

# הכינוס הארצי ה-3 לשימור מורשת התרבות בישראל

# ההווה של העבר




 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization  
 دولة إسرائيل / מדינת ישראל / وزارة التربية والتعليم / משרד החינוך / Ministry of Education  
 הוועד הישראלי לאונסק"ו / Israel National Commission for UNESCO / اللجنة الإسرائيلية لليونسكو


 ISRAEL ANTIQUITIES AUTHORITY / העתיקות רשות


 LAND MARKS / ציוני דרך / רשות הטבע והגנים


 ICOM / איקום


 איקומוס ישראל


 הארגון הישראלי לשימור נכסי התרבות


 האגודת הישראלית לארכיונאות ולמידע / Association of Israeli Archivists


 עסות ארכיונים סאודים בישראל


 מועצה לשימור אתרי מורשת בישראל


 המכללה האקדמית גליל מערבי / WESTERN GALILEE COLLEGE


 אוניברסיטת אריאל בשומרון


 אוניברסיטת בר-אילן


 בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים


 אוניברסיטת חיפה / אוניברסיטת תל-אביב


 אוניברסיטת בנגב / בן-גוריון


 הטכניון / מכון טכנולוגי לישראל

## אורית אנגלברג-ברעם

## מראה מקום, זיכרון עולמי בראי מקומי: זיכרון השואה במוזיאונים הלאומיים בישראל ובארצות הברית

מילות מפתח | מוזיאון, זיכרון, שואה

ושהמוזיאון מציג לקהל את סדר הדברים "האמיתי" השורר בעולם. לכן הוצגו החפצים ב"קובייה לבנה", בוויטרינות אחידות, ללא אמצעי תיווך, מתוך אמונה שהמבקר במוזיאון יבין לבד את משמעותם האינהרנטית והסמכותית של החפצים.

בראשית המאה העשרים, עם ההתפתחות הטכנולוגית של אמצעי השכפול וההפצה, צילום וקולנוע, הוטרד הפילוסוף ולטר בנימין ממעמדו החדש של החפץ, והמסה הקנונית שלו מ־1938 "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", הייתה אז קול פורץ דרך למה שהיום הוא המובן מאליו עבורנו. במסתו הוא דן, בין היתר, באופן בו אנו חווים את המציאות, בהרס המעמד הפריבילגי של 'מקור' מול 'העתק', בערעור מושגים כ'מסורת' ו'אותנטיות', וטוען: "משעה שאי־אפשר להשתמש עוד באמת המידה של האותנטיות לגבי מוצר האמנות, כל תפקודה של האמנות משתנה מעיקרו. חלף ביסוסה על הפולחן בא [...] ביסוסה על הפוליטיקה" (בנימין, 1983).

כפי שכתב חוקר המורשת דייוויד לוונטל (Lowenthal, 1985), ברור כיום כי מדובר במעשה פוליטי ביסודו שהרי "שרידים הם אילמים", וכי הצגת חפץ אותנטי מהעבר אינה בבחינת הצגת ההיסטוריה עצמה. לחפצים אין קול או משמעות משלהם הטמונה בהם. הם זקוקים לפרשנות, לדברור ולתיווך. אלו נעשים בתצוגות באמצעות אוצרות, עיצוב והדרכה ומביאים לידי ביטוי את תפישת העולם של מקימי המוזיאון.

במאה העשרים ואחת אנו משכפלים ומפיצים דימויים במהירות ובקלות בלתי־נפתשות בזכות הטלפונים החכמים שהם "מצלמה בכל כיס" וגם כלי להפצת הדימויים באמצעות הרשתות החברתיות. ברור לכול שכל דימוי או חפץ עלול להיות "מוצא מהקשרו" או להיות נתון לפרשנויות רבות. כמעט מאה שנה חלפו מאז כתב ולטר בנימין את מאמרו המכונן, ואנו נמצאים בעידן של היפּרא־אינפלציה של שעתוקים. באמצעות טכנולוגיות חדשות יכול כל אחד לראות בכף ידו ממש, ותוך שניות בודדות, דימוי של כל

