



איים של זיכרון

השואה במוזיאונים במאה ה־21

מבחר מחקרים, מאמרים ורשימות

קובץ משואה ל"ה





**** *





איים של זיכרון

השואה במוזיאונים במאה ה-21

מבחר מחקרים, מאמרים ורשימות

קובץ משואה ל"ה

עורכת: נילי קרן



משואה – המכון ללימודי השואה
משרד הביטחון – ההוצאה לאור



Islands of Memory
Holocaust Museums in the 21st Century

Editor: Nili Keren

מערכת: פרופ' יצחק קשתי, איה בן נפתלי, נאוה סמל
עריכה: אריה אידן
תרגום מאנגלית: אנאלו ורבין
עיצוב העטיפה: אמיר זלצר סטודיו Z
צילום העטיפה: עוזי קרן

שם השנתון מתוך: יהודה עמיחי, "פתוח סגור פתוח", הוצאת שוקן, 1998

הקובץ רואה אור בסיועה הנדיב של ועדת התביעות, 2007
The yearbook is published with the
generous help of the Claims Conference, 2007

סדר ועימוד: ע.ג.ע. בע"מ
לוחות והדפסה: דפוס מאירי

מסת"ב: ISBN 978-965-05-1449-5

© כל הזכויות שמורות למשואה – המכון ללימודי השואה
ולמשרד הביטחון – ההוצאה לאור
הודפס בישראל, תשס"ח-2008
All rights reserved



פצצת הזמן היהודית / יהודה עמיחי

על שלחני יש אבן שחרות עליה "אמן" שבר אחד
נצול מאלפי רבוא שברי מצבות שבורות
בבתי קברות יהודיים. ואני יודע שכל
השברים האלה
ממלאים עכשו את פצצת הזמן היהודית
הגדולה
עם שאר שברים ורסיסים שברי לוחות הברית
ושברי מזבחות ושברי צלבים ומסמרי צליבה
חלודים
עם שברי בלי בית וכלי קדש ושברי עצמות
ונעלים ומשקפים ואיברים מלאכותיים
ושנים תותבות
וקפסות פח ריקנות של רעל משמיד. כל אלה
ממלאים את פצצת הזמן היהודית עד אחרית
הימים
ואף על פי שאני יודע על כל אלה ועל אחרית
הימים
האבן הזאת על שלחני נותנת לי שלוח
היא אבן אמת שלא יחיו לה הופכין
אבן חכמה מכל אבן חכמים, אבן ממצבה שבורה
והיא שלמה מכל שלמות
אבן עדות על כל הדברים שהיו מעולם
ועל כל הדברים שיהיו לעולם אבן אמן
ואהבה
אמן, אמן וכן יחי רצון.

(מתוך: יהודה עמיחי "פתוח סגור פתוח", הוצאת שוקן, 1998)



**** *





תוכן העניינים

- 9 1. מבוא – כיצד מעצבים זיכרון – נילי קרן
22 2. הנוכחות הפיזית של השואה – ערן נוימן

שער ראשון: "שואה שלנו"

- 37 3. היסטוריה, זיכרון וזהות – תערוכות הקבע ב"מוזיאון משואה" –
איה בן נפתלי
54 5. בין זיכרון להוויה – מוזיאון לוחמי הגטאות – האגף החדש –
בינה סלע-צור
65 4. "בגובה העיניים" – המוזיאון החדש לתולדות השואה ב"יד ושם" –
אבנר שלו ויהודית ענבר

שער שני: מעצבים את עמק הבכא

- 77 6. הדינמיקה של זיכרון השואה בפולין – תערוכות לאומיות
בשליחות החינוך וההנצחה באושוויץ-בירקנאו –
יולנטה אמברושביץ-ג'ייקובס, אלישיה ביאלצקה
98 7. מול פני הרוע – מחשבות על ביקור באושוויץ – מיכל גוברין
107 8. ברגן-בלזן – האתר כמוזיאון והמוזיאון כאתר –
כריסטיאן וולֶפֶרס וצוות ההקמה
114 9. ואוולסבורג – מחשבות על התפיסה החדשה של תערוכת הקבע
לתולדות האס-אס – וולף ברֶפֶק

שער שלישי: "המשחררים" שאינם משוחררים

- 141 10. "חובה לראות" – השימוש בסרטים בתערוכת השואה במוזיאון
המלחמה האימפריאלי בלונדון – סוזן בארדג'ט
151 11. מוזיאוני השואה בארצות הברית – צמיחתו של אבטיפוס מוזיאלי
חדש – שוש רותם



שער רביעי: ברלין – האמנם תיקון?

187 12. סמל של תקווה – המוזיאון היהודי בברלין – דניאל ליבסקינד

13. עוצמתה של הבנאליות – האנדרטה לזכר היהודים הנרצחים

194 של אירופה בכיכר פוטסדאם בברלין – פיטר אייזנמן

201 ספרים חדשים מומלצים

212 המשתתפים בשנתון





מבוא

כיצד מעצבים זיכרון?

נילי קרן

במהלך תכנון והקמת המוזיאון המחודש ב"משואה" (1992-2007) שבה ועלתה השאלה כיצד מעצבים את זיכרון השואה במוזיאון המיועד לצעירים, בפתח המאה ה-21?

צוות המוזיאון והצוותים החינוכיים של "משואה" דנו בהיבטים האידיאולוגיים והקונספטואליים של הסוגיה וביקשו לבחון שאלות שונות שבאו לידי ביטוי במוזיאונים ובתערוכות על השואה, שהוקמו בשנים האחרונות במקומות שונים בעולם.

גיליון ל"ה של שנתון "משואה" מוקדש לפרספקטיבות השונות של עיצוב הזיכרון במוזיאוני שואה בעולם.

"איך מתפתחת מציבה?" – שואל המשורר יהודה עמיחי באחד משיריו האחרונים. ובאותו שיר עצמו הוא ממשיך ושואל "כיצד משמרים זיכרון?". שאלות אלו ועוד רבות אחרות מהדהדות בעולמנו מאז הסתיימה מלחמת העולם השנייה, כאשר פשעי הנאצים, ובמרכזם שואת העם היהודי, החלו להיחשף בכל אימתם. יש לתקן ולומר, כי השאלה של הנצחת זכר האירוע רב-העוצמה הזו החלה להטריד אנשים לא מעטים עוד בטרם הסתיימה המלחמה ועוד לפני שנודעו ממדי השואה.

מאז עברו למעלה משישים שנה. אנדרטאות, מוזיאונים ומרכזי הנצחה החלו צצים במקומות רבים בארץ וברחבי העולם, וכמובן באתרים שבהם התרחשו הזוועות. הרעיון להקים אתר הנצחה בארץ ישראל ליהודים אשר נפלו כקורבנות בשואה, החל להתגבש עוד במהלך מלחמת העולם השנייה, כאשר דיווחים ראשונים על הרצח ההמוני בשטחי הכיבוש הגרמני החלו להגיע ארצה. ההצעה הועלתה לראשונה



האנדרטה לזכר היהודים הנרצחים במרכז ברלין (צילום: עוזי קרן)

בישיבת מועצת המנהלים של הקרן הקיימת לישראל, בספטמבר 1942, על ידי מרדכי שנהבי, חבר קיבוץ משמר העמק. שנהבי הציע "להנציח את שואת הגולה ואת לחימתם של היהודים בצבאות בני [בנות] הברית". הוא גם הציע לכך את השם "יד ושם" ("יד" בתור מצבת זיכרון), ביטוי הלקוח מתוך ספר ישעיהו, פרק נ"ו, ה': "ונתתי להם בביתי ובחומתי יד ושם טוב מבנים ומבנות שם עולם אתן-לו אשר לא ייכרת".

לאחר שהסתיימה המלחמה והתגלו ממדי האסון, הצעתו של שנהבי החלה לקבל תאוצה. ב־2 במאי 1945 הוא העלה את הרעיון בפני הסוכנות היהודית בירושלים, תחת הכותרת "מוסד יד ושם, לזכר הקהילות היהודיות שאבדו באירופה – תוכנית אב להנצחת הגולה". ההצעה פורסמה ברבים כעבור שלושה שבועות. המהלך הוביל לפגישה בעניין זה, בין הוועד הלאומי ובין הסוכנות היהודית, יומיים לאחר מכן. בפגישה נדונו הצעותיהם של שנהבי ואחרים. הישיבה המליצה לאמץ את הצעתו של שנהבי, שכללה: הקמת מוסד בירושלים, שיסמל את נצחיות זכרם של הקורבנות; רישום שמותיהם של הקורבנות; הקמת מצבת זיכרון לקהילות



היהודיות שנכרתו; הקמת פסל לזכרם של לוחמי הגטאות, וכן גלעד נישא לכבודם של כל היהודים אשר לחמו בנאצים; תערוכה קבועה בנושא מחנות הריכוז וההשמדה; ומחווה ל"חסידי אומות העולם". ההצעה כללה גם שתילת יערות מסביב לאתר ובניית מוסד חינוכי לצאצאי הניצולים.

בשנת 1950, לאחר סיום מלחמת העצמאות וחתימת הסכמי שביתת הנשק, חידש שנהבי את פעילותו להקמת ארגון "יד ושם", הפעם בפני מוסדותיה של מדינת ישראל. הוא ביקש שהמדינה תקנה חשיבות עליונה לעניין תיעוד קורבנות השואה, שהחל כבר קודם, ושיחוקק חוק שיקנה אזרחות כבוד לקורבנות.

בשנת 1952 הציג שר החינוך, בן-ציון דינור, בכנסת את הצעת החוק להקמת רשות הזיכרון לשואה ולגבורה. ב-18 במאי 1953 אישרה הכנסת פה אחד את הקמת "יד ושם", וכל חברי המליאה עמדו דקת דומיה לזכר קורבנות השואה. הצעת החוק עברה בכנסת בקריאה שלישית ואחרונה ב-19 באוגוסט 1953, והחוק פורסם ב"רשומות" ב-28 באוגוסט.

... שנהבי סיפר... כי אחרי שהגיעו הידיעות המחרידות ב-1941, הוא חלם חלום. בחלומו ראה המוני אדם רבים עוברים על פניו. כל אדם נשא מצבה על גבו והישיר אליו מבט תובעני. אחדים מבין העוברים בסך היו בעלי פנים מוכרים, קרובים וידידים, מימי נעוריו בפולין. בהיעלמם במרחק, הוריד כל אחד מהם את המצבה, עד שהר אבן עצום נתגבה באופק. הדבר הפך לאובססיה בחייו של שנהבי: להקים יד למתים, לשמר את יחודיותו של כל אדם, את העובדה שלא היה סתם ערימה של חומר.

אך כיצד? פתרונו של שנהבי היה כמותי. מיד לאחר שחלם חלומו החל להיוועץ באדריכלים. סבור היה שכמויות כשלעצמן עשויות לשקף בצורה הטובה ביותר את עומק הטרגדיה. נראה היה לו, כי הדרך היחידה להביע את שיעורה הבלתי נתפס בשכל האנושי היא באמצעות מבנה עצום. כשהחלו להגיע ידיעות נוספות ומספר המתים עלה ממיליון לשניים, לשלושה, ואחר כך לשישה, צמחו והלכו גם תבניותיו של שנהבי, בכמות ובנפח. הדמיון שגופים ציבוריים לא הצטיינו בו מעולם, הכזיב; מן הסתם היה מכזיב בכל מקרה. אפשר שמיקלאנג'לו לא היה מצליח יותר משנהבי. הצעות מוקדמות אחרות חזו הקמת מגדל עצום, שיפלוט עשן שחור וייראה בכל הארץ כמעט. לפי הצעה אחרת, ביקשו לשגר לישראל אוניה מלאה עצמות-אדם מן השדות

המקיפים את אושוויץ וטרבלינקה. משותף לכל ההצעות הללו היה רצון, אנושי מאד, להימלט מאימה שאין להעלותה על הדעת, אל עולם של סמלים ואמות מידה מוכרים יותר.¹

בשנת 1948 הוקם "מרתף השואה" על הר ציון בירושלים, במרחק לא רב ממה שנחשב לקבר דוד המלך. מרתף זה קודש על ידי הרבנות הראשית לישראל, והוא מכיל עד היום מצבות לזכר קהילות שנכחדו ומקום תפילה. במקום הונחו שרידי ספרים שרופים, צנצנות עם אפר, ומה שנטען אז להיות סבון שיוצר מגופותיהם של הנרצחים. כאן ביקשו להזכיר את הזוועה, את חילול קודשי היהודים, ולהתפלל לנשמותיהם של המתים.

בשנת 1949, מיד עם הקמתו של קיבוץ לוחמי הגטאות, הקימו חבריו, אנשי תנועת "דרור" לשעבר, את "בית לוחמי הגטאות – מוזיאון השואה והמרד", כמילוי צוואה של חבריהם שלא זכו לשרוד את השואה וכביטוי לחובה לשמר את זיכרון השואה והגבורה לדורות הבאים.

בין אנשי "השומר הצעיר", הרוח החיה היה אבא קובנר, שפעל למען שימור הזיכרון כבר בעת הדיונים על הקמת "יד ושם". אולם משהתאכזב מהיעדר תוכניות הולמות להנצחת הלחימה והלוחמים, החל קובנר להתמסר להנצחה במסגרת תנועתו: "... על ידי הקמת מוזיאונים ניסה אבא קובנר לשמר את העבר ולהחיותו בתוך ההווה והעתיד. מטרתו הייתה הנצחת העבר, לא כנושא שחלף זמנו ויש לחנוט אותו במוזיאונים ולהציגו ברבים מטעמים של שימור, אלא משום שהוא חייב להיות חלק מחיינו כאן ועכשיו, ומשום שתכניו אינם עניין למקום ולשעה בלבד".²

בשנת 1951 הוקמה בקיבוץ יד מרדכי האנדרטה לזיכרו של מפקד מרד גטו ורשה, מרדכי אנילביץ, על ידי הפסל נתן רפפורט, מי שבנה גם את אנדרטת האריה השואג בתל-חי ואת אנדרטת הזיכרון למרד גטו ורשה במרכז הרובע היהודי לשעבר בוורשה. הפסל הוצב לפני מגדל המים של הקיבוץ, שנפגע במלחמת העצמאות. "מרדכי אנילביץ וחבריו נפלו בדרך לכאן", אמר אבא קובנר בטקס חנוכת הפסל, ביום השנה השמיני למרד גטו ורשה, ב-1951, והוסיף, כי מי שנותר מהם העפיל ארצה והצטרף לקרבות שהתחוללו בה. "אין כל ספק", המשיך קובנר, "שבדגלי מלחמת העצמאות שלנו הייתה גם רוח מלחמת הגטאות. ואפשר שבאחרון הבונקרים בגטו נולדה ישראל המשוחררת, ויש בזה משום גמול ויש בזה משום גאולה לדם". לדברי דינה פורת, כבר אז קבע קובנר את התפיסה, שהנחתה אחר כך את בניית



פסלו של מרדכי אנילביץ על רקע מגדל המים המחורר ביד מרדכי (צילום: עוזי קרן)

המוזיאון ביד מרדכי: הלחימה באירופה מובילה ללחימה בארץ, והבריחה וההעפלה היו גשר ביניהן.³

בניין המוזיאון ב"משואה", כבניין המרכזי של המכון ללימודי השואה – "יד לחברי תנועות הנוער הציוניות", הכולל את בניין המוזיאון המרכזי ומכלול מבנים המקיף אותו – מייצג גישה ישראלית שונה של שימור זיכרון השואה. המוזיאון נמצא בלב ריאה ירוקה בפאתי קיבוץ תל יצחק ומשקיף כמשואת זיכרון גבוהה על הנוף הסביבתי.

בדיונים על הקמת "משואה" ועל אופייה בלטה אישיותה של פרדקא מזיא, חברת הנוער הציוני ואשת חינוך, אשר הציגה את ה"אני מאמין" שלה לגבי המקום במכתב ששלחה לחברי מזכירות "משואה" ב- 4 ביולי 1965:⁴

...מגמתה של "משואה" היא להנציח בצורה הולמת זכר יקירינו שנפלו בימי השואה והמרי באירופה. הקו המנחה אותי בחיפוש דרך להנצחתם: אני מודרכת

בצוואתם... הצוואה מחייבת לא מצבה אילמת, אלא מפעל תוסס, מפעל בונה, שיתרום את חלקו בבניין הארץ והצבת דמותה. חברים אותם אנו רוצים להנציח היו רובם מדריכים בתנועות נוער, משתדלים לחנך ולהתוות דרך חיים לחניכיהם – לכן חייב גם מפעל לזכרם להיות מפעל מחנך, מקנה ערכים אנושיים ויהודיים... מתוך כך אני מניחה, שתפקידה של "משואה" הוא לא להתחרות עם מוסדות הנצחה אחרים, המתבססים על איסוף חומר ותצוגתו, אלא להיהפך למוסד מחנך ומקנה ידע...

מכלול "משואה" הוקם בשנת 1972, במלאת עשר שנים למשפט אייכמן, משפט המסמן את המפנה המשמעותי בתודעה הקולקטיבית הישראלית ביחס לשואה, לקורבנותיה ולניצוליה. ואכן, המוזיאון והתערוכות השונות שהוצגו בו, מבקשים לשמר את זיכרון השואה באמצעות פעילות חינוכית דינמית, מתמדת, המאפשרת זיכרון חי ופועם, ומהווה מקום מפגש בין בני נוער ישראלים ולא-ישראלים לבין דור העדים – שרידי השואה.

כל שנאמר עד כה הינו תיאור חלקי של תהליך בן כשישים שנה, של ניסיונות לשמר את זיכרון השואה, תוך כדי ויכוחים בלתי פוסקים על המתח שבין עיצוב אמנותי



"משואה"



האנדרטה לזכר הג'נוסייד של העם הארמני, ירוואן (צילום: חנה פויגל)

לעיצוב תודעה, על תכנים ועל צורות. שלושת המוזיאונים המרכזיים בישראל, שיתארו בהרחבה בקובץ זה, הם רק חלק מזערי ממפעל הבנייה להנצחת השואה המתרחש בישראל, ובדור האחרון גם בארצות הברית, באירופה ובדרום אמריקה. באמרנו "מפעל בנייה", אין אנו מתכוונים אך ורק למבנים מוזיאליים, או לתערוכות באתרים אותנטיים. מדובר בעשרות אלפי מצבות ואנדרטאות, שחלקן ניצבות כבר שנים וחלקן הולכות ומוקמות בימים אלה ממש.

ההתבוננות לאחר, אל המאה העשרים, מחדדת את התובנה שהייתה זו המאה של הג'נוסייד, ששיאו היה ברצח היהודים במהלך מלחמת העולם השנייה. אולם התבוננות זו העלתה מחדש את הצורך בהנצחת מקרים אחרים של רצח-עם, שאירעו עוד לפני התקופה הנאצית, כגון רצח העם הארמני, וכמובן מקרים של רצח-עם שאירעו אחריה, באזורים מרוחקים יותר מלב הדיון הציבורי, כמו רואנדה, קמבודיה ועוד.

תהליך זה החזיר אל בימת הדיון הציבורי את השאלות שהעסיקו אותנו כבר בראשית שנות השמונים של המאה שעברה: האם השואה הינה מקרה ייחודי-יהודי, שכך יש להנציחו, או התרחשות אימתנית שמחייבת הנצחת מעשה הרשע שפגע גם בקבוצות נוספות שנמצאו תחת שליטה גרמנית בתקופה הנאצית? שאלה זו התחדדה



המוזיאון בקיגלי לזכר הג'נוסייד ברואנדה (צילום: לירון)

מאד, במיוחד בגרמניה, ובעיקר במהלך עשר שנים של דיון ציבורי על הקמת האנדרטה לזכר קורבנות השואה היהודיים במרכז ברלין המתחדשת. תפקידה של ההנצחה כמעצבת תודעה קולקטיבית, לאומית או אחרת, הביא בעקבותיו קבוצות של עמים שעברו רצח-עם להתגייס ולעצב מבני זיכרון לטרגדיות שעברו עליהם, כדי לעצב באמצעותם את התודעה הקולקטיבית שלהם. הנצחת השואה כתהליך חברתי-תרבותי שימשה לקבוצות אלו השראה, והיו ביניהן שעלו לרגל לירושלים ולוושנינגטון, כדי ללמוד איך הופכים את זוועות העבר לכוח מניע קונסטרוקטיבי, המסייע לריפוי הפצעים ולשיכוך הכאב.

בגרמניה מתקיים תהליך מרתק של התמודדות מדינת המחוללים עם העבר הנאצי שלה, באמצעות מוזיאונים, אנדרטאות ועבודות שיפוץ ועיצוב של האתרים שבהם התרחשו הזוועות, או שהיו קשורים בהן. המדובר לא רק במחנות הריכוז לשעבר, אלא באתרים כמו הווילה ליד אגם ואנזה בברלין, שהשתייכה ליהודי עתיר נכסים, הוחרמה על ידי השלטונות הנאציים, ושימשה כאתר נופש של האס-אס. היא נבחרה



מצודת ואוולסבורג בנורד-ריין וסטפליה, גרמניה, בה תוקם מחדש התערוכה על האס-אס

להיות מקום הדיון על "הפתרון הסופי של השאלה היהודית", שכינס היידריך ב־20 בינואר 1942. לאחר איחוד גרמניה נחנך בה, בשנת 1992, מרכז מוזיאלי וחינוכי, ללימוד התקופה הנאצית ו"הפתרון הסופי של השאלה היהודית".

לאחרונה מתנהלים דיונים על אופיין הרצוי של תערוכות העוסקות בתקופה הנאצית והנפתחות או מתחדשות באתרי ההנצחה השונים במחנות הריכוז לשעבר. אחד ממוקדי הדיונים הוא אופן ייצוגם של המחוללים, אנשי האס-אס שפעלו במחנות הללו. המדובר הוא בתערוכה חדשה על נשות האס-אס בְּנוֹיֶנגַמֶּה (Neuengamme) ובוויכוח נוקב במיוחד על אופייה העתידי של התערוכה המרכזית על האס-אס במוזיאון המחוזי של ואוולסבורג, במצודה שבה התחיל היינריך הימלר להקים את האתר המרכזי של האס-אס.

אין ספק שהוויכוח בן למעלה מעשור על מיקומה, אופייה וייעודה של האנדרטה לזכר קורבנות השואה בברלין, איפשר להעלות תפיסות מעניינות על הנצחה בכלל ועל הנצחת זיכרון השואה בפרט:⁵

...היו שחשבו שיצירת אמנות אינה האמצעי הנכון להמחיש את השואה, החומקת מכל כלל אסתטי, ואחרים היו בדעה, שהמיזם האידיאלי חייב להביע את זה שאי אפשר להביע את השואה. ארבע מאות תשעים וחמישה אמנים שלחו הצעות שונות כיצד להביע אזהרה לדורות הבאים. אחד הציע ליצור מגן דוד ענק, בעל שמונה צבעים, המסתובב על צירו, ואחר הציע לבנות גלגל ירידים ענק, שעליו ייתלו במקום מושבים קרונות ממחנות ריכוז: אחר הציע לבנות תחנת אוטובוסים מרכזית גדולה, עם אוטובוסים אדומים ולוחות נסיעה, שעליהם יצוינו מחנות הריכוז כתחנות סופיות, ואחר הציע להקים ארבעים ותשעה עמודי פלדה, עליהם יהיה כתוב בשפות שונות "למה?"

...היו אנשים שסברו, שזו לא צריכה להיות מצבה רק לקרבנות השואה, אלא לכל מיני מקרים של רצח-עם, מפני שרק כך יישמר בה הזיכרון ההיסטורי החי, בשעה שבמקרה ההפוך לא תהיה זאת אלא ערימה של ברזל או פלדה, שכעבור כמה עשרות שנים כבר לא תאמר דבר לאיש...
האנתרופולוגים אמרו, שמצבות מתאימות להגות יותר מאשר מוזיאונים או ארכיונים, מפני שהן מסתמכות על הזיכרון יותר מאשר על ההיסטוריה, והזיכרון מתחדש, שעה שההיסטוריה נוטלת את הלגיטימיות החיה מן העבר ומקפאה אותו בזמן...

בימים אלה ממש הוחלט על הקמת אנדרטה לזכר הצוענים (סינטי ורומה) שהיו קורבנות המשטר הנאצי. האנדרטה תוקם בפאתי הטירגארטן בברלין, מול בניין הרייכסטאג. האמן הישראלי דני קרוון נבחר להיות מעצב האנדרטה. מוזיאונים להנצחת זיכרון השואה ממשיכים להיבנות ולהתחדש ברחבי העולם. חלקם מוקמים במרכזי ערים שאין להן ולא כלום עם האירוע עצמו, כמו ערים רבות בארצות הברית, אך חלקם מוקמים באתרים במדינות שונות, שהם בעלי נגיעה ישירה לאירועים.

כזו היא, למשל, נורווגיה, בה הוקם "המרכז לתיעוד השואה" בביתו לשעבר של וידקון קוויזלינג. קוויזלינג היה כידוע ראש ממשלת נורווגיה מפברואר 1942 ועד תום מלחמת העולם השנייה, ושיתף פעולה עם הנאצים. עם תום המלחמה הוא נשפט בעוון בגידה חמורה והוצא להורג בידי כיתת יורים.



המוזיאון לזכר השואה באוסלו בבית מגוריו (לשעבר) של קוויזלינג

הקובץ הנוכחי מוקדש לסוגיה זו של הנצחת השואה במאה העשרים ואחת, באמצעות אדריכלות זיכרון בארץ ובעולם.

חלקם של המיזמים מוצגים במילותיהם של האדריכלים עצמם, כמו דניאל ליבסקינד, פטר אייזנמן ואחרים. חלקם מתוארים על ידי היסטוריונים וחברי הוועדות הציבוריות העומדות מאחורי המיזמים הללו, כמו ברגן-בלזן ומוזיאון המלחמה הבריטי, המוזיאון ההיסטורי החדש ב"יד ושם" והאגפים החדשים בבית לוחמי הגטאות. שני האחרונים מוצגים על ידי האוצרים: אבנר שלו, יו"ר הנהלת "יד ושם", יהודית ענבר, מנהלת אגף המוזיאונים ב"יד ושם" וכינה סלע-צור, ששימשה עד לאחרונה מנהלת אגף המוזיאונים בבית לוחמי הגטאות.

את התפיסה המוזיאולית של "משואה" מייצג מאמרה של המנכ"לית והאוצרת הראשית של התערוכות החדשות, איה בן נפתלי.

החוקרת שוש רותם מציגה חומרים חדשים על מוזיאונים ההולכים ונבנים במקומות שונים בארצות הברית. ד"ר יולנטה אמברושביץ-ג'ייקובס וד"ר אלישיה ביאלצקה מפולין, המעורבות כבר שנים אחדות בעשייה המוזיאולית-חינוכית באתר הרצח אושוויץ-בירקנאו, מציגות את תפיסתן לגבי פעילותו של אתר מחנה המוות



האנדרטה לזכר המורדים בוורשה במרכז הגטו לשעבר
(מולה הולך ומוקם המוזיאון החדש לתולדות יהודי פולין)
(צילום: עוזי קרן)

אשוויץ. הסופרת מיכל גוברין מחלקת עם הקוראים את רגשותיה והרהוריה לגבי מחנה זה ותפקידו כמוזיאון וכאתר הנצחה. את התפיסות החדשות בנוגע למוזיאון האס-אס בוואוולסבורג מייצג מאמרו של מנהל המוזיאון, וולף ברֶפֶק, ואת המכלול המוזיאלי באתר מחנה ברגן-בלזן מייצג מאמרם של מעצבי האתר. את הקובץ פותח מאמרו של האדריכל והחוקר ערן נוימן, על נוכחותה פיזית של השואה. הקובץ שזור בצילומים ממוזיאונים חדשים ומתערוכות חדשות, כמו גם



מאנדרטאות שעוצבו בעבר, אך בעיקר בשנים האחרונות, הפונות אל הדורות הבאים ומבקשות מהם רק בקשה אחת: לזכור!

חמש שנים לאחר סיום מלחמת העולם השנייה הונחה בוורשה, במקום בו פעם לב הרובע היהודי, האנדרטה לזכר מרד הגטו. היה זה באפריל 1948. הסופר והמשורר היהודי-פולני יוליאן טובים, שלח לביטאון הציוני *Opinia*, שהופיע אז בפולין, את המאמר "האנדרטה והקבר". המאמר מסתיים במשפטים הבאים, שנראו לי ראויים לסיים בהם את דברי המבוא לקובץ זה:⁶

...לא באנו הנה כדי להזיל דמעות. באנו כדי להצית אש תמיד. לא רק להבה של זיכרון, אלא של מאבק הולך ונמשך, למען ניצחון האדם על החיה, למען ניצחון הרחמים על האכזריות, והמצפון על הנחשול האפל. באנו הנה כדי לרומם אפר מעונים זה: למען יהיה חומר נפץ רוחני. שכן, בקבר הזה, ידידי, טמונות לא רק עצמות של היהודים הנרצחים, קבור בו גם המצפון האנושי. והוא זה אשר חייב, בראש וראשונה, לקום בתחיית המתים...

הערות

1. עמוס אילון, *הישראלים, מייסדים ובנים*, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, 1971, עמ' 208-209.
2. דינה פורת, *מעבר לגשמי, "יד ושם" ועם עובד*, 2000, עמ' 306-307.
3. דינה פורת, *שם*, עמ' 319.
4. ארכיון "משואה", AR-MA-192-09.
5. דן דאור, *גלגל הצלה*, קטלוג התערוכה הבינלאומית העשירית לאדריכלות, הביאנלה בוונציה, 2006, עמ' 185-186.
6. מתוך: "אנו יהודי פולין", עמותת "שלום", ורשה, 1993.



הנוכחות הפיזית של השואה¹

ערן נוימן

עם תום מלחמת העולם השנייה וגילוי הזוועות שחוללו הנאצים בקורבנותיהם השונים, פרקטיקות חברתיות ותרבותיות, אישיות וקהילתיות, מקומיות ואוניברסאליות החלו להנציח את האירועים. די לחשוב על ספרי יזכור קהילתיים, על מצבות פרטיות וכלליות, או על נובלות וסרטים, כדי להבחין במגוון דפוסי ההנצחה של אירועי המלחמה, כמו גם על טבעם השונה. דפוסי הנצחה מסוימים פנו אל ההיסטוריוגרפיה וביקשו לייצג את המאורעות באופן מדעי, על ידי תיאור היסטורי נאמן למקורות. אלה ביקשו לכתוב על אירועי המלחמה, ובכך להוסיף פרק נוסף לתולדות האנושות. האפקט הנלווה של פעולה זו הביא להשאתם של סיפורי המלחמה בנצח הזיכרון האנושי.² מסגרות אחרות, כגון הספרות, האמנות הפלסטית או הקולנוע, פנו להנציח את השואה באמצעים תרבותיים ואמנותיים, לאו דווקא תוך התייחסות למקורות היסטוריים מוצקים, אלא יותר תוך תיאורי חוויות אישיות, רגשות ודעות על אודות המלחמה.³ ההנצחה של גורמים אלה לא ביקשה להיות מדעית, כי אם לתווך ממדים שמעבר לפרטים הכרונולוגיים של האירועים. השאלות הקשורות לכל אחד מהמדיומים נגזרות מעצם האמצעים העומדים לרשות כל אחת ואחת מהפרקטיקות השונות. התיאורים הספרותיים, למשל, התייחסו לשאלת ייצוג השואה באופן טקסטואלי, תוך כדי בחינת אופציות מבניות שונות להבעה – לעיתים הן היו נרטיביות, פעמים אחרות הן היו אסוציאטיביות, משקפות זרמי תודעה שלא היו בהכרח מובנים. במקביל, הטקסטואליות הקולנועית בחנה אף היא אופני הנצחה, אלא שבשונה מהספרות, הקולנוע יכול היה לפנות לתיעוד היסטורי-דוקומנטרי, שהנציח באופן ישיר ומיידי את האירועים. במקרים אחרים, טקסטים ויזואליים התמזגו עם טקסטים שבעל פה, ליצירת רצף קולנועי שהביע תפישה פנטסטית של האירועים, שלא הייתה בהכרח נאמנה למקור היסטורי זה או אחר.



במאמר זה אני מבקש להתייחס לאחת מצורות ההנצחה של השואה שהתגבשו בשנים האחרונות – האדריכלות – ולדון באופנים בהם היא מתייחסת אל האירוע. ככל פרקטיקה של הבעה, המתבססת על מרכיבים תרבותיים, חברתיים ופוליטיים, האדריכלות מעלה שאלות ספציפיות לעצם קיומה כמדיה אוטונומית.⁴ בחינה מדוקדקת של מספר פרויקטים להנצחת השואה באדריכלות, תגלה שאחת השאלות המרכזיות עימן מתמודד דפוס הנצחה זה מתקשרת לעצם הנכחת השואה במרחב באופן קונקרטי. בניגוד לצורות הנצחה אחרות, הממד המרכזי של הנצחת השואה באדריכלות הוא על ידי נוכחות פיזית.⁵ אכן, גם לתוצרים של צורות הנצחה נוספות, כגון ספרות, קולנוע או אמנות פלסטית, יש נוכחות פיזית במציאות: בספרות, לספרים עצמם יש נוכחות קונקרטית במציאות; בקולנוע, הפיזיות של השבבים האלקטרוניים שאוגרים את המידע הקולנועי יוצרת נוכחות קונקרטית במציאות; ובאמנות הפלסטית, ליצירות האמנות ממד פיזי מחויב, כדי שהן יתקיימו. אלא שבניגוד לאדריכלות, בפרקטיקות תרבותיות אלו הממד המרכזי של המוצרים אינו מסתמך בהכרח על הפיזיות שלהם. בספרות, הממד המרכזי שבאמצעותו מונצחת השואה הוא הטקסטואליות; בקולנוע, הממד הסינמטי עומד במרכז האקט הקולנועי המנציח; ובאמנות הפלסטית, הממד המרכזי מתייחס לפרמטרים, שהם בעיקרם ויזואליים וחומריים. בניגוד לכל אלה, האדריכלות, על שניים ממרכיביה המרכזיים – החלל והחומר – מסתמכת על הפיזיות של האקט האדריכלי כדי להנציח את זיכרון השואה. הבדלי המדיום בין הפרקטיקות התרבותיות השונות מגדירים את האופנים בהם התוצרים של כל אחת מהן תופסים ממד במציאות. בספרות, ממד המציאות אותו תופסת היצירה אמנם מתקיים גם מעצם קיומו של האובייקט הספרותי – הספר – אולם הממד המרכזי במציאות, אותו היצירה הספרותית מבקשת לתפוס, אינו מסתמך על עצם קיומו של האובייקט. הספרות מנסה לתפוס ממד במציאות דרך יצירת תודעה, הנובעת מעצם המשמעות אותה מייצרת הטקסטואליות שלה. הוא הדין לגבי קולנוע. גם כאן, השבבים האוגרים את הסרטים תופסים מקום במציאות, אלא שהקולנוע לא נסמך על הפיזיות של התוצרים שלו; הם רק אמצעים עבורו. הקולנוע מנסה לתפוס ממד במציאות דרך תודעה שתיוצר מעצם החוויה הסינמטית, אותה יעברו הצופים השונים.

באדריכלות, הפיזיות של התוצר ועצם היותו אובייקט המגדיר חלל ומייצר מרחב, הופכים את הממד הפיזי שלו לפרמטר המרכזי עליו מסתמכת הפרקטיקה, בבואה להנכיח אירוע היסטורי כמו השואה ולקיים אקט של הנצחה במציאות הקונקרטית,

שיוביל ליצירת תודעה מסוימת. האדריכלות נוכחת באופן קונקרטי במציאות, היא מגדירה חלל בתוכו אנו מתקיימים, ומעצם הווייתה ככזאת היא משתמשת בפיזיות שלה כדי לייצר תודעה על אודות האירוע המיוצג. לכן, בעוד שהתוצרים הפיזיים של הספרות או הקולנוע הינם אוטונומיים באופן בו הם נוטלים חלק ביצירת המציאות המנציחה, האדריכלות לוקחת חלקים נרחבים מהמציאות אותה היא מאכלסת. מתוך נוכחותה הפיזית, ממבנה המציאות שהיא מציעה ומעצם השאלות הקשורות למדיום ולאופנים בהם היא מבקשת להנכיח את השואה בהווה, האדריכלות מעלה שאלות על דפוסי ואופני ההנצחה של הפרקטיקה האדריכלית.

מוזיאונים

כבר בשנת 1942, כאשר שמועות על רצח העם המתחולל באירופה החלו להגיע לארץ, מספר אנשים מהיישוב ביקשו להקים מפעלי הנצחה בארץ ישראל. הבולט מביניהם היה מרדכי שנהבי, בן קיבוץ משמר העמק ואחד מראשי "השומר הצעיר". שנהבי ביקש לקשור את פרויקט ההנצחה לתקומה המיוחלת בארץ ישראל. למרות שפעל נמרצות להקמת הפרויקט, שבגרסתו הראשונה היה אמור להיות פארק הנצחה ובגלגוליו המאוחרים יותר יער קדושים, מהלכיו של שנהבי לא נשאו פרי בשנים שלפני קום המדינה.

רק לאחר הקמת המדינה החלו להופיע אתרי הנצחה שונים לשואה. אחד הראשונים שבהם היה בקיבוץ לוחמי הגטאות. עם עליית הקיבוץ על הקרקע, ב־19 באפריל 1949, ביום השנה השישי למרד גטו ורשה, הוצבה בקיבוץ תערוכה שביקשה לתאר את מאורעות המלחמה והמרד. בדיוק שנה לאחר מכן, ביום השנה השביעי למרד הגטו בוורשה, הוקם המבנה הראשון – צריף שנראה כבית חווה טיפוסי מעיירה פולנית, בו הוצגו תמונות, חפצים ומפות, שביקשו לספר את סיפור המלחמה והמרד. כשנתיים לאחר מכן הוטמנה אבן הפינה למוזיאון השואה הראשון – בית לוחמי הגטאות – שתוכנן על ידי האדריכל שמואל ביקלס. הבית, על אגפיו השונים, הושלם עד אמצע שנות השישים של המאה הקודמת.

מאתר ההנצחה הראשון של בית לוחמי הגטאות ועד ימינו, המדיום האדריכלי המרכזי להנצחת השואה הוא הטיפולוגיה המוזיאלית.⁶ בעוד שטיפולוגיות אדריכליות אחרות מתייחסות גם הן לשאלת ההנצחה, המוזיאון מציע את אחת האופציות האדריכליות המקיפות ביותר. המונומנטים האדריכליים ככלל מייצגים אירועים היסטוריים, אולם אופן ההנצחה שלהם מסתמך בעיקר על הצגה של רעיון או דפוס



הנצחה, שבעיקרו הוא יחידני. כביטוי אדריכלי, המונומנט האדריכלי מוגבל ביכולתו לכלול נרטיבים מרובים; הוא מסתמך על אובייקט הממוקם במרחב, שממד ההשפעה שלו על הסביבה מוגבל באופן יחסי לזה של המוזיאון; ומעל הכול, המונומנט אינו מסתמך על החלל הפנימי כמרכיב שעוטף את המשתמשים במרחב האדריכלי. לעומת זאת, המוזיאון עוטף חלל, מקיף אותו, יכול להכיל וליצור מצבים מורכבים ונרטיבים מרובים יותר מאלה של המונומנט היחידני. ככזה, לא זו בלבד שהמוזיאון יכול להכיל את המבקרים, הוא גם יכול לשלוט בצורה מבוקרת יותר בממד המציאות אותה הם חווים. במצבים מסוימים, המוזיאון יכול להפריד בין חוץ לפנים, לנתק את המבקרים מהמציאות החיצונית וליצור מציאות עצמאית לזו החיצונית. איכויות אלו הובילו לכך שהטיפולוגיה המוזיאלית הפכה למובילה באופני ההנצחה באדריכלות. המוזיאון היה לכלי האפקטיבי ביותר בהנצחה המרחבית.

בחינה מהירה של אופני הנצחה באדריכלות תגלה שלאורך השנים גדל מספר מוזיאוני השואה בצורה משמעותית. שנים ספורות לאחר שפעולות ההנצחה האדריכליות קיבלו ביטוי ראשון בבית לוחמי הגטאות, הוחל בפיתוח מתחם מוזיאלי נוסף – אתר "יד ושם" – שהוקם מתוקף חוק הזיכרון לשואה ולגבורה משנת 1953.⁷ המונומנט הראשון באתר – אהל יזכור – בתכנונם של האדריכלים אריה אלחנני, אריה שרון ובנימין אידלסון, הוקם בשנת 1961. גם מונומנט זה, על אף שלא היה מוזיאלי, הסתמך על חלל המכיל את המבקרים. מאמצע שנות השישים של המאה הוחל בהקמת ביטוי מוזיאלי נוסף להנצחת השואה – המוזיאון בקיבוץ יד מרדכי. במקביל לו הוקמו ב"יד ושם" מונומנטים נוספים. לאחר מכן, ועד לאמצע שנות השמונים, לא הוקמו מוזיאונים רבים בעלי יחוד אדריכלי.⁸ רק במהלך שנות התשעים קיבלה הנצחת השואה באמצעים מוזיאליים תאוצה, ומספר רב של מוזיאונים הוקמו ברחבי העולם. כמעט כל מדינה בארצות הברית הקימה מוזיאון. גם במדינות שונות במערב אירופה הוקמו מוזיאונים רבים, ואף במקומות רחוקים מאירועי המלחמה באירופה, כמו ביפן, הקימו מוזיאוני שואה. בימים אלה מוקמים מוזיאוני שואה נוספים, בין היתר בוורשה ובקופנהגן. מבין מוזיאונים אלה, הבולטים יותר, כאלה שחרגו מעבר לדיון המקומי ונכנסו לתוך הדיון הקנוני האדריכלי, היו המוזיאון היהודי בברלין של האדריכל דניאל ליבסקינד ומוזיאון השואה בבירת ארצות הברית וושינגטון, של האדריכל ג'יימס פריד.

שאלות של הנכחה

ההנכחה הפיזית של השואה באמצעים מוזיאליים מעלה מספר שאלות הקשורות לעצם ההתמודדות של הפרקטיקה האדריכלית עם פעולת הבנייה בכלל, ועם בנייה של מוזיאון היסטורי ואתרי הנצחה בפרט. כל התמודדות עם יצירת בניין חדש מעלה שאלות ראשוניות הנוגעות לסיבת ביצוע האקט האדריכלי (למה לבנות), שאלת הטיפולוגיה (מה לבנות) והשאלה איך לבטא את אופן ההנצחה באדריכלות. כאשר מדובר בהקמת בניין מוזיאון היסטורי, כמו מוזיאון שואה, שאלת הלמה והמה נפתרות מעצם הדיון הפנימי של הטיפולוגיה המוזיאלית: למה – לשם הנצחה, ומה – מוזיאון, מכיוון שהוא הטיפולוגיה האדריכלית המקיפה ביותר. השאלה הנוטרת – איך לבנות – מקבלת משמעות רחבה יותר כאשר מדובר במוזיאון היסטורי. התשובה לשאלה זו על ידי ביטויים אדריכליים שונים תקבע את דפוסי ההנכחה ומכאן את אופני ההנצחה של האירוע המונצח. ארון עתה בשלושה מרכיבים מרכזיים הקשורים לאופנים בהם מונצחת השואה באמצעים מוזיאליים: מקום, חומר וקנה מידה.

מקום

אחת השאלות הראשונות שעולות בהתייחס לאופני הנכחת השואה באמצעים מוזיאליים קשורה לעצם מיקומו של בניין המוזיאון. תוצרי העשייה האדריכלית, לא זו בלבד שממוקמים בקונטקסט ספציפי – אורבאני או אחר – הם גם יוצרים את המקום. עצם הבחירה לתכנן ולעצב בניין בצורה אחת ולא אחרת, מביאה לאינטראקציה ספציפית בין המקום לבין האדריכלות ויוצרת מציאות מתוך יחסים אלה. כאשר מדובר במוזיאון היסטורי, כמו מוזיאון שואה, שאלת המקומיות הופכת למורכבת יותר, שכן המוזיאון לא רק מחלץ וחושף רובד מתוך המקומיות של האתר בו הוא נבנה, ובכך יוצר מציאות, אלא הוא אף טוען את המציאות של האתר עם משמעויות היסטוריות.

בחינת מיקומם של מוזיאוני שואה מובילים בעולם מגלה שהבחירה במיקום המוזיאון והמציאות אותו היא יצרה נחלצו כמעט תמיד באופן ישיר מהקונטקסט התרבותי של כל אחד מהאתרים בהם נבנו המוזיאונים. כך, ב"יד ושם", מיקום המוזיאון בהר הזיכרון במערב ירושלים יצר דפוסי הנצחה והנכחה של השואה בהקשרים של נוף וטריטוריה. האדריכלים והפסלים שתכננו את אתרי ההנצחה ב"יד ושם" יכלו אמנם להתעלם מעצם מיקומו על הר בסמוך להר הרצל ולבנות בניינים



ומונומנטים שאינם מתייחסים לתואי הקרקע. אולם, ב"יד ושם" הם לא התעלמו מכך והטריטוריה אף הפכה לנושא המרכזי של ההנצחה באתר:⁹ כמעט לכל מרכיב באתר ההנצחה ב"יד ושם" יש התייחסות ספציפית לקרקע, לאדמה, לטריטוריה ולנוף הירושלמי. מספר מונומנטים מתחפרים בקרקע, אחרים מזדקרים אל על, או שהם תלויים מעל תהום. מונומנטים שהם בניינים, כמו המוזיאון ההיסטורי החדש, מפלחים את הקרקע וחוצים אותה לשניים, ואחרים יושבים על רכס ההר (אהל יזכור).

יתכן וההתייחסות התמידית לטריטוריה של האתר ב"יד ושם" נובעת מעצם ריחוקו ממקום האירוע המונצח. לרוב, דפוסי הנצחה פיזיים מנסים לקשור בין חלל ובין זמן. במקרים אלה, המונומנט הוא סמן הזמן, ומקום התרחשות האירוע מציע את הפלטפורמה של החלל לפעולת ההנצחה.¹⁰ עצם ההנצחה באתר האירוע כבר יוצרת תודעה על אודותיו. סימון הזמן מחזיר אל התודעה של זמני עבר, בהם התרחשו באתר אירועים אחרים. סימון זה של הזמן מתבצע בשני אופנים מרכזיים: סמלי ומופשט. הדפוס הסמלי יכול לבוא לידי ביטוי על ידי תבליטים במונומנטים או על ידי פיסול סביבתי בקנה מידה מלא, המספר סיפור אירוע כזה או אחר. בדרך זו, המקרה ההיסטורי מסומן בהווה על ידי מערך מסמנים סמלי, המציפים נרטיבים היסטוריים ומנכיחים אותם בהווה. ניתן לסמן את האירוע ההיסטורי גם על ידי ביטויים מופשטים, כגון פיסול של מונומנט לא פיגורטיבי. במקרים אלה, ההנצחה אינה מבקשת לפנות אל נקודה ספציפית של אירוע ולסמנו במרחב בו הוא אירע, אלא מבקשת לסמן את עצם קיומו של האירוע, את הנקודה ההיסטורית בה הוא התרחש, מבלי להתייחס לספציפיות של המקרים המרכיבים את האירוע. באותם מקרים, ההפשטה של ההנצחה מונעת את יצירת הנרטיבים הוויזואליים עליהם מתבססת ההנצחה הסמלית.

ב"יד ושם" בירושלים, הזמן מסומן בשני האופנים: הסמלי והמופשט. הוא בא לידי ביטוי בתבליטים, במונומנטים פיגורטיביים ובמונומנטים מופשטים גם יחד. החלל מסומן על ידי מרכיבים אדריכליים הקיימים באתר, מרכיבים המבקשים לפצות על המרחק מהמקומות בהם התחוללו אירועי ההשמדה. מרכיבים אלה לא רק שעסקו באופן תמידי בקרקע, אלא גם פנו לשימוש בייצוגים טריטוריאליים של מפת אירופה. באוהל יזכור מסומנים 22 מחנות השמדה על פי מיקומם במפת אירופה. בבקעת הקהילות החרבות מסומנות הקהילות לפי קוד גיאוגרפי של מפת אירופה. הפיצוי על כך שמרחב ההנצחה אינו יכול לספק באופן ישיר את הקונטקסט ליצירת התודעה על

אודות האירוע, הוא בהשמשה של אמצעים מרחביים אדריכליים אחרים. זמן וחלל חיצוניים מיובאים לאתר ומתאחדים עם המציאות הקונקרטית לשם הנכחת השואה.

חומר

גם מוזיאון השואה בווינגטון מתמודד עם עובדת מיקומו באתר המרוחק ממקום האירועים. שלא כ"יד ושם", המוזיאון בווינגטון, שהוקם בסמוך לשדרה הלאומית בעיר (Mall), אינו מנסה לפצות על הריחוק מאתרי השמדה באמצעות חפירה בקרקע ויצירת מציאות חדשה באמצעים טריטוריאליים. במקום זאת, בנייתו פנתה אל החומריות ואל הממד הוויזואלי של האדריכלות, בניסיונה להנכיח את השואה אלפי מילין ממקומות האירועים.

השאלה המרכזית העולה מתוך הניסיון להנכיח את השואה באמצעים חומריים, מתקשרת למעמד של החומר כמתווך של אירוע היסטורי.¹¹ במקרים מסוימים, כאשר משתמשים בחפצים מתקופת המלחמה, מעמדם כאובייקטים המתווכים את האירועים באופן אותנטי נגזר מהחומריות והקונפיגורציה שלהם. החומר ששימש את האובייקט עדיין קיים בקונפיגורציה שיצרה אותו אובייקט, ולכן אנו תופשים אותו כייצוג אותנטי של העבר. לעיתים, כאשר נותנים לחומר חדש קונפיגורציה של אובייקט ישן, הוא נחשב לסימולציה (ולפעמים סימולקרה, כפי שהגדיר הפילוסוף הצרפתי ז'אן בודריאר¹²), שמעמדה עשוי להיתפש כפחות מבחינת האוטנטיות שבה.

כאשר מדובר בבניין, שאלת האותנטיות החומרית מקבלת משמעויות אחרות. כחפץ, האובייקט מעלה שאלות על מידת האותנטיות שלו והאופן בו העבר מתווך על ידי החפץ הנתון. הבניין, לעומת זאת, אינו ממוסגר כאובייקט אוטונומי, הנושא משמעויות מן העבר באופן בלעדי. הממד הפונקציונאלי של הבניין ממקם אותו בהווה, והשימושיות בו משפיעה על האופנים בהם הוא נתפש. יתרה מזו, שלא כאובייקט, את הבניין קשה, וכמעט בלתי אפשרי, להעביר ממקום למקום. הוא לוקאלי, ולכן יקשה עליו לקחת חלק בהנצחה באתרי הנצחה המרוחקים ממקומות האירועים. מכאן, שכאשר אקט הנכחת השואה מתרחש באתר השמדה או במחנה ריכוז, המבנים הקיימים, על החומריות האותנטית שלהם, נושאים את הזיכרון ומתווכים ביתר קלות את ההיסטוריה ואת ההווה של האתר. אולם, כאשר אקט ההנצחה אינו מתרחש באתר ההיסטורי עצמו, ויש להשתמש בחומרים חדשים כדי להנכיח את העבר, תפקידו של הבניין מורכב יותר ויתכן שמעמדו ייתפש כפחות מזה של בניין היסטורי במקום האתר.



בוושינגטון, הנכחת השואה התמודדה עם שאלת הצורך לייצג אותה באמצעות חומרים חדשים. היא ניסתה לפצות על המרחק מהמקומות בהם התרחשו האירועים, על ידי שימוש בחומרים חדשים, המדמים מרכיבים אדריכליים. הדימויים החומריים שמרו על קרבה צורנית למקור, שהביאה לייחוס בין השניים ולדיון בממדי האותנטיות של הייצוג בווינגטון.

בדיקה של ההצעות הקודמות לבניין מוזיאון השואה בווינגטון מגלה ששאלת האותנטיות ליוותה את פיתוח המוזיאון מראשיתו. כבר מהרגע שהוא נהגה, באמצע שנות השמונים של המאה העשרים, ביקשו הוגיו ליצור מוזיאון אותנטי. השימוש בחומרים חדשים, הקרובה צורנית למקור, סיפקה חלקית אופציה זו.¹³

קנה מידה

גם לאחר שנקבעו מקום ההנצחה והאמצעים החומריים והוויזואליים לביטוי ההנצחה, עולה השאלה מהו קנה המידה להנכחת האירוע. האם על ההנכחה ליצור מציאות של הנצחה באופן מלא, או שעליה להשאיר מקום למציאות של ההווה. מעבר לכך, נשאלת השאלה מה הם האמצעים ליצירת קנה המידה של התודעה על אירוע מסוים. קנה המידה להנכחת אירוע אינו רק שאלה של הגודל הפיזי של האדריכלות, אלא גם של הגודל של התודעה שנוצרת בעקבות פעולת ההנכחה. אין זה מן ההכרח שבניין גדול יצור תודעה גדולה, או שבניין קטן יצור תודעה פחותה. היחס בין האופן שהאדריכלות יוצרת תודעה לבין גודלה הפיזי יכול להיות לעיתים הפוך. השאלה על יחס זה יכולה לקבל אף ממדים משמעותיים יותר, כאשר מדובר בהנכחת אירוע טראומתי כמו השואה: אין זה מן המחויב שקנה מידה פיזי גדול יפצה על התהליך הטראומתי וייצור מציאות אחודה על אודות האירוע המיוצג.

בדיקה של קנה המידה הפיזי ושל ממדי ההנכחה תגלה במקרים מסוימים יחס הפוך ביניהם. לדוגמה, ישנם ניצולי שואה המדחיקים את האירוע, כך שהנוכחות שלו אצלם מתקיימת לא באופן פיזי, אלא על ידי שתיקה והיעדר. במקרים אחרים, ניצולים מנכחים את השואה באופן אקטיבי, תוך סיפור תמידי, ההופך סיפורים אישיים לחלק מהנרטיבים המשפחתיים. בין אם הזיכרון מודחק או מונכח באופן אקטיבי, הממד הפיזי והמרחבי שלו יכול לבוא לידי ביטוי באופן מודע ושאינו מודע. במקומות בהם המודעות להנצחת הנספים גבוהה, ניתן למצוא מקדשי זיכרון קטנים, תמונות או חפצים, נרות נשמה, או נרות תמיד, המנכחים את הקורבנות באופן פיזי. גם במקומות בהם הזיכרון מודחק, ניתן למצוא הנכחה פיזית של הקורבנות

במרחב הביתי, אולם יתכן שהנכחה זו לא תעשה באמצעים המקובלים להנצחת השואה, אלא תקבל ביטוי על ידי הצבת חפצים ואמצעי זיכרון אלטרנטיביים. הן במקרה המודע והם במקרה הלא מודע, פעולות ההנכחה של השואה לא זו בלבד שיביאו את זיכרון העבר אל המציאות של ההווה הקונקרטי, אלא גם ייצרו תודעה תמידית על האירוע, שתתקשר לתודעת ההווה הקונקרטי. העבר וההווה נשזרים אז זה בזה.

במקרים כלליים, כמו בבית לוחמי הגטאות, כאשר מדובר בבית של הקולקטיב, שאלת נוכחות הזיכרון וממדי השואה הופכת לחלק מדיון רחב יותר על אופני בניית הבית ומידת ההנצחה בתוכו. בניגוד למקרים הפרטיים, בהם הנצחת השואה, באופנים פיזיים או אחרים, נתונה להדחקה או לדיון, בבית הקולקטיבי מתקיימת השאלה באופן תמידי, כחלק מהדיון הכולל. כך היה בעבר וכך המצב כיום בבית לוחמי הגטאות.¹⁴ בתחילת דרכם המשותפת, חלק מחברי הקיבוץ טענו שיש להשקיע בפיתוח הכלכלי של המשק. חברים אחרים ביקשו להשקיע יותר בהנצחה. הדיונים של חברי הקיבוץ הביאו לכך שלבסוף, נוכחות השואה קיבלה ממדים גדולים. תפישת ההנצחה וההיקף למעשה נקבעו עוד בוורשה שלאחר המלחמה, עם פעולות קבוצת "דרור", שהובילו אל נתיבי הבריחה, דרך מזרח ומרכז אירופה, לארץ ישראל. אז החל הדיון על הקמת יישוב עבור ניצולי המרד מוורשה והמחנות השונים. ההחלטה של יצחק (אנטק) צוקרמן, סגנו של מרדכי אנילביץ' במרד גטו ורשה, וזוגתו צביה לובטקין, להביא להקמת היישוב ביום השנה השישי של המרד, ובמקביל להציב תערוכה עם תמונות המתארות את אירועי המלחמה, יצרה אחדות בין בית לזיכרון. עבור אנטק וצביה, הבית היה ההנצחה, והזיכרון היה אחד מאבני היסוד שלה, ועל שניים אלה היה להיות דומיננטיים.

הדומיננטיות של ההנצחה במרחב הביתי של קיבוץ לוחמי הגטאות קיבלה חיזוקים עם הקמת המוזיאון הראשון, באפריל 1950, ביום השנה לעלייה על הקרקע וביום השנה השביעי למרד גטו ורשה. המבנה הקבוע הראשון שהוקם בתחום בית לוחמי הגטאות שימש כבניין המוזיאון הראשון. בשלב זה, חברי הקיבוץ עדיין חיו במבנים ארעיים, באהלים. בית הבלוקים והטיח הראשון בקיבוץ שימש לזיכרון, שאמור היה להישאר לנצח, ואילו המרחב הארעי היה מרחב החיים היום-יומי. מעבר לכך, לא זו בלבד שהבית הפיזי הקבוע היחיד בבית הקולקטיבי הוקדש לזיכרון, אלא שאף בממד הסמלי שלו, הזיכרון הונכח בבית שהיה דמוי בית חווה, הדומה לבית מהעיירות במזרח אירופה, כאילו יובא מתוך המציאות הרחוקה של המלחמה. במובן זה,



האדריכלות, על הממדים הסמליים והפונקציונאליים שלה, הייתה לא רק בית, אלא גם איחוד בין רחוק לקרוב.

ברבות השנים, עם סיום בניית "הבית" – בית לוחמי הגטאות – באמצע שנות השישים, האמצעים הפיזיים להנכחת השואה הלכו והתעצמו. הבניין שתכנן ביקלס עמד על ראש גבעה קטנה ונראה כמעט מכל מקום ברחבי הקיבוץ, כמו גם מהדרכים המובילות אליו. בחינה של תכנון הקיבוץ מחדדת נקודה זו: המוזיאון הוא חלק מתחום הקיבוץ, כמו כל ענף במשק, וכך היה לחלק בלתי נפרד של הבית. מעבר לכך, בשנים הראשונות שימש הבית כחלל המרכזי של חיי הקיבוץ המשותפים: ילדי הקיבוץ שיחקו במדשאות שמאחורי הבית, שהיו ממוקמות בינו לבין חדר האוכל, ואסיפות ואירועים רבים התקיימו בו. השלמת הבית והאמפיתיאטרון שלמרגלותיו היוותה שיא ביחס שבין הקיבוץ ובין הבית ושל האחדות שביניהם. "הבית" היה בעל נוכחות פיזית גדולה, הוא הקנה תחושה של מונומנטאליות בממד הסמלי שלו, והיה חלק מהמרחב של הקיבוץ.

מכאן והלאה, היחסים בין הקיבוץ לבית הלכו והתרופפו. סיום בניית "יד לילד", בתכנונו של האדריכל רם כרמי, מסמן רפיון זה ביתר בהירות. אמנם, עם סיום בניית "יד לילד", באמצע שנות התשעים של המאה העשרים, הממד הפיזי של נוכחות השואה באמצעים מוזיאליים בקיבוץ לוחמי הגטאות קיבל חיזוק נוסף, אולם הדומיננטיות הפיזית של מוזיאון "יד לילד" והמשמעות שלו כמוקד לקיבוץ כולו הייתה פחותה מזו של "הבית". "יד לילד" לא הוקם על ידי דור המייסדים, שהניחו את אבני הפינה של הקיבוץ ו"הבית", והוא נתפס כאלמנט מרוחק יותר. ברבות השנים, "הבית" עבר תהליך דומה ואיבד ממרכזיותו ביחס לקיבוץ. בני הדור השני התרחקו מ"הבית", הוא הפך לממסדי, ורוב מייסדי הקיבוץ הדירו רגליהם ממנו. בשנים האחרונות, עם בניית האגף החדש ב"בית", הקיבוץ חוזר אליו. התוספת האחרונה, בתכנונה של מאירה קובלסקי (ממשרד האדריכלים קובלסקי-אפרת) ובאוצרותה של בינה סלע, החזירו את הקיבוץ אל "הבית". התכנון של קובלסקי ביקש להנציח באופן רפלקטיבי את עצם ההנצחה בקיבוץ. כך, "הבית" הפך להיות מעין "שיח-על": "הבית" על אודות עצמו. חברי קיבוץ רבים מתארים מהלך זה כאקט שהחזיר את "הבית" הביתה.

הברירה האדריכלית

הנוכחות הפיזית של השואה מציעה ממד נוסף לפרקטיקות ההנצחה של האירוע: יצירת מציאות פיזית קונקרטית. מתוך התכונות של האדריכלות, כפרקטיקה המבוססת על פיזיות המייצרת מציאות קונקרטית, עולות שאלות על אופני ההנצחה והממדים הנוספים אותם האדריכלות תורמת למפעלי ההנצחה הכלליים. האדם נמצא תמיד בתוך האדריכלות: אנחנו נמצאים בתוך בתים או בניינים, וגם כשאנחנו נמצאים מחוץ להם, אנחנו ממוקמים באדריכלות של חוץ. האדריכלות עוטפת אותנו, אנחנו נמצאים בקרבה, היא משמשת לנו בית ומקלט. לפיכך, יתכן שהאופנים בהם האדריכלות יוצרת תודעה על אודות מצב מסוים, גדולים ומיידיים יותר מפרקטיקות תרבותיות, חברתיות ופוליטיות אחרות. כאשר מדובר בייצוג מקרה מן העבר, האדריכלות יוצרת את המציאות של העבר בהווה. מציאות זו מתערבבת עם ההווה, כך שהעבר וההווה מתמזגים לכדי מבנה חלל-זמן אחד. התרומה של האדריכלות להנצחת השואה היא, לפיכך, לא רק בהנכחתה באופן מיידי, אלא בכך, שבמקביל לפרקטיקות ייצוג אחרות, היא יוצרת ממד של המציאות באופן מכיל ורחב.

הערות

1. מאמר זה הינו גרסה של פרק המבוא בספרי *Shoah Presents: Architecture and Holocaust Commemoration*, שייצא לאור במהלך שנת 2008. ברצוני להודות לד"ר נילי קרן על הערותיה לטקסט זה.
2. לדיון באופני הכתיבה ההיסטורית על השואה ראו: דומיניק לה קפרה, *לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה*, תרגום: יניב פרקש, הוצאת רסלינג ו"ד ושם", 2006.
3. לדיון באופני הכתיבה הספרותיים על השואה ראו: Berel Lang (ed.), *Writing and the Holocaust*, New York : Holmes & Meier, c1988.
4. הדיון באדריכלות כפרקטיקה אוטונומית מתייחס במאמר זה לאספקטים בהם היא נבדלת מפרקטיקות אחרות. מובן שהאדריכלות אינה מתקיימת בחלל ריק, ללא הקשרים לפרקטיקות אמנותיות וחברתיות אחרות, כגון ציור, פיסול, קולנוע וכדומה. אולם, כדי לקיים דיון בייחודה של האדריכלות בהקשר של הנצחת השואה, אבדיל את האדריכלות מצורות אמנותיות וחברתיות אחרות.
5. במובנים מסוימים, הדיון אותו אני מבקש לקיים מתייחס לתיאוריה של מרשל מקלוהן, שהוצגה בלהבין את המדיה, בה הוא שוטח את טענתו שהמדיום הופך להיות המסר. בעקבות מקלוהן, ניתן לטעון שהפיזיות והנוכחות של המדיום האדריכלי הופכות להיות המסר. הדיון שאני מציע בספרי ובמאמר זה מתבסס על טענה זו ומבקש להרחיבה על ידי בחינה של האופנים בהם המסר



- מתקיים. ראו: מרשל מקלוהן, להבין את המדיה: שלושות האדם, תרגום: עידית שורר, הוצאת כבל, תל אביב, 2003.
6. Tony Bennett, **The Birth of the Museum: History, Theory, Politics**, Routledge, London, 1995.
7. להרחבה על ההיסטוריה האדריכלית של "יד ושם" ראו: ערן נוימן, "נופי שואה מונומנטאליים ביד ושם", **דפים לחקר השואה**, מאסף כ"א, הוצאת המכון לחקר השואה, אוניברסיטת חיפה ובית לוחמי הגטאות, תשס"ז, עמ' 35-54.
8. לדיון בספרי ובמאמר זה נבחרו מוזיאונים שהתברלו מביחנות הייחוד האדריכלי שלהם ביחס למוזיאונים אחרים. מוזיאוני שואה רבים בעולם משתמשים בבניינים קיימים. הדיון שלי מתמקד בבניינים שנבנו באופן מיוחד כמוזיאוני שואה והיו בעלי השפעה על השיח האדריכלי.
9. ערן, נוימן, "נופי שואה מונומנטאליים ביד ושם", **שם**.
10. Pierre Nora, "Direction", **Les lieux de mémoire**, vol. 3, Paris, 1992.
11. במובן זה, השאלה על מעמד החומר חוזרת לדיון של וולטר בנימין על ההילה (Aura) של החפץ האמנותי. ראו: Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in: Douglas M. Kellner (ed.), **Media and Cultural Studies**, Blackwell Publications, pp. 18-40.
12. ז'אן בודריאר, "קדימות הסימולקרה", **סימולקרות וסימולציה**, תרגום: אריאלה אזולאי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 7-46.
13. בספרי אני מציג את ההיסטוריה המלאה של המוזיאון בווינגטון די. סי.
14. בספרי אני מציג את ההיסטוריה המלאה של המוזיאון בית לוחמי הגטאות.





