

נופי שואה מונומנטליים ב"יד ושם"

הקדמה

בשנת 2005 נפתח ב"יד ושם" בירושלים המוזיאון ההיסטורי החדש, בתכנונו של האדריכל משה ספדיה. המוזיאון הינו חלק מפרויקט פיתוחו והרחבתו של אתר ההנצחה, פרויקט הכולל הוספת מרכז מבקרים, סלילת כבישים חדשים והקמת חניון גדול. שטחו של בניין המוזיאון החדש גדל פי שלושה לעומת המוזיאון ההיסטורי הישן, ואפשר בכך את עדכון התצוגה הישנה והחלפתה, הוספת מידע, כמו גם עדכון של אמצעי התצוגה והתאמתם לטכנולוגיות התצוגה המוזיאולית העכשוויות. בניין המוזיאון החדש, שאורכו כ-200 מטרים, מבתר את הר הזיכרון, המשתרע מצדו הדרום-מזרחי של ההר אל צדו הצפון מערבי. מורפולוגית, חלקו הבולט ביותר של הבניין הינו פריזמה משולשת, שחלקה המרכזי שקוע בהר, חלקה הדרומי אטום ומזדקר אל מול מרכז המבקרים החדש (גם הוא בתכנונו של ספדיה), וחלקה הצפוני פתוח ומתפרש אל מול הרי ירושלים ושכונותיה החדשות. ההליכה בתוך הפריזמה מכתיבה את ההתקדמות לאורך התצוגה. זו מוצגת בחללים השקועים באופן מוחלט באדמת ההר וממוקמים בצמוד לחלל המרכזי של הפריזמה. הצופים המתקדמים בפריזמה נתקלים במכשולים ובמחסומים ברצפה ונאלצים לסטות ולהיכנס לחדרי התצוגה הסמוכים. החזרה למסלול המרכזי בפריזמה מתאפשרת אך ורק באמצעות מעבר דרך חדרי התצוגה. כך מתקדמים הצופים בזיגזג, בין הפריזמה לחדרי התצוגה, כשהם נעים ביניהם לסירוגין. רגע לפני היציאה אל מחוץ לפריזמה עוברים הצופים ב"היכל השמות", חרוט קטום שגם הוא מזדקר אל מחוץ לאדמת ההר. לחלקה השקוע של הפריזמה חודר אור מבעד לחריץ עליון העובר לאורכה. כניסת האור מתאפשרת מאחר שצלעות הפריזמה אינן נוגעות זו בזו בחלקה העליון, כלומר משולש הפריזמה איננו סגור. יתרה מזו, בחלקה הצפון-מערבי של הפריזמה, בנקודה שבה היא יוצאת אל מחוץ להר, הצלעות נפרדות לחלוטין ומתפרשות לצדדים, כך שהנוף הירושלמי ההרי מתגלה לעיני הצופים. בנקודה זו הנוף מנוכס, עובר חפצון, ונהפך למוצג נוסף במוזיאון ההיסטורי: מה שנפתח בתצוגה של המאורעות באירופה מסתיים בנוף הירושלמי. הבניין עצמו מגבה מהלך זה ומסמן תהליך שחרור באופן סימבולי וחוייתי. הצופים משתחררים מן הבניין, מהעבר, אל ההווה, אל הנוף הירושלמי העכשווי.

לתפיסה הסימבולית של ייצוג השואה, שאותה מכונן המבנה באמצעות הליכה לאורך הפריזמה ונקודת היציאה ממנה, נודעת משמעות רבה. היא מהווה אינדיקציה לקבלת הנרטיב הציוני השכיח – משואה לתקומה לאומית. הבניין של ספדיה מציע כניסה אל הפריזמה

החשוכה ומעבר בתוכה, דרך התצוגה ההיסטורית המאורגנת באופן כרונולוגי: מהתקופה שלפני עליית הנאצים לשלטון, דרך שלבי המימוש ההדרגתיים של "הפתרון הסופי" ועד לשחרור, המתגלם, מבחינתו של המבקר, ביציאה אל האור באקט של קוממיות בירושלים הבנויה. מהלך זה מהווה חיזוק נוסף לנרטיב הגאולה הציוני המקובל, הפעם באמצעים ארכיטקטוניים-חלליים, מלווים באפקטים של אור טבעי ותאורה מלאכותית: הפתרון ל"פתרון הסופי" הוא גאולה לאומית בארץ ישראל. סיבה נוספת שבגינה הסימבוליות של הבניין, ההליכה בפריזמה והיציאה אל הנוף הן משמעותיות, היא הרטוריקה הארכיטקטונית שאותה משקף הבניין של ספדיה. האדריכל קושר את השואה לנוף ולקרקע הירושלמיים בכך שהוא מציג בניין המתחפר בתוך ההר, שולח זיזים לצדדים, מנכס את הנוף ומחפצן אותו. בכך הוא מצטרף אל מתכנני אתרי הנצחה אחרים באתר "יד ושם", שעשו מניפולציה נופית כדי לייצג את זיכרון השואה. כמו קודמיו – "יד לילד" (גם הוא של ספדיה), "בקעת הקהילות החרבות" ו"אוהל יזכור" – גם המוזיאון ההיסטורי החדש משתמש בטרטוריה, בתוואי הנוף ובקרקע הירושלמיים כאמצעי ייצוג. השימוש שעושה ספדיה בנוף מעיד על ניסיון להטמיע את השואה אל תוך הנוף הישראלי ולעשותה לחלק אינטגרלי מהטרטוריה המקומית, כאילו אירעה השואה בטרטוריה הירושלמית, נקשרת אליה באופן ישיר ולפיכך גם הלכח הנלמד ממנה צריך להיות לקח "מקומי". האמצעים הארכיטקטוניים והנופיים ב"יד ושם" מפרשים את השואה כאירוע ייחודי מקומי, הקשור לקוממיות היהודית בארץ ישראל. כשם שהעם היהודי חזר אל מולדתו ההיסטורית, התיישב והתנחל בארץ, גם השואה הגיעה לכאן, "עשתה עלייה", "נהייתה ציונית", ובדומה לרוב האקטים הציוניים הקשורים לעלייה גם היא מסומנת באחיזה בקרקע. כך קורה שהשואה, שלא התרחשה בנוף או בטרטוריה המקומיים, מקבלת פרשנות נופית מקומית ונהפכת לחלק מן הנוף הישראלי. היא מתחפרת ונטבעת בנוף הירושלמי, ועל ידי כך היא "מקורקעת" ומעוגנת בנרטיב הנופי הציוני. פרשנות זו של הנוף מעידה על תפיסה לפיה המשמעות המרכזית של השואה מתקיימת כמעט באופן בלעדי בהקשר ציוני. נראה שבשל כך משמעויות אחרות, אוניברסליות יותר, זוכות לייצוג מועט יותר באתר "יד ושם".

בחינה של התפתחות הייצוג הארכיטקטוני-החללי ב"יד ושם" מגלה שקשירת הנצחה למושגים של טרטוריה ונוף היתה קיימת כבר מהשלבים הראשונים להחלטה על הקמת האתר, עוד לפני קום המדינה. מבחינה זו מציג ספדיה תפיסה דומה לזו הלא מנוסחת, אך ההולכת ומתגבשת, של אופני הייצוג הארכיטקטוניים-חלליים של השואה ב"יד ושם" – ייצוג שקושר בין חלל לנוף. מעכשיו המוזיאון ההיסטורי, שעד כה מוקם בבניין שלא התייחס לנוף במישורין, והיה חלל מבודד שנועד להכיל תצוגה, הוא חלק מדפוס ייצוג אלו.