פרט 'טריוויה' מעניין ומפתיע בנושא הנצחת השואה בישראל הוא שעוד בתקופה בה הרכבות באירופה הובילו יהודים אל עבר המחנות והכבשנים, בישראל החלו לדון ולחשוב על מפעל הנצחה ליהדות אירופה ההולכת ונחרבת. עם הגעת הידיעות הראשונות בדבר ההשמדה, טרם הקמת המדינה, הועלו רעיונות לייסוד מפעל הנצחה לאומי. תוכנית מפורטת שכזו הוגשה ב־1942 להנהלת הקרן הקיימת לישראל (ברוג, תשס"ב)<sup>1</sup>. ב־1949, כשפצעי השואה עדיין טריים, החלו ראשוני קיבוץ לוחמי הגטאות להקים את הבית שמטרתו להנציח את אתוס הלחימה בגטאות והגבורה האקטיבית. בית זה היה למוזיאון השואה הראשון בעולם, בו הודגשו לקחי השואה. אלו ליוו את החברה הישראלית במשך עשרות שנים. בקטלוג שיצא לאור יובל לאחר הקמתו של הבית, כתבו דונר וקדם תובנה המשקפת תפישות בנות־זמננו על לקחי השואה המשתנים עם הזמן. לדבריהם:

"כפי שההיסטוריה של הנצחת השואה מעידה היטב, זיכרון השואה רחוק מלהיות 'זיכרון סופי'. [...] הקביעה שהשואה היא עובדה היסטורית אין פירושה כי משמעותה מוסכמת על הכול. [...] הניסיון להפיק את הלקח "הנכון" הוא חסר תועלת ותוחלת. העובדות אינן מדברות בעד עצמן, ועל כך יעידו הלקחים השונים שהופקו מהשואה. [...] הלקח תלוי בנקודת המבט. לעתים קרובות אין הוא סופו של הדיון אלא נקודת המוצא לו" (דונר וקדם, 2000).

נדמה כי כיום אין צורך להסביר כי ניתן לפרש כל אירוע היסטורי בדרכים שונות, על־פי מניעים חברתיים ופוליטיים, בהתאם לצרכים בני־הזמן והמקום. על אחת כמה וכמה נכון הדבר כאשר מדובר באירוע מורכב וקיצוני כמו השואה. כפי שאת העובדות ניתן לפרש בדרכים שונות, כך גם את החפצים והמסמכים המוצגים בחלל המוזיאלי.

במאה התשע־עשרה, כאשר החלו להיפתח מוזיאונים לקהל הרחב, עמדה בבסיס העשייה המוזיאלית תפישה אחרת לחלוטין. האמונה אז הייתה כי לחפצים יש "אאורה" (הילה), שהם "נושאי עדות" המחברים בין מקומות וזמנים שונים,

בשני המוזיאונים, המציגים תצלום זהה בהקשר שונה – נוכחים כי מתקבל סיפור אחר. כך למשל, תצלום האוויר של אושוויץ משנת 1944 מוצג בשני המוזיאונים לצד השאלה "מדוע לא הופצצה אושוויץ?". ביד ושם הוא מוצג לצד ציטוט מדבריו של אברהם לויטה, אסיר אושוויץ: "כולנו, ההולכים כאן למוות, לנוכח אדישותם הקרה ככפור הקוטב של העמים, אנו שכוחי העולם והחיים" ובסמוך לסרט ובו עדויותיהם של רודולף ורבה ושל יאן קרסקי כי העולם ידע ולא פעל להפסקת ההשמדה. ב"מקבץ" מופיעה גם תמונתו של האפיפיור וכיתוב המתאר את "שתיקתו", סיפורה של האוניה סטרומה וציטוט משירו של נתן אלתרמן: "בבכות ילדינו בצל גרדומים את חמת העולם לא שמענו". ממרחב תצוגה זה עולה כי התשובה של יד ושם לשאלה "מדוע לא הופצצה אושוויץ?" היא חד־משמעית וברורה: אושוויץ לא הופצצה בשל אדישותו של העולם כולו לגורלו של העם היהודי. ה"קול" של התצוגה מסמן בצורה מובהקת: "אנחנו" (הקורבנות היהודיים) "מולם" (העולם כולו).