שער ראשון "שואה שלנו"

מבט מבחוץ על המוזיאון
ההיסטורי החדש ב"יד ושם"



"משואה" – מבט כללי על הקמפוס

בית לוחמי הגטאות – מבט כללי
על המוזיאון מהאמפיתיאטרון







היסטוריה, זיכרון וזהות

תערוכות הקבע ב"מוזיאון משואה"

איה בן נפתלי



הקדמה

"משואה – המכון ללימודי השואה" הוקם בשנת 1972 על ידי בוגרי ובוגרות תנועות "הנוער הציוני" ו"עקיבא" בקיבוץ תל יצחק, ישוב שנוסד בשנת 1938 במסגרת "חומה ומגדל". עם תום מלחמת העולם השנייה קלט הקיבוץ חברים וחברות ניצולי שואה מתנועות נוער שונות, שהגיעו לארץ ישראל.

המכון הוקם כמוסד חינוכי בעל צביון כללי לאומי, שנועד לקרב צעירים מישראל ומרחבי העולם לדיון בנושא השואה ובמשמעותה.¹ הוא נבנה כקמפוס המשמש מרכז סמינרים בינלאומי, ובו מוזיאון וארכיון תנועתי.

בשנותיו הראשונות עסק מכון "משואה" בלימוד השואה באופן שהיה מקובל אז בארץ ובעולם, כלומר, באירועים שהתרחשו בשטחי הכיבוש באירופה. בראשית שנות השמונים של המאה העשרים היה המכון מחלוצי הגישה החינוכית שהתמקדה בדילמות הקיומיות והמוסריות של הפרט וההנהגה בימי השואה. זאת, באמצעות עדויות אישיות, כדרך לקרב את הנוער להבנה, מתוך אמפתיה למורכבות תגובות היהודים בימי השואה. משלהי שנות השמונים התגבשה ב"משואה" גישה חדשנית

נוספת, שהדגישה את השפעתה של השואה על הזיכרון הקולקטיבי, על התרבות המערבית בכלל ועל החברה הישראלית בפרט. בגישה זו, הזיכרון נתפס כדינמי וכמשתנה ומודגש הקשר בין היסטוריה, זיכרון וזהות, מתוך הנחה כי ההיחשפות לאירועי השואה מעלה שאלות נכבדות על מהות האדם, העם, המדינה, התרבות והחינוך, ואלו מובילות לשאלות של זהות אישית וקולקטיבית, הרלוונטיות לעולמם של בני נוער בארץ ובעולם. תערוכות הקבע המוצגות במוזיאון ההיסטורי של "משואה" מבוססות על גישה זו.

המוזיאון

בניין "מוזיאון משואה", הנמצא במרכז הקמפוס של מכון "משואה", תוכנן בשנת 1969 על ידי האדריכל קובה גבר והפסל והמעצב רודה ריילינגר. מיקומו וצורתו – מבנה בטון חשוף – נועדו לסמל את מרכזיותו של זיכרון השואה בחברה הישראלית. למבנה צורת משושה, שבזוויות דפנותיו חריכים צרים, מהם ניתן להשקיף מן הפנים אל החוץ.²



אתר הזיכרון בבניין המוזיאון



בחלל הפנימי של המוזיאון חמישה מפלסים. במרכז – אתר התייחדות, המתנשא לגובה התקרה (תשעה מטרים), ובו שש אבני ענק (מעין סלעים), המסמלות הן את העולם היהודי שהיה, הן את הערכים ההומאניים שהנחילה היהדות לתרבות המערבית והן את חורבנה של יהדות אירופה.

בראשית שנות התשעים הוחלט לשדרג את המוזיאון במטרה להתאים את התצוגות בו לרוח הזמן ולגישה החינוכית של המכון, בהתאם לשינויים ההיסטוריים ולהיבטים השונים שנוספו לדיונים האקדמיים והתרבותיים בנושא השואה בארץ ובעולם.

האתגר החינוכי

התערוכות במוזיאון החדש (שהוקמו בין השנים 1994 ו-2007) תוכננו במתכונת של מרכזי לימוד בתוך חללי תצוגה. התערוכות במוזיאון הן אינטראקטיביות, מתוך תפיסה של מוזיאון חינוכי, המבוסס על עקרונות הקונסטרוקטיביזם בחינוך (או הבניית הידע), תפיסה המתאימה במיוחד לתערוכות המיועדות לקבוצות של מבקרים צעירים.³ גישת הבניית הידע מתמקדת בהקניית משמעות לנושאים המוצגים. המטרה היא לאפשר למבקרים להיחשף לקשת רחבה של פרשנויות לחוויית הביקור בתערוכה, כפי שתעלה מתוך המפגש האישי שלהם עם החומר. תערוכות אלה מאתגרות את המבקרים וגורמות להם לחרוג אל מעבר לדפוסי החשיבה המוכרים והמבוססים, באופן שתואם את יכולתם ליצור הקשרים חדשים.⁴

העבודה החינוכית של "משואה", המבוססת על הגישה הזו של הבניית הידע, מגשרת בין הראייה ההיסטורית המקובלת של אירועי השואה לבין ניתוח משמעות הזיכרון, ובכך מאפשרת לצעירים בחינה מחודשת ורלוונטית של הדימויים, העמדות, האמונות והשקפות העולם שלהם ביחס לשואה ולמשמעותה לזהותם האנושית והלאומית.

התערוכות

הווייה אישית וזיכרון קולקטיבי

ב"מוזיאון משואה" ארבע תערוכות קבע, המוצגות בחמשת מפלסיו. כל אחת מתצוגות הקבע מוקדשת לנושא שונה ולתקופה אחרת, ויחד הן מקיפות כשבעה עשורים ויוצרות רצף רעיוני המאפשר התבוננות אל השואה מפרספקטיבות שונות. במקביל מוצגות במוזיאון "משואה" תערוכות מתחלפות, העוסקות בזיכרון ובחוויית האישיות של אמנים בני "הדור השני".

התערוכות מתמקדות בשני נושאים:

- **השואה** – סוגיות מרכזיות מתקופת השואה, כפי שהן מתוארות באמצעות החוויה האישית.
- **הזיכרון** – השפעת השואה על הזיכרון הקולקטיבי בתרבות המערבית ובשיח הישראלי.

התערוכות העוסקות בשואה מוצגות באמצעות עדויות בגוף ראשון, ואילו התערוכות העוסקות בזיכרון בוחנות אותו בעיקר באמצעות יצירות אומנות.

השואה: החוויה האישית

התערוכות המתמקדות בנושא השואה מוצגות בגוף ראשון ומתבססות על חומר ארכיוני: מכתבים, יומנים אישיים, מוצגים ועדויות וידאו, המציגים את הפנים הרבות של ההתנסות האנושית. הן מתארות את חייהם של נשים, גברים, צעירות וצעירים, כפרטים, כמשפחות וכקבוצות במלכודת התופת: מה הם יודעים, כיצד הם מבינים את ההתרחשויות, מה הם עושים, מהן האפשרויות העומדות בפניהם, האם יש סיכוי, מהו הסיכוי, מהי מערכת קבלת ההחלטות שלהם, מהן הדילמות המוסריות איתן התמודדו, מה עלה בגורל התא המשפחתי, כיצד התנהלו יחסי הגומלין בין האסירים במחנות ההשמדה בצל המוות, וכן הלאה. התערוכות חושפות את המאבק היומ-יומי על ההישרדות, את הניסיון לשמור על צלם אנוש ולהיאחז בכל שביב תקווה, כמו גם את רצונם של אלה שביקשו לתת משמעות כלשהי למותם כשעמדו על קו הקץ.

התערוכות מעלות שאלות גם באשר לדמותם של מבצעי ההשמדה ולתהליכי הכשרתם הרעיוניים והמעשיים, תוך התמקדות בתהליכי הבחירה של המבצעים, של משתפי הפעולה ושל העומדים מן הצד.

הפרסוניפיקציה של הדילמות האנושיות עמן התמודדו בני התקופה, מאפשרת לצעירים לבחון לעומק רב יותר את הרלוונטיות של נושאים אלה לחייהם ולזהותם היום.

השואה: זיכרון

התערוכות העוסקות בזיכרון בוחנות את השפעת השואה והעיסוק בה על הזיכרון הקולקטיבי של החברה הישראלית, מתוך הנחה שהזיכרון הוא דינאמי ומשתנה

בהשפעתם של גורמים שונים. התערוכות בוחנות את הזיכרון ואת השינוי שחל ביחסה של החברה הישראלית לניצולים ולדימוי שלהם, הן באמצעות עדויות אישיות של הניצולים ושל צאצאיהם והן באמצעות השיח התרבותי בארץ, כפי שהוא משתקף ביצירות מקוריות בתחומי האמנות והתקשורת השונים, מראשית שנות הארבעים של המאה העשרים ועד היום.

התצוגות

תצלומים מאלבומי משפחה

חלל הכניסה למוזיאון פותח בציטטה משירו של המשורר ולדיסלב שלאנגל שנכתב בגטו ורשה:⁵

שמות — זיוטה...אסיה...אלי...פניה...סיומה... האם זה אומר לכם משהו?
לא כלום. אנשים... בלתי נחוצים. היו כאלה אלפים, באלפים הלכו
לאומשלאגפליץ, באלפים הוכו בשוט, קרועים ממשפחות, מועמסים לקרונות.
מורעלים בגז. לא חשובים. הסטטיסטיקה לא תציננם, שום ציון לשבח לא
יציננם. שמות. צלילים ריקים. עבורי אלו הם אנשים חיים, קרובים, מוחשיים...



קירות החלל משובצים בדיוקנאות של יחידים ומשפחות שנספו בימי השואה. אוסף גדל והולך של תצלומי משפחה המציף את הקירות, כמו להדגיש את החוויה האישית עליה מתבססות התערוכות במוזיאון – השתקפות גורלם של ההמונים האלמונים, כפי שכתב המשורר.

"הנמען עזב למען לא ידוע – דברי דואר מאירופה הכבושה"

"הנמען עזב למען בלתי ידוע" היא התערוכה הראשונה שפתחה את המוזיאון המחודש (אפריל 1996). תערוכה זו מתמקדת בתקופת השואה והיא מציגה אותה בגוף ראשון ובזמן אמת. התערוכה מבוססת על אוסף של אלפי מכתבים מתקופת השואה, הנמצאים בארכיון "משואה", אשר תורגמו משפות שונות לעברית. זוהי תערוכה אינטימית מאוד, העוסקת בממד האנושי והאישי של הלכודים בתופת, ומאפשרת למבקרים להבין את הסיטואציה הבלתי אפשרית של החיים תחת המשטר הנאצי. היא ממחישה, באמצעות המכתבים, את תחושת החנק של הלכודים בגטאות, את הגבלות הצנזורה הגרמנית בשטחי הכיבוש, את ההגבלות שהכתיבה בגטאות ההנהגה היהודית, שהייתה נתונה למרות הגסטאפו, ואת ההגבלות ואילוסי הכתיבה שנכפו על האסירים במחנות. אך יותר מכל היא ממחישה איך בתוך הגיהנום הזה נשמר



צלם האנוש. כך במכתבים מאם לבתה; במכתבים מבעל לאשתו; במכתבים של חברי תנועות הנוער הציוניות שנשלחו לעולם החופשי, עם רמזים המתארים את מצבם; בניסיונות האבודים להשיג אשרות יציאה; בתקווה ובייאוש, בכעס, בחוסר האונים ובגעגועים ובכאב המובעים במכתבים שנשלחו ממחנות הריכוז. בכל אלה, במילים פשוטות שכולנו משתמשים בהן כשאנו כותבים מכתבים אישיים, נחשפת מלוא הטרגדיה האנושית שהתרחשה בשואה.

"שלוש שורות בהיסטוריה – תנועות 'הנוער הציוני' ו'עקיבא' באירופה, 1929-1949"

התערוכה "שלוש שורות בהיסטוריה" (נפתחה ביוני 2007) מוקדשת לחברות וחברי תנועות הנוער הציוניות שנלכדו באירופה בתקופת השואה.

התערוכה מציגה את סיפורם של חברי התנועות, תוך התמקדות בשתי תנועות נוער: "הנוער הציוני" ו"עקיבא", והיא מבוססת על מוצגים, גרפיקה, תעודות, מכתבים ותצלומים האצורים בארכיוני "משואה".

התערוכה מקיפה שני עשורים ומחולקת לשלושה פרקים: הפרק הראשון מוקדש לעשור שקדם לפרוץ מלחמת העולם השנייה (1929-1939); הפרק השני – לשנות המלחמה (1939-1945); והפרק השלישי – לשנים הראשונות שלאחר השחרור (1945-1949).

הפרק הראשון מיוצג באמצעות החוויה האישית – הכתובה של חברי התנועות אז.



הפרק השני מיוצג באמצעות הזיכרון של החוויה האישית – באמצעות עדויות של ניצולים. ואילו החוויה והזיכרון של התקופה השלישית מיוצגים באמצעות פריטים אישיים. הפרק הראשון – **התקופה המכוננת (1929-1939)** – מתאר את החוויה הטוטאלית והאופטימית שהעניקו תנועות הנוער לחבריהן: השקפת עולם, דפוסי התנהגות, השתייכות חברתית, שפת דיבור, סמלים, גיבורי תרבות, וכן אתגרים חברתיים ולאומיים – התפיסה העצמית שלהם כחלוץ ההולך לפני המחנה, התחושה שהם חלק מאוונגרד השותף לשעה היסטורית המכוננת אומה וחברה חדשה. הפרק מוצג באמצעות מכתבים שנשלחו לארץ ישראל, יומנים אישיים ויומני קבוצה, וגם מאמרים שכתבו החברים בעלוני התנועה.

מיצג וידאו-ארט, רב-מסכי, המורכב מהמכתבים האישיים ומשירי תנועות הנוער, להיטי התקופה ההיא, מבוצע על ידי "שֶׁקֶט", להקת מחול "ברייק דאנס" פופולארית מאוד בקרב בני נוער בהווה. המיצג שובר את הסטריאוטיפ "הגלותי", ה"זקן", ויוצר חוויית הזדהות ספונטאנית בין הצעירים של אז והצעירים של היום.

הפרק השני – **תנועות הנוער נוכח ההשמדה (1939-1945)** – עוסק בדפוסים השונים של מחתרת ומרי של חברי תנועות הנוער נוכח השילוחים. הפרק מנסה להבין ולהבהיר את התהליכים שעברו חברי תנועות הנוער הציוניות, שנלכדו בשואה בשעה שהבינו כי הם עומדים בפני מציאות חסרת כל תקדים. הוא מציג את ההתלבטויות שלהם לגבי דרך החשיבה וסוג הפעולה שעליהם לנקוט.

פרק זה מוצג באמצעות קטעים מתוך עדויות וידאו של חברי התנועות, שפעלו במחתרת במקומות שונים באירופה.⁶ אחת עשרה העדויות, המוקרנות בתוך חלל שחור ומינימליסטי, ממחישות את המעבר הדרמטי מחלום העתיד המואר לתהום החורבן. העדויות מוצגות על רקע קטעים מתוך **יומנה של יופטינה**, כמו כתובת המשורטטת בגיר לבן על הקיר.⁷

הפרק השלישי – **תנועות הנוער בהנהגת שארית הפליטה (1945-1949)** – עוקב אחרי אותם חברי תנועות הנוער שנותרו בחיים, צעירים וצעירות בראשית שנות העשרים של חייהם, שהפכו בין לילה ובאופן ספונטאני למבוגרים ולמנהיגים, שהובילו מאות אלפי שרידים – ילדים וילדות, צעירים וצעירות, מבוגרים ומבוגרות – בדרכי הבריחה וההעפלה לארץ ישראל. הפרק מוצג באמצעות פריטים אישיים שלהם, הממחישים את התחושה של צעירים אלה כי הם שותפים לשעה היסטורית גדולה – תחושה שנסכה בהם כוח ואפשרה להם לדחות לפי שעה את עיבוד האבל האישי ולהתמסר לרעיון הלאומי ולארגון שארית הפליטה במסעה לארץ ישראל.⁸

"שישה מיליון קטגורים – מדינת ישראל נגד אדולף אייכמן"

התערוכה "שישה מיליון קטגורים – מדינת ישראל נגד אדולף אייכמן" (נפתחה ב-2002), היא התערוכה המרכזית במוזיאון "משואה". התערוכה עוסקת בשואה בראי משפט אייכמן, כפי שעלתה מבעד לעדויות ולראיות שהובאו במשפט, שנערך בירושלים בשנים 1961-1962. התערוכה משלבת תצוגה תיעודית אודיו-ויזואלית עם מערכת מולטימדיה אינטראקטיבית ממחושבת.

התערוכה לא רק חושפת בגוף ראשון, באמצעות העדויות הניתנות ישירות מפי הקורבנות, את זוועות השואה ואת מסכת האירועים ההיסטוריים, אלא גם מעלה היבטים נוספים, מוסריים ורגשיים, כמו תהליך הדה-הומניזציה ואובדן השיפוט הערכי; תקפותם של ערכי תרבות ומוסר במצבי קץ; מגבלות הבחירה במצבים של חוסר אונים; משמעותה של "גבורה"; מידת אחריותו של הפרט; גבולות הציות לסמכות; סוגיית ה"ציות לפקודה" ועוד.

הביקור בתערוכה "שישה מיליון קטגורים – מדינת ישראל נגד אדולף אייכמן" משלב ממד חווייתי הנובע מעצם הסיוור הראשוני בתערוכה, וממד קוגניטיבי: עבודת חקר אישית או קבוצתית באמצעות מערכת מולטימדיה אינטראקטיבית.

התערוכה מתייחסת לשלושה ממדי זמן: זמן המשפט – זיכרון השואה בישראל של ראשית שנות השישים של המאה העשרים; זמן השואה – מבעד לעדויות ולראיות שהוצגו במשפט; וזמן ההווה – הבוחן את משפט אייכמן כנקודת מפנה ביחסה של החברה הישראלית לשואה.



מיצג הפתיחה לתערוכה "שישה מיליון קטגורים"

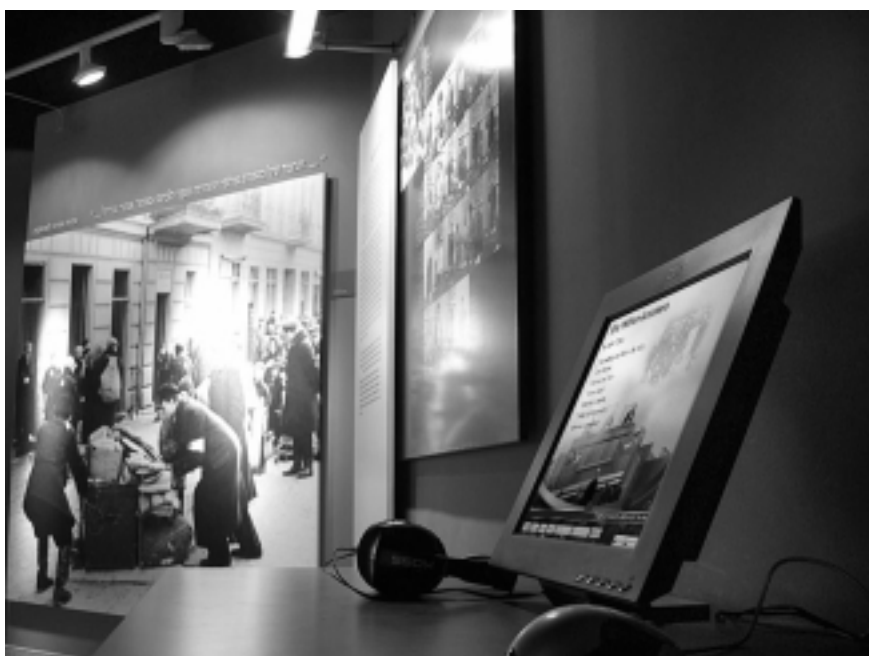
הממד החזיוני

החלק הראשון של התערוכה מתייחס לתקופה שבין הבאתו של אדולף אייכמן לישראל ובין תחילת משפטו. התערוכה פותחת בתגובתו הספונטאנית של הרחוב הישראלי להודעה על לכידתו של אייכמן (24 במאי 1960) והימצאותו במעצר בישראל. זאת, דרך אמצעי התקשורת השונים דאז: הרדיו וכתורות העיתונים. כן היא מתארת את ההכנות למשפט, באמצעות הראיות שנאספו על ידי יחידה 06 של המשטרה, ומסכמת חלק זה במיצג תלת-מסכי ב"אולם בית המשפט", שבו מוצגים הן הרחוב הישראלי והן המשפט ("אולם בית המשפט" משמש גם לסיכום החוויה הקוגניטיבית של התערוכה). המשך התצוגה הוא מעין סיור בימי המשפט, המציגים, באמצעי הקרנה מגוונים, קטעי עדויות וסרטים דוקומנטאריים בני התקופה, בהתאם לסדר הנושאים שהועלו במשפט: שנות השלושים ועליית הנאצים לשלטון, הגטאות, ההרג ההמוני בבורות המוות, השילוחים, ומחנות ההשמדה. חלק נפרד מוקדש לחקירה הנגדית של הנאשם. כל העדויות והטקסטים המלווים את התצוגה מבוססים על החומר שהוצג במהלך המשפט.

הממד הקוגניטיבי

המעבר מהתצוגה ההיסטורית לחלק הפעיל שלה מתבצע באמצעות מאגר מידע, הנמצא במערכת מולטימדיה אינטראקטיבית. המאגר מבוסס על מאה וחמישים קטעי עדות מתוך התיעוד המוסרט של המשפט, ואלפי מסמכים ותצלומים המקובצים בשלושים נושאים. המתח שבין זוויות הראייה השונות של העדים מעורר את המבקר למחשבה על משמעותן של סוגיות מרכזיות מתקופת השואה בפרספקטיבה של ימינו. המערכת מאפשרת למבקרים לבחון סיטואציות אנושיות ודילמות מוסריות איתן התמודדו הקורבנות בגטאות ובמחנות הריכוז וההשמדה; היבטים הרנים בדמותם של אנשי האס-אס, במשתפי פעולה, בעומדים מן הצד, ועוד.

הביקור בתערוכה מסתיים בעבודת חקר אישית או קבוצתית, שמערכת המולטימדיה האינטראקטיבית מאפשרת, ובהכנת טיעונים לקראת "משפט היסטורי" המתקיים באולם "בית המשפט". שם בוחנים הצופים הצעירים את הרלוונטיות של הנושאים שנחשפו בפניהם לחייהם ולזהותם; את הקשר שבין זיכרון אישי לזיכרון קולקטיבי; וכן את השפעת המשפט על זיכרון השואה בחברה הישראלית היום.



עמדת מולטימדיה לעבודות חקר

"מה הייתה המילה שואה" – זיכרון השואה בשיח התרבותי בישראל

**"שנתיים לפני החורבן
לא קראו לחורבן חורבן;
שנתיים לפני השואה
לא היה לה שם..."
(יאיר ויזלטיר)**

התערוכה "מה הייתה המילה שואה" (נפתחה באפריל 2005) משקפת את השינוי שחל בשיח הציבורי על השואה וביחסה של החברה הישראלית אל ניצולי השואה. בשנים האחרונות הייתה השואה לנושא שאינו יורד מסדר היום הציבורי, בישראל ובעולם המערבי כולו. השואה בולטת בשיח התקשורתי, ביצירה האמנותית ובמחקר האקדמי. התערוכה מתמקדת ביצירות מתחומי התיאטרון, הקולנוע, הספרות והאמנות החזותית, שעסקו בשואה ושנוצרו בארץ מתום מלחמת העולם השנייה ועד היום.

כמו התערוכה "ששה מיליון קטגורים", כך גם תערוכה זו משלבת ממד חוויתי וממד קוגניטיבי.

החלק החוויתי מציג בשני חתכים – כרונולוגי ונושאי – יצירות אמנות ישראליות שנוצרו בין השנים 1945-2005, באמצעות טבלה המשקפת את ההיקף המתעצם של העיסוק בשואה מאז שנות השמונים של המאה העשרים. היצירות המוצגות הן מתחומי האמנות, הספרות, הקולנוע והתיאטרון.

החתך הנושאי מציג את השינויים שחלו ביחסה של החברה הישראלית לניצולים ולזיכרון השואה, באמצעות השוואה בין יצירות שונות. כך, למשל, השינוי שחל בהגדרה של דמות "הגיבור/ה" בשואה משתקף בהשוואה בין המחזה "חנה סנש" (של אהרון מגד), שהציג את הגיבורה האולטימטיבית של השואה ("הבימה", 1958), ובין המחזה "קסטנר" (של מוטי לרנר), המציג גיבור שעליו נאמר בשנות החמישים של המאה הקודמת, במשפט קסטנר המפורסם, כי "מכר את נשמתו לשטן" ("הקאמרי", 1985).

בין הנושאים בהם דנה התערוכה: שינוי נקודת התצפית – מהפרספקטיבה של החברה הקולטת לפרספקטיבה של הניצולים; שינוי היחס לניצולי השואה – משיפוטיות לאמפתיה; שינוי הזהות – מזהות ישראלית לזהות יהודית; מאָלם לדיבור – דור ראשון ודור שני; והתמורה הערכית – מלקחים לאומיים למשמעויות אוניברסליות.⁹

בחלקה הקוגניטיבי מתמקדת התערוכה בשיח העכשווי בנושא השואה. בעוד שתערוכות היסטוריות עוסקות מטבען בעבר, האתגר בתערוכה זו היה להפוך אותה לתערוכת קבע עדכנית, המתייחסת לשיח בהווה – הבלתי צפוי והמשתנה תדיר. מערכת מולטימדיה אינטראקטיבית מעדכנת את המבקרים בשיח התקשורתי והתרבותי בזמן התרחשותו. באמצעות תוכנה שפותחה במיוחד למטרה זו, מוזמנים המבקרים לעיין ביצירות חדשות בתחומים השונים ובראיונות שנערכו עם יוצריהן, להגיב להקשר האקטואלי של היצירות ולתגובותיהם של המבקרים האחרים. כל זאת, כחלק מהחוויה הלימודית שלהם במוזיאון, המקבלת משמעות רלוונטית לשאלות עמן הם מתמודדים יום-יום.

תערוכות מתחלפות של אמנים בני הדור השני¹⁰

חיים מאור – "הספרייה האסורה", "פני הגזע ופני הזיכרון", 1996–2006

"סבי העיור לימדני כי גזענות היא מחלתם של האנשים הרואים בעיניהם.

'כשאתה עיור, הלב נפתח לכל אדם באשר הוא'.

לא. אני לא גדלתי על שנאה."

(חיים מאור, "הספרייה האסורה")

המציבים של האמן חיים מאור – "הספרייה האסורה" ו"פני הגזע ופני הזיכרון" – בוחנים את השואה ממבטו האישי של האמן, יליד הארץ, בן להורים ניצולי שואה. הם משלבים בין המסר הייחודי היהודי-ישראלי של השואה ובין המסר הכלל-אנושי שלה. מאור ניסה לחדור "לתוך שברים של תמונות קשות וכואבות", כפי שתוארו בעיקר על ידי אביו וסבו. הוא ניסה להתמודד עם שברים אלה על ידי ציור פניהם של הוריו ושימוש במילים לכאורה רגילות ותמימות, כמו מקלחת או רכבת, אשר קיבלו את משמעותן הדמונית בהקשר של השואה. בשונה מרבים מאמני הדור השני, חיים מאור לא הסתפק בביטוי האישי-משפחתי של עיבוד חוויותיו כבן להורים ניצולי שואה. "הוא לא התכחש להשפעה הייחודית של השואה על משפחתו ועל עם ישראל, אך לא נעצר שם, אלא הבין שהשלכות של מעשים איומים אלה היו הרבה מעבר לאלו שעברו על הקורבנות, ובכך ייחודו".¹¹

הסיור בתערוכה מאפשר למבקרים לברר את המשמעות הטעונה של העבר, שכן



תערוכת "פני הגזע ופני הזיכרון"

הדיון אינו בשואה כשלעצמה, כי אם באדם בכלל – באדם ללא מסיכה, במה שנותר לאחר הסרת שכבות הלפפה של "התרבות" – בדואליות של הקורבן ומבצע ההתעללות, הקיימת, על פי תפיסתו של חיים מאור, בכל אחד מאתנו. הדיון מתמקד בשני רבדים: ברובד הראשון נפרס נושא השואה באמצעות הקשרים ביוגרפיים של שתי דמויות בנות הדור השני – גבר ישראלי ואישה גרמניה. הרובד השני של המיצב מעורר את המבקר להיות שותף פעיל בחוויה ולהתעמת עם עצמו, עם דימויו ועמדותיו.

נטייתם של הצופים לזהות השתייכות לאומית על פי טיפוסים פנים ואפיוני גזע, מעוררת דיון על גישות סטריאוטיפיות ועל הסכנות בתהליך המקבע בסופו של דבר גישות ערכיות ושיפוטיות ביחס לקבוצות שונות: אמנם, את עצמנו אנו רואים כפרטים, אך את האחרים אנו נוטים לראות כמייצגים של קבוצות. הדיון בתערוכה מעלה שאלות על הגורמים המאפשרים לסטריאוטיפים לפרוח ועל דפוסי ההתמודדות שלנו כחברה: הן כבעלי גישה סטריאוטיפית והן כמושא של סטריאוטיפיזציה.

ורדי בהנא – "משפחה אחת", 2008

"הנרטיב הישראלי-יהודי כולו, כפי שהוא מתגלם במשפחה אחת. זוהי המשפחה שלי. לשאלה הגדולה של הזהות הישראלית-יהודית מספקות התמונות של משפחתי קלידוסקופ של תשובות..."
(ורדי כהנא)

נקודת המוצא לתערוכה היא תמונת אמה של האמנית ושתי אחיותיה. על אמת ידה השמאלית של כל אחת מהן צרובים מספרים עוקבים: A-7760, A-7761, A-7762. כך, בסדר הזה, הן עמדו באביב 1944 בתור לקעקוע באושוויץ. אז הן לא ידעו אם יחיו גם מחר. היום, שלושותן חיות בישראל, סבות ל-31 נכדים. לשתיים מהן יחדיו 34 נינים.

...הלכידות המשפחתית הייתה בעיני הורי ואחיהם ערך מקודש, ערך עליון מעל לכול חילוקי דעות בגין תפישת עולם, אידיאולוגיה או דת. הקשר המשפחתי היה הדוק וספוג בתחושות של צורך הישרדות, קשר שנבע באופן טבעי מהשבעה שבני הדור נשבעו זה לזה – להיפגש אחרי המלחמה ולהקים שוב את ביתם, קרובים זה לזה. הם הגיעו לישראל חסרי כול, וכולם סייעו לכולם, כשהעולים ראשונה קלטו את אלה שבאו אחריהם.¹²



ורדי כהנא — "משפחה אחת"

האמנית מספרת, כי ככל שהתקדמה במלאכת התיעוד, כך התחדדה בה ההכרה שמשפחתה מייצגת את ההווה הישראלית-יהודית, והיא העמיקה את תיעוד קרוביה ברחבי הארץ ואף מחוצה לה: "...חציתי גבולות אידיאולוגיים ונפשיים. נעתי בין קיבוצי 'השומר הצעיר' בצפון להתנחלויות ביהודה ובשומרון, בין סוסיא שבדרום הר חברון לסביון, בין ירושלים לתל אביב, בין בני ברק לקופנהגן, בין פתח תקווה לקיסריה. מסעי עבר מה'שמאל' ל'ימין', ממחוזות חרדיים קיצוניים לבתי אתאיסטים ואפיקורסים גמורים".¹³

השאלה שמעלה ורדי כהנא, והמבקרים דנים בה, היא: "... האם זהו קשר של ניגודים ושל קרעים משפחתיים, או קשר משלים על רצף היסטורי ותרבותי? האם נכון כלל לחפש קשר כלשהו, או שמא הדחף לחיפוש הזה הוא, למעשה, שריד של הצורך שחש הדור הקודם לשמר בכל מחיר את המשפחתיות כמקור של כוח הישרדות?"¹⁴

סיכום

עיצוב זיכרון השואה במוזיאון המחודש של "משואה" הוא ביטוי לדרך שבה אוצרים ויוצרים בני הארץ – רבים מהם בנים למשפחות שנגדעו בימי השואה – בחרו לעצב את זיכרון השואה לקראת מפנה המאה. התערוכות החדשות נועדו לא רק לתת קול לסיפוריהם האישיים של הניצולים, אלא אף להקנות לזיכרון השואה משמעות רלוונטית – אישית, תרבותית ואינטלקטואלית.

אנו חיים היום בעידן שבו ייצוג זיכרון השואה נע בין שתי מגמות: מצד אחד – ייצוג ריאליסטי-היסטורי תיעודי, החותר לשחזור מדויק ככל האפשר של העבר; ומצד שני – ייצוג עקבות השואה: ביטויים אמנותיים, היוצרים חוויה שנועדה לעורר את הצופה למחשבה על השפעת זיכרון השואה על התובנות שלנו בנוגע לעולם שסביבנו וערכיו.

האתגר שנטל על עצמו המוזיאון ב"משואה" בעשור האחרון, היה לבחון את השיח הציבורי והתרבותי בעקבות השואה, במטרה לעורר את המבקר למחשבה על ההשלכות של זיכרון השואה על שאלות מרכזיות של חיינו וזהותנו היום.

הערות

1. בפרוגרמה של "משואה", שהוכנה ע"י פרדקה מזיא בשנת 1965, הושם דגש על הקניית ערכים יהודיים ואוניברסליים בעקבות השואה ועל כך שבעלי העניין במוסד ההנצחה החינוכי יהיו לא רק חברי התנועה בעבר ובהווה כי אם "כלל ישראל". פרדקה מזיא, 4 ביולי 1965, ארכיון "משואה", AR-MA-193-09; משה קול, "אתגרי משואה", קובץ משואה, א', 1973, עמ' 11-8.
2. טולה אמיר, גלגל הצלה, קטלוג הביתן הישראלי, התערוכה הבינלאומית העשירית לאדריכלות, הביאנלה בוונציה, 2006, עמ' 74-81.
3. George Hein, *The Challenge and Significance of Constructivism, Hands On!*, Europe Conference, 2001, London: Discover, pp. 35-42.; George Hein, *Constructivist Learning Theory, The Museum and the Needs of People*, CECA (International Committee of Museum Educators) Conference, Jerusalem, Israel, 15-22 October 1991; Lisa Roberts, *From Knowledge to Narrative – Educators and the Changing Museum*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. and London, 1997.
4. מרטין ג' ברוקס וז'קלין גרנון ברוקס, "האומץ להיות קונסטרוקטיביסטי", *חינוך החשיבה*, 19, סתיו 2000, משרד החינוך ומכון ברנקו וייס, עמ' 151-159; קתרין טומי, פוסטנוט, "קונסטרוקטיביזם – תיאוריה פסיכולוגית של למידה", *חינוך החשיבה*, 8 בדצמבר 1996, משרד החינוך ומכון ברנקו וייס, עמ' 11.



5. ולדיסלב שלאנגל, **אשר קראתי למתים – שירי גטו ורשה**, תרגום: הלינה בירנבוים, הוצאת טרקלין, 1987.
6. עדויות אלו הן חלק מפרויקט בינלאומי לתייעוד שנערך בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים על ידי אוניברסיטת ייל, בשיתוף עם מוזיאון בית התפוצות, מכון "משואה" ומוזיאון השואה בווינגטון.
7. גוסטה דוידסון, **יומנה של יוסטינה**, עמ' 17 – יומן שכתבה גוסטה דוידסון על פיסות של נייר טואלט, בהיותה כלואה בכלא מונטלופיך בקרקוב. היומן מתאר את המציאות ואת ההווה היום-יומי של חברי תנועת "עקיבא" שירדו למחתרת. גוסטה, חברת הנהגת "עקיבא", הייתה ממקימי מחתרת "החלוץ הלוחם" בגטו קרקוב. היא הייתה בת זוגו של שמשון (שימק) דרגנר, ממנהיגי התנועה וממפקדי המחתרת. שניהם נתפסו ונכלאו (בנפרד), אך הצליחו להימלט מהכלא ולהצטרף שוב ללוחמים במקום המסתור שלהם. באוקטובר 1943 חשפו הגרמנים את המסתור, שימק נאסר וגוסטה הסגירה עצמה לידי הגסטאפו זמן קצר אחר כך.
8. יצחק קשתי, **"הלהבה שהאירה את פועלם – על תנועות הנוער הציוניות בגולה כזהות וכפעולה"**, **קובץ משואה**, ל"ד, 2006, עמ' 19-35.
9. איה בן נפתלי, **"מה הייתה המילה שואה – זיכרון השואה בשיח התרבותי בישראל"**, **קובץ משואה**, ל"ג, 2005, עמ' 10-26.
10. התערוכות מיצירותיהם של בני הניצולים מוצגות לפרק זמן ארוך, וכך מאפשרות לצוות "משואה" להכין תוכניות לימוד הנובעות מהנושאים המועלים בהן.
11. פרופ' דן בראון, **"חיים מאור, אמן מהדור השני לשואה: מביטוי הסבל הייחודי אל ההבנה הכלל-אנושית"**, בתוך: **חיים מאור, פני הגזע ופני הזיכרון: "הספרייה האסורה"**, **קובץ משואה**, ל"ג, 2005, עמ' 32-34.
12. ורדי כהנא, **"משפחה אחת"**, מוזיאון "משואה", ינואר 2008.
13. ורדי כהנא, שם.
14. שם.

(הצילומים באדיבות "משואה")



בין זיכרון להוויה

מוזיאון לוחמי הגטאות — האגף החדש

שיחה עם בינה סלע-צור, מנהלת חטיבת המוזיאונים
ואוצרת האגף החדש במוזיאון לוחמי הגטאות, יוני 2007

מוזיאון לוחמי הגטאות הינו פרי מחשבתם ומחויבותם של ראשוני קיבוץ לוחמי הגטאות. כמה עשרות מייסדים, ובראשם יצחק צוקרמן, צביה לובטקין, צבי ושרה שגר, טוביה בוז'קובסקי, בנימין אנוליק ומרים נוביץ', החלו כבר עם העלייה על הקרקע, בשנת 1949, להקים, תחילה במחשבתם ואחר כך במעשיהם, את הבית אשר



מבנה התערוכה "יד לילד" בבית לוחמי הגטאות



ינציה ויזכיר את פועלם בגטאות, את חבריהם ואת האתוס התנועתי שהביא אותם לפעול כפי שפעלו במהלך מלחמת העולם השנייה והשוואה. הבית – הוא המוזיאון – שאף להעלות על נס את הלחימה ואת גבורתם של חברי התנועה – תנועת "דרור". "הקיבוץ המאוחד", תנועת האם, אימצה את האתוס הזה בחום רב, בהיותו הולם את האתוס של המאבק של העם היהודי על הקמת מדינת ישראל הצעירה בימים שקדמו למלחמת הקוממיות.

מימיו הראשונים של רעיון הבית עמדה בפני המייסדים המשימה הדחופה והיא – לאסוף את רסיסי הזיכרון בכל מקום שבו הם נמצאים; לאסוף את השרידים ולשמרם מכל משמר. מבחינתם, זה היה הבסיס למוזיאון וזו הייתה התפיסה המוזיאולית שלהם. לקידום העניין יצאו לאירופה יצחק צוקרמן, מרים נוביץ' ואחרים. כאשר הוחלט על הקמת "יד ושם" ב-1953, ואנשיו הגיעו לאירופה בחיפוש אחרי מוצגים ורסיסי זיכרון, נאמר להם כי מרים נוביץ' ויצחק צוקרמן כבר הקדימו אותם. התובנה שלהם לגבי הבית הייתה, שהוא בעצם אוצר הזיכרון, ובתכולתו ובעצם קיומו אצור הזיכרון. בבית הזה הם היו המנהלים, המשמרים, האוצרים והמחנכים; הם היו מוסרי הזיכרון, והם עשו זאת בתוך סביבת המוזיאון שאותה הם יצרו, והיא היוותה להם מעין תיאטרון זיכרונות.

אדריכל המוזיאון היה שמואל ביקלס (1909-1975), ואכן הפינה לבניין הונחה בשנת 1953.

מאז עבר הבית תהפוכות. המחקר התפתח, האתוס הישראלי עבר תהליכי שינוי, וגם במוזיאון נוספו אגפים שונים וגלריות חדשות.

בקטלוג הבית הישראלי בביאנלה של ונציה, בשנת 2006, הציגה טולה עמיר את תערוכתה "גלגל הצלה", העוסקת במרחבי זיכרון במדינת ישראל. על בית לוחמי הגטאות נכתב בקטלוג התערוכה:

...המוזיאון נבנה כהבטחה לשמר את ההיסטוריה כהווה מתמשך; להדגיש את הקשר בין הסיפור האישי לסיפור הלאומי; ולאחות את השבר בין חלוציות וזיכרון, כמסגרת לעדויות האישיות של השורדים והמורדים... המבנה מייצר רחבת התכנסות חיצונית, טקסית, המיועדת לקהל רב. הרחבה צופה לעבר מוביל המים (האקוודוקט) הרומי העתיק ולעבר אמפיתיאטרון גדול. המוזיאון, שנועד להדגיש את היחס בין העדויות האישיות לעבר הקולקטיבי, תוכנן באופן זה. בחלליו הפנימיים מאפשר המוזיאון חוויית התייחדות אישית

וציבורית. רעיון זה מתורגם לאופן הכנסת האור אל המבנה – חלקיו הציבוריים מכניסים סוגים שונים של אור טבעי. בחלקים בהם נמצאת התצוגה נפתחות ארובות של אור מינורי, המאפשרות בדרכן זיכרון פרטי... (גלגל הצלח, קטלוג הביתן הישראלי, ונציה, 2006, עמ' 21).

לקראת תחילת המאה העשרים ואחת התקיימו דיונים בהנהלת המוזיאון על שינויים אדריכליים אפשריים שיחדשו את פני הבית ויתאימו אותו לצרכים של העידן החדש, וכל זאת מבלי לפגוע באדריכלות החיצונית והפנימית שייחדה את עבודתו של האדריכל שעיצב את הבניין.

בשנת 2002 נערכה תחרות אדריכלים, כשהרעיון המרכזי בה היה הוספת חללים מרכזיים באולם הכניסה לבית. משרד האדריכלים אפרת-קובלסקי נבחר לבצע את השינויים.

השינוי המרכזי היה בקומה הראשונה, ואילו הקומה השנייה נשארה ללא שינוי, כקומת האמנות. כדי לאפשר את בניית החללים החדשים, היה צורך לשנות את מיקומן של שתי תערוכות: הולנד וסלונקי. שאר הגלריות והתערוכות המוצגות בהן, ובכלל זה אולם המחנות, לא השתנו.

תוכנית האב של המוזיאון ביקשה שהאולם אליו יורדות המדרגות בכניסה יהיה אולם "זכור", ושמואל ביקלס, בתוכניתו המקורית, קבע במקום אוהל זיכרון, אלא שזה לא קם. עתה נוצר צורך לשאול שאלות הנוגעות למהותו של הזיכרון: האם יש לומר "זכור" או אולי עדיף לומר "יזכור", כפי שנקראת התפילה הנאמרת שלוש פעמים בשנה? ומי ישמור את הזיכרון כשנושאים הולכים ומתמעטים? כן נשאלו שאלות בדבר הכוונה שמאחורי אולם כזה: האם הוא מהווה אנדרטה מטאפורית, ואולי אמנותית, או מקום להדלקת נרות, לשירה, לתפילה?

מאירה קובלסקי, האדריכלית, הוסיפה בחלל הפתוח את האולם המרכזי, וממנו עליה אל תצפית, הקושרת אל הקהילה האורגנית. בכך הוחזר הזיכרון למייסדי הבית, חברי הקיבוץ.

התפיסה החדשה שאומצה על ידי הנהלת המוזיאון הינה, כי בחלוף הדורות צריך לחזור אל החפץ, הצוואה, הפקודה, השיר, לעבודת האמנות, לאישי, ובעצם אל כל הקונקרטי, כי בו אצור הזיכרון ואותו יש להעביר אל ה"יזכור".

הרעיון שלי היה לפתוח את ארכיון המוזיאון לציבור ולאפשר ביקור במקום, המציג ברובו חפצים אישיים. זאת, גם מהטעם שזיכרון השואה הוא בעייתי במיוחד,



אולם ה"יזכור" והעיצוב המחודש של ארכיון הפריטים הממוחשב

נוכח מניפולציות רגשיות, העייפות מהן ואי־היכולת להכיל את מראות האימה המלווים לרוב תערוכות בנושא זה. זה היה הרקע לשימוש בטכנולוגיה עילית כחלק מהעברת החוויה של הביקור בארכיון.

מסלול הביקור מתחיל כיום בכניסה לבית. אולם הכניסה הוא אולם ה"יזכור". מאחורי קירות זכוכית נראים אורות כחולים ומאחוריהם נמצא הארכיון. המבקר לוחץ על לוח התצוגה ומיד הוא מקבל מידע. מולו נפתחת מגירה ובה חפץ, פריט כלשהו, מוצג ארכיוני. המבקר יכול להמשיך לשוטט בין המגירות השונות, או לקבל מידע מפורט על פריט מסוים. במרכז האולם יש מקומות ישיבה לטקס זיכרון, ומימין, על קיר המזרח, מועלה מיצג שעיצב רומי אחיטוב, שבו אותיות עולות בגדלים שונים, מצטרפות לשמות קהילות, ומתפרקות ונעלמות. 4,700 שמות של קהילות נמצאים במקום. הם מופיעים ונעלמים ושוב חוזרים ומופיעים. מצד ימין של התצוגה נמצאת הירידה אל אולם המחנות. האולם נשאר כשהיה בעבר, ובעתיד יהיה צורך לחדש אותו, אך להשאירו במקומו.

הדגש על האדם הפרטי ועל החפץ הוא אלמנט מוביל גם במוזיאון ההיסטורי

החדש ב"יד ושם". אך קיים הבדל משמעותי בין התפיסה המוזיאלית שם לבין זו של בית לוחמי הגטאות. ההבדל הוא בגישה. באולם ה"יזכור" של בית לוחמי הגטאות אין אוצרות, אלא חשיפה של הארכיון כמות־שהוא. התפיסה שלנו היא לאפשר למבקר להיות האוצר של עצמו בשדות הזיכרון. המבקר אינו יודע איזו מגירה הוא פותח. הקפדנו על כך שהמבקר יפתח מגירה ויעמיק בתוכנה ובמשמעויותיה, או יפתח הרבה מגירות ויציץ בהן הצצה כללית. אין כאן בחירה אוצרותית. אנחנו חשפנו את הארכיון, והמבקרים יוצרים, באמצעות החומרים שבו, את סביבת הזיכרון המתאימה להם. החלטנו לחזור לאובייקט האחד – הכוס, המסרק, מברשת השיניים – ואנו מאפשרים למבקר לבחון את סיפורו. לעתים ההיעדר, חוסר המידע, או רק החפץ או מקום הימצאו, נותרו לעבודת ההווה של הזיכרון ומאפשרים לאנשים לגעת בזיכרון באופן אחר.

ניסינו לענות על השאלה: היכן נמצא הזיכרון? האם הוא זמין תמיד? הרי הוא יכול להופיע בנקודות בלתי צפויות. זה נושא מורכב. קבוצת המייסדים של המוזיאון הייתה אוונגרד בחינוך ובעשייה. היא באה מהעולם היהודי, עברה מה שעברה, המשיכה להאמין בתיקון אדם ועולם, התחילה מחדש, הקימה קיבוץ. התפיסה באולם ה"יזכור" היא לא רק של חזרה אל התפילה היהודית, אלא של עיון מחדש בשאלת הזיכרון. האתגר של נגיעה בזיכרון והאופן האחר והשונה של עיצוב הזיכרון מאפשרים את יצירת השילוב של ה"יזכור", שבא מרקע יהודי, עם משמעות "חילונית" למעשה הזיכרון, ומובילים אותו במסע יהודי עמוק המגיע עד ימינו. גם באולם ה"יזכור" עולות שאלות: האם זהו זיכרון קולקטיבי או סובייקטיבי? האופן שבו מוצג הזיכרון הוא זיכרון סובייקטיבי, אך זה גם זיכרון קיבוצי. ברמה של הפרט, היחיד, אין הבדל אם היה לוחם, ניצול, "אבק אדם"; הם היו ועודם שווים בעינינו. תפקידנו הוא לתעד אותם, האנשים והחפצים, לכלל זיכרון. ואני מקווה שכך נעשה.

אם מסתכלים על עמדת המייסדים בעשור הראשון להקמת המוזיאון, ניתן לראות כי הייתה להם (לטוביה בוז'יקובסקי, למשל) עמדה ברורה מאוד בתפיסת "הגבורה": לחימה פיזית בגרמנים והתנגדות לכל אפשרות אחרת של עמידה מולם. גישה זו השתנתה כבר באופן בו אצרה שרה שגר את תערוכת ההתנגדות: תפיסת המאבק להתנגדות, כפי שהיא הציגה אותה, הייתה בעלת ממדים מורכבים, מרובי פנים. השינויים החדשים במוזיאון, שהוכנסו בראשית העשור הנוכחי, מבטאים כבוד לתהליך שעבר על החברה הישראלית, וגם על דור המייסדים של המוזיאון, כחלק ממנה. בעתיד יהיה צורך ליצור קשר הדוק יותר בין אולם ה"יזכור" לבין אולם המחנות.



יהיה צורך לפתוח פתח ישיר יותר לייצוג הראשוני והנוכח כל־כך של השואה במלוא משמעותה. תגובותיהם של חלק מן המבקרים במוזיאון במתכונתו החדשה מצביעות על כך, שהאולם נתפס כהיי־טק ולא כהלך נפש של זיכרון של חשיבות השימור הארכיוני. נראה שלא כולם חשים שהזיכרון אצור ברסיסים, שהוא אינו שלם, וכי השברים מציגים אותו כפי שהוא. אם הדבר אכן נתפס כמשהו "היי־טקי", עלולה להיות בכך החמצה. לכן פתחנו פתח ראייה אל הארכיון, בכוונה לתת הבזק כלשהו לתוכו, לראות שזהו באמת ארכיון. חשבנו, שמכיוון שאי אפשר להכניס כל אחד לארכיון, הצצה זו אולי תסייע בהבנת הממד הזה.

מאירה קובלסקי, בתוכניתה האדריכלית החדשה, יצרה אולם נוסף מעל לאולם ה"זכור" – אולם המייסדים – המחבר את חלקי המוזיאון הקיים ומהווה לו מרכז. את גרם המדרגות בכניסה למוזיאון היא השאירה כפי שהיה. זהו אלמנט אדריכלי חשוב, שהוכנס על ידי האדריכל המקורי של המוזיאון, שמואל ביקלס. גם הכיפה שמעל גרם המדרגות נשארה, ובולטת עכשיו עוד יותר. בכלל, האדריכלות של ביקלס קיבלה בתוכנית החדשה הדגשה, והיא ברורה ומרשימה עכשיו אף יותר מבעבר.

כפי שנאמר לעיל, מיקומן של תערוכות קודמות צריך היה להשתנות נוכח התוכנית החדשה. הדבר חייב מחשבה לגבי אולם גרמניה, שבו צריך היה למצוא דרך נכונה לשלב את הישן עם החדש ולתת את ההקשר הנכון בין שניהם, תוך הוספת רבדים וממדים חדשים של המחקר, וליצור התבוננות חדשה על מקומה של גרמניה במוזיאון. צריך היה גם לקחת בחשבון שבבית לוחמי הגטאות קיים מרכז לחינוך הומניסטי, שחָסֵר לו ביטוי מוזיאלי של הנושא הגרמני, אותו היה צריך להכניס עתה, כמו התהליך החוקתי, הבירוקרטי, התעמולתי, החינוכי, תהליך הדה־לגטימציה של האחר – התהליכים הפשיסטיים המאיימים על כל חברה דמוקרטית. אי אפשר היה שלא לעסוק בהבנת תהליכים אלה, במיוחד במקום כמו בית לוחמי הגטאות.

אתגר אחר שעמד בפנינו הוא השילוב המחודש של סיפור תנועות הנוער בתוך המארג של סיפורי הגטאות. ייתכן שחידוש אולם הגטאות במוזיאון יאפשר לתת ביטוי לממד חשוב זה של תנועות הנוער ותפקידן המשמעותי בגטאות. אין ספק, שהדרמה של תנועות הנוער שהתחוללה בגטאות צריכה להיות נוכחת במוזיאון במלוא עוצמתה.

אולם המייסדים במוזיאון מאפשר לספר מחדש את סיפורו של בית לוחמי הגטאות,



אולם המייסדים: תצוגת שרטוטים של המוזיאון המיועד, שעשה יצחק צוקרמן

את סיפורם של מייסדי הבית. בודדים מהם עדיין חיים בינינו ונשארו חברים בקיבוץ, ואחרים מהם לא נשארו לחיות בקיבוץ, אך ראו עצמם שותפים לעיצובו ולהתפתחותו של המוזיאון.

כאמור, מי שיזמו וקידמו את רעיון הבית היו יצחק צוקרמן, צביה לובטקין, צבי ושרה שגר, טוביה בוז'קובסקי, בנימין אנוליק ומרים נוביץ', וכן ההיסטוריונים יוסף קרמיש ונחמן בלומנטל. כולם נולדו בשליש הראשון של המאה העשרים. כצעירים מאוד הם עברו את השואה. הם נקבצו אחרי המלחמה לגרעיני התנועה, הגיעו ארצה, וב-1949 עלו על הקרקע. מלכתחילה היה ברור שהקבוצה הזאת לא תוכל להוביל לבדה את העשייה של בית לוחמי הגטאות. מאחוריה התייצבה תנועה, "הקיבוץ המאוחד", שהם היו חניכיה והיוו את הסמל שלה במאבק על פניה ודמותה של החברה הישראלית. התנועה – תנועת השמאל הסוציאליסטי – אימצה את האתוס של לוחמי הגטאות ולקחה על עצמה את האחריות למוזיאון. כל קיבוצי "הקיבוץ המאוחד" חתמו על עצומה לתת יד להקמת המוזיאון ורתמו למשימה זו את מיטב אנשיהם וכספם.



המחויבות של המייסדים היא סיפור ישראלי מובהק, שבמרכזו עומד המאבק על עיצוב הזיכרון – הן זיכרון ישראלי והן זיכרון השואה. הם עיצבו את עצרות הזיכרון הראשונות במדינת ישראל ותרמו לאתוס הלאומי את הדמות הלוחמת של בית לוחמי הגטאות. דמות זו הפכה להיות כף המאזניים של "הגבורה" אל מול הכף השנייה – השואה.

אולם המייסדים צריך היה לספר את הסיפור של כל המייסדים. התשתית לכך כבר הייתה קיימת: ארבעת כרכי "דפי העדות" שהוציא צביקה דרור, שהכילו 96 סיפורים אישיים. בהמשך אותרו יתר המייסדים חברי הקבוצה הראשונית, בעלת הביוגרפיה הזוהה, שהיו חלק מן ההחלטה להקים את הבית: סך הכל 150 מייסדים. בית לוחמי הגטאות הוא לכאורה סיפור פרטי, אך למעשה הוא סיפור כללי.

באולם המייסדים מתחילה להיווצר תחושת הקשר אל הנוף. נקודת האפס באולם המייסדים מיוצגת בפנורמה רחבה של הנוף הקיבוצי השלם, השָׁלוֹ. כאשר מתקרבים אליו, מופיעים החריצים, הבקיעים של קשיי העבר. זו פנורמה רחבה, דיגיטאלית, שבהתקרבות אליה עולים על פניה דימויים שונים. המבקר נמצא בה בעת גם בהווה וגם בעבר. הוא מפעיל את הזיכרון. אם הוא רוצה, הוא נוגע בו; אם הוא רוצה, הוא עוזב אותו. הנוף הקיבוצי שבפנורמה מתקשר לנוף, שבשלב הבא של הסיוור במוזיאון יתגלה למבקר מהתצפית. הכוונה הייתה ליצור את הקשר חזרה אל הקיבוץ, אל הקהילה, אל הגליל המערבי, על מרקם היישובים שבו – ערביים, יהודיים ונוצריים – שאת שמותיהם הוא יכול לקרוא בשלוש שפות: בעברית, בערבית ובאנגלית. היציאה לנוף היא היציאה לחיים חדשים, לאתגר חדש.

במרכז אולם המייסדים נמצא ספר הקהילה, שערך-כתב דרור בורשטיין, הנראה כמו ספר הקהל – גדול ובפורמט אלבומי. הספר כולל סיפורים אישיים ותצלומים. כל סיפור מוגבל לארבעה עמודים, שבהם עבר והווה משולבים יחדיו, והוא אינו מהווה עומס גדול על הקוראים, שזמנם מוגבל. אין כאן עמדה של היסטוריון; הכל נטוע בעדויות הראשוניות, והחומר הגולמי הוא המרכז. גם כאן, כמו באולם ה"זיכור", מושם דגש על הבנת ערכו של החומר הראשוני. דרור בורשטיין אסף את הסיפורים ושמר על הציטוטים האוטנטיים ששמע. עם זאת, הספר כולל גם נושאים מרכזיים, כמו ראשית המלחמה ושבירת העולמות ברגע אחד.

אפשר לקרוא את העדויות המופיעות בספר בצורתן המעובדת, אך תמיד גם ניתן לחזור לעדות עצמה: המבקר יכול לחזור ולקרוא אותה במלואה בצורה דיגיטאלית.



דיאלוג דמיוני וירטואלי בין יצחק צוקרמן למארק אדלמן בשאלת המרד

הכינונו סרט מבוא של תשע דקות העוסק בקונטקסט של המלחמה: הגטאות, המחנות, המרד. נושא המרד מיוצג על ידי 15 דקות מתוך הסרט "פני המרד", שהופק על ידי בית לוחמי הגטאות ב־1982, המחברות את הדילמות שבהן התלבטו הלוחמים בגטאות. עיצבנו גם עמדת ישיבה, המאפשרת צפייה בשיחה דמיונית, המבוססת על עדות ראשונית, בין מארק אדלמן ליצחק צוקרמן. שניהם ניצבים באותם נופים, באותו מקום, אך הנרטיבים שלהם שונים.

הנושא הבא הוא החברים אחרי המלחמה. המשבר שלהם היה גדול. מן העדויות עולה תחושת משבר קשה. הם חזרו מן המאבק על ההישרדות הבסיסית וגילו את השבר הענק שגרמה השואה. למרות זאת, הם לא נתפסו לניהיליזם ולא לנקמה, אלא נרתמו לעשייה – הקמת בתי ילדים, מחנות העקורים, הבריחה. על נושאים אלה מוצגים סרטים, עדויות ועוד.

כשהוצג הרעיון הבסיסי של המוזיאון, הוותיקים התרגשו ושיתפו פעולה עם התהליך, למרות הקושי בתמצות החיים למספר עמודים. הם הבינו איך הסיפור כולו מתחיל מן העדות האחת והופך לעשייה למען ההווה והעתיד. הם גם קיבלו מאתנו את התחושה שזהו הסיפור שלהם; שלא הייתה בו התערבות היסטורית ולא אמירה היסטורית.



בתוך סיפורי המייסדים שלובה ההיאחזות בחיים, החיוניות שלהם. זו גם הסיבה לכך שהספר שערך דרור בורשטיין נקרא בלי שום מקרה מוות, כעדותה של אחת החברות שהייתה אחת מיילדת במחנה המעצר הבריטי בקפריסין, שיילדה כאלף ילדים בלי שום מקרה מוות.

מצד ימין של אולם המייסדים ניתן מקום להנצחה ולזיכרון סיפורו של הבית. האדריכלית של השינויים של השנים האחרונות הקימה בו מודל של הבניין עצמו, המאפשר למבקר להתמצא בו. בנוסף לכך, מתאפשר למתעניין להכיר נושאים שונים בתולדות הבית: האדריכלות שלו, ההתנגדויות שהוגשו, המתח בין הבית ל"יד ושם", ביטויים חיצוניים לתחושת האשם של ההנהגה, והעובדה שהבית היה ענף מענפי המשק. ניתן לראות במקום גם קטעים מסרטי ארכיון וצילומים, המראים את המייסדים מדריכים בעצמם את המבקרים, וניתן לשמוע כיצד הם מסבירים את המקום. כמו כן מובא מידע על ייסוד הארכיון והוצאת הספרים והמחקרים מטעם הבית, וכן על הפקת סרטים תיעודיים ועל העצרות הראשונות שנערכו במקום. מכאן עולים למעלה – לתצפית על הנוף.

אני מרגישה, כי הדרך שעשינו והתפיסה הרעיונית והעיצובית שגיבשנו נכונות למקום המיוחד הזה. התפיסה היא מוזיאלית באופן אחר; היא המעט המחזיק את המרובה; היא תואמת את מה שאני רואה ומגדירה כמוזיאון ותפקידו התרבותי-חברתי. הסיפור של לוחמי הגטאות מחייב שגם העשייה התרבותי-חברתית שמסביבו תהווה אתגר לעשייה אוונגרדית. נתנו לזה אפשרות גם מבחינת העיצוב וגם מבחינת המסר. מכאן יש לעשות ולהמשיך. זה גם סיפור ישראלי, המאפשר את ההשתקפות של עצמך, וזה כשלעצמו חשוב מאוד, גם בלי לדבר על גבורה ולחימה. זו הסתכלות מאוד אנושית על האדם והחברה.

מוזיאונים במהותם הם מקום הומניסטי והם שייכים לתחום הידע ההומניסטי, וזו צריכה להיות נקודת המוצא שלהם. לזאת אני מצפה מכל מוזיאון. אך בה בעת, מוזיאון אינו ספר היסטורי; הוא צריך ליצור דיאלוג אחר בתחום הדעת עם המבקר שבא אליו. לדוגמה, המפגש המיוחד שעיצבנו באולם המייסדים, באמצעות הפגישה בין אדלמן לצוקרמן, הינו אלמנט מוזיאלי שעל האוצר והמעצב לזמן לו [למבקר]. רק כך הוא יבין שיש נרטיבים שונים, המעשירים את ההיבט ההיסטורי. כך גם צריכה להיות התפיסה של ההקשר הנופי אל המוזיאון.

גם החוויה של המבקר במוזיאון צריכה להיות אחרת. צריכה להתקיים התמודדות



עם המקורות הראשוניים, וזאת צריכה להיעשות בדרך מאתגרת. אנחנו ניסינו דרך מסוימת. השלב הבא עומד לפתחם של המחנכים. אני, בת דגניה, גדלתי וחונכתי על המופת של תיקון עולם, ו[אני] אדם שהיה נוכח במקום שהוא ערש התנועה הקיבוצית. כשלמדתי את הסיפור של לוחמי הגטאות, חדרה לתודעתי ההבנה, שלאותם מייסדים היה אותו חלום, אך בדרך הם היו צריכים לשאת על עצמם את ואדיות התוגה האלה של הזיכרון הנורא, ולמרות זאת להמשיך להאמין בתיקון אדם ועולם. נוסף לי ממד של הערכה גדולה מאוד לניצולי השואה. היום מדברים על תרומתם של ניצולי השואה לחברה הישראלית בכל תחומי החיים. תרומתם המשמעותית בעיני היא ביכולתם לשאת את המשא של הר העבר שהולך ונאסף, ולהמשיך בחיים; לבנות חיים חדשים ושלמים בשבריריותם.