במאמר זה אסקור ואבחן מספר אתרי הנצחה לשואה, שהוצעו ובוצעו בעבר ב"יד ושם", ואנתח אותם בהקשר של תפיסות הנצחה שרווחו בשיח האדריכלי ההגמוני בכל אחת מהתקופות. לרוב אימצה האדריכלות דפוסי ביטוי מונומנטליים כדי להנציח אירוע כזה או אחר. משנות הארבעים ואילך הוקמו בהר הזיכרון בירושלים כמה מונומנטים ארכיטקטוניים מרכזיים, המבוססים על הנצחה באמצעות חלל. במאמר זה אראה שייצוג השואה באמצעים

ארכיטקטוניים-חלליים ב"יד ושם" עקב אחר תפיסות ההנצחה המקובלות בשיח האדריכלי בכל אחת מהתקופות ונתן להם ביטוי באמצעים נופיים וטריטוריאליים.

מכאן שהפרשנויות לייצוג השואה בעזרת חלל ונוף ב"יד ושם" לא פרצו דרכים בשיח הארכיטקטוני ולא גילו משמעויות חדשות על השואה, אלא רק נתנו להן ביטוי מקומי. הן היו חלק מהרטוריקה המקובלת בשיח הארכיטקטוני ההגמוני המערבי על הנצחה ומוות, ותמיד אימצו את האידיאולוגיה הציונית כפרשנות הבלעדית לאירועים באירופה. "אוהל יזכור", לדוגמה, הוקם בתקופה שבה נוסחו רעיונות על מונומנטליזם מודרניסטי, והוא מבוסס על תפיסות דומות. "יד לילד" הוקם בתקופה שבה חזרו לדון – בשיח הארכיטקטוני המערבי – בחלל החשוך, הנגיבי, וגם שם השתמשו באמצעים דומים. מבחינה זו השואה, שהוגדרה "כאירוע קצה"¹, לא קיבלה פרשנות "של קצה" בייצוג הארכיטקטוני ב"יד ושם". ייצוג זה השתמש ברטוריקה המקובלת באותה תקופה לייצוג מוות, בין שהבחירה היתה לייצוג במישרין ובין ברטוריקה שמעידה על פרדוקס הייצוג, על חוסר האפשרות לייצג – עד כדי קריסת הייצוג. בחינה של הדיונים שקדמו לקום המדינה סביב ההחלטה להקים את האתר, של הנימוקים להחלטות להקים אנדרטאות, מבנים או בניינים שונים בתקופות מאוחרות יותר ושל ייצוג השואה באמצעים חלליים, יאששו את טענתי, שבהנצחת השואה באמצעים חלליים נעשה ניסיון לכוון את הזיכרון באמצעות ייצוג טריטוריאלי כחלק מפרקטיקה ורטוריקה של ייצוג תקופתי, תוך התרכזות בשאלות אידיאולוגיות מקומיות ולא בשאלות אוניברסליות רחבות. השימוש באמצעים נופיים וטריטוריאליים נבע מצרכים אידיאולוגיים, וייתכן שהוא קשור לעובדה שבניגוד למקובל, מתחם ההנצחה לשואה שמציע "יד ושם" איננו ממוקם במקומות שבהם התרחשו האירועים ההיסטוריים המונצחים: אולי משום כך נעשו ניסיונות חוזרים ונשנים לקשור אותם ולמשמע אותם מבחינה אידיאולוגית, באמצעות הדגשת הטריטוריה המקומית.

1. בכנס רב משתתפים, שנערך בשנת 1991 באוניברסיטת קליפורניה, העלה חוקר השואה שאול פרידלנדר את שאלת ייצוג השואה. כשהוא מגדיר את השואה כ"אירוע קצה", מעלה פרידלנדר את השאלה, אם ניתן בכלל לייצג אירוע בממדים ובהיקף של השואה. הדוברים השונים, ביניהם קרלו גינסבורג, עמוס פונקשטיין, וינס פקורה ואחרים, דנו בשאלה באמצעות ניתוח אופנים שונים שבהם יוצגה השואה. פרידלנדר ערך את מאמרי הדוברים השונים לספר בשם: *Probing the Limits of Representation; Nazism and the "Final Solution"* (Cambridge, Massachusetts, 1992). המאמרים בספר דנים במשמעויות השונות של ייצוג השואה במדיומים שונים. יעל פלדמן, לדוגמה, דנה בקשר שבין אידיאולוגיה לפסיכולוגיה בנרטיבים הספרותיים הישראליים על השואה. ראו: Yael Feldman, "Whose Story Is It, Anyway? Ideology and Psychology in the Representation of the Shoah in Israeli Literature", עמ' 223-239. ברל לאנג מעלה את השאלה של הקשר שבין גבולות לייצוג. הוא דן בהבדל הרעיוני שבין גבולות (מגבלות) לבין ייצוג המגבלות. ראו: Berel Lang, "The Representation of Limits", עמ' 300-318.

יזמות ראשונות – גנים לאומיים

עם הגיע הידיעות על רצח העם היהודי באירופה, עוד במהלך המלחמה, ועם התחלת הדיונים על הצורך בהקמת אתר הנצחה, ביקשו הנוגעים בדבר לקשור את מפעל ההנצחה למפעל הציוני. בדיונים בין יזמים, כגון מרדכי שנהבי, בן קיבוץ משמר העמק ואחד מראשי "השומר הצעיר", לבין גורמים ב"קרן הקיימת לישראל" וב"סוכנות היהודית", צוין לעתים קרובות כמה חשוב לקשר בין המאורעות באירופה לבין ההגשמה בארץ ישראל.² המעשה הציוני של אותן שנים התרכז באחיזה בטריטוריה החדשה-ישנה; משם כך, אין להתפלא על כך שההצעות השונות להקמת אתרי זיכרון בקשו להיאחז בקרקע ולהשתמש באמצעים נופיים כדי להנציח את שואת יהודי אירופה. רעיונות להקמת גני הנצחה בקרבת יישובים חדשים, כדי ליצור קשר מרחבי ורעיוני בין אתרי ההנצחה להתיישבות, רעיונות להנצחה באמצעות שתילת סוגי עצים מקומיים כאקט של זיכרון, או רעיונות לסימון מפת אירופה ואירועי המלחמה בטריטוריה המקומית – כל אלה הם רק חלק מהאמצעים שאותם בקשו יוזמי מפעלי הזיכרון השונים ליישם בדרך להנצחת יהדות אירופה.³ מובן שרעיונות אלו אינם משוללי אידיאולוגיה. האידיאולוגיה באה לידי ביטוי, בראש וראשונה, בתהליך המונומנטליזציה (monumentalization) העובר על הנוף שהיה קודם לכן טבעי, באמצעות חפצון (objectification) המכפיף אותו לאידיאולוגיה המיוצגת. שנית, וכמו שכבר נאמר קודם, יש ברעיונות אלו ממד אידיאולוגי מפני שהם קושרים את המאורעות שקרו באירופה לטריטוריה המקומית: השימוש באמצעי ייצוג מקומיים – צמחים, נוף וטריטוריה – מקנה למאורעות המרוחקים פרשנות מקומית. כל עץ מקומי נהפך לסימן פיסי ליהודי שנכחד באירופה והשאיר אחריו חלל, כך שהחלל שנוצר באירופה עם הכחדת היהודים מקבל ביטוי פיסי-נוכח בישראל. כל מראה נוף נהפך לאלמנט שמפצה על אירועי הזוועה הבלתי ניתנים לייצוג.⁴ המעניין מבין אמצעי הייצוג הנופיים הללו הוא