ב־USHMM מסופר באמצעות אותו צילום בדיוק סיפור מורכב יותר. שם הוא מוצג לצדו של מכתב דחייה ממשלתי לבקשת הקונגרס היהודי להפציץ את המחנות, ובו מצוין כי לא ניתן להפנות יחידות של חיל אוויר בשלב זה של המלחמה לאזור אושוויץ, כיוון שהן עסוקות באזורים אחרים. בכיתוב בתערוכה מצוין כי שבוע לאחר מכן הפציצו מטוסי חיל האוויר האמריקני את אזור "אושוויץ 3", פחות משמונה קילומטר ממחנה ההשמדה. זו דוגמה מרתקת לקול האנונימי של התצוגה, שמעביר לקהל המבקרים מסר רב־ממדי יותר מזה של יד ושם: היו מי שהיה אכפת להם (יהודי ארצות הברית שכתבו את המכתב), ממשלת ארצות הברית שיקרה לאזרחיה (יהודי ארצות הברית) ואי ההתערבות נבעה מאדישות הממשל. מדובר במסר ביקורתי ואף חתרני, בהתחשב בכך שמדובר במוזיאון לאומי.

ברם, אין זה המקום היחיד בו התצוגה האמריקנית נוקטת בביקורת עצמית. כך למשל, באזור שבו מתואר "מבצע אותנזיה" – "המתת החסד" של בעלי מוגבלויות פיזיות ורגשיות – מוזכר כי בעבר גם ארצות הברית הנהיגה מדיניות של עיקור כפוי על אנשים שנחשבו "לא נורמליים", אם כי לא עד כדי הריגתם. בעוד בשיח הציבורי הישראלי נהדפת מיד כל השוואה בין מדיניות ממשלתית ישראלית לזו של השלטון הנאצי, כאן נחשפים המבקרים להשוואה יזומה בין מדיניות הממשלה האמריקנית בעבר לבין הנאצים, וזאת בתוך מוזיאון לאומי. באופן מרומז גם הצגת מכונת ההולרית – גרסה מוקדמת של המחשב המודרני – מתוצרת התאגיד האמריקני IBM, היא ביקורת עצמית. מעל המוצג מופיע

יצירת אמנות או חפץ יקר ונדיר אשר תאווה נפשו, ואף בתלת־ממד. דווקא על רקע זה נדמה שמעמדו וקרנו של החפץ והאתר האותנטי עולים שוב, ומוזיאונים כיום מנהלים "מצוד" אחר חפצים מקוריים.

### מוזיאונים לאומיים להנצחת השואה

המוזיאונים הלאומיים להנצחת השואה בישראל ובארצות הברית – רשות הזיכרון לשואה ולגבורה יד ושם (להלן "יד ושם") ומוזיאון השואה האמריקני (להלן "USHMM") – השקיעו משאבים רבים באיסוף חפצים אותנטיים, ונתנו לכך דגש ניכר ביחסי הציבור עם פתיחתם. כך למשל, שייקה ויינברג, שהיה ממקימי ומנהלי USHMM כתב בספר על המוזיאון: "חפצים תלת־ממדיים מקוריים מספקים את ההוכחה ההיסטורית החזקה ביותר, חזקה יותר אף מתמונות דוקומנטריות. הם יוצרים קשר ישיר לאירועים, שמקובעים בהם, כמו שהם" (Weinberg & Elieli, 1993: 67). ברוח זו הופיעו גם פרסומי יד ושם עם פתיחת תצוגת הקבע המחודשת בשנת 2005, ושמו דגש רב על המוצגים האותנטיים. בראיון רדיופוני לקראת פתיחת המוזיאון אמר אבנר שלו, האוצר הראשי ויו"ר יד ושם: "אנחנו בראש ובראשונה נראה חומרים אותנטיים. המוזיאון הזה עוסק באותנטי, ובעוצמה רבה. הרבה מאוד חפצים, הרבה מאוד עדויות מעשרות רבות של מסמכים [...] הכול אותנטי. כן. כן. אני חושב שהקוד העיקרי, הקוד העיקרי זה האותנטיות".<sup>2</sup> הרושם שנוצר בעקבות דברים אלה כמעט לקוח מהתפישות של המאה התשע־עשרה, על פיהן הצגת המוצג האותנטי כמוה כהצגת "האמת" בהא הידיעה, נקייה מדחפים פוליטיים. אלא שבניגוד לרטוריקה של שני המוזיאונים ברור כי החפצים, הסרטים והתצלומים האותנטיים המוצגים נבחרו בקפידה ומתוך כוונה רבה. הם סודרו בסדר מסוים ולא אחר, מתוך אג'נדות מסוימות. בשניהם יש שימוש ברפליקות המשרתות את המסר, היכן שה"מקור" אינו בנמצא, כך לדוגמה: העתק השלט המפורסם על השער של אושוויץ "arbeit macht frei". שני המוזיאונים אינם נמצאים במקומות בהם התחוללה השואה. העוגן האמיתי לקיומם אינו שימור, אלא הנרטיב והלקח אותם הם מבקשים ללמד, הרצון להנציח את אירועי העבר בכדי לחנך לעתיד אחר ולייצר לכידות קבוצתית עבור קהל היעד המרכזי שלהם, ולפיכך ניתן לכנותם "אתרי מצפון" (Rosenber, 2011).