(הצילומים באדיבות מוזיאון בית לוחמי הגטאות)



"בגובה העיניים"

המוזיאון החדש לתולדות השואה ב"יד ושם"

אבנר שלו ויהודית ענבר

המבקר המגיע ל"יד ושם" חוצה גשר צר בדרכו אל המוזיאון לתולדות השואה. לנגד עיניו מתנשא קיר בטון החודר לתוך ההר. בהיכנסו נתקל מבטו במנסרה ארוכה החותכת את הרכס ובסיומה ניבטת פיסת שמיים. הוא פונה שמאלה ועל הקיר המשולש שלפניו נעות דמויות אנושיות. זוהי עבודת וידיאו של האמנית מיכל רובנר, המציגה דימויים אותנטיים מן העולם היהודי שהתקיים לפני מלחמת העולם השנייה — לפני השואה. זהו עולם מגוון ומלא חיות. הדמויות המוקרנות על הקיר מזמינות



העולם היהודי שהיה — המיצג של מיכל רובנר בכניסה לתערוכה

להתבונן בשגרת חייהן התוססים, שאיש מהן לא העלה בדעתו כי ייתמו זמן לא רב לאחר מכן.

בשלב זה יסב המבקר את גבו לעולם שהיה ויתחיל במסע לאורך הציר המשתרע משני צדי המנסרה, עד לסיומו ביציאה אל פיסת השמיים ואל הרי ירושלים של ימינו.

מהו הקונטקסט של המוזיאון החדש לתולדות השואה? מהו הרקע עליו צמחה התפיסה שמאחוריו והתפתחה תוכנית העבודה להקמתו?

"יד ושם", רשות הזיכרון לשואה ולגבורה, שהקימה מדינת ישראל בשם העם היהודי, בנתה וביססה "מקום" להתייחדות ולהנצחה – הר הזיכרון. "יד ושם" הפך למושג נרדף לזיכרון השואה בקרב בני העם היהודי ואזרחי מדינות העולם, למוסד מתער, חוקר ומנציח אותה. עמדה לפנינו השאלה מהו האתגר הבא של "יד ושם" לקראת המאה העשרים ואחת, וכיצד עלינו להתמודד עם אתגר זה?

בחינה יסודית של תהליכים רוחניים המעצבים זהות הצביעה על עניין בשואה ההולך ומתפתח בקרב צעירים. הסוגיה העיקרית הייתה, אפוא, כיצד להתמודד עם מגמה זו וכיצד ניתן לעסוק בעיצוב הזיכרון באופן משמעותי באמצעות חינוך. כפועל יוצא מכך עלתה השאלה: האם נצליח לקיים שיח משמעותי עם בני הדורות השלישי והרביעי לשואה, אלה שינהיגו את המאה העשרים ואחת והכירו את ההיסטוריה של המאה העשרים כהיסטוריה רוויית מלחמות ואכזריות. הם, שלמדו על התקוות שנתלו במאה העשרים, מבשרת הקדמה, מצאו מאה רצחנית מכל קודמותיה, מאה של שתי מלחמות עולם ושל שואה של עם שלם, העם היהודי, אותו רצו לחסל לחלוטין – שואה חסרת תקדים בהיסטוריה האנושית.

לנו, בני העם היהודי, השואה הינה חוויה מכוננת שנצרכה בזהותנו, ומציבה בפנינו שאלות היסטוריות, אמוניות, מוסריות וחינוכיות, המבקשות התמודדות נמשכת אתן. אך מעל לכולן מרחפות השאלות הגדולות הקשורות להתנהגות האנושית בתקופת השואה – שאלות אוניברסאליות הנוגעות באושיות הקיום האנושי: מדוע וכיצד גובשה אידיאולוגיה רצחנית טוטאלית? כיצד התאפשר רצח העם והרס הקיום היהודי באירופה? וכיצד ניתן להסביר את אדישות השכנים ואת שתירת העולם?

השיח עם בני הדורות השלישי והרביעי שלאחר השואה יקבע האם השואה תהיה עוד אירוע היסטורי שעליו לומדים בספרי ההיסטוריה, או שתתפתח למודעות שתהיה לחלק מהתרבות המעצבת את פני הציוויליזציה האנושית; האם תתבסס מחויבות



רחבה לערכים אמוניים, דתיים ואנושיים, שבבסיסם ניצב האדם, החי תחת הציווי "לא תרצח" ומחויב בשמירה על חירות האדם, כבודו וזכויותיו? מכלול שאלות אלו עומד בבסיס חידושו של "יד ושם", והוא שהוביל להחלטה לגבש את הכלים והתכנים הדרושים להתמודד אתן.

התוצאה הייתה תוכנית פיתוח מקיפה. התוכנית כללה הקמת בית ספר בהר הזיכרון, שיהווה מרכז עולמי להוראת השואה; בנייה של מערך מוזיאונים חדש; בניית בניין חדש לארכיונים ולספרייה וחיזוק מערך המחקר והפרסומים; ומחשוב מאגרי המידע והידע שנצברו ב"יד ושם", כדי לאפשר נגישות יעילה אליהם בעידן של מהפכת התקשורת.

על פי התפיסה שגובשה, ישתנה המוקד של הר הזיכרון מאתר שעיקרו הנצחה לקמפוס העוסק באופן דינאמי בחינוך ובהפצת ידע בישראל וברחבי העולם, וכולל את המרכיבים הדרושים לקיום זיכרון משמעותי ורלוונטי לחיים בעולם המשתנה במהירות.

האדריכלים דוד רוזניק ודן צור הציעו את המיקום של בית הספר, של בניין הארכיון והספרייה ושל מערך המוזיאונים החדש בתוך הקמפוס: אזור בצפון-מזרח הרכס ירכז בשלושה בניינים את התיעוד, החינוך, המחקר, המחשוב והמנהלה; אזור שני, שהוא לב הקמפוס, המיועד להנצחה ולמוזיאונים, ובמרכזו "אוהל יזכור", המתנשא מעל כל שאר הבניינים; האזור השלישי, במערב הרכס, כולל את בקעת הקהילות, חורשת חסידי אומות העולם, האנדרטה לזכר הגירושנים והאנדרטה ללוחמים ולפרטיזנים. האופי הנופי הכולל של הקמפוס יישמר כהר ירוק, שאתריו ניצבים בתוך חורשה, מבלי לפגוע במרכיבים הקיימים.

הבינונו שעלינו להתחיל בבניית בית הספר והארכיון ולסיים במערך המוזיאונים – מכלול שבו יהיו המוזיאון לתולדות השואה, מוזיאון לאמנות, ביתן תערוכות, מרכז צפייה, מרכז למידה ובית כנסת.

כאשר ניגשנו לתכנון המוזיאון לתולדות השואה הרכבנו צוות חשיבה, שכלל את ההיסטוריון פרופ' ישראל גוטמן, מגדולי החוקרים וניצול שואה בעצמו; את ההיסטוריון ד"ר דיוויד זילברקלנג; את המחנכת והפדגוגית שולמית אימבר; ואת כותבי שורות אלו: יהודית ענבר, מוזיאולוגית והאוצרת האחראית של המוזיאון החדש, ואבנר שלו, האוצר הראשי שלו. צוות החשיבה קיים דיונים שנמשכו למעלה משנה, ובמהלכם גיבש את העקרונות ועיצב את התוכנית. לאחר שנקבעו העקרונות, הצטרפה לצוות המעצבת דורית הראל.

קיבלנו שתי החלטות בסיסיות מכרעות: הראשונה, לעצב את המוזיאון מנקודת המבט היהודית – להציג את הזווית של האדם היהודי וההתמודדות שלו עם השואה; השנייה, לספר סיפור היסטורי שיש לו התחלה, אמצע וסוף – נרטיב נמשך שהמבקר יצעד לאורכו. התנועה לאורך הציר תאפשר למבקר להתחבר למהלך האירועים, שהיו בלתי צפויים ובלתי נתפשים, ולחוש אמפתיה והזדהות. לא ביקשנו להעביר לקחים או מסרים גלויים וסמויים, כך שבתום הביקור במוזיאון ייצא המבקר עם שאלות לא פתורות, יבקש לתת משמעות לחוויה שעבר, ואולי יכרר לעצמו מהי המחויבות שלו, והאם מוטלת עליו אחריות כלשהי. המבקר יתמודד בוודאי עם שאלות על הרוע האנושי והחובה להגן על הערכים שהם בסיס הקיום של החברה האנושית. המבקר היהודי יידרש גם להרהורים על המשך קיום העם היהודי וערכיו היהודיים והכלל אנושיים.

החלטנו לפתח את הסיפור באמצעות האנשה (פרסוניפיקציה) ולהציב את המספר המעיד "בגובה העיניים" מול המבקר. תפישה זו הובילה למבנה תצוגה הכולל שני רבדים: האחד, תיאור התהליכים ההיסטוריים שהם בבחינת הקונטקסט; והשני, עיקרו של הסיפור, המסופר ברובד האישי (הטקסט). המבקר ינוע מהכללי לפרטי, ומשם חזרה לכללי, ושוב לפרטי. כך יתקיים דיאלוג בין היחיד־הקורבן, המתמודד עם התהליכים שהתרחשו, ובין הצופה.

כשיתחיל המבקר את מסעו במוזיאון, לאחר שהשאיר מאחורי גבו את הדמויות המרצדות של העולם שהיה, הוא יגיע אל שבר: משני עברי המסלול הוא ימצא שני תצלומים גדולים של ערימת קורות עץ ועליה גוויות אסירים יהודיים שנרצחו במחנה קלוגה שבאסטוניה ב־1944, עם התקדמות "הצבא האדום" מערבה. בחזית, בגובה העיניים, מונחים תצלומים חרוכים שנמצאו בכיסי הנרצחים, המשקפים את סיפור חייהם. התצלומים הללו כמו נותקו מעבודת האמנות מעל הקיר המשולש בכניסה למוזיאון והתחברו כאן אל הרצח. בחרנו להציג את סיפור הרצח במחנה קלוגה בפתחה, לא מכיוון שהיה יוצא דופן בתולדות השואה, אלא כייצוג (אקספוזיציה) למבנה המרובד ולדרך הצגת הסיפור לאורך המוזיאון כולו.

העקרונות הללו – הנרטיב של המוזיאון והיסודות של השפה המוזיאלית – היוו את התוכנית שאיתה יצאו האדריכלים אל אתגר התכנון. לא ביקשנו קופסה סגורה ולא רצינו מבנה שהוא עצמו אתר זיכרון או אנדרטה. ההצעה של האדריכל משה ספדיה נראתה לנו מרתקת ביותר, מכיוון שאיפשרה לפתח את הדיאלוג בין הציר החודר לעומק הרכס, אך גם שומר על קשר עם העולם החיצוני, לבין הפרקים

הנפרסים לצדדיו, תוך תנועה בזיגזג לעבר הבלתי צפוי המוצג בגלריות. בכך יוצר מבנה המוזיאון השלמה בין הממד האדריכלי לבין עיצוב התערוכה. זהו מבנה המשלב פשטות, כמעט נזירות בחומר, עם תחושה של עוצמה, המגיעה לשיא ביציאה ממנו.

במהלך התכנון שקלנו מה יהיו היחסים בין ציר המנסרה לבין הפרקים השונים שביקשנו להציג בגלריות, ואיזה סוג של תצוגה נוכל להציב במנסרה עצמה. רצינו שהמבקר ינוע לאורך ציר הסיפור, ולכן החלטנו למנוע התקדמות ישירה לאורך המנסרה. כל ניסיון לבנות תצוגה במנסרה שתכוון את המבקר להיכנס אל הגלריות היה חוסם את רצף קו הראייה לאורך המנסרה. לפיכך, הציעה דורית הראל לבנות תעלות החוסמות את המעבר, אך מקיימות את קו הראייה, ולהציב את התצוגה בהן. משה ספדיה קיבל תפישה זו, שהפכה לחלק מהאדריכלות ומהדיאלוג בין המבנה לתצוגה.

החלטנו להציב את קווי החיתוך – התעלות החוסמות – בנקודות המפנה של



המנסרה המאפשרת קשר בין עולם השואה לעולם שבחוץ

הסיפור ולהימנע מתצוגות נוספות במנסרה. כך, לדוגמה, העדפנו להציג בתעלה הראשונה את שריפת הספרים כדי לסמל את עליית היטלר לשלטון, כיוון שהיא מבטאת את עומק המהפכה שהנאצים ביקשו לחולל ואת הרס יסודות הציוויליזציה המערבית, ששיאם בניסיון לרצח טוטאלי של העם היהודי. התעלה מונעת את ההתקדמות לאורך המנסרה, והמבקר נכנס לתוך הגלריה הראשונה, המתארת את עליית הנאצים לשלטון. המבנה התכני של התצוגה ממשיך להיות כרונולוגי, אולם בגלל מורכבות האירועים נדרשה במקביל גם התייחסות תמאטית לתופעות רוחב שהתרחשו במקומות שונים ובזמנים שונים. כך, כליאת היהודים על ידי הגרמנים בלמעלה מאלף גטאות, במועדים שונים ובצורות שונות, מיוצגת במוזיאון באמצעות סיפורם של ארבעה גטאות, ללא תלות בציר הכרונולוגי.

תוכן הגלריות נקבע בהתאם לנושאים המאפיינים את תקופת השואה, ומתוך התייחסות למחקרים עדכניים. בדרך זו נבחנו מחדש היחסים בין הנושאים ששובצו בכל גלריה, ובינם לבין הגלריות האחרות. כך, לדוגמה, לא ניתן להבין את תופעת המרד בגטאות במנותק מתהליך ההשמדה. על כן, כללנו את המרידות בתוך תיאור התפתחות של הידיעה והמודעות לטוטאליות של "הפתרון הסופי".

חיפשו דרכים לייצג, במהלך רצף הנרטיב, את האזורים הגיאוגרפיים השונים ואת הקהילות הרבות. ביקשנו להביא לתודעת המבקר את העובדה, שהרצח התרחש במרחב הענק של כל אירופה, אך התהליך החל גם בצפון אפריקה, ואיום נוצר אף על המזרח התיכון. בכל נקודה שאליה הגיעו הגרמנים התקיים אותו תהליך של עקירת היהודים, ריכוזם, שילוחם והשמדתם.

בחרנו בגישה מחדשת, וכללנו את הנושא של מחנות הריכוז אחרי פרק ההשמדה. כך אנו מחדדים את התובנה לגבי מצב היהודים. המבקר הנכנס לאזור ההשמדה, המתואר באמצעות מחנה אושוויץ-בירקנאו, רואה ללא מחיצה את החלק המוקדש למחנה הריכוז, שבו נכלאו המעטים ששרדו את הסלקציה ברמפה של בירקנאו.

הפרק האחרון בתצוגה עוסק בסיפור החזרה לחיים של הניצולים העקורים. לאחר שהתברר להם שהבית באירופה נהרס, שאין להם משפחה ואין להם בית, הניצולים לא שקעו בתהומות הייאוש וחיפוש הנקמה, אלא נצרו את הצער, הכאב והאבל על האובדן; אלה היו לציר אחד בחייהם, שיחזור ויבקש לקיים את הזיכרון. הציר האחר יהיו מקורות אנרגיה כמעט על-אנושיים, שיניעו את הרצון לעלות לארץ ישראל, לבנות בה בית חדש ולהשתתף בתהליך בניית מדינה יהודית. אחדים מהניצולים הגירו ל"עולם החדש", הרחק מאירופה. מעט קהילות ניסו להשתקם בארצות אירופה עצמן.



המשקפיים של אמה של טולה מלצר

במהלך התכנון נאלצנו להתמודד עם שאלה בסיסית ומהותית: מה תהיה השפה שבאמצעותה נספר את סיפורה של השואה. הייתה הסכמה שאיננו מעוניינים בתצוגה וירטואלית, הנשענת על טכנולוגיות עכשוויות. האמנו שהמבקר יוכל לחוות חוויה מעשירה רק אם נציג בפניו חומרים אותנטיים. מוזיאונים היסטוריים מסוימים עושים שימוש בעיקר בחומרים דו־ממדיים: בתצלום, בתעודה ובסרטים או בשחזורים. אנו החלטנו לפתח שפה עשירה ומקיפה יותר. ביקשנו לפתח גישה תלת־ממדית, הנשענת על החפץ, ובעיקר על החפץ האישי הנושא עימו סיפור. לצד החפץ יעמדו התצלומים, התעודות והטקסט. בשנות השבעים של המאה העשרים התייחסו למוצג כמעט כאל קיטש. אנו פיתחנו גישה הפוכה – ביקשנו להאניש את החפץ.

מראה המשקפים המתפוררים שקיבלה טולה מלצר מאמה, בעת שעמדו בסלקציה בבירקנאו, ממחיש במידת מה את עוצמת היחסים בתוך המשפחה ואת גורל האובדן. לצורך זה השתמשה המעצבת בשפה מאופקת, שבה המבנה הנושא את התצוגה מוצב בחלל, מבלי להישען על הקירות, כשהוא מתגבר על השיפועים העדינים של רצפת האולמות, הנוטים לכיוון שולי המנסרה.

האמנות שולבה באופן נרחב בתצוגה, והיא אכן פינה בה. היצירה הרוחנית־אמנותית של האדם הנאבק כדי לשרוד בחיים, ולקיים את עצמו גם כאדם השומר

על אנושיותו, באה לידי המחשה למשל ביצירתה של שרלוטה סולומון, אמנית צעירה וכישרונית, שהיטיבה לבטא ביצירתה את קורות משפחתה ואת גורלם של יהודי גרמניה. יהודה בקון, צייר ששרד את השואה, מבטא ביצירתו את אימת המשרפות בבירקאנו שבהן נרצח אביו, ואת חוויית ההצלה האישית שלו. האמן פליקס נוסבאום, שנספה, תיאר את השינוי הדרמטי במצבו, שהידרדר ממעמד של אמן מכובד בברלין לפליט המחפש מקלט. הפורטרטים של היהודים בטרזין, הנאבקים לקיים את האנושי ולבטא את רצון החיים נוכח תנאי הרעב, מעצימים את האימה. אנו מתחברים אל תחושת האובדן באמצעות הציור המינורי, עדיין בוסר, "אמא איננה", של הנער שיהיה ברבות הימים לצייר שמואל בק.

שיתפנו אנשי קולנוע בחיפוש הדרך הנכונה לשלב גם מדיה זו בתצוגה. רצינו להימנע מיצירת אזורי הקרנה כאיים נפרדים, וביקשנו לשלב את העדויות באופן אינטגרלי, לצד החפץ או התצלום. העד יושב, אפוא, ומישיר מבט אל המבקר, כמי שמוכן לספר לו את סיפורו, למרות הקושי הנפשי הכרוך בחשיפה. זהו מגע ישיר, המתרחק ממשחק ומזיוף. סיפורם של שלושה ילדים גלמודים, המתוארים ביומנו של המורה אברהם לוין, מיטיבים לתאר את המציאות ההיא יותר מכל מאמר של אוצר או היסטוריון.

הסיוור במוזיאון מסתיים בהכרזה על הקמת מדינת ישראל – מדינה יהודית ריבונית, שתקלוט את משוחררי מחנות העקורים. המעגל נסגר בשירתה של מקהלת ילדים ממונקן, השרים את "התקווה", שהייתה להמנון הלאומי. זו אותה מקהלה שזימרה בכניסה למוזיאון, בתוך עבודתה של מיכל רובנר. רוב ילדי המקהלה נרצחו בשואה. בסיום הפרק האחרון בתצוגה ההיסטורית נכנס המבקר אל היכל השמות – היכל היחיד, המבטא את המושג: "כל אדם עולם ומלואו". זהו ביטוי לעובדה, כי עם כל רצח אבדה לעד תרומתו הסגולית של אותו אדם לקיום עולם החיים, נגדעו השמחה, הצער, הסבל והיצירה – נגדעה השרשרת. רצינו להציב בקצה המנסרה ארכיון פעיל, המתעד מידי יום שמות חדשים – "דפי עד" המתכנסים לתיקים. המבקר יראה את היש ויבין גם את מה שעדיין חסר. ביקשנו שמתחום הארכיון תצמח יד זיכרון. משה ספדיה עיצב באמירה מרשימה שני חרוטים: האחד מתנשא לשמיים והשני נטוע בסלע האם של הרי ירושלים. דורית הראל ואנשי היכל השמות שילבו על פני החרוט העליון את פניהם של הקורבנות שנלקחו מ"דפי עד" המקוריים – חתך של פני העם היהודי לפני השואה. העיניים צופות בנו כאילו מבקשות מענה, ואולי נוטעות בנו המבקרים הרהורים על אחריות האדם.



"לכל איש יש שם" – היכל השמות

לפני צאתו מן המבנה יצפה המבקר בעבודת אמנות עכשווית – וידיאו־ארט שעיצב האמן אורי צייג, המציגה טקסטים שכתבו הקורבנות, תוך התמודדות עם הצו "לחיות". מתוך קיר פסיפס מוקרן זורחות להן אותיות, המרכיבות משפטים מתוך טקסטים שהשאירו הקורבנות במכתבים וביומנים. ביציאה מהמנסרה ובסיום התצוגה מושכת פיסת השמיים את המבקר אל המרפסת הצופה לעבר ההרים מסביב. לפנינו נפרס הנוף המרהיב של הרי ירושלים ומאחור, מרחוק, ממשיכות לרצד דמויות העבר על פני הקיר המשולש, בכניסה למוזיאון השואה.

★ ★ ★



צוות המוזיאון לתולדות השואה:
אבנר שלו, האוצר הראשי של המוזיאון לתולדות השואה ויו"ר "יד ושם".
יהודית ענבר, האוצרת האחראית של המוזיאון לתולדות השואה ומנהלת אגף
המוזיאונים ב"יד ושם".

חביבה פלד־כרמלי, אוצרת בכירה לחפצים.
יהודית שן־דר, אוצרת בכירה לאמנות.
נינה שפרינגר־אהרוני, אוצרת תצלומים וסרטים.
אברהם מילגרם, ריכוז המחקר ההיסטורי.

(הצילומים באדיבות "יד ושם")



שער שני:

מעצבים את עמק הבכא



שער הכניסה למחנה המוות
אשוויץ-בירקנאו



מבט מן הן העמק אל מצודת
ראוולסבורג



האנדרטה הישנה בכניסה לאתר
ברגן-בלזן לפני העיצוב המחודש





הדינמיקה של זיכרון השואה בפולין

תערוכות לאומיות בשליחות החינוך וההנצחה
באושוויץ-בירקנאו

יולנטה אמברושביץ-ג'ייקובס, אלישיה ביאלצקה

מבוא

לאופן בו תופסים הפולנים את אושוויץ נודעת משמעות ייחודית, במיוחד כגורם המעצב את הזיכרון הקולקטיבי, הזהות הלאומית והמודעות ההיסטורית. זיכרון זה שונה מן הזיכרון היהודי, ובמובנים רבים אף מתנגש עימו, דבר שהוביל פעמים רבות, בשני הצדדים, לפרשנויות שגויות, לאי-הבנה ולתחרות על הסבל. אנו מאמינות, כי חרף התחרות על הזיכרון, יש מקום לכבד ולקבל ערכים השונים מערכינו אנו. החינוך המודרני, שנועד להוביל מפתיחות לאחרים אל הבנה שלנו את עצמנו, עשוי להגדיל עוד מרחב זה. מבחינה זו, העבודה החינוכית הנעשית ב"מרכז הבינלאומי לחינוך בנושא אושוויץ והשואה" (International Center for Education about Auschwitz and the Holocaust) היא בעלת פוטנציאל שלא יסולא בפז והשפעה שאינה מוטלת בספק על הצעירים המבקרים באתר ההנצחה אושוויץ-בירקנאו.

הצעירים הפולניים פתוחים כיום יותר מהוריהם ללמוד על החיים והתרבות היהודיים, ומודעים יותר מהם לחורבן שגרמה השואה. לצד צעירים מהעולם כולו, הם באים לראות אתר היסטורי, אשר הפך לסמל השואה. הם יכולים לחוות מפגש עם האותנטי והמקורי, וגם יכולים לסייר בתערוכות המוצגות במוזיאון. מי שבחר להקדיש זמן מעבר לסיור המאורגן הסטנדרטי, יכול לבקר בתערוכות המכונות "תערוכות לאומיות", הממוקמות במבנה המקורי של המחנה המרכזי, אושוויץ I. מעבר לייצוג הלאומי ולתוכן ההיסטורי שלהן, תערוכות אלו מתמקדות

ביחידים שגורשו לאושוויץ. התערוכות, שעוצבו מחדש בשנים האחרונות, מציגות את גורלם של קורבנות אינדיבידואליים במחנה, באופן אישי ביותר, ועל כן יש להן פוטנציאל להציע הזדהויות חינוכיות, שהתערוכה המרכזית לא תמיד מסוגלת לספק.

מאבקים של זיכרון

השכחה הקולקטיבית הכללית סביב השואה, אשר רווחה בפולין עד נפילת הקומוניזם, השפיעה על מספר דורות של פולנים. השתיקה הייתה בחלקה תולדה של האידיאולוגיה הקומוניסטית, בחלקה תוצאה של הזיכרון המכאיב של חוסר אונים שחוו פולנים רבים לנוכח הרציחות ההמוניות, בחלקה תוצר של החיים בבתי יהודים, ובחלקה רגשי אשם של הצופים מן הצד, שהיו עדים להתנהגות אכזרית של עמם שלהם. חורבנם של רבעים יהודיים שלמים בוורשה, בלובלין ובערים ועירות רבות נוספות בפולין, הקל על החברה הפולנית את השכחה.

הזיכרון, המורכב מייצוגים של העבר, המשותפים לחברה כולה,¹ בוחר, מפרש, ושב ומפרש מחדש. החברה הפולנית ניצבת כעת בפני תהליך של שיחזור זיכרון השואה, שבו זיכרונות "שנאספו"² מקבוצות שונות רבות עשויים להיות שונים אלה מאלה, ויש לאפשר לנקודות מבט שונות לעלות על פני השטח, לנהל דו-שיח ולהתחרות זו בזו. מחקרים אמפיריים, שנערכו יותר מחמישים שנה לאחר השואה (בשנת 1998 ובשנת 2000), מגלים התנגשויות של זיכרון בתוך קבוצה אחת של מתבגרים פולנים, התנגשויות ש"עברו בירושה" מאבותיהם, שהיו עדים להשמדת היהודים בפולין הכבושה.³

אלן רות גרובר (Gruber) כותבת: "קומפלקס מחנה המוות אושוויץ-בירקנאו היה שדה קרב פוליטי ורגשי של זיכרונות מאז תום המלחמה."⁴ מחקר אמפירי שנערך בקרב צעירים פולניים, עשר שנים לאחר נפילת הקומוניזם, מלמד כי שרידים של הקונפליקט הרגשי עדיין קיימים אצלם, כפי שניתן לראות מגישותיהם הלא-עקביות כלפי השואה וכלפי נושאים הקשורים אליה. הסברים אפשריים להיעדר העקביות בתשובות הקשורות לשואה הם: חוסר בקיאות של התלמידים בנושא זה, ורגשות הקשורים לפטריוטיות ולחיבור הרגשי לדימוי של תפקידם המיוחד של הפולנים בהיסטוריה. השערה אפשרית נוספת היא, שנושא השואה מעורר קונפליקט ומפעיל מנגנוני הגנה.⁵

תוצאות המחקר דלעיל מעורבות: הנתונים שהתקבלו מהתשובות לשאלון שנערך בשיטה האמריקאית מראים, כי רוב הסטודנטים הפולניים מחזיקים בעמדה ניטרלית



או חיובית כלפי היהודים. ממצא זה אינו עולה בקנה אחד עם תוצאות הבדיקה של מידת המרחק החברתי (Social Distance Measurement Scale), שלפיה זוכים היהודים למעמד גבוה רק מזה של הצוענים, ורק ל-22.7 אחוזים קבלה. מעמד נמוך זה של היהודים (או דירוג גבוה שלהם בסולם ההפוך של שנאת זרים) עשוי להסביר מידה מסוימת של היעדר אמפתיה כלפי הסבל היהודי, כפי שעולה מהתפלגות התשובות.

אחוז הצעירים הפולניים המכחישים את השואה אינו גבוה מאשר במדינות אחרות (12.8 אחוזים מהמדרג הכולל). יחד עם זאת, ראוי, בכל מקרה, לבחון עמדה זו, מסיבות ברורות. הקונפליקטים סביב אתר הזיכרון באושוויץ, ונוכחותו השתלטנית, הבלתי־רצויה והבלתי־נמנעת של המחנה בהיסטוריה ובהווה של העיירה הסמוכה, גורמים מתח רב. בקרב מועמדים לקולג' ותלמידי תיכון בשתי התוכניות הניסיוניות שנבדקו, מאה אחוזים מהנשאלים הביעו אי־הסכמה עם הכחשת השואה, כך שנראה, שחינוך עשוי להביא לשינוי.

האם צעירים פולניים רוצים ללמוד על השואה? 88 אחוזים מתוך המתבגרים שנדגמו במחקר משנת 1998 (כמעט 95 אחוזים מתלמידי התיכון ומאה אחוזים מתלמידי התוכניות הניסיוניות בוורשה ובקרקוב, במחקר משנת 2000) אישרו, כי "יש להעביר לדורות הבאים את הידע על הזוועות שבוצעו באושוויץ ובמחנות ריכוז אחרים, כלקח לאנושות כולה". בסקר רב־לאומי, שכותרתו "לחשוב על השואה לאחר שישים שנה", שנערך עבור הוועד היהודי האמריקאי (American Jewish Committee) בשבע מדינות בשנת 2005, האחוז הגבוה ביותר של נבדקים שלא הסכימו עם הקביעה כי "יש לחייב בתי ספר ללמד על השמדת היהודים בידי הנאצים במלחמת העולם השנייה", היה בפולין (26 אחוזים). זאת, בהשוואה לשבעה אחוזים בשוודיה ובאוסטריה, 13 אחוזים בצרפת, 15 אחוזים בארצות הברית, 20 אחוזים בגרמניה ו־22 אחוזים בבריטניה.⁶ ההתנגדות ללימוד השואה חזקה יותר בקרב פולנים מבוגרים, וכן כאשר השאלה היא ספציפית מאוד ומתייחסת למקום מסוים שבו יש ללמד, כגון בית ספר.

ממצאי המחקר בקרב צעירים פולניים מראים, כי לימוד השואה באופן המסורתי והרגיל, קרי העברת ידע בנושא ותו לא, הוא בעל תוצאות מוגבלות מאוד ואינו חושף את התלמידים למורכבות הנושא. אות מבשר טובות הוא, כי פולין החלה להכיר בחשיבותה של היסטוריה שבעל־פה, המוקנית באמצעות שיתוף פעולה בין ארגונים לא־ממשלתיים לבין בתי ספר. הנתונים גם מאשרים, כי עמדות התלמידים

מושפעות ממורים להיסטוריה בעלי תחושת מחויבות עמוקה, המעבירים את הידע שלהם ואת השקפותיהם. בכיתה אחת כזו, ההתגוננות בנושא הסיוע הפולני ליהודים בשואה הייתה נמוכה בהרבה בהשוואה לקבוצת הביקורת. תוצאות המחקר מלמדות עוד, כי פולנים צעירים אינם מכירים בייחודיות השואה. סיבה אפשרית אחת לכך היא, כי (לדעתם) המצוקה הפולנית במלחמת העולם השנייה עלולה לא לזכות בהכרה מספקת, אם יודו בסבלותיהם של היהודים. ניתוח המחקר מראה, כי עמדותיהם של מתבגרים פולניים משקפות "תחרות סבל" בין הפולנים ליהודים. השערה כזו העלתה יסינסקה-קאניה (Jasinska-Kania),⁷ במחקרה על עמדותיהם של פולנים כלפי עמים אחרים, וכן קבוצה של חוקרים מוורשה, בראשות אירנאוס קז'מינסקי (Krzeminski), שערכה מחקרים אמפיריים בקרב מדגם לאומי של פולנים בוגרים.⁸ במרוצת ההיסטוריה הפנימו הפולנים לתוך המודעות הלאומית שלהם תחושה – מובנת מבחינה היסטורית – של קורבנות ומאבק הירואי. שרידים מתחושה לאומית זו של קדוש מעונה עדיין קיימים בבתי הספר בפולין. עבור רבים מן המשיבים, הסבל היהודי נותר בחזקת טאבו.⁹

השליחות החינוכית של אושוויץ כאתר זיכרון

חמישים שנה לאחר שחרור אושוויץ אמר ייז' טורוביץ' (Turowicz):¹⁰

יש דברים שהם בנאליים וברורים מאליהם, אולם בכל זאת יש לחזור עליהם, כדי שיהיו תמיד נוכחים בזיכרונם של הפולנים, של האירופים, או, בפשטות, של האנושות. השואה, השואה היהודית, היא אתגר לכולם: לפולנים, לאירופים, לאנושות, ובייחוד לנוצרים. עלינו לשאול את עצמנו ללא הרף את השאלה: כיצד היה זה אפשרי שבאמצע המאה העשרים, באמצע אירופה הנוצרית... נרצחו שישה מיליון אנשים – גברים, נשים, זקנים וילדים – רק משום שהשתייכו לקבוצה אתנית מסוימת, משום שהיו יהודים? חרף העובדה שלעולם לא תהיה בידינו תשובה לשאלה זו ולשאלות דומות, דבר לא פוטר אותנו מלשוב ולשנן אותה ללא הרף לעצמנו ולהורינו הזוכרים את הזמנים ההם.

בראשית המילניום השלישי, סכסוכים עדיין מייסרים את העולם. קיימים אזורים של שנאה, חוסר סובלנות, שנאת זרים, אנטישמיות וגזענות. אנו ניצבים בפני אתגר



עצום – כיצד להשתמש בידע שלנו ובכל כישורינו, כדי לפעול נגד תופעות אלו. מוזיאונים ואתרי זיכרון השוכנים באתרים היסטוריים אותנטיים, כגון אושוויץ, פותחים מרחב חינוכי ייחודי, וידוע שאנשי חינוך רבים רואים בהם חלופה רבת-ערך להכשרה ולחינוך המסורתיים בבתי הספר.¹¹

השאלה אם לאושוויץ יש עדיין מקום בחינוך האירופי בתחילת המאה העשרים ואחת, נראית רטורית בלבד. האירועים שליוו את ציון שנת השישים לשחרור מחנה המוות הגדול והמחריד ביותר בהיסטוריה האנושית, והעניין חסר התקדים שהקהילה העולמית גילתה בהם, מספקים תשובה נחרצת לשאלה זו: המסר של אושוויץ עדיין חשוב. מסר זה נושא מטען רגשי עז, וכן ערכים מוסריים וחינוכיים, שהינם נצחיים וחורגים מגבולות ההיסטוריה של המאה העשרים.

אושוויץ היא תופעה החורגת מעבר לכל תיאור היסטורי של מאורעות פרטניים שהתרחשו על אדמת מחנה ההשמדה הנאצי הגדול ביותר.¹² נכון יותר לומר, כי היא מושג-סמל רב-ממדי, המובן בדרכים שונות על ידי אנשים שונים. אושוויץ היא מקום, מרחב פיזי, שניתן ללמוד עליו, לבקר בו, לראותו ואפילו לגעת בו בקלות יחסית. עם זאת, אין משמעות הדבר כי ניתן להבין את אושוויץ באמצעות הביקור בתערוכות המוזיאון ובמחנה המוות. מעל לכל, אושוויץ היא רציון ופרשנות מופשטת של האירועים שהתרחשו במקום ההוא. היא נתפסת בדרכים שונות בידי קבוצות אתניות ודתיות שונות, בהתאם לשאלה אם הן היו מעורבות, באופן ישיר יותר או פחות, בטרגדיה של רצח העם שטלטלה את התרבות האירופית לפני חצי מאה.¹³

עבור העולם כולו, אושוויץ היא תמרור בולט, המתריע בבירור ומעמת אותנו עם האמת האוניברסלית על טבענו ועל התנהגויות אנושיות, המתאפשרות במצבים קיצוניים. עם זאת, אין ספק שאושוויץ היא בעלת משמעות רבה יותר עבור העמים שנפגעו באופן ישיר במלחמת העולם השנייה – קורבנות ומעוולים, אך גם משתפי פעולה, משקיפים אדישים מן הצד, או עדי ראייה חסרי אונים. עבורם, בלתי אפשרי הוא להימלט מנושא המלחמה, הרדיפות ומחנות ההשמדה. הכל התרחש ממש כאן, מול עיני הוריהם. העמים המזהים עצמם עם מי מן הקבוצות הללו, תופסים את תופעת אושוויץ באופן שונה מהאחרים. שאר העולם רואה את אושוויץ דרך הפריזמה של השואה, אשר השפיעה על ההיסטוריה ועל עמדותיו של המין האנושי כולו. עבור רבים מבני העמים הפולני, היהודי, הצועני והגרמני, אושוויץ היא חלק מהיסטוריה פרטית, אישית. היא לא רק נלמדת בספרים, אלא נוגעת בהם ישירות, כחלק מן המורשת המשפחתית.

בפולין שלאחר המלחמה, הן מוסדות החינוך והן התעמולה הקומוניסטית הרשמית התעלמו בשתיקה מתחומים שלמים בהיסטוריה ה"חדשה" ביותר שלנו, או למצער, העניקו להם פרשנות שגויה. למרות זאת, בבתיהם שמעו הפולנים על קאטין (Katyn), בו רצחו הסובייטים אלפי קצינים פולניים. נושאים רבים אחרים היו בגדר טאבו, ואלה צונזרו בידי האנשים עצמם – בנפשם שלהם – ולא רק כתוצאה של אידיאולוגיה ותעמולה פוליטית. בין הנושאים הללו היו התגובות הפולניות לשואה היהודית, שבוצעה בידי הנאצים על אדמת פולין ובנוכחות בני העם הפולני. מאז השבר הפוליטי ב-1989 – קרי, מאז קץ הקומוניזם בפולין – סוגיה זו, וכמוה נושאים אחרים שהיו בחזקת טאבו, מעוררים מפעם לפעם דיונים ציבוריים דרמטיים. הגם שמדובר בסוגיה קשה ומכאיבה ביותר, היא הופכת, באופן בלתי נמנע, לחלק מן הזיכרון ההיסטורי הקולקטיבי הפולני.

ההבדל בין אושוויץ ובין השואה – שבמקומות אחרים נתפסות כזהות – מתבהר במרחב הייחודי של אתר הזיכרון האותנטי, שהוא, במובן מסוים, נצחי. אושוויץ הוא השלב האחרון והסופי בהשמדת היהודים, ועם זאת, אינו מקיף את מלוא טרגדיית השואה, מאז תקופת חוקי נירנברג המשפילים, דרך ה"יישוב מחדש", הגטאות המורעבים והמאמצים הנואשים להסתתר ב"צר הארי". השואה, מצדה, היא מושג רחב מדי וצר מדי בעת ובעונה אחת, כדי להעביר במלואה את המשמעות של אושוויץ, כפי שהיא נתפסת, למשל, בעיני הפולנים או הצוענים. ההיסטוריה של אושוויץ, במובנה הרחב, כוללת גם מידע על הסבל, הניסיון וההיסטוריה של קורבנותיו הלא-יהודיים של המחנה.

אושוויץ משמשת, במידה שווה, מקום לכנס אנשים יחד ולהפריד ביניהם; היא מסייעת לרפא פצעים, אולם גם מלכּה פגיעות ועוולות ישנות. לא ניתן להסביר את אושוויץ באופן חד-משמעי. ברם, אין זה פוטר אותנו מהחובה להסביר אותה שוב ושוב, בכל פעם מחדש, לעצמנו, אך מעל לכל לצעירים: לתלמידי בתי הספר התיכוניים ולסטודנטים באוניברסיטאות, שלהם נראים האירועים שלפני מחצית המאה כהיסטוריה עתיקה. חובתנו היא להפוך אותם למודעים למשמעות העכשווית של המסר הנישא מן המקום הזה, המדגיש את העובדה שאנשים, ממש כמונו, נציגי התרבות האירופית המתקדמת, יצרו ובראו את אושוויץ. ממלאי הפקודות מאושוויץ לא היו "הם" מיתולוגיים; אדרבה, רבים מהם היו דומים לחלוטין לנו ולשכנינו. ברגע מסוים בחייהם הם נכנעו לאידיאולוגיה נפשעת ואיבדו את היכולת להבחין ברשע הנובט בתוכם, שממנו, ככלות הכול, איש אינו חופשי. כאן, באושוויץ, זוהי



חובה, ואף משימה, לחזור ולהזכיר ללא הרף את האמת הפשוטה, אך האכזרית, הזו. הכרחי ללמד על אושוויץ, כדי למנוע מן ההלם שגורם המקום, ומן המילים "לעולם לא עוד", העולות על שפתי המבקרים באופן ספונטני כל כך, מלהפוך לסיסמה נבובה ולמפגן רגש ריק מתוכן. הלימוד חייב, עם זאת, להיעשות בתבונה. כמה שעות באתר הזיכרון אינן מהוות תחליף ללימוד מקיף על אושוויץ ועל המסר הנובע ממנה.

אנו מחויבים ללמד על חולשתנו המשותפת, אשר בתנאים הקיצוניים שנוצרו במחנה הפכה לעתים כה קרובות למעשי זוועות. בסופו של דבר, עלינו ללמד על חטא האנטישמיות, העומד ביסוד הפשע הנורא ביותר במאה שחלפה. אושוויץ היא המקום בו יכולים אנשים צעירים ללמוד שאנטישמיות, הגם שהיא זוכה לגינוי נרחב בידי אנשים יחידים ובידי קהילות בינלאומיות, עדיין אינה נחלת העבר; לרוע המזל, היא לא נעלמה עם פתיחת שעריהם של מחנות ההשמדה.

"המרכז הבינלאומי לחינוך בנושא אושוויץ והשואה"

בפולין מוקדשת תשומת לב מיוחדת לחינוך באתרי זיכרון. במוזיאון ההנצחה הלאומי באושוויץ-בירקנאו מבקרים מדי שנה כ-500,000 צעירים. לאחר 1989 הוכנס למוזיאון חומר הסברה חדש, במטרה להבהיר שמרבית הנרצחים במחנה היו יהודים (קרוב למיליון), וכי 75,000 קורבנות היו פולנים.¹⁴ משימות חינוכיות זוכות לעדיפות בפעילות המוזיאון. ביקורים באושוויץ הם חוויה רבת-עוצמה עבור צעירים רבים, חוויה המשפיעה על בחירותיהם המוסריות בעתיד. אחת מהצעירים הללו, סבינה סטק (Stec) בת 19 מפולין, כתבה: "המלחמה הסתיימה, אולם באושוויץ העצים, הפרחים והציפורים מתחננים שנזכור. אנו מנקים את שבילי המחנה הישנים, ואיננו רק מטאטאים עפר, אנו גם מגלים את האנשים."¹⁵

מאז 1998 מארגן המוזיאון, יחד עם האוניברסיטה החינוכית של קרקוב, לימודים לתארים מתקדמים בנושא "טוטאליטריות-נאציזם-שואה", כמענה לצורך להעלות את מודעות המורים לחינוך בנושא השואה היהודית. על סגל ההוראה נמנים היסטוריונים וסוציולוגים מהאוניברסיטאות המובילות בפולין, לצד חברי סגל מן האוניברסיטה החינוכית של קרקוב וההיסטוריונים של המוזיאון. כמו כן, אסירים לשעבר מגיעים למוזיאון כמרצים-אורחים.

מגילת היסוד של "המרכז הבינלאומי לחינוך בנושא אושוויץ והשואה" (ICEAH) נחתמה ב-27 בינואר 2005, בידי האסירים לשעבר במחנה הריכוז, ביניהם ולדיסלב

ברטושבסקי (Bartoszewski) וסימון וייל (Veil), במסגרת הטקס הרשמי לציון ששים שנה לשחרור מחנה אושוויץ-בירקנאו. בשם אלפים מניצולי אושוויץ, אשר השתתפו באירועי הזיכרון בבירקנאו למרות הקור הנורא, הכריז פרופסור ברטושבסקי:¹⁶

במהלך חיי השתתפתי באלפי טקסי זיכרון מקומיים ובינלאומיים, אך אני מאמין שלא יהיה עוד טקס כמו זה. עלינו לשאול את העולם ואת עצמנו, עד כמה הצלחנו להעביר לדורות הצעירים את החוויות המחרדות של הטוטאליטריות? הרבה, אני חושב, אולם לא מספיק. כאן ועכשיו, כצוותם של האסירים, עלינו לקבל החלטה לגבי פעילותו של המרכז החינוכי בנושא אושוויץ והשואה...

האסירים לשעבר במחנה אושוויץ תמכו בלב שלם בהקמת "המרכז הבינלאומי לחינוך בנושא אושוויץ והשואה". כמה מאות מתוכם חתמו על מסמך היסוד של המרכז, רובם כבר ב-27 בינואר, במהלך הטקסים לציון יום השנה השישים לשחרור המחנה. אלי ויזל, זוכה פרס נובל, חתם על המסמך בוועידת שרי החינוך של מדינות האיחוד האירופי, ב-5 במאי 2005.

המרכז הוקם רשמית ב-13 במאי 2005. ביום זה הפך שר התרבות של הרפובליקה הפולנית את המרכז החינוכי שהיה קיים במוזיאון ל"מרכז הבינלאומי לחינוך בנושא אושוויץ והשואה". המרכז, המגשים את רצונם של ניצולי אושוויץ, כפי שהוא מתבטא במסמך היסוד שלו, פועל בתוך המבנה של המוזיאון הלאומי אושוויץ-בירקנאו, באתר ההיסטורי האותנטי, ומקיים פעילות חינוכית המבוססת על מחקר, מסמכים ארכיוניים ואוספי המוזיאון.

היעדים הלימודיים של המרכז מכוונים למורים ולתלמידים מפולין ומחוזה לה. הם מתמקדים בהכרה, בהדרכה ובחינוך, ועוסקים בשלושה תחומים עיקריים של חינוך היסטורי – בזיכרון, במודעות ובאחריות. גם המתודולוגיה בה משתמש המרכז מתייחסת לשלושת התחומים הללו: החינוך לזיכרון היסטורי מוגשם על ידי יישום היעד הקוגניטיבי באמצעות הבנת ההיסטוריה; העלאת המודעות ההיסטורית מושגת באמצעות היכולת להעריך את הסיבות והתוצאות של אירועים היסטוריים; ובניית אחריות אזרחית מושגת באמצעות עידוד עמדות ואמונות חיוביות, שיפוטים הוגנים ורגישות חברתית.¹⁷

המרכז מרחיב את הפעילות החינוכית של המוזיאון עצמו, המכוונת לתלמידים,



למורים ולבעלי מקצועות אחרים. ההסכם הרשמי לשיתוף פעולה בין האוניברסיטה הייגלונית ובין המוזיאון נחתם ב־2005. האוניברסיטה והמוזיאון מארגנים ומתכננים בצוותא הכשרת מורים, סמינרים, סדנאות, קורסים ולימודים לתארים מתקדמים, תוכניות קיץ, משרות התמחות לתלמידים, פרסומים ושירותים נרחבים למבקרים. המרכז מציע תוכניות מגוונות לתלמידי בתי ספר, לסטודנטים ולמוריהם, כהמשך לפעילויות החינוכיות השוטפות. התוכניות החלו לפעול ב־2005, ברוח שליחותו החינוכית של המרכז ובהתאם ליעדיו. במסגרת זו, זוכים המחנכים למידע ולחומרי לימוד, הכוללים חומרים היסטוריים ומערכי שיעור לתלמידים המתעתדים לבקר באתר מחנה הריכוז. אלה מומלצים לשימוש לאחר הביקור במחנה. אחת ממטרותיו העיקריות של המרכז היא לעודד מורים להקדיש את זמנם בבית הספר לחינוך בנושא השואה, ולהכין את תלמידיהם לקושי העובדתי והרגשי ולטראומה הכרוכים בביקור באתרי ההנצחה.

המורים גם זוכים לסיוע בהתפתחות המקצועית שלהם עצמם, באמצעות קורסים, כנסים המוקדשים לנושא מסוים וסדנאות. אגף התוכניות במרכז מציע סמינרים בני שלושה וארבעה ימים בנושא "אשוויץ – היסטוריה וסמליות", המתמקדים בגורלן של קבוצות הקורבנות הגדולות ביותר ועוסקים בנושאים נבחרים בהיסטוריה של מחנה הריכוז, כולל ביקורים בארכיונים או באוספי המוזיאון, סדנאות בנושאים נבחרים או בנושאי התערוכות הלאומיות, והקרנת סרטים דוקומנטריים ועלילתיים.

התערוכה המרכזית באתר הזיכרון אושוויץ-בירקנאו באתגר חינוכי

הן בפולין והן בעולם כולו התרחשו, בעשור האחרון של המאה העשרים, שינויים בהוראה בנושא אושוויץ והשואה. הדורות שנולדו לאחר המלחמה התרחקו יותר ויותר מן ההיסטוריה של אתרי זיכרון, כגון אושוויץ, מאידנק, טרבלינקה, גרוס-רוזן ושטוטהוף. לפיכך, חינוך, תערוכות ופרסומים חייבים לא רק ללמד את הצעירים, אלא גם להגביר את רגישותם לרוע, ולעודד את תחושת האמפתיה שלהם כלפי החלשים והנפגעים. חשוב שידאגו לגורל הקורבנות שסבלו במחנות יובל שנים קודם לכן, ושירגישו קרובים אליהם, חרף הזמן הרב שחלף.

הביקור באושוויץ מעורר תמיד רגשות עמוקים של עצב ודיכאון. התלמידים נחרדים לא רק ממה שראו בשטח המחנה לשעבר, ומעוצמת הפשעים שבוצעו בו, אלא גם מהמספר הבלתי נתפס של הקורבנות.¹⁸ לכן העשרה קשה לדמיין גורל של

אדם יחיד ולהבין מה משמעות הדבר להיות אסיר במחנה אושוויץ. מבלי להכיר סיפורי חיים של אנשים ספציפיים שסבלו באושוויץ, לעולם לא יוכלו התלמידים להבין את חוויית המחנה במלואה. מפגש אישי עם גורל של אסיר או אסירה מסוימים, מעורר את רגש האמפתיה ואת העוצמה שיש בשיתוף בתחושות וברגשות הניצולים. יש לקוות, כי חוויה כזו תניע את הצעירים של ימינו לחמלה כלפי מדוכאים ותעורר את מודעותם לסימני אלימות ודיכוי בחייהם שלהם. אין כל ספק, כי התערובות במוזיאון מהוות מקור רב-ערך של סיפורים מרגשים ומעוררי השראה של אנשים שחייהם ידעו באושוויץ שבר כה גדול. מבקרים צעירים ומוריהם יכולים למצוא דוגמאות לגורלות קורע-לב של אנשים פרטיים בבניין הסאונה בבירקנאו, בתערוכה הראשית ובתערוכות הלאומיות באושוויץ I.

התערוכה הקבועה הראשונה במוזיאון אושוויץ, אשר הוגדרה בידי מקימה – ברובם ניצולי המחנה – כ"מסמך", הוקמה ב-1947 וזכתה לפיתוח נוסף ב-1950.¹⁹ היא הוצבה בשטח המחנה הראשי, בביתנים 4 עד 11, וכללה גם את החצר ובה קיר המוות ואת המשרפה. מחנה בירקנאו נפתח למבקרים כשמורה המְשַׁמֶּרֶת את מבני המחנה וחפציו המקוריים. כמו כן, הוקמו אתרי הנצחה באזור המשרפות, תאי הגזים וקברי האחים. באותה עת גם עלה לראשונה הרעיון להקים, במספר ביתנים של המחנה הראשי, מוזיאונים לאומיים קטנים, על ידי נציגים של האומות שבניהן הקריבו את חייהן במקום.

התערוכה המרכזית הנוכחית נפתחה ב-1955, וניתן לראותה, בשינויים קלים, בביתנים 4, 5, 6, 7 ו-11. הקווים הכלליים הראשונים נקבעו בתוכנית אשר הוכנה בידי צוות אנשי מקצוע: היסטוריונים, אמנים ואדריכלים, שרבים מהם היו בעבר אסירים במחנה. מוזיאון אושוויץ כלל חלקים מן המחנה אושוויץ I – שטאמלאגר ואושוויץ II – בירקנאו, ומטרתו המהותית הייתה הנצחת סבלם של הקורבנות, לצד תיעוד הפשעים שביצעו הנאצים. אופייה הסיפורי של התצוגה נותר בעינו – היא התכוונה להמחיש את קורותיהם של האסירים מרגע הגעתם לאושוויץ ועד מותם. בנוסף, הושם דגש חזק על העובדה, כי אושוויץ הייתה מפעל מוות למיליוני בני אדם.

ההבדל העיקרי בין התערוכה המקורית משנת 1955 ובין התערוכה הנוכחית, טמון במסר ביחס לייצוגן הראוי של קבוצות ייחודיות של קורבנות המחנה. לדברי מארק קוצ'יה (Kucia), ההצגה האוניברסלית והרב-לאומית של קורבנות אושוויץ שלטה בכיפה עד המשבר הפוליטי של 1989. כתוצאה מביקורת בינלאומית, כמו גם



חפצים אישיים של הנרצחים

מהתעוררות מודעות פוליטית וחברתית בפולין עצמה, הכניס המוזיאון הלאומי של אושוויץ-בירקנאו שינויים בהיבט זה כבר בסוף שנות השמונים ובתחילת העשור שלאחר מכן.²⁰ במאי 1990 התכנסה המועצה הבינלאומית של המוזיאון, המורכבת מאסירים לשעבר, מחוקרים בעלי שם עולמי, מבכירים פולניים וממומחים מאתרי זיכרון אחרים לשואה, במטרה להגדיר קווים מנחים לעבודתו העתידית של המוזיאון. שר התרבות הפולני מינה את המועצה חודשים ספורים לפני כן, ביוזמת ראש הממשלה החדש, תדיאוש מאזובייצקי (Mazowiecki). ג'ונתן הוינר (Huener) טוען, כי "הקמת המועצה החדשה לאושוויץ סימנה שינוי משמעותי בזיכרון הציבורי הרשמי – שינוי שעלה בקנה אחד עם השינוי במשטר הפוליטי, אשר סימל הוגה המועצה, תדיאוש מאזובייצקי."²¹

אחת מהמלצותיה החשובות ביותר של המועצה נגעה לדרישה, כי התצוגות והכתובות באתר הזיכרון יראו, כי קרוב למיליון וחצי בני אדם נרצחו במקום, וכי יותר מ-90 אחוזים מהם היו יהודים – עובדה שהוסתרה בנרטיב הקודם של המוזיאון. המועצה הכירה גם בסבלם של הקורבנות הלא-יהודיים: בייחוד הצוענים, שכמו היהודים נידונו למוות בגלל גזעם, והפולנים שמתו באושוויץ, המחנה שהיה המקום

המרכזי בו קיבל ביטוי המאמץ הנאצי להרוס את האומה הפולנית.²² ההמלצות יושמו בשנים שלאחר מכן: לצד התערוכה המרכזית נוספו כתובות, דברי הסבר ונקודות הנצחה לאורכו ולרוחבו של המחנה. תרזה שוויבוצקה (Swiebocka), אוצרת במוזיאון ואחת מהוגי התפיסה החדשה של שלטי הנצחה ומידע, אומרת:²³

חלק מהכותרות הוגדלו: הוספו לוחות חדשים, שעליהם מידע על אופי השואה והאומות הספציפיות אליהן השתייכו הקורבנות. בגלל החשיבות המרכזית של בירקנאו במכלול של אושוויץ, המוזיאון בחר להתחיל את עבודתו שם, בשיטות החדשות של הנצחה והסבר. כל מי שביקר בבירקנאו לראשונה בשנות השבעים, וחוזר לבקר שם כיום, יתרשם מן השינויים העצומים הנראים לעין.

חרף השינויים שנעשו בשנות התשעים של המאה העשרים, הצורך בשינוי התערוכה המרכזית במוזיאון אושוויץ עומד במרכזו של דיון מתמשך, שהתלהט במיוחד בשנים האחרונות, כאשר מספר המבקרים השנתי בו הוכפל מחצי מיליון למיליון. בנסיבות אלו, של חינוך להמונים שמספרם הולך וגדל, אין מנוס מפתרונות חדשים. עם זאת, כדבריו של מנהל המוזיאון, פיוטר צ'ווינסקי (Cywinski), השינויים בתצוגה



אתר הקרמטוריום מס' 5 בבירקנאו כחלק מהתערוכות במוזיאון



המרכזית אינם תלויים בגורם הזמן.²⁴ כמו כן, יש לשקול בקפידה את הערך החינוכי של התצוגה החדשה. המגמות העולמיות העכשוויות בתערוכות מרוכזות במאמץ ליצור זעזוע, והן אחוזות אובססיה לתצוגות אור-קוליות. המבקרים מופגזים ברשמים, וכל צעד בתצוגה מגלה בפניהם דבר מה חדש. אושוויץ היא מקום שבו חיוני למצוא חלופות לאופנות אלו. כאן, בלב העניין, בינות לחומות האותנטיות, התערוכה אינה צריכה להיות מסעירה באופן מופרז. אסור לה להחניק את המסר של המקום עצמו. משרד התרבות הפולני אומר נכוחה, כי שינוי התצוגה המרכזית אינו מסמן ניסיון לשנות את מהות האתר החשוב. לא ייעשו ניסיונות "לייפות" את המחנה או לשחזר אותו. אושוויץ כאתר היסטורי היא מקום ייחודי, שבו העדות המוחשית למה שקרה תישמר לנצח, והתערוכה החדשה לא תתיר כל שינוי של ההיסטוריה האותנטית.

הפוטנציאל החינוכי של התערוכות הלאומיות

כפי שצוין לעיל, לתערוכה המרכזית באושוויץ נוספות התערוכות המכונות "התערוכות הלאומיות", אשר נדונו כבר בתוכניות הראשונות של המוזיאון משנת 1946. הרעיון זכה לתחייה מחודשת בשנות החמישים של המאה העשרים, בעקבות יוזמה של אסירים לשעבר ממדינות שונות, שהיו שותפים בוועדה הבינלאומית של אושוויץ. לדברי ג'ונתן הוינר:²⁵

השתתפות הוועדה בתכנון טקסי ההנצחה, התערוכות, ומעל לכל האנדרטה בבירקנאו שנחנכה ב-1967, הגבירה את המודעות הציבורית לאושוויץ ולמוזיאון שבו. בנוסף, מעורבותה של הוועדה הבינלאומית בפעילויות המוזיאון, הדגישה את ההרכב הבינלאומי של אסירי המחנה וקורבנותיו. הגם שמסורת ההנצחה הפולנית המשיכה להיות המסורת השלטת בנוף האתר, התוספת של "התערוכות הלאומיות", והאנדרטה שמומנה והוקמה הודות למאמצים בינלאומיים, הבטיחו שאושוויץ לא תיתפס עוד כאתר הנצחה פולני בלבד, או שתזכה להתעלמות מחוץ לפולין.

מטרתן של התערוכות הלאומיות הייתה ללמד את הציבור על הכיבוש הנאצי במדינות שמהן יצאו משלוחים לאושוויץ, להציג את תנועות ההתקוממות והמחתרות במדינות אלו, ולתאר את גורלם של האזרחים בכל מדינה.²⁶ התערוכה הראשונה מסוג זה נפתחה בשנת 1960, ותערוכות נוספות הוקמו בעקבותיה. לא הייתה הגבלה על

נושא התצוגה, או על מסגרת הזמן שלה. לפיכך, לעתים קרובות נדחקה הסוגיה החשובה ביותר, קרי גורלם של אזרחי המדינה המציגה באושוויץ, לשוליים, ואת מקומה תפסו נושאים אחרים, ובהם המחתרות, ובייחוד השמאלניות. בסוף שנות השמונים וראשית שנות התשעים החריפה הביקורת על התערוכות הלאומיות. המחלוקת נגעה לשינוי הפוליטי ולהתקדמות במחקר, ולעתים קרובות העמידה בסימן שאלה את עצם קיומן של התערוכות הללו. לבסוף, בשנת 1999 נסגרו חלק מהן, ואחרות עברו שינויים נרחבים. שינויים אלה נעשו בהתאם לקווים המנחים של המועצה הבינלאומית של המוזיאון הלאומי אושוויץ-בירקנאו, במסגרת המלצותיה באשר לעתיד אתר ההנצחה.

בשנים האחרונות הוקמו מספר תערוכות חדשות במקום הישנות.²⁷ ביניהן: "חורבן הצוענים באירופה" בביתן 13; "אסירים מבוהמיה במחנה אושוויץ" ו"הטרדיה של יהודי סלובקיה" בביתן 16; "האזרחים שנבגדו: לזכר קורבנות השואה ההונגריים" בביתן 18; "המגורשים מצרפת לאושוויץ" ו"יהודים שגורשו מבלגיה לאושוויץ" בביתן 20; ו"רדיפתם וגירושם של יהודים מהולנד" בביתן 21. התערוכות הלאומיות מאורגנות בהתאם לנוהל סטנדרטי, ובשיתוף פעולה בין מוזיאון אושוויץ-בירקנאו לנציגיה של כל מדינה ומדינה.

לצד התערוכות הלאומיות החדשות, עדיין ניתן לבקר בחלק מן התערוכות הישנות, שעברו שינויים ב-1999, כמו למשל "התקוממות העם הפולני וסבלותיו בשנים 1939-1945" בביתן 15; "סבלותיהם של היהודים, מאבקם והשמדתם, 1933-1945" בביתן 27; וכן התערוכות שהכינו אוסטריה, יוגוסלביה ואיטליה. התערוכה הרוסית, השוכנת בביתן 14, נסגרה לצורך שינויים.

דוד פלג, שגריר ישראל בפולין, הכריז ביום השנה ה-61 לשחרור מחנה הריכוז, כי התערוכה היהודית הנוכחית, השוכנת בביתן 27, תוחלף בתצוגה חדשה, שתוכן בידי החברים הישראליים במועצה הבינלאומית של המוזיאון הלאומי אושוויץ-בירקנאו. לדברי תרזה זבז'סקה (Zbrzeska), התערוכה הקבועה המוקדשת לסבלותיהם של היהודים, מאבקם והשמדתם בשנים 1933-1945, "הוקמה כולה בידי מארגנים פולניים – גם התערוכה הראשונה, אשר נפתחה בשנת 1968, וגם זו החדשה, אשר נפתחה בשנת 1978, לרגל יום השנה ה-35 למרד גטו ורשה."²⁸

התערוכה בנושא "חורבן הצוענים באירופה" נפתחה ב-2 באוגוסט 2001, בביתן 13. התצוגה, אשר תוכננה בידי המועצה המרכזית הגרמנית של הצוענים בהידלברג, היא יותר מאשר הצגה גרידא של תיעוד היסטורי.²⁹ במרכזה מוצגות ביוגרפיות של



אנשים שנפגעו מהרדיפות ומהחיסולים, והתצלומים מראים את החיים שהם ניהלו לפני הגירוש למחנות המוות. ההקצנה בפוליטיקה הגזענית, שכוונה נגד בני סינטי ורומה, החל משלילת הזכויות, עבור בבידוד וכלה בגירוש והשמדה, מוצגת באופן כרונולוגי, לפי העובדות ההיסטוריות, וממוקמת בהקשר פוליטי רחב. התערוכה, שהוצבה בתוך הביתן המקורי, יוצרת חלל בתוך חלל. הפנים החמים, המיועד לחיים, משוסע בחדות על ידי לוחות פלדה קרים, עליהם מוצגות תולדות הרדיפות. היוצרים עשו כל מאמץ להבטיח כי המבקרים יהיו מודעים לכך, שמאחורי המספרים ניצבים שמות של אנשים פרטיים, ומאחורי כל שם עומד סיפור אישי.

התערוכות הלאומיות של צ'כיה וסלובקיה נפתחו למבקרים ב־8 במאי 2002, בביתן 16. התערוכה "אסירים מבוהמיה באושוויץ" ממוקמת בקומה השנייה, ואילו "הטרגדיה של יהודי סלובקיה" נמצאת בקומת הקרקע באותו בניין. התערוכות תוכננו והוקמו, בהתאמה, על ידי אתר ההנצחה טרזין בצ'כיה, ועל ידי מוזיאון ההתקוממות הלאומי הסלובקי בבנסקה־ביסטריצה (Banska Bystrica), מטעם משרדי התרבות בשתי המדינות. שתי התערוכות משרטטות את הרקע ההיסטורי ואת המצב אליו נקלעה צ'כוסלובקיה לאחר הסכם מינכן, פלישת הגרמנים, ולבסוף כינון ממשלת הבובות בסלובקיה וממשלת־החסות בבוהמיה ובמורביה. התערוכות מתארות את משטר הטרור והרדיפות באזורים ספציפיים, אולם המוקד הוא הגירוש למחנה הריכוז באושוויץ וגורל האנשים שנשלחו לשם.



