן..." ("עבודה ושכר...") (BH AR.82.50D.170; USHMM Photograph no. 66308).
- "דאס זעלבע אין בודאפעסט..." ("כך גם בבודפשט...") (BH AR.82.50D.141; USHMM Photograph no. 66306).

³⁶ הדפסות הנייר של קדיש הן של תצלומים שצילמו הנאצים: אחד מתוך דוח שטרופ; בשניים האחרים נראים נאצים משפילים יהודים חרדים בפולין.

³⁷ James Cutting, "Mere Exposure, Reproduction, and the Impressionist Canon," in: Anna Brzyski (ed.), *Partisan Canons*. Durham, NC: Duke University Press (2007), pp. 79–94.

³⁸ לתצלום מספר BH AR82.50D.151 אין כותרת, אבל דומה שהוא קשור ללוח "ככה חיינו". תצלום מספר BH AR.82.50D.150, אף הוא ללא כותרת, הוצג ככל הנראה אחרי הלוח "עבודה ושכר".

- "דכאו" מציג תצלומי שחזורים של פעולות ענישה במחנה ושרפת גופות שצילמו בעלות הברית או אסירים משוחררים לאחר המלחמה (BH AR82.50.2.254a).
- "ארבעט מאכט פריי..." ("העבודה משחררת") כולל בעיקר תצלומים שצילמו פושעים ומשחררים, בהם התמונות של מרגרט ברקווייט משחרור בוכנוולד והתצלום האיכוני של שער אושוויץ-בירקנאו (BH AR82.50D.149).
- "די רוצחישע ארבעט..." ("מלאכת הרצח") כולל תצלומים של תימרות עשן, חורבות והריסות של בניינים שנחרבו, גטאות ורכוש חומרי – רבים מהם צילם קדיש עצמו (BH AR.82.50D.144; USHMM Photograph no. 66304).
- "נישט אונז, נישט זיי..." ("לא אנחנו, לא הם") (BH AR.82.50D.143).
- "וואס האבן זיי געזינדיקט?" ("מה היה חטאם?") מתמקד בפגיעות גוף: אנשים שהטילו בהם מום, קטעו את גפיהם, גרמו להם נכות, שרפו אותם או ירו בהם (תמונה 10).

שבעת הלווחות האחרונים קטנים יותר ומכילים מספר מועט יותר של תצלומים.

- "אזוי האבן זיי איבערגעלאזן" ("כך השאירו אותם מאחור").
- "אויך דא איז געווען זייער האנט!!!" ("גם כאן זה היה מעשה ידם") (BH AR.82.50D.146).
- "אויף זיי האט דער טויט געלאיערט" ("המוות ארב להם").
- "זייער רוצחישע הנט..." ("ידם הרצחנית") (BH AR.82.50D.147).
- "מיט וואס האט זי געזינדיקט?" ("במה חטאה?")
- "אויך דא האבן זיי געהערשט!" ("הם שלטו גם כאן") (BH AR.82.50D.142).
- "זיינען זיי צוריק אהיים געקומען" ("האם ישובו אי פעם?")

דיבור מטריאלי: תגובה ואחריות

התערוכה של קדיש הוצגה בזמן שאיסוף ותיעוד המידע על השואה היה בראשיתו – זמן רב קודם שקובץ מידע סטטיסטי מפורט או שהגיעו להסכמה כלשהי על השפעתו. בימי חוסר הוודאות שמייד לאחר השחרור לא היה צורך לא במודל מסביר ולא במודל היסטורי גרידא, שבו הטקסט מתווך את התצלום: מה, מי, איפה ולמה. התערוכה של קדיש לא התרכזה אפוא במסירת מידע, אלא בעיקר בטיפוח של זיכרון בהתחוות. כשהציגה הוועדה ההיסטורית המרכזית במינכן כמה שנים אחר כך, ב־1948, את התערוכה "פון לעצטן חרבן אויסשטעלונג" ("מהחורבן האחרון: תערוכה"), היא נקטה גישה היסטורית מסורתית יותר ומסרה את המידע בחמש שפות – אות לכך שאין היא פונה לקהל יהודי בלבד אלא גם לקהל



תמונה 9. ג'ורג' קדיש, הלוח "אומדלונגן" ("יישוב מחדש"), אתר לא ברור, 1945-1946. © המרכז לתיעוד חזותי ע"ש אוסטר, אנו - מוזיאון העם היהודי, צילם: צבי קדושין, אוסף צבי קדושין



תמונה 10. ג'ורג' קדיש, הלוח "וואס האבן זיי געזינדיקט?" ("מה היה חטאם?"), United, 1946-1945, States Holocaust Memorial Museum Photo Archives, no. 66305, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pal1157689>

בין-לאומי.³⁹ במקום תערוכה מאורגנת על פי סדר כרונולוגי ועל פי אתרים גיאוגרפיים, אורגנה התערוכה על פי נושאים, בהתבסס על יחסי קרבה ודמיון, כדי לצייר דיוקן קולקטיבי רחב של "הנרדפים", כשם הכותרת שנתן קדיש לסרטו התיעודי על לנדסברג. לכל שורר או שוררת היו זיכרונות משלהם מהמלחמה, והתערוכה של קדיש הדגישה את הדמיון ביניהם, את החוויות המשותפות של רדיפה, דה-טריטוריאליזציה ונישול. יתר על כן, במקום לנקוט נימה יבשה שמאפיינת סמכות היסטורית מרוחקת, שילבה התערוכה יסודות אמוטיביים שנועדו לעורר בצופים, ששייכים כולם לקהילה אחת סגורה ומלוכדת, תגובות רגשיות של אמפתיה תחומה והזדהות.