2. יחיעם ויץ, "עיצוב זיכרון השואה בחברה הישראלית בשנות החמישים", בתוך: **תמורות יסוד בעם היהודי בעקבות השואה** (ירושלים, תשס"ו), עמ' 473-493. וראו גם אצל רוני שטאובר, "התגובה היהודית בשואה בדיונים על מבנה אתר ההנצחה ביד ושם", **הלקה לדור: שואה וגבורה במחשבה הציבורית בארץ בשנות החמישים** (ירושלים, תש"ס), עמ' 157-170.
3. בישיבה של "הוועד הלאומי לכנסת ישראל", שנערכה בתל אביב ב-26.11.1948, מציין חבר הוועד מרדכי שנהבי שלנוכח האמצעים הכספיים הדלים העומדים לרשות היישוב יש לאחד כוחות ולהקים מפעל הנצחה אחד גדול. "הוועד הלאומי לכנסת ישראל" היה הגורם הרשמי האחראי להנצחת השואה עד הקמת המדינה. עם החברים בוועדה נמנו דוד רמז (יושב ראש), ד"ר אברהם גרנובסקי, מרדכי שנהבי, שלמה זלמן, בן-ציון ישראלי, ד"ר א' אנטקה ואחרים. בישיבה שנערכה ב-26.11.1948, דנו באופן ההנצחה באתרי זיכרון בארץ. שנהבי מנה את אופני ההנצחה וטען שיש למנוע בזבוז זמן ואמצעים. (מתוך פרוטוקול ישיבת המכרז, 26.11.1948, גנזך המדינה).
4. השימוש במראות נוף טבע רחוקים חוזר ונשנה בייצוגים שונים של השואה. נוף הטבע הרחוק נתפס כמייצג שקט, דממה שלאחר המוות. כך, לדוגמה, בסרטו של קלוד לנצמן, "שואה", בעבודות של האמן

השימוש במפת אירופה על אדמת ארץ ישראל, כאמצעי להעתקת האירוע למציאות המקומית. המיפוי, שבניסוחו של ג'יימס קורנר (Corner) הוא "אקט אופרטיבי שהוא המקבילה האנלוגית לקרקע הממשית"⁵, מייבא את הממשי האירופי של המלחמה לתוך הטריטוריה המקומית. המיפוי כמייצג של מציאות טריטוריאלית מייצר את התודעה על אודות הגורם המיוצג. כאשר המיפוי מביא את מפת ההרג באירופה אל תוך ייצוג הטריטוריה בירושלים, הוא מאחד בין הגורם המיוצג (ירושלים) לייצוג המיובא (אירופה). זאת מפני שהמיפוי ב"יד ושם" אינו מייצג את הנוף המקומי בלבד, אלא מייצר שכבות הכרה של נופי המלחמה, כך שהמבקרים באתר ממוזגים את אושוויץ וירושלים לכדי מקום אחד.⁶

מרדכי שנהבי החל בניסיונות להקים מפעל הנצחה לחללי הנאצים עוד לפני חקיקת חוק הזיכרון לשואה ולגבורה יד ושם (1953). כבר בשנת 1942, עם הגעת הידיעות הראשונות על רצח העם באירופה, פירט שנהבי את רעיונותיו במסמך של תשעה עמודים, שהגיש למוסדות "הקרן הקיימת לישראל" כבקשה להקמת פרויקט הנצחה, ובו שרטט "קווים למפעל עם"⁷. שנהבי, כפי שהראה מולי בורג,⁸ ראה בעיני רוחו בלשונו "גן-עם", מעין פארק לאומי עצום, של כ-2,000 דונם, שבמרכזו יעמוד מבנה שיכלול את "שמות החללים וההרוגים היהודים בכל ארצות תבל, שמותם קושר את המלחמה הנוכחית והחוליגניות של הנאצים לארצותיהם"⁹. גן זה היה אמור לכלול גם בית קברות, בית מלון, בית הבראה, אולם קונגרסים, ארכיון ובית קולנוע להקרנת סרטים על זוועות הנאצים. כדי ליצור קשר אידיאולוגי בין השואה לבין הקוממיות בארץ ישראל, הציע שנהבי למקם את הגן במרכז של התיישבות חקלאית

הגרמני, אנסלם קיפר (Anselm Kiefer), כמו גם בעבודותיהם של אמנים אחרים, נוף הטבע הרחוק מסמן את השקט, את השתיקה וחוסר היכולת להעביר את ייצוג השואה למונחים נופיים, מעשה ידי אדם או אחרים. נוף הטבע הרחוק מתפקד כאנלוגיה לקריסת השפה במצבים פוסט-טראומטיים. כפי שטוענת קאתי קרות', על בסיס תפיסה לאקאניאנית, האפקט הפוסט-טראומטי מעביר את הקיום אל מחוץ לשפה. כך גם הנוף הרחוק, המעביר את הסימבוליות הנופית אל מחוץ לשפה העיצובית/אדריכלית היומיומית. ראו: Cathy Caruth, *Unclaimed Experience; Trauma, Narrative and History* (Baltimore, 1996).

5. James Corner, *The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention*, in *Mappings* (Denis Cosgrove — ed., London, 1999), pp. 213-252.

6. בספרה **האומה והמוות** עידית זרטל מפרשת את אמירתו של חבר הכנסת אריה שפטל על כך שכל יהודי לוקח איתו את זיכרון השואה לאן שהוא הולך, כחיבור בין אושוויץ לירושלים. דבריו של שפטל משקפים את התפיסה החוזרת ונשנית של איחוד האירוע באירופה וירושלים. ראו: עידית זרטל, **האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה** (אור יהודה, 2002), עמ' 96.

7. מולי בורג, "לתולדות עיצוב זיכרון השואה והגבורה ביד ושם", **ידיעות יד ושם**, 12 (אדר-ניסן תשנ"ו), עמ' 14-17.

8. שם, עמ' 14.

9. שם, עמ' 15.

כפרית. מאחר שהקק"ל התמהמהה בתשובתה להצעותיו, חזר עליה שנהבי כעבור שנה: במסמך משנת 1943 שב והדגיש שיש להקים מפעל ההנצחה בקרבת יישובים חדשים.¹⁰ באופן ספציפי הציע שנהבי להקים את גן-העם בעמק יזרעאל, כך ש"באופן טבעי יוביל את המבקר אל רעיון הגאולה-הגשמה, אל הנעשה בארץ, להבנה ולהערכה של הקרנות (הקק"ל וקרן היסוד)".¹¹ "לכן הערך הרב של קרבת המשקים השונים לגוניהם", סיכם שנהבי, והוסיף כי "זוהי שאלה ארכיטקטונית ממדרגה ראשונה".¹¹

