



ציירים ניצולי שואה בישראל – היבט נוסף לשתיקה שלא היתה

חנה יבלונקה

בראשית שנות השישים, בתום העשור הראשון לקיומה של מדינת ישראל, חיו בה למעלה מחצי מיליון מהגרים מאירופה, רובם המכריע ניצולי שואה.¹ כלומר, אחד מכל ארבעה ישראלים היה ניצול שואה.

קבוצת המהגרים הזאת הגיעה לישראל בעיקר בשלושה גלים: בשנים 1945-1947, מיד עם סיומה של מלחמת העולם השנייה (כ- 70,000 מהגרים); בעלייה "ההמונית", 1948-1951 (כ- 280,000); ובמחצית השנייה של שנות החמישים (כ- 100,000).

כמה קווי ייחוד מאפיינים את תהליכי המפגש והאינטראקציה שבין המהגרים הניצולים לחברה הישראלית,² תהליכים שנראה שלא היה להם אח ורע בהגירות אחרות במאה העשרים. קודם כל מדובר היה במהגרים שהגיעו למדינה בתהליכי התהוותה, מיד עם היווסדה, ונטלו חלק פעיל במלחמה על עצמאותה. כלומר, סמוך מאד לבואם חשו רבים מן המהגרים האלה שהם בעלי זכות בארצם החדשה – מצב נדיר מאוד בקרב מהגרים שזה מקרוב באו.

זאת ועוד, החברה הישראלית בטרם מדינה היתה במידה רבה חברה הומוגנית. 90% מבניה כמעט היו יוצאי אירופה, בעיקר מזרח אירופה. רובם היו גם מאוחדים סביב אתוס אידאולוגי מוסכם.³

עם הקמת המדינה זועזעה במידה רבה היציבות החברתית הזאת. זרם המהגרים לארץ מגליות חדשות והעולים מאירופה, הלומי טראומת השואה, בלבלו את היוצרות. עד מהרה נעשו הללו רוב בארץ, ובשנות החמישים והשישים התחולל מאבק סמוי על הדומיננטיות בחברה הישראלית ועל לבה של התרבות הישראלית המתהווה ועל הישראליות. גם מן הבחינה הזאת היה כאן מצב יוצא דופן.

קליטתם החברתית היתה "קליטה יחידנית", בשונה מקליטה קבוצתית, קולקטיבית. הניצולים, אם בכוחות עצמם ואם בתמיכתם של ארגונים שהקימו, חדרו לרקמת החיים הישראלית.

חיוניותם העצומה של העולים הניצולים והיזמה שניחנו בה אפשרו להם להיקלט בחברה הקולטת מן הבחינה הפסיבית של המושג קליטה, שלפיה מרכזות רוב הציפיות בחברה

¹ להגדרת המושג ראה חנה יבלונקה, *אחים זרים*, ירושלים 1994, עמ' 3.

² הגדרת הישראלים מסובכת. לצורך מאמר זה ייחשבו ישראלים מי שהגיעו ארצה לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה או מי שנולדו בארץ.

³ דן הורוביץ, משה ליסק, *מצוקות באוטופיה: ישראל חברה בעומס יתר*, תל אביב תש"ן, המבוא.



הקולטת, אלא מן הבחינה האקטיווית שבה יש לעולים תפקיד מרכזי בתהליכי היטמעותם בחברה החדשה, תהליכים שהתחוללו במהירות מעוררת השתאות.

לקליטה שכונתה קליטה יחידנית היו כמה משמעויות. העולה בבואו ארצה לא נסמך על רשות קולטת כזו או אחרת, שלמעשה לא היתה אז בנמצא, אלא חיפש בעצמו דרכים ואפשרויות להשתלב בחברה החדשה.

התהליך הזה בא לביטוי בעיקר במידת ההתנדבות לצבא, בייחוד במסגרת הגח"ל (גיוס חו"ל) ובתהליך הקמתו של הגח"ל בכלל. שני אלה מקורם בלחץ מלמטה של הניצולים בלא שקדמה לכך הוראה כלשהי או התארגנות מטעם מוסדות היישוב. גם התיישבותם של העולים הניצולים בערים הנטושות, ובייחוד בכפרים הנטושים, היתה ביטוי להשתלבות. העולים פלשו לבתים הנטושים והתארגנו בעצמם לאגודות קואופרטיביות שעיקרן שיווק חקלאי משותף, ביצוע פרויקטים של עבודות שונות ובנייתם של מוסדות תרבות ציבוריים.⁴

נראה שאחת מתוצאות הלואי של הקליטה היחידנית היתה מספרם הרב של הארגונים שהוקמו בידי ניצולים, ארגונים שהתבססו על קורותיהם בתקופת מלחמת העולם השנייה והטראומות הכרוכות בה. נוסף על ארגון חיילים ופרטיזנים נכי המלחמה בנאצים, הוקמו גם בין השאר ארגון הפרטיזנים ולוחמי הגטאות, ארגון לוחמים אנטי נאצים (מק"י), אסירי הנאצים לשעבר ויוצאי מחנות, ארגון נכים נפגעי הנאצים, ארגון עולמי של אסירים ונפגעי הנאצים ועוזריהם, ארגון יוצאי ברגן בלזן, ארגון רופאים שרידי השואה, חוג ירושלים למורשת חורבן העם, ארגון יוצאי מחנות השמדה יוצאי יוון.

לא היה מדובר כאן בלנדסמנשאפטים, אותם ארגונים של יוצאי עיר מסוימת או ארץ מסוימת, אלא בהתארגנויות שרקען הטראומה המשותפת של השואה. ההתארגנויות האלה היתוספו על ארגוני ארצות המוצא שאף להם היה חלק רב בתהליך היקלטותם של הניצולים.

מה מקורה של התופעה הזאת שייחדה את העולים הניצולים מכל העולים האחרים שהגיעו לישראל? נראה שיש לכך כמה הסברים, רובם נובעים מאופן קליטתם של הניצולים בישראל.

הניצולים לא נקלטו בידי החברה הישראלית אלא חדרו לתוכה מתוך דגש על יזמה אישית. אחד מפניה של היזמה הזאת היה הלנדסמנשאפטים ודרכי פעולתם. למשל ארגון יוצאי העיר חלם. קבוצת העולים מחלם שהקדימה לבוא קלטה את הבאים אחריה לתוך הבית ממש כאותה פירמידה הפוכה ההולכת ומתרחבת כלפי מעלה. מיטיב לתאר זאת גיל מימרן במחקרו על ארגון יוצאי חלם בארץ. "משפחות מיוצאי חלם מיד עם התבססותן הפכו למשפחות קולטות אף הן",⁵ לאחר שקודם לכן התארחו המשפחות הללו בביתם של יוצאי

⁴ לפירוט ראה יבלונקה, *אחים זרים*, עמ' 43-18, 98-95.

⁵ גיל מימרן, "ארגון יוצאי חלם בישראל", עבודת סמינר שהוגשה לי ב-1995, במסגרת הסמינר: ישראלים שואה וניצולים (לא פורסמה).

חלם שהגיעו לפניהן. לא היתה זו התארגנות מתוכננת, אלא התארגנות ספונטנית על בסיס התנדבותי ולא פעם שילמו הפעילים מכיסם בעד חבריהם".

העולים הניצולים גם התקבצו יחד לשם קליטה על-פי מכנה משותף כלשהו, בין שהיו אלה רופאים, נכי מלחמת העולם, ניצולים יוצאי יוון, פרטיזנים וכיוצא בזה. במציאות שבה היתה הקליטה עצמית היו הקבוצות האלה מקור תמיכה להקלת תהליך הקליטה בארץ. מעמדן נקבע על-פי מספר חבריהן וכך אף תקציבן ובתוך כך נודע להן תפקיד חברתי בבניית החברה הישראלית, בעיקר מפני שלא התארגנו לשם תכלית חומרית בלבד. מיד עם הקמתם עסקו רבים מן הארגונים, ובכלל אלה גם הלנדסמנשאפטים, בארגון חייהם החברתיים של אנשיהם, ובאותה מידה של מחויבות גם בפעולות הנצחה של קרבנות השואה מקבוצתם ובכלל.⁶

העיסוק בהנצחה נבע בין השאר מן העובדה שהניצולים מצאו את עצמם נאלצים להתקבץ על-פי קבוצות ולנהל את מאבקם הציבורי, שבעיני רבים מהם היה מאבק על עיצובו של הזיכרון ההיסטורי ועל מיקומם בתוכו. מקצת הארגונים נוצרו למטרות הנצחה וחינוך בלבד.⁷ במישור הציבורי הפוליטי נחקקו בשנות החמישים חוקים רבים סביב נושאים הקשורים בשואה. ב-1950 נחקק החוק לעשיית דין בנאצים ובעוזריהם; ב-1952 - הסכם השילומים; ב-1953 - חוק הזיכרון לשואה ולגבורה יד ושם; ב-1954 - חוק נכי המלחמה בנאצים; ב-1959 - חוק יום הזיכרון לשואה ולגבורה.

חוקרי התקופה הניחו שרוב החוקים מקורם ביזמה של המדינה ובמונפול שזו ביקשה ליטול לעצמה על הקשרים שונים של השואה: זיכרון השואה (חוק יום הזיכרון), עיצוב זיכרון השואה והנצחתו (חוק יד ושם) וירושת רכושם של הנרדפים.⁸ התיעוד מלמד שלניצולים דווקא היה תפקיד מכריע בתהליכים שהובילו לרוב החקיקות הללו.⁹

ומה על ההיבט הציבורי-התרבותי? רבים מן החוקרים הניחו שניצולי השואה סכרו את פיהם בהגיעם ארצה ולא סיפרו על המוצאות אותם בתקופת השואה. התופעה הזאת כונתה "השתיקה הגדולה" או "קשר השתיקה".

קבלתה כפשוטה של ההנחה הזאת בדבר שתיקתם של הניצולים מבטלת לאלתר כל אפשרות של מאבק מצדם על חלקם בעיצוב התרבות הישראלית המתהווה. ואולם אם בודקים לעומקה את השתלבותם של הניצולים בארץ מתבררת תמונה אחרת מורכבת יותר

⁶ לפירוט בעניין זה ראה חנה יבלונקה, "קליטת ניצולי השואה בישראל – היבטים חדשים", *עיונים בתקומת ישראל* 8, מורשת בן גוריון 1997.

⁷ ריאיון עם סטפן גראייק, תל אביב, אפריל 1996, ארכיון ארגון חיילים ופרטיזנים נכי המלחמה בנאצים, תל אביב (להלן: א"א), תיק חיילים משוחררים.

⁸ למשל יחיעם ויץ, "עיצוב זיכרון השואה בשנות החמישים", *עיונים בתקומת ישראל* 5, מורשת בן גוריון 1995.

⁹ לפירוט ראה יבלונקה, "היבטים חדשים".



ודרמטית יותר. למען האמת – לא היתה שתיקה! היה דיבור עז ולא רק באופן מילולי. היו מאבקים ציבוריים, היתה הנצחה קהילתית רבה ואפילו מקרים לא מעטים של הנצחה אישית. קבוצות רבות של ניצולים נתנו ביטוי מילולי לעבר הטראומטי עוד מראשית דרכן בארץ. "ספר מלחמות הגטאות"¹⁰, למשל, שפורסם בראשית שנות החמישים והפך למתנת בר-מצווה בקיבוצים רבים. זאת ועוד, כבר בשנות החמישים ניתן למצוא סופרים ניצולים הכותבים עברית, שפה שאך שנים ספורות קודם לכן לא דיברו בה. בין נושאי כתיבתם בולטת ההתייחסות לחברה הישראלית ולמפגשם עמה.

בשעה שבשלהי שנות הארבעים לא היו רוב הכותבים שעסקו במפגש שבין הניצולים לישראלים הרי במחצית השנייה של שנות החמישים כבר נתנה קבוצת ניצולי השואה בספרות ביטוי אותנטי למפגש שלהם עם בני הארץ, בעיקר אורי אורלב ובן ציון תומר.¹¹ את הביטוי הבולט ביותר אולי נתן אפרים קישון, מהגר ניצול שואה מהונגריה, שהיה עד מהרה בעל טור סטירי ב"עיתון הנפוץ ביותר במדינה" – מעריב. בטורו הביט קישון בעין חודרת, מדויקת וביקורתית לתוך נבכי החברה והממסד הישראלי מתוך שהוא מחדש ומחיה את השפה העברית שרכש אותה אך שנים ספורות קודם לכן.¹² קישון אינו יוצא דופן בהיטמעות התרבותית הזאת, אם כי הוא אולי הידוע מכולם. מדובר בהיטמעותם של הניצולים שעיקרה חדירה בכוח לרבדיה העמוקים של התרבות המתהווה ועיצובה מבפנים. זה היה דפוס שאפיין גם רבים מקרב הציירים הניצולים בשנות החמישים והשישים. בהקשר התרבותי המפתיע הזה אני מבקשת לבחון מתוך היבט של היסטוריה חברתית,¹³ קבוצה של ציירים ניצולים שהגיעו ארצה בתקופה שלאחר השואה ובתקופת העלייה ההמונית. השאלה המרכזית בדיון הזה קשורה לתוכן של האמירות התרבותיות של הציירים הללו, לבחינת המשותף להם ולאופן השתלבותם בחיי התרבות במולדתם החדשה.

¹⁰ יצחק צוקרמן ואחרים (עורכים), *ספר מלחמות הגטאות*, תל אביב תשי"ד.
¹¹ אורי אורלב, *חיילי עופרת*, תל אביב 1967. פורסם לראשונה באותה הוצאה ב-1956. בן ציון תומר, *נהר חוזר*, עקד תשי"ט. בתוכו השיר הידוע שהפך למחזה חשוב, *ילדי הצל*. לפירוט בנושא הספרות ראה חנה יבלונקה, "50 שנים למפגש – ישראלים וניצולים בראי הספרות, הזכרון וההיסטוריוגרפיה", *ילקוט מורשת* ל"ה (1998).