קיבוצם הנרטיבי של דימויים שונים ממגוון אתרים גיאוגרפיים, הקשרים ומקורות שימש את קדיש למצוא בהם היגיון, לארגן מידע דומה כדי לחלץ ממנו דפוסים רחבים יותר וחוויות משותפות חוצות תרבויות לאומיות. (מן הראוי לציין כאן גם שהסימטריה המכוונת בארגון התצלומים על הלוחות היא אמצעי ליצירת סדר). אבל אופן ארגון התערוכה מעורר אצל הצופים גם את מה שחוקרת הספרות סוזן קין מכנה "אמפתיה נרטיבית תחומה" ("bounded narrative empathy"), שפונה אל "קבוצת ה'אנחנו' של היוצר, שקרובה לו בזמן, בחלל ובהיבטים מסוימים של זהות. היא נסמכת על חוויות משותפות כדי לעורר אצל הקוראים רגשות כלפי אחרים מוכרים. האמפתיה הנרטיבית התחומה עלולה למנוע מאנשים מבחוץ להתחבר לרגשות המשותפים שהיא מעוררת, אבל היא מפיקה תועלת מטיפוח יחסי אמון באמצעות הכרה וחוש צדק" (ההדגשה שלי).⁴⁰ התערוכה של קדיש התרכזה בקשרים משפחתיים או קהילתיים יותר מאשר באינטרסים אישיים או לאומיים,

³⁹ התערוכה של הוועדה ההיסטורית המרכזית בשנת 1948 כללה 71 מוצגים ו-277 פריטים ונחלקה לשלושה חלקים כרונולוגיים: א. מעליית היטלר עד תחילת המלחמה; ב. יהודים מאחורי גדרות תיל; ג. השמדה, רצח עם. הקטלוג הצהיר שהתיעוד "ידבר בעד עצמו": "הניחו לתצלומים ולמסמכים לדבר בעד עצמם ולהראות מה נעשה לנו". היא נועדה לשמש קריאה "לזכור את מה שעשו הגרמנים לבני עמנו ולהישאר ראויים לאחינו ואחיותינו שנרצחו. התערוכה היא גם קריאה לשורדים לסייע בבניית אנדרטה שתנציח את מותם וגבורתם של יהודי אירופה". אבל התערוכה פנתה גם לקהל בין-לאומי רחב יותר: "מי ייתן ותערוכה זו תשמש גם תזכורת לעולם הלא-יהודי בדבר מצוקת בני עמנו, כדי שאולי יסייעו לעמנו המעונה לבנות עתיד בטוח על אדמתו". הוועד המרכזי של היהודים המשוחררים באזור האמריקאי, מהחורבן האחרון פון לעצטן חורבן; תערוכה – אויסשטעלונג: העלפט שרייבן די געשיכטע פון לעצטן חורבן [קטלוג], מינכן: צענטראלע היסטארישע קאמיסע (1948). מדוע קדיש לא היה מעורב בתערוכה של הוועדה במינכן ב-1948? אומנם כאשר הגיע ללנדסברג ציין טופס הרישום שלו (הנושא את התאריך 16 בנובמבר 1945) ש"היעד הרצוי" שלו הוא ארץ ישראל, אבל בסופו של דבר נסע קדיש לארצות הברית בספינה "מארין טייגר", ועל פי רישומי הגיוניט עבר במשרד בלזן בכרמררהבן (Bremerhaven) ב-18 בינואר 1948, כלומר לפני פתיחת התערוכה. יתר על כן, בשנת 1948 כבר פינתה שיטת ה"עשה זאת בעצמך" שלו את מקומה לגישות "מדעיות" יותר, בעלות מוקד היסטורי מובהק יותר.

⁴⁰ Suzanne Keen, *Narrative Form: Revised and Expanded Second Edition*, New York: Palgrave Macmillan (2015). על פי התיאוריה של קין, יש שלוש וריאציות של נרטולוגיה רטורית שמפיקה הזדהות אסטרטגית: טכניקות של אמפתיה נרטיבית תחומה, אמפתיה נרטיבית באמצעות שליחים ואמפתיה נרטיבית נרחבת.

ולכן עודדה מעין "ראייה אזרחית" שקשרה את המבקרים בה זה לזה ויצרה תחושת זהות חזקה בקרב מה שכינה בנדיקט אנדרסון "קהילה מדומיינת".⁴¹

בעקבות בריאן פרגוסון, אנחנו יכולים לחשוב על התערוכה של קדיש כעל "דיבור מטריאלי": "פעולת דיבור" שמפיק יהודי למען יהודים, בנושא יהודים.⁴² הדבר הראשון שיש לציין בעניין זה הוא הלשון שהשתמש בה: יידיש. שלא כמו תערוכות רבות אחרות באותם ימים מוקדמים, שהוצגו בשפות שונות כדי להביא את גורל היהודים לידיעת קהל רחב יותר, קדיש פנה אך ורק למי שבאו, כמוהו, מרקע יידי. הכרזה שפרסמה את התערוכה במינכן נכתבה בגרמנית, אך כל השלטים וכל ההסברים נכתבו ביידיש, באותיות עבריות (ולא בתעתיק) – כמין שפה יהודית אוניברסלית שנועדה להתעלות על זהותם הקודמת של השורדים.

כמו השימוש ביידיש לגישור על פערים, גם השימוש האסטרטגי של קדיש בגוף ראשון רבים נועד לפנות לכל המגורשים, ואחת היא מהי זהותם הלאומית, המגדרית והמעמדית או מהי השקפתם הפוליטית, זיקתם הדתית או הנטייה האידיאולוגית שלהם. כינוי הגוף "אנחנו" וכינוי הקניין "שלנו" שימשו בידיו אמצעים רטוריים רביעוצמה: "ככה חיינו" (תמונה 11). תנו דעתכם שקדיש רואה את עצמו חלק מהקהל שלו – חלק מאותו "אנחנו" – ואינו מקבל עליו את העמדה האובייקטיבית המנותקת של האוצר. פניות ישירות כמו "איפה ההורים שלנו?", ששימשו בתערוכה כולה, יצרו הבחנה בין קולקטיב "אנחנו" מאוחד ובין "הם", הנאצים ("ידם הרצחנית", "הם שלטו", "פעולות ההשמדה שלהם"), כדי לבנות עבור שארית הפליטה זהות משותפת של "קבוצת אנחנו". להשגת מטרה זו נדרשו כתוביות. כפי שטוענת שרון סליוינסקי:

כתוביות – כמו תגיות מנחות ומסבירות – נחוצות לליווי דימויים קשים במיוחד כדי לגנות (או להעלות על נס) את האלימות המתוארת בהם. הכתובית מסייעת לעורר תגובה "הולמת", שכן במקרים רבים התצלום לבדו ממאן להציע עמדה ברורה. התצלום מתעד בשוויון נפש את "חוסר התועלת" שבסבל; הכתובית של התצלום או השימוש הקשרי בו מפיקים תועלת מחוסר התועלת.⁴³

⁴¹ Tony Bennett, "Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision," in: Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, MA (2011), pp. 263–281
ראו גם: בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות: הרהורים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה (תרגום: דן דאור), רעננה: למדא (1999).