ההבנה כי שימוש בדימוי כלשהו יכול למעשה לשמש כדי לספר סיפורים שונים, מתבהרת במיוחד באמצעות מחקר השוואתי כמו זה שערכתי. כאשר מתבוננים באזורי תצוגה

יותר מזה שבמוזיאון הישראלי שמתכננו נדרשו ל"זהירות פוליטית". עצם הקמתו של מוזיאון שואה לאומי בארצות הברית דרשה הצדקות והסברים שלא נדרשו בהקמת יד ושם. מרגע הכרזתו של הנשיא ג'ימי קרטר ב־1978 על ההחלטה להקים ועדה נשיאותית בנושא הנצחת השואה בארצות הברית החלה סחרחרת של דיונים ותכנונים, מאבקים וויכוחים, התלבטויות ושאלות, שנמשכה חמש־עשרה שנים, עד לפתיחתו של ה־USHMM ב־1993. מרבית הדיונים נסבו על נושאים הקשורים בהגדרת גבולות הזיכרון הלאומי האמריקני – מדוע ואיך להנציח את השואה בארצות הברית (Linethal, 1997).

אחת השאלות המרכזיות שליוותה את ועדות ההיגוי, התכנון וההקמה של המוזיאון לאורך השנים הייתה בדבר "הייחודיות של החוויה היהודית" אל מול האוניברסליות של השואה. המתכננים האמינו כי לארצות הברית יש אחריות מיוחדת לזכור את השואה. זאת, משום שלאחר המלחמה ניצולי שואה רבים הפכו את אמריקה לביתם וכיוון שהמחנות שוחררו על ידי יחידות צבא אמריקניות. אבל לא רק, גם משום שמדיניות הבדלנות האמריקנית בתחילת המלחמה הובילה לכך שמה שנעשה היה מעט מדי ומאוחר מדי (Report to the President, 1979). למרות תפישת האחריות של ארצות הברית בדבר הצורך לזכור ולהנציח את השואה, ברור היה כי קהל היעד של המוזיאון אינו חולק את תחושותיהם שהשואה קשורה לאמריקה. היה עליהם להצדיק את הקמתו של מוזיאון להנצחת השואה בלב ה־Mall בווישינגטון, "הגרעין המונומנטלי" של הזיכרון האמריקני.