אחד החדרים בתערוכה המוקדשת לצוענים (סינטי ורומה) שנרצחו באושוויץ

התערוכה "האזרחים שנבגדו: לזכר קורבנות השואה ההונגריים" נפתחה בביתן 18 ב־15 באפריל 2004. היא מציגה את תולדות השואה ההונגרית באופן נושאי ולא כרונולוגי. הנושאים המרכזיים, הנבדלים זה מזה על ידי מידת הפרשנות או הרגשות שהם מעוררים, משמשים אבני הבניין של התערוכה. כפי שכותבים המתכננים: "מטרת התצוגה אינה 'החוויה' של אימי השואה; היא פונה אל השכל ולא אל הרגש." ההיעדר הוא מרכיב חזותי חשוב אחר בתערוכה. היעדרם של מיליוני אנשים, שהושמדו ללא תכלית במחנות המוות, מוצג באמצעות מסמכים ותצלומים המוקרנים על הקירות. קבוצות הנושאים כוללות את החקיקה האנטישמית בהונגריה לפני הכיבוש הגרמני, הגטאות והגירוש, יהודים הונגריים באושוויץ, רדיפתם והשמדתם של הצוענים בהונגריה, והצלת קורבנות הנאצים באמצעות ערוצים דיפלומטיים.

ב־27 בינואר 2005 נפתחה התערוכה בנושא "המגורשים מצרפת לאושוויץ", בקומת הקרקע של ביתן 20. בנאום הפתיחה שלו, פנה נשיא צרפת ז'אק שיראק אל יוצרי התערוכה: "כדי לבטא את מציאות הגירוש, בחרתם להמחיש את הטרגדיה דרך גורלם של יחידים. בביתן 20 זה, במקום בו שכן בית החולים צופן הרעות של המחנה, בחרתם להציג חיים אשר, חרף היותם יחידים, הם מייצגים ביותר.³⁰ בבריו אלה ביקש שיראק לכבד את זכרם של הרפובליקאי הנאמן פייר מאס; הילד התמים בן התשע גרגורי הלפרן, שהוריו נמלטו לצרפת מאוסטריה; ז'אן למברגר, יהודי יליד פולין וחבר מסור במפלגה הקומוניסטית; שרלוט דלבו (Delbo), אשר לצד נשים נוספות ברכבת, נכנסה לאושוויץ בשירת ההמנון הצרפתי; ולבסוף, משפחה יהודית נוספת, שהושמדה רובה ככולה, משפחת שרה והרש בזנוס (Beznos).

ב־7 במאי 2006 פתח ראש ממשלת בלגיה, גאי ורהופשטאדט (Verhofstadt), את התערוכה המעודכנת המוקדשת לגורל האזרחים הבלגים, יהודים ברובם, שגורשו למחנה. התערוכה, השוכנת בקומה השנייה בביתן 20, מתארת בתמציתיות את המתקפה הגרמנית על בלגיה, את סיפור תנועת ההתקוממות במדינה ואת סוגיית שיתוף הפעולה עם הנאצים. חיי היהודים תחת שלטון הכיבוש זוכים למקום חשוב. התצלומים, המסמכים והתקנות המוצגים בתערוכה ממחישים את האופן בו נשללו בהדרגה זכויותיהם של היהודים. חלק הארי של התערוכה מוקדש למשלוח היהודים לאושוויץ. כל לוח הסבר מייצג אדם אשר גורש למחנה, וכולל את שמו הפרטי ושם משפחתו. כמו כן, מוצג מידע בסיסי על מספר היהודים שגורשו, וכן מידע על מספר הצוענים שגורשו, לצד מידע על גורלם לאחר שהגיעו לאושוויץ.³¹

התערוכות הלאומיות החדשות מתמקדות, בהתאם לכוונה המקורית, בגורלם



של אנשים יחידים, וככאלו הן מהוות ערוצים משלימים להתמחות החינוכית במסגרת התוכנית להעמקת הידע ובניית מודעות עמוקה להיבטים הרב-ממדיים של אושוויץ והשואה. הן יוצרות תוכנית מצוינת לפיתוח שיעורים, סדנאות, כנסים נושאים ודרכי הוראה אחרות במוזיאון, הן בידי צוות המרכז החינוכי והן בידי המורים עצמם. המאמץ להעביר את המסר האוניברסלי של אתרי ההנצחה, המיוצג, בין היתר, דרך גורלם של קורבנות אינדיבידואליים המתוארים בתערוכות הלאומיות באושוויץ, אמור ללמד ענווה נוכח חולשותינו שלנו, להגביר את רגישותם של אנשים צעירים לסימפטומים הקלים ביותר של רשע, ולעודד אותם לחיות ביושר פנימי.

סיכום

בזכות האותנטיות של האתר ההיסטורי, הסמליות המורכבת שלו והמשמעות שלו עבור קבוצות אתניות ודתיות שונות, הפך המוזיאון הלאומי אושוויץ-בירקנאו באופן טבעי למרכז יוצא דופן להעשרה חינוכית. התערוכות, שטחי מחנה המוות שהשתמרו, השרידים המקוריים, התיעוד, עבודות האמנות, ומעל לכל הידע והזיכרון של בית הקברות הנורא ביותר של התרבות המודרנית, מטילים על צוות המוזיאון חובה להעביר הלאה את הידע על כל ההיבטים של תופעת אושוויץ. דבר זה הוא בעל משמעות מיוחדת עבור הצעירים המגיעים לאתר מכל רחבי פולין, כמו גם ממדינות אחרות. כאשר הם לומדים ומתאמצים להבין את הטרגדיה יוצאת הדופן של אושוויץ ושואת העם היהודי, הם מפרשים אותה כתופעה בעלת ממד אוניברסלי, שממנו יש ללמוד לקחים לעתיד. בקיאות בעובדות ההיסטוריות ובתוצאותיהן עשויה לאפשר לנפץ את מחסומי הדעות הקדומות וחוסר ההבנה כלפי ה"אחר".

"אנו זקוקים לדרכים חדשות להעביר הלאה את הידע על השואה, כך שהדורות הבאים של העם הפולני יהיו בעלי גישה שונה אל השואה מאשר גישתם למלחמות נפוליאון".³² כך נכתב במבוא לספר מסות בשם מדוע עלינו ללמוד את נושא השואה? בהמשך המבוא נכתב:³³

הכותבים שלנו מזכירים לנו כי גזענות, שנאת זרים ורצח עם מתרחשים בתוכנו, וזיכרון השואה צריך לשמש כתמרור אזהרה מפני הישנותם של פשעים נגד האנושות... המורים, הרוצים ללמד את נושא השואה, שואלים כיצד היה הדבר אפשרי. הם חוקרים את טבעם של הסטריאוטיפים והדעות הקדומות, ואת המקורות, המאפיינים והתוצאות של האנטישמיות ושנאת

היהודים. הם מהרהרים בשאלה מדוע נבחרו היהודים למוות. הם דנים בתהליך קבלת ההחלטות של "הפתרון הסופי", בנסיבות ובתנאים בהם התרחשו הפשעים, ובעמדותיהם של העדים לשואה. "מה עלינו לעשות כדי שהשואה לעולם לא תישנה?". שאלה זו עוסקת ביחסים אנושיים ובעמדות אנושיות.

המורים בפולין אינם דנים בשאלה "האם" ללמד; הם מתחבטים בשאלה "כיצד" ללמד. תוצאות הדיונים מובילות למסקנה, כי חינוך בנושא השואה חייב להיות על בסיס אינדיבידואלי, מלווה באמפתיה, באמצעות טכניקות פעילות שתעוררנה את דמיונם של התלמידים ותאפשרנה מגע ישיר עם ההיסטוריה. מעורבות רגשית בתהליך הלמידה מאפשרת התפתחות אישית ושינוי בעמדות.

החינוך בנושא השואה בפולין נמצא בין שני קטבים: הראשון תופס את השואה כמטאפורה לכל מקרי רצח העם, ואילו השני רואה אותה כהיסטוריה מקומית, אזוירית, רצח-עם שהתרחש ממש כאן, לנגד עיניהם של הורינו וסבינו. בין שני הקטבים הללו יש עדיין דפים ריקים רבים. לילי קול (Cole), מנהלת פרויקט "שינוי הנרטיבים הלאומיים והחתימה לפיוס" במועצת קרנגי לאתיקה ויחסים בינלאומיים (Carnegie Council for Ethics and International Affairs – CCEIA), ציינה, כי "התרשמנו שיש חשיבות עצומה לבחינת התפקיד שמילא החינוך, ואולי עדיין ממלא, כתהליך ארוך-טווח בהשגת פיוס. לעיתים קרובות מתייחסים לחינוך במסגרת הקריאות הרבות לחלופות לגישות המשפטיות, לבוא חשבון עם העבר...³⁴ בהקשר הפולני ניתן לומר, כי תהליך הפיוס החל והוא דינמי ביותר, אולם אנו רק בתחילתה של דרך ארוכה.

זרים³⁵ מייצגים בעת ובעונה אחת קירבה – משום שהם קרובים פיזית – וריחוק – משום שהם מגיבים באופן שונה והינם בעלי ערכים אחרים. עבור הפולנים, היהודים היו סמל לְזֶרְ בה"א הידיעה. הסבל והחורבן שידעו היהודים במהלך השואה, בדרך כלל לא נתפס, לא נחוות ולא זכה להכרה כגורלם של בני עמנו שלנו, אזרחי פולין, למעט בקרב חסידי אומות העולם, אשר לרוב נותרו אלמונים. בעיני רוב הפולנים, היה זה גורלם של הזרים.³⁶ עבור פולנים רבים, היהודים נותרו זרים עד עצם היום הזה.

בנייה מחדש של זיכרון השואה בפולין היא תהליך מורכב, לא ליניארי כי אם מזוגזג, תהליך של התקרבות לעובדות כאובות וגם התרחקות מגורמים אפשריים לקונפליקט פנימי. דפוס זה משקף את פתרון הסכסוך ו/או את צמצום הדיסוננס

הקוגניטיבי שליווה את התהליך, אשר תחילתו נעוצה בהסרת הטאבו על הדיבור על השואה בתקשורת הפולנית, בשיח הציבורי ובחינוך. זהו תהליך המתפרש כסימפטום של "גישות נורוטיזיות",³⁷ או של קונפליקטים. הזיכרון הקולקטיבי של פולנים צעירים נראה עדיין מודחק, ולפעמים אף חסין מפני לימוד השואה, אולם גישות חדשניות לסוג כזה של חינוך הן בעלות פוטנציאל מרפא.

ניתוח השינויים בעמדות כלפי השואה דרך פריזמת החינוך מלמד, כי דרך ארוכה מובילה משתיקה וטאבו אל מאמצים לעמוד מול הטראומה של היעלמות שכניהם של הפולנים האתניים, שחלקו עימם את מולדתם במשך כמעט אלף שנה. יוזמות רבות, בין-ממשלתיות, ממשלתיות ואזרחיות, ובכלל זה ההתפתחויות החדשות במוזיאון אושוויץ-בירקנאו מלמדות, כי תהליך שאלת "השאלות הקשות" כבר החל, וכי הוא עשוי לעזור לשלב זיכרונות רחוקים ודחויים. אלה הם צעדים בדרך להבנה עמוקה יותר של טרגדיית השואה ומורשתה.

הערות

1. Zygmunt Bauman, **Razem, Osobno**, Kraków, 2003, p. 199.
2. זיכרון "שנאסף" (collected) לעומת זיכרון קולקטיבי (collective). ראו: James E. Young, **The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning**, New Haven, 1993.
3. מחקר זה לא היה מתאפשר ללא תמיכתם הכספית הנדיבה של Open Society Institute (מענק RSS 122/98), ושל האוניברסיטה הייגלונית (Jagiellonian University) (מענק CRBW, בשנים 1999, 2000, 2001).
4. Ellen Ruth Gruber, **Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe**, Berkeley, 2002, p. 32.
5. כאשר אנו מחפשים הסבר להיעדר העקביות בתגובותיהם של התלמידים ביחס לשואה, עלינו גם להביא בחשבון גורמים התפתחותיים. המחקר נערך בקרב תלמידים בני 16 עד 18, גיל של שינויים בדימוי העצמי ובתפיסה החברתית.
6. הופיע ב:
<http://www.ajc.org/site/apps/nl/content3.asp?c=ijITI2PHKoG&b=846741&ct=1025513>
בתאריך 22.8.2005.
7. Aleksandra Jasinska-Kania, "Zmiany postaw Polaków wobec różnych narodów i państw", in: Aleksandra Jasinska-Kania, **Bliscy i dalecy: studia nad postawami wobec innych narodów, ras i grup etnicznych**, Warszawa, 1992, vol. 2, pp. 219-246.
8. Ireneusz Krzeminski (ed.), **Czy Polacy sa antysemitami? Wyniki badania sondazowego**, Warszawa, 1996; Marcin Kula, **Uparta sprawa. Żydowska? Polska?**

- Ludzka? Kraków, 2004, p. 151.
9. למעלה ממחצית התלמידים נמנעו מלהשיב על השאלה "מי סבל יותר", הגם, כפי שציין מייקל שטיינלאוף (Michael Steinlauf, *Bondage to the Dead. Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse, 1997, p. 56): "מצב היהודים תחת הכיבוש הגרמני דמה אך במעט למצבם של הפולנים. ההבדל היסודי היה פונקציה של המדיניות הגרמנית, כלומר, פונקציה של כוונת הגרמנים לרצוח כל יהודי ויהודי". פליקס טיש (Tych) (במאמרו: "Shoah pamiel", *Znak*, 2000, no. 6) הדגיש גם הוא הבדלים מהותיים בין גורלם של הפולנים ובין זה של היהודים. אולם בעבודתם של היסטוריונים מסוימים (לוקאס, דיוויס), ההבדלים מתעמעמים.
- ראו: Richard C. Lukas, Norman Davies, *The Forgotten Holocaust: the Poles under German Occupation, 1939-1944*, Lexington, 1986; Richard C. Lukas, *Out of the Inferno: Poles Remember the Holocaust*, Lexington, 1989; Norman Davies, *Boże igrzyisko: historia Polski*, Kraków, 2000, p. 743.
10. מתוך דיון בינלאומי על הזיכרון היהודי והזיכרון הפולני, שבו נשא ייזי טורוביץ' (Turowicz), עורך ה-"Tygodnik Powszechny", הרצאה על האדישות היום-יומית שלנו. דברים אלה פורסמו לאחר מכן במאמרו: "Obojetnosc nasza powszednia", *Gazeta Wyborcza*, 1-2, July 1997.
11. Krystyna Oleksy, "The Educational Center at the Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum", *Pro Memoria*, no.9, June 1998.
12. Alicja Bialecka, "In the Shadow of Auschwitz", in Samuel Totten (ed.), *Working to Make a Difference. The Personal and Pedagogical Stories of Holocaust Educators Across the Globe*, Lexington Books, 2003.
13. Alicja Bialecka, "The Educational Mission", *The International Center for Education about Auschwitz and the Holocaust*, Oswiecim, 2005.
14. Franciszek Piper, *Auschwitz. How Many Perished Jews, Poles, Gypsies...*, Kraków, 1991, p. 52.
15. טקסט מתוך התערוכה "לאחר מכן, זהו פשוט חלק ממך", המשקפת תחושות לגבי השפעת הביקור באושוויץ-בירקנאו. התערוכה הייתה חלק מפרויקט משותף של מוזיאון אושוויץ-בירקנאו והמרכז הבינלאומי למפגשי צעירים (International Youth Meeting House) באושוויץ-ים.
16. מובאה מדברי ולדיסלב ברטושבסקי לרגל חגיגות שישים השנה לשחרור מחנה הריכוז אושוויץ.
17. המטרות החינוכיות והמתודולוגיה של המרכז הבינלאומי לחינוך בנושא אושוויץ והשואה, הוצגו בידי אלישיה ביאלצקה ב-4 באפריל 2006, במסגרת המפגש הראשון של ועדת התכנון של המרכז.
18. Malgorzata Tracz, "My Vision of the Lessons", *Pro Memoria*, no. 9, June 1998.
19. Teresa Zbrzeska, "Bringing History to Millions", *Pro Memoria*, no. 7, July 1997.
20. Marek Kucia, *Auschwitz jako fakt społeczny*, Kraków 2005, p. 204.
21. Jonathan Huener, *Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration, 1945-1975*, Ohio, 2003, p. 239.
22. Teresa Swiebocka, "The Auschwitz-Birkenau Memorial and על עבודת המועצה ראו:



- Museum: From Commemoration to Education," **Polin**, no. 13, 2000; James E. Young, **The Textures of Memory. Holocaust Memorials and Meaning**, New Haven, 1993, pp.151-152.
23. Teresa Swiebocka, "The Auschwitz – Birkenau Memorial", p.295.
24. הופיע ב: www.auschwitz.org.pl ב-10.2.2007.
25. Jonathan Huener, **Auschwitz, Poland, and the Politics of Commemoration**, p. 147.
26. Teresa Zbrzeska, "Bringing History to Millions".
27. מתוך: www.auschwitz.org.pl.
28. Teresa Zbrzeska, "Bringing History to Millions".
29. Romani Rose, "The Genocide Committed Against the Sinti and Roma. Words Cannot Express What Befell Them", **Pro Memoria**, no. 16, January 2002.
30. נאומו של נשיא צרפת, ז'אק שיראק, לרגל הפתיחה הרשמית של התערוכה החדשה בביתן הצרפתי באתר ההנצחה אושוויץ-בירקנאו, 27 בינואר 2005.
31. בעקבות סוכנות הידיעות הפולנית (PAP), 7 במאי 2006, אושוויץ'ים.
32. Jolanta Ambrosewicz-Jacobs, "Introduction", in: **Why Should We Teach About the Holocaust?**, Kraków, 2005.
33. Robert Szuchta, "Teaching about the Holocaust in Poland", **Forum Europejskie**, 2005.
34. http://www.cceia.org/media/714_hpr_textbook.pdf.
35. Georg Simmel, "The Stranger", in: Kurt W. Wolff (ed.), **The Sociology of Georg Simmel**, New York, 1950.
36. מארסין קולה הדגישה, כי לפני מלחמת העולם השנייה היה בפולין מרחק עצום בין הקהילות הפולניות והיהודיות. ראו: Marcin Kula, **Uparta sprawa. Ludzka?**, Kraków, 2004, pp. 97, 133.
37. Michael Steinlauf, **Bondage to the Dead**, p. 125.



מול פני הרוע

מחשבות על ביקור באושוויץ

מיכל גוברין

בקיץ 2006 יצאתי לפולין, ובכלל זה לאושוויץ, בעקבות אמי, כחלק ממסע כתיבה. הביקור במוזיאון אושוויץ עורר בי שאלות קשות. עם שובי התבקשתי לחלק את מחשבותי עם ועד המוזיאון.

ביקורי הראשון באושוויץ היה לפני שלוש שנה. עשיתי אותו לבדי, כאישה ישראלית צעירה, תלמידה לתואר דוקטור בפרס.¹ אז טרם התחלתי להתמודד בגלוי עם עברה של אמי, רינה גוברין, שהגיעה בצעדת המוות מאושוויץ לברגן-בלזן, או עם חייו הקצרים של אחי, מארק לאוב, בנה של אמי, שאביו נרצח והוא נשלח בגיל שמונה לתאי הגזים. אז לא נטבע עדיין המושג "דור שני", ואל פולין הקומוניסטית הגיעו רק מעטים.

הזמן עצר מלכת במרחבים הריקים והעזובים של אושוויץ, של מחנה בירקנאו, למעט קבוצה קטנה של תלמידי בית ספר פולניים שבאו לבקר במקום בקור של סוף הסתיו. בלב השקט המאיים של בית הקברות הגדול בעולם הדהדה החימה לזעוק עם כמה שרידי שואה על מה שחורג מכל שפה ודמיון.

מאובנת התהלכתי בין הבלוקים באושוויץ, במרחבי בירקנאו. ושם, מול שתיקת המקום, הבנתי שלא אוכל להמשיך ולהתכחש לעבר, כפי שנדמה היה לי בתל אביב של ילדותי, או בפרס של שנות השבעים. הייתה זו תחילת מסעי המפורש בשנים של כתיבה אל סיפורה של אמי.²

בקיץ 2006 חזרתי לאושוויץ עם רחל-שלומית, בתי הבכורה, שכמעט ולא הכירה את סבתה, ב"משלחת של שתיים" – עשרים שנה אחרי מותה של אמי, אבל עם



שער הכניסה למחנה המוות אושוויץ I

קולות הנשים והגברים ששרדו אתה וסיפרו לי עליה, שהעבירו לי, פיסות-פיסות, את הסיפור ששתקה. באותו בוקר קיץ המה אתר המוזיאון המוני מבקרים מהעולם כולו: יחידים וקבוצות, רק חלקם הקטן מישראל. הפעם, כשנבלענו בין הצובאים על מוצגי המוזיאון, מה שנכח בפני יותר מכל היה התהליך רב-העוצמה של המחיקה. אז והיום.

בין שאר התיירים שחולקו לקבוצות, יצאנו בעקבות המדריכה הפולניה לסיום הרשמי. ביתן אחרי ביתן שבת וצפיתי במוצגים. תוך כדי ביקור, המחנק הלך וגבר, מחמת הזעזוע המחודש מול מלכודת ההשמדה: שלב אחרי שלב, מהרמפה והגעת הטרנספורטים, ישר אל המקלחות, או דרך ההרעבה, עבודת הפרך, הניסויים בבני אדם, ההוצאות להורג, העינויים, ואז תאי הגזים עם פחיות הציקלון B, ואחריהם המשרפות והשאריות. ערמות השאריות – הנעליים, המשקפיים, המברשות, השערות. בעת ובעונה אחת גברה כי גם בהלה בפני ריק אחר שהלך והתעצם: מיליוני בני האדם שנרצחו ועונו כאן, שבו ונבלעו תוך כדי הביקור באנונימיות של המספרים ההמוניים, בזהות הקולקטיבית ומחוקת הפנים של "מרטירים", בערמות הדחוסות של שרידיהם – שרידים-מזכרות מקודשים שתפסו את מקומם. בין המוני המבקרים נותרה מהדהדת היעדרותם.

אושוויץ היא בית קברות ללא קבר. תעשיית ההשמדה הנאצית רצחה כאן מיליון



צריף מגורים של אסירי בירקנאו במסגרת מסלול הסיוור

וחצי בני אדם ומחתה בשיטתיות את אפרם וזכרם. גם כיום עדיין אין להם ציון אישי, וגם במוזיאון הם כמעט ואינם קיימים — לא כבני אדם; לא בחייהם הקודמים ולא בין גדרות המחנה, בבלוקים, בצריפים, בתורים אל המוות. שמותיהם של המתים או של השורדים אינם נמנים, צילומיהם ספורים, קולותיהם מועטים, וסיפוריהם כמעט ואינם מסופרים. המוזיאון לא מגלה לנו את מורכבות תגובותיהם, והם נותרים לרוב לכודים במבט התיעוד הנאצי. וכך, מול עוצמת התצוגה הפרטנית של פני הרוע, במוזיאון אושוויץ כמעט ואין הד להתנסות האנושית בלאָגֶר: לא היא העומדת במרכז התצוגה, ולא הדרכים המרובות שבהן עמדו בני אדם או קרסו מול פני הרוע. פרשתי מקבוצות המבקרים אחוזת סחרחורת. בעל כורחי הרגשתי כמשתפת פעולה. כאילו בעצם המבט החד־צדדי ממשיך המבקר באושוויץ ומוחק אותם כבני אדם, הופך אותם למסה תעשייתית, לחומר גלם ההולך ומתכלה עם השנים, המזכיר בפגיעות חיי החומר שלו את היותו פעם חלק מחיים אנושיים. וכך, לא רק את ערמות השערות ראיתי, אלא גם את צבען ההולך ומאפיר (למרות שעל פי מסמכי המוזיאון, בשנת 1968 עברו השערות שימור במעבדות המוזיאון, הוסרו מהן מאה קילו אבק והוחזר להן "הצבע הטבעי").



אתר הצריף "קנדה", בו רוכזו חפציהם של הנרצחים בבירקנאו

מול מסלול הביקור, בין ביתני העינוי ושבילי המוות, נדמה היה לי לרגע שאני חלק מקהל הנוהרים אל מופעי המסורת הארוכה של הצגות הגיהנום, של מרתפי העינויים, של ביתני האימים בירידי השעשועים – מופע הרוע, הממשיך וסוחף המונים לתעשיית האלימות העכשווית, גם אחרי אושוויץ, אחרי רואנדה ודארפור, וגם אחרי ה-11 בספטמבר (שזכה לשבחיו של המלחין שטוקהאוזן על "עוצמתו האסתטית"). ישבתי חסרת אונים בצד השביל שבין הבלוקים, וידעתי שכמו ממופעי הגיהנום והעינויים, כך גם מהביקור באושוויץ, הטובים ייצאו טובים יותר והרעים – רעים יותר. מול פני הרוע, אלה ילחשו שבועה לצדק ואלה ישננו את שיעור הרשע של הארכי-תליין.

האם ייתכן שמוזיאון אושוויץ, למרות כוונותיו האציליות, מעמיד אנדרטה לגאונות של הרוע? האם הוא תורם לסחרחורת הבלתי נסבלת של מונחי הקדושה, הקורבן, המרטיר, שהחלה בעצם המונח הקורבני Holocaust (קורבן עולה תמים), שנטבע על ידי פרנסואה מוריאק בהקדמתו לחלילה של אלי ויזל, והפך מאז ל"מושג נחשק" בתחרות הדמים הגלובלית על מעמד הקורבן ועל קידוש הייסורים והמוות, עד לתקופת ה"שהידים"?³



"רחוב מרכזי" באושוויץ I

אולם את אושוויץ לא הקים אלוהים ולא ברא השטן. את אושוויץ בנה האדם, ועונו בו עד מוות בני אדם. הם לא מתו על "קידוש השם", אלא נאבקו על "קידוש החיים", כפי שאמר הרב יצחק ניסבויס לפני שנספה שם. בְּלֶאֱגֶר התגלה האדם בשפלותו ובגבהיו.

ומה עם קולם של בני האדם? איך להתקרב אליהם בלב מראות התופת? איך להיזכר בדרכים בהן עמדו מול הרוע? איך להקשיב לפנים הרבות של המשמעות שנתגלתה בלב ליבו של הרוע, או בלשונו של ויקטור פרנקל, ל"אדם המחפש משמעות"? איך להיזכר בייאוש, בחולשה, בכוח, באכזריות, באחוה, בחמלה, בכפירה או באמונה באל, באדם?

לא חזרתי אל קבוצות המבקרים, ומבעד למוצגים, לבלוקים, לצריפים, התאמצתי להיאחז בסיפורה של אמי; הסיפור ששתקה עד מותה, שמחקה עם בואה ארצה, בניתוח בו הורידה מזרועה את המספר, דוֹחָה את זהות הקורבן שנכפתה עליה. נאחזתי בפיסות הסיפור הנסתר בילדותי ובאלו שליטתי בשנים האחרונות מפי קרובים ומפי עשר הנשים, "הצענֶעֶרֶשֶׁאפט" בכינוי במחנות, איתן שרדה אמי את פלאשוב, בירקנאו, אושוויץ, צעדת המוות וברגן-בלזן. כיצד אחרי שנרצחו משפחותיהן, החזיקו זו את זו מבעד לעינויים, לעבודת הפרך, לרעב, וכיצד עזרו זו לזו, חילצו את החלשות מתוך שורות הסלקציה, הדליקו נרות חנוכה בבלוק 24,



חילקו את הלחם, ניסו להמשיך ולצחוק, להמשיך ולשמור על צלם אנוש. העליתי מול עיני את דודי, טופק פוזר, שהטיל את עצמו על הגדר המחושמלת של אושוויץ, את אחי מארק בן השמונה, שנשלח למוות עם טרנספורט הילדים מפלאשוב. ברגלים כושלות הגעתי, לצידה של בתי, אל בין עצי הלבנה שמאחורי חורבות המשרפות. מרחוק נשמע קולה של המורה הישראלית שהקריאה לתלמידיה קטעי עדויות. ללא מילה חיפשתי לרגע סימן חקוק בעץ. כמו שעשתה אימי, על פי דברי חברתה. בזמן שהמתינו בפתח תאי הגזים, כשחלק אמרו וידוי, הלכה אימי אל בין עצי הלבנה. היא חיפשה סימן שמארק אולי השאיר לה, הספיק אולי לחקוק. גם אני חיפשתי סימן. אישי. ואין אונים התוודי על אחד הגזעים אות M – האות הראשונה של שמותינו: מארק. מיכל. ואז, במקום הספוג עשן ואפר, אמרתי קדיש.

מוזיאון אושוויץ הוקם ב־1947, בהחלטת הממשלה הפולנית. עם כניסת הצבא הרוסי למחנה, נאבקה קבוצת ניצולים פולניים להשאיר את שרידיו על תילם, כדי לעצור את מחיקת העקבות השיטתית של הנאצים ולאסוף ראיות על הפשעים שבוצעו באושוויץ. מאוחר יותר הוחלט שלא להכניס שינויים באתר, מתוך כבוד להיותו בית קברות, ולהשאירו כפי שהיה עם השחרור. ערמות החפצים האישיים, השיער, הבלוקים, הצריפים, שרידי המשרפות היו לעדים דוממים, ובזכותם הפך מחנה אושוויץ־בירקנאו למקום הזיכרון, מקום העדות וההרשעה.

את חוויותיהם הפרטיות נמנעו מקימי המוזיאון מלהציג בפומבי. "אמא שלך לא הייתה צריכה לדבר על אושוויץ, היא הייתה שם", אמרה לי לאחרונה אחת מחברותיה הניצולות. אולם, מה שהיה חוויית חיים לבני אותו דור אינו נחלתם של הדורות הבאים. הצגת מכונת ההשמדה, המוות והעינויים הינה רק מחציתו של הסיפור. חציו השני הוא סיפורם של בני האדם מול פני הרוע.

עם פתיחת שערי אושוויץ, בינואר 1945, היה המחנה ריק כמעט לחלוטין. רוב אסיריו פונו בצעדות מוות למחנות עבודה ומוות ברחבי פולין וגרמניה. באושוויץ נותרו השרידים הדוממים של מכונת ההשמדה, והתיעוד הנאצי: רשימות, צילומים. אלה המוצגים שבנו את רובה של התערוכה המקורית.

סיפוריהם של הלכודים במחנה נחשפו לאט. רק שנים אחר כך נחפרו מתוך ערמות האפר שבחורבות הקרמטוריום יומנים של אנשי הזונדרקומנדו, וצורפו לתצוגה. קולותיהם של השורדים אחרו להישמע, אם מחמת אוזניהם האטומות של אלה שלא היו ב"פלנטה האחרת", ואם מתוך מאמצם של השורדים להיאחז בחיים

חדשים, וחששם מפני אימת מוראות העבר. בשנים הראשונות אחרי השואה, אזני החברה היו כרויות בעיקר לקולות העזים של לוחמי המחתרות והמתקוממים; הם מצאו הד בעולם שנלחם בנאצים, או בישראל הנתונה במלחמת קיום. שנים עברו, עד שמושג הגבורה הדהד גם בקולו של פרימו לוי, המצטט את דנטה, בדרך למרק, בפרוסת לחם שניתנה לאחר, בתפילת ימים נוראים ממחזור בכתב יד ששוחזר מהזיכרון, ביכולת לאהוב בלאגר, או בבדיחות של הומור גרדומים. שנים חלפו, עד שהתווית "כצאן לטבח" תדהה מעט; היה צריך לעבור דרך הרצח ההמוני במעלות, או רצח הספורטאים הישראליים באולימפיאדת מינכן, כדי להיווכח שבני ערובה, אפילו בעלי כושר קרבי, נותרים חסרי אונים מול שוביהם. שנים עברו עד שחימת ההישרדות זכתה להכרה ולהערכה – הנישואים המהירים, מאות התינוקות שנולדו כבר במחנות העקורים, ואותה נחישות של הניצולים לחיות. שנים עברו עד שתחושת האשמה של השורדים מול הנספים, ועוד יותר, תחושת האשמה של החברה מול שארית הפליטה, פינתה מקום להקשבה, לתיעוד. ממש ברגע האחרון.

שישים שנה נאסף החומר בארכיונים, בספריות, בבתי המשפט, בדפי עד, בראיונות, בשיחות עם הילדים, עם הנכדים, ומה שנוותר – בשתיקות. לאט-לאט לוקטו שמות המתים, והקולות הבודדים הצטרפו למקהלה ענקית של סיפורים אישיים, המפרקת את המסה האנונימית של מספרי הענק, מחזירה את הפנים לבני האדם שמילאו את אושוויץ וכותבת את הספר העצום של פני האדם.

מקימי המוזיאון באושוויץ עצרו את תוכנית העלמת העקבות השיטתית של הנאצים ושמרו על הראיות לפשע. אולם המוצגים לא עצרו את דחף ההכחשה – ויעידו נאומיו של נשיא איראן אחמדינג'אד, או אתרי האינטרנט, שעל רקע מוסיקה מתקתקה מציגים את אושוויץ כ"מחנה עבודה לדוגמה", עם סאונה ותזמורת ובית חולים... יותר ויותר מוזיאונים בעולם מספרים את סיפורי האדם בשואה, ו"יד ושם", במתכונתו החדשה, בראשם (גם אם הנרטיב ההיסטורי מטמיע את הקולות האישיים). אם כן, אולי די בכך? אולי אין צורך בעלייה לרגל אל מקום האימה שמחוץ לזמן ולמקום?

בין קבוצת מבני האבן ומרחבי הצריפים המתפוררים של אושוויץ קבור סיפורה של האנושות. כאן נפגשים עם עברם בניהם ונכדיהם של רוצחים ונרצחים, של מענים ומעונים, של אלה שעמדו מהצד ושל אלה שהושיטו יד, ושל הבאים מקצוות העולם. זהו מקום המפגש עם רוח האדם. מפגש וחשבון נפש. כאן מתנהל הקרב על הזיכרון, על המשמעות, קרב בלתי פוסק, דחוף, שיקבע את פני עולמנו.



כאן המקום לככות את המתים, להזכיר את שמותיהם – כולם, עד כמה שניתן – את גילם ומוצאם; להתאבל על אבדן ילדים, מבוגרים, מוסיקאים, רבנים, סטודנטים, בעלי מלאכה, פועלים, תעשיינים, עשירים, עניים, מדענים, אמנים; להתאבל על קרובים ועל רחוקים, על בני עמו של המבקר או על בני עמים וארצות אחרים. כל מבקר בדרכו הוא.

אשוויץ לא הייתה על פלנטה אחרת; היא הייתה גילוי קיצוני של נפש האדם. כאן המקום לשמוע את קולות האדם, להקשיב לשיעור הנוקב של הלאגר: כיצד יכול האדם לברוא מנגנון השמדה; לשיעור המורכב ומרובה הקולות, על הדרכים להיאחז בחיים ובמשמעות – השיעור המכונן של האנושות. כאן הוא המקום אליו יבוא המבקר לשמוע את קולות האדם, ומכאן ישא אותם לביתו, כדי לפנות אליהם ברגעים מכריעים בחייו, במצבים בהם יהיה הוא עצמו החזק או בן הערובה, בהם עלול יהיה להפוך למענה, בהם יידרש לבחור להפנות עורף או להושיט יד.

במוזיאון אושוויץ המחודש יוכלו המעצבים לאסוף, בעזרת טכנולוגיות עכשוויות, את הפסיפס האנושי העצום של הקולות, של הסיפורים ושל מיליוני פרטיהם: קולות הנספים וקולות הניצולים, קולותיהם של בני הדור השני והשלישי, ושל אמנים, הוגים, פסיכולוגים – מקהלה עצומה של קולות, שתהדהד מבעד לדממת בית הקברות. והמבקר יטה אוזן לקולות שיבחר, שאיתם ייפגש, שאיתם ישוחח בנפשו. לפני שעיצוב הזיכרון ייחתם במוזיאונים, ולפני שאירועי השואה, הנסוגים אל מרחקי המיתוס, יותכו לריטואל, דחוף להזכיר מהו זיכרון אושוויץ, מהם קולותיו.

באוטובוס שהוביל את המבקרים בשעת סגירת האתר עמד שקט. הסתכלתי על האנשים השותקים, שקועים בעצמם. היו שם אירופים ואמריקאים, אסיאתים ואפריקאים, בני זוג צעירים, מרופטים, בעלי חזות טטארית, שנחו, ראשיהם נשענים זה על זה. השמש הנוטה הזהיבה את שדות הקיץ, את פני הנוסעים, כיסתה באור רך את טלטול הקהילה המקרית.

באושוויץ נכתבת הגדה משותפת לאנושות כולה. סיפור רב-קולות ופנים. זיכרון חי, מחייב, תובע מכל אדם ואדם – "כאילו הוא יצא מאושוויץ".



הערות

1. מיכל גוברין, "המסע לפולין", עיתון 77, גיליון 209, 2006.
2. בין השאר: השם, רומן, הספרייה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995; "לה פרומנדר", נובלה, בתוך: לאחוז בשמש, סיפורים ואגדות, סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1984.
3. ראו בהרחבה: מיכל גוברין, "מרטירים ושורדים, הרהורים על המימד המיתי של מלחמת הסיפור", חורים, 15, חורף 2003/4.



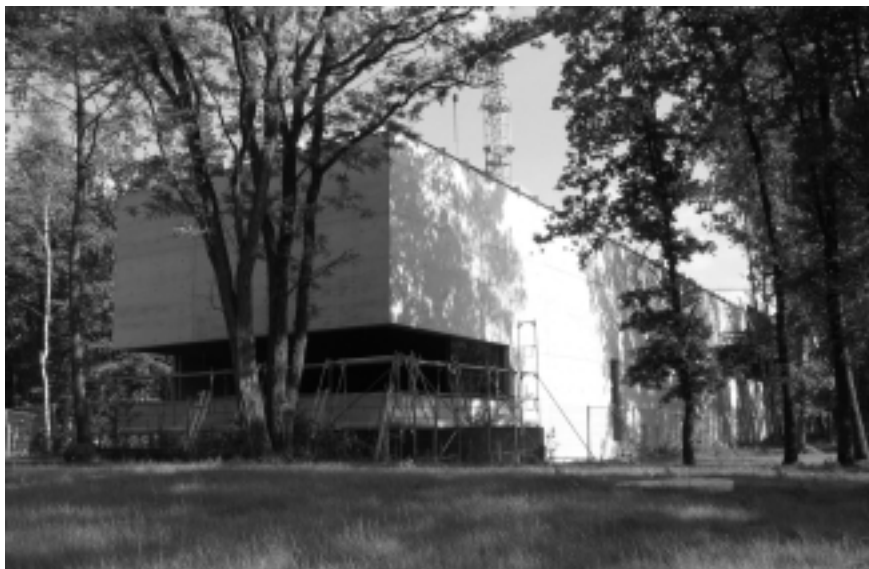
ברגן-בלזן – האתר כמוזיאון והמוזיאון כאתר

כריסטיאן וולפרס וצוות ההקמה

המשימה

בשנת 1998 אישר הבונדסטאג הגרמני את הדרו"ח הסופי של הוועדה הנבחרת לעניין איחוד גרמניה. מהלך זה ביטא קונצנזוס פוליטי לגבי תפקידיהם הבסיסיים של אתרי ההנצחה השוכנים במחנות הריכוז, במסגרת הזיכרון התרבותי הגרמני. המדובר בשלושה תפקידים:

- הנצחת זכר הקורבנות.
- תיעוד ומחקר.
- חינוך ומתן מידע.



ברגן-בלזן – העיצוב מחדש: בניין המוזיאון ומרכז התיעוד

היקף המחקר בנושא ההיסטוריה של מחנות הריכוז בגרמניה גדל כיום, בזכות מימון פדראלי. זה מוענק מאז שנת 2000 לאתרי ההנצחה במחנות הריכוז, שהינם בעלי חשיבות בינלאומית, ובכללם לאתר ההנצחה בברגן-בלזן.

בשנים האחרונות ניתן למצוא גם במקומות רבים נוספים בעולם מקורות העוסקים בהיסטוריה של מחנה השבויים הסובייטיים, של מחנה הריכוז ושל מחנה העקורים שהיו בברגן-בלזן. מקורות אלה מספקים נתונים על הפשעים שבוצעו ועל סבלם של הקורבנות במחנות אלה. נוצרו קשרים קרובים בין אתר ההנצחה בברגן-בלזן ובין עמותות של ניצולי המחנות, ונחתמו הסכמים לשיתוף פעולה עם ארכיונים ומוזיאונים בוורשה, במוסקבה, בווינגטון, בפריס, בלונדון ובירושלים.

כדי לעשות צדק ולתת ביטוי לחשיבות הלאומית והבינלאומית של אתר ההנצחה בברגן-בלזן, הוחלט שהקרן לאתרי הנצחה בסקסוניה התחתונה, הממומנת בעיקר על ידי ממשלת סקסוניה התחתונה והממשלה הפדראלית, תממן הקמת בניין חדש למרכז התיעוד של האתר. מרכז התיעוד החדש יאפשר לציבור הרחב נגישות אל הידע החדש שנצבר. עתה נותר לפתח את האתר ההיסטורי עצמו ולאפשר למבקרים בו להכירו בשנית.

מרכז התיעוד החדש של ברגן-בלזן יגולל את ההיסטוריה של המקום לפי הפירוט הבא:

- הקיום המקביל, זה לצד זה, של מחנה הריכוז ושל מחנה שבויי המלחמה.
- הרצח ההמוני במחנה הריכוז, אשר עם הקמתו העניק – באופן ציני – תקווה לכמה אלפי יהודים, כי יינצלו מרצח-עם שיטתי.
- הקמת מחנה העקורים לניצולי מחנות הריכוז, לצד השטח ששימש כמחנה ריכוז.

למעלה משישים שנה לאחר שחרור מחנה הריכוז ברגן-בלזן, ולאחר תקופה ארוכה של דיכוי והרס הזיכרון באתר היסטורי זה, נוקט אתר ברגן-בלזן עמדה נחרצת בתהליך עיצוב הזיכרון, על ידי הצגת ההיסטוריה שלו בחתכים שהוזכרו לעיל.

תכנון החלל הפתוח

עם תום מלחמת העולם השנייה היה צורך לעצב את השטח של אתר ההנצחה בברגן-בלזן באופן שיהלום את זכר המתים שנקברו בו. בשנת 1945 הוציא הממשל הצבאי הבריטי צווים למטרה זו. כך התפתח הנוף הנוכחי של המקום, המכוסה בצמחייה וזרוע בקברי אחים, ואינו מאפשר למעשה לזהות את הטופוגרפיה ההיסטורית של המחנה.



על העוסקים במלאכת התכנון המחודש של האתר מוטלת, אפוא, המשימה להפוך אותו מחדש למקום שניתן לזהות כמקום התרחשותם של האירועים ההיסטוריים. העבודה על פיתוח תוכנית־האב נמצאת בעיצומה, והתוכנית החדשה של אתר ההנצחה אמורה להתממש בשנים הקרובות.

המבנים, התצוגה והנוף הפתוח נתפסים בתוכנית החדשה כיחידה אחת. כך יכולים המבקרים ליצור זיקה בין לימוד מתוך המסמכים המוצגים בתערוכה וסיפורי העדים לבין ההבנה המרחבית של החלל הפתוח. "הנתיב הטופוגרפי" של שטח האתר מלווה את "הנתיב ההיסטורי" במרכז התיעוד.

"השביל הסלעי", החוצה את הבניין החדש של מרכז התיעוד, מוביל את המבקר לאתר שבו שכן המחנה, עד לנקודה מרכזית בתוך שטח מחנה הריכוז. כאן יכולים המבקרים למצוא מודלים של אתר המחנה ההיסטורי ושל האתר בדמותו הנוכחית.

את נקודת הייחוס החשובה ביותר באזור המחודש מספק פרוזדור מרכזי, המשתרע לכל אורך הכביש הראשי הישן של המחנה – הרצועה המפרידה בין המחנות לשטח הקודם של המחנה. בנקודה זו ייבנה "היכל השמות", יד זיכרון לאנשים שמתו במחנה הריכוז ברגן־בלזן. עד עתה נעדרים מאתרי הקבורה שבמקום שמותיהם של הקורבנות הקבורים בקברי האחים.

הבנה טובה יותר של המבנה ההיסטורי של המחנה תושג באמצעות עיצוב הנוף. צילום אוויר של חיל האוויר המלכותי הבריטי, מספטמבר 1944, מספק את הבסיס לפרויקט זה. ניקוי ובירוא היערות ושטח האתר ייצרו חורשות וקרחות יער, שיאפשרו למבקר להבחין בין מחנה השבויים למחנות הריכוז ולזהות את הגבול ביניהם. שרידי המבנים והתשתית, כגון יסודות המחנה, המחסנים ושרידי השבילים, ישולבו אף הם בתוכנית. התכנון המחודש של הנוף יתבצע בשני שלבים: בשלב הראשון יתוכננו שבילים שיקיפו את מרכז התיעוד ויובילו לשטח המחנה. תוכנית־האב מציגה רעיונות לפיתוח נוסף (השלב השני).

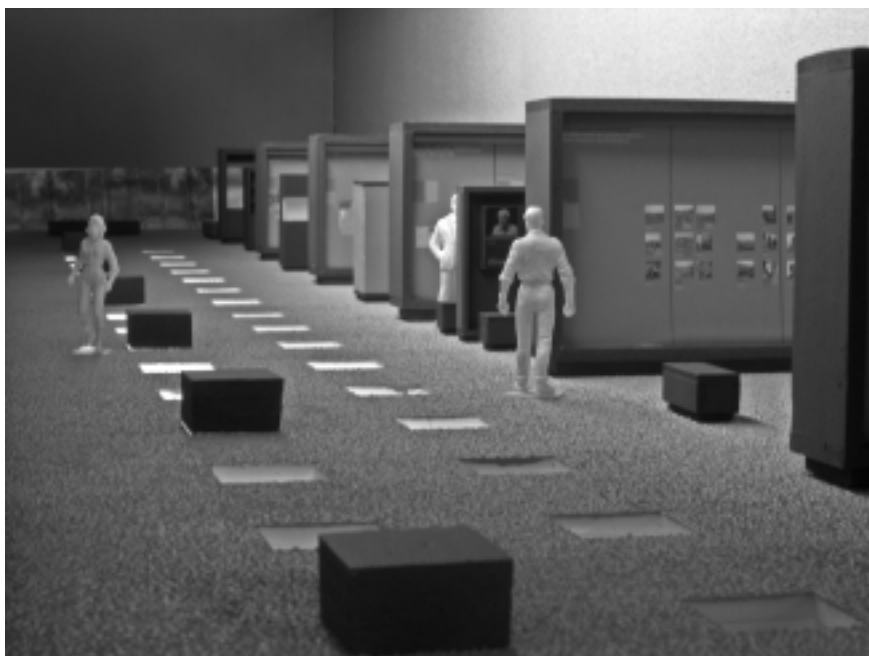
מרכז התיעוד

מלאכת התכנון מחדש של האתר בברגן־בלזן – מלאכה תובענית מבחינת הנושאים שהיא מקיפה – מחייבת גישה רגישה במישורים שונים. מבחינת התכנון והעיצוב המרחבי שלו, מבנה מרכז התיעוד חושף בפני המבקרים את אתר המחנה ההיסטורי. הצעידה לאתר מתחילה ב"שביל הסלעי", בחזית אתר ההנצחה, ממשיכה כחלק מן



מרכז התיעוד החדש כחלק מהאתר האותנטי בו פעל המחנה

המבנה לאורך הבניין החדש, ומובילה את המבקר לאתר המחנה ההיסטורי. השביל החוצה את הבניין הוא היסוד המקשר בין אתר המחנה ובין המבנה. מרכז התיעוד הוא מבנה ארוך של בטון חשוף בתוך קרחת יער, השוכנת בינות לעצים הצפופים. הבניין נאמן לתוואי המקורי של הכביש מוואלה (Walle) להורסטן (Horsten). הבניין החדש משתרע מחוץ לאתר הנוכחי של בית הקברות ויד הזיכרון, ולאורך מספר מטרים הוא אף "מרחף" מעל הגבול הישן של המחנה. תכנון "השביל הסלעי" משתקף בתוך בניין מרכז התיעוד עצמו: אל הרצף הנוצר בין השביל לבין החלל נוספים הגדלים השונים של השטחים הפנימיים. שינויים בכיוונים ובגובה התקרה, כמו גם כמה נקודות תצפית החוצה מתוך הבניין הסגור, מרחיקים את המבקרים מעולם היום-יום שלהם ומסייעים להם להתקרב לנושא. הסיור מוביל את המבקרים מ"אזור התאקלמות" בן שתי קומות אל התערוכה הנושאת על מחנה השבויים. לאחר מכן הם מגיעים לאולם תצוגה ארוך ומשופע קלות, שבו מוצגת ההיסטוריה של מחנה הריכוז. קצהו של אולם התצוגה הוא גם נקודת המפנה בסיור ומעניק "מידע היסטורי וטופוגרפי". זהו האזור שהוקם מעל שטח המחנה ההיסטורי. פירצה גדולה במבנה מאפשרת להשקיף החוצה והופכת בכך את שטח המחנה ההיסטורי לחלק מן התצוגה. הסיור בתערוכה ממשיך בקומה העליונה. כאן, הנושא המרכזי הוא התקופה שלאחר השחרור ותולדותיו של מחנה העקורים ברגן-בלזן. הסיור מאפשר למבקר להתבונן לאחור אל אולם התצוגה הגדול,



הדמיה של האולם המרכזי במרכז התיעוד, המשלב עדויות אישיות בנוף האמיתי של המחנה
בו הן התרחשו

אל "אזור ההתאקלמות" ואל האזור החיצוני. מלבד זאת, ניתן למצוא במרכז התיעוד ספרייה וקפטריה, ארכיונים ומשרדים.

התפיסה העומדת ביסוד הבניין החדש מבוססת על הרעיון של פסל, שדרכו יכול המבקר להלך. השימוש בבטון חשוף מאפשר עיצוב ובנייה אחידים של כל המשטחים. הנושא של הבניין הוא מוקד העניינים בו. המינימליזם של החומר ועיצוב הפנים הנקי מספקים לו תפאורה הולמת.

התערוכה

עיצוב המבנה מאפיין גם את התערוכה עצמה, והסיור בה בנוי ברצף לוגי וכרונולוגי של נושאים:

- "אזור התאקלמות".
- תערוכה בנושא מחנה שבויי המלחמה.
- מידע היסטורי וטופוגרפי.





המצבות היחידות שהנציחו את היות המקום מחנה ריכוז, מחנה עקורים ומחנה שבויים בשלבים שונים של המלחמה ומיד אחריה

Stiftung niedersächsische Gedenkstätten / באדיבות זה הם
Gedenkstätte Bergen-Belsen Credit)



וואולסבורג (1933-1945)

מחשבות על התפיסה החדשה של תערוכת הקבע
לתולדות האס-אס

וולף א. ברֶבֶק

טירת ואולסבורג (Wewelsburg), הבנויה בסגנון הרנסנס, החלה לעבור שיפוץ עבור האס-אס בספטמבר 1934. הטירה שימשה בעבר כמקום מגורים לבישופי נסיכות פדרבורן (Paderborn). "בית הספר של האס-אס ואולסבורג", כפי שכוונה המקום מאוחר יותר באופן רשמי, כלל, החל משנת 1935, אנשי צוות (מדענים, טכנאים, עוזרות בית וכו'), וכן ספרייה ומוזיאון, אך הוא מעולם לא שימש כמוסד השכלה



אמיתי. במקום זאת, הוא התפתח למרכז ייצוגי בשירותם של היינריך הימלר ומנהיגי האס-אס הבכירים שלו. כדי להוציא לפועל את תוכניות הבנייה של המקום, שהלכו ונערכו במהלך מלחמת העולם השנייה, הקים האס-אס מחנה ריכוז עצמאי, על חלקת קרקע בנידרהאגן (Niederhagen), שאליו הועברה יחידה של אסירים כעובדי כפייה. היכולת להציג חזות עצמית מכובדת כלפי חוץ, ובד בבד להפעיל טרור אכזרי בעוצמתו, היא ייחודית להיסטוריה של האס-אס. בוואולסבורג מוצגת, בחלל קטן מאד, התפשטות הכוח הפוליטי המורכב של ה-SS - SchutzStaffel, על עקרונותיו הרעיוניים והמבנה האופייני שלו. ממקום זה נשקף הכפר ואוולסבורג, אשר נפגע באופן ישיר כתוצאה מתוכניות האס-אס ופעולותיו.

ואוולסבורג – אתר זיכרון "פעיל" וסמל הימין הקיצוני

ב-20 במארס 1982 נפתחה תערוכת הקבע "ואוולסבורג 1933-1945, אתר פולחן וטרור של האס-אס". התערוכה הוצבה במתחם בניין המשמר של האס-אס לשעבר, בחצר הפנימית של טירת ואוולסבורג. לתערוכת הקבע,¹ שטקס פתיחתה כלל תצוגה ופעילויות מגוונות בתחום החינוך הפוליטי, קדמו שנים של מאבקים ציבוריים נמרצים, על עצם הנחיצות להנציח את קורבנות מחנה הריכוז בוואולסבורג ועל צורת ההנצחה.² הסיפור רווי הקונפליקטים של היווצרות התערוכה וכן התוצאה – תערוכה עם תיעוד מבוסס היטב, כולל צילומים ומסמכים, אך ללא מוצגים מוזיאליים מוחשיים – היו טיפוסיים מאד לדרך בה התמודד הציבור עם אתרים שהיוו זירות

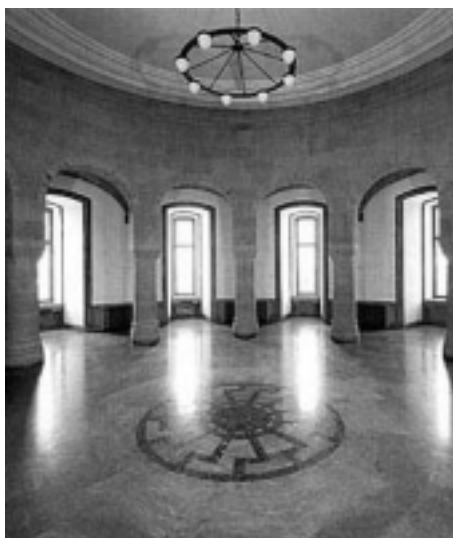


פשע נאציות.³ בשלב מוקדם מאד הובן, כי התערוכה מייצגת "זירת פשע", וזו לא הכילה מקום כלשהו לשימור זיכרונם של קורבנות מחנה הריכוז (לא הייתה אפילו מצבת זיכרון).

עובדי המוזיאון המחוזי התגייסו לעבודה באתרי ההנצחה שעסקו בפשעי הנאצים⁴ שהתפשטו אז ברחבי גרמניה. באתרי ההנצחה בצפון ריין-וסטפאליה הסכימו כולם על המונח "אתרי הנצחה פעילים" כמונח המאפיין אתרים אלה. זו הייתה הגדרת המודל של אתרי ההנצחה החדשים, שבהם היו תערוכה קבועה, ארכיונים, ספריות ופעילות פדגוגית ומחקרית קבועה⁵ – בניגוד למצבות זיכרון ולוחות הנצחה, המהווים אף הם אירועי הנצחה.

בעשרות השנים הבאות התפתחה באופן שוטף פעילות בתחומים השונים הקשורים לאתר שבוואולסבורג. ניתנה חשיבות גדולה ליצירת קשרים עם ניצולי מחנה הריכוז שבוואולסבורג, שהרכב האסירים בו היה מיוחד (ביניהם קבוצה חשובה של אסירים גרמניים מקרב עדי יהודה, שבמשך שנים רבות לא זכה סבלם כקורבנות גרמניים להד כלשהו). לארגוני האסירים לא הייתה שום כתובת או מסורת של איסוף מידע. לפיכך, איתור הניצולים נעשה בהדרגה, וכאשר נוצר עמם קשר הם הוזמנו מדי פעם אל האתר שבו סבלו בעבר. כן נערכו אתם ראיונות, נאספו מידיהם מסמכים, ואורגנו להם פגישות עם תושבים ובני נוער בבתי ספר שבמקום.⁶ עבודת החינוך בקרב בני הנוער והמבוגרים הוכיחה את עצמה. עם הזמן היא לבשה צורות שונות; אחת מהן הייתה הצלחת יוזמה של צעירים מן הכפר לקבוע לוח זיכרון בכיכר הכינוס שבאתר מחנה נידרהאגן, שאף הובילה לקביעת יום זיכרון שנתי ב־2 באפריל (יום שחרור שארית יחידת האסירים של מחנה הריכוז, בשנת 1945) ולטקס זיכרון שנתי.⁷ תערוכות תקופתיות מיוחדות, וכן ימי דיון והרצאות, זכו להשתתפות הולכת וגוברת של תושבי ואולסבורג. עבודת ההנצחה הפכה לעניין של קבע באתרי הזיכרון, אך גם באזור כולו. מחקרים היסטוריים חדשים אושרו על בסיס המחקר היסודי של קארל הוסר (Karl Hüser).⁸

בעוד ואולסבורג הפכה לאתר זיכרון מפורסם ברחבי העולם, ובעיקר בקרב משפחות האסירים באירופה המזרחית והמערבית, התחזקו בשנות התשעים של המאה העשרים, בזמנית, געגועים למיתוסים. לאחר ניסיונות אחדים להבטיח פעילות פוליטית של "אאורה" (Aura) – מעוז האידיאולוגיה של האס־אס דאז – הפכה ואולסבורג, החל משנת 1991, למעוז של סמלים של הימין הקיצוני. התפתחות זו החלה בעקבות המותחן הפוליטי "השמש השחורה של טאשי לונפו"



החדר המרכזי שבו התקיימו הטקסים המקודשים של בכירי האס-אס

("Die Schwarze Sonne von Tashi Lhunpo") מאת ראסל מק'קלאוד (כינוי ספרותי). עלילת הסיפור שוזרת יחדיו ביעילות אלמנטים מעולם המיסטיקה הנאצית המסורתית, ההכחשה ומה שמכונה "היטלריזם איזוטרי". ואוולסבורג הפכה לזירת האירוע, שבו התפקיד הראשי בעלילה הוא של "השמש השחורה" המסמלת את גלגל השמש. זו נמצאת ב"אולם מנהיגי הקבוצה העילית", במגרל הצפוני, ששימש כמקום עריכתם של טקסים מרכזיים.

הרומן הפך לרב-מכר אצל הימין הקיצוני בגרמניה, ו"השמש השחורה" הפכה לסמל פוליטי שהוטבע על דגלים, סיכות ועטיפות CD של להקות מוזיקאליות של קיצונים ימניים, ולמוטיב של מזכרות (חולצות טי, שעונים, מנורות ועוד). קבוצות ימניות קיצוניות, כמו "Thule-Seminar" בקאסל, משתמשות בסמל "השמש השחורה" באינטרנט.⁹

"פופולאריות" זו של ואוולסבורג הגיעה עד כדי כך, שבסופי שבוע מגיעים אליה ניאו-נאצים בקבוצות קטנות או גדולות, מצוידים לעיתים קרובות באביזרים מתאימים, כמו חולצות טי או צעיפים עם סמלי "השמש השחורה".¹⁰ ניסיון לנצל את מבנה האס-אס בוואולסבורג למטרות פוליטיות-ציבוריות נעשה על ידי "Initiative der Weißen Art", שהכריזה על הפגנה בחזית ואוולסבורג ב-5



"השמש השחורה"

בינואר 2002. הפגנה זו נועדה למחות נגד תערוכת הוורמאכט שאמורה הייתה להיות מוצגת בבילפלד, תחת המוטו "תהילה וכבוד לוואפן אס-אס" (הזרוע הצבאית של האס-אס). העמדה ההחלטית של הרשויות, אך במיוחד זו של "ברית הסובלנות של פדרבורן", שאליה חברו ארגונים נוספים, הביאה להצלחה מרשימה של מתנגדי ההפגנה המקורית: ¹¹ בליל 4-5 בינואר הוציא מפקד המשטרה צו איסור להפגנה, שאושר על ידי בית המשפט החוקתי הפדראלי של גרמניה. זה קבע כי ההפגנה המתוכננת מהווה "פגיעה בזכויות האדם של הקורבנות".¹²

התפתחות הפרויקט "קונספט חדש"

בשנות התשעים של המאה העשרים בוצעו כמה שינויים בתערוכת הקבע הקיימת. מטרתם הייתה לעדכן את התצוגה בעקבות התפתחויות המחקר, בעיקר בנושא מחנה הריכוז; לבסס את מפעל ההנצחה (קיר עם ביוגרפיות של אסירים, לוחות עם שמות קורבנות מחנה הריכוז); לפנות מוצגים שעוררו בחלק מן המבקרים תגובות לא רצויות (הסתבר, כי תמונתו של הימלר מעורדת לעיתים את הברכה הנאצית "הייל היטלר"). זאת ועוד, תחילה הוצג במקום "שולחן כתיבה של האדריכל הראשי הרמן ברטלס" (Bartels), שהיה שנוי במחלוקת בקרב צוותי העובדים, ומאוחר יותר, לכאורה כתיקון, הוצגה במקומו ערימת אבנים, כביטוי מוחשי לעבודת האסירים.



בנוסף לכך, חדר המדיה הועבר אל מחוץ למתחם התערוכה, ובכל אחד מן החללים הקדמיים של "אולם המנהיג הבכיר של הצוותים" לשעבר ושל "האולם התת-קרקעי" במגדל הצפוני הותקנו לוחות תצוגה עם סיפורם ההיסטורי של האולמות. כבר אז היה ברור לכל המעורבים, שבתוך זמן קצר ייווצר קונספט חדש שלם. אלא שבתקופה ההיא לא היו אפשרויות כספיות, או כוח אדם, לשאת בנטל השינויים, במיוחד כשיפוץ ואוולסבורג והקונספט החדש של המוזיאון ההיסטורי היו כרוכים בהוצאה כספית גבוהה.

בסופו של דבר הוכר הצורך בקונספט חדש על ידי הנהלת הרשות של מחוז פדרבורן ועל ידי מינהלת המחוז. האפשרות לממש את השינוי ניתנה במסגרת תוכנית קידום התרבות האזורית של הממשלה המקומית של אוסטרוסטפאלן-ליפה. שלוש הזמנות של גופים שונים, בנושאים שנגעו למחקר וללימוד תולדות הנאציזם-סוציאליזם, הובילו ל"סמינר לתכנון הנצחת התרבות". אחת משלוש נקודות הכובד של הסמינר, שתוכנן להימשך שנתיים (2000-2002), בתמיכת מחוזות פדרבורן וגוטרסלו (Gütersloh), הייתה האפשרות לערוך מחקרים על נושאים בתחומים אשר עד אז נחקרו מעט מדי, או לא נחקרו כלל, לשם הכנת קונספט חדש למוזיאון ואוולסבורג. פאול שפיגל, נשיא המועצה המרכזית של היהודים בגרמניה, שאבות אבותיו מקורם מווסטפאליה, לקח על עצמו את החסות על הפרויקט. את הפרויקט ליווה גם יועץ מדעי.¹³ בסוף הסמינר נתן היועץ המלצות ממוקדות להמשך העבודות, לקראת השלמת הקונספט החדש, בין השאר לפנות למדינת צפון רייין-ווסטפאליה ולממשלה הפדראלית בבקשה לסיוע בקידום הפרויקט.¹⁴ בקשה כזו אכן הוגשה באוקטובר 2002, ובקיץ 2003 היא אושרה.¹⁵ הבקשה שאושרה כללה את מימוש הקונספט החדש: שינוי מיקומה של התערוכה העתידית והעתקתה לשתי קומות הקרקע של בניין השמירה שנבנה ביוזמת האס-אס על ידי אסירים. בניין זה אמור היה להיבנות מחדש ולהפוך למבנה בו יוצגו תערוכות. כן אמור היה להיות מוקם מבנה חדש עבור הגורמים האחרים שיועברו מבניין השמירה (הנהלה, תערוכות מיוחדות, ספרייה, ארכיון, מערכת כתב עת, סדנה ועוד).

הפרויקט החדש כלל, כאמור, תחומי מחקר חדשים, שתוצאותיהם ישתקפו בתערוכה, בתפקידיה החדשים ובתפקידו החדש של המקום. זאת, לקראת השלב שיגיע לאחר מותם של עדי התקופה. כן כלל הקונספט החדש תפקיד מעצב למדיה, עבור המבקרים והמבקרות הצעירים.