⁴² Brian W. Ferguson, "Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Nonsense," in: Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, and Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge (1996), pp. 182–183

⁴³ Sharon Sliwinski, "A Painful Labour: Responsibility and Photography," *Visual Studies* 19, 2 (2004), pp. 150–162, esp. pp. 152–153



תמונה 11. ג'ורג' קדיש, הלוח "אזוי האבן מיר ג'לעבט" ("ככה חיינו"), 1946-1945. United States Holocaust Memorial Museum Photo Archives, no. 66301, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1157686>

תצלומים אינם יוצרים מעצם טיבם "מבט נאצי" או "מבט יהודי"; המסגור של התערוכה הוא שמאפשר לצופים לתפוס, לזהות ולחייג תצלומים כדי לעצב משמעות. קדיש כלל בתערוכה תצלומים שצילמו פושעים, אבל נתן להם משמעות חדשה באמצעות אתר, מסגור, שפה ופנייה.⁴⁴

יתר על כן, קדיש הכיר את ההרכב הדמוגרפי של קהל היעד שלו ויצר את התערוכה מתוך מחשבה עליו: הוא התאים את התערוכה לניצולי השואה המסוימים שהיו עתידים לצפות בה. בפלדאפינג – ששהו בו 3,000 יהודים הונגרים ואחר כך נקלטו בו ניצולים יהודים מדכאו – הוסיף קדיש שני לוחות נפרדים על "דכאו" ו"הונגריה": הלוחות היחידים

⁴⁴ במאמרו של גבריאיל נ' פיינדר על האלבוים "חורבן יהודי פולין: קובץ צילומים" שפרסמה הוועדה ההיסטורית היהודית המרכזית בפולין, הוא מזהיר מההטיה של חוקרים שמשליכים על העבר את אמות המידה של ההווה ומתנגדים לשימוש שנעשה מייד לאחר המלחמה בתצלומים שצילמו הפושעים. לדברי פיינדר, אף שקובץ הצילומים השתמש בתצלומים שצילמו פושעים, הוא מנטרל את נקודת המבט הגרמנית על ידי הוספת תצלומים שצילמו יהודים בסופו של הקובץ. גבריאיל נ' פיינדר, "רושם מבעיית של הסבל היהודי: על 'חורבן יהודי פולין: קובץ צילומים'", דפים לד' (2021), עמ' 117-140.

שמציינים במפורש שמות של אתרי כליאה ורדיפה. הוא אף השתמש באזכורים מוכרים, כגון המובאה הידועה משירו של חיים נחמן ביאליק, "על השחיטה", שנכתב ב-1903 בעקבות פוגרום קישינב: "נקמת דם ילד קטן עוד לא ברא השטן". אזכורים פואטיים משותפים אלו העמידו את השואה בהקשר רחב יותר של היסטוריה יהודית ו"חורבנות" שהומטו על העם היהודי – ממש כמו שם התערוכה שערך הוועד ההיסטורי המרכזי במינכן ב-1948, "פון לעצטן חרבן אויסשטעלונג".

קדיש דאג שהאזכורים שלו יהיו פתוחים ככל האפשר מבחינה סמנטית, כוללניים ככל האפשר. הוא השתמש בכינויי רמז אינדקסיקליים ("ככה חיינו") ולא ציין הבדלים בין קהילות או בין גטאות או בין מחנות. אבל הכותרות לא היו רק רפרנציאליות; במונחים של פונקציות הלשון שמנה רומאן יאקובסון, הן היו גם אמוטיביות, קונאטיביות, פואטיות ופאטיות.⁴⁵ הוא נסמך על מילות קריאה כדי לעורר פתוס וזעם מוסרי. בייחוד בשימוש תכוף בצורת השאלה, באמצעות שאלות רטוריות, כדי לעורר תגובה של זעם (שאלה: "מה היה חטאם?" תשובה: "הם לא עשו שום רע; הם היו חפים מפשע") או של צער (שאלה: "היכן הורינו?" תשובה: "הם נרצחו"). שאלות כגון "האם ישובו אי פעם?" מוסרות יותר מכול את המצוקה ואת האבל על הנעדרים, שגורלם עדיין לא נודע זמן קצר כל כך לאחר המלחמה. שאלות בלתי נסבלות אלו הוצגו, אבל לא קיבלו מענה.⁴⁶ במקום להסיק איך, מתי או אפילו למה יושם הפתרון הסופי, הכתוביות של קדיש נוקטות את הפונקציה הקונאטיבית של השפה, שחותרת בראש ובראשונה לגרום לנמען להגיב. הן קראו לתגובה. כפי שסליווינסקי מציינת במאמרה על צילום ואחריות, השורש הלטיני של המילה responsibility (אחריות) הוא responder, כלומר "לענות" אבל גם להתחייב (re-spondere).⁴⁷ הכתוביות של קדיש אפשרו לקהל שלו להשתתף בפעולות קולקטיביות של הטלת אשם והבעת אבל. התגובה שביקשו הייתה אחריות לזכור, מחויבות לשמש עדים.