ההחלטה הממשלתית על הקצאת השטח הזה דווקא לבניית המוזיאון שימחה רבים, בשל מרכזיותו וחיבתו של המקום, אך היא עוררה גם דאגות. איך לשלב את מבנה המוזיאון – הן מבחינה אדריכלית והן מבחינה תוכנית – בתוך המרחב העירוני שבו זכה להיכלל? לאחר שב־1983 הוכרז ה־Mall כמיקום הפיזי־גיאוגרפי של המוזיאון היה צריך למקם אותו שם גם מבחינה רטורית. היו מי שאמרו שהמוזיאון לא שייך למקום הזה, כפי שהשואה "לא שייכת" לאמריקה. תחושה זו באה לידי ביטוי במאות כתבות, תגובות מעל דפי העיתונות ובמכתבים זועמים שהגיעו אל הנשיא רייגן ושמורות בארכיון במוזיאון. למשל: "הנשיא רייגן היקר [...] אסור למוזיאון השואה המוצע להיבנות. אין זה נכון משום נקודת מבט. תן לעם ישראל לבנות אותו בישראל ותן להם לשלם עבורו"; "אדוני הנשיא היקר. אני נחרדת למחשבה על אתר הנצחה לקורבנות השואה בווישינגטון. השואה היא פשע נוראי, אך אנשים אלה לא היו אזרחי ארצות הברית. מה שזעזע אותי במיוחד הייתה העובדה כי נכחת בטקסים [לשואה] אך לא

הכיתוב "טכנולוגיה ורדיפות" ובטקסט מתואר תפקידן של המכונות באיסוף מידע על אזרחים, מה שסייע מאוחר יותר לנאצים להוציא לפועל את הגירוש וההשמדה. לדעתי, כבר עם פתיחת המוזיאון, בשנות התשעים של המאה העשרים, ביטא מרחב תצוגה זה ובו המכונה ולצדה הכיתוב המדגיש את תפקידן של הטכנולוגיה, התעשייה והמודרנה בהשמדה ההמונית ביקורת עצמית. לא כל שכן כיום, בעידן שלאחר פרשת סנודן, בעקבותיה נודע כי הממשל האמריקני עצמו אוסף מידע על אנשים פרטיים ובהם גם אזרחיו, הצגת מכשיר שהקל על המעקב אחר היהודים ובכך אפשר את ההשמדה ההמונית היא אמיצה ואף חתרנית בעיניי.

בנושא זה אני חולקת על דעתו של עומר ברטוב, שגרס כי למרות השימוש באלפי מוצגים מקוריים, המציאותיות במוזיאון היא שקרית, משום שהתצוגה משדרת את התחושה שהמאורעות הנוראיים של השואה קרו בארץ רחוקה ואחרת, ושאינם קשורים בשום צורה לארצות הברית. לטענתו, אחד הלקחים החשובים ביותר מן השואה, בשונה ממקרי רצח עם אחרים בהיסטוריה האנושית, הוא כי דווקא מדינות מערביות טומנות בחובן את הפוטנציאל ליצירת שואה שנייה. השואה התרחשה במדינה מודרנית, מתועשת, מסודרת, בירוקרטית, יעילה כלכלית ושומרת חוק. "מדינה כמו שלנו" ולא מדינה "לא־תרבותית". אליבא דברטוב, זהו בדיוק הלקח שאותו מבקש המוזיאון שלא ללמד, כיוון שהוא יהיה מסר חתרני מדי, בהתחשב בכך שהמוזיאון הוא אתר לאומי ונמצא במרכז הכוח של ארצות הברית – ה־Mall בווישינגטון. לדבריו, מתכנני המוזיאון לא רצו להציג מסר המערער על המהות של המדינה המתקדמת ואף לא יכלו לבחור בנרטיב לאומי המציג את הצינונות כתשובה לרדיפות והשמדת היהודים (כמו ביד ושם). לפיכך הם בחרו במסר "זהיר פוליטית": הלקח מן השואה הוא סובלנות כלפי מיעוטים וכלפי תרבויות שונות (Bartov, 1995).

כאמור, לדעתי המוזיאון כלל אינו מתעלם מתפקידה של המדינה המודרנית והמתועשת בהשמדה. מקובל להניח כי קיימים שלושה גורמים עיקריים לשואה: האנטישמיות, הטוטליטריות והמודרנה. המוזיאון יכול היה לבחור עד כמה להדגיש כל אחד מהם. בתצוגה יש התייחסות לכולם, אם כי המסר של הסובלנות והדמוקרטיה אכן מודגש יותר מאחרים. ברטוב גורס ל"זהירות פוליטית" מצד מתכנני המוזיאון, ואכן זו לא הייתה זרה להם. אין ספק שחלק דומיננטי מהנרטיב נקבע כתוצאה ממנה, אך התצוגה במוזיאון הלאומי מכילה גם ביקורת עצמית כלפי ארצות הברית, דבר שאינו שכיח ושממנו ברטוב מתעלם.