הצעה זו של שנהבי לא התקבלה על ידי הנהלת הקק"ל, משום שהיא חששה שמימון הפרויקט יפגע בפרויקטים אחרים. התוכנית להקמת גן-העם נדחתה, ובמקומה יזמה הקק"ל מפעל הנצחה אלטרנטיבי, גם הוא באמצעים נופיים – את "יער הקדושים" בהרי ירושלים. שנהבי, שהיה "תאורעשייה", כפי שכינה אותו תום שגב,¹² לא ויתר. הצעות נוספות להקמת מפעלי הנצחה, שהגישו במקביל גורמים אחרים, שכנעו את שנהבי שאכן יש מקום להקמת מפעל הנצחה מהסוג שהציע, שיהיה בבחינת "מפעל מְאָחַד". הוא הסביר: "מחובתנו ללכד ולצרף את כל חיילינו לכוח סמלי מאחד, ולהנציח את זכר לוחמינו במסגרת לאומית אחידה".¹³ בעיקר ביקש שנהבי לנטרל שתי הצעות נוספות להקמת מפעלי הנצחה: האחת, הצעתם של הממונה על מחלקת הארגון של "הקונגרס היהודי הלאומי", ברוך צוקרמן, ושל נציג "הקונגרס היהודי בדרום אמריקה", ד"ר יעקב הלמן, והשנייה של היהודי הצרפתי יצחק שניאורסון. צוקרמן והלמן העלו הצעה להקמת מפעל הנצחה בפני "הקונגרס היהודי העולמי", שהתכנס בפברואר 1945. גם הם חשבו לשלב אמצעים נופיים בפרויקט הנצחת קורבנות הנאצים: הם ביקשו להקים ביערות הכרמל מצבת זיכרון שתכלול, בין היתר, חדר עם שמות הנספים, חדר מיוחד שבו תותקן רפליקה של תאגזים, חדר ובו קרון מגורשים, וחדר זיכרון לקורבנות הגטו, ואילו שניאורסון רצה להקים בפריז מפעל הנצחה שיעסוק באיסוף שמות הנספים. ההיסטוריון פרופסור בן ציון דינור, לימים שר החינוך ויושב הראש הראשון של "יד ושם", שראה בהקמת מפעל הנצחה "מתחרה" בפריז "יצר גלותי",¹⁴ חשש שהמפעל הפריזאי ידחק את מפעל הנצחה הציוני לשולי התודעה. את ירושלים הגדיר כ"אם כולנו"¹⁵ ועל כן, טען, מן הראוי שהיא תהיה המקום שבו "אחינו הקדושים והגיבורים ירשמו לזכר עולם".¹⁶ לכן שיתף פעולה עם שנהבי, נפגש עם שניאורסון ותיאם עמו את היקפי מפעלי ההנצחה בפריז ובירושלים.

10. שם, עמ' 15.

11. שם, עמ' 15.

12. תום שגב, "זיכרון, המאבק על עיצוב העבר", **המיליון השביעי: הישראלים והשואה** (ירושלים, 1991), עמ' 418-419.

13. בורג, "לתולדות עיצוב זיכרון השואה והגבורה ביד ושם", עמ' 16.

14. שגב, "זיכרון, המאבק על עיצוב העבר", עמ' 421.

15. בן ציון דינור, "מפעולות יד ושם", **ידיעות יד ושם**, 3 (ירושלים, כסלו תשט"ו), עמ' 10.

16. שם, עמ' 10.

"הסוכנות היהודית" החליטה להעביר את הטיפול בנושא הנצחת השואה לידי "הוועד הלאומי לכנסת ישראל", שהקים צוות מיוחד למטרה זו. הצוות, שכלל את דוד רמז, שכהן כיושב הראש, את שנהבי עצמו, את שלמה זלמן ואת ברוך צוקרמן, גיבש הצעה שהתבססה על רעיונותיו של שנהבי, ובמאוס 1947 פרסם תוכנית ארכיטקטונית להקמת אתר הנצחה. ההצעה, בתכנונם של האדריכלים מוניו וינרוב ואל מנספלד, כללה גן הנצחה שבצדו האחד ימוקם היכל "יזכור" שמטרתו הנצחת הנספים, ובצדו האחר היכל שמטרתו הנצחת המורדים שנלחמו בהיטלר ובצבאו. בקדמת היכל ה"יזכור" תכננו וינרוב ומנספלד, לבקשתם של אנשי הצוות הממונה, את מה שכוונה "שדה אירופה": "שדה עשוי בדמות אירופה על נהרותיה, מדינותיה וגבולותיה"¹⁷. כך היתה הכניסה להיכל ה"יזכור" אמורה להתבצע דרך מעבר בתוך מפה סמלית של יבשת אירופה, שכללה ייצוג אתרים שבהם התרחשו מאורעות המלחמה. המעבר דרך מפה זו היה אמור להיות בעל אפקט של "העלאה מחדש" (reenactment) של המאורעות. העוברים בתחומי המפה היו נעתקים לרגע מהמציאות המקומית ועוברים אל תחומי היבשת האירופית כשהם, בגופם, מסמלים את יהדות אירופה. מהיכל המורדים, לעומת זאת, היה הקהל אמור לצאת אל "שדה המולדת" – שדה מעוצב על פי קווי המתאר של מפת ארץ ישראל "אשר ייתן את המעשה החי, את היצירה הארץ ישראלית, בצורת ארץ ישראל עם נקודות יישוב"¹⁸.

בנייני היכלי הזיכרון שאותם תכננו וינרוב ומנספלד נראים כביטוי לתפיסות המודרניסטיות למונומנטלים, כפי שהגדירו אותן היסטוריון האדריכלות זיגפריד גידיון (Giedion), הצייר פרדיננד לז'ה (Léger) והאדריכל חוזה לואיס סרט (Sert) במאמרם רב ההשפעה *Nine Points on Monumentality* (1943)¹⁹. ההצעה לבניית המונומנטים ביקשה להעמידם בחלל הפתוח, לשלול

17. מתוך חוברת ההצעה מאת מוניו וינרוב ואל מנספלד, בהוצאת משרד האדריכלים, **ארכיון יד ושם**.

18. שם.

19. מאמרם של גידיון, לז'ה וסרט מעיד על הדילמות שמולן ניצבו אדריכלים ואומנים במחצית הראשונה של המאה העשרים, בבואם להגדיר מונומנטליות, לתכנן או לעצב מונומנטים או לכוון ייצוג היסטורי אחר. עם דחיית הסגנונות האדריכליים הקיימים (מסגנונות יווניים ורומיים ועד סגנונות ניאו-קלאסיים), ועם עלייתם של גורמים אזרחיים בעקבות המהפכות הלאומיות של המאות השמונה עשרה והתשע עשרה, נדחקו אופני המונומנטליזציה ההיסטוריים הישנים אל מחוץ לשפה האדריכלית המקובלת. אדריכלים ואמנים ביקשו לייצג אירועים היסטוריים ואנשים בעלי שיעור קומה לא בעזרת סמלים היסטוריים שהיו קיימים במשטרים הישנים, אלא בצורה מופשטת. מגמה זו באה כריאקציה נגד הייצוג המונומנטלי-היסטוריציסטי שהיה קיים במשטרים הטוטאליטאריים של אירופה. גידיון, לז'ה וסרט פעלו ברוח זו וביקשו לנתק את הייצוג המונומנטלי ההיסטורי מדפוסים שהיו מקובלים בעבר, והיו מקובלים בזמנם בגרמניה הנאצית, באיטליה הפשיסטית ובברית המועצות הקומוניסטית. במקום זאת, ביקשו השלושה לכוון מונומנטליות אזרחית דמוקרטית, שתתאים לרוח המודרניסטית של מערב אירופה. ראו: Jose Luis Sert, Fernand Leger and Sigfried Giedion, "Nine Points on Monumentality", in *Architecture Culture: 1943-1968* (Joan Ockman — ed., New York, 1993), pp. 29-30.

מהם מה שנתפס כאורנמנטיקה סגנונית תקופתית, ולייצג זיכרון אזרחי כללי, ולא זיכרון פרטי. המונומנטים היו אמורים לסמן תודעה קולקטיבית ולהביא לידי אינטגרציה של דיסציפלינות אמנותיות שונות. קק"ל הקצתה לבניית האתר שטח ליד נווה אילן, בסמוך לירושלים, אולם מפעל ההנצחה לא הוצא אל הפועל בשל בעיות תקציב, והרעיון להקימו בנווה אילן נגזר לחלוטין עם פרוץ מלחמת העצמאות. דוד רמז ביקש להמתין לסיום המלחמה ולהכרעת גורלה של ירושלים בטרם יוחלט על המשך המפעל.