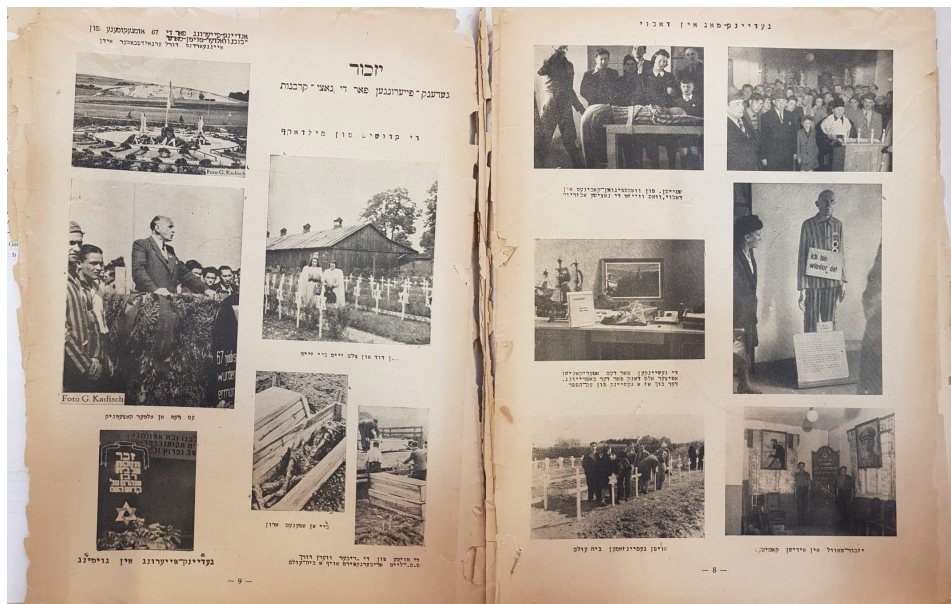
⁴⁵ ראו: רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", בתוך: איתמר אבן-זהר וגדעון טורי (עורכים), סמיטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד (1986), עמ' 138–166. הפונקציה האמוטיבית מתמקדת בעמדה של המוען כלפי תוכן המסר ונמסרת באמצעות משפטי קריאה. הפונקציה הקונאטיבית מתמקדת בנמען ומטרתה לזכות בתשומת ליבו או בתגובתו. הפונקציה הפאטית משמשת ליצירת קשר חברתי או מגע ונוגעת לערוץ התקשורת. הפונקציה הפואטית מתמקדת במסר ובמסירתו בתחבולות לשון רטוריות או בלשון "מליצית", למשל במובאות ובאמרות עממיות.

⁴⁶ ב-1946 ניסח ליאון נייברג במאמרו שאלות דומות, כמעט מילה במילה: "למה נגזר עליהם למות מוות נורא כל כך? כמה היו אשמים בעיני העולם?" לאען נייבערג, "זכרונות וועגן אויפשטאנד אין ווארשע [זיכרונות מהמרד בוורשה]", אונדזער וועג 28 (15 באפריל 1946), עמ' 7. מצוטט בתוך: מנקוביץ, בין זיכרון לתקווה, עמ' 252.

⁴⁷ Sliwinski, "A Painful Labour," p. 150.

"מזעור האסון היהודי": התערוכה הראשונה בדכאו

זמן קצר לאחר התערוכות שלו נסע קדיש עם ניצולים יהודים לדכאו, לטקס היזכור הרשמי הראשון, ושם צפה בתערוכה נוספת: התערוכה הארעית שהעלו בסתיו 1945 חברי משרד המידע הבין-לאומי, ארגון אנטי-פשיסטי (לא-יהודי ברובו) למען אסירים משוחררים, שפעל בחסות צבא ארצות הברית. קדיש תרם לגיליון של הירחון המאויר של פלדאפינג "דאס פרייע ווארט" מ-4 ביולי 1946 (מספר 7) מסה צילומית שכותרתה "יום הזיכרון בדכאו", שהשתרעה על שני עמודים. על 12 התצלומים במסה מוטבעת החותמת הרשמית של קדיש, "Foto G. Kadisch" (תמונה 12). התערוכה בדכאו משמשת נקודת ציון חשובה להשוואה. היא תוכננה להיפתח בשטח המחנה במקביל למשפטי דכאו, שהחלו בנובמבר 1945. שלטי התערוכה נכתבו באנגלית, בגרמנית ובצרפתית, עדות לכך שיועדה לקהל יעד רחב יותר, שכלל את העיתונות ואת הקהל שצפה במשפט, וכן אנשים בני המקום שאולצו לבקר בה במסגרת אסטרטגיה של דה-נאציפיקציה שנקטו בעלות הברית בשטח הכבוש מייד לאחר המלחמה.⁴⁸



תמונה 12. תצלומים מאת קדיש בכפולת העמודים "יום הזיכרון בדכאו", *Feldafinger Magazin*–
 12. תצלומים מאת קדיש בכפולת העמודים "יום הזיכרון בדכאו", *ilustrirte monatliche baylage cu Dos Fraye Wort* 7 (July 4, 1946), pp. 8–9
 מהספרייה המרכזית ע"ש סוראסקי, אוניברסיטת תל אביב

48 ראו: Harold Marcuse, *Legacies of Dachau*, Cambridge: Cambridge University Press (2001); Martin Schmidl, *Postwar Exhibition Design: Displaying Dachau*, Koln: Walther Konig (2010). איש מהם אינו מציין את תצלומי הנוכחות היהודית באתר שצילם קדיש.

כפי שצינינו הרולד מרקוזה ומרטין שמידל, אין מידע רב על התערוכה הראשונה בדכאו: לא ידוע מי היו האוצר או האוצרים שלה ולא נשאר תמונות רבות שלה. היא הוצבה בבניין המשרפה הגדול וכללה שלוש בובות שעווה בגודל טבעי לבושות במדי המחנה; באמצעות הבובות שוחזרו צורות עינוי ששימשו את השומרים הנאצים: "הלקאה", "תלייה על עמוד" ו"עונש עמידה". דמותו של אחד האסירים נשאה על החזה לוחית שנכתב עליה "Ich bin wieder da!" (גרמנית: "אני שוב כאן!").⁴⁹ יש לציין שאף אחת מדמויות ה"אסירים" בתערוכה לא נשאה את האות ששימש לזיהוי אסירים כיהודים. אוניברסליות זו של הקורבנות רווחה גם בכרזות המוקדמות של המחנה ובפרסומים כמו "אלבום דכאו", מדריך למחנה שפורסם על ידי משרד המידע הבין-לאומי ונמכר בשנים 1945–1949. מדריך זה הכיל סמלים נוצריים מפורשים של קורבן וכפרה (כתרי קוצים, דימויים של הפייטה ועוד), ואילו סמלים יהודיים של קרבן נעדרו ממנו כמעט כליל.⁵⁰

לעומת זאת, תצלומי "יום הזיכרון היהודי בדכאו", שקדיש צילם ל"דאס פרייע ווארט", מתעדים ניצולים יהודים מתבוננים בתצלום "מלקות: מחדר בובות השעווה בדכאו, שמראה את אכזריות הנאצים"; עומדים ב"בית העלמין המשותף", שנראים בו "מגן דוד וצלב זה לצד זה"; ומשתתפים בטקס הזכור לקורבנות הנאצים, ש"אסיר מחנות ריכוז [יהודי] מדבר בו"; את המתנות "שניתנו לקצינים אמריקאים בתודה על השחרור" (ובייחוד "ספר מאת עם הספר"); ואת העברת קורבנות יהודים "מהקברים לבית הקברות בידי אנשי ס"ס". התצלומים ב"דאס פרייע ווארט" אינם רק מאשרים אפוא נוכחות יהודית מובהקת במחנה, אלא גם מעידים על הדרכים שנקטו הניצולים היהודים כדי לשוב ולנכס לעצמם את האתר לצורך הנצחה ועל הדרכים שבהן התעקשו לציין את האובדן ואת הסבל של היהודים. הלוח שייחד קדיש לדכאו בתערוכה שלו היה הרחבה של פרויקט זה.