אין זה פלא שהנרטיב במוזיאון האמריקני מורכב הרבה

אל השואה (Linenthal, 1997). בתהליך התכנון הוא נע על הרצף שבין המחויבות לזיכרון לבין היצירתיות, ובין תביעת חשיבותו של זיכרון השואה לבין הצורך לבנות "שכן טוב" לשאר בנייני ה־Mall.

לא רק המבנה, אלא גם תוכנו זימן דילמות דומות: התלבטות בין "הנאמנות ההיסטורית" לבין החשש מפני הרתעת המבקרים על־ידי הצגת תמונות מזעזעות מדי, בין המחויבות לזיכרון הקורבנות לבין הרצון לספר סיפור שיותאם למבקרים שאינם יהודים, והשאלות החוזרות בדבר "גבולות הזיכרון", קרי, מי יכלל בנרטיב המיוצג במוזיאון ובאיזה אופן? ב־1988 הציג מייקל ברנבאום, מנהל הפרויקט בעת תכנון המוזיאון ובהמשך ראש מכון המחקר שלו, את האג'נדה שלו לגבי אופיו, מטרותיו ומסריו של המוזיאון. במסמך מנוסח היטב שטח את תפישותיו והתייחס לנושאים רבים שעלו שוב ושוב בדינוי המתכננים. לברנבאום היה ברור כי "על המוזיאון להיות אמריקני במובן הרחב של המלה. כלומר, על חוויית השואה להיות מוצגת באופן כזה שיתקשר לסיפורים הלאומיים של העם האמריקני, לקטגוריות הפרשנות שלנו, לדרכי ההבנה, לתפישות ולחוויות הרגשיות שלנו. המשימה דורשת תרגום, גישור בין עולמות, הצגת מידע חדש במושגים מוכרים, הסברת מאורעות השואה בשפה שכלית / רגשית / סמלית שאמריקנים יכולים להבין" (Berenbaum, 1988).

ברנבאום היה זה שהוביל את צוות המוזיאון בדרך ברורה ובאופן מודע לעבר מה שנהוג לכנות ה"אמריקניזציה של השואה". בנושא זה חשוב לעמוד על המשמעויות האפשריות של המונח. פעמים רבות משתמשים בו על מנת לתאר תהליך של "מסחור השואה", או ליתר דיוק, הפיכת זיכרון השואה וייצוגו ל"מוצר צריכה" – דמוי דיסנילנד או מקדונלד'ס – או לשימוש בשואה בצורה קלישאתית, וולגארית או קיטשית. אולם ה"אמריקניזציה של השואה" משמעה גם הפיכת זיכרון השואה לצייווי מוסרי אוניברסלי הרלוונטי לכולם, להתפתחות זיכרון קוסמופוליטי, המעורר הזדהות עם סבלם של אחרים באשר הם בני אנוש (Levi & Sznajder, 2006). אין ספק כי מתכנני המוזיאון, רבים מהם ניצולי שואה, שאפו לעשות לשואה "אמריקניזציה" במובן השני, כלומר להפוך אותה ללקח מוסרי נגיש לכולם. אך בהיותו של מוזיאון אמצעי ביטוי מוחשי, היה צורך במציאת דרכים חזותיות לתיאור האירועים הבלתי ניתפשים והעברת המסרים הערכיים הללו, והדבר העלה הרבה סוגיות מעשיות מאתגרות לא רק בשאלת ה"מה ומי להציג?" אלא גם בשאלות של "איך?", כמו, למשל, מבלי להיות וולגארי או מזעזע מדי.