דומיננטיות טריטוריאלית – אוהל יזכור

יותר מעשור עבר מאז החל שנהבי ביוזמתו להקמת אתר הנצחה ועד ש"חוק זיכרון לשואה והגבורה" אושר בכנסת, ב-19 באוגוסט 1953. החוק הגדיר את "יד ושם" כ"כמוסד הלאומי המרכזי למפעלי הזיכרון של העם היהודי", שבין שאר תפקידיו נכללה הקמתו של מפעל הנצחה ב"הר הזיכרון". התוכנית קבעה כי בעיבורה של ירושלים, על "הר הזיכרון" (בקרבת הר הרצל) יוקמו: "בנין הארכיון המרכזי והספרייה; היכל-יזכור והיכל-גבורה לזכר הקדושים והגיבורים; גל-עד – מצבה אמנותית חצובה מסלעי הארץ; בית-כנסת – זכר לאלפי בתי-התפילה ומקומות התורה שנחרבו".²⁰

פרופסור דינור הוא שהמליץ ופעל להקמת אתר הנצחה בסמיכות למקום קבורת עצמותיו של חוזה המדינה, תיאודור הרצל, שנקבר בהר הזיכרון באוגוסט 1949. עבודות הקמת האתר החלו מיד לאחר טקס הנחת אבן הפינה, שנערך ביולי 1954 במעמד נשיא המדינה אז, חיים ויצמן. הטרימינולוגיה שבה השתמש הנשיא בטקס אפיינה את תפיסת מפעל הנצחה באותה תקופה – קדושת הנצחה וקדושת האדמה. ויצמן הדגיש: "עומדות רגלינו כאן בשערך ירושלים, להניח אבן פינה למפעל, שמטרתו יש בהן למלא בחרדת קודש לבו של כל אדם בישראל".²¹ בהקשר זה ציין את סמיכות האתר לאתר הזיכרון בהר הרצל: "המקום שאנו עומדים עליו, אדמת קודש היא – אדמת הר הזיכרון בקרבת ההר הנושא את שמו של חוזה 'מדינת היהודים'. ראוי הוא ההר לשכנות זו".²² השכנות דן לא התפרשה רק כסמיכות מרחבית, או כסמיכות המציינת רצף אירועים כרונולוגי, אלא – כפי שצינו היסטוריונים רבים – נודעו לה גם משמעות ותפקיד אידיאולוגיים: לציין את הקשר בין תקומת המדינה לשואת יהודי אירופה.²³

20. "יד ושם תפקידיו ופעולותיו" (תשט"ו), **ארכיון יד ושם**, עמ' 2 (ההדגשות במקור).

21. "ידיעות יד ושם", 8-9 (ניסן תשט"ו), **ארכיון יד ושם**, עמ' 11.

22. שם, עמ' 11.

23. Saul Friedlander and Adam B. Seligman, "The Israeli Memory of the Shoah: On Symbols, Rituals and Ideological Polarization" in *Now Here: Space, Time and Modernity* (Roger Friedland and Deirdre Boden — eds., Los Angeles, 1994), pp. 356-371.

הבניין הראשון שנבנה באתר, בניין הארכיון והספרייה, נחנך ב-1957 ותוכנן על ידי משרדי האדריכלים מוני וינרוב ואל מנספלד ומשרד אריה שרון, בנימין אידלסון ואריה אלחנני, והיה בניין משרדים אורכי בחיפוי אבן ירושלמית. לא היה לו תפקיד בהנצחה – הוא נועד לאכלס את פעילויות איסוף החומר הארכיוני והעדויות ואת פעילות ההנהלה של "יד ושם". תקציב הבניין היה כמיליון לירות ישראליות, שחלקן נועד לצורכי פיתוח השטח, סלילת כבישים והקמת שטחי נטיעות. לפיתוח השטחים הציבוריים מונו אדריכלי הנוף ליפא יהלום ודן צור. תשומת לב רבה יותר משך המבנה שהוקם מיד לאחר מכן – מבנה הזיכרון הראשון באתר – "אוהל יזכור", שנחנך ב-1961. גם מבנה זה היה פרי שיתוף פעולה בין כמה אדריכלים, והפעם רק חלק ממתכנני בניין הארכיון והספרייה: אלחנני, שרון ואידלסון. ה"אוהל" תוכנן כחלק מקומפלקס של מבני יזכור שכלל בית כנסת, רחבת התכנסויות ובניין גלעד – ה"אוהל" עצמו. מורפולוגית, לא תוכנן הקומפלקס כיחידה שמשתלבת בנוף ההררי הירושלמי, כמונומנט שמתחפר בקרקע או "צומח" ממנה, אף שבתקופה זו כבר נראו בניינים ומונומנטים מסוג זה. תחת זאת העדיפו אנשי "יד ושם" והאדריכלים המתכננים למקם את "אוהל יזכור" כגלעד ש"יהיה סמל לששת המיליונים ולמלחמת העם נגד האויב האיום", על אחד מרכסי הר הזיכרון. הם קיוו שכך יתנוסס האוהל וייראה למרחוק "על ידי כל מבקר וכל הנוסע בכבישי הגישה לירושלים".²⁴ במובן זה גם "אוהל יזכור" מתייחס אל הנוף, אלא שבניגוד למונומנטים מאוחרים יותר, הוא משתמש במישרין באדמה ובנוף כדי להנציח. עד היום מקפידים ב"יד ושם" שאף בניין לא יתנשא לגובה רב יותר מ"אוהל יזכור". האדריכלים, אולי כדי להבליט את המונומנט אל מול הטופוגרפיה ההררית של האזור, קבעו שיהיה מונוליטי ושצורתו תתבסס על הגיאומטריה האוקלידית, שתוארה בשיח האדריכלי המודרניסטי של אותה תקופה כגיאומטריה המבטאת טוהר.²⁵ הצורה הקובייתית הבליטה את המונומנט, שעמד בודד על פסגת אחד הרכסים. מיקומו בנוף ההררי, שנתפס כחלק מנוף קדמוני ותפקידו כמונומנט לחורבן, הניבו תיאורים כמורתנ"כיים. אדווין סמואל, למשל, בתארו את "אוהל יזכור" בפרסום של "יד ושם", האדיר את הציונות כאקט התחדשות המבוסס על יצירת נוף אל מול הערביות, שייצגה את הישן והשחון. "אוהל יזכור", הדגיש, נמצא על רכס הר, אל מול כפרים ערביים ישנים והתיישבויות

24. "ידיעות יד ושם", גיליון 8-9, **ארכיון יד ושם**, עמ' 11.

25. ההיסטוריון ותיאורטיקן האדריכלות ברונו רייכלין, דן בקשר שבין צורה וטוהר. במאמר שהופיע בספר, שהתפרסם בעקבות כנס על ארכיטקטורה וקוביזם, קושר רייכלין בין הציונים הפוריסטיים לארכיטקטורה האוקלידית של לה קורבוזייה. עבור רייכלין, הדמיון הצורני מעיד על רצונו של לה קורבוזייה לשעתק רעיונות מתחום הציור אל הארכיטקטורה. הגיאומטריה הלא-אוקלידית, טוען רייכלין, שמששה את לה קורבוזייה כדי לתווך רעיונות של טוהר. סביר שלה קורבוזייה, שהיה בקשר רציף וקבוע עם ז'יגריד גידעון, השפיע על גיבוש רעיונותיו של האחרון על מונומנטליות וטוהר הייצוג. ראו: Bruno Reichlin, Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect in Architecture and Cubism (Eve Blau and Nancy Troy — eds., MA), pp. 195-218.