מוטיבים מרכזיים חדשים

אחת ההחלטות האסטרטגיות החשובות ביחס לקונספט החדש הייתה הניסיון לקשר את ההתרחשות המקומית בוואולסבורג עם נושאים כלליים בהיסטוריה של האס-אס. מגמה זו כבר קיימת בתערוכת הקבע שנפתחה במקום בשנת 1982 (כמו גם בחלק התיעודי של הקטלוג), ואופיינה על ידי קרל הוסר כאחת משתי הגישות השיטתיות האפשריות להצגת ההתרחשויות בוואולסבורג. הוסר דיבר על הבנה בדרך "דדוקטיבית", בשונה מהדרך ה"אינדוקטיבית", שאליה ניתן להגיע על ידי שחזור האירועים שהתרחשו במקום.¹⁶ בהתאם להמלצת הוועדה המייעצת, ההיסטוריה של האס-אס אמורה להפוך לחלק בלתי נפרד מן התערוכה: "האתר ההיסטורי ואולסבורג, כמרכז אידיאולוגי-רעיוני של האס-אס, מציג עצמו כנקודת מוצא לתצוגה כוללת של ההיסטוריה של האס-אס".¹⁷

במחצית השנייה של שנות השלושים של המאה הקודמת נחשבה ואולסבורג כסוג של "נוף חווייתי" למנהיגים הבכירים של האס-אס, ובהמשך היא הייתה אמורה להפוך לאתר שימור היסטורי של הימלר, בעקבות דיון בהנהגה, שהתקיים מ-11 עד 15 ביוני 1941, ערב ההתקפה הנאצית על ברית המועצות. הרעיון התפתח מאוחר יותר לתוכניות ענק בתחום הבנייה, של האדריכל הבכיר הרמן ברטלס, בתיאום עם הימלר. ההוראה של הימלר לפוצץ את ואולסבורג במאס 1945, מובנת יותר על רקע האופי ההרסני, חסר הפרופורציה, בהיסטוריה של האס-אס.

התרחשויות אלו מוצגות על ידי הנוכחות המגוונת של אנשי האס-אס בוואולסבורג, החל במדענים של "בית הספר של האס-אס ואולסבורג", שהשתייכו לאס-אס הכללי, דרך נושאי תפקיד, כמו שוטרים, שהיו שייכים לשירות הביטחון, עבור בעובדים של "מעמד הביניים של העם הגרמני, החי מחוץ לגבולות הרייך", ועד לצוות השומרים של מחנה הריכוז, שהשתייכו תחילה ליחידות "גולגולות המוות" (Totenkopfverbände) ומאוחר יותר לוואפן אס-אס. נוכחות זו בלטה לעין בשל מיקומו של האתר באזור כפרי, והמשיכה להיחשב ייחודית מבחינה היסטורית. "עם הצבת האס-אס במקום, הוא הפך למעין השתקפות של הארגון הכללי, לפחות באופן חלקי".¹⁸

מחקרים ביוגרפיים מקיפים¹⁹ מהווים את הבסיס להבנת יסודות אלה, וזה מצדו מסייע להעמקת ההבנה של אלה שייצגו את תת-היחידות השונות של האס-אס בוואולסבורג. מחקרים אלה תרמו לאיפיון המדויק של התפקיד שמילאו מדעני האס-אס במערכת הנאציונל-סוציאליסטית. אין המדובר רק בשורה של מקורות



פריטים אישיים של הימלר ומקורביו בתערוכת האס-אס הראשונה

ביוגראפיים משוחזרים, או לחילופין נגישים (למשל, המוזיאון האזורי יכול היה לרכוש את העיזבון של הארכיאולוג של האס-אס וילהלם יורדן), אלא גם בחיפוש מידע על עיסוקיהם של האנשים הללו אחרי המלחמה. לראשונה ניתן היה גם לבצע חקירה מקיפה של צוות מחנה הריכוז.

ההיסטוריון הישראלי-האמריקאי עומר ברטוב עסק בקושי של היסטוריונים לדון בנושאים כגון פסיכולוגיה, אסתטיקה ואמונה, בהקשר לדיון על השואה.²⁰ שלא כמו בחשיבה האקדמית, כאן יש אולי הצדקה לחשש של ההיסטוריונים; שכן לא מקובל שאתרים היסטוריים יתחמקו מהצבת שאלות, לא רק בשל העובדה שהם משמשים כנושאים לדיון על ידי המבקרים, אלא גם מכיוון שהם עומדים במרכז העניין של התקשורת במקום זה,²¹ וחושפים את הרלוונטיות החברתית שלהם. מסיבה זו היה צורך להעניק באתר זה תשומת לב מדעית לחקר הנסתר של האס-אס ולהקשרים שלו לימין העכשווי, וכן למשמעות הקשר של האתר בוואוולסבורג עם התופעה הפופולארית – הימין הקיצוני של ימינו, על צידו האפל.²² דבר זה גם הוביל להמשך השימוש בחפצי האמנות של האס-אס, וכן בדפוסים, במודלים, במסורת ובפוליטיקה של האמנות שהיו נהוגים בארגון זה.²³ דווקא בתחומים האזוטריים –

העמדת האמנות והאומנות בקדמת הבמה האנטי-פוליטית – קיימות הוכחות למאמצי האס-אס לגרום לחלחול פוליטי-תרבותי בחיי היום-יום של אנשיו. אלה נתפסו על ידי זרמים אנטי-מודרניים ולא רציונאליים של החברה הגרמנית במאה העשרים כאנשי עילית – תפיסה שפה ושם ניתן עדיין למצוא לה הדים בחברה הפוסט-תעשייתית, כ"מיתוס" וכ"סגנון חיים".²⁴

הידע על מחנות ריכוז בכלל, ועל ואוולסבורג בפרט, התרחב משמעותית בשנים האחרונות. בתחילת שנות השמונים של המאה הקודמת כמעט ולא טופחו קשרים עם ניצולים, אך מאז, אותרו כשלושים אסירים לשעבר. כמעט כולם התראיינו. הם העמידו לרשותנו צילומים ומסמכים. בשנים האחרונות גם נערכו מחקרים משמעותיים על קבוצות אסירים רבות, ביניהם על עדי יהוה,²⁵ המהווים קבוצה חשובה בהיסטוריה של מחנה הריכוז בוואולסבורג, וגם על הקבוצה הגדולה ביותר המייחדת את המחנה – עובדי הכפייה המזרח-אירופיים. בהצגתו כמחנה המוני של עובדי כפייה מזרח-אירופיים, נוצרת הקבלה בין גידול מספר האסירים ברחבי הרייך ובין היותו של המחנה בוואולסבורג מחנה עבודה מרכזי.²⁶

כנגד זאת, לא נמצאו מחקרים על "מחנה המעבר של המעמד הבינוני של הגרמנים החיים מחוץ לגבולות הרייך", שנוהל על ידי האס-אס במתחם מחנה הריכוז לשעבר לאחר שנת 1943. במחנה זה גרו "גרמנים החיים מחוץ לגבולות הרייך" ממזרח ומערב אירופה, אשר "הוגלו" מאזורי מושבם על ידי האס-אס. גם לא נמצאו מחקרים על "מחנה הכנה למלחמה של הנהגת צעירי הרייך של הנוער ההיטלראי", שעליהם היה אחראי הוואפן אס-אס. בנוסף לכך, גם אין כמעט ספרות על אנשי האס-אס רמי הדרג שפעלו במחנה, כך שהמחקר על שטחי פעולה אלה של האס-אס נערך ברובו על קרקע בתולה.²⁷ גם כמות המקורות מהשנים 1945 ו-1946 על מחנה המעבר למפונים, ששימש את עובדי הכפייה לשעבר בחזרתם למולדת, היא מצומצמת.

מחנה ואוולסבורג מייצג את סיום התקופה ההיסטורית של עבודת הכפייה מחד גיסא, ואת התחלת הפרק בו נעשה שימוש במחנות הריכוז על ידי פליטים ומגורשים מאזורי המזרח לשעבר של הרייך הגרמני, זמן קצר לאחר המלחמה, מאידך גיסא.²⁸ בתוך שנים ספורות פגשו, אפוא, תושבי ואוולסבורג, באותו מקום עצמו, קבוצה נוספת של זרים, שהגיעו ממזרח אירופה, שחזקה את המחלוקת שנוצרה סביב תקופת הנאציזם-סוציאליזם.²⁹

על חוויות תושבי ואוולסבורג בתקופת הנאציזם-סוציאליזם, שהתרכזו במתחם בנידרהאגן, והשלכותיהן, נערכו ראיונות בעשרות השנים האחרונות, שבמסגרתם



באה לידי ביטוי נקודת המבט שלהם. לנוכח היוזמות להנצחת הקורבנות, גם בעיותיהם נותנות חומר למחשבה. כך, המחלוקת רבת-השנים אם להקים מצבת זיכרון, או אתר הנצחה, בוואולסבורג, משקפת את הדרך הטיפוסית של התמודדות החברה הגרמנית עם השלכות הנאציזם-סוציאליזם – נושא שנחקר באינטנסיביות בשנים האחרונות.³⁰ לצד נושאים מורכבים עיקריים אלה במחקר ההיסטורי, נבחנה במחקרים שורה של היבטים משניים והוצבו שאלות חדשות, כמו למשל על חלקם של אישים מקומיים בסיוע למאמצים ההימלריים "לכבוש" את הטירה במזרח וסטפאליה. התערוכה החדשה בוואולסבורג יכולה, אפוא, לפתוח פתח למחקר חדשני על התקופה, על המקום ועל תושביו.

השילוב של מידע היסטורי בתהליך עיבודם של מוטיבים היסטוריים הוא עדיין חריג יחסית בתחום ההיסטוריה בת זמננו, ולכן הוא מצריך הסבר מיוחד, הנובע מהתפקיד המשתנה של המידע ההיסטורי לעומת תחום ההיסטוריה המודרנית. המערכת המשפטית, למשל, נאלצה להבהיר את "מורכבות הפשע ההיסטורי" מיד לאחר העברת האחריות המשפטית להסגרת הפושעים הנאציים לרשויות הגרמניות. מדעי המדינה והמערכת הפוליטית היו צריכים להפוך חברה מעוצבת על ידי רודן לחברה דמוקרטית. מדע ההיסטוריה הפנים לאיטו את נושאי הנאציזם-סוציאליזם. "מדע העבר", שכבר זכה להכרה, הפך למדע היסטוריה, לא רק כסמכות-נגד לתהליך בניית מיתוסים, שניזונו מזיכרונות של נציגי רוב החברה, אלא גם כמעניק לגיטימציה, במקרים רבים, לדרישה לכבד את זיכרון קורבנות הפושעים הנאציים. ב"מאבק על הזיכרון במרחב הזיכרון הקולקטיבי"³¹ נעשה מאמץ לשיפוט נייטרלי, במסגרת מחקר מדעי היסטורי, על היבטיו השונים. מסיבה זו, פרסומים היסטוריים רבים קדמו להקמת אתרי הנצחה או ליוו אותם.³² עם חלוף הנאציזם-סוציאליזם מעולמם של ההיסטוריה בת זמננו ושל הזיכרון האישי, והפיכתו למצב של "עבר", מקבלים האתרים ההיסטוריים, שארית המוצגים ההיסטוריים וכל סוגי המקורות "הקלאסיים" האחרים, לצד המקורות הכתובים והמצולמים, משמעות רחבה יותר. על רקע זה נראה, שלאחראים על פרויקט ואולסבורג חשוב היה לקשר בין המרכיבים המיוחדים שתרמו ההיסטוריונים, אנשי מדעי המדינה והארכיאולוגים.³³

תפקידו החדש של המקום

וואולסבורג תמלא תפקיד כאתר היסטורי משמעותי בקונספט החדש של התערוכה, וכן בקונספט של העברת הסיפור (הכללת אתרי התרחשות, הכללה שיטתית ומובנית

של המוצגים במקום בעבודה הפדגוגית ועוד).

הפרויקט הנוכחי הגדיל מאוד את הפרסום של ואוולסבורג, והוא בדרכו להפוך ל"מחוז זיכרון" (כהגדרתו של פייר נורה), מכיוון שמדובר במקום של השתקפות עצמית, שבו חובת הזיכרון מוטלת על כל החברה.³⁴ זאת, בניגוד לביקורת של נורה על תפקיד מדע ההיסטוריה כאמצעי העיקרי שדחק את הזיכרון הקולקטיבי לאתרי הזיכרון.³⁵ הביקורת על מדע ההיסטוריה עלולה, עם זאת, ליצור – והדבר כבר החל להיווצר – יכולת לצייר תמונה היסטורית³⁶ המקובלת על קבוצות הימין הקיצוני, המשתמשות ב"אתר הזיכרון" לצורך ניצול "מיתי" של אירועים היסטוריים.

מנקודת מבט מדעית אפשר להוכיח, שזיכרון ותרבות היסטורית אינם יכולים להתקיים ללא נקודות אחיזה במרחב.³⁷ בו בזמן, המונח "מחוזות זיכרון" מזכיר כבר מלכתחילה אלמנטים מטפוריים וסמליים.³⁸ נוכח האפשרויות הקיימות כיום להעביר נתונים בדרך אלקטרונית, ועל רקע העובדה שחלל התצוגה וההיבט המקומי והאוניברסלי של התרבות ההיסטורית מאבדים מחשיבותם, מופנית תשומת הלב לחשיבות האתרים ההיסטוריים: "אשוויץ נמצאת בכל מקום ובכל זמן – דהיינו באינטרנט".³⁹ לעומת זאת, הניסיון שהצטבר עם מבקרות ומבקרים באתרים שהפכו במידת מה ל"אייקונים",⁴⁰ מוכיח שחווית הביקור המתוכננת, באמצעות הדגמה באינטרנט באתר התצוגה "האותנטי", לעומת תיאור וירטואלי, נתפסת כייחודית. אנדריאס הויסן מייצג את התיזה, "שבעידן בו תמונות וקולות מתחלפים במהירות, השאיפה ליצור אתרי זיכרון מוחשיים היא תשובה תרבותית לשיפחון (אמנזיה) הפוסט-מודרני. בכך מתבטא החיפוש אחר יציבות ועמידות, המבקש להאט את זרם התמונות וללכת אחר צורך נפשי, המוגדר כצורך חזק לגעת בעבר ולחוות אותו מבחינה רוחנית".⁴¹

כשמקום מקבל הכרה כ"מחוז זיכרון", הדבר תקף גם לגבי אתרים של "זיכרון שלילי". מונח זה, שהוטבע על ידי פולקהארד קניגה, מתייחס אל אתר פשע, או לחילופין, אל אתר של סבל היסטורי, מנקודת מבטם של פושעים, של משתפי פעולה ושל אדישים מקרב החברה, כלומר, כאתר של "התמודדות עם פשעים שבוצעו, או לחילופין, שיש לקחת עליהם את האחריות, ולא עם הפשע שנגרם".⁴² אם מתרגמים את הניסוח של הויסן לציפיות "חיוביות" של מבקרים, המניחים בתמימות שמדובר ב"מפגש מקורי" עם אתרים היסטוריים "אותנטיים", שבהשפעת התקופה מוצגים כאתרי "זיכרון שלילי", מקבלים אוסף סמלי ומוחשי מסוים של דימויים המתאימים לאשוויץ. ממפגשים עם מבקרים באתרים אלה מתבררת אכזבה, הנובעת לעיתים



קרובות מהתצוגה המוגבלת של השרידים שרובם נחרב, המובילה תמיד לתשומת לב מיוחדת לעקבות שהפושעים והקורבנות הותירו אחריהם. בגרמניה, לנוכח הטיפול הייחודי באתרי הפשע, הובילו מפגשים אלה, בדרך כלל, לשינוי תכלית האתרים. פענח העקבות הברורים⁴³ הפך את השהייה במקום לשהייה פורה, התורמת למוכנות לקבל אחריות, כפי שאמור להתרחש באתרי "זיכרון שלילי".

האתרים ההיסטוריים הינם חיוניים, בשל היותם תנאי להתמצאות במרחב ובזמן, ומכיוון שכ"מחוזות זיכרון" הם תורמים משמעותית ליצירת תרבות היסטורית של קבוצה גדולה. בתוכם נמצאים, בכפיפה אחת, מרכיבים סמליים ומטפוריים, ולרבים מהם ניתן האפיון "אייקונים", הנמצאים כמעט בכל מקום, במיוחד בעידן האינטרנט. הם נישאים כ"תמונות בראש" המבקרים, הַתָּרִים אחר "מפגש מקורי" עם העבר, עם האתרים הממשיים. כך גם באתרי "הזיכרון השלילי", המזכירים את האחריות לפשע החברתי. המשמעות החברתית שלהם נמצאת ביצירתה ובשימורה של האחריות הקהילתית על פשעי האבות. אותם פשעים שהטביעו את עקבותיהם באתר, מתגלים מבחינה חברתית כבסיס להצדקה האידיאולוגית, לחובה החברתית, לסוגי אחריות ומרחב פעולה של המעורבים, משתפי הפעולה, האדישים או המתנגדים, אל מול ציר הרשע או אתרי הפשע.

התפיסה שגובשה לאתר ההיסטורי של ואוולסבורג תציג למבקרים בו את השתקפות ה"אני" באתר הזיכרון. בניין השמירה של האס-אס לשעבר משוחזר כמקום בו תוצג התערוכה, וכמוהו גם מרתף האס-אס בטירה הסמוכה. ההחלטה החשובה ביותר בהקשר זה הייתה העברת תערוכת הקבע מקומת הקרקע לקומת המרתף, כפועל יוצא מכך שבניין השמירה נחרב על ידי האס-אס במאס 1945. קומת המרתף נהרסה פחות ונמצאים בה חדרים האופיינים לשימוש שעשה האס-אס בבניין.

בניין השמירה היה בניין המנהלה, שתפקידו היה ליישם את הפונקציות הייצוגיות והאידיאולוגיות שהלכו והתרחבו בוואולסבורג בשנים 1936 ו-1937. כפי שמעיד שמו, שימש המבנה כבניין למודיעין ולאירועים חברתיים כאחד, עבור צוות האס-אס. בקומת הקרקע גרו מנהל "בית הספר של האס-אס ואוולסבורג", מפקד צוותים בכיר וגנרל הוואפן אס-אס זיגפריד טאוברט (Taubert), שמילא כמה תפקידים חשובים באס-אס.

הבניין מציג, לצד הפונקציונאליות שלו, שורה של סגנונות אופייניים. בשנים 1939-1942, עם הקמת הבניינים התאומים ("בניין מפקדה"), נבנתה בחלק הדרומי

תוספת של כנף בניין, עם מרפסת ומדרגות חיצוניות רחבות, כמו בבניין שהוקם בשנים 1941-1942, עם מבנה מרפסות רב-קומות בחלק הצפוני ומעבר לתעלת המצודה. גם שם שוכנו אסירי מחנה הריכוז. התערוכה העתידית תוצג באולמות ששימשו בעבר, בין השאר, כבונקר, כקזינו (מועדון) של אנשי הצוות, כמעבר מקורה, כמרתף יין וכאולם ספורט.

לאולמות אלה משמעות רבה מהיבטים שונים שפורטו לעיל. שנות הבנייה עצמן, כמו של הבונקר להגנה נגד מטוסים (1937) ומרתף היין המפואר (1942), נותנות חומר למחשבה. בולטת הסתירה בין השימוש הבנאלי של האולמות ובין הבנייה השאפתנית שלהם (מעברים מקומרים מאבן טבעית, חלונות עגולים, תקרות דקורטיביות וכו'). גלויים לעין גם הסתירה בין צורות מסורתיות, בעלות משמעות מעבר לזמן, והשימוש בחומרים כמו קירות חצץ וחיפויים מאבן טבעית. בולטת גם הנסיגה שחלה בבניין בשלב הבנייה השני, שבו נאטמו חלונות, נפתחו מעברים ומה שזה עתה נבנה, נהרס.

שלב הבנייה הראשון, שכנראה ארך זמן רב, מבטא שלב התפתחותי מסוים של האס-אס, אשר הוחלף, או לחילופין הושלם, בהשפעת הדינמיקה של מלחמת העולם השנייה, על ידי מבנים חדשים "נצחיים". כאן נחשף הביטחון המופרז של האס-אס; הבניינים שנבנו בתקופת המלחמה מביאים לידי ביטוי סגנון בנייה שאפתני, אך בעיקר חומרי בנייה באיכות גרועה, עד כי ניכר שהטיח המתפורר והבטון המזוין החלוד מסכנים את קיום המבנה (גם לאחר השיפוצים הדרושים, כדי שניתן יהיה להשתמש במבנה בעתיד, יישמרו דוגמאות לשיטת בנייה זו). מעדויות של אסירים, אשר נאלצו לעבוד בבניינים אלה במסגרת עבודות כפייה, עולות הנסיבות בהן הושג החצץ – במחצבות מחנה הריכוז במקום – והשיטה של עיבוד האבן. השימוש בגרניט פלוסנבורג כחומר לחיפוי מרפסות ומדרגות, מצביע על האימפריה הכלכלית של האס-אס ועל המקום כמייצג "השמדה באמצעות עבודה".

יצר הרסנות זה של הארגון בא לידי ביטוי מוחשי אחרון נוסף בוואולסבורג, בפיצוץ הטירה ובניין האס-אס הממוקם מולה, בשעה שצבא ארצות הברית כבר חדר לאדמות פדרבורן לצורך כיתור אזור הרוהר. אירוע זה מופיע גם בעדויותיהם של עדי התקופה.

נקודת מבט חדשה על וואולסבורג נגלית דרך פתח הפרוזדור, מתחת לדרך הגישה לשער, שבעבר היה מוקף חומה. בדרך זו מגיעים ישירות מהתערוכה ל-Gräfte (תעלת החפירה של הטירה), למרגלות המגדל הדרום-מזרחי. חציית תעלת



החפירה מובילה ל-Gruft (כוך) בקומת המרתף במגדל הצפוני, שהיה עד כה מחוץ למסלול הסיור הפתוח למבקרי הטירה. כתוצאה מכך, לא רק שחלל זה, המאופיין על ידי ארכיטקטורה אידיאולוגית קיצונית, משולב בתערוכה, אלא ששביל ההליכה לאורך טירת ואולסבורג, הנמצא מתחת לנקודת התצפית הראשית בכניסה, מאפשר גם להצביע על אופן ההתערבות של האס-אס במבנה, שמקורו בתקופת הרנסנס. הפונקציה שהועיד לבניין זה יוזם בניית הטירה, בישוף הנסיכות דיטריך פון פירסטנברג – אשר החזיר את השקפת העולם הקתולית למחוז פדרבורן⁴⁴ – טבועה בו, וניתן לנצל את הפרספקטיבה המתקבלת מתחתית תעלת החפירה, שטרם נעשה בה שימוש, כדי לארגן מסלול של תולדות הבנייה בתקופת האס-אס, לאורך העמודים על ציר הנוף, ובאמצעות צילומים היסטוריים היוצרים זווית ראייה מעניינת.

פעולות הבנייה של האס-אס, כמו הסרת הטיח מהקירות החיצוניים, העמקת חפירת התעלות ובניית הגשר המונומנטאלי, המקושט בפסל "ראש מוטה" מפחיד בסגנון ימי הביניים, מצביעות על השאפתנות בשלב הבנייה הראשון (עד 1939), שהתאפיינה ברצון להפוך את טירת המגורים של בישופות הנסיכות ל"מצודה גרמנית". בתקופת הבנייה השנייה כבר הופעלו אסירים ממחנה הריכוז שהוקם לא מכבר. עקבות של צריף בנייה בחזית, שבו רואים גם צילום של אסירים בעבודתם, ומבט חטוף למחצבה ולרחוב לורנבאן למרגלות הר הטירה, מאפשרים לחזות בקשיים שהיו כרוכים בעבודת כפייה זו. יחד עם זאת, קווי התפר הרבים הנראים במבנה ובצד הפנימי של תעלות החפירה (כמו חיבור המבנה שנותר אחרי הריסת המגדל הצפוני על ידי אסירי המחנה בשנת 1942), וגם האטימות והשינויים התכופים שנעשו בבטון, הפכו את המבנה, במידה גוברת והולכת, לסדרת תוכניות הרפתקניות, שנועדו לעשותו ל"מרכז העולם". המבנה, שבשלב הראשוני עוצב כעדות להיסטוריה הגרמנית, הפך, בשלב השיגעון הקולוסאלי בהתפתחות האס-אס, בעיקר מאז שנת 1941, לדוגמה קלוקלת ל"עיר אידיאלית" שיש להקים מחדש. לשם כך אף תוכנן להקריב, מלבד את המגדל הצפוני, גם את בניין המגדל מימי הביניים, שהיה צמוד למגדל הדרומי. גם כאן הותיר הפיצוץ שנעשה בהוראת הימלר עקבות גלויות, בצורת סדקים עמוקים במגדל הדרומי, שהמבקר יכול להבחין בהם בבירור. כוחות ההרס נטול הרסן של האס-אס הופנו, בסופו של דבר, נגד פרויקט הבנייה החשוב ביותר של האס-אס מבחינה אידיאולוגית.

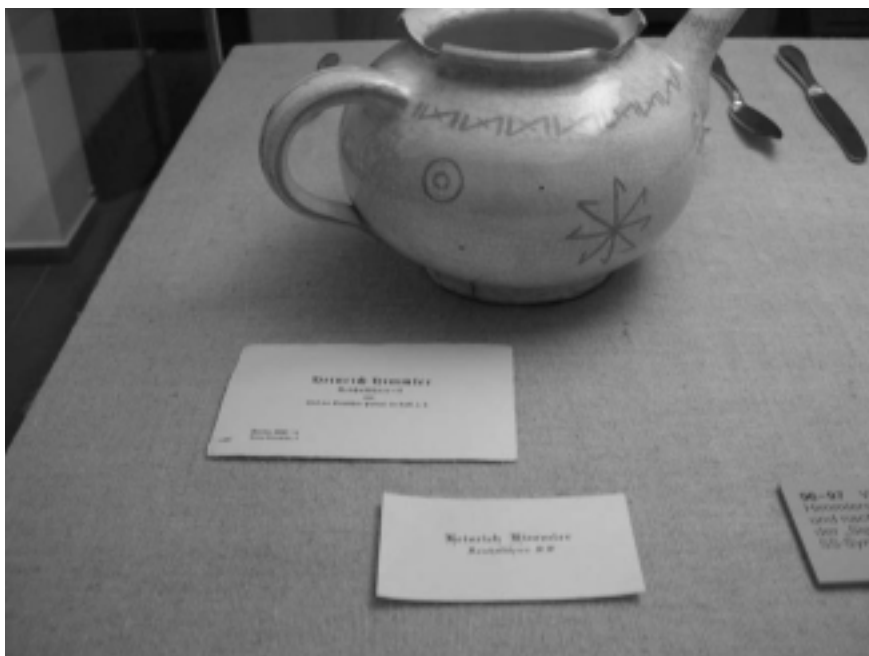
בתערוכה מתועדים בניינים של האס-אס במקום וההיסטוריה של מחנה הריכוז. קבוצות רבות מאוד משתתפות בסיורים מודרכים לאובייקטים אלה. מבקרים בודדים

מופנים אליהם, מצוידים בעלונים ובמפה, ומועצת הכפר החליטה על הקמת שלטי הנחיה. בעבר קיימו ארגונים שונים גם עבודות לשימור שטח הירי, הממוקם ביער בסמוך למתחם מחנה הריכוז לשעבר. מבצעי שימור נוספים מתוכננים בעתיד.

תערוכה עבור דורות חדשים של מבקרים

על פי תפיסתנו, יש לראות אתרי זיכרון כמוזיאונים המתייחסים לעידן היסטורי ומציגים תערוכות הכוללות אוספים בעלי ייחודיות (כמו בוואולסבורג). ואכן, כיום מקובלת התפיסה, לפיה אתרי זיכרון מהווים מוזיאונים באופן חלקי. אולף מוסמן (Olaf Mussmann) קובע: "למצב זה [המוות הקרוב של העדים האחרונים של התקופה] הגיבו בינתיים אתרי הזיכרון של מחנות הריכוז, ולפחות המוזיאונים הגדולים יותר התפתחו למוזיאונים מקצועיים של ההיסטוריה המודרנית. זאת, על ידי הקמת שטחי תערוכה ואוספים שהובאו ממחסנים, מארכיונים וממחלקות מחקר".⁴⁵ פולקהארד קניגה מגדיר אתרי זיכרון כ"מוזיאונים מודרניים להיסטוריה (בת-התקופה), הגורמים לנו לא לשכוח שהם מהווים, באופן סמלי ומעשי גם יחד, מקומות בהם התרחשו פשעים ונגרם סבל, ובאותה עת הם גם מהווים בתי עלמין. מעבר לכך, הם נבדלים ממוזיאונים רגילים בכך, שעליהם גם למלא תפקידים הומניטריים כבעבר".⁴⁶ לפי קניגה, הדחף להפוך אתרי זיכרון למוזיאונים נובע מדרישה לבחינה מקצועית יותר של המציאות.⁴⁷ כך מתבצעת פנייה לסמכות מרכזית, למוזיאון, שבלעדיה התערוכה אינה יכולה למלא את תפקידה. תומאס ראה (Thomas Rahe) כינה את המוצגים הנמצאים באתרי הזיכרון, המתעדים את הרדיפות מזווית הראייה של הקורבנות, "צורת העברה חומרית ללא מטרה".⁴⁸ בזכותם בלבד אפשר "לקלוט ולהציג את תולדות מחנות הריכוז בהרחבה ההולמת את הנושא וברמת התייחסות מתאימה".⁴⁹

אפילו באתר זיכרון למחנה קטן כמו וואולסבורג נוצר אוסף מכובד בגודלו, בזכות המאמצים שנעשו במהלך העשורים האחרונים. מספר המוצגים מסביבת החיים של הפושעים, בפרט באתר זה, גדול משמעותית: החל מעיזבונות של אנשי אס-אס וכלה בפרטים אישיים של אנשי האס-אס שהיו בוואולסבורג – ספרים, צילומים וחפצי אמנות, המעידים בחלקם על אידיאולוגיה מוגזמת, וכן תכשיטים וחפצי חרסינה של יצרן הפורצלן אלאך (Allach). בוואולסבורג נמצא גם אוסף מתקופת מלחמת עולם השנייה, הכולל פריטי מדים, כלי נשק וחפצים מחיי היום-יום של הנאציזם-סוציאליזם, כגון סמלים של "עמותת סיוע לחורף" וחפצים ששימשו למטרות תעמולה המונית.



פריטים השייכים לבכירי האס-אס שהוצגו בתערוכה הראשונה על האס-אס בואוולסבורג (בתמונה: קנקן התה של היינריך הימלר)

מלבד פריטים בודדים המוצגים בתערוכה הנוכחית, השאר שמורים במחסנים. הם מהווים, למעשה, "חפצים בעלי משמעות מחייבת", המוצגים ממבנה העלילה ההיסטורית ומתחזים לחסרי חיים. עם זאת, מעניין לציין, שפריטים מעטים מוואולסבורג, המופיעים בשוק הפריטים הצבאיים, נרכשים במחירים גבוהים וכי זיופים רבים שלהם מופצים ברחבי העולם. הדבר מצביע על עובדת היותם מושא להערצה ועל כך שיש להם קיום משל עצמם בקרב הימין הקיצוני הבינלאומי. במסגרת החיפוש אחר עקבות, ניתן למצוא בתערוכה בואוולסבורג ממצאים שחלקם שייכים למוטיבציה האידיאולוגית של פושעי האס-אס, אחרים מתעדים את המפגש בין דעותיהם וסגנון חייהם לבין "מרכז החברה", ואחרים מצדדים במעשי אלימות. בשל היעדר מחקר, או בשל העובדה שהמחקר בנושא זה נמצא רק בתחילתו, הכרת מציאות זו מהווה אתגר הנמצא בראשית דרכו. באיזו דרך יוצגו פריטים בודדים שנכללו בתערוכת הקבע – יוחלט לגופו של עניין, לפי ההקשר. שימת הדברים בהקשרם הנכון, שתיעשה במסגרת תערוכת הקבע,

יכולה להיות אסטרטגיה מוצלחת נגד הפטישיזם, אך גם נגד הכחשה תמימה של ההיסטוריה. שילובם של הפריטים האוטנטיים בתוך המוזיאון מחזיר את הצופה לשאלה: באיזו מידה האתר נשאר אותנטי, למרות שהתצוגה שבו כוללת גם פריטים שאינם אותנטיים, וכן אמצעים טכנולוגיים עכשוויים. הפיכתו של האתר למוזיאון מנטרלת במידת מה את האפקט "המאָשֶׁר", דבר שהוכח בשלב התפתחותם של המוזיאונים הצרפתיים (שמלבד תופעה זאת, אין בהם הרבה מן המשותף עם הסוגיה הנדונה לעיל). אחרי המהפכה הצרפתית הוקמו מוזיאונים, שהוכנסו אליהם מוצגים מתקופת האבסולוטיזם של השליטים, וכן מוצגים הקשורים לדת הקתולית. "כל מה שנושא סימן אסור הוכנס למוזיאון לשימור, למובלעת הדמוקרטיה וההשכלה הכללית, תחת פיקוחם של מומחים."⁵⁰

באתרי הנצחה, ההיסטוריה מוצגת באמצעות מדיה בלבד.⁵¹ תערוכה היא אמצעי ביטוי. באמצעות חלוקת החללים נוצרים אזורי מגע, שבהם המבקר חוצה אולמות המהווים עדויות להיסטוריה. הוא פוגש מוצגים, דוחות, סיפורים וכדומה. לא משחזרים את העבר, אלא מעצבים "הווה על בסיס העבר."⁵² העבר בא לידי ביטוי מתוך שרידיו. תערוכות בנושאי היסטוריה, כשלעצמן, מתייחסות לרסיסי העבר. מארגן תערוכה רשאי לעשות שימוש בתנאי יסוד זה בצורות שונות.

קניגה מבדיל בין שני סוגי תערוכות באתרי זיכרון: ה"סיפורי" וה"תיעודי-פולמוסי". הסוג הראשון יוצא מנקודת ההנחה של "הקיום הכרונולוגי-סמנטי של המוצגים, המקנה להם סדר, במובן של מסר עצמי."⁵³ מטרת הסוג השני היא: "תוצאות כוח הדמיון יתורגמו לתוצאות קוגניטיביות, מבלי לאבד את בסיסן החושי-הרגשי."⁵⁴ שברי המסורת ייראו כ"השתקפות" השבר בציוויליזציה. קניגה קובע שהסוג הראשון אינו מתאים לפשעי הנאציזם-סוציאליזם, משום שהוא מאפשר היבט אחד בלבד (בדרך כלל של האסירים), והחומר מופיע בו על פי רוב בצורת "סיפור" בדיעבד.⁵⁵ בנקודה אחרונה זו הוא מתעמת עם דיונים בסוגיית המוזיאונים שבהם נשמעות דעות, שמאחר שבעידן המודרני כבר אין מקום ל"סיפורים הגדולים" (כדעתו של הפילוסוף ליוטארד – Jean-François Lyotard), גם אין יותר מקום לפרשנויות בתערוכות. המבט מופנה אל המיקרו-היסטוריה ולמגוון זיכרונות, ניסיונות ופרספקטיבות אישיות. בד בבד, דיונים בסוגיות של הגדרה עצמית, זכויות אדם, מניעת אפליה נגד מיעוט וכו' מקבלים ממדים אוניברסליים. פתיחות והתייחסות לערך אוניברסלי קובעות את ההליך ההיסטורי. נקודות מבט שונות, חשיפת הסתירות



והשברים, והסיפור הגלוי המכוון כלפי העתיד, מתאימים מאוד לעריכת תערוכות מבחינת הקונספט החדש. האלמנט הביוגרפי, יחד עם מרכיבי ההנצחה בתערוכת קבע באתר זיכרון, צועדים לקראת תהליכי אינדיבידואליזציה רפלקסיבית. מבנה סיפור ההיסטוריה צריך להיות בהיר ונגיש; בעיקר בנושא מחנות הריכוז לא ניתן לעתים להפריד את "המקורות הסובייקטיביים" מהשפעות אפשריות. עם זאת, מטרת ההצגה אינה המחשת ניסיון החיים במחנה. את התפקיד הדומיננטי שמשחקות תמונות בפיתוח הידע ההיסטורי והתודעה, אפשר לשקף – אם הדבר ניתן – בשימוש של "אייקונים" ידועים. תמונה כזאת נראית, בהקשר זה, "כאלגוריה של הפרשנות העיקרית לאירוע".⁵⁶

לשם יצירת הקונספט, יש לתכנן את המגוון המוצע של המידע, תחומים אינטראקטיביים ותקשורתיים. עקרונית, המבנה הקלאסי של תערוכות היסטוריות, דהיינו תצוגה על קירות, מתאים פחות למטרות של פיתוח ידע ותודעה היסטורית מאשר "רשתות תקשורת", בהן "הקהל [...] יכול לגלות התייחסות ומעורבות".⁵⁷ כעיקרון, נשאר הפרספקטיבה הכפולה, כפי שטוען קניגה, על פיה הנאציזם – סוציאליזם ההיסטורי אומנם הובס, אך תכניו – כמו עוינות כלפי הדמוקרטיה, אנטישמיות, תביעות הגמוניה – נותרים בגדר "האפשרות ההיסטורית הקיימת עדיין",⁵⁸ וכפי שיש להוסיף לנוכח תופעת ואולסבורג – מייצרים מציאות פוליטית, גם אם היא מוגבלת למעטים.

על קונספט התערוכה

את נקודת המוצא וההתייחסות יוצר האתר ההיסטורי ואולסבורג, שבאמצעות "בית הספר של האס-אס ואולסבורג" משקף את סיפורו ההיסטורי של הרייך השלישי, במישורים הירארכיים שונים של האס-אס. בתערוכה מחברים את מישור המיקרו של המאורעות המקומיים והאזוריים ואת מישור המקרו של היסטוריית האס-אס, כפי שהם באים לידי ביטוי בקונטקסט הגיאוגרפי והפוליטי של הרייך השלישי ושל האזורים הכבושים במהלך המלחמה. הייחודיות המקומית המתגלה ב"פרויקט האס-אס ואולסבורג", ההקצנה האידיאולוגית של התכנונים, הגשתם החלקית, אך גם שילובם במנגנון המשטרה והטרור, בעיקר באמצעות מחנה הריכוז במקום, כמו גם התפקיד שמילאו תושבי הכפר בשדה התרחשות זה – הפכו את ואולסבורג ל"מקרה מחקר", שההתלהבות לנתחו מקורה ברקע שהוא מהווה להצגת ההיסטוריה הכללית של האס-אס. לצד המישור המקומי, מוצגים בתערוכה גם תחומים הקשורים לאס-

אס ולמטרה, שלא היו קיימים בוואולסבורג, אך היו מכריעים בהיסטוריה של האס-אס.

ההשתלשלויות בזירות הפעולה השונות באתר מתאימות למבנה הסבוך של הפרספקטיבות שנוספו אליו למעשה: מבנים ומאורעות עוקבים אחר מטרות האס-אס, ובכך מתוארת נקודת המבט של הפושעים. מייד לאחר מכן מצורפים תושבי ואולסבורג לתמונה, ובנקודות מרכזיות של הסלמת אירועי הרדיפות באים לידי ביטוי גם הקורבנות, בהקשרים סוציאליים וגיאוגרפיים שונים, ואלה משלימים את התערוכה על ידי השמעת העדויות האישיות של האסירים שסבלו כאן, כאשר הוקם מחנה הריכוז בוואולסבורג. ההתפשטות הגיאוגרפית של פעולות המטרה, הטרור והטרנספר במלחמת העולם השנייה, עד לשואה, משתקפת מנקודת מבטם של הקורבנות – תחילה כבודדים, ולאחר מכן במספרים הולכים וגדלים. אלה מתייחסים למאורעות דאז. קיימים בתערוכה גם כמה פרקי סיפורים, המתייחסים לא רק לתקופה הנדונה, אלא לתקופה שלאחר השחרור. קטעים אלה מובאים מתוך ראיונות על חייהם של ניצולי מחנה הריכוז נידרהאגן, שיוצגו ב"אולם הזיכרונות". כאן יש גם מקום לפרשנות האישית של הזיכרון על ידי השורדים, בעזרת האופק הביוגרפי שלהם.

בסוף הסיוור נכנסים הצופים ל"פורום". כאן מוצג העימות עם העבר הנאצי בוואולסבורג, על רקע היסטוריית המקור, כלומר ההיסטוריה של הרפובליקה הפדראלית של גרמניה. כאן מוצגים נושאים שנעשה מאמץ לזכור אותם, למרות התנגדויות שבהן הם נתקלו. הרלוונטיות של הצורך להמשיך ולהתעמת עם פשעי האס-אס בולטת דווקא בשל העובדה, שבצל אתר הזיכרון של ואולסבורג נוצרים מיתוסים חדשים של הימין הקיצוני.

הערות

1. בטקס דיברו יוסף קוהלר (Köhler), חבר מועצת המחוז פֶּדֶרְבוּרן, שהיא הבעלים של וְאוּלְסְבוּרְג וגם האחראית על המוזיאון בוואולסבורג, ששולב בפרויקט הקמת המתחם; פרופ' קארל הוסר (Hüser), האחראי המדעי ומרצה להיסטוריה בבית הספר הגבוה הכללי לשעבר בפדרבוורן (נושא ההרצאה שלו היה: "וואולסבורג במדינת האס-אס"); האנס שווייר (Schwier), שר המדע של מדינת צפון רייין-וסטפאליה; הרברט נסקר (Neseker), נציג האגודה לשמירת המורשת המקומית וסטפאליה-ליפה, שתרמה כספים להקמת המוזיאון; ד"ר האנס ליאו דרס (Drewes), עוזר הבישוף ונציג הארכיבישוף של פדרבוורן; הלמוט קוגל-דורפס (Koegel-Dorfs), בשם הכנסייה האוונגלית;

- ויעקוב פומרין (Pommerin), שנאם בשם הוועד המרכזי של אגודת לוחמי המחתרת הדמוקרטית וארגוני הנרדפים.
2. על המחלוקת משנת 1945 בעניין מצבת זיכרון לקורבנות האס-אס בוואוולסבורג ראו: Wulff E. Brebeck, "Von Langer Dauer. Zum Streit um ein Mahnmal für die NS-Opfer in Wewelsburg seit 1945", in: Uta Halle, Frank Huismann, Roland Linde (eds.), **Dörfliche Gesellschaft und Ländliche Siedlung. Lippe und das Hochstift Paderborn in Überregionaler Perspektive**, Bielefeld, 2001, pp. 281-325.
3. Michael Zimmermann, "Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik. Versuch einer Bilanz", in: v.d. Hans-Böckler-Stiftung et al. (eds.), **Geschichtsrundbrief**, Neue Folge Nr. 2, Düsseldorf/Recklinghausen, 1990, pp. 1-7; Cornelia Brink, "Museale Erinnerung. Über KZ-Gedenkstätten und die Schwierigkeit, die Nationalsozialistischen Verbrechen Auszustellen", in: Ilse Bindseil, Monika Noll (eds.), **Frauen 2. Polemik und Politik**, Freiburg, 1991, pp. 27-49, p. 29; Wulff E. Brebeck, "Gedenkstätten für NS-Opfer im kollektiven Gedächtnis der Bundesrepublik Deutschland", in: Arbeitskreis für NS-Gedenkstätten NW (eds.), **Den Opfern gewidmet – auf Zukunft gerichtet. Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus in Nordrhein-Westfalen**, 4th ed., revised, Düsseldorf, 1998, pp. 8-33, p. 21f.
4. תחילה לקח על עצמו את תיאום עבודתם איש עמותת אתרי הזיכרון Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste e.V. ב-1993 שולב בתפקיד זה תומאס לוך, דובר הארגון "טופוגרפיה של הטרור" בברלין:
- Reinhard Rürup (ed.), **Netzwerk der Erinnerung. 10 Jahre Gedenkstättenreferat der Stiftung Topographie des Terrors**, Berlin, 2003.
5. Reinhard Rürup (ed.), **Netzwerk der Erinnerung**, p.12.
6. Andreas Ruppert, Wulff E. Brebeck, "Wewelsburg", in: Joachim Meynert, Arno Klönne (eds.), **Verdrängte Geschichte. Verfolgung und Vernichtung in Ostwestfalen 1933-1945**, Bielefeld, 1986, pp. 323-372; Iris Schäferjohann-Bursian, "Eine Besondere Begegnung. Bericht über das Treffen der Überlebenden des Konzentrationslagers Niederhagen vom 14. bis 17. Mai 1992 im Kreis Paderborn", in: **Gedenkstätten-Rundbrief**, 50 (1992), pp. 5-9.
7. Wulff E. Brebeck, "Wewelsburg – Zum Umgang der Bevölkerung mit der Erfahrung eines Konzentrationslagers im Dorf", in: Hubert Frankemölle (ed.), **Opfer und Täter. Zum nationalsozialistischen und antijüdischen Alltag in Ostwestfalen-Lippe**, Bielefeld, 1990, pp. 175-202; Sonja Büttner, "Die Arbeitsgruppe Gedenktag 2 April in Wewelsburg", in: **Gedenkstätten-Rundbrief**, 86 (1998), pp. 21-24.
8. Karl Hüser, **Wewelsburg 1933-1945. Kult und Terrorstätte der SS. Eine Dokumentation**, 2nd ed., Paderborn, 1987; Irmhild K. Jakobi-Reike, **Die Wewelsburg 1919-1933. Kultureller Mittelpunkt des Kreises Büren und überregionales Zentrum**

- der Jugend- und Heimatpflege**, Paderborn, 1991; Andreas Lüttig, **Fremde im Dorf. Flüchtlingsintegration im westfälischen Wewelsbug 1945-1958**, Essen, 1993; Wulff E. Brebeck, Thomas Lutz, "Bildende Kunst in Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus – Versuch einer Bestandsaufnahme", in: Wulff E. Brebeck, Thomas Lutz, Angela Genger, Dietfrid Krause-Vilmar, Gunnar Richter (eds.), **Über-Lebens-Mittel. Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus**, Marburg, 1992, pp. 64-102; Angelika Gausmann, Iris Schaeferjohann-Bursian, "Das vergessene Mahnmahl Josef Glaes – Kunst als Mittel der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Bürener Land (1949-1974)", in: **Westfalen. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens**, 71 (1993), pp. 121-138; Kirsten John, **Mein Vater wird gesucht... Häftlinge des Konzentrationslagers in Wewelsburg**, 4th ed., Essen, 2004; Kirsten John, "Jahre voller Anblicke des Grauens, der Erniedrigung und der Unmenschlichkeit..., Zeugen Jehovas im Konzentrationslager in Wewelsburg von 1940 bis 1945", in: Historischer verein für Dortmund und die Grafschaft Mark (eds.), **Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark**, 89 (1998), pp. 364-383.
- Daniela Siepe, "Wewelsburg und Okkultismus", in: Juliane Kerzel (ed.), **9. Gedenkstättenarbeit und Erinnerungskultur in Ostwestfalen-Lippe – ein abschließender Projektbericht für die "Planungswerkstatt Erinnerungskultur: Geschichte in Ostwestfalen-Lippe 1933-1945. Wege der Erinnerung"**, Paderborn, 2002, pp. 276-290; Wulff E. Brebeck "Wewelsburg – Erinnerungskultur und Schatten rechtsextremer Mythen", in Christian Mühldorfer-Vogt, Heinrich-Böll-Stiftung Sachsen-Anhalt (eds.), **Geschichte und Propaganda. Die Ottonen im Schatten des Nationalsozialismus. Dokumentation einer Tagung der Heinrich-Böll-Stiftung Sachsen-Anhalt, des Schlossmuseums Quedlinburg und des Museumsverbandes Sachsen-Anhalt e.V. am 25 September 2003 in Quedlinburg**, Halle, 2005, pp. 85-112; Rüdiger Sünner, **Schwarze Sonne Entfesselung und Mißbrauch der Mythen im Nationalsozialismus und rechter Esoterik**, 2nd ed., Freiburg, 1999.
10. להמחשת הממדים הכמותיים: בשלוש השנים האחרונות ביקרו שם מדי שנה בממוצע 665 מבקרים מן הימין הקיצוני, שניתן היה לזהותם לפי מראם החיצוני. הם מהווים 1.9 אחוזים מכלל המבקרים, שמספרם בממוצע הוא 35,400 בשנה.
11. Sonja Büttner, Günter Bitterberg, "Bürgerschaftliches Engagement Verhindert. Rechtsextreme Demonstration in Wewelsburg und Paderborn", in: **Gedenkstätten-Rundbrief**, 106 (2002), pp. 22-27.
12. פסיקת בית המשפט החוקתי הפדראלי (BVerfG), BvQ 1/02, (פסיקות חלק Q – צווים זמניים), מ-4.1.2002, סעיפים 5-1. <http://www.bverfg.de>.
13. פרופ' ד"ר פולקהרד קניגה (Volkhard Knigge), מנהל אתרי הזיכרון בוכנוולד ומיטלבראד-דורה

- (Mittelbau-Dora), היה מיוצג על ידי ממלא מקומו, הפרופ' ד"ר ריינהרד רורופ (Rürup), המנהל דאז של הארגון "טופוגרפיה של הטרור" בברלין, וד"ר ברנד וולטר, מנהל Westfälischen Instituts für Regionalgeschichte beim Landschaftsverband Westfalen-Lippe, שמקום מושבו בעיר מונסטר. ראו: Kerzel, "Die Struktur der 'Planungswerkstatt Erinnerungskultur'" (Einführung), in: Kerzel, **Gedenkstättenarbeit und Erinnerungskultur**, pp. 27-31.
14. "Wewelsburg 1933-1945. Kult- und Terrorstätte der SS", in: Kerzel, **Ibid.**, pp. 291-296, p. 296.
15. הבקשה התבססה על דוח בן 220 עמודים על המצב הערכני בסוגיות השונות. המחקר המדעי הסתיים באביב 2005. בישיבה ביוני 2005 הוצגו התוצאות בפומבי ונדונו עם מומחים בסדנאות. עד אוקטובר 2005 אמורים היו השיקולים להיות מועברים לשלב הדיון. בשנת 2006 הם אמורים היו להידון בסדנאות עבודה ולהיות מוצגים לראשונה כתערוכת מעבדה, שבה יוצגו דוגמאות נבחרות. לשם ליווי שלב זה, אמורה הייתה להתכנס, בתחילת 2006, ועדת מומחים מייעצת, שהורכבה בינתיים.
16. Wulff E. Brebeck, "Ausstellung und Gedenkstätte – eine Einführung", in: Hüser, **Ibid.**, pp. 133-139, p. 136.
17. "Empfehlungen des wissenschaftlichen Beirats für die Dokumentation 'Wewelsburg 1933-1945. Kult- und Terrorstätte der SS'", in: Kerzel, **Ibid.**, p. 294.
18. Jan Erik Schulte, "Die SS in Wewelsburg: Weltanschauliche Hybris – Terroristische Praxis. Auf dem Weg zu einer Gesamtdarstellung", in: Kerzel, **Ibid.**, pp. 208-220, p. 208.
19. ראו את שלושת המחקרים שבוצעו במסגרת "סדנת עבודת התכנון" ב: Michael Greve, "Täterbiographien der Wewelsburg und des KZ Niederhagen", in: Kerzel, **Ibid.**, pp. 236-249.
20. Omer Bartov, "Der Holocaust. Von Geschehen und Erfahrung zu Erinnerung und Darstellung", in: Rosmarie Beier (ed.), **Geschichtskultur in der Zweiten Moderne**, Frankfurt a.M., 2000, pp. 95-119, p. 101.
21. על ואולסבורג ב"רייך השלישי" ראו:
- October 2000: Wolfram von Eschenbach und Wewelsburg (SC4 Wales/Great Britain);
 June 2001: Höllenleben. Filmdokumentation zu Satanismus (Media kompakt für DR/ARD);
 June 2002: Bericht über Neo-Folk, Wewelsburg und Externsteine (The Guardian, London);
 "Hexen", Dokumentarfilm (L.E. Vision für ARD/Arte);
 August 2002: Wewelsburg und Heilige Lanze ("Hera", רומא);
 November 2002: Secrets of the Second World War (Film Project about Himmler and Wewelsburg, London Weekend, Television/Granmedia for US Sender);
 March 2003: "Heiliger Gral" (Ashai הסלויזיה היפאנית);
 January 2004: Filmprojekt zu Wewelsburg und Externsteinen (La Sette, Stargate);
 July 2004: Wewelsburg (Military Affairs, NTV, Moscow);
 September 2004: Otto Rahn und der Heilige Gral ("Digging for the Truth",

- History Channel, Great Britain); September 2004: Gralsrezeption der Nationalsozialisten ("Welt der Wunder", Pro7); November 2004: Esoterik im Nationalsozialismus (RAI 2, Italy); June 2005: Aufnahmearbeiten über "Wurzeln der Deutschen" (MA Motion GmbH für ZDF/Arte).
- .22 Siepe, "Wewelsburg und Okkultismus", in: Kerzel, **Ibid.**
- .23 השוואה עם תוצאות "סדרת עבודת התכנון":
- Maja Gujer, "Aspekte der Ausstattung der Wewelsburg während der NS-Zeit", in: Kerzel, **Ibid.**, pp. 221-235.
- .24 Andreas Speit (ed.), **Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologie**, Münster, 2002.
- Kirsten John-Stucke, Andreas Pflock (eds.), **Widerstand aus christlicher Überszeugung. Zeugen Jehovas im Nationalsozialismus. Dokumentation einer Tagung**, Essen, 1998.
- .26 תוצאות ראשוניות של "סדרת עבודת התכנון" ראו:
- Andreas Neuwöhner, "Das KZ Niederhagen als Straflager für Zwangsarbeiter aus Osteuropa – Recherche nach ehemaligen Häftlingen", in: Kerzel, **Ibid.**, pp. 250-258;
- Andreas Neuwöhner, "Diese Kinder hielten die Strapazen nicht lange aus... Zwangsarbeiter aus Osteuropa als neue Häftlingsgruppe im KZ Niederhagen/Wewelsburg", in: **Westfälische Zeitschrift**, 153 (2003), pp. 339-358.
- .27 להשוואה עם תוצאות "סדרת עבודת התכנון" ראו:
- Norbert Ellerman, "Zur Erforschung der Geschichte des früheren Konzentrationslagers Niederhagen von 1943-1946", in: Kerzel, **Ibid.**, pp. 263-275.
- Lüttig, **Fremde im Dorf**. .28
- Sonja Büttner, "Zur Erforschung des Verhältnisses zwischen der Bevölkerung von Wewelsburg und der SS bzw. den Häftlingen des KZ Niederhagen", in: Kerzel, **Ibid.**, pp. 259-262.
- Brebeck, "Von Langer Dauer". .30
- Lutz Niethammer, "Orte des kollektiven Gedächtnisses", in: Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg et al. (eds.), **Brandenburgische Gedenkstätten für die Verfolgten des NS-Regimes**, Berlin, 1992, pp. 95-104, p. 98.
- Erich Kosthorst, Bernd Walter, **Konzentrations und Strafgefangenenlager im Dritten Reich. Beispiel Emsland – Dokumentation und Analyse zum Verhältnis von NS-Regime und Justiz. Zusatzteil: Kriegsgefangenenlager**, 3 vols., Düsseldorf, 1983;
- Jutta Dillmann et al. (eds.), **Mauern des Schweigens durchbrechen – Die Gedenkstätte Breitenau**, Kassel, 1986; Hüser, **Ibid.**
- Helmut Hunsbichler, "Sachen und Menschen, Alltag und Geschichte. Faust und die Erkenntnis der Realität", in: Mamoun Fansa, (ed.), **Realienforschung und historische Quellen. Ein Symposium im Staatlichen Museum für Naturkunde und**

- Vorgeschichte, Oldenburg v. 30. Juni bis zum 1. Juli 1995**, Oldenburg, 1996, pp. 11-28, p. 20f.
- Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux", in: **Les lieux de mémoire**, B. 1, Paris, 1984, pp. I-XLIII, p. XXXV.
- Ibid.** .35
- Hans-Ulrich Wehler, "Gedenktage und Geschichtsbewusstsein", in: Hans-Jürgen Pandel (ed.), **Verstehen und Verständigen**, Pfaffenweiler, 1991, pp. 197-214.
- Ina Maria Greverius, **Der territoriale Mensch**, Frankfurt a.M., 1976; Jan Assmann, .37
- Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen**, München 1992, p. 52; Karen Till, "Verortung des Museums. Ein geo-ethnographischer Ansatz zum Verständnis der sozialen Erinnerung", in: Beier (ed.), **Geschichtskultur in der Zweiten Moderne**, pp. 183-206, pp. 184-187.
- Etienne Francois, Hagen Schulze (eds.), **Deutsche Erinnerungsorte**, "Einleitung", vol. .38 1, München, 2001, pp. 9-24, p. 17f.
- Rosmarie Beier, "Geschichte, Erinnerung und Neue Medien. Überlegungen am Beispiel .39 des Holocaust", in: Beier, (ed.), **Ibid.**, pp. 299-323, p. 304.
40. למבנה משופץ בעל חשיבות היסטורית "אין בכלל קשר למקום בו הוא ניצב, אלא שהוא נוצר כאייקון, שכל מי שחפץ יכול להביט בו":
- Anthony Giddens, "Leben in einer posttraditionalen Gesellschaft", in: Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash (eds.), **Reflexive Modernisierung**, Frankfurt a.M., 1996, p. 187.
- Andreas Huyssen, **Twilight Memories**, New York, 1995. .41
- מצוטט ב: Till, "Verortung des Museums" p. 184
- Volkhard Knigge, Norbert Frei (eds.) "Verbrechen Erinnern. Die Auseinandersetzung .42 mit Holocaust und Völkermord," **Einleitung**, München, 2002, pp. VII-XII, p. XI.
43. הופמן מעריך, כי עקבות משמשים כזרזים לכוח הדמיון:
- Detlef Hoffmann, "Spur. Vorstellung. Ausstellung", in: Beier, **Ibid.**, pp. 167-182, pp. 175-179. Detlef Hoffmann, "Authentische Erinnerungsorte oder: Von der Sehnsucht nach Echtheit und Erlebnis", in: Hans Rudolf Meier, Marion Wohleben (eds.), **Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege**, Zürich, 2000.
- Wulff E. Brebeck, **Die Wewelsburg – Geschichte und Bauwerk im Überblick**, .44 München/Berlin, 2005, p. 33f.
- Olaf Musmann, "Die Gestaltung von Gedenkstätten im historischen Wandel" in: KZ- .45 Gedenkstätte Neuengamme (eds.), **Museale und mediale Präsentationen in KZ-Gedenkstätten**, Bremen, 2001, pp. 14-33, p. 26.
- Volkhard Knigge, "Statt eines Nachworts: Abschied der Erinnerung. Anmerkungen zum .46

- notwendigen Wandel der Gedenkkultur in Deutschland", in: Volkhard Knigge, Norbert Frei (eds.), **Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord**, München, 2002, pp. 423-440, p. 430.
- Knigge, **Ibid.** .47
- Thomas Rahe, "Die 'Opferperspektive' als Kategorie der Gedenkstättenarbeit", in: KZ- Gedenkstätte Neuengamme (eds.), **Museale und mediale Präsentationen in KZ- Gedenkstätten**, pp. 34-50, p. 39.
- Thomas Rahe, **Ibid.**, p. 40 .49
- Andre Desvalles, "Konvergenz und Divergenz am Ursprung Französischer Museen", in: .50 Gottfried Fliedl (ed.), **Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution**, Wien, 1996, p. 65-130.
- Hundsichler, "Sachen und Menschen, Alltag und Geschichte. Faust und die Erkenntnis .51 der Realität", in: Mamoun Fansa (ed.), **Realienforschung und historische Quellen**. p. 19.
- Hundsichler, **Ibid.**, p. 20. .52
- Knigge, "Gedenkstätten und Museen", **Ibid.**, p. 385. .53
- Knigge, **Ibid.** .54
- Knigge, **Ibid.**, p. 386. .55
- Detlef Hoffmann, "Architektur und bildende Kunst", in: Volkhard Knigge, Norbert Frei .56 (eds.), **Verbrechen, erinnern.**, p. 390-411, p. 392.
- Detlef Hoffmann, "Spur. Vorstellung. Ausstellung", in: Beier, **Ibid.**, p. 178. .57
- Volkhard Knigge, "Statt eines Nachworts" in: Volkhard Knigge, Norbert Frei (eds.), .58 **Verbrechen erinnern.**, p. 426.



שער שלישי

"המשחררים" שאינם משוחררים



מוזיאון המלחמה הבריטי



מוזיאון השואה בווינגטון





"חובה לראות"

השימוש בסרטים בתערוכת השואה במוזיאון המלחמה האימפריאלי בלונדון

סוזן בארדג'ט

הקמת תערוכת השואה במוזיאון המלחמה האימפריאלי בלונדון הציבה לפתחנו מספר אתגרים. כעת, משהיא עומדת על תילה וזוכה הן לשבחי התקשורת והן למספר מבקרים רב, קשה לשוב ולהיזכר בחששות הרבים שהתעוררו, אי-שם ב-1995, סביב השאלות כיצד ניתן ליצור תערוכה כזו וכיצד היא תתקבל בציבור. שאלות אלו נשאלו, בראש ובראשונה, נוכח האופי המדכדך של הנושא עצמו – האם המבקרים ידבקו בסיפור שיש בו בבירור כה מעט "הפוגות קלילות"? האם יש סכנה שיעזבו את התערוכה לפני סופה, נסערים מדי או המומים מן התיאור המפורט של הגירושים והרציחות ההמוניות?

הייתה תחושה גוברת – בייחוד בקרב הקהילה היהודית – כי מבואת המוזיאון, על תצוגת הרובים והטנקים שבה, תהווה הקדמה תוקפנית מדי לנושא שעבורו נרצה שהמבקרים יהיו במצב רוח מהורהר ושקט. נשאלה, אפוא, השאלה כיצד ניתן להבטיח שהתערוכה תהיה מנותקת באורח כלשהו מהפרעות שכאלה ותזכה לאווירה מיוחדת משלה?

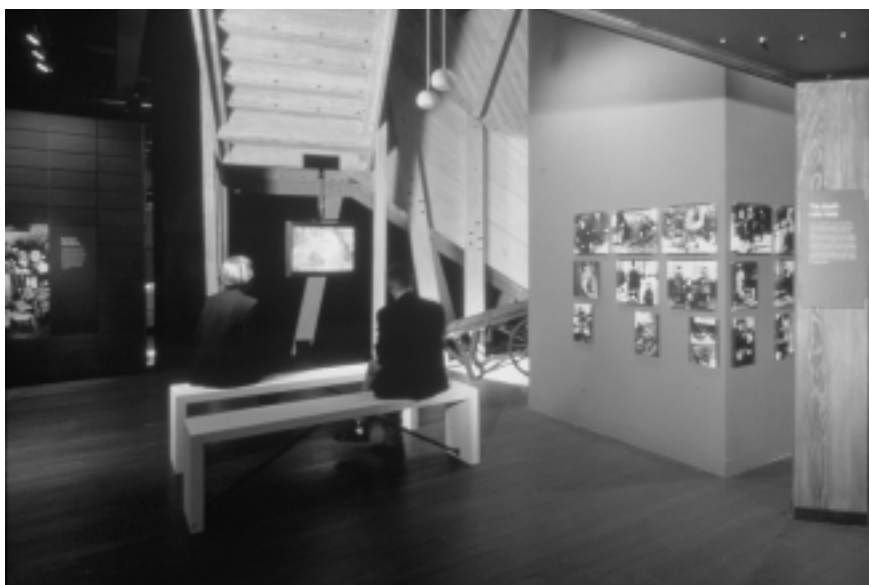
צריך היה לחשוב גם על הזווית הבריטית. תגובתה של בריטניה לידיעות על הרציחות ההמוניות בפולין ובחזית המזרחית, במהלך המלחמה, תועדה בפרוטרוט במדינה זו במשך שני עשורים. למרות זאת, עדיין היה חשש בחוגים מסוימים לגבי חירותו של מוזיאון לאומי למתוח ביקורת על העמדות הבריטיות הרשמיות. ברם, כנגד חששות אלה צריך היה להביא בחשבון כמה יתרונות ברורים: הצורך למקם את התערוכה בתוך המסגרת הקיימת של מוזיאון המלחמה סיפק לנו גבולות

שהתבררו, בסופו של דבר, כמועילים יותר מאשר מגבילים. במונחים נרטיביים, סוף מלחמת העולם הראשונה ושורשיה, ומהלכה של מלחמת העולם השנייה, הם הבסיס ליתר חלקי המוזיאון, והתערוכות בחלקים אלה העניקו לנו בכירור רקע מועיל ומאלף, שעליו ניתן היה לספר את סיפור השואה שלנו.