התצוגה ב־USHMM עמוסה ומביאה לידי ביטוי נרטיב "מעורבב" לעתים, בו הסיבה לשואה היא הטוטליטריות, ולכן

הופעת לטקסים באתר הזיכרון לחללי מלחמת ויטנאם. מה עם [...] כל השחורים שנחטפו, נאנסו ונרצחו? מכל האמריקנים הם הזכאים ביותר לאתר שינציח את סבלם. אז שאלתי היא, אדוני הנשיא, למה אזרחים לא־אמריקנים, ולא אחרים" (USHMM Institutional Archives, 1997.014). אחד מחברי ועדת התוכן כתב לעמיתיו לאחר ישיבה בספטמבר 1987:

בילינו זמן רב בלומר: אסור לזה לקרות שוב... המוזיאון נבנה על מנת להבטיח כי זה לא יישנה. מה זה "זה"? האם "זה" הוא הרצח של מיליוני יהודים? האם "זה" ג'נוסייד? רצח המוני? האם "זה" [...] 'מרכזי הריגה'? המכניזם של המוות? מה זה "זה"? כדאי שנדון בכך כיוון שעל־פי הגדרות מסוימות "זה" כבר קרה פעמים רבות מאז 1945 – בקמבודיה, בניגריה, באוגנדה וכו'. באופן דומה, אנחנו כולנו אומרים "זה יכול היה לקרות לי". [...] זוהי לא הנקודה. מדויק יותר לומר "זה יכול היה לקרות לי ולהורי ולילדי, לבני דודי, לאנשים שאני לא מכיר, לאנשים שמעולם לא שמעתי עליהם, לאנשים בארצות זרות, לכל אחד". המסר שלנו אינו "אל תתנו לזה לקרות שוב כי זה יכול לקרות לי. המסר שלנו הוא: "אל תתנו לזה לקרות שוב כי יכול לקרות לכל בן אנוש" (USHMM Institutional Archives, 1997.016).

השאלה "להשתלב או להתייחד" – האם ליצור מוזיאון שמדגיש את הייחוד היהודי או כזה שמביא לידי ביטוי רכיבים אמריקנים ואוניברסליים – באה לידי ביטוי הן בתצוגת הקבע הן בתכנון הבניין. האדריכל ג'יימס אינגו פריד (Freed), שתכנן את המבנה, רצה להימנע ממאפיינים צורניים המזכירים את האדריכלות הנאצית או הפאשיסטית, והשתמש באלמנטים המזכירים את מחנות ההשמדה, כגון מגדלים ולבנים אדומות. אלו מתכתבים עם המבנים הסובבים (Kaplan, 2003). במאמר שנכתב מטעם משרד האדריכלים שלו צוין: "המוזיאון, הממוקם כארבע־מאות רגל ממצבת וושינגטון, שונה מן המצבות ההרואיות שבשדרה הלאומית, אך משתלב עמן בתור אחד הגורמים הפיגורטיביים שבאמצעותם חוזרת החברה ומאשרת את ערכיה. זהו אתר זיכרון שבו מוצג העבר כחלק מההווה כדי להגן על העתיד" (Freed, 1994). כך, בשני משפטים מסוכמות דילמות רבות שזימן המיקום המיוחד למועצה ולאדריכל. פריד שאף לענות על שני צרכים מנוגדים. מחד, להשתלב בסביבה ומאידך, להתבדל ממנה ולייצר אצל המבקרים תחושה של דיס־אוריינטציה, של ריחוק מן הנוף הווינגטוני שבחוץ. פריד עשה מניפולציות ארכיטקטוניות בחללים הפנימיים כדי להכין את המבקרים ל"מסע" שלהם

פנים, שמות ומשפחות. זאת, באמצעות ארונות תצוגה קטנים ושחורים בהם מופיעים תמונותיהם וביוגרפיה קצרה שלהם. בקבוצת הקורבנות מוזכרים לא רק היהודים, אלא גם צוענים ואסירים פוליטיים. כמות המוצגים והמידע עשויה לגרום לכך שהמבקר בתצוגה ימצא בה את "לקחי השואה" שאותם הוא מבקש למצוא, אך למעשה הנרטיב שנטווה ביד ושם, הן באמצעות האוצרות הן באמצעות האדריכלות, הוא יותר חד משמעי ומובהק מזה שב־USHMM: מאפילה לאור גדול, משואה לתקומה. ההשוואה בין תצוגות הקבע בשני המוזיאונים הלאומיים הנמצאים בקהילות היהודיות הגדולות בעולם חושפת הבדלים ביניהם בדרכי התצוגה ובכך היא מחדדת את השונות התפיסתית־אידיאולוגית שבבסיס המוזיאונים.