התערוכה של קדיש לא הייתה דומה לתערוכה בדכאו לא בצורתה, לא בנימתה ולא במסר שלה; לא הוצגו בה שחזוריים של העינויים במחנות, אביזרים כמו תיל דוקרני או חפצים כלשהם. מבחינה צורנית, עיצובה לא היה חדשני במיוחד, אבל המסר שלה היה רדיקלי לזמנו. היא לא נועדה להתחרות בתערוכה בדכאו או בתערוכות הרבות האחרות שאצרו לא־יהודים, אלא לשנות את נקודת המבט ולהציג את המעשים המחפירים ואת האובדן של העבר הקרוב מנקודת מבט יהודית.⁵¹ את הצורך של השורדים בייצוג עצמי

⁴⁹ Rachel E. Perry, "The Holocaust is Present: ראו מאמרי: Reenacting the Holocaust, Then and Now," *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History* 26, 2 (Spring 2020), pp. 152–180.

⁵⁰ קתרין הופמן-קורטיוס מצינת שטקסי הזיכרון המוקדמים בדכאו התאפיינו בהיעדר כמעט מוחלט של סימנים לקרבן היהודים ובשימוש נרחב בסמלים נוצריים כמו הצלב לייצוג הקרבה וגאולה. Kathrin Hoffmann-Curtius, "Memorials for the Dachau Concentration Camp," *Oxford Art Journal* 21, 2 (1998), pp. 21–44.

⁵¹ כפי שטוען זאב מנקוביץ על קונצרט השחרור שהתקיים בסנט אוטיליין ב-27 במאי 1945: "חשיבות האירוע טמונה בהתכנסות כשלעצמה, בתחושה של השתתפות במשא העבר ובנכונות לשאת באחריות למה שצופן בחובו העתיד. מן המפגש נוצרה תחושה של קהילה, של קבוצת

הבליט משה יוסף פייגנבאום, דמות מרכזית בוועדה ההיסטורית המרכזית במינכן, שציין עד כמה פעל העולם הלא-יהודי מאז השחרור להעלים את הסבל היהודי ולהתעלם ממנו בניסיון "למזער את הטרגדיה היהודית, להעלימה, ובמקום שהדבר אפשרי אף להטיל דופי" (ההדגשות שלי).⁵² גם גאר התעקש במאמרו ב"אונדזער וועג" ששארית הפליטה "צריכה להמשיך בעבודה קדושה זו [משימת התייעוד וההנצחה] למען עמנו מהסיבות האלה: (1) כדי לחלוק כבוד להמוני קדושינו [...]; (2) מתוך מחויבות לדורות הבאים, שיבקשו בלי ספק דיווח אותנטי על החוויות הנוראות שעברו עלינו; (3) מפני שאיננו יכולים ואסור לנו להרשות שדבר זה ייעשה למעננו [...] על ידי מי שאינם יהודים".⁵³

מיר זיינען דא

בתצלומי התערוכה שצילם קדיש יש משהו בלתי רגיל, שאולי טרם היה כמוהו אז. הם מתעדים את הקהל הראשון של שורדים יהודים בתערוכה על השואה ומבליטים את ההיבט הקהילתי של חשיפה זו. שלא כמו אזרחי "העולם החופשי", שנחשפו במידה זו או אחרת לתצלומי השחרור לפחות מאפריל 1945, לשורדים במחנות העקורים לא הייתה גישה רבה לדימויים אלו (האלבום שהוציאה הוועדה ההיסטורית היהודית בפולין, "חורבן יהודי פולין: קובץ צילומים", ראה אור בפולין רק בינואר 1946). התייעוד הצילומי של תערוכות יהודיות מוקדמות אחרות על השואה התמקד בצוות האוצרים "בפעולה" והנציח אותם כשעסקו בהכנת התערוכה או בתצלומים על רקע התערוכות המוכנות עוד בטרם נפתחו לקהל (למשל, התערוכה "השמדת יהודי פולין" שהוצגה בביתן היהודי במיידנק ב-1946, והתערוכה "השמדת יהודי אירופה" שארגנה הסוכנות היהודית בבוקרשט בספטמבר 1945). קדיש לא התעניין אך ורק בתוצר הסופי שלו, אלא גם בקהל באותו רגע של מפגש ראשון בינו ובין מה שכינתה סוזן סונטאג "ארכיון התצלומים של הזועה הנוראה ביותר".⁵⁴

מה אפשר ללמוד על תגובת הקהל ועל פעולת הצפייה? רוב התצלומים של קדיש היו מבוים ומתוכננים וצולמו לצורך פרסומם בעתיד בעיתוני מחנות העקורים או כדי לשמש תיעוד רשמי של עבודת הוועדה ההיסטורית היהודית; אף על פי כן, הם מציעים מידע חשוב על התנהגות המבקרים. המבקרים בתערוכה הנודדת "פשעי היטלר" מדגימים בראש ובראשונה הלם והפתעה שנועדו לבסס נרטיב של בערות לגבי השואה – נרטיב

אנשים בעלי זהות משותפת ומטרה משותפת, ולא לקט מקרי של ניצולים". מנקוביץ, בין זיכרון לתקווה, עמ' 44.

⁵² מ"י פייגנבאום, "צום וואס היסטארישער קאמיסיעס [לשם מה יש ועדות היסטוריות?]", פון לעצטן חרבן 1 (אוגוסט 1946), עמ' 2. מצוטט ומתורגם בתוך: מנקוביץ, בין זיכרון לתקווה, עמ' 243.

⁵³ יוסף גאר, "פון לעצטן חרבן נומער 1", אונדזער וועג 50 (25 בספטמבר 1946), עמ' 14. מצוטט בתוך: מנקוביץ, בין זיכרון לתקווה, עמ' 248–249.