שלא כמו מוזיאונים של השואה המוקדשים לנושא זה בלבד, עמדה לרשותנו מערכת שלמה של מחלקות לאיסוף מידע ולמתן שירותים לציבור. צוותיהן של המחלקות הללו יכלו לספק לנו את המומחיות הנחוצה בתחומי השימור, התייעוד, ולבסוף הביטחון, הדאגה למבקרים, הפרסום והשיווק. כמו כן, עמד לרשותי צוות האוצרים הקטן והמסור שלי, שרובו גויס במיוחד לצורך הפרויקט, והביא עימו למשימה התלהבות, ידע רב־ערך בשפות ואנרגיה שלא ידעה גבול. הם איתרו את מרבית המוצגים, תיעדו אותם ולבסוף פיקחו על הצבת התצוגות והפקת דברי ההסבר. כל אחד מהם התמסר כל־כולו לתהליך הקמת התערוכה. הם עבדו שעות בלתי אנושיות ובילו תקופות ארוכות בחו"ל, כדי להבטיח כי התצוגה תהיה עשירה בחומר. ביקורים שערכנו במוזיאונים קיימים של השואה ובאתרי הנצחה רלוונטיים, ודיונים עם הוועדה המייעצת שלנו, שכנעו אותנו כי הגישה היחידה לייצוג השואה צריכה להיות גישה שתתבסס על חומרים אותנטיים ותוכל, בדרך זו, לעורר את סקרנותם ודמיונם של המבקרים.

השתכנענו, כי סרטים יהוו מרכיב חשוב, בזכות יכולתם להעביר את עוצמת התעמולה, ללכוד באופן כה חי את העימות בין הרודף לקורבנו, ולהראות את מרקם חיי היום־יום עצמם. הכרנו תוכניות טלוויזיה, כגון **עולם במלחמה (World at War)**, **רצח עם (Genocide)** והגזע השליט של המאה (The People's Century's Master), שהשימוש שהן עשו בסרטים הראה באופן משכנע, יותר מכל תיאור כתוב, את אכזריותן של הרדיפות הנאציות ואת האופן שבו שללו הנאצים מקורבנותיהם צלם אנוש. כשלעצמי האמנתי, כי לתמונה הנעה יהיה תפקיד מרכזי בתצוגה, ויכולתי לראות בעיני רוחי – הגם שבאופן עמום משהו בשלב המוקדם ההוא – כיצד סרטים המציגים סצנות של גירוש, את הגטאות ואת המחנות המשוחררים, יהוו מרכיב רב־עוצמה בתצוגה שלנו. התחושה הייתה, כי סרט, או כמה סרטים חזקים, יהוו פתיחה אידיאלית לתערוכה וייצרו מרחב שבו יוכלו המבקרים לקבל מושג מסוים על חומרת הדברים שהם עומדים לראות. גם חשנו, שהסרטים יספקו סיום משמעותי לביקור בתערוכה.

אולם הייתה גם סיבה פרוזאית יותר למקום הנדיב שניתן לסרטים, הן בחלל



הצפייה בסרטים כמרכיב מרכזי בחללי התצוגה בתערוכת השואה
במוזיאון המלחמה האימפריאלי בלונדון

התערוכה והן בתקציב. כאשר התחלנו לעבוד על הפרויקט, בשנת 1996, לא היו לנו למעשה כל מוצגים לתערוכה. יתר על כן, האפשרות שנתקשה למצוא מוצגים הייתה סבירה ביותר. בהיותי מודעת עד כאב לציפיות הגבוהות מהתערוכה בחוגים שונים, חשבתי ומצאתי, כי אם אוסף המוצגים שלנו עלול להיראות חסר ערך, אנו יכולים לפחות לנסות להפוך את הסרטים למרכיב ש"חובה לראות", ולהשיג סרטים רבים כאלה. לא הייתה בעיה למצוא בעלי כישרון בבריטניה, שהסרטים שהם יפיקו יהפכו מרגע הפקתם לנכס קבוע.

נמשכתי לרעיון של סרטים ארוכים, שיוכלו לשאוב את המבקר. נהניתי אמנם מהמוזיאון ההיסטורי בפרון (Peronne) – מוזיאון רגיש ומדויק, המוקדש למלחמת העולם הראשונה, הנמצא בחבל פיקרדי שבצרפת – שבו ניתן לצפות במשך כמה שעות בסרטים על מלחמת העולם הראשונה, על גבי לא פחות מארבעים מסכים קטנים. גם מוזיאון השואה בווינגטון נדיב בכמות הסרטים שהוא מציע – כשבע שעות צפייה. אולם אוצרים לא תמיד מקבלים מה שהם רוצים. מסלול הביקור במוזיאון שלנו היה צר הרבה יותר מאשר המסלולים בשני המוזיאונים הללו, והיו



"מדינת הגזע" – קטע מן התערוכה במוזיאון המלחמה הבריטי

חששות שמא סרטים ארוכים יגרמו לדוחק במעברים. לפיכך, הקפדנו שרוב הסרטים לא יחרגו מאורך מרבי של שבע דקות. בסופו של דבר, טוב היה שדרשתי כמות גדולה של חומר אורקולי. התקציב הגדול שדרשתי אמנם קוצץ, אולם הצלחנו למצוא במסגרתו מספר מוצגים סביר, ומספר התוכניות האורקוליות שקיבלנו לבסוף היה, למרבה המזל, מתאים בדיוק לאופי המוזיאון שלנו.

עיצוב תערוכת השואה במוזיאון המלחמה האימפריאלי נעשה בידי סטיבן גרינברג מ־DEGW* ובוב בקסטר (Baxter) מ־Amalgam**, והוא נמשך לאורך תקופה של שלוש שנים וחצי. התוכנית כללה שלושה שלבים:

- גיבוש הרעיון הכולל – פיתוח הנרטיב בצורה של ראשי פרקים, שכלל מסלול ביקור לאורך שתי קומות, כאשר גרם המדרגות משמש כמעבר מוחשי אל שנות המלחמה. העיצוב האדריכלי השונה של הקומות העליונה והתחתונה מהווה רקע הולם לסיפור;
- תכנון המתווה, שבו נשזרו החומרים האורקוליים והמוצגים העתידיים לתוך המסגרת;

* משרד לונדוני גדול לעיצוב ולאדריכלות.

** משרד לעיצוב הנמצא בבריסטול, בריטניה.



- שלב התכנון המפורט, שבו נעשה הליטוש הסופי של הפרטים הקטנים – תוכן התצוגה והאלמנטים הגרפיים.

גישה רב-רבדית זו – שאיפשרה ללטש ולפתח את התוכנית במהלך שלוש שנים וחצי – סיפקה את הגמישות החיונית לעריכת שינויים, עם איתורם של מוצגים חדשים. למשל, שני מוצגי מפתח בתצוגה – שולחן הניתוחים ועגלת ההלוויה – נקבעו סופית רק שבועות ספורים לפני הפתיחה.

חברת "סרטי אוקטובר" (October Films) הצטרפה לפרויקט בסוף 1997, כאשר עמדנו באמצע שלב עיצוב המתווה. אנני דודס (Dodds) ושותפה להפקה ולבימוי, ג'יימס ברקר (Barker), סייעו לנו, בזכות הידע המקיף שלהם על זמינותם של קטעי סרטים שונים, להחליט היכן לשבץ אותם בנרטיב הכללי. הפכנו מודעים להשפעה האפשרית של קטעי אודיו בלתי נשכחים – כגון הופעתו של היטלר בהשתלחות חסרת רסן, או הקול התקיף של הקריין הגרמני בסרט תעמולה נאצי.

בסתיו 1997 שודרה סדרת התעודה של הבי.בי.סי, הנאצים – פרויקט מרכזי נוסף בנושא שלנו, שגם הכנתו ארכה כארבע שנים. השימוש שעשה לורנס ריס (Rees) בטכנולוגיית הקרנה בסדרה זו, היה מגוון ביותר. הוא הצליח לעורר לחיים מסמכים היסטוריים, תוך שימוש נבון באמצעים, כגון תרגום של צווים מרכזיים ש"צפו" על גבי המסמך המקורי, או ציטוטים ידועים לשמצה שהופיעו ונמוגו לסירוגין באותיות גדולות. בהיותי ערה ליושב של חומר התצוגה שבררנו, תהיתי אם לא ניתן להשתמש במסכים שלנו כדי לקבל אפקט דומה. אנני דודס דחקה בי – ועתה אני מבינה שהדבר נעשה בחוכמה – לנהוג באיפוק, והחלטנו להקפיד שהחומר המוקרן יהיה פשוט וישיר ככל האפשר.

ניצבנו מול השאלה, אם עלינו לכלול בתצוגה עדויות, או שמא לא. הייתה אי-ודאות מסוימת בשאלה זו: האם עדויותיהם של אנשים חיים תיצור את הרושם שהרוב הגדול שרד? האם ציבור המבקרים יתקשה להתרכז בתוכן התובעני, כאשר קולות שונים בוקעים מכיוונים שונים? ברגע שהעדויות צולמו, הבנו כי סיפורי הניצולים הם, במידה רבה, סיפור ההתדרדרות ההדרגתית וסיפור אובדנם של האנשים הקרובים, כך שהסיפור המצטבר היה בהחלט סיפור של חורבן ולא של הישרדות. אשר לחדירת הקולות, החלל רחב הידיים של התערוכה ומערכות השמע שנבחרו בקפידה, ואשר ביקרו ופיקחו על גלישת הסאונד, הבטיחו כי תהיה למבקרים אפשרות מספקת להתרכז במסמכים ובטקסטים.

מן הרגע שהתקבלה ההחלטה להשתמש בעדויות ניצולים, עלתה השאלה אם איננו צריכים להפגיש את המבקרים פנים אל פנים גם עם מבצעי הפשעים, כפי שנעשה באחד מפרקי הסדרה הנאצים. בסופו של דבר פסקנו בשלילה, בחלקו כדי לשמור על טיפול פשוט וישיר בחומרים, ובחלקו משום שזיהינו את הקושי להשיג עדויות נאמנות מפי שומרים לשעבר במחנות.

הפקה של תערוכה בת 1,200 מטרים מרובעים, תוך היצמדות ללוח זמנים נוקשה, הייתה משימה נכבדה למדי, כך שאימצנו שיטה של "חלוקה לקטעים", שמטרתה הייתה להבטיח שכל קטע יזכה לפיתוח וליטוש ברמה הגבוהה ביותר, ובעת ובעונה אחת להקפיד על עקביות לאורך התצוגה כולה. באמצע 1998 קיבל עליו כל אחד מאנשי הצוות – אשר מ־1996 ועד תחילת 1998 עסק בעיקר בהשגת המוצגים – לאצור מספר קטעים מן התערוכה שבאחריותו. בתוך הקטעים הללו היה כל אחד אחראי להבטיח שכל המרכיבים יעבדו היטב יחד, שהמידע יעשיר אך לא יחזור על עצמו, שהאיות יהיה עקבי, ושכאשר הדבר אפשרי ומתאים – יהיו קישורים בין מוצגים, תצלומים וסרטים. שיטה זו העניקה לאוצרים תחושה חשובה של מחויבות אישית. כך, למשל, קתי ג'ונס, אשר ערכה את חלק הארי של המחקר בנושא הגטאות, במהלך שהות בת שנתיים בפולין, זכתה לראות בסיפוק את החומרים שאספה נטמעים בתוך התצוגה ומשתלבים בתצלומים ובסרטים. כמו כן הבטיחה השיטה, שכל תוכנית אור־קולית נצפתה בידי אוצר, שהיה בקיא בתוכן של קטע התערוכה הרלוונטי.

לחברת "סרטי אוקטובר" ניסיון עשיר בהשגת חומרים מארכיונים רבים ושונים, ועד מהרה התברר, כי אוצרים וארכיונאים רבים, במדינות רבות ושונות, התגייסו לספק קטעי סרטים ומסמכים חשובים. לעתים נדרשנו להטיל את כל כובד משקלנו כדי להבטיח שנקבל קטעים מסוימים של סרטים או תמונות. הצוות שלנו – שבעת ההיא כבר היה שקוע לחלוטין במחקר לטובת המוצגים ודברי ההסבר בתערוכה – סייע בכך. אני נזכרת, למשל, בסרט שבו נראית שריפת בית הכנסת בבילפלד (Bielfeld), שעמיתתי הגרמנייה סנדרה נייגל (Nagel) הצליחה להשיג את הזכויות עליו, או בקטעים מן התקופה שטרם המלחמה, של העיר צופוט (Sopot) – אתר הנופש הבלטי שבו בילתה אדיתה קליין־סמית את חופשותיה כילדה – אשר אותרו בידי איש "סרטי אוקטובר", טום קולינסון (Collinson), בסיוע החוקרת שלנו דוברת הפולנית, קתי ג'ונס.

חלק מקטעי הסרטים המוצגים בתערוכה לא נצפו מעולם קודם לכן. קיי גלדסטון (Gladstone), מארכיון הסרטים שלנו, הפנתה את תשומת לבנו לסרט הביתי המדהים



שצילם בנקאי בלגי בשם קרל דה ברוור (De Brouwer). הסרט ניתן לנו על ידי בתו, אליזבת ון דר אלסט (Van der Elst). דה ברוור ואשתו אספו לביתם שני ילדים יהודיים, שחיו איתם בזהות בדויה במשך רוב שנות המלחמה. הסיפור שבסרט היה מורכב מכדי לשלבו בתצוגה הכוללת, אולם סברנו שהוא מספק הצצה מאירת עיניים לחיי המשפחה טובת הלב, שהצילה בסופו של דבר חייהם של שני ילדים. הסרט זכה, אפוא, למקום הולם ב"כותל ההסתרה" – כותל לבן, ששבעת פתחיו מראים דרכים שונות בהן הסתתרו יהודים בתקופת מלחמת העולם השנייה.

סרט נדיר נוסף – מטריד בעוצמתו – הוצג בפנינו במהלך סיור מחקר במוזיאון השואה בווינגטון. הסרט הראה משאית גז בפעולה. סביב הסרט התגלעה מחלוקת מסוימת והתעוררו שאלות, האם מדובר בשחזור שלאחר המלחמה ומה בדיוק מקורו של הסרט. כשהחלטנו להציג את הסרט במוזיאון המלחמה האימפריאלי, הוספנו לו דברי הסבר, לפיהם מקורו של הסרט אינו ידוע, אולם הוא מספק עדות חזותית ייחודית לאמצעים שננקטו לקראת "הרצח התעשייתי".

מאמצע 1998 ואילך החלו להגיע ראשוני הסרטים אל מערכת העריכה הממוחשבת שלנו – Avid. דרשנו, כי תהיה בידינו שליטה מוחלטת על כל המוצגים האור-קוליים, והיה צורך במשא ומתן ובליטוש עד שכל סרט היה מוכן להדפסה. התמזל מזלנו, ובצוות המייעץ שלנו השתתף במאי הסרטים התיעודיים מרטין סמית. בתחילת הקריירה שלו הפיק סמית כמה פרקים של **עולם במלחמה**. לאחר מכן הוא הפיק וביים את **המאבק על פולין** (The Struggles for Poland), ולאחרונה את **המלחמה הקרה** (The Cold War). הדבר המשמעותי ביותר עבורנו היה, שסמית בילה שנתיים בפיתוח התצוגה הקבועה של מוזיאון השואה בווינגטון, וסיפק לנו שפע של עצות מעשיות מתוך ניסיונו. ביקשנו ממנו לפעול כיועץ מיוחד להיבטים האור-קוליים של הפרויקט, והוא הקדיש זמן רב לצורך זה והעשיר אותנו במחשבותיו לגבי הסרטים, לכל אורך תהליך ההפקה. "מה מספר לנו הצילום הזה?" – הוא נהג לשאול; "האם הוא מספר משהו שאיננו יודעים ממקור אחר? אם נזכור את משך זמן הצפייה הקצר של המבקרים, ברור עד כמה חשוב להבליט את החומר הטוב ביותר". מתוך רגישות לעומס הצלילים והקולות בתערוכה, הוא אף התריע בפנינו מפני הסכנה של אולם רועש מדי – דבר שהיינו מודעים לו – שבו ערב רב של צלילים, הקולות העולים מהמשטחים הקשים של התערוכה, ובייחוד הנאומים השוצפים של גבלס והיטלר, מהווים בעיה פוטנציאלית. האיזון בין רכיבי הקול המתחרים בקומה העליונה לא היה פשוט, וייתכן שהתוצאה הסופית אינה לשביעות רצון כולם. ואכן, לעתים

קרובות מתלוננים מבקרים על הקושי להתרכז, כאשר הקולות השונים מתערבבים זה בזה.

בנקודה זו ברצוני להזכיר את ריי פאר (Farr), ראש מחלקת הקולנוע והווידיאו במכון האמריקאי לחקר השואה, שתמיכתה ועצתה הטובה היו חיוניות לפרויקט שלנו. ריי הייתה מעיין שופע של ידע בנושא הפקת סרטים ותערוכות גם יחד – שכן עמדה בראש התצוגה הקבועה במוזיאון השואה בושינגטון לפני מרטין סמית. כמו מרטין, ריי הכירה את המוזיאון מתקופת עבודתה על הסדרה עולם במלחמה, ויכלה להציג אותנו בפני עמיתים רבים בושינגטון שנתקלו, שנים ספורות קודם לכן, באתגרים דומים לאלה שניצבו בפנינו כעת. ריי העניקה גם סיוע ועצות מעשיות רבות מספור לאנני דודס ולג'יימס ברקר במהלך העבודה על תוכניות הווידיאו.

לסיום, אזכיר שינוי של הרגע האחרון, אשר מוכיח שאין זה משנה עד כמה נצמדים להצעה מוסכמת, וכי לפעמים יש לזרוק הכול ולהתחיל מחדש. הדבר קשור להחלטה, שהתקבלה ממש ברגע האחרון, להציג מספר תוכניות אור־קוליות בחלל הכניסה. בחלל זה – האזור הסגלגל ספון העץ בתחילת התערוכה – תִּכְנְנוּ במקור להציג ארבעה סרטי וידאו שיוקרנו במקביל, ולא שלושה כפי שמוצגים כעת. הסרט הרביעי אמור היה לספק הצצה לעבר מחנות הריכוז שנחשפו ב־1945, ומתחתיו אמור היה להיות ציטוט גדול של אחד מכתבי המלחמה דאז. בנוסף לכך, לפי התכנון המקורי, דברי המבוא לתערוכה היו אמורים להיות תלויים על קיר העץ שמשמאל לכניסה.

אחר צהריים אחד, בעודנו עושים סיור סופי במקום, יחד עם המעצבים שלנו, החלטנו שחלל הכניסה עמוס מדי, ומכיל יותר מדי מרכיבים המתחרים זה בזה. החלטנו להפך את כל כללי ה"לא לשנות" ועשינו כמה דברים לא צפויים: העברנו את דברי המבוא לתערוכה מקיר העץ לקיר הפלדה המסיבי, שסיפק להם רקע מתאים. המלים "תחת מעטה המלחמה" (under the cover of war) זכו להד הולם בדמות תמונות הכוחות הגרמניים, שהוקרנו על המתכת השחורה. את שני הקטעים האור־קוליים, שעסקו בחיים לפני השואה, העברנו ממוקום הקודם, כך שראשית כל ראו המבקרים את הסרטים המתארים את החיים באירופה שלפני המלחמה, ואילו קטע הווידיאו המציג את הניצולים שובץ בתוך רצועה של תמונות משפחתיות – שוב, במוקום הגיוני. הוספת הכותרת בת ארבע המילים, "החיים לפני העידן הנאצי", העניקה משמעות לחלל, שאת תפקידו הכרנו אנחנו, אולם, כפי שנוכחנו לדעת, המבקר שזה מקרוב בא, עשוי היה לרצות לקבל הסבר לגביו.



היה זה שיעור כיצד שינוי מוחלט בתוכניות האור-קוליות, כאשר אינו כרוך בעריכה מחדש של סרטים, ואינו נעשה פעמים רבות מדי, עשוי להשיג תוצאה כללית טובה יותר.



ארבע שנים הן זמן ארוך להמתין עד שתוכניותיך ישאו פרי: תערוכת השואה – שיכלה להיות מוצגת רק עם השלמת בניין מוזיאון המלחמה האימפריאלי – הוקמה תוך שבועות בסוף 1999–תחילת 2000. הפקת התוכניות האור-קוליות שלה נעשתה, לעומת זאת, בשלושה שלבים בני ארבעה חודשים כל אחד – אשר בסוף כל אחד מהם היה בידינו אוסף של תוכניות אור-קוליות גמורות. לעתים היו אלה לא יותר מאשר קטעים אילמים, אולם בעלי ערך ותרומה לתערוכה. ההמתנה הארוכה לשלב שבו נוכל להתהלך בתערוכה העומדת על תילה, קיבלה זריקת עידוד חשובה באמצעות שלושים הקטעים האור-קוליים, המלוטשים עד שלמות, שהגיעו לידינו כמה חודשים לפני הקמתה הסופית.

ברגע שהושלמה העבודה על הסרטים, הייתה בידינו גם תצוגה מקדימה של



קטע מן האגף העוסק בגטאות, המשלב צפייה בסרטים

עדויות הניצולים ובני זוגם. כולם היו נרגשים לראות כיצד חוויות המלחמה של קבוצת הניצולים נשזרו לסיפור אחיד וזורם. הערכנו את האכפתיות והמקצועיות שליוו את הכנתו של כל קטע וקטע של העדויות. למרבה הצער, אחד מנותני העדויות – רוֹדִי במבר (Bamber) – נפטר לאחר הקלטת עדותו.

תערוכת השואה במוזיאון המלחמה האימפריאלי עשתה שימוש נרחב בסרטים יותר מאשר כל תערוכה אחרת במוזיאון המלחמה. תגובות הציבור לכך היו אוהדות ביותר. בספר המבקרים של התערוכה מצאנו את הדברים הבאים:

"השקט והכבוד של המבקרים כלפי התערוכה הם כשלעצמם מחווה. רבים יצאו מכאן היום מלאי מחשבות והרהורים".

"אילו אנשים אמיצים ועזי נפש דיברו בקטעי הווידיאו, כמה מרגש היה זה".

"מחווה ראויה והולמת. ביצוע רגיש – השימוש בעדויות שבעל-פה מאפשר למבקר לחוש הזדהות. זה כמו להאזין לחבר. העולם חייב ללמוד ממה שיש לניצולים האלה לספר לנו".

"התערוכה הייתה עבורי חוויה כובשת ביותר. ביליתי בה הרבה יותר מכפי שתכננתי – אולם אני שמח מאוד שעשיתי כן... אם היא גרמה ולו לאחוז אחד מבין אלה שעברו בדלתות הללו לחשוב על מה שאדם יכול לעשות לרעהו, הרי שזו התחלה [של דבר חיובי]".

(הצילומים במאמר זה – באדיבות מוזיאון המלחמה האימפריאלי בלונדון)



מוזיאוני השואה בארצות הברית

צמיחתו של אב-טיפוס מוזיאלי חדש¹

שוש רותם

החברה האמריקאית מגלה עניין הולך וגובר בשואה. אחד הגורמים לשינוי בתפיסה האמריקאית את מאורעות מלחמת העולם השנייה, ואולי הגורם החשוב ביותר בהכללת השואה בזיכרון הלאומי של ארצות הברית, הוא פתיחתו של מוזיאון השואה הלאומי בושינגטון ב-1993.² המוזיאון בושינגטון "הביא את הסיפור הביתה". האדריכל שתכנן אותו, ג'יימס אינגו פריד (Freed, 1930-2005), טען את התכנון האדריכלי במשמעות אידיאולוגית והניח את היסודות הרעיוניים לתכנונם של מוזיאוני השואה שנבנו מאוחר יותר. לאור הצלחתו, נבנו מוזיאונים רבים ברחבי ארצות הברית, והוא משמש עבורם מודל ומופת.

מאמר זה יעסוק באדריכלות של חמישה מוזיאוני שואה בארצות הברית, שנבנו אחרי המוזיאון הלאומי בושינגטון, ויבחן את אופן ההבנייה של אב-טיפוס אדריכלי חדש שצמח ממנו. חמשת המוזיאונים שבחרתי להתייחס אליהם הם מוזיאונים עצמאיים, ולא אגפים במוזיאונים אחרים. הם תוכננו מלכתחילה כמוזיאוני שואה, ולכן תכנונם האדריכלי הוא חלק בלתי נפרד מהתפיסה הרעיונית העומדת בבסיס הקמתם ואחד האמצעים שבעזרתם הם מעבירים לציבור מבקריהם את המסרים והערכים של הקהילה העומדת מאחוריהם. בשונה מהמוזיאון בושינגטון, חמישה מוזיאונים אלה אינם מוזיאונים לאומיים או ממלכתיים, והאוספים שלהם נבנו בצורה אקראית ואקלקטית, בדרך כלל מתרומותיהם של ניצולי שואה מקומיים. כתוצאה מכך, הם אינם מצליחים לבנות נרטיב קוהרנטי. על פי התרשמותי, המבוססת על ביקור במוזיאונים אלה ומחקרם, האדריכלות הייחודית והחדשנית המאפיינת אותם חזקה מן המוצגים שהם מכילים, והיא – ולא הם – יוצרת במבקר את חוויית הביקור.



2



1



4



3



6



5

1. המוזיאון בושינגטון. 2. המוזיאון בניו יורק. 3. המוזיאון ביוסטון. 4. המוזיאון בדטרויט.
5. המוזיאון בשיקגו. 6. המוזיאון בלוס אנג'לס.

חמשת המוזיאונים הם:

- מוזיאון המורשת היהודית בניו יורק (Museum of Jewish Heritage – Memorial to the Holocaust), בתכנונו של האדריכל הידוע קווין רוש (Kevin Roche), שנפתח לציבור ב־1997, לאחר תהליך מייגע שהחל כבר ב־1946. מאחורי הקמת מוזיאון זה עמדה קבוצה של ניצולי שואה בעלי ממון וכוח פוליטי, שחברו להקים יד זיכרון בעיר.
- מוזיאון השואה ביוסטון (Holocaust Museum of Houston), שעליו חתומים שני משרדי אדריכלים: ראלף אפלכאום ושות' (Ralph Appelbaum Associates), מעצבי תערוכת הקבע במוזיאון השואה בושינגטון, ומארק מיוקייסי (Mark)



Mucasey), אדריכל צעיר בן המקום. היוזמה לפתיחת מוזיאון זה הייתה של ניצול שואה מקומי, שפנה עם הרעיון לפדרציה היהודית בעיר. הפדרציה פנתה לכומר מקומי שהיה בצעירותו חייל בצבא האמריקאי ששחרר את מחנות המוות ולכן תמך במיזם, ואף הצליח לגייס את הקהילה הנוצרית לסייע בו. קרבתו לנושא הייתה חיונית להקמת המוזיאון בעיר, שבה האוכלוסייה היהודית קטנה מאד (פחות מ-3% של כלל האוכלוסייה). המוזיאון נפתח לציבור ב־1997 והיה המוסד הראשון שרתם את לימוד השואה לתוכניות חינוכיות העוסקות בנושאים הומניטריים עכשוויים. כיום מבקרים במוזיאון יותר מ־100,000 איש מדי שנה, וכבר נרכש מגרש שכן לבניית אגף נוסף.

- מוזיאון השואה בדטרויט (Holocaust Memorial Center) נפתח ב־1984, ביוזמת הרב רוזנצווייג ועמותת "שארית הפליטה", בתוך המתחם של קמפוס הקהילה היהודית, שם הוקמו גם ספרייה, מכון לחקר השואה וארכיון. לאור העניין הגובר של החברה האמריקאית במאורעות השואה, התעורר הצורך לבנות בניין חדש למוזיאון, שיהיה גדול ונגיש יותר מקודמו. עשרות מיליוני דולרים נתרמו על ידי הקהילה היהודית המקומית, והבניין החדש, בתכנון משרד האדריכלים ניומן וסמית (Neumann & Smith), נפתח לציבור ב־2005.

- ביום השואה 2007 הונחה בלוס אנג'לס אבן פינה למוזיאון חדש, בתכנונו של האדריכל חגי בלצברג (Belzberg). המבנה, העתיד להיפתח לציבור ב־2009, יהיה משכנו החדש של מוזיאון השואה בעיר (Los Angeles Museum of the Holocaust), שנוסד כבר ב־1961 על ידי קבוצת ניצולי שואה מקומיים. אנשי קבוצה זו החליטו לפתוח מוזיאון כדי להציג בו חפצים שהצליחו להביא עמם מאירופה לארצות הברית לאחר המלחמה. האוסף האקלקטי, שמוצב כיום בקומת הקרקע של בניין הפדרציה היהודית, מכיל ערב רב של מוצגים, ממערכת שתייה של תה ועד מדי אסירים. האוסף האישי והאינטימי יוצר הזדהות מיידית וישירה בין המבקר לאירועים. סביב המוזיאון התגבשה קהילה של ניצולי שואה, התורמים מכספם לטיפוח המוסד ותחזוקתו ונותנים מזמנם כדי להדריך קבוצות תלמידים. המוזיאון הקטן צר מלהכיל את מאות התלמידים המגיעים אליו מכל רחבי העיר, ולכן הוחלט על בניית מבנה גדול ועצמאי.

- גם בשיקגו מוקם עתה מבנה חדש למוזיאון השואה הוותיק (Illinois Holocaust Museum and Education Center), שהוקם עוד ב־1981, כתגובה להפגנה הניאור-נאצית שנערכה בעיר בסוף שנות השבעים. מתוך תחושת ההלם, לנוכח השנאה

הבלתי מרוסנת של הניאור-נאצים המקומיים, הקימה קבוצה של ניצולי שואה מקומיים ארגון הנצחה, שמטרתו הייתה להילחם בשנאה באמצעות חינוך והסברה. אל המוזיאון, שהוקם באחת החנויות של הרחוב הראשי בסקוקי, מגיעים מדי שנה כ- 15,000 תלמידי בית ספר. התלמידים מובלים בסיור מודרך על ידי אחד הניצולים המתנדבים, לומדים על השואה מהתצוגה ומסיימים את הביקור בשיחה על לקחיה. לזכות ארגון ההנצחה המקומי ניתן לזקוף גם את היוזמה לחקיקת חוק המחייב ללמד במדינת אילינוי את נושאי השואה ורצח-עם (Holocaust and Genocide Education Mandate). החוק נכנס לתוקפו בשנת 1990, וקובע שעל כל בתי הספר הציבוריים במדינה לגבש תוכנית לימודים על השואה. במסגרת תוכנית זו מגיעים תלמידים רבים לביקור במוזיאון של סקוקי. המוזיאון החדש, בתכנונו של האדריכל הוותיק סטנלי טייגרמן (Stanley Tigerman), אמור לאפשר ביקור ל-250,000 מבקרים בשנה, ובכללם תלמידים נוספים.

תכנונו של מוזיאון השואה בווישינגטון היה התמודדות ראשונה של אדריכל אמריקאי כלשהו עם עיצובו של מבנה בעל ייעוד כזה. אמנם, היו כאמור מוזיאונים שואה קודמים בארצות הברית, אך הם היו קטנים וממוקמים בדרך כלל בתוך מבנים ציבוריים אחרים, כמו מרכז קהילתי יהודי או בית כנסת. גם מחוץ לארצות הברית הוקמו רק מוזיאונים בודדים לפני פתיחת המוזיאון בווישינגטון, רובם בישראל. המודל הישראלי של מוזיאון שואה לא היה רלוונטי עבור המתכנן האמריקאי, מכיוון שפנה לקהל יעד אחר לחלוטין. בנוסף לכך, עיצובם האדריכלי של המוזיאונים הישראליים היה צנוע מאד ו"מיושן". שני המוזיאונים העיקריים בישראל נבנו שנים רבות לפני תכנון המוזיאון בווישינגטון ("יד ושם" ב-1961, בית לוחמי הגטאות ב-1951-1968), והם תוכננו בסגנון המודרניסטי ששלט באותה תקופה בארץ ובעולם. כאשר הוזמן פריד לתכנן את מוזיאון השואה בווישינגטון, ב-1986, כבר נזנח סגנון זה. פריד נאלץ, אפוא, ליצור דגם אדריכלי שיהווה אב-טיפוס חדש של מוזיאון שואה. ואכן, הוא קבע סטנדרטים עיצוביים, אליהם מתייחס מאז כל אדריכל המוזמן לתכנן מוזיאון מסוג זה. התפיסות בהן בחר להשתמש, האופן בו הכפיף את האדריכלות של הבניין לתכנון, ולהיפך – הדרך בה הוכפפו תכני המוזיאון לאדריכלות שלו, הניחו את התשתית הרעיונית למוזיאונים רבים שקמו מאוחר יותר. ועדת ההיגוי של מוזיאון השואה הלאומי בווישינגטון פנתה לפריד, לאחר ניסיונות לא מוצלחים לעבוד עם מספר אדריכלים אחרים. הפנייה אל פריד, יהודי גרמני,



שברח מגרמניה הנאצית כילד בשנת 1939, לוותה מבחינתו במבוכה רבה על הידע המועט שהיה לו על השואה, והקשתה עליו את תהליך התכנון. "ועדת ההיגוי של המוזיאון העבירה לי סרטי וידאו, ספרים ומאמרים, ולילה לילה קראתי וצפיתי. אט-אט, הבורות הפכה לקדרות איומה על ההיסטוריה האכזרית, ולא יכולתי להתחיל בתכנון." ³ לפני שאמר נואש, החליט פריד לנסוע לסיור במחנות ההשמדה. החוויה הרגשית החזקה שחווה בסיור זה עוררה בו נחישות גדולה ומחויבות עמוקה לפרוייקט, אך "התישה את כל האסטרטגיות האדריכליות" שלו, והוא נדרש לצאת ל"מסע חיפוש האזיון בין הדמיון לזיכרון". ⁴ המסע הוביל אותו לגבש שלושה עקרונות תכנוניים, שליוו אותו לאורך שבע שנות העבודה על המוזיאון:

- הוא אינו מוכן לוותר על מתן ביטוי אדריכלי לשואה – מבנה המוזיאון לא יהיה קופסה נייטרלית, אלא חלק אינטגרלי וחדור משמעות בחוויית הביקור.
- המבנה צריך להשתלב, לפחות למראית עין, בחזית הרחוב.
- הוא רוצה לשלב במבנה אלמנטים ויזואליים סמליים שראה באושוויץ.

רבות נכתב על המוזיאון של פריד, ⁵ ולכן אפרט רק בקצרה את העקרונות האדריכליים שקבע, כדי שיוכלו לשמש בסיס השוואתי לעקרונות עליהם מבוססים המוזיאונים האמריקאיים החדשים יותר.

העיקרון הראשון

כיום, כאשר יצירות אמנות רבות עוסקות בשואה, נראה העיקרון הראשון של פריד – התמודדות עם מתן ביטוי ויזואלי לייצוג השואה – כעניין כמעט טריוויאלי, אך כאשר הוא החל לתכנן את המוזיאון, ב-1986, עדיין התנהל דיון על הצד המוסרי של אפשרות זו. הקושי המוסרי נסב סביב שתי בעיות אינהרנטיות של האמנות: ראשית, האמנות מסבה עונג, ועונג המבוסס על הסבל והאימה של הקורבנות נתפס כלא מוסרי; שנית, האמנות מלווה בהכרח בפרשנות אישית של היוצר ושל הקורא/צופה, אשר מרחיקה, מחלישה ו"מנקה" את האירוע עצמו. ההחלטה לתכנן מבנה המעצים את החוויה הרגשית של המבקר, ולא להסתפק בתפאורה אסתטית, מכובדת אך נייטרלית לזיכרונות המוצגים בתוכו, היא החלטה נועזת של האדריכל. פריד טען, שאדריכלות המבנה אינה מייצגת את האירוע, אלא משמשת "כלי תהודה" (resonator) לזיכרונותיו. הוא כתב: "תפיסה, או זיכרון, חשובים מכל. הזיכרון הוא שרלטן. כל אחד שדיברתי איתו שיחזר זיכרון שונה של האירוע. אני, כאדריכל,

בונה זיכרון נוסף שלא היה מעולם, אך יכול לשמש ככלי תהודה לזיכרונות האחרים.⁶ למרות הקושי שהציבה בפניו גישה זו, הוא דבק בה לאורך כל תהליך התכנון. הוא העיד, ש"תמיד היה הלחץ לנטרל, להחליש. הם היו רוצים שהדברים יהיו יותר הירואיים, עם יותר שֵׁשׁ, יותר חללים מרכזיים. אני לא יכול להתמודד עם זה. אני חייב לעשות בניין המאפשר את האימה, את העצב."⁷ הגישה האמיצה של פריד והפתרון האדריכלי המשכנע שהציע, סללו את הדרך למוזיאונים הבאים. הדיון עליהם כבר לא כלל את השאלה המוסרית של ייצוג השואה, אלא נסב על האופן בו ייצוג זה ייעשה.

העיקרון השני

העיקרון השני שקבע פריד – השתלבות חזיתות הבניין בסביבה המיידית – נבע מגישתו הפרגמטית לפרויקט. כל בניין שנבנה בווישינגטון נבדק על ידי ועדה מיוחדת (Fine Arts Commission), שתפקידה לשמור על אחידות עיצובית של המבנים בעיר: קו הבניין, חומרי הגמר והסגנון האדריכלי. פריד ידע, שכדי לקבל את אישור הוועדה יהיה עליו להציג בניין "מכובד", מחופה שֵׁשׁ ובעל סגנון, או למצער בעל סממנים ניאורקלאסיים – כיאה למוזיאון בלב הבירה האמריקאית. יחד עם זאת, הוא עצמו סלד מסגנון זה, שאפיין את הארכיטקטורה הנאצית. כפתרון לדילמה זו החליט להיעתר לרצונות הוועדה לגבי המראה החיצוני של הבניין, אך לעצב את תוכו כקונטרסט גמור. מייד עם הכניסה לבניין מוצא עצמו המבקר בחלל פנימי עמוס, מבלבל, קלאוסטרופובי ואפילו מבעית. באחת הוא נזרק מהעולם היציב והבטוח של הדמוקרטיה האמריקאית לעולם זר ומאיים. פריד טען, שהעמדת החוץ כאנטיטזה לפנים, היא בעת ובעונה אחת שימוש בשפה הניאורקלאסית וביקורת עליה.⁸ גישתו צמחה מתוך שיקולים מעשיים, אך תרמה בסיכומו של דבר רובד נוסף למורכבות הרעיונית של המבנה.

עקרון ההשתלבות בחזית הרחוב, שסייע לפתור בעיות אדריכליות שניצבו בפני האדריכל, ואף תרם לעושר העיצובי של המבנה, הוא ייחודי למוזיאון בווישינגטון ונובע ממיקומו. לכן, עיקרון זה אינו מיושם במוזיאוני השואה שנבנו אחריו. להיפך, חלקם של האדריכלים במוזיאונים האחרים הדגישו בפני את רצונם לבלוט בשטח, לעורר סקרנות ואפילו להטריד את החולפים על פניהם. מיוקייסי, אדריכל המוזיאון ביוסטון, טוען, ש"אם נסתכל על הערים שלנו, נראה כי הבניינים הם אוסף של צעקות. כל בניין צועק חזק יותר מרעהו – כולם צועקים, לכן גם אנחנו צריכים לצעוק כדי



להישמע".⁹ ואילו סמית, אדריכל המוזיאון בדטרויט, "התגאה" על כך שהבניין שתכנן מושך תשומת לב רבה כל כך, שהוא גרם לתאונות דרכים בכביש הסואן שעובר לצידו.¹⁰ במקרים אלה, להבלטת המוזיאון בסביבה יש שתי מטרות: הצגת "שלט חוצות", המציג את תכולת המוזיאון ומשדל את החולפים על פניו להיכנס, והפגנת נוכחות יציבה, קבועה ומתריסה בקונטקסט היום-יומי של תושבי העיר.

העיקרון השלישי

השימוש באלמנטים סמליים הוא העיקרון השלישי שקבע לעצמו האדריכל, והוא גם אחד האמצעים בהם השתמש למימוש העיקרון הראשון: הענקת עומק ומשמעות למבנה האדריכלי. כדי להעריך עיקרון זה צריך, שוב, להעמיד את תהליך התכנון של האדריכל בהקשר ההיסטורי שלו: המבנה תוכנן כעשור לאחר המשבר הגדול של האדריכלות המודרניסטית. בתקופה זו החלו לחלחל חזרה לתכנון האדריכלי קונטקסטים תרבותיים ונרטיביים, שנעלמו ממנו מאז השתלטות הסגנון המודרניסטי. עבור אדריכל כמו פריד, שהתחנך על ברכיה של האדריכלות המודרניסטית, והיה בראש ובראשונה אדריכל של בנייני פלדה וזכוכית עצומים, ההחלטה להשתמש בתכנון המוזיאון בסמלים ובמטאפורות, באופן מודע ומוחלט, מפתיעה ומלמדת על כך שהעמיד את הפרוייקט כיצירה ייחודית, שונה משאר עבודותיו.¹¹

ניתן להבחין בשני סוגים של סמלים אדריכליים שהשתמש בהם פריד:

- סמלים הנשענים על מטען תרבותי או אינטלקטואלי. לפענוח סמלים אלה נדרש ידע קודם או תיווך.¹²
- סמלים מופשטים ואוניברסליים. סמלים אלה הפונים אל החושים ו/או אל החוויות הבסיסיות שלנו ו"נקראים" בצורה בלתי אמצעית.¹³

השימוש בשני סוגי הסמלים בנה מערכת רב-שכבתית, הפונה לקהל מבקרים מגוון. המבקרים המגיעים למוזיאון ללא ידע קודם על השואה יקראו, לפעמים בצורה בלתי מודעת, את הסמלים האוניברסליים. לא צריך ידע מוקדם בכדי להבין, למשל, את הסמליות של אור וחושך. לעומתם, יוסיפו המבקרים המתוחכמים יותר, בעלי הידע, קריאה של סימנים ויזואליים המבוססים על מושגים ספציפיים של השואה. פריד כתב על כך: "ניסינו לבנות צורות סמליות שהן, במקרים מסויימים, בנאליות מאד, צריכות להיות בנאליות, ובמקרים אחרים מופשטות יותר ובעלות קצוות פתוחים. אנשים קוראים בצורות אלו דברים שונים, אך הן אינן ריקות מתוכן."¹⁴

לאדריכלות הסמלית של פריד הייתה השפעה עצומה על האדריכלים שתכננו את מוזיאוני השואה האמריקאיים אחריו. כולם עשו בה שימוש והיא מרכיב חשוב בטיפוס האדריכלי החדש שהתפתח. איתרתי במוזיאון השואה הלאומי בושינגטון שבע מערכות סמליות המופיעות, בווריאציות שונות, גם במוזיאונים החדשים.

המשמעות הסמלית של האתר

בתחילת תהליך הקמתו של מוזיאון השואה הלאומי היו התלבטויות בקשר למיקום המבנה. חלק מחברי ועדת ההיגוי העדיפו להקים מוזיאון בניו יורק, שסימלה עבור ניצולים רבים את "חוף המבטחים", ובה גם הייתה הקהילה היהודית הגדולה בארצות הברית. חלק אחר העדיף להקים את המוזיאון בושינגטון הבירה, ולהציבו כחלק מהמורשת האמריקאית הכללית, לאו דווקא היהודית. ההחלטה נפלה ב-1980 לטובת וושינגטון, כאשר הוצע אתר בלב הבירה, בקרבת שתי האנדרטאות החשובות, יד וושינגטון (Washington Memorial) ויד ג'פרסון (Jefferson Memorial), ובשכנות למוזיאון הלאומי לתולדות אמריקה (National Museum of American History). הבחירה לבנות מוזיאון שואה במעוז הדמוקרטיה האמריקאית חייבה את מקימיו לנרטיב שמייקל בירנבאום (Berenbaum), אז מנהל הפרוייקט, כינה "האמריקניזציה של השואה"¹⁵. הכללתו של המוזיאון בגוש המבנים הממלכתיים של הבירה העניקה לו גושפנקה רשמית, אך גם הטילה עליו את העול להפנות את תכניו "לא רק לניצול מניו יורק ולילדיו מיוסטון או סן פרנסיסקו, אלא גם למנהיג השחור מאטלנטה, לאיכר מהמערב התיכון, או לתעשיין מצפון-מזרח [ארצות הברית]."¹⁶ המיקום לא קבע רק את התאמת התכנים לקהל היעד, אלא, חשוב מכך, את כתיבת הנרטיב הספציפי של המוזיאון ואת מערכת הערכים והאידיאולוגיה הנלמדים בו. בראיון שנתן לעיתון "וושינגטון פוסט" אמר בירנבאום, כי התבקש "לעצב סיפור אמריקאי של השואה, הפונה לערכים ולחוויות הלאומיות של כלל העם האמריקאי".¹⁷ גם היום נכתב בהצהרת היעדים של המוזיאון, כי המוסד מעודד את מבקריו "להרהר על השאלות המוסריות והרוחניות העולות מאירועי השואה ועל אחריותם שלהם כאזרחים של מדינה דמוקרטית".¹⁸

כמו בושינגטון, גם מוזיאון המורשת היהודית בניו יורק זכה להקשר סביבתי חזק ומשמעותי. הוא נבנה ב-Battery Park, על גדות נהר הדסון, משקיף על פסל החירות ועל Ellis Island – הנמל אליו הגיעו המהגרים מאירופה, המשמש עתה כמוזיאון ההגירה. התערוכה במוזיאון מתחילה בקומה הראשונה של המבנה, עם



הצגת חיי הקהילות היהודיות בתפוצות לפני המלחמה, עוברת דרך מאורעות השואה בקומה השנייה, ומסתיימת עם האירועים שלאחריה: הקמת מדינת ישראל וההגירה לארצות הברית, בקומה השלישית. בסיום התערוכה מוצא עצמו המבקר מול קיר זכוכית המשקיף על פסל החירות, ויוצא עם תחושה של התרוממות רוח בלתי נמנעת בסגנון: "כאן מצאו פליטי העולם עיר מקלט".

גם מתכנני המוזיאונים האחרים בארצות הברית העוסקים בשואה הצליחו למצוא משמעות סמלית, אם כי פחות דרמטית, באתרים שבחרו. בשיקגו בחרו המקימים לבנות את המוזיאון החדש בפרבר העירוני סקוקי, כאמור זירת ההפגנות הניאורנאציות של שנות השבעים, על אף שהוצע להם אתר במרכז העיר. הם ביכרו את המשמעות הסמלית של המקום ואת האפשרות ליצור בו תערוכה ייחודית-מקומית על פני הפוטנציאל התיירותי הטמון במיקום המרכזי יותר, הסמוך למוזיאונים האיכותיים של שיקגו.

בלוס אנג'לס נבנה מוזיאון השואה החדש בפארק ציבורי, בבעלות עירונית (Pan Pacific Park), ועתיד לעזוב את בניין הפדרציה היהודית. הפארק ממוקם בלב השכונה שבה התגוררו בעבר מרבית ניצולי השואה בעיר, ובו קיימת האנדרטה העירונית להנצחת השואה. בניית המוזיאון על קרקע עירונית מסמלת עבור מקימיו מחווה של קבלה וסובלנות, והיציאה מבניין הפדרציה מסמלת עבורם את פריצת המודעות של השואה ממגבלות הקהילה היהודית אל הקונצנזוס של החברה האמריקאית כולה.

טכנולוגיה בסמל

אחד הדברים שהותירו רושם חזק על פריד בביקורו באושוויץ היה ההבנה שהמבנים בהם התבצעה ההשמדה היו **מתוכננים** על ידי אדריכלים ומהנדסים, כפועל יוצא של הפרוגרמה שהוצבה בפניהם. אנשי המקצוע נדרשו להמציא פתרונות טכניים לחרושת הרצח. פריד כתב: "מתודולוגיות בנייה מסוימות, חומריות המבנים, הפכו עבורי לחלק חשוב בזיכרון של המקום, אם לא של האירוע... כשאתה מסתכל על המבנה הזה, אתה מבחין בסוג של גישה מודרניסטית של הצגת המבנה ושלמות פרטיו, כדרך חשיבה המובילה לשלמות התהליך, אך במקרה זה השלמות היא של בית חרושת למוות".¹⁹ אחד מפרטי המבנה שנחרתו בזיכרונו היה האופן יוצא הדופן בו נקשרו תנורי המשרפות באושוויץ. התנורים נבנו מלבנים, אך השימוש הבלתי פוסק בהם גרם להתחממות רבה מדי והם נטו להתפוצץ; לכן הם נקשרו ברצועות פלדה. הוא "תרגם" את פרט החיבור בין הלבנים לפלדה ושתל אותו כאלמנט עיצובי וסמלי במקומות רבים במוזיאון.



תנורי המשרפות באושוויץ (ימין), פרט חיבור בין לבנים ופלדה בווינגטון (שמאל).

יותר משמעותי משילובם של אלמנטים בודדים "מתורגמים" של פרטי הבניינים במחנות ההשמדה, הוא הדימוי הכללי בתוך בניין המוזיאון בווינגטון, של בית חרושת מודרני.

מייד עם הכניסה למוזיאון מוצא עצמו המבקר על רצפת פלדה מוגבהת, חשוף לעיני כל, באולם גדול וסואן. קירות הלבנים האדומות, המתנשאים לגובה של ארבע קומות, מחורצים ברצועות פלדה אלכסוניות, אור בוהק חודר לאולם מתקרת הזכוכית הבנויה מקורות פלדה אסימטריים, ומולו מוביל גרם מדרגות רחב לפתח מקושת בקיר הלבנים, פתח שצורתו הועתקה במדויק מפתחו של השער לאושוויץ. השימוש בלבנים ופלדה, תאורת התקרה, החלל הגבוה, ההמולה, כולם מאזכרים בית חרושת או תחנת רכבת, סמלים של הארכיטקטורה המודרנית; אך הזוויות המשונות וחוסר הסימטריה מעוותים את החלל ויוצרים מתח וחוסר נוחות. החלל שבנה פריד אינו מהלל את האסתטיקה הזו, אלא מתריע מפניה: אותה תרבות שפיתחה את הטכנולוגיה של האדריכלות המודרנית, פיתחה טכנולוגיה מודרנית של רצח והשמדה.

מכל המאפיינים העיצוביים של המוזיאון בווינגטון, השימוש בדימויים של ארכיטקטורה מודרנית הוא שדבק באופן הבולט ביותר במוזיאוני השואה האחרים, שנבנו מאוחר יותר בארצות הברית.²⁰ קונסטרוקציה חשופה של קורות פלדה, לבנים וחלונות תקרה מאפיינים את כולם. אפשר להסביר את בחירת הסגנון הזה בשתי רמות שונות:

- בדרך שבה היא מוסברת על ידי האדריכלים ובקטלוגים הרשמיים של המוזיאונים, כסמל ל"טכנולוגיה של המוות". בקטלוג של מוזיאון השואה של יוסטון, למשל,



2



1



4



3

1. מפעל טיפוס בגרמניה בתחילת המאה, משמש עתה כמוזיאון לתעשייה בעיר לג (Lage).
2. מוזיאון השואה בווינגטון. 3. מוזיאון השואה ביוסטון. 4. מוזיאון השואה בדטרויט.

כתוב: "גימור חמור סבר – לוחות וקורות פלדה כהים, בטון אפור – מזכירים למבקרים את הארכיטקטורה האנונימית של מחנות המוות והתיעוש של רצח ההמונים".²¹

- כניסיון להרחיק את האירוע מההווייה האמריקאית. הארכיטקטורה של בתי החרושת המודרניים נולדה בגרמניה בראשית המאה העשרים, ב"עידן המכונה", והסגנון פשט בעיקר במערב אירופה בין שתי מלחמות העולם. באותה תקופה,

הבנייה המודרנית בארצות הברית באה לידי ביטוי בעיקר בבניית גורדי שחקים. השואה נלמדת בארצות הברית כדרך לחזק את ערכי הדמוקרטיה, המוצגת כשומר בפתח מפני הרוע. הרחקת האירוע והצגתו כאירוע זר, אירופי, משרתת עמדה זו. הסגנון האדריכלי "האירופי" הולם מוזיאון שהוא "לא-אמריקאי, המספר סיפור לא-אמריקאי, על פשע לא-אמריקאי".²²

מבנים "מיובאים"

מערכת סמלים זו בנוייה מייצוגם במוזיאון השואה בווינגטון של מבנים, או חלקי מבנים, האופייניים לגטו או למחנות ההשמדה. מערכת זו דומה לקודמתה בכך, שהיא מבוססת על ההתרשמויות של פריד מביקורו במחנות ההשמדה, אך שונה ממנה ברמת העיבוד והתרגום שהוא עשה באובייקטים המקוריים. מערכת זו מעבירה כמעט "אחד לאחד" חלקי בניין שלמים, כפי שהם עומדים בשטח, ולא רק את התכונות המאפיינות אותם, כמו שיטות טכנולוגיות, חומרים או פרטי בניין. חלקי המבנים ש"הובאו" אל המוזיאון כסמלים, טומנים בחובם רמות שונות של משמעות ופונים בעת ובעונה אחת אל קהל מגוון. רמת הרגישות הגבוהה ביותר אליהם היא, כמובן, של ניצולי השואה עצמם, שמזהים את המבנים, ואלה מעוררים אצלם זיכרונות אישיים הקשורים בהם. ברמת הרגישות הנמוכה ביותר נמצאים אלה המגיעים ללא ידע מוקדם כלשהו על השואה, והם יכולים לקרוא בהם רק את הסמליות האוניברסאלית שלהם. מרבית המבקרים מגיעים למוזיאון עם מעט ידע על השואה ועם עולם דימויים מסוים, שנבנה מצפייה בסרטים הוליוודיים על תקופה זו. הצבת הדימויים המוכרים להם במוזיאון, מחברת אותם אל החוויה הרגשית שחוו בעת הצפייה.

הצבת דימויים ישירים במוזיאון יוצרת אפקט תיאטרלי ומסתכנת בבנאליות וקיטש, שפריד הצליח, בדרך כלל, להימנע מהם. לא כל המתכננים של מוזיאוני השואה החדשים בארצות הברית הצליחו בכך. במקרים מסוימים, כפי שאראה בהמשך, השתמשו האדריכלים בצורה בוטה ומוחשית מדי בדימויים אלה, והם מתקבלים כ"שיחזור" האובייקט המקורי. הסופר אלי ויזל, שהיה יושב הראש הראשון של ועדת ההיגוי של מוזיאון השואה בווינגטון, חשש מאד משיחזורים כאלה, "שימעיטו מערכה של השואה; שיחזור יהיה 'דיסנילנד' – נקי, חמוד, ללא מתח. יש סכנה ממשית באסתטיזציה של נושא זה".²³ הקו המפריד בין השימוש בדימוי כסמל להפיכתו ל"שיחזור", אינו מוחלט ומשתנה בהתאם להשקפת העולם של אוצרי המוזיאון ומתכנניו; כך גם אופן ההתקבלות של הדימויים, השונה ממבקר למבקר.

אסקור בקצרה כמה מן המבנים שפריד "ייבא" למוזיאון בושינגטון ושאותם אפשר למצוא גם במוזיאוני השואה החדשים יותר בארצות הברית, ואשווה בין אופני הצגתם של דימויים אלה במוזיאונים השונים.

מגדל שמירה, שער, גדר

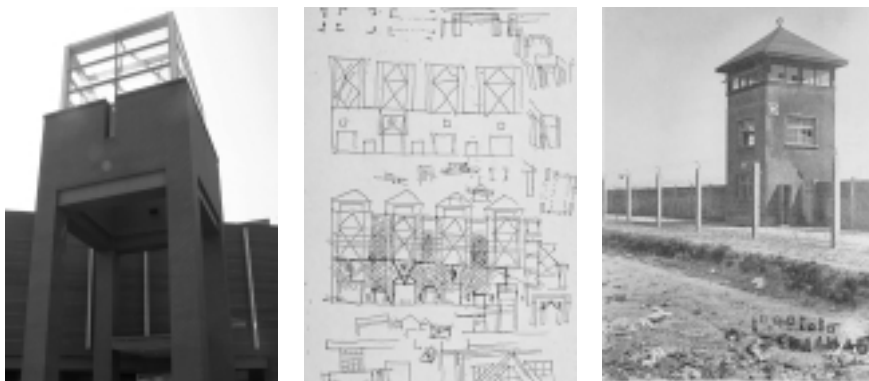
מגדל שמירה, שער וגדר הם אמצעים לכליאה. פריד ציין את הכליאה כחוויה הראשונית שחווי בביקורו במחנות: "כל אנשי השואה אמרו שהכל נסגר עליהם. כל שנותר להם היו השמיים. הגרמנים לא יכלו לקחת את השמיים מהם. גדרות היו לאובססיה עבורי: גידור האנשים". על אף "האובססיה" לגדרות, עשה בהם פריד שימוש מדוד. רוב ה"גדרות" בבניין שתכנן למוזיאון השואה בושינגטון הם מעקות, המשמשים להכוונת התנועה בתוך המבנה.

השימוש בגדרות נעשה בצורה בוטה יותר במוזיאוני השואה ביוסטון ובדטרויט. גדר תיל, שנראית זרה מאד ברחוב השכונתי הפסטורלי, מקיפה את חצר המוזיאון ביוסטון. הרחיק לכת עוד יותר אדריכל המוזיאון בדטרויט, שעטף את קירות החוץ של המוזיאון כולו בחוטי תיל.

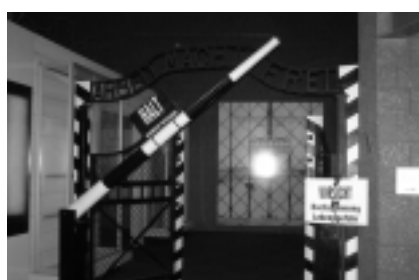


גדר תייל בבירקנאו (למעלה מימין), פרט גדר תייל במוזיאון ביוסטון (למעלה משמאל), פרט של תייל בחזיתות המוזיאון בדטרויט (משמאל).

האזכור הברור למחנות ההשמדה לא נעלם מעיניהם של תושבי השכונה, וחלקם אף מחו נגד הקמת המבנה "הגרוטסקי".²⁴ מחלוקת קשה על מראה המוזיאון התעוררה גם בין אלה מקרב ניצולי השואה המקומיים, שתמכו בבניין "לא יפה", כפי "שהמחנות לא היו חוויה יפה", לבין אלה שדחו אותו, מכיוון שהעלה זיכרונות קשים מדי מן העבר.²⁵ פריד כתב, כי "מגדל שמירה הוא מטאפורה להתבוננות, לסקירה ולהרחקת הסוהרים מן האסירים".²⁶ זוהי מטאפורה שאינה ייחודית לשואה, והסמליות האוניברסאלית שבה יוצרת אפקט חזק, שכל אחד מבין את משמעותה. אולי מסיבה זו דאג פריד להעמיד את "מגדלי השמירה" שלו בחזית המערבית, הצדדית, של מוזיאון השואה בווינגטון, כתזכורת מרומזת בלבד, ולא להציבה בחזית הראשית שלו, שצריכה הייתה, כאמור, להשתלב בחזית הרחוב. הסקיצות של האדריכל מראות שמגדלי השמירה היו מן הדימויים השולטים בתכנון הראשוני של המבנה, ועל אף שהם אינם מוצבים במקום בולט בחזיתו, האפקט שלהם נוצל בחללים הפנימיים.²⁷ מוזיאון השואה בדטרויט לקח את המטאפורה של מגדל השמירה לקונקרטיזציה גדולה יותר. המגדל בנוי לבנים אדומות, יש לו חרכי ירי דקים והמבקרים נאלצים לעבור מתחתיו כדי להיכנס למוזיאון. מגדל זה אינו מרומז, אלא מהווה דימוי ישיר, המועתק מן המציאות. בדטרויט נשאלת השאלה: האם נחצה הקו המפריד בין הסמליות ל"שיחזור"? האם מה שנבנה הוא בתחום המוסרי או מעבר לו? שער הכניסה לאושוויץ הוא סמל בלתי מעורער של השואה; הוא השער "המפריד בין הקהילה האנושית לפלנטה אושוויץ".²⁸ הירש, שחקרה צילומים של השואה, כוללת את צילום השער של אושוויץ כאחד מארבעה צילומים איקוניים המגלמים



מגדל שמירה בדכאו (ימין), סקיצות של פריד למגדלים במוזיאון בווינגטון (מרכז), מגדל עם חרכי ירי במוזיאון בדטרויט (שמאל).



שער הכניסה לאושוויץ (ימין), העתק מדויק של השער במוזיאון בושינגטון (שמאל),
העתק מוקטן של השער במוזיאון בדטרויט (למטה).

את הדרה-הומניזציה ותהליך ההשמדה.²⁹ היא טוענת, כי כותרת השער – "Arbeit – Macht Frei" ("העבודה משחררת") "היא אולי התרמית הגדולה ביותר של הנאצים, המאפשרת לרוצחים להוביל את קורבנותיהם ברצון ובשיתוף פעולה לתוך המחנה, ומאוחר יותר אל תאי הגזים."³⁰ מכיוון שהשער היה סמל חשוב כל כך בעיני מעצבי המוזיאון, הם חרגו מהתפיסה הקפדנית שלהם לגבי האותנטיות של המוצגים והחליטו לצקת העתק מדויק שלו ולהציגו במוזיאון. השער מוצב בתערוכה, במקומו ברצף ההיסטורי והנרטיבי, לאחר המעבר בקרון הרכבת ולפני הצגת הפעילות במחנות ההשמדה. כמו קרון הרכבת, גם השער תחתיו עובר המבקר הוא מוצג המטשטש את הגבול בין הסיפור לשומע, ולרגע מוצא עצמו המבקר בתפקיד הקורבן. במוזיאון בדטרויט אין מדיניות קשיחה לגבי האותנטיות של המוצגים, ושער מוקטן, קצת "צעצועי", מוצב שם.

גשר

הגשר מאפשר חיבור בין שתי נקודות מנותקות (נחל, נהר, כביש וכד'), אך ב־זמנית הוא גם יוצר ניתוק של ההולך עליו מן המישור הטבעי. הגשר, ששימש כרימוי מכונן

עבור פריד, היה הגשר בגטו ורשה, שהיה "גשר מנתק", שנבנה כדי שתושבי העיר יוכלו לחצות את הגטו מבלי "להידבק בנגיף היהודי". פריד בנה גשרים רבים במוזיאון, כולם גשרים המנתקים, פיזית ורגשית, את המבקרים מן המוצגים.

תערוכת הקבע של מוזיאון השואה בווינגטון מוצבת משני צדדיו של החלל המרכזי, "חלל העדות" (The Hall of Witness), וגשרים ארוכים מחברים בין שני האגפים. הגשרים עשויים פלדה וזכוכית, שעליה חרוטים, בקומה הרביעית, שמות של קהילות חרבות, ובקומה השלישית – שמות של קורבנות. הגשרים המחברים בין אגפי התערוכה השונים מנתקים לרגעים ספורים את המבקר מתכניהם. היציאה מאולם התערוכה האפולולי אל הגשר המואר מספקת אתנחתה קלה בין קטעי הנרטיב המתפתח. המבקר חוצה את הגשר, מתאושש מעט וחוזר לרגע למציאות היום-יומית, אך מיד עם הכניסה המחודשת לתערוכה הוא מתעמת שוב עם התכנים המחרידים.

גשרים אחרים מוצבים בתוך אגפי התערוכה ומרחיקים את המבקר מן המוצגים המונחים על הרצפה או תלויים על הקירות. גשרים אלה, שסיבת הקמתם אינה ברורה (הם לא נבנו כמעבר מעל מכשול), משנים את המקצב של התערוכה ומסמנים למבקר על "מקום התרחשות". השינוי באווירה מאט את קצב ההליכה ומחייב את המבקר להתעכב על המוצגים באזור זה, והניתוק מן המישור הטבעי מספק מבט צפייה חדש על המוצגים. דוגמה מצוינת הוא הגשר ב"מגדל הפורטרטים" (Tower of Faces). הקירות בחלל הגבוה, בן שלוש הקומות, מכוסים מרצפה עד תקרה בתצלומים של בני כפר ליטאי אחד, Ejszyszki, שהושמד. רק 29 מתוך כ-4,000 יהודים שחיו בכפר ערב השואה ניצלו. אחת הניצולות, יפה אליאך (Eliach), חוקרת שואה וחברה בוועדת ההיגוי של המוזיאון, הייתה נכדתו של הצלם המקומי והיא הצליחה לאסוף אלפי תצלומים שהוברחו והוחבאו ולהרכיב מהם תמונה של חיי היום-יום בכפר.³¹ המבקרים נכנסים למגדל פעמיים. בפעם הראשונה הם פוגשים את בני הכפר בתחילת הנרטיב של התערוכה, לפני תצוגת החיים בגטו ובמחנות ההשמדה. המבקר חוצה את החלל על גשר זכוכית העובר במרכז הגובה. בשלב זה הדגש מושם על חייהם של בני הכפר. הכניסה השנייה למגדל היא לאחר קטע התצוגה הקשה ביותר, ואותן דמויות ממש נטענות במשמעות המזעזעת של השמדתן. המבקר עומד עתה על רצפת המגדל ואלפי הדמויות סוגרות עליו. הגשר עליו הלך קודם מרחף מעל, מזכיר כי המפגש הראשון, התמים, עם בני הכפר, הוא אשלייה, ושואל את המבקר האם גם חייו נגועים באותה אשלייה של ביטחון ושלווה. התערוכה ברטרויט מסתיימת במעבר של גשר צר על פני "תהום" – כך מגדיר



2



1



3



4



5

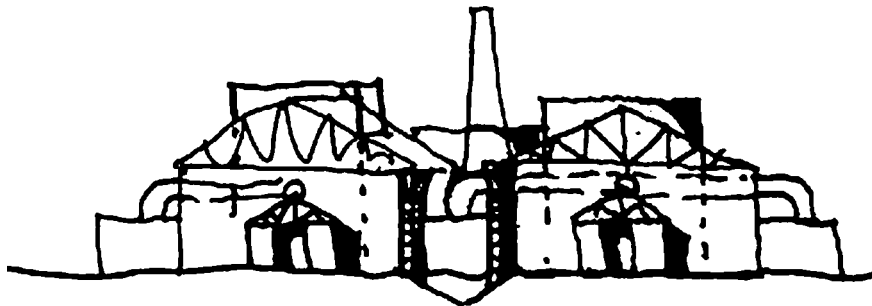
1. הגשר מעל גטו ורשה 2. גשרי הזכוכית בושינגטון. 3. גשרים פנימיים במוזיאון בושינגטון.
4. גשר הזכוכית באולם הפורטרטים במוזיאון בושינגטון.
5. גשר "מעל תהום" במוזיאון בדרויט.