ישראליות חדשות; מול עצים ירוקים חדשים ומול מדרונות ישנים וחשופים. "אתה מרגיש שאתה עומד במקום של העלאת קורבנות עברי קדום", תיאר סמואל מתוך תחושה של קדושה, וקשר את המראה לסיפור המקראי של עקדת יצחק, "אלא שהפעם הקורבנות הן לא חיות אלא בני אדם".²⁶

בפרסומים השונים של אותה תקופה, הן של "יד ושם" והן בעיתונות היומית, צוין "אוהל יזכור" כ"מלאכת מחשבת של האדריכלות הישראלית".²⁷ צורתו הקובייתית של ה"אוהל" סימנה שלמות המורכבת משני חלקים: בסיס הגלעד, העשוי אבני בזלת – מעין סימון למקום קבורה – ויציקת בטון, שמתייחסת לשלמת הבטון והמלט של המדינה המתחדשת. השלם סימן אפוא את נרטיב הגאולה הציוני. בקונטרס "יד ושם" משנת 1960 צוין, ש"אוהל יזכור" הוא "בניין שמטרתו לבטא את השואה" ואשר עליו להיות "בנוי מאבני בזלת בלתי מעובדות, המובאות מעמק בית שאן".²⁸ "ברצפת האוהל", פירט הקונטרס, "ייחפר כוך להטמנת אפר הקדושים. האפר יוטמן בתוך גלוקסמה עשויה מאבן ירושלמית דוגמת הגלוקסמאות העתיקות עם אפשרות של הרמת המכסה".²⁹ לאנשי "יד ושם" היה חשוב להדגיש שגלעד הזיכרון לשואה נבנה מאבני הארץ, וכי יש בו מרכיב של קדושה. כך נקשר זיכרון השואה לטריטוריה הישראלית כולה: ממבט רחוק הוא נקשר לזיכרון התנ"כי של הארץ, וממבט קרוב – לארץ המתחדשת על אבניה ובנייתה. הקדושה התקיימה מעצם קבורת אפר נספים במקום, אפר שעל פי ההלכה היהודית הפך את האוהל לבית קברות.³⁰ קדושה זו מתממשת גם כיום, בין השאר באמצעות הריטואלים שהמבקרים ב"אוהל" מתבקשים לקיים: חבישת כיפה, לבוש צנוע ואמירת תפילה. החלל, והריטואלים הנקשרים בו, מאחדים בכך את הסובייקטים המבקרים ומסמנים אותם כחלק מכלל. לתחושת הקדושה מוסיפים גם נר התמיד הדולק ב"אוהל" ושמות מחנות הריכוז וההשמדה המצוינים על הרצפה. בקונטרס "יד ושם" נכתב שברצפת האוהל, בנוסף לקבורת אפר נספים, יש לציין "21 שמות של מחנות ומקומות השמדה"³¹ (בפועל מופיעים עשרים ושניים שמות). השמות, הכתובים בכתב עברי ובכתב לועזי ובולטים מרצפת המוזאיקה, מוקמו על

26. "The New Manorial Shrine in Jerusalem", (1961) **ארכיון יד ושם** עמ' 4.

27. "ידיעות יד ושם", 28 (1961), **ארכיון יד ושם**.

28. "קונטרס יד ושם", 1 (1960), עמ' 10-11.

29. שם, עמ' 11.

30. הקשר שבין אדמה לגוף מקבל ביד ושם פרשנות רחבה ונוספת. כפי שהראתה עידית זרטל בספרה **האומה והמוות**, הציונות, כמו גופים לאומיים אחרים, קידשה את האדמה והטריטוריה באמצעות הגוף. לרוב הדם שנשפך הוא שקידש את האדמה, ויצר זיקה בין קדושה ללאומיות.

עדיית זרטל, "המעונים והקדושים: כינונה של מרטירולוגיה לאומית", בתוך: **האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה**, עמ' 24-78. ב"יד ושם" נקשר אפר המתים לקדושת האדמה וללאומיות המקומית.

31. קונטרס "יד ושם", 1 (1960), עמ' 10-11.

רצפת האוהל לפי מפתח גיאוגרפי התואם את פריסתם באירופה. כך הצופים הנכנסים לתוך חלל ה"אוהל" נמצאים בתווך, בין ייצוג של הבנייה הישראלית על חומריה השונים – אבנים, מלט ומוזאיקה – לבין מפה מופשטת של מחנות ההשמדה. המרחק בין היבשת הרחוקה לישראליות, בין המאורעות הרחוקים לקוממיות הישראלית, מצטמצם בתוך חלל המונומנט. "אוהל יזכור" נחנך באפריל 1961, וכחודש לאחר מכן הדליקה רעיית נשיא המדינה דאז, רחל ינאית בן צבי, את נר התמיד בפעם הראשונה ופתחה את מסורת הביקור בנר התמיד לזכר חללי השואה.³² לאחר שנים מספר נכלל טקס זה בפרוטוקול המדינה. אורחים רשמיים של הממשלה שמגיעים לארץ מובאים תחילה להר הרצל להנחת זר על קברו של חוזה המדינה ואחר כך מועברים ל"יד ושם", לעריכת טקס ב"אוהל יזכור". עצם החובה לקיום הטקס, הנובעת מהכללתו בפרוטוקול המדינה, עוררה לימים התנגדות ואף הועלו הצעות לבטלה.

חללים קבורים – יד לילד

במהלך השנים נוספו במתחם "יד ושם" מבנים, מונומנטים וחללי הנצחה רבים. עם הבולטים שבהם נמנים המוזיאון ההיסטורי (1973) ו"עמוד הגבורה", של הפסל בוקי שוורץ (1974), שהוקמו בשנות השבעים, וכן מוזיאון האמנות (1981) והמונומנט לחיילים, לפרטיזנים וללוחמי הגטאות של הפסל ברני פינק (1985), שהוקמו בשנות השמונים.³³ שלא כ"אוהל יזכור", המוזיאון ההיסטורי הישן ומוזיאון האמנות אינם מקיימים יחס מיוחד כלפי תוואי הנוף או הטריטוריה של הר הזיכרון. עם זאת, יש לציין שבשני המוזיאונים הללו החלל אינו מהווה מרכיב מרכזי במערכות הייצוג. במוזיאון ההיסטורי הישן הסיפור הכרונולוגי מקבל את הבכורה, ובמוזיאון האמנות – התצוגה הויזואלית. אולי משום כך נזנח ההקשר של חלל-נוף בתכנון חללים אלו, כבשאר החללים המייצגים את השואה. המוזיאון ההיסטורי הישן, שמוקם בחלקו מתחת ל"אוהל יזכור", הציג את מאורעות המלחמה בכמה אגפים מרכזיים שאורגנו על פי רצף כרונולוגי של המאורעות, מ-1933 עד 1945, בתצוגה שהדגישה את המבט והנרטיב הציוניים. האגף הראשון הוקדש לתיאור המאורעות מ-1933 ועד 1939 – מחקיקת החוקים נגד היהודים ועד "ליל הבדולח". לאחר מכן עברו המבקרים לאגף שתיאר את הניסיונות לשרוד באירופה הכבושה בשנים 1939-1941, ובו תוארו החיים בגטאות. האגף הבא אחריו הוקדש לשנים שבין 1941 ל-1945 ולהשמדת יהדות אירופה. משם המשיכו המבקרים לאגף שתיאר את

32. "ידיעות יד ושם", 28 (טבת, תשכ"ב), ארכיון יד ושם, עמ' 3.

33. בספרו מציין חוקר השואה טים קול את המשמעויות המגדריות, לדעתו, בדפוסי הנצחה ב"יד ושם".

גבורה, מציין קול, מיוצגת במונומנטים מוצקים שמזדקרים על גבי רכס ההר אל מול שמי ירושלים. החורבן, לעומת זאת, מיוצג בחללים פנימיים. עבור קול, לדפוסים אלו משמעות מגדרית – הגברי הוא הגבורה הבולטת ואילו הנשי הוא החורבן החללי. Tim Cole, "Yad Vashem", in *Selling the Holocaust* (New York, 1999), pp. 121-145.