¹² קישון עלה ארצה ב-1949. ספרו הראשון *העולה היורד לחיינו*, תל אביב 1951, הופיע לראשונה בהונגרית ותורגם לעברית. הספר מתאר את חוויותיו של עולה חדש מתוך היבט ביקורתי על החיים הישראליים. שנה אחר כך, ב-1952, כבר כתב קישון במעריב את טורו הקבוע "חד גדיא".

¹³ תחומי הכשרתי רחוקים מלאפשר לי בחינה אמנותית כלשהי של היצירות או אף הערכה כלשהי של מקומן בפנתאון התרבות הישראלית. המאמר הוא כאמור היסטורי חברתי ומבקש למקם את תופעת הציירים הניצולים בהקשר התרבותי, חברתי-היסטורי של השתלבות ניצולי השואה בחברה הישראלית. אני גם ערה לעובדה שהגדרת המושג צייר היא פרובלמטית ואני מקבלת את ההגדרה שצייר הוא כל מי שמתאר באופן גרפי וויזואלי תחושות, רגשות, מראות וכיוצא באלה.



באחד הדיונים שנערכו בנושא קליטת הניצולים במדינת ישראל אמר הסופר אהרון אפלפלד בעצב גדול לאמור:

היתה לי מין המיה גדולה אל מה שהיה ואיננו... הגעגועים האלה היו נסתרים לגמרי. הדבר המודע היה דווקא הרצון להכות שורשים בארץ, להיות "אחד משלנו". כך נוצר נתק באישיות, מפני שהיתה אישיות כפולה... כל בני דורי יצרו מעין אישיות כפולה – אישיות שחיה מאיזה מקום אחר, שניזונה משורשים אחרים, משפה אחרת, מנוף אחר, מחוויות אחרות, ואישיות אחרת פעלה כאן, היתה בקיבוץ... היתה בצבא... ולאמיתו של דבר לא ידענו מהו החלק החשוב – האם אותו חלק שהשארנו מאחור, או אותו חלק שחי פה. הסתגלנו לאתוס הציוני, ושאפנו לאתוס הציוני, אבל החלק הנסתר נמשך לכיוון שונה לחלוטין... בארץ היתה חברה אידאולוגית, והיא תבעה מהנערים האלה שבאו, תבעה במודע או שלא במודע, בחוזקה או בעדינות, היא תבעה השתנות. אבל הרצון להשתנות לא בא מבחוץ, הוא בא מבפנים... הרצון להיות בארץ ישראל, להיות כאן עם כל הגוף והנפש, בא מבפנים והיה הרבה יותר חזק מזה שהגיע מבחוץ, ועל כן ההדחקה היא הרבה יותר עמוקה. אני אומר "הדחקה", אבל מיד אוסיף עוד מילה – "השטחה". חלק גדול מבני דורי יצרו אישיות מאוד שטוחה, כיוון שהם הדחיקו את ההיסטוריה שלהם, את השואה, את הבית... הם שיטחו את חייהם, ואין להם זיקה לעומק נפשם. אין להם שפה, כיוון שהם הדחיקו את השפה האותנטית שלהם לשפת הארץ המדוברת. יש השטחה של אישיות של דור שלם... ואני יודע שבפוטנציה הם אנשים שהיו מסוגלים לחיבור אמיתי עם פנימיותם. הם צמצמו את האופק, צמצמו את אוצר המילים, הפכו את אוצר המילים לפוליטי או לסוציולוגי. כמעט שאין בין בני דורי שבאו אל הספרות... הם באו לכל הדברים, אבל כמעט שלא באו לספרות...¹⁴

כלומר, על-פי אפלפלד, האפילה לכאורה החוויה הישראלית של רוב בני דורו, תהא החוויה הזאת אשר תהא, על כל חוויה אחרת שהתנסו בה. וההתעלמות הזאת של בני דורו מכל מה שקדם לפרק הישראלי בחייהם רוששה את שפתם. דומה שאפלפלד הרחיק לכת בתיאור זה. ניצולים לא מעטים הגיעו אל הספרות, ונוסף על כך רכישת שפה על כל רבדיה היא לעולם אחד התהליכים המסובכים ביותר בתהליך האינטגרציה בתוך חברה חדשה. האם ניתן לאתר תהליך דומה גם אצל הציירים ניצולי השואה? השאלה הזאת מקבלת משנה תוקף גם לנוכח העובדה ששפת הציור היא בעלת ממד אוניברסלי יותר מן הספרות.

האם היוותה החדירה למעמקי התרבות הישראלית של הציירים הניצולים, התאמה למה שהם פירשו כישראליות או שהם החדירו ביצירותיהם מסר אחר, שונה, לתרבות הישראלית, מסר שכלל התרפקות על העיירה היהודית, על העולם היהודי שנחרב ואוצרותיו הרוחניים וכמובן מסר הקשור בטראומה שעברה עליהם – השואה?

רשימת הציירים שאדון בהם כאן אינה כוללת את כל הציירים הניצולים שציירו ועדיין מציירים בארץ.¹⁵ אולם היא כוללת רבים מקרב הציירים שיצרו בשנות החמישים וזכו לחשיפה ציבורית

¹⁴ שיח אנשי רוח על העשור הראשון כעשור מעצב, בתוך צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), ישראל – העשור הראשון, ירושלים 1997.

¹⁵ ציירים ניצולים רבים החלו לצייר גם בשני העשורים האחרונים. המאמר מתייחס רק למי שצייר בשני העשורים הראשונים.



ציבורית כלשהי. מקצתם עזבו את ישראל בשלב כלשהו והיגרו לארץ אחרת. שלושה אירועים היסטוריים כבירים מילאו תפקיד חשוב בחייהם של האמנים האלה: השואה, העצמות וההגירה לארץ (לא תמיד בסדר הזה),¹⁶ כשברקע עמד תמיד עולמו של בית אבא על מורשתו ומסורותיו.

הציירים שאדון בהם כאן הם אברהם אופק, אביגדור אריכא, אלכסנדר בוגן, נפתלי בזם, שמואל בק, יהודה בקון, משה ברנשטיין, דוש (קריאל גרדוש), שרגא ויל, זאב (יעקב פרקש), שמואל כץ, מריאן (פנחס בורשטיין), משה קופפרמן, גרשון קניספל, פאול קור, דן רייזינגר ופנחס שער.¹⁷

יוצא דופן ברשימת הציירים הזאת הוא אולי דווקא הצייר המזוהה ביותר עם נושא השואה – נפתלי בזם, מי שעבודתו הגדולה, "משואה לתקומה", מקבילה את פניו של כל הנכנס בשערי מוזיאון יד ושם. בזם הוצא בידי הוריו מגרמניה סמוך ממש לפרוץ מלחמת העולם השנייה ב-1939, ועלה ארצה במסגרת עליית הנוער. הוריו נספו. מן ההיבט הביוגרפי הטהור ועל-פי ההגדרה שבראש המאמר הזה לא היה בזם ניצול שואה. עם זאת, זהותו האמנותית וזיהויו העצמי קשורים לשואה קשר מובהק כל-כך עד שהמאמר הזה היה ללא ספק חסר לולא כלל גם התייחסות לצייר החשוב הזה.

עיון בביוגרפיות של הציירים האלה מלמד שהצעירים שבחבורה היו ילידי 1935 (אופק ורייזינגר). שניים מן הציירים נולדו ב-1916 (בוגן) וב-1918 (וייל). כל היתר נולדו בשנות העשרים ובראשית שנות השלושים. כלומר, רובם היו בוגרים דיים כדי להפנים את אירועי השואה והשלכותיה. רובם המכריע של הציירים הללו באו ממזרח אירופה וממרכזיה והם מייצגים את הזיקות השונות למסורת היהודית שרווחו בקרב יהודי אירופה בתקופה שבין שתי מלחמות עולם, בין אם זו הזיקה הדתית, המסורתית או המתבוללת.

המתבוללים באו בעיקר ממערב אירופה (כפאול קור מפריז) ומערים גדולות ותוססות (כזאב מבודפשט), גם חוויותיהם בזמן השואה מייצגות את מכלול החוויה היהודית בשואה. מחנות הריכוז כגון אושוויץ, דכאו, טרזיינשטט ומאוטהאוזן, גטאות כגון גטו וילנה, מחתרת, פרטיזנקה, הסתתרות במנזר, בריחה לברית-המועצות וגירוש לברית-המועצות. כולם עלו ארצה בשנים 1946-1949. מקצתם שהו תקופה מסוימת במחנה המעצר בקפריסין.

¹⁶ אצל רבים מן האמנים הניצולים, אם כי לא אצל כולם, גברה במשך השנים השפעת השואה והקהתה את עצמתם של שני התהליכים האחרים. אצל מיעוטם התחזק דווקא המרכיב הלאומי. זהו בוודאי נושא למחקר אחר שיכלול התייחסות לכלל הציירים הניצולים.
¹⁷ יש עוד אמנים שגם הם ניצולי שואה ולא נדונו במאמר הזה. מקורה של הבחירה נעוץ במידה מכרעת בבולטותם הציבורית של הציירים שנבחרו למאמר הזה. עם זאת אציין כמה אמנים ניצולי שואה שכדאי לזכרם בהקשר זה: יוסי שטרן, מי שלימד שנים רבות בבצלאל, דן גלברט, מי שעיצב את בית לוחמי הגטאות, וסורל אתרוג, שעלה לארץ ב-1950 ועזבה ב-1958.

המפגש שלהם עם הארץ אופייני אף הוא. חלקם הגדול נטלו חלק במלחמת העצמאות, ואביגדור אריא אף נפצע קשה ביותר במלחמה הזאת. שניים מהם היו מייסדי קיבוצים, משה קופפרמן (לוחמי הגטאות) ושמואל כץ (געתון).

יש עוד כמה מאפיינים המשותפים לרבים מן הציירים הניצולים. אפשר שבעקבות הרתיעה מ"לבוא אל הספרות", כדבריו של אפלפלד, שמקורה אם בהשטחה של האישיות או ממחסום, האופייני למהגרים, מחסום שמקורו באי ידיעת רבדיה העמוקים של השפה, ניתן למצוא אצל רבים מן הציירים הללו אפיון של "אמנות ספרותית".¹⁸ רבים מהם נטו לאייר ספרים. למשל, בקון אייר את ספרו של סיני אדלר,¹⁹ עיטר את ספר שיריו של מרדכי גבירטיג, את ספרו של תומס מאן, *יוסף ואחיו*, את ספרה של לאה גולדברג, *אהבת שמשון*.²⁰ כץ עיטר בין היתר את סדרת ספריו הפופולרית מאוד של יגאל מוסינזון, *חסמבה*.²¹ קופפרמן אייר את ספרה של שרה נשמית, *הילדים מרחוב מאפו*.²² וקור שכתב ואייר את *כספיון*, *הדג שלא רצה להיות דג*.²³ וספרי ילדים נוספים.

בהקשר הזה ראוי גם לציין את זיקתם של רבים מן הציירים האלה לנושאים תנכיים. גם הציירים שלא איירו ועיטרו ספרים תוארו תדיר בידי כותבי האמנות כציירים סופרים או ציירים מפייטים. חיים גמזו, מבקר האמנות הנודע, למשל תיאר את בזם בזו הלשון: "בזם הוא צייר שעבורו התמונה היא העברה פיוטית של המציאות... זו שירה שקצבה ומנגינתה פורצים את המסגרת ומעוררים את אותה ארץ לא נודעת המתקיימת בין השורות".²⁴ דוד גלעדי שכתב על ברנשטיין לאמור: "בכוח הציור הוא 'כתב' את תולדות יהודי פולין לפני השחיטה הנוראה וכן תוך היותם על המזבח".²⁵

לקבוצה שני מאפיינים נוספים. בקרב רבים מחברי הקבוצה הזאת שררו יחסים אישיים עמוקים, קרבה רוחנית והערכה רבה. מעקב אחר חלק מן היחסים הללו יגלה שבזם עמד כמעט תמיד במרכזם. בזם היה מורהו של אופק. את וייל פגש בעת שנסע כמדריך, בוגר בצלאל, מטעם הסוכנות למחנות המעצר בקפריסין שבו שהה וייל כעציר. הערכה רבה

¹⁸ "ציור ספרותי" קרא לכך גדעון עפרת. ראה "הציור הציוני", משג 5 (אוקטובר 1975).

¹⁹ סיני אדלר, *בגיא צלמוות*, ירושלים 1987.

²⁰ מרדכי גבירטיג, *העיירה בוערת*, תל אביב 1967; תומס מאן, *יוסף ואחיו*, תל אביב 1958;

לאה גולדברג, *אהבת שמשון*, מקרא סטודיו, תל אביב 1952.

²¹ יגאל מוסינזון, *חסמבה*, טברסקי, תל אביב 1950.

²² שרה נשמית, *הילדים מרחוב מאפו*, תל אביב תשל"ה.

²³ פאול קור, *כספיון הדג הקטן*, דביר, תל אביב 1985; הנ"ל, *הדג שלא רצה להיות דג*, כתר, ירושלים 1978.

²⁴ חיים גמזו על בזם באנגלית, תיק אמן, ארכיון מוזיאון תל אביב (להלן: אמת"א).

²⁵ דוד גלעדי, *מסילות באומנות*, 1986, תיק אמן, אמת"א. וכך כתב נתן זך על קור בקטלוג לתערוכתו ב-1988: "אילו נתבקשתי למקם אמנות זו **בנוף הספרות** [הדגשה במקור] של

זמננו, הייתי בוחר במרחב הגאוגרפי שבין קפקא לבקט, כשהקירבה לזה האחרון היא

המכריעה", תיק אמן, אמת"א.



וידידות עמוקה שוררת בין שני אלה. וייל: "אני מרגיש קרבה לציירים אלה... הערצתי תמיד את עבודתו של בזם". בזם: "שרגא וייל קרוב לי. יש סמלים בגופו והוא שואב מהם. במקום להתבייש בהם, לנסות לצאת מתוכם, כמו כולנו, הוא גאה בזה, כמוני."²⁶

בזם גם עמד במרכז של קבוצת האמנים הניצולים שהיו בראשית שנות החמישים חלק מקבוצת הציירים של הראליזם הסוציאליסטי.²⁷ עוד נמנו עם הקבוצה: קניספל, אופק, וייל ובק. באופן ספציפי יותר השתייכו בזם, קניספל, אופק ומריאן לקבוצה החיפאית של הציירים הראליסטיים. קבוצה אחרת של הזרם הזה היו אנשי קיבוץ, בייחוד הקיבוץ הארצי.