הלקח ממנה הוא דמוקרטי; וגם האנטישמיות ולכן הלקח ממנה הוא סובלנות כלפי מיעוטים; וגם, התיעוש שאפשר השמדה המונית, ולכן מוצגת מכונת ה"הולרית". נוסף לכל אלה, מוצגת בו מגילת העצמאות של מדינת ישראל, המסמלת לקח ציוני משואה. מתכנני המוזיאון נאלצו לתמרן בין רצונות ודחפים רבים, מה שהוביל בסופו של דבר לנרטיב מורכב זה. למרות המורכבות, הדגש המרכזי הוא על ערכי הדמוקרטיה וסובלנות.

הן ב־USHMM הן ביד ושם התצוגה עמוסה מוצגים, עדויות ומסמכים. הנרטיב בתצוגת הקבע החדשה של יד ושם, שנפתחה לקהל ב־2005, מפורט ומורכב יותר מזה שהיה בעבר. כך למשל, מסופר הסיפור דרך קולו ועיניו של הקורבן, אך הנאצים מוצגים לא כ"מפלצות" אלא כבני אדם בעלי

## הערות

1. תכנית מקורית של שנהבי שמורה בארכיון יד ושם, חטיבה 1-AM, תיק 288.
2. יעקב אחימאיר מראיין את אבנר שלו, 10.3.2005. מתוך משדר מיוחד בגלי צה"ל. המרכזייה הפדגוגית של יד ושם.

## מקורות

- בנימין, ו' (1983). **יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני** (תרגום: שמעון ברמן). תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- ברוג, מ' (תשס"ב). זכר חלום לברכה: מרדכי שנהבי ורעיונות ההנצחה הראשונים של השואה בארץ ישראל 1942–1945. **ידיעות יד ושם ירושלים**, עמ' 7.
- דונר, ב' וקדם, מ' (עורכות) (2000). בית לוחמי הגטאות 1949–1999. **בית לוחמי הגטאות**, עמ' 1.
- מחבר לא ידוע (1993). מוזיאון זיכרון השואה של ארה"ב, וושינגטון די. סי. **במוזיאון**, 5, עמ' 8.
- Bartov, O. (1995). *Murder in Our Midst – the Holocaust, Industrial Killing, and Representation*. New York. pp.179–183.
- Berenbaum, M. (1988). Remarks by Dr. Michael Berenbaum, The United States Holocaust Memorial Museum Presentation to a Joint Meeting of the Museum Development Committee and the Content Committee, 20.1.1988, USHMM Institutional Archives, Accession no. 1997.014, box 27.
- Freed, J. I. (1994). The United States Holocaust Memorial Museum. In J. E. Young ed. *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*. New York. pp. 89–101.
- Kaplan, B. A. (2003). Aesthetic Pollution: the Paradox of Remembering and Forgetting in Three Holocaust Commemorative Sites. *Journal of Modern Jewish Studies*, 2:1: 1–18.
- Levi, D. and Sznajder, N. (2006). *The Holocaust and Memory in Global Age*. Philadelphia. pp. 132–140.
- Linenthal, E. T. (1997). *Preserving Memory: the Struggle to Create America's Holocaust Museum*. New York.

Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge.

Rosenber, T. J. (2011). History Museums and Social Cohesion: Building Identity, Bridging Communities, and Addressing Difficult Issues. *Peabody Journal of Education* 86: 115–128.

Weinberg, J. and Elieli, R. (1993). *The Holocaust Museum in Washington*. New York. p. 67.

USHMM Institutional Archives, Report to the President 1979. President's Commission on the Holocaust, Elie Wiesel, Chairman, 27/9/1979.

USHMM Institutional Archives, Accession Number 1997.014 Box 27

USHMM Institutional Archives, Accession Number 1997.016.1 Box 1.