האדריכל של המוזיאון המקומי את החלל החשוך, העוסק בשחרור המחנות על ידי חיילי צבאות בעלות הברית. הוא מסביר, כי רגע השחרור הוא גם רגע של שבר בתרבות האמריקאית, המחוייבת עתה להתעמת פנים אל פנים עם הזוועות שניסו קודם לכן להכחיש את קיומן.³² דרך פתח צר נכנס המבקר לחלל חשוך, ו"מותקף" בעשרות מסכים, עליהם מוקרנים בורזמנית קטעי חדשות טלוויזיוניים שונים, המתעדים את המפגש בין החיילים ובין מראות הזוועה של המחנות. ההליכה על

הגשר הצר, בחשיכה, על פני התהום שיצר האדריכל, היא חוויה מפחידה ומאיימת, ומטאפורה לשבר התרבותי שנוצר לאחר השואה.

הארובה

הארובה מייצגת את שיאה של חרושת ההשמדה – המשרפות – והיא הסמל הברוטלי ביותר של השואה. אפשר להניח שזו הסיבה שפריד, על אף שעשה שימוש במרכיבים אסתטיים אחרים שראה באושוויץ, לא כלל ארובה בתכנון המוזיאון בוויינגטון. לא כל מוזיאוני השואה האמריקאיים האחרים גילו אותה רגישות; להיפך, הארובה היא אלמנט עיצובי בולט בשני מוזיאונים לפחות: בחזית המוזיאון ביוסטון נבנתה ארובה גדולה מלבנים שחורות, והיא מוצבת על בימת בטון משופעת, שעליה חקוקים



ארובת המשרפה במיידנק (למעלה), סקיצה ראשונית של חזית מוזיאון השואה בשיקגו (למטה).



שמות הקהילות היהודיות שהוכחדו. החלל הפנימי של הארובה משמש כאולם הקרנה לסרט הסיום של התערוכה. הארובה בולטת מאד בסביבה והיא ה"צלמית" (Icon) של המוזיאון. בדטרויט מצטרפת "הארובה", שהיא חדר המדרגות של המבנה, לשורה שלמה של דימויים נוספים בחזית המבנה – מגדל שמירה, גדרות תיל ופסי רכבת, שיחד בונים דימוי של מחנה השמדה. בשלבי התכנון הראשונים של המוזיאון בשיקגו התנשאה ארובה בציר החיבור בין שני חלקי המבנה, אך עם התקדמות התכנון ו"עידון" הדימויים, היא נעלמה.

קרן רכבת

המעבר דרך קרן רכבת במהלך תערוכת הקבע של המוזיאון בווינגטון, הוא חוויה חזקה ורבת רושם. מעצבי התערוכה הציבו את הקרן במקום המתאים מבחינת הנרטיב של התערוכה, בין סיפור החיים בגטו לבין סיפור החיים במחנות ההשמדה, ולרגע מטשטשים הגבולות בין המוצגים למבקרים.

עוד לפני שהוצב קרן רכבת במוזיאון השואה בווינגטון, נכללו קרונות כאלה במוזיאוני שואה ותיקים, אך קטנים יותר, בארצות הברית: בדאלאס (Dallas Holocaust Memorial Center) ובפלורידה³³ (Tampa Bay Holocaust Memorial Museum and Education Center)³⁴. מאז הצבת קרן הרכבת במוזיאון השואה בווינגטון, היו הקרונות למוצג "הכרחי" בכל מוזיאון שואה בארצות הברית. מייסדי המוזיאונים השונים משקיעים מאמצים רבים לאיתור קרונות באירופה ולחקר מידת האותנטיות שלהם. סיפורים רבים מוסיפים רבדים נוספים לערך הסמלי של הקרונות. כך, למשל, מוזיאון השואה בפלורידה מציג טבעת של ילדה, שנמצאה לחוצה בין שני לוחות עץ בעת ניקוי הקרון. הטבעת, שנבדקה על ידי מומחה ונמצאה מתאימה מבחינת שנים לתקופת השואה, משמשת את אוצרי המוזיאון כהוכחה לכך, שהקרן הוא אותנטי ושימש להובלת יהודים למחנות ההשמדה. בחנות המוזיאון גם אפשר לקנות "תיבת צדקה", שעוצבה כרפליקה של הקרון.³⁵

הקרן נתפס מלכתחילה בעיני אוצרי המוזיאון בווינגטון כמוצג בעל ערך סמלי מיוחד, והם נרתמו למבצע המורכב של הכנת המבנה, הבנוי למחצה, לקבלתו, על ידי חיזוק של הרצפה והבאת מנוף להכנסתו. הקרון נתרם על ידי ממשלת פולין, אך לדאבונו של אוצרי המוזיאון הוא הגיע לארצות הברית עם שכבת צבע אדומה ובוהקת, שנצבעה על ידי הפולנים כדי לייפות את המוצג "המכוער". חודשים רבים עמלו מומחי השימור לחשוף את לוחות העץ של הקרון ולהביאו למצבו האותנטי.



2



1



4



3

1. הקרון במוזיאון בושינגטון 2. הקרון במוזיאון ביוסטון 3. הקרון במוזיאון בשיקגו.
4. הקרון המשוחזר במוזיאון בדטרויט.

לצערם, הם לא הצליחו מעולם להוכיח בצורה חד-משמעית שקרון זה שימש להובלת יהודים, ולכן נכתב עליו שהוא "מסוג (of the type) הקרונות" ששימשו למטרה זו. הרושם האדיר של הקרון בתערוכה בושינגטון לא נעלם מעיניהם של אוצרי המוזיאונים האחרים, שעושים מאז כל מאמץ להשיג ולהציג קרון רכבת אותנטי גם במוזיאון שלהם. לרגל ציון עשור לפתיחת המוזיאון ביוסטון, התקבלה בו תרומה של קרון רכבת גרמני, "מן הסוג" ששימש להובלת יהודים, והוא מוצג כעת על במה מיוחדת שנבנתה לכבודו. דף מיוחד באתר האינטרנט של המוזיאון מוקדש לקרון זה ומוסר את פרטי זהותו: מתי נבנה וכיצד הוערך על ידי מומחה כ"אמתי".³⁶ גם המוזיאון החדש בשיקגו זכה לתרומת קרון ותיעד אותו באתר האינטרנט שלו.³⁷ בדטרויט ובלוס אנג'לס הבינו את הערך הסמלי של קרון הרכבת, אך לא הצליחו להביא קרון כזה אל המוזיאון. לכן, בשני מוזיאונים אלה נבנו קרונות משוחזרים ששולבו כחלק מהתערוכה. שימוש מתוחכם יותר בסמליות של הרכבת נעשה בדטרויט, מחוץ למוזיאון



פסי רכבת כפסל סביבתי במוזיאון השואה בטריוט.

השואה, שם חוצים את כיכר הכניסה פסי רכבת ללא כיוון וסדר. פסי רכבת אלה מתקבלים כפסל סביבתי ונמנעים בשל כך מהאפקט הצעצועי של שיחזור הקרון בתוך המוזיאון. הפשטת הדימוי, אפילו ברמה מועטה מאד, מאתגרת את המבקר ומוסיפה מורכבות ועניין לביקור.

שישה מיליון

המספר 6 הוא אחד הסמלים הבולטים של השואה ומייצג בוזמנית את שישה מיליון הקורבנות, את שש הצלעות של המגן-דוד (והטלאי הצהוב) ואת ששת מחנות ההשמדה (חלמנו, טרבלינקה, מיידנק, אושוויץ, סוביבור ובלז'ץ). מספר הוא סמל מופשט לחלוטין, ולכן יוצרים שרצו להימנע מייצוג פיגורטיבי עשו בו שימוש באנדרטאות זיכרון ברחבי העולם. דוגמאות בולטות הן בבוסטון (Saitowitz, 1995), בלוס אנג'לס (Young, 1992), בניו אורלינס (Agam, 2003) וב"יד ושם" (יד ללוחמים ולפרטיזנים היהודיים, פינק, 1985; ועמוד הגבורה, שוורץ, 1970).

איזכור שישה המיליון מדגיש את עוצמת האסון של השואה ומעורר חוסר אונים ותמיהה נוכח מספר הקורבנות הבלתי נתפס. ישנם מפעלי הנצחה לשואה העוסקים

במספר הקורבנות כדרך להבנת גודל האירוע. הבולט ביניהם הוא "פרויקט מהדקי הנייר" (Paper Clip Project).³⁸ הפרויקט הוא יוזמתם של שני מורים בחטיבת הביניים בעיירה הקטנה וויטוול בטנסי (Whitwell, Tennessee), שניסו, באמצעות איסוף מהדקי נייר, להמחיש לתלמידים, במסגרת שיעורים על השואה, את חוסר היכולת שלנו להבין את סדר גודלו של המספר. הפרויקט הצנוע נגע לליבם של אנשים ברחבי העולם, ששלחו לבית הספר הנידח מהדקי נייר, לפעמים בתוספת של מכתב או הקדשה. כעבור שנים ספורות נאספו מיליוני מהדקים (הרבה מעבר לשישה מיליון), והם מוצגים עתה בקרון רכבת גרמני שהוצב בחצר בית הספר ומשמש כמוזיאון שואה לתלמידי בתי הספר בסביבה.

הערך הסמלי של המספר 6 לא נעלם גם מעיניהם של מקימי המוזיאון בווינגטון, שהציבו בפני האדריכל תנאי עיצובי בודד – תכנון חלל בצורת משושה, כחדר זיכרון. פריד, שנאבק תחילה עם "הצורה האיומה של המשושה",³⁹ יצר חלל התבוננות והרהור שָׁלוֹ, המעורר מחשבות והרהורים, הממוקם מול היציאה מתערוכת הקבע ומזמין את המבקרים להיכנס אליו ולכבד את זכרם של הקורבנות. המשושה בחלל זה הוא מוטיב עיצובי: אריחי השיש של הריצוף הם משושים וכמוהם גם חלון התאורה העצום שבתקרה.

המספר 6, או הביטוי הגיאומטרי שלו – המשושה – נושא גם משמעות נוספת, הנעלמת מרובם המכריע של המבקרים. 15 שנות ההקמה של המוזיאון בווינגטון היו כרוכות בוויכוחים מרים בין הקהילה היהודית לקבוצות אחרות, כמו הפולנים והארמנים, שהיו גם הן קורבנות של מלחמת העולם השנייה, על ייצוגן במוזיאון. קבוצות אלו לחמו על זכותן להשתתף בוועדת ההיגוי של המוזיאון הלאומי ולהיות מיוצגות בתכניו. הגדרת מספר קורבנות השואה, והשאלה אילו קורבנות יונצחו במוזיאון, הפכו לסלע מחלוקת שמנע את התקדמות הפרויקט. המוזיאון נהגה אמנם כמחווה כלפי הקהילה היהודית, אך משנקבע שהוא ייבנה כמוזיאון לאומי ויספר "סיפור אמריקאי" של השואה, לא ניתן היה לדחות את תביעותיהן של הקבוצות האתניות שחשו שותפות לסיפור זה. הקהילה היהודית חששה שהכללת קבוצות אחרות בתכני המוזיאון תחליש את ייחודו של הסיפור היהודי. אלי ויזל, כיושב ראש ועדת ההיגוי, ביטא עמדה זו באחת מישיבות הוועדה:

ניצולים מדברים על שישה מיליון קורבנות יהודיים. אחר כך אמרו חברים: "כן, אבל יש גם קורבנות נוספים". זה נכון, היו אחרים. אז הם אמרו אחד



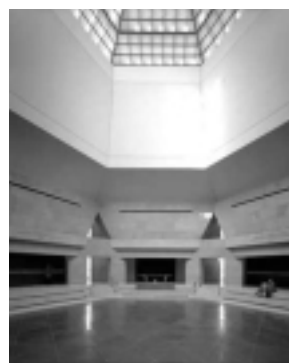
עשר מיליון, שישה מתוכם יהודים. אם זה יימשך, הצעד הבא יהיה אחד עשר, כולל שישה, ובעוד כמה שנים כבר לא ידברו על השישה. ידברו רק על האחד עשר. אתם רואים את התהליך? שישה ועוד חמישה, אחר כך אחד עשר כולל שישה, ואז רק אחד עשר.⁴⁰

ניתן להבין את השימוש במספר 6, המייצג את מספר הקרבנות היהודיים, כצעד כוחני וחתרני של הקהילה היהודית, שנאלצה, בסיכומו של דבר, לכלול בתכני המוזיאון את סיפוריהן של קבוצות אתניות נוספות. ההתגלמות הפיזית של המספר במבנה עצמו, מונעת את התהליך שמתאר ויזל. המספר מהדהד בין כתלי המוזיאון ומנציח את שואת היהודים.

המוזיאון בנוי יורק נבנה כולו סביב הסמליות של המספר 6. האדריכל רוש מספר, כי הציע את הצורה כפתרון לצורה הבעייתית של המגרש, אך מן הרגע



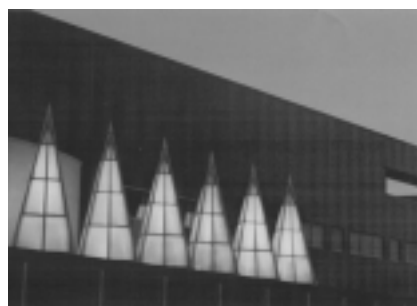
2



1



4



3

1. חלל הזכרון במוזיאון בושינגטון 2. משושה במוזיאון בניו יורק
3. שישה נרות זיכרון בחזית המוזיאון בדטרויט. 4. שישה עמודי פלדה בחזית המוזיאון ביוסטון.

שהוצגה צורת המשושה בפני ועדת ההקמה, היא נתפסה כצורה סמלית, חיונית לעיצוב המבנה.⁴¹ גג המבנה בנוי כפגודה בשש שכבות, ובכל אחת משש צלעות המבנה ישנם שישה חלונות.⁴²

מוזיאוני השואה האחרים השתמשו גם כן בסמליות זו, אם כי בצורה מתונה יותר. דוגמאות אחדות הן שישה "נרות הזיכרון", המוארים בצורה מרהיבה בלילה, בחזית המוזיאון בדטרויט; שישה עמודי פלדה שחורים, המתנשאים לגובה רב בחזית המוזיאון ביוסטון, ושישה שערי פלדה שחורים, בפרוודור הפנימי של אותו המוזיאון, המובילים את המבקר אל הספרייה.

מהלך התנועה כמסע בתודעה

מוזיאונים לשואה הם ככלל מוזיאונים נרטיביים, שבהם המוצגים אינם בעלי ערך בפני עצמם, אלא משמשים כאביזרים להעברת המסרים הדידקטיים והערכיים, שאותם רוצים להנחיל מקימי המוזיאון למבקרים. מהותו של מוזיאון כזה הוא הנרטיב המסופר בו, וכשהוא מיוצג בצורה טובה, יש לו הפוטנציאל לעורר אצל המבקר מעורבות רגשית, ולא רק אינטלקטואלית, מתוך הזדהות עם הסיפור הנפרס בפניו.

ישעיהו ויינברג, אחד ממייסדיו של "בית התפוצות" בתל אביב – המוזיאון הנרטיבי הראשון – והמנכ"ל הראשון של מוזיאון השואה בווינגטון, הביא למוזיאון זה את התפיסה הנרטיבית. הוא האמין בתרומתה לחוויה הרגשית ולהשפעתה על היכולת של המבקרים ללמוד מהמוזיאון. הוא השווה את הסיור במוזיאון נרטיבי לקריאה בספר, או לצפייה בהצגת תיאטרון או בסרט קולנוע:

כולם מבוססים על עלילה. העלילה מעוררת הזדהות, שעוטפת אותנו מנטלית ומכריחה אותנו לחשוב על המשמעות של הסיפור. אנחנו שואלים את עצמנו: מה אנחנו היינו עושים במקרים כאלה? כמו בקריאת נובלה, הצגת תיאטרון או סרט קולנוע, אנחנו מזדהים עם הגיבורים, מרותקים לעלילה, מקרינים את עצמנו לתוכה, מזדהים עם גיבוריה – אנחנו מעורבים רגשית. המעורבות הרגשית פותחת אותנו להשפעה החינוכית.⁴³

בסיור במוזיאון נרטיבי הולך המבקר במסלול קבוע מראש, הנקבע לפי ההתפתחות הנרטיבית של הסיפור. ההגבלה על חופש התנועה של המבקר היא, לפי ויינברג, בבחינת "המחיר שצריך לשלם" במוזיאון כזה.⁴⁴ פריד הוטרד מחוסר הדמוקרטיה



שבכפיית מהלך תנועה מוכתב וקבוע ולכן העשיר את המסלול במוזיאון בושינגטון בהצעות אלטרנטיביות. הבחירה הראשונה שהציע למבקר נעשתה עוד מחוץ למוזיאון. שתי הכניסות שהוצעו למבקר היו: האחת דרך החזית המונומנטאלית, והשנייה דרך חזית צנועה, מול הפארק.⁴⁵ לאחר הכניסה לבניין, המבקר בוחר אם לחצות את האולם ולהיכנס לחלל ההנצחה, או לרדת אל קומת התערוכות המתחלפות, או לגשת למעלית ולהתחיל את מסלול ההליכה בתצוגת הקבע. אך מן הרגע שהוא נכנס אל המעלית, הוא מובל לאורך כל שלוש קומות התערוכה, ללא אפשרות לשנות את הרצף המתוכנן שלה.

בתכנון האדריכלי של מוזיאון נרטיבי נוצרת סיטואציה מעניינת וחריגה: בעוד שאדם המגיע למוזיאון קונבנציונלי בוחר מתוך כלל התערוכות את התערוכה המועדפת עליו ומפלס דרכו אליה – תהליך שהוא אישי, משתנה מאדם לאדם ומבקר לבקר – במוזיאון נרטיבי הוא מתחיל את ביקורו ב"נקודת התחלה" קבועה, ומתהלך בתערוכה לפי רצף קבוע. האדריכל יכול לשלוט בחוויות שעובר המבקר במסלול זה, על ידי מניפולציות של המרחב, ובמקרה חריג זה, גם של הזמן. מניפולציה של תוואי ההליכה יכולה לשנות את מהירות ההתקדמות של המבקר בו. למשל: הצרת מרחב התנועה, עמעום האור או שינוי בטקסטורה של הריצוף יאטו את קצב ההתקדמות במסלול, ואילו הרחבה פתאומית של המסלול, או חלל נטול מוצגים, יכולים לעודד הליכה מהירה יותר והתקדמות מואצת לחדר הבא. בתוך חללי התצוגה במוזיאון בושינגטון יש שינויים תכופים כאלה, והם מסמנים למבקר היכן להתעכב על מוצגים חשובים והיכן לחלוף על פניהם במהירות רבה יותר.

פריד לא הסתפק בשימוש של מהלך התנועה כדי להדגיש ולהבליט את מוצגי התערוכה, אלא יצר מערכת תנועה שהמקצב שלה הוא מטאפורה להתקדמות השואה. הוא תיאר את "המקצב של השואה" כסדרה של שינויים תכופים, מלווים בהפוגות רגועות באופן יחסי: "תחילה הייתה הסרת האזרחות, ואז כולם נרגעו והתרגלו לזה. אחר כך הועברו האנשים לגטו, והם חשבו שהנה, זה הגרוע ביותר."⁴⁶ התקדמות התנועה במוזיאון משחזרת מקצב זה. תערוכת הקבע פרוסה על פני שלוש קומות של המבנה, בשני אגפים, הממוקמים, כאמור, משני צדדיו של החלל המרכזי, "חלל העדות". התערוכה, המתחילה בקומה הרביעית, מחולקת מבחינת תכניה לשלוש תקופות כרונולוגיות: "ההסתערות הנאצית 1933-1939", "הפתרון הסופי 1940-1945" ו"הפרק האחרון" – כל תקופה בקומה נפרדת. המעבר מקומה לקומה, מתקופה לתקופה, הוא דרך גשרי הזכוכית. מכיוון שההתפתחות הכרונולוגית היא גם

התפתחות הרשע והסבל, ההליכה בגשרים, המאפשרת התנתקות רגעית מתכני התערוכה, משולה ל"הפוגות הרגועות" עליהן דיבר פריד. ההפוגה מאפשרת זמן הסתגלות למה שנראה בעבר, אך אינה מכינה את המבקר למה שצפוי לו בחדרים הבאים.

גם אדריכל המוזיאון בשיקגו, טייגרמן, יצר אנלוגיה בין מהלך התנועה של המבקר ובין תכני התערוכה. הוא לא בחר לחקות את "מקצב השואה", אלא המשיל את ההליכה במוזיאון למסע בתודעה:

הבניין הזה הוא מסע. אם תהיה לך התגלות, אינך יכול לחזור אחורה. כמו בחיים, אינך עוזב את החיים באותו אופן שנכנסת אליהם... בתערוכה, משהו צריך לקרות שישנה אותך. הסיפור הזה כל כך חשוב וכל כך חזק, שחזרה על עקבותיך היא דבר חסר ערך. אתה צריך להיכנס ולצאת בדרכים שונות. אינך יכול לחזור. כמו היהודים בשואה – כשהם הועלו לרכבות, חייהם לעולם לא חזרו למה שהיו.⁴⁷

טייגרמן תכנן את המוזיאון בשני אגפים נפרדים, המחוברים ביניהם בחלל זיכרון עגול. המבקרים נכנסים לאגף הכהה והחשוך, הפונה לכותל המערבי, מתפתלים ויורדים אל חדרי התצוגה המספרים על עליית הנאציזם, על ליל הבדולח, על החיים בגטו ועל מחנות ההשמדה והרצח ההמוני של יהודי אירופה. הם ממשיכים דרך חלל הנצחה עגול הקרוי Book of Remembrance, ויוצאים אל האגף הבהיר והמואר, שמוסט בכמה מעלות מן האגף הכהה ופונה אל המזרח, בצפייה לביאת המשיח.⁴⁸ באגף המואר לומדים המבקרים על שחרור המחנות, על ההגירה של ניצולי השואה לאמריקה ועל הקמת מדינת ישראל. היציאה מן המוזיאון היא דרך מרכז החינוך. המוזיאון החדש שנבנה כעת בלוס אנג'לס הוא מוזיאון תת-קרקעי. העירייה, שתרמה את הקרקע לבנייה, ליוותה את תרומתה בתנאים מחמירים לגבי עיצוב המבנה. כתנאי בסיסי נקבע, ששטח המוזיאון הנבנה מעל פני הקרקע יהיה מזערי, פחות מאחוז אחד משטח הפארק. בלצברג, אדריכל המוזיאון, הפך את התנאי המחמיר לקונספט אדריכלי יוצא דופן. הכניסה למוזיאון היא דרך רמפה צרה היורדת אל בטן האדמה. הרמפה תחומה בקיר אבנים מסותתות בצורה גסה, המאזכר את המנהג היהודי של הנחת אבן על המצבה כמחווה של כבוד למת. עם הכניסה לחלל התת-קרקעי, מגלה המבקר שלא איבד קשר עם העולם שמעליו. תקרת המוזיאון, שהיא



ממשלת הפארק, "מצולקת".⁴⁹ חרקי אור דקיקים, משוננים, מחברים את העולם התת־קרקעי עם זה המתנהל, באדישות מוחלטת, מעליו. מארק רותמן (Rothman), מנהל המוזיאון, מוצא בכך סמליות רבה:

לאחרונה נפגשתי עם חגי (בלצברג, האדריכל) ופתאום זה היכה בי — אנחנו נהיה בבניין הזה ונסתכל על הברכיים של האנשים מעלינו! אנשים יסתובבו על הבניין בזמן שאנחנו נהיה בתוכו. חשבתי: איזו מטאפורה נהדרת. זה בדיוק כפי שהיה בשואה: בזמן שהיהודים הועלו על הרכבות, אנשים אחרים הלכו לקניות בשוק והמשיכו לנהל סדר יום שגרתי.⁵⁰

האדריכל של מוזיאון השואה בלוס אנג'לס יצר, אפוא, מפגש בין שתי מערכות תנועה, אך המפגש יוצר מתח בהיותו חד־צדדי. רק ההולכים במערכת אחת, התחתונה, מודעים לשנייה, ואילו ההולכים במערכת העליונה אדישים לחלוטין להתרחשויות שתחתיהם.



המוזיאון בלוס אנג'לס (הדמייה): הירידה ברמפה (ימין), בתוך אולם התצוגה (שמאל).

מחושך לאור

בכל מבנה, האור משחק תפקיד חשוב ביצירת האווירה המתאימה למקום. שימוש מושכל באור, טבעי ומלאכותי, יכול להדגיש אזורים מסוימים בחלל, ליצור אינטימיות או ניכור, ואפילו התעלות ורוחניות. פריד תכנן היטב את פיזור האור במוזיאון השואה בווינגטון, ויצר בעזרתו חללים מגוונים באווירה שהם משרים על המבקרים. המתכנן, שרצה לנתק ולבודד את המוזיאון מסביבתו המיידית, יצר מבנה ללא חלונות קונבנציונליים, שיהיו בגובה העין. החלונות במוזיאון אינם מאפשרים מבט אל החוץ,

או מן החוץ פנימה. האור הטבעי הרב חודר אל הבניין דרך פתחים ייחודיים, שאינם מאפשרים מבט אל החוץ, כמו חלון התאורה בתקרה או חרכי אור צרים. פתחים אלה יוצרים מצבים מפתיעים ובלתי שגרתיים ברחבי הבניין כולו.

בעקבות השימוש הייחודי באור במוזיאון השואה בווינגטון, הנגזר ממהותו של המבנה כמוזיאון נרטיבי, הלכו גם מוזיאוני שואה נוספים, והם עושים בו שימוש מטאפורי. במוזיאון נרטיבי, כאמור, מובל המבקר במסלול מוכתב, מצב המאפשר למתכנן "לכתוב" סיפור נוסף – באור. כמעט בכל מוזיאוני השואה שביקרתי בהם שינו המתכננים את רמת התאורה בהתאם להתפתחות הנרטיבית של התערוכה, והובילו באמצעותה את המבקרים "מהחושך לאור".

תופעה זו מעניינת כפוטנציאל עיצובי, אך מעניינת גם בשל השאלה המוסרית שהיא מעלה: האם יש אור בסיפור הנורא הזה? ה־ Happy End מוכר לנו היטב מתעשיית הסרטים האמריקאית, אפילו בהקשר של סרטי השואה. הסרט "רשימת שינדלר", למשל, מצולם כולו בשחור-לבן, עד לסצנה האחרונה שבה מתחלפת שורת האסירים היהודיים בשורת הניצולים "האמתיים", ואז הופך הצילום לצבעוני. מעבר זה מסמן אופטימיות – כיאה לסרט הוליוודי מסחרי. האם אפשר לסיים גם את הביקור במוזיאון שואה בנימה אופטימית, מוארת?

צוות המתכננים של המוזיאון בווינגטון התלבט זמן רב סביב הסיומת ההולמת לתערוכה. ישעיהו ויינברג, שעמד בראש הצוות, כתב על כך:

לא היה קל להגיע להחלטה על סיום התערוכה. אלברט אברהמסון, אחד מחברי הוועדה המשפיעים ביותר, שלולא תרומתו הרבה המוזיאון לא היה נבנה, התנגד נמרצות לסוף חסר תקווה. לדעתו, תהיה זו שגיאה לסיים את הביקור במוזיאון בנימה דכאונית. הוא רצה שמבקרי המוזיאון ייצאו עם מסר חזק של אמונה בעתיד, בחינוך, באפשרות להשתנות. צוות התכנון היה מאוחד בדעתו נגד סיומת מרוממת, וחש כי זו תעוות את האמת ההיסטורית. ההחלטה הסופית עשתה סינתזה בין שתי הגישות המנוגדות לכאורה. סרט, המורכב מקטעי עדות של הניצולים, היה למוצג האחרון של התערוכה. קטעי העדות מתמקדים בסיפורי הצלה והתנגדות מזוינת ורוחנית כאחד. הסרט מראה כאב, סבל ומצוקה, אך גם נחישות, חמלה ותקווה.⁵¹

בניגוד להססנות של צוות התכנון, מספר האור סיפור ברור. אל חלל התצוגה מגיעים



מאולם הכניסה, המואר מן התקרה באור בוהק, אגרסיבי, ומשם עולים במעלית ויוצאים אל חדר חשוך ואפלולי. חדרי התצוגה חשוכים כולם, והמוצגים מוארים בצורה ממוקדת, ללא חדירה של אור טבעי. בין הקומות חוצים המבקרים את אולם הכניסה על גשר זכוכית מואר, המדגיש את החשיכה עם הכניסה המחודשת לתצוגה. הסיום של הביקור במוזיאון אינו במוצג האחרון, בסרט, כפי שתיאר ויינברג, אלא באולם ההנצחה המואר. פתח אור, בצורת משושה בתקרת האולם, שופך אור רך על החלל הבהיר והשלו. החלל נוסך שלוה והתעלות רוחנית, מעין חלל דתי אוניברסלי. בחלל הזה "ניצח", ללא ספק, האור, ולנו לא נותר אלא לשאול מהי משמעותו. גם במוזיאוני השואה האמריקאים שנבנו מאוחר יותר, המבקר הולך "מן החושך לאור". בסיוני במוזיאונים אלו ניסיתי שוב ושוב לברר מה משמעותו של האור. בניו יורק מסתיימת התערוכה בחלון גדול, השוטף את החלל באור בהיר, דרכו משקיף המבקר על פסל החירות, סמל לדמוקרטיה האמריקאית. במוזיאון המתוכנן בשיקגו יתחיל הביקור בבניין כהה ובחדרי תצוגה אפלים, ויסתיים במרכז חינוך, הממוקם בבניין לבן ומואר. גם בדטרויט מסתיימת התערוכה במרכז חינוך צבוע בכתום, ומואר על ידי חלונות תקרה עצומים. המבקר שיטרח להרים את ראשו אל חלונות



מרכז החינוך במוזיאון בדטרויט

התקרה יראה, כי בשמיים מעל נראים גם הקירות, הצבועים כמדי האסירים, מטילים את צילם כאות אזהרה מעל.

השימוש בחושים

מערכת אחרונה זו שונה מן המערכות הקודמות בכך, שהיא מתבססת בצורה מוחלטת על החושים האנושיים הבסיסיים, ללא כל צורך בתיווך אינטלקטואלי. פריד האמין, כי אי אפשר להבין את השואה בצורה שכלתנית, ולכן צריך "להרגיש אותה". הרגש הוא דרך טובה יותר להגיע לזה, מכיוון שזוועה אינה קטגוריה אינטלקטואלית.⁵² מניפולציה של החושים הבסיסיים נתפסת כ"מתקפה" על גופנו, ולכן השימוש בגירויים על חושים, כמו שמיעה וריח, יוצר תגובה חזקה ומיידית. פריד, שרצה ליצור בניין "מן הקרביים" ("intestinal, visceral"),⁵³ הבין היטב את האפקט הצפוי, והפעיל, באופן יוצא דופן בתכנון אדריכלי, את כל חושיו של המבקר. הוא השתמש בחוש השמיעה כדי ליצור במוזיאון אזורים דוממים ואזורים רועשים, לפי התוכן והאווירה הנדרשים בהם. בכניסה לבניין הוא תכנן חלל עם אפקט אקוסטי רועם, כדי ליצור "הפרעה, כמו מקצב תופים",⁵⁴ לניתוק המבקר מן הסביבה החיצונית. החלל הגבוה, הרועש, מזכיר תחנת רכבת, על כל הקונוטציות הקשורות בכך. לעומת ההמולה של אולם הכניסה, בחלל הזיכרון שוררת דממה. החלל השקט נוסך שלוה והתכנסות מהורהרת בסיכום הביקור.

באופן מפתיע מופעל במוזיאון בווינגטון גם חוש הריח: ריח של עץ ישן מעצים את המעבר דרך קרון הרכבת ומזכיר שזהו "מוצג אמיתי", וריח מזעזע של עור נרקב עולה מערימת הנעליים שנשלחו מאושוויץ. הריחות, הזרים לסביבה האסתטית של המוזיאון, מכים במבקר, שאינו נשאר אדיש. בספר האורחים של המוזיאון מציינים מבקרים רבים את ריח הנעליים כחווייה קשה במיוחד.

אדריכל המוזיאון בדטרויט, סמית, הרחיק לכת ויצר מצב נוסף הפועל על גופו של המבקר. הוא משנה את הטמפרטורה בין חדרי התצוגה השונים, כדי לגרום חוסר נוחות, או נינוחות, בהתאם לתוכן התערוכה. בסיוור שערך לי האדריכל במוזיאון, הוא טרח לציין בפני שינויים אלה. בחלל דרמטי, שהוא ירידה ברמפה מול תצלום ענק של היטלר, אמר לי: "את עומדת כאן וקוראת את הכתוביות — שימי לב לשינוי של האוויר. אנחנו שולטים באור, במיזוג האוויר ובשיווי המשקל של המבקר; כך הרגשות משתלטים עליו".⁵⁵



מאמר זה סקר חמישה מוזיאונים שואה בארצות הברית, שלפי התרשמותי הם רק קצהו של הקרחון. ההתעניינות האמריקאית בשואה גואה: בשנתון של "התאחדות הארגונים להנצחת השואה" (Association of Holocaust Organizations) לשנת 2007 רשומים 185 ארגונים ו-19 מוזיאונים, ולפחות שני מוזיאונים נוספים נמצאים עתה בתהליך בנייה. סכומי עתק מושקעים בבניית מוזיאונים גדולים ומרשימים (בשיקגו, למשל, יעלה המוזיאון מעל 40 מיליון דולר) ובהרחבה ושיפוץ של המוזיאונים הוותיקים. סביר להניח, שכדרך האמריקאים, ייכנו בארצות הברית מוזיאונים שואה רבים נוספים בשנים הקרובות.

במבט ראשון נראה, כי מוזיאוני השואה בארצות הברית שונים זה מזה, אולם מבט בוחן מלמד שהם דומים בערכיהם ובמטרותיהם. גם האדריכלות שלהם – כפי שהראיתי במאמר זה – מורכבת מאותה שפה ומשתמשת באותה מערכת דימויים, שפריד הציג לראשונה במוזיאון בושינגטון. לא ניתן לנבא כיצד ייראו המוזיאונים העתידיים, אך ניתן להעריך, על פי הבחינה של המוזיאונים הקיימים, כי גם הם יעשו שימוש באדריכלות סמלית וגם הם ישקיעו כל מאמץ כדי לעורר חוויה רגשית אצל המבקר.

ידוע, כי צופה החדשות הממוצע מפתח, עם החשיפה לאמצעי התקשורת, אדישות לדימויים קשים של סבל ואלימות. אפשר לכן לתהות, האם החזרתיות של הרעיונות האדריכליים המוצגים במוזיאוני השואה "תדלל" את משמעותם. האדריכלים של המוזיאונים העתידיים לקום ינסו למלא את ציפיותיהם של המבקרים, הנבנות עתה לא רק מסרטים וסדרות טלוויזיוניות, אלא גם מהמוזיאונים הקודמים שנבנו. האם יצליחו לעשות כן מבלי לחצות את הגבולות המוסריים של הייצוג?

בחינת התופעה של בניית מוזיאוני שואה חשובה למחקר האדריכלי, שכן היא מציגה דוגמה "חיה ונושמת" של תהליך הבנייתו של טיפוס אדריכלי חדש; היא חשובה לא פחות גם לחוקרים את דרכי ההנצחה של השואה. מוזיאוני השואה מתאפיינים באדריכלות עוצמתית, שהיא, לעיתים קרובות, חזקה יותר אף ממוצגי המוזיאון והופכת, לא אחת, למרכז החוויה של הביקור. האדריכלות תורמת לבניית הנרטיב הספציפי של המוזיאון ומעבירה מסרים, ערכים ואידיאולוגיה של הקהילה העומדת מאחורי הקמתו. האדריכלות נחשבת, בדרך כלל, ל"אריזה" של תכני המוזיאון, אך במוזיאונים לשואה מצאתי כי ה"אריזה" טעונה במסרים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים, והיא קריטית בבניית הנרטיב של המוזיאון – המבנה באמצעותו משמרים את הזיכרון הקולקטיבי של השואה. במקרים אלה האריזה הופכת לתוכן.

הערות

1. מאמר זה מבוסס על עבודת הדוקטורט שלי בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל-אביב, בהנחיית פרופ' חנה שקולניקוב.
2. תודתי לפרופ' שקולניקוב על הערותיה הנבונות.
3. לפי מינץ, חמישה אירועים שינו את מעמדה של השואה בחברה האמריקאית: הסרט "יומנה של אנה פרנק", משפט אייכמן, מלחמת ששת הימים, סדרת הטלוויזיה "השואה", והקמת המוזיאון הלאומי להנצחת השואה בושינגטון:
A. Mintz, **Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America**, Seattle and London, 2001, p. 10; J. Weinberg, R. Elieli, **The Holocaust Museum in Washington**, New York, 1995, p. 25. ציטוט זה, וכל הבאים הם בתרגום שלי.
4. Weinberg & Elieli, **Ibid.**
5. על האדריכלות של המוזיאון בושינגטון, ראו למשל:
A. Dannatt, **United States Holocaust Memorial Museum**, London: Phaidon Press, 1995; J.I. Freed, "The United States Holocaust Memorial Museum", **Assemblage**, 9, 1989, pp. 58-79.
6. Freed, **Ibid.**, p. 64.
7. Freed, **Ibid.**, p. 61.
8. Freed, **Ibid.**
9. בשיחה עמי במוזיאון ביוסטון, 1.5.2007.
10. בשיחה עמי במוזיאון בדטרויט, 10.5.2007.
11. ישנה הסכמה כללית כי הריסת בתי השיכון שתכנן ימאסאקי בעיר סנט לואיס, ב-1972, מסמלת את סוף העידן המודרניסטי באדריכלות.
12. C.A. Jencks, **The Language of Post-Modern Architecture**, London, 1984, p. 69.
13. R. Arnheim, **The Dynamics of Architectural Form**, Berkley, 1977, p. 209.
14. Freed, **Ibid.**, p. 64.
15. M. Berenbaum, **After Tragedy and Triumph: Essays in Modern Jewish Thought and the American Experience**, Cambridge and New York, 1990, p. 20.
16. Berenbaum, **Ibid.**
17. C. Hall, "Celebrating the Will to Remember; Arthur Rosenblatt and the Holocaust Museum", **The Washington Post**, 29.4.1987, p. D1.
18. Mission Statement באתר האינטרנט של המוזיאון: <http://www.ushmm.org>
19. Freed, **Ibid.**, p. 63.
20. יוצא דופן הוא המוזיאון שנמצא בשלבי בנייה ראשוניים ביותר בלוס אנג'לס. מוזיאון זה משתמש בשפה ארכיטקטונית מופשטת יותר ובסגנון עיצובי אחר.
21. A. Decter, **Ten Years: Remembrance. Education. Hope**, Holocaust Museum of Houston, Houston, 2007, p. 21.
22. T. Cole, **Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is Bought**,



- Packaged and Sold, New York, 1999, p. 158.
23. מצוטט אצל פריד: 62. Freed, *Ibid.*, p. 62.
24. J. Zaslow, "Should a Museum Look as Disturbing as what it Portrays?", *The Wall Street Journal*, 8.10.2005, p. 1.
25. Zaslow, *Ibid.*.
26. Freed, *Ibid.*, p. 64.
27. על הקירות של אחד המגדלים, "מגדל הפורטרטים" (Tower of Faces), מוצגים מאות צילומים, בסדר אקראי, המנציחים תמונות מחיי היום-יום של בני כפר אחד בליטא. אל חלל זה נכנסים במהלך הביקור פעמיים, בתחילה ולקראת הסוף, במפלסי גובה שונים. הכניסה השנייה אל החלל, לאחר העיון בקורות השואה, היא אחד מהרגעים המרגשים של הביקור.
28. M. Hirsch, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, 2001, 14 (1), p. 17.
29. Hirsch, *Ibid.*.
30. Hirsch, *Ibid.*.
31. על התהליך המרתק של איסוף הצלומים והצגתם ראו:
- E. T. Linenthal, *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, New York, 1995, pp. 176-186.
32. בשיחה עמי במוזיאון בדטרויט, 10.5.2007.
33. מוזיאון זה נפתח ב-1984 ביוזמתה של קבוצת ניצולי שואה מקומית, במרתף של המרכז הקהילתי היהודי בעיר, ונסגר ב-2004. מאז 2005 הוא פתוח באתר זמני, עד לסיום בנייתו של מוזיאון חדש.
34. המוזיאון היה ממוקם בתוך המרכז הקהילתי היהודי במדירה ביץ' (Madeira Beach), בין השנים 1998-1999, ומ-1999 הוא פועל במבנה עצמאי וגדול יותר בסנט פטרסבורג (St. Petersburg).
35. O.B. Steir, "Different Trains: Holocaust Artifacts and the Ideologies of Remembrance", *Holocaust and Genocide Studies*, 19 (1), 2005, p. 81.
36. http://www.hmh.org/ex_show.asp?id=63.
37. <http://www.hmfi.org/railcar.html>.
38. הפרויקט הונצח בספר:
- Peter W. Schroeder & Dagmar Schroeder-Hildebrand, *Six Million Paper Clips*, Minneapolis: Kar-Ben Publishing, 2004;
- וכן בסרט: *Paper Clips. One Clip at a Time*, Johnson Group Production, Directed by Elliot Berlin & Joe Fab, 2004.
39. Freed, *Ibid.*, p. 64.
40. Linenthal, *Ibid.*, p. 53.
41. בשיחה עמי במשרדו בניו הייבן, 20.4.2007.
42. רוש מספר שבתחילה היו חמישה חלונות, אך הוועדה התעקשה שהוא ישנה את המספר לשישה.
43. Weinberg & Elieli, *Ibid.*, p. 49.

- .44. Weinberg & Elieli, **Ibid.**, p. 51.
- .45. היום, בשל מספר המבקרים הגדול, נכנסים המבקרים הבודדים מהחזית של רחוב 14 ("החזית המונומנטלית"), וקבוצות נכנסות מרחוב 15.
- .46. Z. Freiman, "Memory Too Political", **Progressive Architecture**, 76 (10), 1995, p. 66.
- .47. בשיחה עמי במשרד האדריכל בשיקגו, 3.5.2007.
- .48. http://www.hmfi.org/building_design.html.
- .49. כך תיאר בפני האדריכל את התקרה/מדשאה בשיחה במשרדו בלוס אנג'לס, 27.4.2007.
- .50. בשיחה עמי במשרדו בלוס אנג'לס, 26.4.2007.
- .51. Weinberg & Elieli, **Ibid.**, p. 55.
- .52. Freed, **Ibid.**, p. 65.
- .53. Freed, **Ibid.**, p. 73.
- .54. Freed, **Ibid.**, p. 65.
- .55. בשיחה עמי במוזיאון בטרוריט, 10.5.2007.

ביבליוגרפיה

- A. Dannatt, **United States Holocaust Memorial Museum**, London: Phaidon Press, 1995.
- E.T. Linenthal, **Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum**, New York: Viking, 1995.
- A. Mintz, **Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America**, Seattle and London: University of Washington Press, 2001.
- R.G. Saidel, **Never Too Late to Remember: the Politics Behind New York City's Holocaust Museum**, New York: Holmes & Meier, 1996.
- J. Weinberg, R. Elieli, **The Holocaust Museum in Washington**, New York: Rizzoli, 1995.
- Holocaust Museum Houston, **Ten Years: Remembrance. Education. Hope.**, Houston: Holocaust Museum Houston, 2007.



שער רביעי ברלין — האמנם תיקון?



ווילה ואנזה בברלין (צילום: עוזי קרן)



רציף 17 בתחנת הרכבת
בגרונואלד — בברלין



גן משחקים בברלין: לזכר גירוש ילדים
יהודיים מבתי הספר





סמל של תקווה

המוזיאון היהודי בברלין

דניאל ליבסקינד

מבוא אישי – הסיפור שאינו נגמר

משפחתי ואני הגענו לברלין ביום מיוחד: 4 ביולי 1989, ארבעה חודשים וחמישה ימים לפני נפילת החומה. אז כבר הייתי מוכר כמי שזכה בתחרות הבינלאומית על עיצוב האגף במוזיאון של ברלין, שנקרא "סיפורם של יהודי ברלין". השם "ברלין" העלה בי תמיד רגשות מעורבים ועמוקים מאד. לאורך ההיסטוריה של העיר היו היהודים, בוזמנית, יהודים וברלינאים. השניים היו תרבות אחת.



מראה כללי של המוזיאון היהודי בברלין מכיוון גן הגלות

הצעתי ליצור מוזיאון יהודי, אשר יתריס על כך באופן מפורש, היישר דרך התהום הפעורה שהותירה השואה.

המסע לברלין היה אמור להיות אישי מאד, שכן הרוח שבה עיצבתי את המוזיאון הייתה, במידה רבה, רוחי שלי – כאדם, כיהודי, כמי שנולד לניצולי השואה. משפחתי הקרובה חוסלה בידי הנאצים: 85 מבניה נרצחו על ידיהם. מאז שנולדתי בלודז' של אחרי המלחמה, הספקנו להגר לתל אביב ומשם לניו יורק – שם הפכתי לאמריקאי. עכשיו אני בברלין – גיאוגרפיה יהודית, המסתיימת בעיר הכי בלתי מתקבלת על הדעת.

המיזם המיוחד הזה, של האגף החדש במוזיאון, היה לא רק רישיון לבנות בניין; הוא תבע קפיצת דרך ענקית של אמונה, ביטול כל התוכניות העתידיות והחלטה של רגע, להישאר בברלין יותר מאשר לעבוד מרחוק. זכורני שחצינו את אחד הרחובות המרכזיים בברלין כאשר רעייתי, נינה – שהפכה מאז לשותפתי וחברתי לשליחות – פנתה אלי, ובין צפירות המכוניות אמרה את המלים הגורליות: "ליבסקינד, אם אתה רוצה לבנות את הבניין הזה, עלינו להישאר כאן".

וזאת עשינו. עם שתי מזוודות בינוניות, שלושה ילדים לבושים במכנסיים קצרים ואמונה עמוקה. לבנות את המוזיאון היהודי בברלין היה אולי האתגר הגדול ביותר שיכולנו אי-פעם להתמודד אתו.

לא הִכרנו איש. נרשמנו במלון ממוצע וצנוע. כשפקיד הקבלה שאל כמה זמן נישאר עניתי: "כמה שנצטרך כדי לבנות את המוזיאון היהודי של ברלין".

במשך 12 שנים זו הייתה השליחות שלי – דרך שבע ממשלות, שישה שינויי שמות, חמישה שרים לענייני תרבות, ארבעה מנהלי מוזיאון, שלוש חברות לעיצוב חלונות, שני צדדים של החומה, איחוד אחד ואפס חרטות.

במשרד ההגירה הוצאה על שמי אשרה רשמית המצהירה, ש"מר ליבסקינד רשאי להישאר בגרמניה כדי לתכנן ולהוציא אל הפועל את המוזיאון היהודי של ברלין".

מה משמעותן של המלים הללו, החרוטות אצלי בצורה כה אישית? זוהי הצהרה נצחית, המצווה עלי להקים בניין יחיד, כאילו היה זה ציווי עליון לכבד ולהגשים מה שנראה לפעמים כמשימה בלתי אפשרית.

בכל נסיעותי, משרדי ההגירה שאלו בנימוס: "מר ליבסקינד, האם השלמת את משימתך?"

עניתי לכך בכל אותן שנים: "עדיין לא...".



תמיד האמנתי, שהמוזיאון היהודי צריך לבטא לא רק את העבר המטריד, אלא גם את העתיד הבלתי נראה לעין, כפי שאחרי המלחמה, עתידה של גרמניה היה תלוי בנכונותה להתמודד עם אחריותה לעבר זה.

עיצבתי את המוזיאון מסביב לכמה חללים ריקים פיזית, מרחבים פתוחים של חדרים או אור, המייצגים את הדומייה העמוקה שהותירה השואה. אבל התכוונתי גם לחגוג את הגבהים אליהם הגיעה התרבות הגרמנית-יהודית לפני המלחמה. רציתי לערב את המבקרים בסיפור ההיסטורי הזה, להעמיס עליהם את ייחודיותו – לא כמשהו מופשט או תיאורטי, או שְמור תחת זכוכית, אלא כמשהו חי ומתמשך, כחלק בלתי נפרד מהלב והנשמה. וזה מה שאכן קרה.

ההחלטה של העיר ברלין לממן ולבנות את המוזיאון, הייתה כשלעצמה ביטוי של אמונה בחזון זה ובחשיבותו, ולא רק עקב צירוף המקרים בין ההחלטה לבין נפילת החומה והאיחוד שבעקבותיה – מועד לא קל עבור ברלין לקחת על עצמה מיזם תרבותי בסדר גודל כזה.

קרוב לחצי מיליון מבקרים סיירו במוזיאון היהודי עוד כשהיה ריק מתערוכות ומוצגים. הם באו לאשר את תקוותם, שאפשר להציג את העבר לאור העתיד, ואת העתיד לאורו של העבר. המוזיאון היהודי מייצג את השאיפה החזקה להעריך לא רק את היהודים הברלינאים המפורסמים – את כל המנדלסונים, האינשטיינים, הליכרמנים, השנברגים, בנימין ולאנג – אלא את כל היהודים הברלינאים האנונימיים, אשר נוכחים עד היום הזה בזהותה של העיר.

אני מאמין, שהמוזיאון היהודי החדש בברלין מעניק את המרחב למעורבות ציבורית בתרבות היהודית, אשר על אף האירועים הטראגיים, עדיין שומרת על חיוניות בבירת גרמניה. זהו סמל של תקווה.

סיפורה של ברלין לא הסתיים עדיין. באתי לברלין עם הרבה חרדה. יום לפני פתיחת המוזיאון, בתנו רחל, שנולדה עם תחילת התחרות על המוזיאון, חגגה את בת המצווה שלה כמה שנשאר מבית הכנסת אורֶנְיֶינְפּורג בברלין. זהו אירוע, שבמובן אישי וסמלי מבטא את הצער העמוק של הפיכתה של ברלין לעיר שהייתה, כנגד כל הסיכויים, לבית שלנו...

המוזיאון היהודי בברלין – בין הקווים

הדיון על המוזיאון היהודי בברלין היה תהליך שנמשך כמעט רבע מאה. הרבה מומחים ידועי שם, וכן ניצולי השואה, דנו בנושא זה ובהשלכות של בנייתו של

מוזיאון יהודי בברלין. תוצאות הוויכוח המתמשך גובשו בסופו של דבר לתחרות שנערכה בשנים 1988-1989.

כאשר הוזמנתי על ידי הסנט של ברלין, בשנת 1989, להשתתף בתחרות על בניית המוזיאון, הרגשתי שלא הייתה זו תוכנית שהייתי צריך להמציא, או בניין שהיה עלי לחקור, אלא משהו שהיה בתוכי כבר מההתחלה – באשר איברתי את רוב משפחתי בשואה, ואני עצמי נולדתי רק כמה מאות קילומטרים מזרחה מברלין, בעיר לודז' שבפולין.

שלושה רעיונות בסיסיים הניחו את היסודות לעיצוב המוזיאון היהודי:

- ראשית, אי-היכולת להבין את ההיסטוריה של ברלין מבלי להבין את התרומה האינטלקטואלית, הכלכלית והתרבותית העצומה של האזרחים היהודיים שלה.
- שנית, הצורך לשלב, באופן פיזי ורוחני, את משמעותה של השואה אל תוך המודעות והזיכרון של העיר ברלין.
- שלישית, להראות שרק דרך הכרה ושילוב של הצורך במילוי החלל הריק של החיים היהודיים של ברלין, יוכל להיות להיסטוריה של ברלין ואירופה עתיד אנושי.





השם הרשמי של המיזם הוא "מוזיאון יהודי", אבל אני קורא לו "בין הקווים". בחרתי לקרוא לו כך, כי זהו מיזם העוסק בשני קווי חשיבה, ארגון ומערכת יחסים. האחד הינו קו ישר, אך שבור לרסיסים רבים; השני הוא קו מפותל, אך נמשך עד אין סוף.

האתר נמצא במרכז הישן-חדש של ברלין, בלינדנשטראסה, בשכנות לקולגיינהאוז (Collegienhaus) המפורסם – בניין בסגנון הבארוק מהתקופה הפרוסית. תוך התבוננות במקום, הרגשתי שקיים בו קשר של מערכות יחסים בין דמויות של גרמנים ושל יהודים. למרות שהתחרות על בניית המוזיאון התחילה עוד לפני נפילת החומה, חשתי שהגורם האחד שחצה את מזרח ברלין ואת מערבה היו היחסים שבין גרמנים ליהודים. אנשים שונים – פועלים, סופרים, מוסיקאים, אמנים, מדענים ומשוררים – יצרו את החיבור בין המורשת היהודית והתרבות הגרמנית. כשמצאתי את הקשר הזה, תכננתי תבנית אי-רציונלית שתיצור התייחסות לסמליות של מגן דוד מכוער ומעוות: הטלאי הצהוב, שלפני זמן לא רב ענדו אותו כאן, במקום הזה. זה היה הממד הראשון של המיזם.

תמיד התעניינתי במוסיקה של שנברג, ובמיוחד בתקופת חייו בברלין. יצירתו הגדולה ביותר, שלא הושלמה, היא האופרה "משה ואהרן". בגלל החשיבות המבנית של הליברית שלה, לא ניתן היה לסיים את היצירה בפרק מוסיקלי; בסוף האופרה משה אינו שר, אלא רק מדבר: "הו המלה, את המלה...", בהתכוונו להיעדרותה של מלה. ניתן להבין שמדובר בעצם בטקסט, שפן, כשאין יותר שירה, המילה החסרה שמושמעת על ידי משה – הקריאה למלה, הקריאה למעשה – מובנת בבהירות. בעקבות שנברג, שאפתי לסיים אופרה בצורה ארכיטקטונית – וזהו הממד השני של המיזם.

הממד השלישי של המיזם היה העניין שלי בשמותיהם של היהודים ששולחו מברלין במהלך השנים הגורליות של השואה. ביקשתי, וגם קיבלתי, מבין שני כרכים עבי כרס של ספר הנקרא ספר הנצחה. כרכים אלה מרשימים מאד, מפני שהם מכילים שמות – רק רשימות, ועוד רשימות, של שמות – וכן תאריכי מוות, תאריכי שילוח והמקומות המשווערים שבהם נרצחו המשולחים. אני חיפשתי ביניהם את שמותיהם של יהודים ברלינאים והיכן הם נרצחו – בריגה, בגטו לודז', במחנות הריכוז. הממד הרביעי נוצר על ידי הדרך החד-סטריית של ולטר בנימין. ממד זה משולב בתוך רצף של 60 קטעים, לאורך הזיגזג, שכל אחד מהם הוא תחנה אחת של הכוכב המתואר בטקסט של ולטר בנימין.

- לסיכום ארבעת ממדי המבנה ניתן לומר עליהם:
הראשון הינו הכוכב הבלתי נראה, המחובר בצורה לא הגיונית, והזהר ללא אור וללא מיקוד כלשהו.
- השני הוא השמטת המערכה השנייה של "משה ואהרן", המגיע לשיאו בהגשמה הלא מוסיקלית של המלה.
- השלישי הוא נוכחותם הנצחית של השילוחים והיעדרותם של הברלינאים המשולחים.
- הרביעי הוא האפוקליפסה האורבנית של ולטר בנימין לאורך הדרך החד-סטטית.

במושגים מקצועיים, גודלו של הבניין הוא 15,000 מטרים מרובעים. הכניסה היא מהבניין הבארוקי, הקולגיינהאוז, על ידי ירידה הנמשכת מתחת ליסודות הבניין הקיים, אל תוך החלל הריק הדרמטי – מרתף מצולב המהווה, מעצם צורתו, בניין עצמאי מבחוץ. הבניין הישן קשור לחלק התת-קרקעי המורחב. שני הבניינים שומרים על עצמאות בת-ניגודים רק כלפי חוץ, אך המעבר התת-קרקעי מקשר את שניהם יחד במעמקי הזמן והחלל.

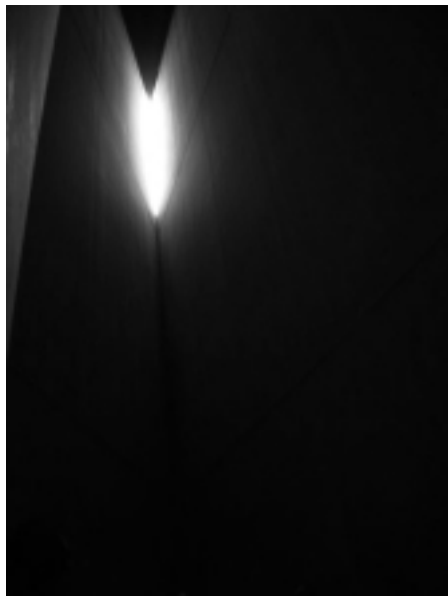
- יש שלוש דרכים תת-קרקעיות, המספרות מבחינה תכנית שלושה סיפורים נפרדים:
הדרך הראשונה, והארוכה ביותר, מובילה לכוכב המרכזי, להמשכיות של סיפורה של ברלין, לחללים בהם מוצגת התערוכה של המוזיאון היהודי.
- הדרך השנייה מובילה אל מחוץ לבניין, לגן הופמן, ומייצגת את הגלות ואת ההגירה של יהודים מגרמניה.



"עלי שלכת" – מנשה קדישמן



- הדרך השלישית מובילה למבוי סתום – אל החלל הריק של השואה.



הדרך אל החלל הריק של השואה

החלל הריק חותך את צורת המוזיאון היהודי. זהו קו ישר, שאי־חדירותו יוצרת את המוקד שסביבו מאורגנות התערוכות. כדי לעבור מחלל תצוגה אחד למשנהו, המבקר חייב לחצות שישים גשרים הפתוחים לחלל הריק – התגלמות ההיעדר.

המוזיאון היהודי נתפס כמוזיאון המיועד לכל הברלינאים, לכל האזרחים; לא רק לאלה החיים בה בהווה, אלא גם לאלה שיחיו בה בעתיד, ואשר ימצאו בה את מורשתם ואת התקווה הגלומה במקום מיוחד זה. תוך שימת דגש מיוחד על הממד היהודי של תולדות ברלין, נותן הבניין קול גם לגורל המשותף – לניגודים ולסתירות שבין סדר לכאוס, בין נבחר לכפוי, בין זועק לשותק.

אני מאמין, שמיום זה מחבר את האדריכלות לשאלות שהן היום רלוונטיות לכל המין האנושי. לצורך זה שאפתי ליצור אדריכלות חדשה, לתקופה שתשקף את הבנת ההיסטוריה והבנה חדשה של מוזיאונים, ותיצור המחשה חדשה של היחסים בין תוכנית לבין חלל אדריכלי. לכן, המוזיאון הזה אינו אך ורק מענה, או ביטוי, לתוכנית מסוימת; המוזיאון הזה הינו סמל של תקווה.



עוצמתה של הבנאליות

האנדרטה לזכר היהודים הנרצחים של אירופה
בכיכר פוטסדם בברלין

פיטר אייזנמן

אדריכלות היא סיפורם של אנדרטאות או של קברים — כך אמר האדריכל הווינאי אדולף לוס (Loos) בשלהי המאה העשרים. משמעות הדבר היא, שחיים של אדם אחד ניתן להנציח על ידי אבן אחת, רסיס אבן, צלב או כוכב. הפשטות הטמונה ברעיון זה הסתיימה בעקבות השואה והפצצת הירושמה, ובעקבות המכאניזם של ההרג ההמוני. היום, הפרט אינו בטוח יותר אם מותו יהיה מוות של יחיד, והאדריכלות



מראה יום-יומי של אתר האנדרטה



אינה יכולה עוד לזכור את החיים כפי שיכולה הייתה לזכור בעבר. הסימנים ששימשו פעם כסמלים של חיים או מוות חייבים לעבור שינוי, ולכך יש כמובן השפעה עמוקה על הרעיונות, הן של עיצוב הזיכרון והן של עיצוב אנדרטאות. עוצמתה והיקפה של זוועת השואה הם כאלה, שכל ניסיון לייצגם באמצעות כלים מסורתיים, משמעותו אי-הבנה ואי-התאמה, שכן, זיכרון השואה לעולם לא יוכל להפוך לגעגוע (נוסטלגיה). הקונטקסט של האנדרטה לזכר היהודים הנרצחים של אירופה הוא עוצמתה של הבנאליות.

המיזם מצהיר על אי-היציבות המובנית במה שנראה לכאורה כשיטה מאורגנת היטב; כאן, באתר ההנצחה, היא מוצגת בצורה של מעין רשת סבוכה, בעלת פוטנציאל של התפוררות עם הזמן. המיזם מניח, שכאשר שיטה הגיונית ומסודרת לכאורה גדלה מחוץ לכל פרופורציה, היא מאבדת למעשה מגע עם כל הגיון אנושי. אז מתחילים להיחשף הפגמים המולדים שלה, וכן ההיתכנות לכאוס הקיימת בכל השיטות של סדר לכאורה. הרעיון הוא, שכל השיטות המפעילות סדר מהודק, נדונות לכישלון.

בחיפוש אחר אי-היציבות המובנית בתוך שיטה יציבה לכאורה, מעוצבת האנדרטה בצורה של שבכה קשיחה, הארוגה מכ-2,700 עמודי בטון או מצבות זיכרון, שממדי כל אחד מהם 95 סנטימטרים רוחב ו-2.375 מטרים אורך, עם גבהים משתנים המגיעים עד לארבעה מטרים. העמודים-מצבות ניצבים במרחק של 95 סנטימטרים זה מזה, ומאפשרים מעבר של אדם אחד בלבד ביניהם.

למרות שהבדלי הגובה בין המשטח התחתון למשטח העליון של העמודים עשויים להיראות מקריים ושרירותיים, מעין סוג של אמירה גרידא, אין זה המצב; כל משטח מוגדר על ידי ההצטלבות בין החללים של שבכת העמודים וקווי השתי וערב הגדולים יותר של העיר ברלין. השיפוע במבנה השבכה יוצר חללים בלתי מוגדרים, המתפתחים בתוך הסדר הנוקשה-לכאורה של האנדרטה. חללים אלה מצטמצמים ונעשים צרים ועמוקים, במטרה ליצור חוויה רב-שכבתית מכל נקודה.

סערת הרוחות שמעורר שדה העמודים מרסקת כל רמז לסימטריה ומגלה במקומה מציאות רב-כיוונית. בדרך זו נהרסת האשליה של סדר וביטחון בשבכת העמודים הפנימית וברשת הרחובות הסמוכים.

מה שלא נפגע הוא הרעיון שהעמודים משתרעים בין שתי שבכות גליות, המהוות את המשטח העליון של האנדרטה, הנמצא בגובה העיניים. הדרך שבה שתי מערכות



אי-סדר ואי-יציבות בין המצבות

הגלים הללו משתלבות, יוצרת תחושה של אי-יציבות ביניהן. אי-היציבות והדיסונאנס הללו נכפים הן על הטופוגרפיה של האתר והן על המשטח העליון של שדה מצבות הבטון.

כך נוצר הפיצול שבין הקונספציה והראייה לעומק לבין הטופוגרפיה של הקרקע וקצה שטח האנדרטה. הפיצול הזה מסמל הברל בזמן, בין מה שאנרי ברגסון כינה בשם זמן כרונולוגי ונרטיבי, לבין זמן כמשך. פיצול זה באנדרטה מאפשר לה להיות מקום של אובדן והרהורים – שהם מרכיבים משמעותיים של זיכרון.