שרגא וייל ושמואל כץ היו יחדיו בארגון הציירים של הקיבוץ הארצי שאף קיים מפקדה לפקידה סמינרים רעיוניים. יחסיהם לא התמצו בכך. ידידותם העמיקה בזמן ששהו יחדיו בפריז ולמדו באקדמי "דה בוז-אר", ערכו יחדיו מסע לספרד ולאיטליה ובשובם ארצה ציירו ביחד ציור פרסקו בחדר האוכל של קיבוץ עין המפרץ.²⁸ גם בזם שהה בפריז באותו הזמן, ושלושתם, בזם, וייל וכץ נפגשו ערב ערב בקפה קופול האגדי.²⁹

בזם הוא גם אחד האמנים היחידים שזכה להערכתו של ברנשטיין: "אני מעריך כמה אמנים ישראליים. למשל – ברגנר, בזם, ארדון (מורם הנערץ של רבים מהאמנים), שטיינהרד, מוקדי."³⁰ ידידות נרקמה גם בין בק ובין רייזינגר. לשאלה "מי היו החברים שלך בבצלאל?" ענה בק: "אני הייתי שנה אחרי המחזור של בזם ויהודה בקון (אלה האמנים שבחר להזכיר, שניהם ניצולי שואה). חבר טוב מאוד היה דני רייזינגר, אמן מעולה בתחום שלו, עיצוב."³¹

על-פי הדברים האלה היה בזם גם איש הקשר ליהודה בקון, שעמו למד בבצלאל. רק שלושה מכל קבוצת הציירים שבתחום הדיון הוזמנו להציג במוסד שנחשב ללב לבו של הממסד האמנותי בארץ – מוזיאון ישראל. היו אלה אביגדור אריכא שהציג במוזיאון 53 מצוריו ב-1981, משה קופפרמן שציור משלו נבחר להיות בין העבודות בתערוכה שפתחה את המוזיאון ודן רייזינגר ב-1977.

²⁶ עפרת, הציור הציוני. בסדרת שיחות שניהלה תלמידתי שרה אדרי עם וייל בקיבוצו בשנת 1987 הוא העלה על נס את יחסיו הקרובים עם בזם.

²⁷ זרם אמנותי שצייר ציורים ראליסטיים לא מופשטים או מוסמלים, מתוך השקפת עולם סוציאליסטית ומתוך הבעת הזדהות עם מצוקתן של קבוצות אוכלוסייה שונות ושוליות כגון מהגרים, ערבים.

²⁸ ריאיון של שרה אדרי עם שרגא וייל בקיבוצו, חורף 1987.

²⁹ שמואל כץ, "פרקי זיכרונות מארץ קריקטוריסטן", בבעלות הצייר בקיבוץ געתון, 1995.

³⁰ "אחת גבוהה ושלושה נמוכים", ריאיון עם משה ברנשטיין, תיק אמן, אמת"א.

³¹ שיחה בין רות דבל לשמואל בק לקראת תערוכתו בגלריה דבל, מאי 1978. השיחה התקיימה בגלריה, לאחר תליית העבודות, ב-1 במאי 1978. היא מוספרה כדיאלוג מס' 15, תיק אמן, אמת"א.



שלושת האמנים האלה גם אינם קשורים קשר הדוק ואישי כל-כך אל חברי הקבוצה האחרים.³² יתר על כן, קופפרמן טוען שהוא אינו ניצול שואה.³³ עם זאת דווקא חריגותם של השלושה בקבוצת הניצולים יכולה ללמד על כמה ממקורות הקרבה שבין שאר חברי הקבוצה. אין ספק שהיו אלה החוויות המשותפות של שואה, פליטות והגירה לארץ חדשה. אך רבים מחברי הקבוצה חשו במשך זמן רב תחושה עמוקה של דחייה ממסדית. אין זה מקרה שאיש מביניהם כמעט לא הציג במוזיאון ישראל שנחנך ב-1964. כל חברי הקבוצה כמעט התבטאו בנושא הזה במידה כלשהי של חריפות. בזם, שעזב בשנים האחרונות את הארץ ומתגורר בפריז, היה הבולט שבהם. גם מריאן עזב את הארץ והתיישב בסופו של דבר בניו יורק ונפטר שם. גם בק חי בשווייץ. מריאן התלונן קשות על היחס שגילו כלפיו הישראלים ועל קרתנותם.³⁴ בק ציין כי: "עולם האמנות בישראל אינו סובל מעודף פלורליזם. ראיתי שהעבודה שלי נדחת לפינה, כל תערוכה קיבלה ביקורות אימות, הממסד התייחס בשלילה, בזלזול מעורב בסלחנות..."³⁵ בק הרחיק לכת עוד וקשר חלקית את דחיית הממסד לציורי השואה שלו. בריאיון עם רות דבל סיפר על ציור שבמרכזו צורה של מגן דוד צהוב "ואני חושב שהוא אוסף קורי עכביש במרתף של מוזיאון ישראל".³⁶ ובריאיון אחר ציין המראיין שבק הציע "למוזיאון בתל אביב להציג את ציור השואה המפורסם ביותר שלך 'המשפחה', והצעתך נדחתה..." על כך השיב בק:

כן, 'המשפחה' אחד הציורים החשובים ביותר שציירתי עד היום. הוא הוצג בארה"ב ובגרמניה. חיבורים שונים נתחברו עליו. מוזיאונים בעולם מצפים לתורם להציגו. הציור הזה אינו שייך לי. אין הוא בבעלותי. הוא נמכר. אני אוכל את עצמי שהוצאתיו מתחת ידי. אני רוצה שיחזור לארץ. פניתי למוזיאון בתל אביב. הסברתי, שאם תהיה נכונות מצד המוזיאון לשאול אותנו ולהציגו – יקל עלי להחזירו לארץ. הוא שייך לכאן. הייתי מוכן לרכוש אותו בחזרה במחיר יקר מאד..."

"מה השיבו לך?" שאל המראיין. בק: "אני קצת מתבייש להגיד... אמרו, שהוא גדול מדי בממדיו – רוחבו כשני מטרים – ולכן אי אפשר להציגו... אין מקום, אתה מבין..."³⁷

³² יחסים נרקמו בין אריכא למריאן בזמן שלמדו יחד בבצלאל. יחסיהם חודשו בזמן ששהו בפריז בראשית שנות החמישים. אריכא אף כתב מאמר על יצירתו של מריאן, *עולם הסמלים של מריאן, מבואות*, כרך 2 (1 במרס 1955).

³³ יונה פישר, "משה קופפרמן – ביוגרפיה", תיק אמן, אמת"א. יונה פישר היה האוצר הראשי של מוזיאון תל אביב לאמנות. כפי שיובהר בהמשך, ראייתו העצמית של קופפרמן ביחס לשואה אינה חד משמעית. לעתים הוא אכן מתייחס לעצמו כניצול.

³⁴ יוסף מונדי, "מריאן – שיחה ב'לה קופול'", *ציור ופיסול*, כתב עת לאמנות, 16 (תשל"ח, 1977), עמ' 34-36.

³⁵ ריאיון עם בק בשווייץ, 1988, תיק אמן, אמת"א.

³⁶ שיחה עם רות דבל, לעיל הערה 31. תחושת הדחייה הממסדית אינה ככל הנראה נחלתם של הציירים הניצולים בלבד. עם זאת יש לציין את היקפה הרחב בקרב קבוצה זו. למרות זאת לא עזבו רבים מן הציירים את הארץ בסופו של דבר.

³⁷ ריאיון של דב גולדשטיין עם בק במוסף "ימים ולילות", מעריב, תיק אמן, אמת"א.



ברנשטיין הקדיש זמן רב להתקפות קשות נגד הממסד וקבע בלשון שאינה משתמעת לשתי פנים כי: "מוזיאון ישראל איננו משקף בשום פנים את ישראל ואת האמנות הישראלית".³⁸ תחושת הדחייה הזאת מצד הממסד האמנותי אין בה כדי להקהות את העובדה המעניינת והמכרעת שכל הציירים בקבוצה הם ציירים מצליחים על-פי רוב אמות המידה. יתר על כן, הצלחתם היתה מידית כמעט, סמוך מאוד לעלייתם ארצה. אחת מאמות המידה המעניינות לבחינת הצלחתם קשורה בקרבתם לממסדים אחרים מלבד זה האמנותי.³⁹ עניין זה קשור ישירות לסיפור אופן חדירתם של הציירים הניצולים לתוך החברה הישראלית והישראליות מן הבחינה התרבותית-הערכית.

* * * *

בין חוקרי האמנות הישראלית קיים ויכוח סביב השאלה אם אמנם התקיים קאנון ישראלי בשנות החמישים והשישים ומה היו מרכיביו? במאמרה "עבודה עברית"⁴⁰ הבהירה גליה בר אור כי קאנון הוא "מוסדות ואישים בעלי המעמד הגבוה ביותר במערכת האמנות, שהם שכותבים את סיפורה הרשמי ונתפסים כ'מייצגים נכונה' את האמנות בהא הידיעה". הקאנון האמנותי שהתקיים לדעתה בשנות החמישים היה חלק מתמיכה מוסרית תרבותית גורפת שהוענקה לשלטון בדרך של הזדהות, עיצוב תודעת הציבור וגיבוש "טעם" שייצג הזדהות עם תדמית קולקטיבית. הקאנון הזה כרך בתוכו תביעה להימנע מעיסוק בנושאים חברתיים פוליטיים. כמו כן כלל ניתוק מכל מורשת יהודית של העבר וטיפוח אתוס חלוצי של "הסתפקות במועט". אם היתה בו עמדה אידאולוגית חברתית כלשהי היא באה לידי ביטוי במסגרת הקונצנזוס ולא מתוך השקפת עולם חברתית מנומקת ומחייבת.

על-פי תפיסה אחרת כלל הקאנון הישראלי שני מוקדי התייחסות: הזדהות עם הארץ, אנשיה, נופיה ואדמתה וכן הזדהות עם העם היהודי, גורלו ומסורותיו השונות.⁴¹ בר אור מקבלת את התפיסה הזאת רק בחלקה, כלומר היא מקבלת את הקביעה שהושם דגש על "נוף ארצישראלי באמנות הישראלית ההגמונית". עם זאת היא שוללת את הטענה שהיה בקאנון

³⁸ מרים טל, שיחה עם הצייר משה ברנשטיין, הבקר, 7 ביולי 1965. ראה גם על דחיית מוזאון תל אביב פנייה של עיריית תל אביב לערוך לברנשטיין תערוכה, עמנואל בר קדמא, ידיעות אחרונות, 4 במאי 1978.

³⁹ דוגמאות אחדות: וייל עיצב את שערי הכנסת ומשכן נשיאי ישראל, בזם את הכניסה למוזאון יד ושם, אופק את הקיר בשגרירות ישראל באו"ם ולהלן ראה גם רייזינגר וקור ואחרים.

⁴⁰ גליה בר אור, "עבודה עברית" (טרם פורסם), מאמר לתערוכה בשם זה שנערכה בעין חרוד 1998.

⁴¹ שם, מצטט Amnon Barzel, *Art in Israel*, Milan: Giancarlo Politi Editore, 1988, p.135



הישראלי מקום מרכזי לאדם, לגורלו או "לשאלות חברתיות הטורדות אותו", שהרי אם אכן נושאים חברתיים היו חלק מן הקאנון, "כיצד יתכן שהביטוי האולטימטיבי של גורל העם – השואה – נעדר לחלוטין ממנו".

המחלוקת הזאת בדבר הקאנון משתלבת היטב בוויכוח ההיסטורי-החברתי החשוב על עצמתה של אידאולוגיית "כור ההיתוך" בשנות החמישים. חשוב לציין כאן כי בעקבות המחקרים האחרונים בנושא קליטת הניצולים בישראל מתברר בוודאות גדלה והולכת שעצמתו של הקאנון הישראלי, אם אכן היה כזה, היתה פחותה מכפי ששוער גם בקרב יוצרים ישראלים.⁴² יתר על כן, השפעתן המוסרית-התרבותית-הציבורית של קבוצות ניצולים על עיצובו של הקאנון הזה ניכרה עוד בשנות החמישים,⁴³ כפי שציניתי לגבי הסופרים שביניהם.

קבוצת הציירים הניצולים משקפת בחלוקתה הפנימית את המחלוקת בדבר מהותו של הקאנון הישראלי. קבוצת הציירים הניצולים מתחלקת לשתי קבוצות: **הציירים היהודים** לעומת **הציירים הישראלים**. כלומר מי שעסקו בעיקר בנושאים של שואה, מסורת בית אבא, העיירה וכיוצא בזה לעומת מי שעסקו בעיקר בממלכתיות החדשה, בעצמאות, בנוף הפיזי והאנושי של הארץ. אלא שמתבקשות כאן הבחנות דקות יותר שיכללו גם את מי שעסק למשל בהוויית הפליטות. הבחנות אלה יוצגו בהמשך.⁴⁴

השואה היתה ללא ספק אירוע מעצב רב חשיבות בחייהם של כל הציירים הניצולים. את כיווניה של ההשפעה הזאת אפשר לאתר על-פי דבריהם שלהם. בהתייחסו להשפעת השואה עליו ועל יצירתו אמר בק:

עברתי תחנות. ההתפתחות היתה איטית... פתאום הרגשתי שאני נוגע בשורש העיקרי, המפרנס את תאוות הציור שלי: אני רוצה לזעוק!... את שלבי המועקה הזאת, שאין ממנה שחרור, שאין ממנה מנוס, שאינה מתרפאת לעולם, גיליתי לאט לאט ואני מוסיף לגלותם עד היום הזה. יצאנו משם עם רגש אשם נורא כלפי אלה שלא יצאו, שלא זכו – ואני חי בתחושה התמידית הזאת של חוב אדיר ממדים, שלעולם אינך גומר לשלם: לספר עליהם, לצייר אותם, לזכור אותם, שלא יישכחו. שלעולם לא יישכחו... **בכל ציורי ישנו החוט, המקשר אל השואה. עוצמות הקשר שונות מציור לציור.** איני מצייר בצורה הפשוטה. לא מחנות ריכוז. לא זוועות הרצח וההשפלה והרעב, המוכרות לנו מן הצילומים. **הציור שלי מתאר תהליך של חורבן, תהליך של אבדון, תהליך של הקרבה. אני מנסה לשחזר את תהליך השיקום** [הדגשה במקור] של המשפחות ההרוסות והאבודות. כשאני עולה לסטודיו שלי... אני מנתק את עצמי מן ההווה. **אני רואה את המשפחות הניצולות, חי את שברונן, את מאבקן – לתפקד, לחיות חיים נורמליים, לאהוב** [הדגשה במקור].⁴⁵

⁴² ראה יבלונקה, "50 למפגש".