המרידה וההתנגדות לנאצים, ואשר חלק הארי שבו הוקדש למרד גטו וארשה. ההתקדמות בין אגפיו השונים של המוזיאון היתה חד-סטריית, והסתיימה בגאולת הארץ: סופן של המלחמה ושל השואה הוא בארץ ישראל.

מוזיאון האמנות מוקדש להצגת יצירה שנוצרה תחת השלטון הנאצי באירופה – בגטאות ובמחנות, וכן ליצירות מהתקופה שלאחר המלחמה, בעיקר כאלה שנוצרו על ידי ניצולי שואה, ולהצגת אמנות העוסקת בשואה. מלבד היותם מייצגים תפיסות אידיאולוגיות ברורות – המוזיאון ההיסטורי באמצעים נרטיביים ומוזיאון האמנות באמצעים ויזואליים – ומלבד היותם אמצעי להתמודדות עם אפקט פוסט-טראומטי, השתתפו המוזיאונים באינסטרומנטליזציה (instrumentalization) של המידע המוצג, כדי שתתחולל מה שתיאורטיקן המוזיאונים טוני בנט (Bennett) מכנה "רפורמציה תרבותית", שפירושה שינוי התפיסות התרבותיות על אודות תופעה או אירוע מסוימים.³⁴ ואולם אינסטרומנטליזציה זו לא הושגה באמצעים נופיים או במניפולציה חללית, אלא רק באמצעים נרטיביים (היינו באמצעות יצירת רצף "עלילתי" המוביל לתקומה לאומית) ועל ידי אמצעים ויזואליים ישירים – צילומים, ציורים ומודלים. בכך שימשו חללי המוזיאונים, לכל היותר, כמיכלים לתצוגות הנרטיבית והוויזואלית.

אחד המונומנטים שנבנו בתקופה זו, ואשר כן מייצר קשר עם תבניות הנוף הירושלמיות ואף משתמש בחלל כאמצעי ייצוג, הוא "יד לילד", בתכנונו של משה ספדיה. המונומנט, שזים יצחק ארד, יו"ר הנהלת "יד ושם" באותה תקופה, תוכנן עוד בסוף שנות השבעים, ונחנך בשנת 1988. כשתים עשרה שנים לפני חנוכת המונומנט פנתה הנהלת "יד ושם" לאדריכל ספדיה וביקשה ממנו לתכנן מוזיאון לזכרם של מיליון וחצי הילדים היהודים שנספו בשואה. כשנה לאחר מכן, ב-1977, הציג ספדיה את תוכניתו להנצחת הילדים: מונומנט חללי שקוע באדמה, שלא כלל אפשרות לתצוגה מוזיאלית. בשל בעיות תקציביות הוקם "יד לילד", שנבנה על פי תוכנית זו, רק כעבור עשור. לאחר חיפוש ממושך נמצאו התורמים, עדית ואברהם שפיגלמן, זוג ניצולי שואה מלוס אנג'לס שביקשו להנציח את בנם עוזיאל, שנרצח באושוויץ. הזוג דרש שהמונומנט ייקרא על שם בנם. מוסד "יד ושם", שכבר ספג ביקורת על ניסיון אחר "להפריט" את ההנצחה (ב"מערת ההנצחה"³⁵) דחה את הדרישה, וכמעט איבד בשל כך את תרומתו של

34. Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London, New York, 1995), p. 193.

35. "מערת ההנצחה" היתה פרויקט שזים בשנות השמונים ד"ר יצחק ארד. במערה, שמוקמה בשיפולי אחת הטראסות, יכלו ניצולים ובני משפחותיהם להנציח קרובים שנספו בשואה באמצעות אבני זיכרון אישיות, שנדרשו לשלם עבור רכישתן והצבתן במקום. דרישה זו גררה ביקורת ציבורית קשה, שציינה את ההפליה על רקע כלכלי בין מי שידו משגת לשלם עבור הנצחה, ומי שלא. בדיון על המערה והתשלום, שהגיע אף לבג"ץ, צוין שהנצחה בתשלום מפריטה ומעניקה לבעלי הממון בכורה וזכות לעצב את הזיכרון. אף שבג"ץ דחה את בקשות העותרים לביטול הפרויקט, החליט אבנר שלו, יו"ר הנהלת יד ושם לאחר ד"ר ארד, לבטלו בשל הביקורת הציבורית הנוקבת שעורר. מתוך: "יד ושם

הזוג שפינגמן. לבסוף הגיעו הצדדים לידי פשרה: המונומנט עצמו לא נקרא על שמו של עוזיאל, אך הילד עוזיאל מתואר בתבליט בכניסה אליו. המונומנט חצוב בהר ומרוצף באבן ירושלמית, ומנהרת הכניסה אליו מובילה אל חלל שכולו מחופר בשיפולי ההר הירושלמי. החלל עצמו הוא חדר חשוך ובמרכזו נר אחד בודד. המראות שמקיפות את החדר יוצרות אינסוף השתקפויות, כך שהנר הבודד, נר הנשמה, משתקף אינספור פעמים לזכרם של מיליון וחצי הילדים. בכניסה ל"יד לילד" נתקלים המבקרים בתמונות אחדות של ילדים שנספו. ברקע קוראים קריינים – בעברית, באנגלית וביידיש – שמות של ילדים שנספו, בציון מקום הולדתם וגילם במוותם. החושך הכמעט מוחלט שבחדר גורם לדיסאוריינטציה, ומקשה על המבקרים במקום לזהות את נתיב ההליכה המעגלי ואת פתח היציאה, הממוקם בעברו השני של המונומנט. הכניסה הסימבולית לבטן האדמה וההיבלעות בתוכה מחזקות את תחושת הקבורה בהרי ירושלים, מאחר שהכניסה למונומנט מכניסה את המבקרים לשני חללים הנתפסים כ"נגטיבים" – האחד חשוך והשני משתקף. חללים נגטיביים הם שמונעים נוכחות גופנית-פיסית מלאה בחלל, בין שהם חשוכים ואינם מאפשרים ראייה ובין שהם וירטואליים ואינם מאפשרים כלל נוכחות פיסית. הן בחלל המשתקף והן בחלל החשוך הגוף מאבד את נוכחותו, וזאת במעבה ההר הירושלמי. קבורת אפר הנספים, שהחלה ב"אוהל יזכור", מקבלת כך פרשנות סימבולית באמצעות החוויה ב"קבורת" המבקרים במונומנט לילדים שנספו, בשלילת גופם.

את ה"התמוטטות" החוזרת ונשנית של החלל הפיסי – פעם אל תוך המראה, פעם אל תוך האינסוף של החושך ופעם אל תוך ההר הירושלמי – ניתן לאפיין כניסיון לייצג את השואה באמצעות "חלל של היעדרות",³⁶ המתמקם באופן דיאלקטי בין הנעדר לנוכח. בשיח האדריכלי, הדיון סביב משמעותם של חללים אלה התקיים בשנות השבעים והשמונים והוגדר כריאקציה נגד התפיסה המודרניסטית והפוסט-מודרניסטית של החלל. התפיסה המודרניסטית השכיחה ראתה את החלל האדריכלי כחלל פונקציונלי. התפיסה הפוסט-מודרניסטית התרכזה בסימבוליות היסטורציסטית של החלל. חוקרי אדריכלות כגון אנטוני וידלר (Vidler) וריצ'רד אטלין (Etlin) חזרו לבדוק מודלים חלליים של היעדרות, שהאדריכלים הצרפתים בני תקופת הנאורות דנו בהם בסוף המאה השמונה עשרה, ובהם רעיונות למונומנטים שהציעו אטיין-לואיס בולה (Boullée) וקלוד-ניקולס לדו (Ledoux). בולה הציע מונומנט חשוך, זרוע אינספור כוכבים, להנצחת אייזק ניוטון, וכן "מקדש לטבע", גם הוא חלל חשוך לחלוטין. לדו הציע חלל חשוך כחלל המרכזי של בית קברות. וידלר ואטלין, כל אחד בנפרד, העמידו את המודלים

מקפיא את הפרויקט בתשלום 'מערת ההנצחה', מעריב, ח' בסיוון תשנ"ו (26.5.1996), מאת כתב עתי"ם.