מרכז המידע של האתר נבנה בסגנון, ועוצב על פי תפיסה, שנועדו למזער כל הפרעה לשדה המצבות של האנדרטה. עוצמתו, משקלו ודחיסותו של מרכז המידע סוגרים על היחיד. צורתו גורמת לכך, ששדה המצבות משתרע כאילו אל תוך המבנה, ומעורר מצב מתמשך של הרהורים ומחשבות אצל השוהים בפנים.

המצבות ניצבות כמעין מכסים של ארונות קבורה, כשצלעותיהן תואמות במדויק את השדה שמעליהן. התאמה זו נפגעת על ידי קירות מרכז המידע, נוכח היותם בנויים כרשת קלאסית בת תשע צלעות. רשת זאת בנויה בניגוד להיגיון של שדה המצבות, ובכך היא מונעת את היכולת להבין את הארגון הפורמאלי שלו.



מרכז התיעוד התת-קרקעי (ארונות הקבורה שנמצאים בדיוק מתחת לאבני האנדרטה)

מסגרת ההתייחסות הזאת מביאה לתחושת בדידות של היחיד, בתוך מה שמכוון להיות חוויה של אי-יציבות ואי-ביטחון.

כניגוד למבנה הבטון הפיזי הקשה של מרכז המידע, התערוכות מוצגות בו בעזרת טכנולוגיות אמנותיות, ויוצרות את הממד הארעי והעמוק, ההולם את הצורך בהתבוננות פנימית ובהרהורים. הברק של התמונות והטקסט נועד ליצור הפשטה של קירות מרכז המידע.

ברגע נדיר בספרו **בעקבות הזמן האבוד**, מזהה מרסל פרוסט שני סוגים שונים של זיכרון: נוסטלגיה הממוקדת בעבר, נגועה ברגשנות וזוכרת את הדברים לא כפי שהם היו, אלא כפי שאנו רוצים לזכור אותם; והזיכרון החי, הפעיל גם בהווה, ונמנע מגעגועים לעבר הזכור.

השואה אינה ניתנת לזכירה בצורה הראשונה, הנוסטלגית, משום שהזוועה הגלומה בה תעמיק תמיד את השבר שבין הגעגועים לבין הזיכרון. לפיכך, זיכרון השואה יכול להיות אך ורק מצב קיומי, שבו העבר נשאר פעיל בתוך ההווה. האנדרטה לזכר היהודים הנרצחים של אירופה מייצגת רעיון חדש של "זכירה", המובחנת מ"נוסטלגיה".

אני מאמין, שאורך חייה של האנדרטה שונה מזה של החוויה וההכנה האנושית.

אנדרטאות מסורתיות ניתנות להבנה באמצעות דימויים סמליים, ומה שהם מייצגים. הן מובנות לא כמושגים של אורך זמן, אלא כהרף-עין. הן ניתנות להתבוננות ולהבנה בעת ובעונה אחת. אפילו באדריכלות מסורתית, כמו בתכנון של מבוכים, יש רצף בין חלל וזמן, בין החוויה ובין הבנתה: האדם הנמצא במבוכ חותר לסלול לעצמו את הדרך פנימה או החוצה.

באנדרטה בברלין אין יעד, אין סוף, אין חיפוש דרך פנימה או החוצה. משך הזמן של ההתנסות האישית שהיא מזמנת, אינו תורם להבנה נוספת, שכן הבנה כזו היא בלתי אפשרית.

זמנה של האנדרטה, משך הזמן שעובר מן המשטח העליון שלה ועד לקרקעיתה, אינו קשור למשך הזמן של החוויה שעובר המבקר בה. אין פה לא געגועים ולא זיכרון של העבר, אלא רק זיכרון חי של ההתנסות האישית. כאן אנו יכולים ללמוד על העבר רק דרך התגלמותו בחוויה של הווה.

ב־10 במאי 2005, בטקס חנוכת האנדרטה לזכר היהודים הנרצחים של אירופה, אמר פטר אייזנמן את הדברים הבאים, המשלימים את תפיסת עיצוב הזיכרון שלו, אותה פרס במאמר דלעיל:

...אכן, היו ויכוחים וחילוקי דעות ואי־הסכמות בינינו. אך דבר זה בריא מאוד, ואני מאמין שעובדה זו רק עזרה לנו ליצור תהליך טוב יותר מזה שבו התחלנו. ברור שלא יכולנו לפתור את כל הבעיות, או להשביע את רצון כל הנוכחים. אך זו לא הייתה כוונתנו מלכתחילה. לעשות כך – פירושו היה לא לעשות כלום. לו ידענו מראש את תוצאת עבודתנו בטרם התחלנו בה – לא היינו מתחילים בכלל. הרבה ממה שיצרנו הינו תוצאה של הביטחון של חברי הוועדה, שביחד נצליח לעמוד במשימה. אבל ההצלחה של היום אינה מטרותנו, משום שהיא רק זמנית.

מטרותינו הן בעלות משמעות כפולה:

ראשית, רצינו ליצור זיכרון קבוע, לתעד מה התרחש בעיר הבירה הזאת. שנית, ואולי הרבה יותר חשוב, רצינו להתחיל ויכוח סביב המרחב המוצע על ידי הפרויקט, ולאפשר לדורות הבאים להסיק את מסקנותיהם שלהם. לא



רצינו לכוון אותם איך ומה לחשוב, אלא לאפשר להם חשיבה משלהם. מסיבות אלו, הצבנו אתגר אל מול רעיונות קיימים על מה שאתר הנצחה אמור להיות. לא ניסינו להיות פרובוקטיביים לשם הפרובוקטיביות עצמה, אלא ניסינו לעשות משהו שיביע בפשטות את החוויה היום-יומית השגרתית כל כך והבלתי פוסקת, של כל אלה שסבלו. ואולי דווקא הפשטות והשגרתיות האלו הופכות את היצירה הזאת לפרובוקטיבית. כך, אפוא, לקחנו על עצמנו את כל הסיכונים, אבל אני, באופן אישי, ידעתי מתי להיאבק על מה שהאמנתי בו כנכון עבור אנדרטת הזיכרון הזאת, כמו גם לסגת מדעותי הקודמות כאשר טעיתי. ואכן, טעיתי כאשר התנגדתי בתחילה להקמת מרכז המידע. אני סבור, שהשדה והמרכז יחד הם חשובים מאד ומשלימים אחד את השני. הפילוסוף האיטלקי אגמבן כתב ששני רעיונות מצויים בזיכרון: האחד הוא הבלתי נשכח – זהו השקט של השדה; השני הוא הניתן לזכירה – והוא מצוי בארכיונים, במרכז המידע. יחד הם הופכים את אנדרטת הזיכרון לאפשרית. כבר אמרתי בראשית דברי שזו הייתה חוויה מעוררת חרדת קודש, וחשוב לי





לציין זאת שוב. אבל אולי יותר מכל, תוך כדי תהליך זה התקרבותי יותר ליהדותי. אורתודוכסי או רפורמי, דתי או חילוני, אשכנזי או ספרדי, [ממוצא] גרמני או פולני – כולנו היינו זהים בעיניהם. מה שנותר עכשיו, אפוא, הוא לשתוק; להעניק את האנדרטה לעם הגרמני, למען ההווה והעתיד... בלבי אני איש ניו יורק, אבל החל מהיום, חלק מנשמתי יישאר כאן, בברלין...

(הצילומים באדיבות אתר ההנצחה לזכר היהודים הנרצחים של אירופה)





ספרים חדשים מומלצים

ספרי מחקר והגות

פרימו לוי — טרגדיה של אופטימיסט, מאת: מרים אניסימוב, הוצאת זמורה ביתן, 2007.

ב־11 באפריל 1987 צנח פרימו לוי אל מותו בביתו שבטורינו. חולה ומוכה דיכאון הוא נפל מטה מגרם המדרגות אל קומת הקרקע. "אם נמות בשתיקה, כפי שאיחלו לנו אויבינו, לא יידע העולם מה עולל האדם ומה יכול הוא עוד לעולל: העולם לא יכיר את עצמו" — כך כתב כמה חודשים לפני מותו. האם התאבד או שהייתה זו תאונה? הוא היה איש מוסר, בעל מחשבה עמוקה והומור דק, יהודי חילוני ששב אל שורשיו, אופטימיסט, חסיד תקופת הנאורות האיטלקית, מתנגד חריף להתאבדות, שעם זאת "נטש את החיים דרך החלון", כדברי ידידו, מבקר הספרות צ'זרה קאזס. פרימו לוי, בן למשפחה יהודית מתבוללת מפיימונטה, נעצר בידי המשטרה הפשיסטית האיטלקית בשנת 1943, והוא בן עשרים וארבע. הוא נכלא במחנה מעבר ומשם נשלח לאושוויץ. בזכות ידיעותיו בכימיה העבירו אותו במפעל אי. גה. פארבן במונז'יץ-אושוויץ III ולא המיתו אותו. בינואר 1945 שחררו הסובייטים את המחנה ופרימו לוי נדד בדרכים על פני אירופה, יחד עם הצבא האדום, עד שהגיע למולדתו תשעה חודשים מאוחר יותר.

בשובו לטורינו כתב את הזוהר אדם?, סיפור קורותיו באושוויץ, הנחשב לאחד הספרים החשובים ביותר במאה העשרים. אף יצירה אחרת לא חוקרת באותה חדות את המוסריות של ההיסטוריה האנושית ומבטאת בצורה עמוקה כל כך את זוועות רצח העם שביצעו הנאצים.

הביוגרפיה של פרימו לוי, שנכתבה על ידי מרים אניסימוב, ניזונה ממפגשים וראיונות עם חבריו הקרובים ביותר, מטקסטים שכתב, מחומר ארכיוני וממכתבים

שלו ושל רעיו. היא משרטטת את דמותו כאדם וכסופר, בוחנת את התרבות ואת הנסיבות שעיצבו אותו, ומנציחה את יצירתו ואת מורשתו.

פרימו לוי — שיחות וראיונות (1963-1987); עורך: מרקו בלפוליטי, הוצאת עם עובד, 2007.

יותר ממאתיים ראיונות התראיין פרימו לוי משנת 1963, השנה שבה החל להתפרסם כסופר, ועד 1987, שנת מותו. מלבד אלה הירבה להרצות בבתי ספר, בכנסים ובאסיפות, עד כי עם השנים נהיה לו הדבר למקצוע — מקצוע העד והדובר — לצד שני מקצועותיו האחרים, הכימאי והסופר.

הדיבור והכתיבה, אומר עורך הספר, היו שלובים זה בזה בחייו של פרימו לוי מאז ספרו הראשון. כפי שלוי אמר פעמים רבות לבני שיחו, לכתוב ספרו הראשון קדמו הסיפורים שסיפר לכל מי שהיה מוכן להאזין — לבני משפחה וידידים, אך גם לזרים מזדמנים בנסיעות ברכבת, במקומות ציבוריים, במקום העבודה, למעשה בכל מקום. הראיון בשביל פרימו לוי היה דרך להרחיב את אמנות הסיפור, להוסיף עוד דבר-מה שהוצל מן השיכחה.

מרקו בלפוליטי, עורך כל כתבי פרימו לוי באיטלקית, כינס בקובץ הזה 34 מן השיחות והראיונות המתועדים של הסופר. בשיחות ובראיונות אלה מתגלה אישיותו של לוי בכל עושר גווניה וריבוי פניה: יצירתו רבת הקולות והסגנונות — מסיפורי מדע בדיוני ועד שירה, מהומור קליל ועד הגות מעמיקה — עמידתו בין "שתי התרבויות", הספרות והמדע, השקפותיו החברתיות, הפוליטיות, קולו המוסרי הצלול והחד, ויחסו ליהדות, לציונות ולמדינת ישראל. ובמרכז כל אלה — חוויית היסוד של חייו, הלאגר, מחנה הריכוז, שלמרות כל מאמציו אין הוא יכול להתנתק ממנה. לאוהבי יצירתו של פרימו לוי מזומנת כאן פגישה מרגשת ובלתי אמצעית עם הסופר המיוחד הזה, שלדעת רבים הוא גדול סופרי השואה.



אשמה, סבל וזיכרון – גרמניה זוכרת את מתיה במלחמת העולם השנייה, מאת:
גלעד מרגלית, אוניברסיטת חיפה, 2007.

הספר בוחן את תרבות הזיכרון וההנצחה של המתים הגרמניים במלחמת העולם השנייה ומנתח את המתח המתקיים בתרבות זו בין מוטיב האשמה ובין מוטיב הסבל ותחושת הקורבן הלאומיים. הוא עומד על גלגוליה של תרבות ההנצחה הגרמנית מתום מלחמת העולם השנייה ואילך, על ביטוייה השונים בשתי המדינות הגרמניות שקמו בשנת 1949 בעקבות המלחמה הקרה – הרפובליקה הפדרלית של גרמניה (המדינה הדמוקרטית במערב) והרפובליקה הדמוקרטית הגרמנית (המדינה הקומוניסטית במזרח) – ועל קווי הדמיון בין דפוסי הזיכרון וההנצחה הרשמיים שהתגבשו בשתי מדינות אלו, על אף יריבותן האידאולוגית.

הספר גם בודק כיצד חלחל הנרטיב היהודי על השואה לשיח הציבורי בגרמניה וכיצד השפיע על הזיכרון וההנצחה של העבר הנאצי – תופעה שהגיעה לשיאה בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים, אך אותותיה ניכרו כבר בשנות השישים שלה. עוד עוסק הספר בגרמניה המאוחדת, בעידן שלאחר המלחמה הקרה, ובעדנה שהייתה בה לעיסוק המחודש בסבל בתחושת הקורבן של הגרמנים במלחמת העולם השנייה ובעקבותיה.

"לקרוא קירות". פריס במשל: מסמך תרבות חזותי, מאת: ציונה שימשי ודלית להב.
צילום: יכין הירש. הוצאת אבן חושן, 2006.

ספר זה, המעוצב ומיוצר בדומה לאלפי ספרים, הוא למעשה נקודת מוצא במסע התודעות לסימני דרך הקיימים בעיר, בכל עיר, בזכותם של נציגים חתרניים וסמויים מעין העוברים ושבים. סימני דרך אלה מובילים לגילוי תת-זרמים, אשר מרגע שנגלו, חושפים את פניה האחרים של העיר ואת התהליכים המשנים אותה.

פריס היא העיר המתועדת ביותר בעולם, והתבוננות ראשונה במאגר המסמכים החזותיים שבספר זה עשויה להטעות. לכאורה, זוהי עוד סקירה אדריכלית אחת במרחבי המטרופולין של מי שנשבה בקסמה רב-השכבות של פריס. אלא שכאן, לראשונה, מתמקד התייעוד במאות מבני מגורים שעליהם מקובעות לוחיות זיכרון אישיות לאנשים שחיו בהם, עד לרגע בו סומנו והועלו קורבן לכיבוש הנאצי.

הספר מתעד מאות בתים, שמבלי שנועדו לכך הם קיימים כ"אנדרטאות", כאתרי זיכרון לזוועות שהתחוללו בפריס יום-יום, בחסות ועידוד הממסד, בתקופה אפלה בתולדות המאה העשרים. פריס אינה מתכחשת לעברה. אירועים רבים בתולדותיה חקוקים בה על קירות מבנים במרחב הציבורי. מסמך תרבות חזותי זה מתעד את תהליך השינוי הדרמטי במרקם האנושי המתקיים בפריס, שתחילתו בארבע שנים, 1945-1941.

פרק השואה היהודית הוא כתם נצח בתולדותיהן של ערים רבות באירופה, וכל אחת מהן מקיימת נושא זה בזיכרון הקיבוצי בדרכה שלה. שישים שנה לאחר סיומה (הרשמי בלבד) של אותה תקופה, כאשר המחקרים, ההתמודדות המעשית, ההתעלמות וההכחשה צועדים זה לצד זה בנינוחות מפחידה, יש לקוות שתרומתו של מסמך תרבות זה לזיכרון הקיבוצי תהייה בעלת משמעות. כישראלים, הנושא מרחיב את גבולותיו ומציע תובנות לחיינו כאן ועכשיו. פריס היא רק משל להם.

הגדרת ספר זה כמסמך תרבות חזותי, נועדה לעודד את הקורא לנהוג בו כתצורה (פאזל), המאפשר להתמקד כל פעם בפרק אחר, כשזה הכרוך אחריו (בספר) אינו מכתוב בהכרח את רצף ההתבוננות הקריאה בו.

למונח "אותנטי" אין תפקיד ראשון במעלה כשמדובר בהנצחה ממסדית במרחב הציבורי. ייחודו של התיעוד במסמך זה היא בחשפו רבות מהאנדרטאות האותנטיות היחידות בפריס, הלוחיות האישיות, שנקבעו בזמן אמת ולא כהחלטת ועדה עירונית ממונה, מסננת ומנסחת.

התצלומים במסמך תרבות חזותי זה נעשו במכוון כאילו הם מתעדים את מבטו החולף של עובר אורח, שהמצלמה היא לו שותפה יום-יומית מסייעת. ייחודו של המבט החולף המתעד הוא בכך, שאינו מעמיד יומרות אדריכליות-אמנותיות כקודמות לעצם התיעוד – שתפקידו הוא לקבע מראה בזיכרון כדי שייזכר לעד.

תצלומים, כדרכם, עשויים לקבל משמעות שונה בעיני כל מתבונן. המידע הנלווה לתצלומים בספר זה חייב להרחיב ולהשלים את הנושא בבחירה, שהיא חלק ממסע אישי, מתוך החומר האינסופי הקיים היום בשפות רבות ובגישות שונות. כדרכם של מאגרי מסמכים מצטברים, מידע מסוים עשוי לחזור פעמים מספר, אך בכל הקשר הוא מאיר היבט נוסף ושונה לנושא בו מתמקד התיעוד.

כל החומר הכתוב בספר, המוגדר כמידע, מבוסס על תיעוד רשמי ועל הצלבת מחקרים רבים, המצוינים במקורות ובהערות. הרשימות האישיות שבספר, גם כשנלווה אליהן ציון המקור, אינן נצמדות לצילו, ולעיתים אף בועטות בו, אך הוא "נושף



בעורפן". הערכתנו ותודתנו לכל אלה שמחקריהם מאפשרים את לימוד אירועי התקופה. ספר-מסמך זה, בשלוש שפות – עברית, צרפתית ואנגלית – מאפשר בתכנונו הייחודי רצף קריאה דו-כיווני. מספור העמודים בחיצים הדו-כיווניים נועד לאפשר התמקדות בשפה המועדפת.

ליל הברדלח – ברניקה של חורבן, מאת: מרטין גילברט, הוצאת ידיעות אחרונות, 2007.

ב-7 בנובמבר 1938 נכנס לשגרירות גרמניה בפרזיז יהודי צעיר, מלא זעם על גירוש משפחתו מגרמניה, וירה חמישה כדורים בדיפלומט גרמני זוט. כעבור שלושה ימים מת הדיפלומט. עם רדת החשכה, בערב 9 בנובמבר 1938, נשטפה גרמניה באלומות אנטישמית מתוזמרת היטב. החורבן של אותו לילה – "ליל הברדלח" – היה תחילתו של תהליך החיסול השיטתי של יהודי אירופה.

בספר זה בוחן אחד מגדולי ההיסטוריונים בני זמננו, מרטין גילברט, את אירועי "ליל הברדלח" כרגע ההיסטורי המדויק שממנו לא הייתה חזרה בדרך לשואה כוללת. בהתבסס על תיעוד יוצא דופן של עיתונאים, דיפלומטים ועדי ראיה, הוא טווה את סיפור האימה וההרס על כל פרטיו. במבט רחב יותר הוא בוחן את התהליכים ההיסטוריים שהובילו לאותו לילה, שבו הותר דמם של יהודי אירופה ונסללה הדרך למלחמה הנוראה שבאה אחריו.

ומספסל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ, מאת: ד"ר יעל דר, הוצאת ספרים על שם י"ל מאגנס, 2006.

בספרה ומספסל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ מתארת ד"ר יעל דר כיצד התגייסו סופרי הילדים בארץ ישראל לספר סיפור חדש, שבמרכזו לחימה והקרבה של צעירים: ילדי ארץ ישראל הוצגו בו כנחשונים המראים את הדרך לדור האבות. בד בבד היא מראה שספרות הילדים לא התעלמה מהידיעות על חורבנה של יהדות אירופה. אף שלכאורה אפשר היה לצפות שספרות המיועדת לצעירים תבקש לחסוך מהם את הידיעות על ההשמדה, דווקא ספרות זו הייתה זו שהזדרזה לספר את סיפור האסון. בהתייחסויות

הספרותיות המגוונות והרבות לשואה בזמן התרחשותה, אף הקדימה ספרות הילדים את סיפר השואה למבוגרים.

הספר מציג את הסיפור הצבאי-לאומי ואת סיפור הזיקה לאסון יהדות אירופה, שסופרו לילדים במלוא מורכבותם. המחברת גם מראה כיצד נזנחו מקצת הדגמים הספרותיים שעסקו בשואה בשנות המאבק בבריטים, וכיצד לקראת קום המדינה מיזגה ספרות הילדים את גבורתם של צעירי היישוב ואת סיפור השואה למסכת נחושה של לקח לאומי.

הספר פורס יריעה רחבה של היצירה הספרותית לילדים ולנוער בשנות הארבעים של המאה הקודמת, מאת סופרים ממרכז הבמה ומשוליה, ומנתח בפירוט כמה יצירות מכוונות. בתוך כך הוא זורה אור על החברה והתרבות באותן שנים ומערערת על מוסכמות בנוגע לעמדתו של היישוב כלפי שואת יהודי אירופה ולניצולים שהגיעו לארץ.

כאן ושם, עכשיו ובימים האחרים – שבר השואה וביטויי בבתי הקברות ובאנדרטאות בפולין ובישראל, מאת: רבקה פרצ'ק, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, 2006

הספר עוסק בשבר השואה וביטויי בבתי הקברות ובאנדרטאות בפולין ובישראל. יהודים ששרדו את השואה בפולין החלו לקבץ אל בתי הקברות מצבות שנשרדו, ולהקים בהם אתרי זיכרון. לעתים הם עשו זאת בעזרת יהודים יוצאי פולין וארגונים יהודיים מחוץ לפולין. לאחר זמן נחלצו פולנים, שהחלו לגלות עניין בתרבות היהודית, לטפל בבתי קברות של יהודים ולהקים אנדרטאות לזכרם. המחברת מנסה להבין את המניעים לכך.

לאחר ביקורים בפולין, סקירת כשבעים בתי קברות, ריאיון עשרות פולנים, עיון בספרי יזכור של קהילות ובתעודות, מגיעה רבקה פרצ'ק למסקנה, שהיהודים פעלו לאורה של המסורת היהודית בדבר חשיבות שימור המתים בקברם, עד אחרית הימים ותחיית המתים, וכן מתוך צורך להשיב לקדמותו איזון שהופר ויצר תוהו ובוהו בעולמם. את האנדרטות הם הקימו בפולין לציון פרידתם מן המקום שהיה להם מקלט במשך מאות שנים, ואת האנדרטאות שהקימו בישראל הם יצרו כסמל להתנתקות שלהם מפולין ומעברם למקומם החדש-ישן.

אשר לפולנים – חלקם פעלו מתוך מניעים פוליטיים: הקמת אנדרטאות הייתה מבחינתם מחאה על האנטישמיות שהפגינו השלטונות ועל טשטוש עובדת קיומם



של יהודים בפולין בעבר; חלקם פעלו ממניעים דתיים: הללו ראו ביהודים שהלכו אל מותם, כאילו היו "השה האלוהי" על פי הנצרות, את מי שמקריבים עצמם למען גאולת העולם. פולנים אחרים התגייסו לפעילות זו ממניעים שמקורם בתפיסת הקשר בין יהודים לפולנים בעבר הרחוק ובמוצאם המשותף מן המזרח, ויש מביניהם שפעלו כדי לקרב בני נוער פולניים אל היהודים, שהיו בעבר המיעוט הגדול ביותר בארצם.

פוסט־ציונות, פוסט־שואה, מאת: אלחנן יקירה, המכון לחקר הציונות וישראל ע"ש חיים וייצמן, אוניברסיטת תל אביב ועם עובד, 2006.

שלוש המסות הכלולות בספר זה, עניינן סוגיה אחת: השימוש בשואת יהודי אירופה כטיעון מרכזי במאבק האידאולוגי האנטי־ציוני והאנטי־ישראלי. למאבק הזה, טוען המחבר ומסביר, גילויים שונים, אך בעיקרו של דבר הוא מבקש לערער על הלגיטימיות ההיסטורית, המשפטית, המוסרית והפוליטית של צדקת התביעה למדינה יהודית בארץ ישראל.

המסה הראשונה מספרת על קבוצות של מכחישי שואה בשמאל הרדיקלי הצרפתי. ייחודו של מפעל ההכחשה של קבוצות אלה הוא בכך, שעניינו העיקרי הוא האנטי־ציונות. בניגוד להכחשת השואה של חוגי הימין, המוכרת יותר, הרדיקלים מן השמאל אינם אנטישמים במובן הקלאסי של המונח.

המסה השנייה דנה בהגותם של קבוצת אינטלקטואלים ישראליים – היסטוריונים, פילוסופים ואחרים – המשתמשים בשואה ובלקחיה באופן שיטתי כדי לאשש טיעונים אנטי־ציוניים או פוסט־ציוניים. הם אינם מכחישים את עובדת קיומם של תאי הגזים, כמובן, אבל כמו מכחישי השואה מן השמאל בצרפת, הם משתמשים בה בביקורתם הקיצונית – עד כדי דה־לגיטימציה – על ישראל, על מדיניותה ועל העקרונות האידאולוגיים והמשפטיים שעליהם היא מתבססת.

הפרק השלישי בספר בוחן את כתיבתה של הפילוסופית חנה ארנדט, ובעיקר את ספרה הנודע על משפט אייכמן. פרופ' יקירה מאתר בספרה, שהיה אמור להיות סקירה עיתונאית של המשפט, הסתייגות עקרונית, מובלעת אך גם מפורשת, מזכותה של מדינת ישראל לבטא עמדה יהודית ייחודית על שואת יהודי אירופה. ספרה של ארנדט על משפט אייכמן, פוסק המחבר, תרם ומוסיף לתרום – באופנים שאינם

מנותקים מחייה ומדרכה של חנה ארנדט – להתפתחותה של האידיאולוגיה האנטי-ציונית ולבניינה.

הדרך למשפטי נירנברג, מאת: אריה יוסף כוכבי, "יד ושם", 2006.

בין נובמבר 1945 לאוקטובר 1946 נשפטו בבית הדין הבינלאומי בנירנברג 22 מראשי המשטר הנאצי, באשמת ביצוע פשעי מלחמה. יותר ממחציתם נידונו למוות. בספרו הדרך למשפטי נירנברג קובע אריה כוכבי, כי למרות הזעזוע ממעשי הזוועה של הנאצים, מדיניות הענישה של בעלות הברית הושפעה בעיקרו של דבר מן האינטרסים הפוליטיים והגיאופוליטיים השונים והמנוגדים של כל אחת מן המעצמות. בעקבות מחקר מקיף בארכיונים בארצות הברית ובבריטניה, המחבר מראה כי סוגיית הענשתם של פושעי המלחמה נידונה בהרחבה בין בעלות הברית כבר משלביה הראשונים של המלחמה. כן הוא משחזר את עמדותיהן של המעצמות ואת האילוצים והשיקולים שמנעו מהן לאמץ מדיניות ענישה משותפת בזמן המלחמה.

כוכבי דן, בין השאר, בתמיכתם של צ'רצ'יל ורוזוולט בהוצאה להורג ללא משפט של מנהיגי מדינות הציר ומראה כי אמנת נירנברג – על המחלוקות שליוו את גיבושה ועל החידושים המשפטיים שנכללו בה – עמדה בסופו של דבר בסתירה לכוונותיהם המקוריות של מנהיגי בריטניה וארצות הברית.

כוכבי מעמיד את הדיון בהענשת פושעי המלחמה בהקשר של המחקר העכשווי על מלחמת העולם השנייה ומאיר סוגיות שנויות במחלוקת בתולדות המלחמה. בין השאר הוא דן ביחסים הסבוכים בין מעצמות המערב לבין עצמן ובינן לברית המועצות, בלחציהן של הממשלות הגולות לנקוט צעדי נקם ובעמדותיהן של הממשלות הניטרליות לנוכח דרישות הצדדים הלוחמים.

חנה ארנדט בירושלים, עריכה: סטיבן אשהיים, סדרת ספרי המרכז להיסטוריה גרמנית על שם ר' קבנר, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, 2007.

אסופת המאמרים חנה ארנדט בירושלים מבוססת על הרצאות בכנס הראשון שנערך בישראל על דמותה ויצירתה של ארנדט, מתוך גישה פתוחה וביקורתית. מורכבות



זהותה היהודית והגרמנית; מחויבותה האישית לציונות ולמדינת ישראל, בצד הביקורת נגדן; כתביה על הטוטליטריות, הנאציזם ומשפט אייכמן; קשריה עם אינטלקטואלים בני המאה העשרים, מגרשם שלום ועד מרטין היידגר; יחסיה האינטימיים והעמוקים עם התרבות הגרמנית; וכתביה על מחשבה ופילוסופיה מדינית בעיצומה של חוויית המאה העשרים – כל אלה הם חלק מהסוגיות המגוונות הנידונות בספר.

בספר חברו יחדיו חוקרים מן השורה הראשונה מישראל, מגרמניה ומארצות הברית, כדי למלא חלל בחקר דמותה ויצירתה של חנה ארנדט. מאמריהם המגוונים מצביעים על האקטואליות של הגותה בעצם ימינו אלה, ומראים כי עבודותיה וכתביה נוגעים גם כיום הן בבעיות קיומיות המאפיינות את החיים בישראל והן בפרדוקסים של הזהות היהודית בישראל ובעולם.

שאלת האשמה, מאת: קרל יאספרס, עריכה: יעקב גולומב, דוד בנקיר, תרגום: יעקב גוטשלק, דפנה עמית, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, 2006.

החיבור **שאלת האשמה**, התגובה האמיצה והנוקבת ביותר של קרל יאספרס, אחד מגדולי ההוגים האקזיסטנציאליסטיים במאה העשרים, לזוועות של הנאציזם, עומד במרכזו של קובץ זה. קוראיו של יאספרס יעריכו בוודאי את הרלוונטיות של דיונו לימינו, שכן פשעי מלחמה ופשעים נגד האנושות, ושאלות האחריות או האשמה הכרוכות בהם, לא נולדו ברייך השלישי ולא איבדו מתוקפם עם נפילתו. חשיבות עיסוקו של יאספרס בשאלת האשמה בולטת היום כמו אז, שכן דווקא מתוך שהוא מסרב להכיר בהאשמה גורפת ובלתי מובחנת של עם שלם, הוא מגדיר את המרחב שבו יש תוקף להכרת הגרמנים באשמתם: אשמה במה שמעבר לשאלות הפוליטיות והפיליות, האשמה שבציות לדרישותיה של "המדינה הפושעת", ששלטה בגרמניה בשנים 1933-1945, האשמה שבכפירה בערכים אוניברסליים של סולידריות בין בני האדם.

בקובץ נכללות התייחסויות נוספות של יאספרס ל"שאלת האשמה", בהתכתבויותיו עם חנה ארנדט, בראיון עם עורך השבועון הגרמני "דר שפיגל" ובתגובתו לדיון בפרלמנט הגרמני על ההתיישנות של פשעי הנאצים.

בין זיכרון לתקווה – ניצולי השואה בגרמניה הכבושה, מאת: זאב מנקוביץ, "יד ושם", 2006.

זאב מנקוביץ פורס כאן לראשונה את סיפורם המרתק של 250,000 ניצולי שואה שהתגבשו באזור הכיבוש האמריקני בגרמניה בין 1945 ל-1948. אנשי שארית הפליטה ראו את עצמם בתור גשר חי בין השמדה לתחייה, שרידים אחרונים של עולם שחרב ושותפים להשבתו לחיים. הספר מביא את פרשת השיקום המופלאה של אנשי שארית הפליטה מנקודת המבט שלהם. כך נחשפים בפני הקורא המורכבות הטרגית של חייהם והישגיהם הפוליטיים והחברתיים. אנשי שארית הפליטה לא נכנעו לייסורים והצליחו לשמר את אנושיותם, ואף על פי שאיבדו את יקיריהם ואת רכושם, הם המשיכו בחייהם – נישאו, הקימו משפחות ופעלו למען עתיד טוב יותר, כשעיניהם נשואות לארץ הנכספת.

החשבון הפולני – עימות עם זיכרון, מאת: מירי פז (עורכת), הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.

זהו אוסף מסות פרי עטם של אינטלקטואלים פולניים, שערכה ותרגמה מירי פז. זהו המפגש הראשון בין הקורא הישראלי לקולות החשובים ביותר של הוגים, אנשי תרבות ומבקרים, הנוטלים חלק בדיון קבוצתי על זיכרון, על היחס להיסטוריה, למלחמה, לשואה וליהודים. עוד בזמן המשטר הקומוניסטי בפולין היו ניסיונות להתמודד עם הנושא, אך ניסיונות אלה קיבלו תנופה רק אחרי השבת הדמוקרטיה למדינה, והשיח הציבורי בנושאים אלה מקיף היום חוגים רחבים של אינטלקטואלים בפולין.

עתידה של הכחשה – התבוננות בשאלת הג'נוסייד, מאת: אלן פינקלקראוט, הוצאת ראובן מס, 2006.

תופעת הכחשת השואה נקשרת בדמיוננו לשרידים של הרוע הפשיסטי, שאותו התרגל כבר העולם לגנות, אולם היום מדובר כבר במשהו אחר. בספר עתידה של הכחשה,



שנכתב למעלה מעשרים שנה לפני שהכחשת השואה קיבלה מקום מרכזי בהצדקת מדיניותה של איראן, בוחן אלן פינקלקראוט איך הפכה הכחשת השואה מתעמולה ניאור-נאצית לאופנה אינטלקטואלית מכובדת בעלת איצטלה מחקרית, המכנה את עצמה בשם "רוויזיוניזם".

הספר אינו עוסק ב"אנטישמיות" במובן הקלאסי של המילה, ומסלולו אינו מוביל אותו ללאומנות האירופית השמרנית, אלא דווקא אל ליבו של השמאל הקיצוני ביותר בצרפת. מקור ההכחשה אינו הרוע, אלא התמימות המתוחכמת המצויה בקרבו של האדם המערבי הממוצע. לפיכך, לא "האנטישמיות" היא הנושא המרכזי של הספר, אלא התנהלותה של אופנה היוצרת דעת קהל שמעוניינת להכחיש אירוע שכזה. לכן, גם התקבלותו של הספר בצרפת חרגה מעבר לחוגים המתעניינים בשאלה היהודית, והפכה אותו לספר קלאסי במחשבה המדינית.

קריאתו ההיסטורית של פינקלקראוט משלבת פולמוס עם ניתוח חד. הוא עוקב אחר עמדותיהם של זרמים מרקסיסטיים, מאז משפטו של דרייפוס ועד הפולמוס על הכחשת השואה בסוף המאה העשרים. קריאתו הולכת צעד-צעד בעקבות מה שהפך להיות הכחשת השואה: מתולדותיה הציבוריות, דרך תורת הפרשנות שלה, עולם השאיפות שהיא מייצגת, ועד המיתוס הגדול שלה. כך, בסופו של המהלך, נחשפת התשתית הכריסטולוגית העומדת בבסיס הסיפור הרוויזיוניסטי, שצמח בתוך תאי הגאולה החילונית של המרקסיזם. בתוך סיפור תשתיתי זה חוזר המתח בין "היהודי שבבשר" לבין הטוענים לכתר "היהודי שברוח". כאן מגלה הספר תובנות מעניינות גם עבור הקורא הישראלי, המתעניין במעבדה שבה צומחת אופנת העוינות הפוליטית לישראל.



המשתתפים בשנתון

פיטר אייזנמן (Peter Eizenmann)

פרופ' אייזנמן (יליד 1932, ניוארק, ניו ג'רסי) הינו הבולט מבין הארכיטקטים האמריקניים מהאסכולה הדקונסטרוקטיביסטית. הוא גילה את הארכיטקטורה כתלמיד מתחיל באוניברסיטת קורנל וויתר על מעמדו בנבחרת השחייה שלה כדי להשתלב בלימודים אלה. תואר ראשון בארכיטקטורה קיבל פרופ' אייזנמן בקורנל ואת התואר השני עשה באוניברסיטת קולומביה. תואר דוקטור הוענק לו על ידי אוניברסיטת קיימברידג'. הוא מלמד ארכיטקטורה באוניברסיטת ייל ומתכנן ומעצב בניינים חשובים. לאחרונה השלים את "האנדרטה לזכר היהודי הנרצחים של אירופה", במרכז ברלין, ואת האיצטדיון החדש באוניברסיטת פניקס בגלנדייל, אריזונה.

יולנטה אמברושביץ-ג'ייקובס (Jolanta Ambrosewicz-Jacobs)

ד"ר אמברושביץ היא מנהלת המרכז ללימודי השואה באוניברסיטה היאגלונית בקרקוב ומשמשת כיועצת אקדמית במוזיאון אושוויץ-בירקנאו. ד"ר אמברושביץ גם משמשת כיועצת לצוות מומחים בנושאי חירות האמונה והדת. פרסמה מאמרים בנושאים העוסקים בדעות קדומות וסובלנות. עיקר עניינה הוא במאבק בשנאת זרים, אי-סובלנות ואנטישמיות ובדרכים להטמעת ערכים אלה בעבודה החינוכית.

אלישיה ביאלצקה (Alicja Bialecka)

ד"ר ביאלצקה היא ראש המחלקה לתוכניות חינוכיות ב"מרכז הבינלאומי לחינוך בנושא אושוויץ והשואה". את הדוקטורט שלה עשתה בהיסטוריה באוניברסיטה היאגלונית בקרקוב, בפקולטה ליחסים בינלאומיים ומדעי המדינה. ד"ר ביאלצקה מייצגת את מוזיאון אושוויץ בכנסים בינלאומיים ומסייעת גם להדרכה באתר המחנה, בעיקר למבקרים דוברי אנגלית.



איה בן נפתלי (Aya Ben Naftali)

איה בן נפתלי היא מנכ"לית "משואה" – המכון ללימודי השואה בקיבוץ תל יצחק והאוצרת הראשית של המוזיאון שבמקום. בשנים האחרונות היא מובילה את המחקר והפיתוח במוזיאון האינטראקטיבי ב"משואה", שבמסגרתו הוצגו התערוכות "שישה מיליון קטגורים" ו"השיח התרבותי על אודות השואה במדינת ישראל". הובילה את הקמת תערוכת תנועות הנוער – "שלוש שורות בהיסטוריה" – שנפתחה בקיץ 2006. בן נפתלי הינה מוסמכת החוג להיסטוריה באוניברסיטת תל אביב ופרסמה מחקר ומאמרים רבים על ההרג ב"פורט התשיעי" בגטו קובנה, בתקופת הכיבוש הגרמני.

סוזן בארדג'ט (Suzanne Bardgett)

ד"ר בארדג'ט עמדה בראש הצוות שהכין את התערוכה על השואה במוזיאון המלחמה הבריטי. התערוכה, המשתרעת על פני 1,200 מ"ר, נפתחה ביוני 2000. הצוות של ד"ר בארדג'ט ערך בשנת 2002 תערוכה שנייה בשם "פשעים נגד האנושות": בחינת האלימות האתנית והג'נוסייד. עבודתה האחרונה של ד"ר בארדג'ט הינה חדר ההנצחה בבוסניה-הרצגובינה (שנפתח ביולי 2007), שם היא שימשה כיועצת לתכנים ולנושאי מוזיאולוגיה. בנוסף לכך, שימשה ד"ר בארדג'ט בתפקידים בתחומי החינוך, העריכה והתכנון במוזיאון המלחמה הבריטי.

מיכל גוברין (Michal Govrin)

ד"ר גוברין היא סופרת, משוררת ובמאית תיאטרון. בעלת תואר דוקטור מאוניברסיטת פריס. ביימה בכל התיאטראות הגדולים בארץ, והינה מיוצרי התיאטרון הניסיוני היהודי. פרסמה תשעה ספרי שירה ופרוזה. הרומן פרי עטה, **הבזקים**, עומד לראות אור השנה בתרגום לצרפתית. מסותיה התפרסמו בכתבי עת מובילים בארץ ובעולם, ויצירתה הספרותית והתיאטרלית זכתה לפרסים רבים. ד"ר גוברין נולדה בתל אביב, היא אם לשתי בנות, וחייה עם משפחתה בירושלים.

כריסטיאן וולפרס (Christian Wolpers)

כריסטיאן וולפרס הוא איש חינוך ותיק, בוגר תיאולוגיה וספרות אנגלית באוניברסיטת המבורג. שימש כמורה בבתי ספר במשך מספר שנים וכמדריך באתר המחנה ברגן-בלזן. חבר בצוות ההדרכה באתר ברגן-בלזן ומעצב קונספציות חינוכיות במרכז הלמידה במקום.

דניאל ליבסקינד (Daniel Libeskind)

דניאל ליבסקינד, יליד פולין (1946), הינו ארכיטקט יהודי אמריקאי, אשר עיצב בניינים חשובים ביותר, שאחד מהם הוא המוזיאון היהודי בברלין. בין הבניינים האחרים שעיצב: מוזיאון האמנות בדנוור, קולורדו (ארצות הברית), מוזיאון המלחמה הבריטי במנצ'סטר, המוזיאון היהודי בקופנהגן, ומרכז ווהל באוניברסיטת בר-אילן, בישראל. בשנת 2003 זכה ליבסקינד בתחרות על תוכנית האב לעיצוב מחדש של אתר מרכז הסחר העולמי ("מגדלי התאומים") במנהטן, ניו יורק.

ערן נוימן (Eran Neuman)

ד"ר ערן נוימן הוא אדריכל. הוא מרצה בכיר בבית הספר לאדריכלות ע"ש דוד עזריאלי שבפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ באוניברסיטת תל אביב. מחקריו מתמקדים בשאלת הייצוג באדריכלות המודרנית ובאדריכלות כמדיה. ערן הרצה ופרסם רבות על שאלת ייצוג השואה באדריכלות, בין היתר ב"דפים לחקר השואה" (מאסף כ"א) וב"תיאוריה וביקורת" (גיליון 28), באוניברסיטת פנסילבניה, באוניברסיטת נורת'ווסטרן ובטכניון. במהלך שנת הלימודים 2006-2007 היה ערן נוימן חוקר אורח ב־Center for Advanced Holocaust Studies בווישינגטון די.סי. בימים אלה הוא מסיים ספר מחקרי על מוזיאוני שואה מובילים בעולם. הספר ייצא במהלך 2008 באנגלית.

בינה סלע-צור (Bina Sela-Tzur)

בינה סלע-צור, ילידת דגניה, הינה מוזיאולוגית ושימשה כמנהלת חטיבת המוזיאון בבית לוחמי הגטאות, שם הנהיגה את עיצובו מחדש של המוזיאון יחד עם האדריכלית מאירה קובלסקי. כיום היא משמשת כאוצרת הראשית של בית התפוצות בתל אביב.

יהודית ענבר (Yehudit Inbar)

יהודית ענבר הגיעה ל"יד ושם" בשנת 1994, לרכז את תהליך הפרוגרמה לקומפלקס המוזיאונים החדש. לאחר סיום הפרוגרמה היא נבחרה למנהלת אגף המוזיאונים ב"יד ושם", תפקיד בו היא משמשת עד היום. במסגרת זו שימשה כאוצרת אחראית של התצוגה במוזיאון החדש לתולדות השואה. כמו כן, ריכזה מבחינה אוצרית את תהליך ההקמה של המוזיאון לאמנות השואה, של בית הכנסת הכולל תצוגת



יודאיקה של הקהילות שנספו, ושל הביתן לתערוכות מתחלפות. כן אצרה והייתה אחראית על תערוכות נוספות ב"יד ושם" ובחו"ל – הבולטת שבהן התערוכה "אין משחקים ילדותיים", שעסקה במשחק ויצירה של ילדים בתקופת השואה. בשנת 2007 אצרה את התערוכה "כתמים של אור – להיות אישה בשואה".

לפני הגעתה ל"יד ושם" שימשה יהודית ענבר במשך שנים רבות כמנהלת המחלקה לאמנות ולמוזיאונים במשרד החינוך והתרבות. בתפקיד זה עסקה בהכנת חוק המוזיאונים ובהעלאת הרמה המקצועית של המוזיאונים בארץ, שבמסגרתה הוקמו, בין היתר, התוכנית ללימודי תעודה במוזיאולוגיה באוניברסיטת תל אביב ומרכז השימור הארצי, ונעשה מיחשוב כולל של אוספי המוזיאונים. ליהודית ענבר תואר שני בתולדות האמנות מהאוניברסיטה העברית בירושלים.

נילי קרן (Nili Keren)

ד"ר קרן עוסקת שנים רבות בחקר השואה, הוראתה והנחלת זיכרונה. ד"ר קרן הרצתה בעבר בבית הספר לתלמידי חו"ל באוניברסיטה העברית וקיימה השתלמויות לאנשי חינוך באוניברסיטת תל אביב. כמו כן, היא הקימה וניהלה את המרכז להוראת השואה במכללת סמינר הקיבוצים בתל אביב, בו הייתה חברת הנהלה ובו הרצתה עד 2007. כיום משמשת ד"ר קרן כיועצת אקדמית-פדגוגית ל"משואה" – המכון ללימודי השואה בקיבוץ תל יצחק. ד"ר קרן כתבה שלושה ספרים ועשרות מאמרים בנושא השואה והנחלתה, והיא עורכת את שנתון "משואה" מזה ארבע שנים.

שוש רותם (Shosh Rotem)

נולדה בארצות הברית ב־1962 ועלתה לארץ עם הוריה ב־1970. היא אדריכלית מורשית, בוגרת הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים של הטכניון. במשך 12 שנים עבדה במשרדי אדריכלים שונים, וכן פתחה משרד תכנון עצמאי. ב־2005 סיימה תואר MA בתוכנית הבינתחומית של הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. היא כותבת עבודת דוקטור בתוכנית זו, בהנחיית פרופ' חנה שקולניקוב.

אבנר שלו (Avner Shalev)

אבנר שלו נולד בירושלים ב־1939. בוגר בית הספר "תיכון חדש" בתל אביב והאוניברסיטה העברית בירושלים. בין השנים 1956–1980 שירת בצה"ל, עד פרישתו בדרגת תת-אלוף. בתפקידו האחרון היה קצין חינוך ראשי ומפקד חיל החינוך. לאחר

פרישתו מהשירות הצבאי כיהן שלו כמנהל מינהל התרבות במשרד החינוך והתרבות וכיו"ר המועצה הציבורית לתרבות ואמנות. בתפקידו זה יזם, יחד עם אוניברסיטת תל אביב, את לימודי המוזיאולוגיה בארץ, וכן עסק בהכנת חוק המוזיאונים בישראל. בשנת 1993 מונה שלו לתפקיד יו"ר הנהלת "יד ושם". תחת הנהגתו עבר מוסד "יד ושם" מהפך דרמטי: שלו יזם תוכנית פיתוח רב-שנתית מקיפה, שמטרתה הייתה להכין את "יד ושם" להתמודדות עם האתגרים של קיום זיכרון השואה והנחלתו במאה ה-21. מרכיב מרכזי חשוב בתוכנית הפיתוח היה הקמתו של מכלול מוזיאוני חדש, הכולל מוזיאון חדש לתולדות השואה, שאבנר שלו היה האוצר הראשי שלו. בשנת 2007 העניק נשיא צרפת לאבנר שלו את אות לגיון הכבוד הצרפתי על פעולתו יוצאת הדופן למען הנחלת זיכרון השואה בעולם. באותה שנה גם קיבל שלו, בשם "יד ושם", את פרס יורש העצר הספרדי, על תרומה לתחום ההרמוניה וההבנה ההדדית (קונקורדיה).



Islands of Memory

Holocaust Museums in the 21st Century

Selected studies, Articles and Essays

Massuah Yearbook 35

Editor: Nili Keren



**Massuah Institute for Holocaust Studies
Ministry of Defense – Publishing House**

I

Islands of Memory*
Holocaust Museums in the 21st Century

Editor: Nili Keren

Editorial:

Prof. Izhak Kashti, Aya Ben Naftali, Nava Semel

Editing: Aryeh Idan

Translation from English: Analu Verbin

Cover: Amir Zeltzer, Studio Z

This yearbook is published with the generous
help of the Claims Conference, 2007

(*) The name is a citation from Yehuda Amichai,

Open, Close, Open, Schocken, 1998

© All Rights Reserved to Massuah – Institute
for Holocaust Studies and the Ministry of Defence Publishing House

Printed in Israel, 2008

The Jewish Time Bomb

On my desk is a stone with "Amen" carved on it; one survivor fragment
of the thousands upon thousands of bits of broken tombstones
in Jewish graveyards. I know all these broken pieces
now fill the great Jewish time bomb
along with the other fragments and shrapnel, broken Tables of the Law
broken alters broken crosses rusty crucifixion nails
broken house ware and holy ware and broken bones
eyeglasses shoes prostheses false teeth
empty cans of lethal poison. All these broken pieces
fill the Jewish time bomb until the end of days.
And though I know about all this, and about the end of the days,
The stone on my desk gives me peace,
It is the tombstone no one touches, more philosophical
Than any philosopher's stone, broken stone from broken tomb
More whole than any wholeness,
A stone of witness to what has always been
And what will always be, a stone of amen and love,
Amen, amen, and may it come to pass.

Yehuda Amichai, **Open, Close Open**, translated from Hebrew by Chana Bloch & Chana Fronfeld, Harcourt, New York, 2000, p. 173

Contents

1. Introduction – How Does One Shape Memory? – Nili Keren 9
2. The Physical Presence of the Holocaust – Eran Neuman 22

Part 1: "Our Holocaust"

3. Massuah Museum – History, Memory, and Identity –
Aya Ben-Naftali 37
4. Between Memory and Reality – the Renovated Wing
of the Ghetto Fighters' House Museum – Bina Sela-Tzur 54
5. At Eye Level – the New Holocaust Historical Museum at Yad
Vashem – Avner Shalev and Yehudit Inbar 65

Part 2: Designing the Vale of Tears

6. The Dynamics of Remembering the Holocaust in Poland – National
Exhibitions in the Service of Education and Commemoration at
Auschwitz-Birkenau – Jolanta Ambrosewicz-Jacobs
and Alicja Bialecka 77
7. Confronting the Face of Evil – Thoughts about a Visit to
Auschwitz – Michal Govrin 98
8. Bergen-Belsen – the Site as a Museum and the
Museum as a Site – Christian Wolpers and the Founding Team 107
9. Wewelsberg – Thoughts about the New Concept of the
Permanent SS Historical Exhibition – Wolf Berbek 114



Part 3: The Unliberated "Liberators"

- | | |
|---|-----|
| 10. "A Must-See" – Use of Films in the Holocaust Exhibition
at the Imperial War Museum London – Suzanne Bardgett | 141 |
| 11. Holocaust Museums in USA – the Emergence of a New
Museum Prototype – Shosh Rotem | 151 |

Part 4: Berlin – Truly Corrected?

- | | |
|--|-----|
| 12. Symbol of Hope – the New Jewish Museum in Berlin –
Daniel Libeskind | 187 |
| 13. "The Power of Banality" – Monument to the Murdered Jews
of Europe at Potsdam Square in Berlin – Peter Eizenmann | 194 |
| 14. Recommended books | 201 |
| 15. About the Contributors | 212 |





Introduction

How do You Design Memory?

During the planning and designing the renewed museum in "Massuah" (1992-2007) one question has been raised time and again: How we should inherit and bequeath the Holocaust memory in a museum which aims towards young people in the opening of the 21st century?

The museum team and the educational staff of Massuah discussed the ideological and conceptual aspects of this issue and wished to explore as much angles as they could. This inquiry led us to many new museums and exhibitions on the Holocaust which have been founded in the recent years all over the world. We found out that our colleagues have been preoccupied with similar questions.

The 35th volume of "Massuah" yearbook is devoted to some perspectives of memory shaping in Holocaust museums here and abroad.

"How do you preserve memory"? This question opens one of Amichai's last poems. This and other questions accompany many of us since the end of World War 2, when the Nazi crimes and especially the Holocaust were exposed in their full and horrible scale.

This question was asked by some Jews in Palestine even before the end of the war; they felt that these unprecedented events deserved to be remembered and commemorated in a very special way. In the State of Israel memorials and museums developed as private, or group centers like "The Ghetto Fighters' House", representing the ghettos' up risers or the "Shoa



Cellar" in Mount Zion, which represented the religious orthodox groups.

The "Yad Vashem Law" was established only in August, 1953. This law ordered the new institute to preserve the memory of the Holocaust in many ways and it became the State official memorial. Since then Yad Vashem as an institute as well as a museum has gone through major changes and developments.

The new historical museum was opened in 2005. In this volume Avner Shalev the director and chief curator of Yad Vashem presents the new historical museum of Yad Vashem together with the director of the museums, Yehudit Inbar.

After the Eichmann Trial another institute was established: "Massuah – A memorial to the Zionist Youth Movement".

Massuah is a museum in which the commemoration is preserved through education and learning activities, which makes it dynamic and alive, and relevant to young generations in Israel and abroad. Massuah is represented here by its director and chief curator – Aya ben-Naftali.

The group memory has gone through many changes which made it relevant not only to the founders' groups but to the general public. The museums has gone through some conceptual and design changes accordingly. The editor has managed to interview the Ghetto Fighters House curator in 2007 – Bina Sela-Tzur - on some of the special changes in one section of this museum.

During the last sixty years the international attitude towards the commemoration of World War 2 and the Holocaust in particular, brought about many commemorative projects not only in Israel, but also in Europe and especially in the historical sites of the concentration camps. Former camps turned to be "Museums" and memorials; From the beginning of the Eighties of the last century Poland became a destination for Jewish "Holocaust Pilgrimage", and hundreds of high school students, mostly from Israel, visit in the former camps which turned to be museums by the Communist regime and later were redesigned by the new Polish State. Two

VII



Polish researchers (Jolanta Ambrosewicz-Jacobs and Alicja Bialecka) and an Israeli writer (Michal Govrin) deal with various aspects of the site of Auschwitz-Birkenau in two separate articles.

Nothing has been left from the original camp in Bergen-Belsen; the wide area became a huge mass grave of Jews and prisoners of war. Nothing in that site could have hinted what has happened there during the war and afterwards. The designers of the new museum in Bergen-Belsen describe the concept of the new site which integrates a new historical center into the actual site where history has really happened.

During the work on this yearbook we have learnt about a new exhibition which is planned these days in Nord-Rhine Westphalia in the region of Paderborn, in a castle of Wawelsburg museum. This castle was prepared by Heinrich Himmler, the head of the S.S., to be the shrine of the new Nazi religion.

For many years this place became a pilgrimage destination for Neo-Nazis. And now there are new controversial plans for the exhibition on the history of the S.S. and they are discussed here by the director of the museum, Wulf Brebeck.

The developments of Holocaust memorial museums in USA are a very important issue that deserves more than a yearbook, and yet it was very important for us to include a new article by Shosh Rotem who explores architectural aspects of some of these museums.

The last chapter in the 35th Massuah yearbook is concentrated around Berlin's two new projects: The Jewish Museum designed by Daniel Libeskind and the Memorial for the Commemoration of the Murdered Jews of Europe, designed by Peter Eisenmann.

Both architects share their ideas and feelings towards their architectural creations

Berlin was the capital of the Nazi State and it is still full with historical sites, museums, and memorials from the period. Yet, the new projects are located in the center of the renewed city, near the old-new building of the

VIII



Reichstag, near the Brandenburg Gate and the New Government buildings.
Is it an Amendment?

An overwhole view of the Physical presence of the Holocaust by the architect and researcher Eran Neuman opens the artistic, cultural and conceptual discussion we offer our readers in this volume of Massuah Yearbook.

Five years after the liberation of Warsaw, the cornerstone for the memorial for the Uprising of the ghetto was laid down. It was in April 1948. The Jewish poet and writer Julian Tuwim sent an essay on this occasion to the Zionist magazine OPINIA which was published then in Poland. The essay, "The Monument and the Grave" ends in the following words:

"...We did not come here to shed tears. We came to light the flame undying, not for the memory alone but for the continuing struggle for the victory of man over beast, For the victory of pity over cruelty, and for the victory of conscience over the dark

We also came with a commitment to these martyred Jews: That they become spiritual dynamite.

Because, friend, these are not just the bones of murdered Jews lying in this grave. The conscience of mankind lies buried as well.

Let it be first to rise from the dead..." (Translated from Yiddish by Isaac Komem)*

Nili Keren - editor

* Julian Tuwim, **We Polish Jews**, Fundacia Shalom, 1st facsimile edition, 1985, Warsaw Poland



About the Contributors

Peter Eizenmann

Prof. Eizenmann (b. 1932 in Newark, NJ) is the most prominent deconstructionist architect in the United States. He discovered architecture as a freshman at Cornell University and relinquished his place on the school's swimming team in order to study this field. He earned a B.A. in architecture at Cornell, a master's degree at Columbia University, and a Ph.D. at Cambridge. He teaches architecture at Yale University and has planned and designed important buildings. His most recent works are the monument to the murdered Jews of Europe in the center of Berlin and the University of Phoenix stadium in Glendale, Arizona.

Jolanta Ambrosewicz-Jacobs

Dr. Ambrosewicz directs the Holocaust Studies Center at the Jagiellonian University in Kraków, serves as academic adviser to the Auschwitz-Birkenau museum, and advises a team of experts on issues of freedom of belief and religion. She has published articles on prejudice and tolerance. Her main area of interest is the war on xenophobia, intolerance, and antisemitism, and ways of assimilating these values in educational work.

Alicja Bialecka

Dr. Bialecka chairs the curriculum department of the International Center for Education about Auschwitz and the Holocaust. She earned a Ph.D. in History from the Faculty of International Relations and Political Science at the Jagiellonian University in Kraków. Dr. Bialecka represents the Auschwitz

X



museum at international conferences and assists in guiding at the Auschwitz site, mainly for English-speaking visitors.

Aya Ben-Naftali

Aya Ben-Naftali is Director General of Massuah Institute for Holocaust Studies at Kibbutz Tel Yitzhak and Chief Curator of the Massuah Museum. In recent years, she has been spearheading research and development at the Massuah Interactive Museum, during which time the exhibitions "Six Million Accusers" and "The Cultural Discourse on the Holocaust in Israel" were presented. She directed the construction of an exhibition on the Zionist youth movements – "Three Lines in History" – that opened in the summer of 2006. Aya Ben-Naftali, holder of a master's degree in history from Tel Aviv University, has published a study and many articles about the killings at the Ninth Fort near the Kovno (Kaunas) ghetto during the German occupation.

Suzanne Bardgett

Dr. Bardgett headed the team that prepared the Holocaust exhibition at the Imperial War Museum London. The 1,200-square-meter exhibition opened in June 2000. In 2002, Dr. Bardgett's team put on another exhibition, titled "Crimes against Humanity," which explored ethnic violence and genocide. Her most recent endeavor is the Srebrenica memorial room in Bosnia Herzegovina (opened in July 2007), for which she advised on contents and museum issues. She has also held education, editing, and planning positions at the Imperial War Museum London.

Michal Govrin

Dr. Govrin is an author, poet, and stage director who holds a Ph.D. from the University of Paris. She has directed plays for all of Israel's major theaters and helped to create the Jewish experimental theater. She has published nine books of poetry and prose. Her novel, *Snapshots*, is forthcoming this year in French translation. Her essays have been published in leading journals



in Israel and abroad and her literary and theatrical works have won many prizes. Dr. Govrin, born in Tel Aviv, has two daughters and lives with her family in Jerusalem.

Christian Wolpers

Christian Wolpers, a longtime educator, holds a degree in theology and English literature from the University of Hamburg. He taught in schools for several years and served as a guide at the Bergen-Belsen camp site. He is a member of the team of guides at Bergen-Belsen and designs educational conceptions at the Bergen-Belsen learning center.

Daniel Libeskind

Daniel Libeskind (b. 1946 in Poland) is an American-Jewish architect whose most important buildings include the Jewish Museum in Berlin, the Denver (Colorado) Art Museum, the Imperial War Museum in Manchester, the Jewish museum in Copenhagen, and the Wohl Center at Bar-Ilan University, Israel. In 2003, he won a competition for the master plan for the rebuilding of the World Trade Center site in Manhattan.

Eran Neuman

Dr. Eran Neuman is an architect and a senior lecturer at the David Azrieli School of Architecture at the Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University. His studies focus on the issues of representation in modern architecture and architecture as a medium. He has published extensively on the representation of the Holocaust in architecture in journals such as *Dappim le-heqer ha-sho'a* 21 and *Theory and Criticism* 28, and has lectured on the topic at locations including the University of Pennsylvania, Northwestern University, and the Technion. In the 2006/2007 academic year, he was a visiting researcher at the Center for Advanced Holocaust Studies in Washington, DC. He is completing a volume of research on leading Holocaust museums around world, to be published in 2008 in English.



Bina Sela-Tzur

Bina Sela-Tzur (b. Degania) is a museologist and former director of the Museum Division of the Ghetto Fighters' House, where she directed the redesign of the museum in conjunction with the architect Maya Kowalski. Today she is chief curator of Beth Hatefutsoth, the Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora in Tel Aviv.

Yehudit Inbar

Yehudit Inbar was hired by Yad Vashem in 1994 to coordinate the planning of its new museum complex. After the program was completed, she was named director of the Yad Vashem Museums Division and has held this post ever since. In this capacity, she curated the exhibit at the new Holocaust historical Museum and was the curation coordinator of the Holocaust Art Museum, the synagogue (which includes an exhibit of Judaica from the destroyed communities), and the exhibitions pavilion. She also curated and directed additional exhibitions at Yad Vashem and abroad, of which the most prominent was "No Children's Games," an exploration of children's play and creativity during the Holocaust. In 2007, she curated "Spots of Light: To Be a Woman in the Holocaust."

Before her tenure with Yad Vashem, Yehudit Inbar served for years as director of the Arts and Museums Department of the Israel Ministry of Education and Culture. In this capacity, she was involved in preparing a Museums Law and improving the professional caliber of the country's museums, including design of a certification program in museology at Tel Aviv University, the National Center for Preservation, and comprehensive computerization of museum collections.

Yehudit Inbar holds a master's degree in Art History from the Hebrew University of Jerusalem.

Nili Keren

Dr. Keren has been involved for years in Holocaust research, teaching, and



commemoration. She lectured at the School for Overseas Students at the Hebrew University of Jerusalem and conducted in-service activities for education personnel at Tel Aviv University. She also established and directed the Holocaust Teaching Center at the Kibbutz Seminary College in Tel Aviv, where she was a lecturer and member of the administration until 2007. Today, Dr. Keren serves as an academic-pedagogical adviser for Massuah Institute for Holocaust Studies at Kibbutz Tel Yitzhak. She has written three books and dozens of articles on the Holocaust and its commemoration and has edited the *Massuah Yearbook* for the past four years.

Shosh Rotem

Shosh Rotem was born in 1962 in the U.S. and immigrated to Israel with her parents in 1970. She is a licensed architect and a graduate of the Technion Faculty of Architecture and Town Planning. She spent twelve years working for various architects and opened an office of her own. In 2005, she earned a master's degree from the Tel Aviv University in interdisciplinary arts program and currently is writing a doctoral dissertation in this program, under the supervision of Prof. Hanna Scolnicov.

Avner Shalev

Avner Shalev (b. 1939 in Jerusalem) is a graduate of New High School in Tel Aviv and the Hebrew University of Jerusalem. In 1956–1980, he served in the Israel Defence Forces and retired at the grade of Brigadier General. In his last military post, he was Chief Education Officer and commander of the Education Corps. After his retirement from military service, he directed the Cultural Administration of the Israel Ministry of Education and Culture and chaired the Public Council for Culture and the Arts. In the last-mentioned capacity, he initiated, in conjunction with Tel Aviv University, museology studies in Israel and spearheaded the passage of the Museums Law. In 1993, Shalev was named chair of the Yad Vashem Directorate. Under his leadership, Yad Vashem underwent a dramatic turnaround by means of a comprehensive



multiannual development plan that prepared the institution for the challenges of sustaining and instilling Holocaust memory in the twenty-first century. A major element in the plan was the establishment of a new museum complex including a new Holocaust Art Museum, of which Shalev was chief curator. In 2007, the President of France presented Avner Shalev with the Legion of Honor decoration for his extraordinary accomplishments in Holocaust commemoration around the world. Later that year, Shalev accepted on behalf of Yad Vashem the Prince of Asturias Award for Concord.