⁴³ חנה יבלונקה, "מה לזכור וכיצד, ניצולי השואה ועיצוב ידיעתה", בתוך אניטה שפירא ויהודה ריינהרץ (עורכים), *100 שנים לצינונת המדינית* (טרם פורסם).

⁴⁴ לאמנות הציור ניתן להתייחס מפרספקטיבות שונות ומגוונות. המאמר הזה עוסק כאמור אך ורק בתמטיקה של הציירים האלה בזיקתה לביוגרפיה שלהם.

⁴⁵ דב גולדשטיין, "ספל קפה עם שמואל בק", "ימים ולילות", מעריב, תיק אמן, אמת"א.

בזם העיד על עצמו במכתב לחיים גמזו:

בכל עבודתי מופיעים מוטיבים כדג אילם או דג שחוט כסמלים לעם היהודי. סמל אחר הוא גור אריה יהודה הבוכה כשריד המתאבל... האנשים בתמונות הם תמיד מהגרים כמוני, או כמו שהיו הורי לו היו זוכים. לעתים קרובות יש להם כנפיים על הגב או על הזרועות... כל אלה מעניקים לציורי מגע סוריאליסטי מעורב בהומור נוגה... מסעי פונה אחורה להיסטוריה של עמי שבציורי שב לחיים...⁴⁶

ובמקום אחר: "אמי... היתה אישה טובת לב והם שמו אותה בכבשן ושרפו אותה... אז השתמשתי בפמוטים הפוכים השורפים את חזה."⁴⁷

ברנשטיין אמר בריאיון לרבקה כצנלסון:

יום השואה בישראל לא אומר לי דבר; יום של טכסים יבשים... אני חי אותה יום יום. היא מתוכי ומסביבי באשר אלך. לדעתי, כל אדם יוצר אין לו גבולות של מכאובים, והזמן אינו מעמעם את זיכרונותיו. אם אשכח את הורי שנספו בשואה יפקדני משבר נפשי גדול. אני רוצה לשכוח. לא הייתי עד למותם, אך אני יודע, כי היו בין 45 אלף יהודים שהועמדו מול כיתות יורים על סף בורות פתוחים, אותם חפרו במו ידיהם. מראה זה מטיל עלי אימה עד כי אני מסוגל להביאה עד לקרקעית נפשי, אך לעולם גם לא אשתחרר ממנה. הייתי בן 17. ברחתי מתוך שורת הנידונים, חמקתי אל הגבול הרוסי, את שנות המלחמה עשיתי באזור הוולגה, פקדוני רעב שלא פסק, מחלות וצרות. ב"הפוגה השנייה", ב-1948, הגעתי עם שארית הפליטה שבין אסירי מחנות קפריסין, גויסתי לצה"ל...⁴⁸

אופק העיד כי:

האמן רושם את קורותיה של החברה. הוא היומנאי של החברה. לא מתוך ידע של עובדות היסטוריות, אלא מתוך מצב נפשי. אני מצייר את משפחתי, את מהלך הזיכרונות האישיים שלי. בשיקול רגשי איני יכול להבליג על העובדה שלא נולדתי כאן... הילדות שלי הטביעה בי צורות יסוד עמוקות. עמוקות באופן כואב...⁴⁹

קור נשאל "אמרת פעם שבשבילך שריפה זה סמל לעם היהודי ואף הדבקת ניירות שרופים על ציורך באחת התערוכות. מדוע?" ואמר: "מקור האמנות שלי בא מהשואה. היום אני יותר מודע לזה. הפסקתי להילחם בזאת. אני אצייר מוקיין עליז, ואת תבחיני שיש בזה גם עצב. צייר כנה זה מי שמעביר תחושה מסוימת. יש דו שיח בין הבד והיוצר. אני חושב שאנו עומדים לקראת חורבן העולם". הכתבת מוסיפה: "...הוא יוצר דמויות קרחות ומחוסרות אוזניים, לבושות בקפידה בדרך כלל. עולם זה הוא גם חגיגי ונעים לעין. הדמויות שיצר מלכתחילה הן עובריות יותר ולבושות בגדים מפוספסים בצבעי פסטל. קור מאמין שאלה הם המוזלמנים מן

⁴⁶ בזם לגמזו, 1963, תיק אמן, אמת"א.

⁴⁷ מצוטט מספרה המונומנטלי של Ziva Amishai-Maisels, *Depiction & Interpretation, The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford 1993, p.419

⁴⁸ רבקה כצנלסון, משה ברנשטיין, הסדרה אמנים בישראל, מאי 1979, תיק אמן, אמת"א.
⁴⁹ אמנון ברזל, "ושבו בנים לגבולם", הארץ, 30 באפריל 1971.

המחנות שקיבלו אצלו שוב אנושיות ואפילו חגיגות ושהוא ממשיך לשמר אותן, כאילו בכוח להחזיר להן חיים".⁵⁰

רייזינגר ציין כי באיור ההגדה של פסח צייר 28 איורים שהוא ראה בהם ביטויים ויזואליים לעמדה אישית. והעמדה? "אני כישראלי, וכאדם שחצה את הים שלו כדי להגיע לכאן מן השואה, מדבר אליכם, שם בגולה... הציורים נעים בין שני קצוות, מצד אחד התוסס הצבעוני האופטימי, מצד שני, הם קרועים. סמל למאבק העם היהודי".⁵¹

מריאן, הצייר הטראגי שמת בבדידות בבית מלון ניו יורקי, נדרש ביצירתו כמה וכמה פעמים לנושא השואה. למשל, בדיאלוג שהתנהל בין מריאן למחזאי יוסף מונדי, שאל מונדי: "איך אתה רואה את עתידך כאמן?" אמר מריאן: "זה קשה מאד, אני מאד מפחד. אחרי מלחמת העולם השנייה, לאחר שיצאנו ממחנות הריכוז היינו בטוחים שהמוות לא קיים יותר ונחיה לנצח, כי לאחר שנמצאים שם וניצלים לא יכולים לתאר שאי פעם נמות. אך השנים חולפות ופתאום מבינים שהמוות בכל זאת קיים... את כל המועקה הזאת רואים בציור שלי." שאלה: "ומה בקשר לעולם החלום שלך?" תשובה: "בחלומות שלי אני חולם שבאים אנשים ולוקחים לי את בגדי ומשאירים אותי עירום, כי הילדות והנעורים אבדו לי ואני לא יכול לקבל אותם חזרה. אני גם חולם שכל פעם מעמידים אותי לקיר וכיתת ירי מוציאה אותי להורג ושוב פעם מעמידים אותי לקיר וכיתת ירי מוציאה אותי להורג...".⁵²

על מקומה של השואה באמנותו העיד גם שרגא וייל. בהתייחסו לציורו הגדול "שואה" שצויר בשנים 1958-1959, ציין וייל שהציור הזה נולד "מתוך דחף... ניסיתי להתמודד עם הנושא, היה לי ברור שאני לא יכול לצייר מה שבמוחי, הכנסתי לציורים ביטויים רבים אבל עם הרבה ספקות. לא הייתי מרוצה והרגשתי שאני עדיין לא יכול להתמודד עם הנושא".⁵³ אפילו קופפרמן, שלא הסכים שיגדירו אותו ניצול שואה, מצוטט בידי יונה פישר כשהוא מסביר מדוע השתתף רק בתערוכה אחת של קבוצת "אופקים חדשים" ב-1936: "הייתי זקוק לכל השנים האלה כדי לעשות דבר כלשהו שיצדיק את הישרדותי", אמר.⁵⁴

⁵⁰ "אמנות לא נולדת בצורה מלאכותית", ריאיון עם פאול קור, 26 בנובמבר 1992, תיק אמן, אמת"א.

⁵¹ אביבה שאבי, דן רייזינגר, "אם תרצו – זו הגדה", תיק אמן, אמת"א. הכתבת הוסיפה שעל-פי התפיסה הזו צייר רייזינגר אפיקומן חצוי לשניים. הוא הפך את הפירמידה המצרית לטלאי צהוב, את הדלת הפתוחה של אליהו עם פרחים שצומחים בה מתוך החושך – סמל לאופטימיות.

⁵² מונדי, "מריאן – שיחה ב'לה קופול'", עמ' 34-36. בדף אוטוביוגרפי שכתב מריאן אודות עצמו והופיע באריאל 42 (פברואר 1977), באלבום לרגל תערוכת מריאן בגלריה אריאל בפריז, הוא תיאר כיצד ירו בו בתור האחרון בשורה והחטיאו. מריאן הוסיף: "אין זה מפתיע שאני נושא עמי כל חיי רגשות אשמה", תיק אמן, אמת"א.

⁵³ ריאיון אדרי-וייל.

⁵⁴ פישר, "קופפרמן – ביוגרפיה". פישר אף הוסיף שעל-אף שקופפרמן סירב לקשור בין השואה להווה שלו הרי שההגדרה שחזרה ונשנתה בפיו לתיאור הקשר בין העבר לחייו



אמירה זו של קופפרמן היא חוט השני העובר בעבודותיהם של כל הציירים הניצולים, שרובם ככולם מוגדרים ציירי תוכן. אצל כולם קיים הצורך להבהיר דרך הציור את משמעות הישרדותם. תחושתם המשותפת, שיש לה דרכי ביטוי שונות, היא שעל-ידי הציור עליהם למלא משימה כלשהי הקשורה לעובדת הישארותם בחיים לאחר השואה. המשמעות הזאת יש לה פן אישי שנע בין האוטוביוגרפי ללאומי, ופן היסטורי שנע על הצייר טרום שואה – שואה – תקומה – הגירה וישראליות.

במכלול החוויות רבות העצמה שעברו על ציירים אלה: שואה, הגירה (או הגירות), מלחמת העצמאות והקמת מדינת ישראל, בולטת חוויית השואה בעצמתה. אצל כולם בשלב כלשהו צצה ועולה ההתנסות הטראומטית הזאת.

קופפרמן, הצייר היחיד בקבוצה שזכה להציג תערוכת יחיד במוזיאון ישראל ב-1969,⁵⁵ והיה בין מייסדי קיבוץ לוחמי הגיטאות, התנער כאמור מהגדרתו כניצול. עם זאת היה זה הוא שעטר את ספרה של שרה נשמית הילדים *מרחוב מאפו*. פרט לכך אין אמנותו, שזכתה כאמור להכרתו של הממסד האמנותי הישראלי יותר מכל אמן ניצול אחר, מבטאת כל מוטיב שואתי או לאומי. אפשר שבעצם העובדה שנמנה עם מייסדי קיבוץ לוחמי הגיטאות, שהוא כעין אנדרטה לשואה וללוחמים, מיצה קופפרמן את נושא השואה.⁵⁶ קופפרמן אינו האמן היחיד שביקש לנער כל זהות בינו ובין השואה, אבל הוא היחיד שלא ניתן לאתר בעבודותיו את טביעת אצבעותיה.

מאחר שהשואה דומיננטית כל-כך ביצירתם הרי חלק גדול מיצירתם של הציירים האלה היא אישית ומונעת מאירועים שחוו וממחויבותם לעצם העובדה ששרדו, והמחויבות הזאת לובשת פנים שונות ביצירתם. ניתן לחלק את הללו לארבע קבוצות על-פי הביטוי שבחרו לתת למחויבותם.

הקבוצה הראשונה עסקה רק בשואה ובעיירה היהודית. מחויבותם באה לידי ביטוי בהנצחת זכרם של הנספים והקמת מצבה לעולם היהודי שנעלם. על-ידי היצירה ביקשו להפיח חיים בעולם שאבד.

קבוצה שנייה, קטנה יחסית, עסקה כמעט אך ורק בחוויית ההגירה מתוך מחויבות להסביר את עצמת החוויה הזו לישראלים ומתוך הזדהות עזה עם הפליטים והמהגרים שהם עצמם נמנו עמם.

החדשים, ולתיאור הקשר בין חייו ובין ההחלטה להקדיש את עצמו לציור היא "רגנרציה" שפירושה שיקום, שיקום ביולוגי, בנייה מתוך ההריסות, תקומה.⁵⁵ זאת ועוד. ב-1984 חברו מוזיאון ישראל ומוזיאון תל אביב לאמנות והציגו רטרואספקטיווה של עבודתו של קופפרמן.

⁵⁶ ספרה המונומנטלי של זיוה מייזליש אינו מתייחס כלל לקופפרמן. אך הוא אינו מתייחס במפתיע גם לציירים ניצולים אחרים שעסקו בעבודתם בנושאי שואה כגון שער, וייל, אופק, ברנשטיין, רייזינגר וקור.