⁵⁴ סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה (תרגום: יורם ברונובסקי), תל אביב: עם עובד (1973), עמ' 24.

שפטר אותם מאשמה; בתערוכה של קדיש, לעומת זאת, השורדים עומדים בארשת רצינית כנושאי עדות. המבקרים יודעים היטב שמצלמים אותם ומביטים ישירות בקדיש או נעמדים על פי הוראות מדויקות. ההופעה מבוזמת – למען הצלם, אבל חשוב מזה למען העתיד, ראייה לפופולריות של המוצגים ולכוחם, וכן לחשיבות ההיסטורית המיוחסת להם. לעיתים אפשר להבחין במדריך שמסביר את התצלומים. בפלדאפינג, מורה מוביל קבוצה תוססת של תלמידי בית ספר (תמונה 13); במינכן נראה שקדיש עצמו הוא שפונה לקהל (שני משמאל) (תמונה 14). בתערוכות בחסות המדינה הייתה מגבלת גיל (בדרך כלל 16), אבל במחנות העקורים גבר הציווי הפדגוגי על הסכנות הטמונות בחשיפה לתצלומי זוועות. ילדים צעירים ובני נוער הובאו לביקור בתערוכה, שכן הם נמנו עם הדור שהוטל עליו להעביר את הזיכרון לעתיד. קדיש לוכד את הציפייה הנרגשת שלהם בעודם מחכים בתור בכניסה לתערוכה (תמונה 15) ובזמן שהם מסיירים בה, מתגמדים לנוכח הלוחות הגדולים התלויים על הקירות כאמצעי הראיה והגדה. בניגוד להם, המבוגרים המצולמים מבטאים יראת כבוד. בלנדסברג הם עומדים סמוך ללוחות, מותחים את צווארם ומתקרבים כדי לבחון אותם (תמונה 7). במינכן חברי הוועדה עומדים בגאווה בחזית התערוכה "שלהם" ואחר כך מסיירים באולם ההומה אדם (תמונה 5). איננו רואים את סוג התגובות שהיינו מצפים להן (או מייחלים להן) בהבעות הפנים או בשפת הגוף של הקהל: הלם, סלידה, זעם או יגון. כמו בפרקטיקות פרפורמטיביות אחרות שצולמו במחנות העקורים – טקסים, תהלוכות ושחזורים – אנחנו "עדים למעשה העדות", במילותיו של תומס טרזייס.⁵⁵ מול לוחות התצלומים של קדיש ביטאו השורדים במשותף את מעשה העדות בהווה כדי להראות, במילות שירו הידוע של הירש גליק, "מיר זיינען דא" ("אנחנו פה").



תמונה 13. ג'ורג' קדיש, תערוכה במחנה העקורים פלדאפינג, 1945-1946. ארכיון בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים, מספר מחשב 18888, <https://tinyurl.com/yn6s5mh9>. בבית התפוצות/אנו נלווה לתצלום כיתוב שגוי: "מבקרים בתערוכת התצלומים של ג'ורג' קדיש במינכן, 1946". תצלום מספר 150831

⁵⁵ ראו: Thomas Trezise, *Witnessing Witnessing: On the Reception of Holocaust Survivor Testimony*, New York: Fordham University Press (2013).



תמונה 14. ג'ורג' קדיש, מבקרים בתערוכה של קדיש במינכן. תרומת מאיר גברונסקי (מימין), עורך עיתון המחנה "דאס פרייע ווארט", מינכן 1946. ארכיון בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים, מספר מחשב 18293



תמונה 15. תור לתערוכה של קדיש במחנה העקורים פלדאפינג, 1945-1946. ארכיון בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים, מספר מחשב 23749, <https://tinyurl.com/2ye9t8eh>, לזווית אחרת ראו: שם, מספר מחשב 18871, <https://tinyurl.com/3aats8th>

דימויים מלכדים

תצלומים של השואה שהוצגו בתערוכות שהועלו לאחר המלחמה גויסו למגוון של מטרות: להפללה (לצורך משפטי הפושעים הנאצים), לתקיפת הציבור על שותפותו בפשעים (ככלי לדהנאציפיקציה) או לתפארת העליונות המוסרית (של המושיעים המשחררים). הם שימשו להנחלת אנטי־פשיזם, ללימוד לקחים הומניסטיים אוניברסליים ולקיודם ערכים המוקרטיים. קדיש לא הרבה להשתמש בתצלומים שצילם ושמצא לצורכי שכנוע או לצרכים פורנזיים, כלומר כ"דימויים מרשיעים",⁵⁶ אלא בעיקר כסמלים מלכדים, שייצרו בעבור השורדים האבלים את מה שאניטה גרוסמן מכנה "קהילה טיפולית זמנית".⁵⁷

היו כמובן סיבות מעשיות לתליית התצלומים על לוחות שחורים ניידים גדולים. הכספים והמשאבים שעמדו לרשותו של קדיש היו מוגבלים – שלא כמו התקציבים הגדולים שעמדו לרשות התערוכות הנודדות הרבות שנהנו ממימון ממשלתי. היופי בצורת ההצגה שלו היה טמון בגמישותה וביכולת שלה להתאים את עצמה לחללים שונים ולתפקידים שונים. כיוון שהלוחות הועברו והותקנו כיחידות מן המוכן היה קל יותר לשנע אותם מאתר לאתר ולהתאים אותם לחללי תערוכה זמניים שונים. אבל הפתרון שמצא קדיש לא היה רק יעיל וכדאי. אחרי הכול, הוא היה יכול להציג תצלומים מוגדלים על לוחות אנכיים נפרדים, כפי שהוצגו התצלומים בתערוכה שארגן הוועד ההיסטורי היהודי בלודו' ב-1946, במקביל לפרסומם באלבום "חורבן יהודי פולין: קובץ צילומים".⁵⁸ הוא היה יכול גם לתלותם בצורת רשת (grid), כפי שנעשה בתערוכת השואה שהוצגה בפראג ב-1945.⁵⁹ ההיגיון האוצרותי שהופעל כאן הלם במיוחד את הקהל של קדיש ואת תפקידה של התערוכה ביצירת קשרים חברתיים ורגשיים – יצירת קרבה בין דברים ובין אנשים.