קבוצה שלישית עסקו בשילוב של שואה ותקומה. הציירים הללו חשו מחויבות להעניק משמעות כלשהי לשואה. אחת המשמעותיות היא המשמעות הלאומית, על-ידי שילוב המורשת היהודית והסמלים היהודיים לתוך הזהות הלאומית הישראלית החדשה. השילוב הזה היה אופייני מאוד לציירים ניצולים שפירשו את התהליך התרבותי שהתרחש בישראל בשנות החמישים כשהליך שעיקרו הפניית הגב למורשת היהודית האירופית שנבנתה בגלות, אותה מורשת שהם צמחו מתוכה וביקשו לתת לה עתה משמעות לאומית. היו ציירים שנתנו לשואה משמעות אנושית אוניברסלית. השואה באה לידי ביטוי בציוריהם בחיפוש המשמעות של הסבל האנושי בכללותו.

הקבוצה הרביעית היא הקבוצה הישראלית. מדובר באמנים שמרגע שדרכו רגליהם על אדמת הארץ הדחיקו את עברם ביצירתם,⁵⁷ והתמסרו לבניית התרבות הישראלית מתוך שהם נוטלים חלק פעיל ומרכזי בעיצובה של התרבות הזאת.

חשוב לציין שלא כל הציירים ניתנים לסיווג כה ברור ובוודאי שלא לכל אורך שנות יצירתם. בקרב רבים מהם ניכרת השפעתם של האירועים החיצוניים רבי העצמה שפקדו את החברה הישראלית כגון משפט אייכמן, מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים, כמו גם אירועים אישיים כשכול שפקד את בזם ואת וייל ושהשפיע עמוקות על יצירתם. עם זאת דומה שהסיווג המוצע מאפשר הבנה טובה יותר של אופני חדירתם של הציירים הניצולים לתוך מירקם התרבות הישראלית.

הבולטים שבציירי הקבוצה הראשונה הם ברנשטיין ובקון. ברנשטיין, מי שהוגדר "הנציג האחרון ואולי היחידי של הציור היהודי הטהור כאן אצלנו",⁵⁸ מי שראה בציוריו "צוואה שעליו להוציאה לפועל",⁵⁹ צייר מאז ומתמיד את תמונות העיירה היהודית, אנשיה, חייה וסופה. בציוריו השואה שלו ביטא את געגועיו. הוא צייר ילד מרים את ידיו, את יאנוש קורצ'אק, דמויות של יהודים. ציוריו אלה כולם פרי הדמיון⁶⁰ ואינם מושפעים כלל מצילומים, סרטי טלוויזיה וכיוצא באלה. "ברנשטיין חי בעולם שהיה ומביא אותו... לתל אביב ולעין חרוד [בהן הוא חי לסירוגין] אין זכר ביצירתו. ספרות האידיש, הלחנים והמנהגים של פעם הם המזינים את מצבריו האמנותיים. במובן זה הוא מעין שמורה בקרבנו" (הדגשה במקור).⁶¹ ברנשטיין ניהל מלחמות אין-ספור בממסד האמנותי ורוב תערוכותיו הוצגו בגלריות פרטיות.⁶² את עצמו ראה תמיד כ"אמן יהודי" והיה בעל זיקה חזקה גם לידיש. בישראל של שנות החמישים היה מקומו

⁵⁷ לאו דווקא בזיכרונותיהם המילוליים.

⁵⁸ מרים טל, ציור עם משה ברנשטיין, הבוקר, 7 ביולי 1960.

⁵⁹ "אוצר הזכרון", הארץ, 21 במרס 1998.

⁶⁰ "חיים פרטיים שכאלה", שם, 7 במאי 1990.

⁶¹ אריאלה הראל, "עיירה יהודית בעין חרוד", דבר, 15 ביוני 1973.

⁶² עם זאת קיבל ב-1975 את מדליית תל אביב וב-1985 את פרס מאנגר שקשור לתרבות היידיש.

שולי, ואולם בישראל של שנות השישים הלך וקנה לו מקום בולט, בייחוד לאחר משפט אייכמן, כשנושא העיירה היהודית ותהליך חיפוש השורשים באירופה החל צובר תאוצה.⁶³ שמו של בקון נודע בציבור לאחר משפט אייכמן שבו היה אחד העדים. בקון עסק בשואה בציוריו מיום ששוחרר ובמשך כל השנים מאז. מיד לאחר השחרור צייר ארובה של כבשן. הארובה הזאת והכבשנים היו בין סמלי השואה הבולטים ביותר ביצירתו.

בעדותו במשפט אייכמן הציג בקון כמה מציוריו. גם את ימי הזיכרון של משפחתו בקון מציין בציורים.⁶⁴ ציורו של בקון, בדומה לזה של ברנשטיין, הוא קדחתני. ברבות מיצירותיו של בקון יש אלמנט אוטוביוגרפי בולט המציין את הווייתו כניצל.⁶⁵

לקבוצת הציירים הזאת ניתן לצרף גם את אלכסנדר בוגן, "שהקליט את העיר היהודית [יילנה] שאינה קיימת עוד, את חומות הגיטו, ארון הקודש בבית הכנסת בימה [Bima]... [ובכך] יצר אנדרטה לניספים".⁶⁶ יצחק ארד הגדיר את אסופת ציוריו של בוגן כ"עדות, זכרון, כאזהרה מפני הרוע באדם".⁶⁷ על-אף העובדה שבוגן צייר יהודים בגטו עבודתו החשובה ביותר היא בתחום התייעוד של הפרטיזנקה. בוגן העיד על עצמו שחזר לעסוק בציוריו אלה, שזנח מאז עלותו ארצה ב-1951, בהשפעת משפט אייכמן.⁶⁸

הציירים הנמנים עם הקבוצה הזאת ניכרים בעקביותם, במחויבותם לתייעוד – להנצחה – למסירת מידע. מתוך שהם מעניקים להם חיים בציור הם מנסים לעצור את תהליכי שקיעתם של יהודי אירופה בנבכי השכחה. התמטיקה הציורית של הציירים הללו כמו גם המוטיבציה הבסיסית שלה היא עקבית וממוקדת כל השנים ואינה עוברת כל תנודות בעקבות אירועים המתרחשים בישראל. בשביל שלושת הציירים הללו – קקון, ברנשטיין ובוגן – היווה משפט אייכמן צומת מרכזי, ועל-אף שהממסד האמנותי הבכיר לא העניק להם הכרה, הרי בעקבות התרחבות העניין הציבורי בשואה בשנות השבעים והשמונים הוענק להם וליצירותיהם מקום של כבוד בבניית אותו הגשר שביקשו ישראלים רבים כל-כך – הגשר בין יהודי אירופה הנרצחים להוויה הישראלית. מעניין לציין ששלושת הציירים היו במידה רבה פורצי דרך. שנות השבעים, ובייחוד שנות השמונים והתשעים, ידעו פריחה של ציירים ניצולים רבים שעוסקים בציור תיעודי של השואה ושל העולם היהודי שממנו באו. חשוב גם לציין ששלושת

⁶³ ראה התכתבות בדבר יזמתו של ברנשטיין לקיים תערוכה בנושא העיירה ביד ושם. התערוכה אכן התקיימה במאי 1965. מברנשטיין לקובובי 23 באוגוסט 1964, מקובובי לחיים גמזו, 29 במרס 1965. התכתבויות קובובי, ארכיון מינהלי יד ושם.

⁶⁴ Maisels, Depiction & Interpretation, p. 418

⁶⁵ שם, עמ' 134.

⁶⁶ הקדמה של לייב ביאלר לספרו של בוגן, המרד, יד ושם ולוחמי הגיטאות 1974.

⁶⁷ הקדמה של יצחק ארד, ששירת עם בוגן בפרטיזנקה, שם.

⁶⁸ Maisels, Depiction & Interpretation, p. 406



הציירים הללו הציגו עוד בשנות החמישים,⁶⁹ ומאחר שציוריהם היו כלי הביטוי שלהם ניתן לשוב ולציין את שבריריותה של תאוריית השתיקה הגדולה של הניצולים.

אברהם אופק מבטא באמנותו את מי שחויית ההגירה לארץ וחויית הפליטות האפילו אצלו על כל יתר החוויות. כמו ציירי הקבוצה הראשונה גם אופק עקבי בנושא ציוריו, ועם זאת ניתן לאתר את המעבר שעשה מציורי הפליטות בהקשר האמנותי של ציירי הראליזם הסוציאליסטי, לציורי הפליטות שצייר כעבור זמן בהקשר הלאומי, מתוך האדרת אפוס העלייה לארץ-ישראל. עבודתו הבולטת ביותר של אופק נמצאת באולם התרבות של כפר אוריה. העבודה הזאת כוללת "120 (!) מטרים רבועים ומדהימים המתארים את אפוס נדידתם של עקורים ופגישתם עם הארץ".⁷⁰ אופק העיד על עצמו: "אני מרגיש הזדהות עם המושג 'פליטים' שהוא המצב של חוסר כל".⁷¹ במאמרו מתאר מבקר האמנות אמנון ברזל את "מסעם של הפליטים מתחת לשמיים אפלים, מכונסים בתוך פחדים, זיכרונות עבר וציפיות". הציור עצמו נמצא במושב של עולי בולגריה, ארץ מוצאו של אופק. ייתכן שהעובדה שיהודי בולגריה נפגעו מן השואה פחות מיהודי מרכז אירופה ומזרחה, ומכל מקום נותרו במקומם בימי מלחמת העולם השנייה, השפיעה על התמטיקה שלו. מכל מקום אופק מהווה חוליה מקשרת חשובה לאותם ציירים ניצולים שניסו לארוג את חויית השואה והעלייה לארץ למסכת אחת. אלה הם אמני הקבוצה השלישית.

בקבוצה השלישית נכללות שתי יחידות של ציירים. האחת – בזם, וייל, שער ובמידה מסוימת גם אריכא. האחרת כוללת את מריאן ובק.

כל הציירים האלה ניכרים בתנודות בנושאי ציוריהם. קל לאתר אצל כולם את המאבק בזיכרון השואה שאינו מרפה. המאבק להדחיק את הטראומה מוצא את ביטוייו בציורים שעוסקים לפעמים בנושאים שונים לחלוטין.

המאבק הזה בזיכרון השואה נדון לכישלון אצל כל ציירי הקבוצה. במוקדם או במאוחר, עסקו כולם בנושא השואה. הם ניכרים בארבעה דברים: לשון הסמלים – שמאחוריה עומד מסר ערכי מוסרי אידאולוגי, לעומת הציורים הראליסטים שאפיינו את ברנשטיין, בקון ובוגן, ציירי הקבוצה הראשונה; היעדר עקביות בנושאי הציור; היותם מושפעים מאירועים המתרחשים בישראל; והניסיון הנועז להחדיר את השואה ואת העולם היהודי שאבד לתוך התרבות הישראלית ולהפכם לחלק מן התרבות הקאנונית, לעומת הקמת אנדרטה ומסירת מידע ותיעוד שאופייניים כל-כך לציירי הקבוצה הראשונה.

⁶⁹ בוגן אף זכה ב-1958 בפרס הסתדרות העובדים הכללית.
⁷⁰ אמנון ברזל, "ושבו בנים לגבולם", הארץ, 30 באפריל 1971.
⁷¹ שם.



בזם הוא הידוע מבין ציירי הקבוצה הזאת. ההיסטוריה האמנותית שלו היא במידה רבה גם הדרמטית ביותר.⁷² בראשית שנות החמישים התמקד בזם בציורים חברתיים-סוציאליסטיים וקונטרברסליים, למשל שביתת הימאים, ערביי ישראל ומעברת גליל ים, ציורים שצייר במידה רבה בהשפעת השומר הצעיר.⁷³ כלומר את העלייה ראו בשנים האלה של הראליזם הסוציאליסטי בעיקר במונחים של מעברות. ב-1957 קיבל בזם את פרס דיזנגוף לציור ולפיסול על ציורו "בחצר הבית השלישי" שעסק ברצח בכפר קאסם, נושא מאוד לא מקובל בישראל של שנות החמישים. בציור הזה באה לידי ביטוי ההזדהות האישית העמוקה עם הסבל האנושי. בו בזמן צייר בזם גם ציורים השאובים מן ההרואיקה של מלחמת העצמאות: קרבות שער הגיא, רמת רחל, כפר נטוש. הציורים האלה אף הוצגו בתערוכת יחיד של בזם ב-1956, בגלריה צ'מרינסקי. אלא שממש באותה העת ניתן לראות אצל בזם גם כיוון שונה לחלוטין, לכאורה מנותק מן ההווה הישראלית, ציורים העוסקים בסבל של העם היהודי. ב-1953 צייר בזם את החוצב היהודי הנושא מספר של אסיר מחנה ריכוז על זרועו. ב-1954 התייחס בזם בריאיון לרישום שעשה על איציק ויטנברג. "אני רואה את עבודותי כקטעים או סטודיות. כעבודות הכנה. איציק ויטנברג למשל, שהופיע לא מזמן ב'משא' [המוסף התרבותי של עיתון למרחב], רישום זה אינו תכלית לעצמו. הוא נועד לשמש חלק או קטע **מציור על השואה** [הדגשה שלי, ח"י]".⁷⁴ בראשית שנות החמישים כבר צייר בזם יהודי עם את חפירה כשבבור נערמות גוויות. עד מהרה החל בזם לראות את העלייה לארץ בהקשר הלאומי, בפרשנות רחבה של המעבר משואה לתקומה. בריאיון ל"משא" הגדיר בזם את נושאי ציוריו: "בעיקר מלחמת השחרור... תקופת השואה (הדורשת עוד הרבה לימוד והתעמקות), נושאים השאובים מהתנ"ך ומן ההיסטוריה הישראלית, נושאים סוציאליים: המלחמה היומיומית על לחם ושלום...". גם הישרדותו של בזם מקבלת משמעות בהקשר הלאומי והיא מהווה מנוף לאידאולוגיה לאומית. תוצאותיה: יחס מיוחד כלפי המדינה וניסיון להחדיר בכוח סמלים תנכיים וסמלים ממסורת בית אבא לאתוסים הלאומיים המקומיים.

עבודתו הידועה ביותר של בזם מוצגת בכניסה למוזאון יד ושם, היצירה "משואה לתקומה" שנעשתה ב-1970. היצירה מורכבת מארבעה חלקים. החלק הראשון השמאלי כולל שלושה מסמלי השואה של בזם – המשרפות והארובות המעשנות שההמונים הולכים אליהן. האם

⁷² בר-אור, "עבודה עברית". בר-אור מעטירה על בזם הגדרות כ"מפּלס דרך", כמי שעשה בשנות החמישים "ניסיון הרואי". היא אינה יחידה. וייל מדבר על בזם ועל הערצתו ל"העזה החד משמעית" שלו, ראה עפרת, *הציור הציוני*.

⁷³ בתיה דונר, *לחיות עם החלום*, דביר, תל אביב 1989, עמ' 132, 134, 165.

⁷⁴ נפתלי בזם, "צייר וקהלו בישראל", *למרחב*, "משא", 14 בינואר 1954. איציק ויטנברג היה מפקד האי"ל בוילנה שמסר את עצמו לידי הגסטפו לאחר שהנאצים איימו שאם לא יעשה כן יוצאו כל יהודי הגטו להורג. הסגרתו והדיון בהנהגת המחותרת בשאלה אם עליו להסגיר עצמו, הם מהקשים שבסיפורי השואה. חשוב להזכיר כי יורשו היה אבא קובנר, איש השומר הצעיר.



עם נרות השבת ההפוכים השורפים את חזה בשעה שהיא משלמת בחייה על דתה והדג בעל הכנפיים המסמל את הקרבן האילם, שכנפיו מרמזות שהוא בר הצלה אך ראשו נגדע מגופו וברור שהוא עתיד למות. החלק השני מתאר את מרד הגטאות. הלוחם וכלי נשקו בידו עולה בלהבות יחד עם הגטו, אבל ידו האחת אוחזת בסולם המסמל את ההגירה, כלומר – חלק מאותם לוחמים הגיעו בסופו של דבר לישראל. החלק השלישי מתאר את הניצול כמהגר. ספינתו המכונפת מובילה אותו לסוף היצירה. הוא נושא עמו את הלהבות השואה, אך הוא גם מצויד בנשקו של הלוחם, מוכן ומזומן להילחם עבור ארצו החדשה. בחלק האחרון, שהוא חלק התקומה, מופיע האריה המסמל את הניצול והוא בוכה בזכרו את העבר, אך הוא המסד למדינה החדשה. בחלק הזה של היצירה מוצבים הנרות כהלכה, לא שורפים עוד את מי שהדליקם. הם מצטרפים יחד ליצור סולם של הגירה מתמשכת סביב צמח הצבר המסמל את הישראלי הצעיר.

זוהי יצירה ציונית מובהקת בעלת מסר מכונן. כפי שהעיד בזם עצמו:

אני חייב להעיד על מה שאירע כאן... כשאני רוצה להסביר לבני שהוא עתה קצין בצבא הישראלי, מה אני עושה כאן היום, כשאני רוצה למצוא את הסיבה והמשמעות של המציאות המדהימה בה אנו חיים – עלי ללכת בחזרה לעבר, לעולם שאינו קיים עוד. ואני כשייך לדור האחרון שהיה "שם" ובא ל"כאן" חייב לגשר על התהום... כך אני שב בעקבותי למוטיב ההגירה לישראל שיוצר גשר בין העולם היהודי בגלות שאינו קיים עוד, והעולם החדש שנוצר כאן.⁷⁵

הדברים האלה מתוך ריאיון שנערך עם בזם ב-1971, מגלים את המעבר שעשה בזם מתפיסת העולם הלאומית שביקשה להחדיר לתרבות הישראלית של שנות החמישים והשישים את סמלי העולם היהודי (אריה, מנורה, דג, פמוטים) לתפיסה שביטאה את הצורך של ניצולים רבים שהיגרו לישראל להוות את הגשר החי שבין היהדות שנחרבה לנוער הישראלי. היה כאן במידה רבה ביטוי להשפעתו של משפט אייכמן על הניצולים ככלל ועל בזם בפרט.⁷⁶

בזם ראה בנוער הזה, בייחוד בתקופת הריאיון שהתרחש לאחר מלחמת ששת הימים ולפני מלחמת יום הכיפורים, את התגלמותן של כל התקוות. הוא ציירו כצמח הצבר המחזיק בידיו את צמחי הפריחה המחודשת. בעקבות מלחמת ששת הימים הפך בזם לחסיד התנועה למען ארץ-ישראל השלמה וראה במתיישבים בשטחים שנכבשו בידי צה"ל את החלוצים החדשים. הוא אף הקדיש להם סידרת ציורים.

⁷⁵ Maisels, *Depiction & Interpretation*, p. 336. מצטטת מכתבה של יוסי מעיין, "במחיצתו של נפתלי בזם", *במחנה גדנ"ע*, 15 במרס 1971, עמ' 24-25.

⁷⁶ משפט אייכמן השפיע על בזם גם באופן הצגת השואה. בשנות החמישים נטה להציג את השואה בציורים ריאליסטיים והסתמך הרבה על צילומים. המשפט הציבו בחזקה מול עברו. עתה החל לצייר את השואה באופן סמלי שלא מתוך צילומים. סדרת התמונות הראשונה נקראה "קינות". שם, עמ' 88.



בשנות השבעים פקדו את בזם שני זעזועים קשים: מלחמת יום הכיפורים (1973) ומות בנו הבכור יצחק בפיגוע בירושלים ב-1975. בזם ראה במות בנו את המשכה של השואה. הצבר בצוריו היה עתה אפוף בלהבות ומעיני האריה, סמל התקומה, זלגו דמעות. מאז אותם אירועים לא מצא בזם מנוח לנפשו. ב-1996 עזב את הארץ ולא שב אליה עוד. העיתון *ידיעות אחרונות* כתב: "בזם היגלה עצמו מישראל... כי איבד כאן את ההקשר התרבותי, החברתי והציירי".⁷⁷

הדרך המרתקת הזאת שעשה בזם מן השמאל של שנות החמישים לימין של שנות השבעים ואל מחוץ לישראל הושפעה עמוקות מן האירועים שפקדו את המדינה בשנים ההן, ועם זאת אין ספק שבזם הוא המרכזי שבין אותם אמנים ניצולים שהפכו את הביוגרפיה שלהם מנוף לאידאולוגיה לאומית.

הביוגרפיה האישית והאמנותית של וייל דומה מאוד לזו של בזם, אם כי מתונה ממנה. במחצית שנות הארבעים, בעודו בהונגריה, תיאר וייל בצוריו את גירוש יהודי הונגריה בצור ראליסטי, לא מוסמל, שמטרתו המוצהרת היתה תיעוד ישיר והנצחה.

זמן מה שהה וייל במחנות הגירוש בקפריסין וצייר שם את הווי המחנות מתוך מגמה פוליטית ציונית ואנטי בריטית. עם עלותו ארצה צייר כמעט אך ורק ציורים הקשורים בהווי הישראלית: ההווי הקיבוצי, ההווי הצבאי ונפיו הארץ. בדומה לבזם ניתן לאתר גם אצל וייל את הרצון העז להתחבר לארץ ולישראליות דרך סמלים מן המסורת היהודית שניתן להם ערך לאומי ולא דווקא דתי. וייל צייר בין היתר את סיפורי יעקב ויוסף, איורים לשיר השירים ולקוהלת. בין סמליו הבולטים של וייל ניתן למצוא את כתונת הפסים שהיא סמל בעל משמעות כפולה. מצד אחד היא ביטוי להיותו של יוסף הבן האהוב על אביו ומן הצד האחר זוהי הכתונת המזוהה עם תלבושתם המפוספסת של רבים מאסירי המחנות. לכאורה נראה שווייל זנח לחלוטין בימים ההם את העבר. גם בחירת הנושאים התנכיים שהיו אופייניים כל-כך לתפיסה הלאומית שרווחה בשנות החמישים מלמדת שווייל בחר בחירה אישית ואמנותית להתחבר בכל כוחו לישראליות. עם זאת שתי עבודות של וייל בשנות החמישים והשישים מרמזות שהעבר לא נשכח. בשנים 1958-1959 צייר וייל ציור שמן גדול בשם "שואה".⁷⁸ הציור הזה הוצג לזכרה של משפחתו שנרצחה באושוויץ בתערוכת יחיד שנערכה במוזאון תל אביב ובה הוצגו גם תמונות מסיפורי יעקב ושיר השירים. ציור השואה צויר "מתוך דחף" כפי שהעיד וייל.⁷⁹ בהקשר הזה יש לציין גם את אירועו של וייל לספרו של מרדכי גבירטיג "העיירה בוערת". האיורים האלה מבוססים על צילומי הווי יהודי ומצבות, וייל השתמש בהם גם

⁷⁷ "איפה נפתלי בזם? למה לא כאן", *ידיעות אחרונות*, 25 בינואר 1998.

⁷⁸ יש לציין שרוב אמני הקבוצה שציירו מוטיבים מן השואה נטו לעשות זאת בעבודות גדולות

(בזם, בק, אופק, וייל).

⁷⁹ ריאיון אדרי-וייל. וייל גם העיד על רצונו לנעול את נושא השואה באותן שנים.



במוטיבים שנלקחו ממצבות שעל קברים בפולין כגון עוף החול האפוף בלהבות. בעבודתו זו שילב קולז'ים, צילומים וציורי טוש.⁸⁰ שתי העבודות האלה מתקשרות היטב לתהליכים החברתיים שהתרחשו בישראל באותה עת. ב-1958 החל המאבק הציבורי הגדול של ניצולי השואה בישראל למיסודו בחקיקה של חוק יום הזיכרון לשואה ולגבורה. בבסיסו של המאבק הזה עמדה הדרישה להעניק לזיכרון השואה מעמד לאומי ממלכתי. ציורו של וייל "השואה" הממוקם בצומת ההיסטורי הזה יכול להתפרש כתהליך של לגיטימציה. יתר על כן, זהו גם פרק הזמן שבו הסתיים העשור הראשון בחיי המדינה ותהליך ההתפעמות מן העצמאות התחיל לפנות את מקומו למאבק על אופיה החברתי והתרבותי של המדינה.⁸¹ ובתוך כך התקיים בראשית שנות השישים משפטו של אדולף אייכמן שבעקבותיו החל תהליך של התרפקות על העולם היהודי באירופה והעיירה היהודית. זהו, ככל הנראה, ההקשר שבו התפרסמו איורי הספר *העיירה בוערת*.⁸²

האירועים שפקדו את החברה הישראלית השפיעו גם על וייל. וייל כבזם חווה גם הוא שכול בשנת 1967. מאז משולבת הטרגדיה האישית של וייל עם השואה במערכת סמלים של שואה ועקדה, והוא החל גם לצייר ציורים מוסמלים יותר. יונה עם כנפיים זקורות, אייל עצוב עיניים. התמונה המעניינת ביותר צוירה ב-1976 והצייר קרא לה "יוסף ואחיו". במרכז הציור שוכב יוסף בכתונת הפסים, אחיו יושבים סביבו חובשים **כובעי טמבל**, כסמל הצבר הישראלי, ובמרכז התמונה מובא הפסוק: "וילך יוסף אחר אחיו... ויראו אותו מרחוק". אותה כמיהה לישראליות והצורך להתחבר אליה, כמו גם ראיית התקומה במסגרת הקמת המדינה באה לידי ביטוי גם בציור בשם "כתונת הפסים" שבה ניתן לראות עץ שחציו שבור וערום ותלויה עליו כתונת פסים וחציו פורח ומלבלב, אך גם עליו תלויה אותה כתונת, סמליות שבאה להדגיש את מרכזיותה של השואה גם בשלב התקומה.

השואה כמרכיב בזהות הלאומית הישראלית שהתפתחה בהדרגה אצל בזם ווייל התקיימה אצל פנחס שער מיום שחרורו ממחנה זאקסנהאוזן ב-1945 ובכל שנות יצירתו. "ימים אחדים לאחר ששחרר ממחנה ריכוז, תיאר [שער] יהודי זקן, נואש ועלוב, יושב על תרמילו המרופט, כשכותרת הציור היא 'לאן?'⁸³ שער צייר מוטיבים מסורתיים שכבר הוזכרו קודם לכן, כגון הדג שסימל את שתיקתם של היהודים המעונים, עקדת יצחק ומלכות דוד שעליה אמר אלי ויזל: "כאשר מצייר פנחס שער את 'מלכות דוד', זוהי תשובתו למלכות הארורה שהיתה

⁸⁰ השימוש בצילומים שרווח גם אצל בזם בשנות החמישים מהווה אולי אינדיקציה לכך שהתהליך אצל וייל היה מעט אטי יותר מאשר אצל בזם.

⁸¹ לפירוט ראה למשל: נורית גרץ, *חירבת חזעה והבוקר שלמחרת*, תל אביב 1983.

⁸² מרדכי גבירטיג, *העיירה בוערת*, תל אביב 1967. וייל גם ערך תערוכות בנושא העיירה היהודית. תערוכה רטרואספקטיבית ב-1978 בספרייה העירונית בתל אביב, וב-1986, תערוכה שקרא לה: "העיירה שלי", והתקיימה בבית אריאלה. מתוך קורות חייו של האמן שנמסרו לשרה אדרי.

⁸³ עפרת, *הציור הציוני*.



בטרבלינקה".⁸⁴ אפשר שוויזל הצליח לגעת כאן בלב לבו של הציור שמציירים האמנים הניצולים, ציור שבמרכזו הנושא המורכב משואה לתקומה.