לקדיש לא היה ניסיון קודם באוצרות של תערוכות. הוא עשה הכול כמו ידיו וקיבל החלטות לגופו של עניין, מתוך גישה אינטואיטיבית וצנועה. קרוב לוודאי שאלתר בלי

⁵⁶ Christian Delage, "The Nuremberg Trials: Confronting the Nazis with the Images of Their Crimes," in: Diane Dufour (ed.), *Images of Conviction: The Construction of Visual Evidence*, Paris: Le-Bal and Éditions Xavier Barral (2015), pp. 131–149

⁵⁷ Grossmann, *Jews, Germans, and Allies*, pp. 179–181. אף על פי שגרוסמן נוקטת מונח זה כדי להתייחס ישירות לאופן גיוסה של הצינונות, הוא הולם גם את התערוכות של קדיש, שהרטוריקה הציונית נעדרת מהן בבירור. קדיש לא קשר בין השמדת החיים היהודיים במזרח אירופה להקמת מדינה יהודית עצמאית בארץ ישראל כפי שנעשה ברבות מהתערוכות במחנות העקורים – בעיקר אלו במחנות בברגן-בלזן ובקפריסין, שנהלו במידה רבה בידי ארגונים ציוניים.

⁵⁸ תיעוד תערוכה זו עדיין לא פורסם, אבל הוא השתמר באלבום *Łódź po 1945*, חלק 1, השמור בארכיונים של הוועד היהודי ההיסטורי בוורשה. התצלומים בתערוכה זו נשאו כותרות כלליות כגון "הוצאות להורג", "תהילה ללוחמי החופש היהודים", "אשווינצ'ים". תודתי נתונה לאגתה פייטרסקי, שחלקה עימי מידע זה.

⁵⁹ ראו: ברונסלב גלצ'ינסקי (אברהם גורדון) ואישה לא מזוהה על רקע תצלומים מן השואה, פראג USHMM Photograph no. 62033, <https://collections.ushmm.org/search/>, 1946–1945 .catalog/pa1177857

הכוונה רשמית ובלי שקיבל מנדט כלשהו. מסגרת ההתייחסות שלו הייתה מקומית – פרקטיקה חברתית יותר מתצוגה ניסיונית ואוונגרדית. אחרי הכול, הוא היה צלם חובב – שלא כמו מנדל גרוסמן או הנריק רוס, שהיו בעלי הכשרה מקצועית והועסקו כצלמים תיעודיים במחלקה הסטטיסטית של היודנרט של גטו לודז' ושלטו בטכניקות מודרניסטיות כמו הפוטומונטאז'. באופן ההצגה שלו – כמו בבחירת השפה, הכיתוב וגודל הדימויים – אימץ קדיש במכוון פורמט מוכר, כזה שהמבקרים בתערוכה לא רק הכירו אלא גם קנו אותו והשתמשו בו בעצמם. התצלומים, שנפרסו בצורה סימטרית לאורך ציר מרכזי ואורגנו על לוחות כהים, נעשו צורות של מה שאסטריד ארל מכנה "קדם-תיווך" (premediation): "מדיה קיימת שנפוצה בחברה נתונה [ש]מספקת סכמות לחוויות עתידיות ולייצוגן".⁶⁰ ביחוד הם מזכירים מוסכמות אסתטיות שהיו מקובלות לפני המלחמה בגלויות תיירים ובאלבומי משפחה. גלויות מסוף שנות השלושים של מבנים אדריכליים חשובים במונקאץ' (Muncasz) השתמשו באופן הצגה זה, וכך גם אלבומי תמונות רבים מאותה תקופה.⁶¹ הגלויה ואלבום התמונות היו לדברי לאורה יוקוש "פופולריים במיוחד בקרב שורדים, שלרבים מהם לא היו תמונות מתקופת הכיבוש".⁶² כמו מזכרות, שני המדיומים האלה משמרים זיכרונות של מקומות שביקרו בהם, אנשים שפגשו בהם וחוויות שחלקו. שניהם משתמשים בפרקטיקת הצילום הפופולרית, היום-יומית, של מה שכונה פייר בורדייה "אומנות ביניים" (un art moyen), שיש לה "תפקיד משפחתי": "לציין את רגעי השיא של המשפחה" ולחזק את "לכידותה של המשפחה על ידי מתן תוקף מחודש להכרה שלה את עצמה ולהכרה שלה בתועלת שבה".⁶³ קדיש השתמש באופן אינטואיטיבי ב"תפקיד המשפחתי" של הצילום, אבל שלא כמו אצל בורדייה, הוא לא עשה זאת כדי "לציין ולהנציח" את רגעי השיא של הקהילה (מאורעות חגיגיים ורגעים מאושרים). הוא לא יצר גרסה אוניברסלסטית של "משפחת האדם", שמוזנת באידיאולוגיה הומניסטית ליברלית של אחווה בין כל בני האדם – כמו בתערוכה הפופולרית של אדוארד סטייכן (Steichen) שהוצגה עשור לאחר מכן, ב-1955, במוזיאון לאומנות מודרנית בניו יורק (MoMa).⁶⁴ תחת

⁶⁰ Astrid Erll, "Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory," in: Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter (2008), pp. 389–398, esp. p. 392.

⁶¹ ראו: גלויה שמתארת אתרים במונקאץ', צ'כוסלובקיה, 1938, USHMM: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/document/postcard-of-munkacs-1> Photo Album, USHMM, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn42557?rsc=.186190&cv=61&c=0&m=0&s=0&xywh=-1%2C-171%2C3872%2C4896>.

⁶² Jockusch, *Collect and Record!*, p. 104

⁶³ Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art* [1965], New York: Polity Press (1990), p. 19

⁶⁴ Gerd Hurm, Anke Reitz, and Shamoon Zamir (eds.), *The Family of Man Revisited: Photography in a Global Age*, London and New York: Routledge (2020)

זאת, המשפחה שהרכיב קדיש הייתה "משפחה של שורדים יהודים" והוא עשה זאת על ידי ציון והנצחה של רגעי השפל (סצנות רוויות סבל של השפלה, נישול, דה־טריטוריאליזציה ורצח) כדי לסייע לקהילה להבין את עצמה ואת התועלת שבה.⁶⁵