הצייר אביגדור אריכא ספק שייך לקבוצה הזאת ספק לא. אריכא צייר ציורי שואה מיד לאחר חזרתו מגירוש לטרנסניסטריה וסמוך לעלייתו ארצה. מגמתו היתה דומה לזו של הציירים האחרים – תיעוד אך גם תרפיה. אריכא טען שהציורים המוקדמים האלה ריפאוהו כליל מחוויית השואה. דוח של הנרייטה סאלד מעליית הנוער שנכתב על אריכא ב-1945 מחזק את הטענה הזאת. וכך כתבה סאלד: "הנער אינו מראה שום סימן של החוויית הנוראות שעברו עליו. הוא מגלה אמביציה בלימודיו וגם כשרון. תוך 6 חודשים הוא למד עברית, והוא מביט קדימה לזמן בו יוכל להקדיש עצמו למדע".⁸⁵

לחימתו במלחמת העצמאות ופציעתו הקשה הולידו סדרת ציורים שעסקה בחיילים ובפצועים. בשנות החמישים המוקדמות מצייר אריכא בעיקר נופים, חיות, דמויות ונושאים ממצאות חיי היום-יום. אריכא ביקש במודע לנתק את יצירתו מן השואה, אבל רבים ממבקרי האמנות לא נענו לו ומצאו בעבודתו הקשרים ברורים גם לעברו בשואה וגם להתנסות הקשה שפקדה אותו במלחמת העצמאות. ההקשרים האלה עוררו בלבו של אריכא רוגז רב שכן, לפי מייזליש, נזקק לאמונה שהחלים כליל מחוויית המחנה.⁸⁶ במאמר על עבודותיו של אריכא בשנים 1957-1965 מתוארת יצירתו במלים האלה: "...ציורים מופשטים... טבוע בהם חותמו של הלך רוח שחור של נבואות קודרות. דימויי ההתלקחות וההתפוצצות שבהם – תהומות בוערים, בקיעים דמויי ברקי פתע המפצלים מישורים שנמוגו בלהט עשן – נושאים קודר ומבהיל... אמנותו של אריכא היא במפורש אמנות של תוכן...".⁸⁷

התחברותו של אריכא לבזם, וייל ושער, גם אם לא במודע, באה לידי ביטוי בציור נדיר שצייר ב-1955 ושמו "הניצול" ובו תיאור של ניצול שדוף ומיוסר. חריגותו של הציור במכלול יצירתו של אריכא בשנות החמישים מזכירה במעט את ציור השואה של וייל מ-1959, בבחינת "אברח מפניך אליך", כמאמר הפסוק התנכ"י הידוע. אך אריכא מבטא את המוטיב הלאומי באופנים מפתיעים נוספים. במאמר שפרסם ב-1954 ועוסק בספרות העברית החדשה (!) משתמש אריכא בדימוי של בגד שרוף בתור סמל הן של השואה והן של התלאות שעברו על היהודים והעשירו את מסורותיהם. במאמרו מותח אריכא ביקורת על הספרות: "[ספרות זו] מתרפקת על הכנעניות ואוהבת את הבעל ואת העשתורת, זאת כדי לאפשר לה להתעלם לחלוטין מהבגדים השרופים של העולם היהודי". אריכא עוד הוסיף וכתב שבישראל נמצא

⁸⁴ תמוז, לויטה ועפרת, *אמנות ישראל*, עמ' 224.

⁸⁵ Maisels, *Depiction & Interpretation*, p. 273

⁸⁶ שם, עמ' 276.

⁸⁷ ברברה רוז, "הרישומים של אביגדור אריכא", *קו* 12 (סתו 1970). השנים האלה היו שנות יצירתו העיקריות. ב-1965 חדל אריכא לצייר ופנה לרישום לפי הטבע. מאז היו לו 3 חזרות קצרות לציור, האחרונה בהן ב-1968. ראה חיים גמזו, "אביגדור אריכא", *תיק אמן*.



סוף סוף השורש שעתיד לגדול. "למעשה אנו עומדים עירומים ואף יודעים זאת, כלומר הצעד הראשון לשיקום הבגד השרוף וכסוי העירום נעשה", נוצר בגד חדש.⁸⁸ במאמר אחר שפורסם זמן לא רב אחר כך ובו התייחס אריכא לעבודתו של מריאן,⁸⁹ הוא העלה על נס את העובדה שמריאן הוא בין היחידים שזוכרים ונושמים את זיכרונותיהם, שלא כדור הנוכחי של האמנים שאינו חי על זיכרונותיו אלא על השכחה. דור שברח אל האמנות כאל סמים ואל הציור המופשט כביטוי דומיננטי.

מאבקו הפנימי של אריכא עם עברו בא לידי ביטוי גם בציורו "מותו של קין" מ-1954. בציור הזה תואר קין כקרבן והוא עוטה טלית שעליה חרות שמו בעברית לפני שהוא נרדף ונרצח. מעניין לבדוק גם את היצירות הספרותיות שבחר אריכא לאייר. בספיח של ביאליק צייר דמויות בתנועה וגבן כפוף תחת משא השקים שעל גבן בתור המחשה לרצף החלום של ביאליק. את הציור הזה פירש אריכא כדפורטציה.⁹⁰ אריכא בחר לאייר גם את סיפורו של עגנון על הכלב בלק שמשוטט בחוצות ירושלים, קרבן של כולם ההופך לתוקפן.⁹¹ סיפורו של הכלב בלק הוא החוט המקשר בין אריכא ובין מריאן שאף בקרבו מתחולל אותו מאבק בין העבר הקשה לחוסר רצון להיות מזוהה כקרבן וכיוצר שואה. "הכלב הזה, בלק, שרץ בירושלים... מצאתי את עצמי בסיפור הזה" אמר מריאן בריאיון למחזאי יוסף מונדי.⁹²

מריאן היה הראשון בקבוצת האמנים הניצולים שעזב את הארץ. היתה בכך הכרזה ברורה שהצלתו האישית ושיקומו יבואו אך ורק דרך אמנותו. מריאן כיתר הציירים הניצולים היה צייר של תוכן. "הציור שלי אוטוביוגרפי. כל מה שאני עושה מוכרח להיות אוטוביוגרפי. בכל צבע שאניח על הבד אהיה אני".⁹³ בראשית דרכו צייר מריאן את כלואי המחנה מתוך אותה מגמה של תיעוד והנצחה ותחושת מחויבות פנימית. הציורים האלה אף הוצגו ב-1949 בתערוכה בירושלים.⁹⁴ כאמן בוגר ולאחר שעזב את הארץ לצמיתות, לא רצה עוד מריאן להיות מזוהה עם עברו בשואה. בהעידו על עצמו אמר: "אינני מכריח איש לאהוב את ציורי, אבל שלא ידביקו לי תוויות, למשל 'אמנות מאשימה'... או 'אין זה מפתיע בהתחשב בעברו במחנות

⁸⁸ Maisels, *Depiction & Interpretation*, p. 274

⁸⁹ אריכא, "עולם הסמלים של מריאן".

⁹⁰ חיים נחמן ביאליק, ספיח, מוסד ביאליק, ירושלים 1955. פרשנות, ראה Maisels, *Depiction & Interpretation*, p. 275

⁹¹ שמואל יוסף עגנון, *כלב חוצות*, תרשיש, ירושלים 1960.

⁹² מונדי, "שיחה ב'לה קופול'". בלק, *כלב תועה שעל גופו צייר גיבור הסיפור*, צייר שלטים שנחשב אמן גדול משום שצבעו אינם דוהים, את הכתובת "כלב משוגע". תושבי ירושלים היהודים ברחו ממנו, אחרים הרביצו לו במקלות ובמוטות ברזל. הכלב הנרדף שאינו יודע מדוע הוא נרדף.

⁹³ ש.ם.

⁹⁴ אברהם קאמפף, "מריאן: גורלו של אמן", *תיק אמן*, אמת"א.



הריכוז".⁹⁵ מריאן סרב להתחייב לזרם אמנותי כלשהו, "צייר של אמת" קרא לעצמו וצייר מצוקה, ייאוש, זוועה, כביכול כדי להעמיד את האנושות לנוכח מעשיה. המשורר נתן זך היטיב לתאר את יצירתו של מריאן בזיקתה לשואה: "היה זה סיוט שאין ממנו יקיצה. אפשר היה רק לחזור ולחזור על הקללה... המוות בבדידותו של בית מלון ניו יורקי מדולדל גאל אותו מיסוריו. הוא מת כדרך שחי; לא כ'אמן מקולל', כי אם כאמן גדול של תקופה מקוללת" [הדגשה שלי, ח"י].⁹⁶ המסר האוניברסלי של מריאן היה המסר של הרוע האנושי והכיעור האנושי. מנותק מכל שורש משפחתי או לאומי, נכה גופנית, מסויט. זו היתה הביוגרפיה האישית של מריאן והתמטיקה האמנותית שלו.

גם שמואל בק עזב לבסוף את ישראל שלא על מנת לשוב, אך שנות שבתו בה לסירוגין משקפות את ההיסטוריה הישראלית המשולבת בביוגרפיה האישית של האמן. לאחר שעסק בשואה בציורים המתארים את ילדותו זנח את הנושאים האלה עד 1963 ושב אליהם ככל הנראה בהשפעת משפט אייכמן.⁹⁷ בדומה לבזם ולווייל התרחשה החזרה הגדולה לנושאי השואה בעקבות מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים. החרדות הקיומיות שנלוו למלחמות האלה התקשרו אצל בק לחוויית השואה ובאו לידי ביטוי גם בציוריו.⁹⁸ מוטיבים בולטים ביצירתו של בק הם: אנשים מתים, בתי העיירה החרבים, נרות, נופי מוות, ארובות מעשנות, יהודי נודד, אגס סדוק וטלאי צהוב.⁹⁹ בחורף 1975 צייר בק סדרת רישומים על הגטו וב-1972 הוסיף לציוריו את המוטיב של לוחות הברית. ציורי השואה של בק מקורם בחיפוש עצמי, ברצון להגיע לגרעין האמיתי הפרטי שניסה להדחיק בשנות החמישים ובחרדות קיומיות הקשורות בגורלה של מדינת ישראל. בק העיד על עצמו לאמור: "היה נכון לומר שעד 1963, מה שרציתי להגיד לאחרים אמרתי בעצם לעצמי. מאוד פחדתי עדיין אז מהביטוי הפיגורטיבי".¹⁰⁰ את מה שהתרחש לאחר מכן תיאר בק כ"אובססיה" "שאני מתחלק בה עם הרבה מאוד אנשים. יש בזה גורם משחרר. אני חושב שמי שיצא מהתופת הזאת שבוי בתוך כל כך הרבה רגשות ומחשבות שאינו יכול להשתחרר אלא אם כן הוא באמת עוסק בזה. בשחרור הזה באמת מחפשים שותפות".¹⁰¹ את יכולתו להשתחרר תלה בק גם בריחוק מן הארץ. רבים ממסריו של בק הם מסרים בעלי אופי אוניברסלי, בין השאר כנראה

⁹⁵ אוטוביוגרפיה, מתוך אריאל 42 (פברואר 1977), אלבום לרגל תערוכת מריאן בגלריה אריאל, פריז.

⁹⁶ נתן זך, "לוחם בלי בשורה", תיק אמן, אמת"א.

⁹⁷ עד 1963 צייר בעיקר נוף מקומי, ובסתר כמה ציורי שואה, Maisels, *Depiction & Interpretation*, p. 337.

⁹⁸ למשל הציור "עשן עתיק" מ-1968 המתאר ארובות מעלות עשן ממוקמות במדבר סיני, מאתרי הקרבות העיקריים במלחמה.

⁹⁹ בייחוד הטלאי הצהוב נושא עמו אלמנט ביוגרפי אצל בק, שבעודו ילד בגטו וילנה נהג לצייר את הטלאי הצהוב עבור קרובים ובני משפחה.

¹⁰⁰ ריאיון עם רות דבל.

¹⁰¹ שם.



בגלל הדיסוננס הקוגניטיבי הקשור להצלחתו הרבה בגרמניה. "מנקודת ראות יהודית היתה הטרגדיה של הקרבן. אבל ללא יהודי, לאיש שמאמין נאמר בהומניזם מסוים של העולם, זה היה גם טראגי מאד לראות שציויליזציה שהגיעה לשיא העידון... יוצרת את אחד הפשעים החמורים ביותר של כל ההיסטוריה... הניסיון היהודי הוא חלק מניסיון כלל עולמי שאסור אסור לשכוח אותו, או לעזור להשכיח אותו..." [הדגשה שלי, ח"י].¹⁰² ובאשר לגרמניה: "עד היום כאשר אני נוסע לגרמניה, אני לווהט בתשוקה: לא להישאר שם רגע אחד נוסף! לגמור – ולהסתלק! אבל כל המגע עם גרמניה משלים איזו חוליה בעולם האמנות והשליחות שלי: שיראו! שיסתכלו! שידעו, כי עוונם לא נמחק ולא נסלח ופשעם לא נמחל!".¹⁰³ סיבה נוספת היתה הצורך הקיומי, שמקורו בחרדה עמוקה, לנסות ולהבטיח ששואה לא תחזור. "השואה, מחנות העקורים, מלחמות ההישרדות של המדינה הפכו לחלק מהביוגרפיה שלי. זוהי ההתנסות המשותפת שאני חולק עם הניצולים שניסו לאחות את השברים ולהתחיל מחדש. אך בעודם עסוקים בכך איימו גלים חדשים של חורבן לזעזע את חייהם". וכאן מובהרים מיד מקורותיו של המסר האוניברסלי ביצירתו של בק, "שרשיה העתיקים של השנאה ושתיקתו של עולם ציני אין בהם הבטחה לסופו של מאבק מתמשך זה..."¹⁰⁴. קבוצת האמנים שהוגדרה אמנים משואה לתקומה, בין אם מסריה לאומיים או אוניברסליים בעיקרם, מאופיינת כולה בציורי תוכן ובמסר שיש להפיק מן השואה. אלה מבין ציירי הקבוצה שהתמקדו בתחום הלאומי היו בין התורמים המרכזיים לעיצובה של התרבות הישראלית בדרך של אינטגרציה בין הצמיחה חסרת השורשים בישראל ובין העולם היהודי התרבותי ששגשג באירופה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם. הם סיפקו לה כמה מן הסמלים הדומיננטיים ביותר שלה, והיוו חוליה נוספת בגשר שהלך ונבנה בין העולם היהודי לישראלי. זה היה גשר שהיו אחראים לו, ביותר מממד אחד, ניצולי השואה שהגיעו ארצה. כמה מאנשי הקבוצה הזאת שילמו מחיר אישי חברתי בישראל, ושלושה אף עזבוה בשלב זה או אחר, אך השפעותיהם נותרו חרותות עמוק. ההשפעה התרבותית הזאת, שמקורה בעולם שממנו באו הניצולים, היא רק אחד הנדבכים שתרמו האמנים הניצולים לתרבות הישראלית. קבוצת האמנים הרביעית – "הישראלית" – יצרה ערכי תרבות ישראליים מקוריים בארצה החדשה. בקבוצה הזאת נכללים: דוש, זאב, כץ, קור ורייזינגר. כל אחד מן החמישה העניק ממד חדש לתרבות הישראלית. אצל כל החמישה מדובר בממד דומיננטי בתרבות הישראלית. ועל-אף שכל החמישה נתנו ביטוי לפרק השואה בחייהם בכתובים ודיברו עליה הרי אצל רובם אין השואה קיימת בעבודתם האמנותית או שהיא נמצאת בשוליה. שלא

¹⁰² ש.מ.

¹⁰³ גולדשטיין, "ספל קפה עם הצייר שמואל בק", תיק אמן, אמת"א.

¹⁰⁴ Shmuel Bak, "Notes - Maisels, *Depiction & Interpretation*, p. 337 from an Artist's Autobiography", *Israel Magazine*, Vol 6, No 5 (1974), p. 26



קבוצה הקודמת מדובר כאן בקבוצה שהדגש האמנותי בה הוא על "מעשה התקומה", הבריאה מחדש במסגרת הישראלית. בתוך כך ניתן להגדיר את יצירתם כחדירה לתוך התרבות הישראלית המתהווה ועיצובה מבפנים.

קשה להתעלם מן העובדה ששלושה מבין יוצרי הקבוצה הזאת הם ניצולים מהונגריה. אם נוסיף להם יוצרים ניצולים – מייסדים מתחומים אחרים כאפרים קישון בתחום הספרות וד"ר אויגן קולב, ניצול שואה מהונגריה, מי שניהל את מוזאון תל אביב בשנים 1951-1959 והיה אחראי להקמת האגף החדש בביתן הלנה רובינשטיין הרי שלפנינו ללא ספק תופעה שראויה למחקר נוסף ונפרד.

קור ורייזינגר הם היוצרים הפחות מובהקים בקרב הקבוצה הזאת. אצל שניהם, כאמור, ניתן למצוא התייחסות אמנותית לחוויית השואה. עם זאת, בתודעה הציבורית מוכר קור בקרב הילדים כמחברם ומאירם של ספרי ילדים מקסימים ביופים ובמקוריותם ובקרב המבוגרים יותר כמעצבם של כרזות ממשלתיות-ציבוריות שרווחו בשנות החמישים.

בשלהי שנות הארבעים היתה הגרפיקה הישראלית בחיתוליה. הגרפיקאים הידועים היו פרנץ קראוס והאחים גבריאל ומקסים שמיר, מי שעיצבו את סמל המדינה.¹⁰⁵ כישוריו של קור בלטו מיד והוא התבקש לאייר את ספרי ההדרכה הראשונים של צה"ל. קור עיצב גם את הסדרה הראשונה של כרזות ההדרכה. בהמשך היה זה קור שצייר את הכרזות הראשונות למלחמת העצמאות ב-1949: "מילוה מלחמה מילוה ניצחון" ואחר כך "האויב מאזין". וכן עיצב את כרזת יום העצמאות 1952 ו-1963 ופסטיבל ישראל ועוד. קור עיצב בולים רבים: בולי הייעור, הכור האטומי, גיליון "תבילי" לתערוכת הבולים העולמית (1957). כמו כן עיצב חלק ניכר משטרות הכסף של המדינה: הרצל, וייצמן, מונטיפיורי והנרייטה סאלד. קור עיצב גם את ספר העשור לתאטרון הקאמרי, את אלבום צה"ל במלאות 10 שנים למערכת הביטחון וכן צייר קריקטורות לעיתון מעריב מ-1949. חלק ניכר מהן עסקו בהווי הצבאי.¹⁰⁶ כרזותיו, בוליו ושטרות הכסף שעיצב יצרו בתודעה הציבורית דימויים שנשתמרו שנים רבות. אולי הידועה שבכרזותיו היא זו שפורסמה ב-1952 ועסקה במלחמה בשוק השחור שעוצב בה בדמות נחש שחור ערמומי ומאיים.

בדומה לקור כך רייזינגר. מי שהוגדר בידי העיתון *ידיעות אחרונות* לאמור: "טרטקובר, רייזינגר, אתגר ורדימון, הם לפוסטרים הישראליים בערך מה שתג'ר [ציונה] היא לציור הישראלי. מדובר בפורצי דרך... הם השמות הקאנונים של עולם הכרזות שלנו... כבדים משפיעים... כיום מהווים הארבעה מודל חיקוי או מושא המרד של מעצבים צעירים שגדלו על

¹⁰⁵ דליה קרפל, "אני מת על ילדים, אבל פוחד מהם פחד מוות", הארץ, 21 ביוני 1996.
¹⁰⁶ ביוגרפיה של קור, תיק אמן, אמת"א. באותו תיק ראה "אמנות לא נוצרת בצורה מלאכותית", מעריב, 26 בנובמבר 1992. חלק מכרזותיו מופיעות אצל דונר, *לחיות עם החלום*, עמ' 109, 148, 170.



הפוסטרים שלהם כעל המובן מאליו" [הדגשות שלי, ח"י].¹⁰⁷ במקום אחר הוגדר רייזינגר כמי "שהביא לארץ את המראה הבינלאומי בעיצוב".¹⁰⁸ פריצת הדרך הזאת היתה חלק מן האידאולוגיה הציונית של רייזינגר והיא אופיינית לציירי הקבוצה "הישראלית" כולה, ובאה לידי ביטוי בין היתר גם ביחס בולט של כבוד לממסד על כל זרועותיו. יצירתם ורצונם העז ליטול חלק בעיצוב התרבות הישראלית מקורה בציונות מוצהרת. רשימה חלקית של עבודותיו של רייזינגר תבהיר עד כמה הפכו עיצוביו לחלק מן התרבות האסטטית בארץ. רייזינגר עיצב את הלוגו של אל על, המכביה, תדיראן, המשביר לצרכן, *ידיעות אחרונות*, קופת חולים (העיצוב החדש), ישקר, הבימה, דלק, אותות צה"ל וסמל הליביא. כולם דימויים עיצוביים מרכזיים בעולם האסוציאציות של הישראלים.

כך גם אצל דוש, זאב וכץ. המשותף לכולם היא ציוניות מופגנת בתור בסיס ליצירתם, יחסיהם הקרובים, וקרקע הולדתם – ערים גדולות ומרכזי תרבות דומיננטיים ותוססים. דוש וזאב נולדו בבודפשט וכץ נולד בווינה. בשעה שזאב נעשה הקריקטוריסט הקבוע של עיתון הארץ, צייר כץ סדרות של תמונות שעסקו בקרבות המעפילים נגד הבריטים בנמל חיפה, מלחמת העצמאות, מלחמת ששת הימים (בייחוד סדרת התמונות שעסקה ב"ירושלים של זהב"), מלחמת יום הכיפורים. אך עבודתו החשובה ביותר בהקשר התרבותי הישראלי היא האירוס שעשה לספריו של יגאל מוסינזון *חסמבה*.¹⁰⁹ סדרת הספרים הזאת שעליה צמחו דורות של ישראלים צעירים והאירוס שליוו אותה עיצבו עבור ישראלים רבים את הדימוי של הישראלי המיתולוגי בדמותו של ירון זהבי גיבור הספרים ואת דימוי הנערה הישראלית בדמותה של תמר. במובן זה הגדיל דוש לעשות מכולם בדמות הישראלי שיצר. אותו איש-ילד, חובש כובע טמבל שתלתל חצוף מבצבץ מתוכו, לבוש מכנסיים קצרים וסנדלים תנ"כיות, אפו סולד והבעתו לעולם היא הבעה של תמימות מעורבת בתמיהה ושמץ של חיוך על שפתיו. הנה כך עיצב ניצול שואה, מהגר זה מקרוב בא, את דמותו האולטימטיבית של הישראלי החדש, דמות שחרגה אל מעבר לגבולות הארץ. על גדולתו זו של דוש עמד אפרים קישון: "כוחו: בעוצמת הרעיון, לשונו: לשון הסמלים. דוש המציא – אחרי גישושים ולבטים רבים שפה עשירה של **סמלים**, אשר חסרו בארץ עד הופעתו, ואשר מתעלים כעת לנגד עינינו **לערכים לאומיים**, נחלתם של כל העם..." (כל ההדגשות במקור).¹¹⁰ דוש עצמו התייחס לתופעה ולכלל ההומוריסטים ההונגרים בארץ (רובם ככולם ניצולי שואה) ואמר:

תפקידנו בישראל כיצרני צחוק היא תופעה שיש לה שני פנים. אנו שבויים במשהו שאנו עצמנו עזרנו ליצירתו. הציבור הישראלי, בייחוד הדור הצעיר, יליד הארץ, איתר עד מהרה ביצירתנו את הקומיות היהודית העתיקה והיה אסיר תודה לנו שהבאנו

¹⁰⁷ רות דירקטור (רובין), "בסה"כ שבעים על מאה", *ידיעות אחרונות*, 5 בספטמבר 1990.

¹⁰⁸ אתי חסיד, "רוצה לשנות את דגל המדינה", *ידיעות אחרונות*, תיק אמן, אמת"א.

¹⁰⁹ מוסינזון, *חסמבה*.

¹¹⁰ קריאל גרדוש (דוש), "220 קריקטורות", *מעריב* 1957. מבוא מאת אפרים קישון.



אותה הביתה בלי השנאה העצמית ובלי הייאוש של הגטו. אך קיים גם הפן השני: הרוח של ישראל החדשה ספגה אותנו לתוכה ואפשרה לנו לעגל את התמונה. אנו שייכים לכאן ואנו מאושרים מאוד, אולי יותר מדי מאושרים מכדי להמשיך לאורך זמן ביצירה דו ממדית זו. הסימנים הראשונים של סכנה כבר ניכרים לעין. לאחרונה באו אלי אנשים ושאלו, בעצם מאיפה אתה?¹¹¹

אין משפט מדויק יותר שיבהיר את התהליך התרבותי המדהים שהתרחש כאן.

סיכום

על-אף שאין לגזור גזרה שווה לכל הציירים הניצולים שהגיעו לישראל בראשיתה, ניתן בכל זאת להסיק כמה מסקנות חשובות גם מן ההיבט התרבותי באשר למאפייני האינטגרציה של הניצולים עם החברה הישראלית ובאשר לשאלה אם אמנם התקיימה אותה שתיקה גדולה ומיתולוגית.

כל הציירים הניצולים הציגו תערוכות זמן קצר לאחר עלותם ארצה. אצל כולם היתה השואה חוויה רבת עצמה ומעצבת, גם אם מקצתם ניסו להדחיקה. גם מלחמת העצמאות והקמת המדינה היו בשביל רובם חוויות חזקות ורבות השפעה.

רק אחד מן הקבוצה, מריאן, עזב לצמיתות את הארץ בראשית שנות החמישים. היתר נותרו בארץ וגם בק ובזם, שעזבוה לימים, מוסיפים לנהל עמה דיאלוג כואב, מסובך וטעון. משמעותה של עובדה זו היא שהציירים הניצולים ראו את שיקומם גם באמנותם אך גם בקונטקסט של שותפותם במדינה החדשה ובמשמעות שהיתה לה אחרי השואה.

רק שלושה מבין אמני הקבוצה זכו להגיע ללב לבו של הממסד האמנותי הישראלי – מוזאון ישראל. ייתכן שאין זה מקרה שהשלושה אינם עוסקים בנושאי שואה מובהקים ויחסם לעברם מורכב. קופפרמן מסרב להיחשב ניצול, אריכא טען שמיצה את העבר בראשית דרכו בארץ ורייזינגר הציג רק את עבודתו העיצובית המקורית כל-כך ולא את איווריו "היהודיים". רוב האמנים האחרים, על-אף שלא חדרו ללב הממסד האמנותי, הגיעו לתודעה הציבורית הרחבה לאחר שחדרו במידה רבה ללבם של ממסדים אחרים, פוליטיים, מסחריים, בין-לאומיים. כמעט כולם סיפרו בצורהם ומשלבים מוקדמים ביותר את סיפור השואה ולא בחדרי חדרים. כולם הם אמני תוכן שצויריהם נועדו להעביר מסר, בדרך כלל מסר הקשור בשואה בעל נופך לאומי או אוניברסלי. רובם קשורים זה לזה בקשרי ידידות והערכה עמוקים שמקורם בעבר המיוסר ובמידה מסוימת גם בתחושת בדידות בתוך הממסד האמנותי בארץ שבאה לידי ביטוי בין השאר ביריבות העזה עם קבוצת אופקים חדשים.

הציירים היו מי שהחדירו לתוך התרבות הישראלית סמלים יהודיים ולחמו על שילובה של מורשתם זו כחלק מן הקאנון הישראלי. הם היוו חלק מאותו גשר שיצרו ועדיין יוצרים

Kariel Gardosh (DOSH), Those Funny Hungarians ¹¹¹



הניצולים במדינת ישראל בין ה"שם" ל"כאן". המסר הבולט ביותר היה המסר משואה לתקומה שמיקם את מדינת ישראל כחוליה חיונית בשיקומם. מכאן התפתחה תפיסה לאומית עמוסת רגשות ורגישה מאוד לאירועים היסטוריים.

מלבד היותם מפלסי דרך בסבך התרבותי הרי שלא כסיפורי הגירה רגילים עיצבו הציירים הניצולים נכסי תרבות ודימויי תרבות ישראליים מקוריים ובעלי השפעה לטווח הארוך. אין עוד ספק, שתיקת הניצולים – ספק אם אי פעם נתקיימה.

מקור: השואה הסטוריה וזיכרון, ספר יובל לישראל גוטמן, שמואל אלמוג, דניאל בלטמן, דוד בנקיר, דליה עופר, עורכים יד ושם, ירושלים 2002, עמ' 207-235.