במקום לייצר ריחוק מהשואה באמצעות פוטומונטאז' של "דימויי תעמולה" ("agitated images"), קדיש ביית אותה: במקום להשתמש בטכניקות אוונגרדיות של הזרה הוא בחר באסטרטגיות של פמיליאריות.⁶⁶ זה מה שהכתיב גם את בחירתו בגודל הדימויים. בשוברי הקופות האנטי־פשיסטיים הגדולים של 1945–1946 נעשה שימוש נרחב ודורסני בדימויים גדולים; למשל, בצילומי הקיר הפנורמיים בתערוכות על פשעי הנאצים ברחבי אירופה או בחידוש הטכנולוגי דאז של תצלומים "גדולים מהחיים" (עד רוחב שישה מטרים וגובה שלושה מטרים בערך) בתערוכות "לזכור ולא לשכוח" (Lest We Forget) בארצות הברית ובלונדון.⁶⁷ בכל אלו נועדה ההשפעה החושית והרגשית של ההגדלה לשמש "טיפול בהלם" (סוזן סונטאג), להמם את הצופה, ולספק חוויה אופפת (immersive experience) אשר "תשגר" אמריקאים ואנגלים למחנות הריכוז ותגרום להם להרגיש כאילו היו שם בעצמם. המטרה של התערוכות שהציגו בעלות הברית הייתה ליצור קהילה של "עדי משנה" (דורה אפל) או "עדים עקיפים" (פרומה צייטלין).⁶⁸

עם זאת, לא תמיד גדול יותר הוא טוב יותר. ההחלטה של קדיש להציג תצלומים קטנים יחסית הייתה מכוונת. לקהל שלו לא היה צורך לחוות את השואה מחדש; אדרבה, היה לו צורך למתן את עוצמת ההשפעה של התצלומים.⁶⁹ התצלומים שלו היו קטנים די

⁶⁵ Bourdieu, *Photography: A Middlebrow Art*, p. 19. בעקבות בורדייה פיתחה מריאן הירש את הרעיון של "המבט המשפחתי" ו"מסגרות משפחה". ראו בייחוד: Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press (1997).

⁶⁶ Andrés Mario Zervigón, לקוח מחיבורו של אנדרס מריו זרוויגון: *John Heartfield and the Agitated Image: Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage*, Chicago: University of Chicago Press (2012).

⁶⁷ התערוכה, שהשתמשה בתצלומים שצילמו משלחות רשמיות של חיל הקשר של צבא ארצות הברית, סוכנות הידיעות Associated Press ושירות המידע הבריטי, נפתחה ביוני 1945 בחסות העיתונים *Washington Evening Star* ו־*St. Louis Post-Dispatch* ועיתונים מקומיים נוספים, במקומות תצוגה שונים. התערוכה שימשה להצדקת המעורבות האמריקאית במלחמה והמחיר הגבוה ששילמו חיילי ארצות הברית ובני משפחותיהם בשדה הקרב ובעורף. על ידי הצגת נוכחות החיילים האמריקאים בזמן שחרור המחנות חיזקה התערוכה "לזכור ולא לשכוח" את האידיאלים הדמוקרטיים של ארצות הברית במטרה ליישב את העמדה הפטריוטית עם הצרכים הפוליטיים.

⁶⁸ Froma I. Zeitlin, "The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature," *History and Memory* 10, 2 (Fall 1998), pp. 5–42; Dora Apel, *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press (2002).

⁶⁹ גישה זו לא הייתה הגישה היחידה שהנחתה את קדיש במחנות העקורים. נוסף על תערוכה זו צילם קדיש בפלדאפינג ב־1946 גם את התערוכה "דער יונגער דור" ("הדור החדש"), שעליה הוטבע בהבלטה הלוגו המקצועי שלו, Foto G. Kadisch. בתערוכה זו התצלומים מוצגים זה

הצורך לאלץ את ההמונים להתקרב אליהם, וזה אל זה. על ידי קיבוצם של התצלומים יחד על לוחות גדולים יותר הוא עיצב משמעות, אבל אולי אף חשוב מזה, בדרך זו הוא וידא שיצפו בהם בקבוצות – קבוצות קטנות של שורדים שיצטופפו יחדיו מול הלוחות ויחוו חוויה משותפת (תמונה 16).



תמונה 16. ג'ורג' קדיש, תערוכה במחנה העקורים פלדאפינג, 1945-1946. ארכיון בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים, מספר מחשב 18970, <https://tinyurl.com/3umz89ds>

ולבסוף, ייתכן שיש בטכניקה שבה בחר קדיש משהו עמוק יותר, אולי אפילו סמלי יותר. הלוחות שלו הם בעיקרו של דבר קולאז'ים – תצלומים שהודבקו על משטח בסדר מסוים. כל אחד מהם מקבץ יחד כמה מהשרידים הצילומיים המעטים מן השואה על מצע חומרי משותף. כך, באמצעות מסגור מוכר, קיבצה התערוכה גם את שארית הפליטה, יהודים מרקע שונה ובעלי חוויות שואה שונות, כדי למצוא את המשותף ביניהם בעבר שחלקו כולם. ישראל קפלן, היסטוריון מקובנה שעבד בוועד המרכזי של היהודים המשוחררים באזור הכיבוש האמריקאי וערך את כתב העת "פון לעצטן חרבן", שקדיש כתב לו הקדשה בכתב ידו על תצלום של התערוכה במינכן, ציין ש"אפשר לעשות היסטוריה על ידי ישיבה על מזוודות במסדרונות, אבל אי אפשר לכתוב אותה [שם]".⁷⁰ אי אפשר לכתוב היסטוריה

לצד זה ברצף ליניארי. חשוב מזה, הם מוגדלים כמעט לגודל טבעי ותלויים מהתקרה מעל גובה העיניים, כך שהצופה נדרש "לשאת את עיניו" אליהם, תרתי משמע.

⁷⁰ מצוטט בתוך: Jockusch, *Collect and Record!*, p. 137. ייתכן שכמה מהלוחות הקטנים יותר של קדיש פיארו את קירות משרדו של ישראל קפלן במינכן. ראו: "הסופרים דוד וולפה

בתקופת מעבר, אבל כפי שמראה התערוכה של קדיש – אפשר להתחיל לעצב בה את הזיכרון. התערוכה שלו חיברה בין דימויים ובין אנשים והראתה איך הפכו הנאצים את היהודים לקורבנות, אך בו בזמן הציעה גם אופן צפייה שיצר שיוך חברתי, טיפחה למען השורדים קהילה של סבל והפכה את האובדן ואת הכמיהה להשתייכות. בלי ספק "התחלה צנועה אך חשובה".