Richard Etlin, "The Space of Absence", in *Symbolic Architecture: French Enlightenment Architecture and Its Legacy* (Chicago, 1994), p. 173.

האלו כנגד החלל המודרניסטי השקוף והמואר, שייצג רציונליזם.³⁷ כך, גם החלל החשוך של ספדיה ב"יד לילד" מתייחס לשיח הארכיטקטוני על היעדרות, ומשתמש ברטוריקה שיוצאת כנגד רציונליזם של ייצוג למטרות הנצחת השואה. כשם שרעיונותיהם של בולה ולדו נקשרו לשיח על הנשגב, וכגילום של חוסר היכולת לייצג, שיח שהתקיים בתקופתם, כך גם סביב המונומנט של ספדיה התקיים דיון בקשר למשמעות הייצוג שאותו הוא מכונן, ולשאלת היכולת לייצג את השואה. בולה ולדו נקשרו לשיח הפילוסופי של הפילוסוף האנגלי בן זמנם אדמונד בורק (Burke) על הנשגב ועל קריסה של ייצוג. בורק הרחיב את מונח הנשגב-הנעלה של עמנואל קאנט (Kant) והגדיר את הממד הנורא והגרוטסקי שבנשגב. עבור קאנט היה הנשגב נעלה בלבד.³⁸ בורק, לעומתו, טען שתחושת נשגבות נוצרת לא רק על ידי תופעות נעלות, אלא גם על ידי תופעות קטסטרופליות. הגרוטסקי, לעומת זאת, מחקה את אפקט הנשגב – הוא מייצר תחושת נשגבות מלאכותית, נשגבות המהולה בקיטש. במובן זה, הנשגב הגרוטסקי נוצר על ידי מה ששאל פרידלנדר מגדיר כקשר בין קיטש למוות.³⁹ הוויכוח סביב השאלה אם החלל של ספדיה הוא גרוטסקי, קיטשי או נשגב-נעלה, והאם ההנצחה ב"יד ושם" בכלל הפכה להיות "פעלולי שואה",⁴⁰ התקיים בעיתונות הישראלית והוא עדיין ניטש בין מבקרים שונים.⁴¹

חללי מבוך – בקעת הקהילות החרבות

גם המונומנט החללי הבא שהוקם ב"יד ושם" – "בקעת הקהילות החרבות" – קושר חלל ונוף ומייבא את מפת ההשמדה של אירופה וצפון אפריקה (הפעם גם אפריקה) אל תוך המציאות הירושלמית. המונומנט, שתוכן על ידי האדריכלים ליפא יהלום ודן צור, נהגה עוד בתחילת שנות השמונים ונחנך בשנת 1992. יהלום וצור זכו בפרס ראשון מבין שמונה עשרה הצעות בתחרות להקמת מונומנט להנצחת כ-5,000 קהילות יהודיות שנחרבו. "קהילה" הוגדרה ככל קבוצה בת מאה איש או יותר שיש לה אמצעי פולחן יהודיים – בית כנסת, מקווה

37. שם, עמ' 173. וכן ראו: Antony Vidler, *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment* (Princeton, N.J., 1987).

38. באחרונה, הפילוסוף ז'אן-פרנסואה ליוטאר ערך דיון מחודש בקאנט וברעיונות השונים על הנשגב. בספרו *Leçons sur l'analytique du sublime* שפורסם ב-1991, מקיים ליוטר דיון באספקטים האנליטיים של הנשגב. הוא מרחיב את הדיון של קאנט על הקשר שבין היפה והנשגב לקשר שבין הנשגב לטעם. הוא פונה גם לדיון אנליטי בסטרוקטורה המתמטית של הנשגב, כמו גם לדיון בשאלות אתיות על הנושא. Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Editions Galilée, 1991).

39. שאול פרידלנדר, *קיטש ומוות: על השתקפות הנאציזם* (תרגמה ג'ני נבות, ירושלים, 1985).

40. ראו על כך, למשל, בטורו של תום שגב, *כותרת ראשית* (8.7.1987).

41. Tim Cole, "Yad Vashem", in *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler* (New York, 1999), p. 139.

וכיוצא באלה. המונומנט הוקם על בסיס הסעיף בחוק "יד ושם" ולפיו "רשות הזיכרון לשואה ולגבורה נועדה להקים שם וזכר לאלפי הקהילות שנחרבו".⁴² סעיף זה שימש גם את ראשי "יד ושם" בניסיונותיהם להדוף את הביקורת על נחיצות המונומנט. "בקעת הקהילות החרבות" משתרעת על פני כעשרה דונמים, באורך בין שתי גבעות בקצהו המערבי של אתר הזיכרון. המונומנט כולו שקוע באדמה, כך שלמבקרים המתקרבים אליו קשה להבחין בו. רק אחרי ירידה בשביל מפותל, בין עצים ודרך טראסות, מגיעים לפתחו של המונומנט המגלה את צורתו – מבוך. מרבית העצים לאורך הירידה נהפכו למונומנטים של זיכרון, באמצעות לוחות קטנים עם שמות של חסידי אומות עולם ואחרים, שהוצמדו אליהם. בכניסה ל"בקעת הקהילות" מתגלה המבוך, דפנותיו מצופות אבן ירושלמית וקרקעיתו מכוסה אבני חצץ קטנות. היעדרה המוחלט של צמחייה בחלל המבוך מסמל את החורבן, אולם המבוך פתוח לשמים, ומעבר לדפנות נראית הצמחייה המקומית. ייצוג זה בעזרת צמחייה מחזק את התפיסה של השואה כאירוע שבין חורבן – הלא-צומח האירופי – לתקומה – הצומח המקומי. כריית המבוך בתוך ההר הותירה בו עיים, המזדקרים לגובה שלושה עד חמישה מטרים מעל פני השטח. בשלבי התכנון הראשוניים חשבו יהלום וצור לחפות את העיים בצורה שתיתן תחושת שריפה, ותיצור מעין הקבלה ויזואלית בין עיי החורבות של הקהילות באירופה לבין עיי החורבות במונומנט המנציח אותן. לבסוף הוחלט שהעיים במונומנט יחופו אף הם באבן ירושלמית. שמות הקהילות היהודיות שנחרבו חקוקים, באותיות עבריות ולועזיות, בדפנות האבן של המבוך ובעיים שנתרו, לפי מפתח כפול. הראשון הוא גיאוגרפי: מקום חקיקת השם באבן מייצג את מיקומה של הקהילה שנחרבה על מפת אירופה וצפון אפריקה. בכך מיובאת מפת הקהילות המושמדות אל תוך המציאות הירושלמית. כל אזור גיאוגרפי יוצר בתוך המבוך חצר, ובסך הכול 22 חצרות. המפתח השני קשור לגודל האותיות שבהן חקוק השם באבן – ככל שהקהילה גדולה וחשובה יותר, מופיע שמה באותיות גדולות יותר.

מונומנט "בקעת הקהילות", כמו "יד לילד" (ובניין המוזיאון החדש) מאפשר מעבר מן המבוך אל נקודת תצפית על ירושלים, כסמל לתקומה. ואכן, בפרסום של "יד ושם" מתואר המבוך כ"גן התחייה והתקומה".⁴³ במרכז המבוך ממוקם מוזיאון קטן המכונה "בית הקהילות", ובו מוצגות תערוכות מתחלפות על קהילות יהודיות שונות. המבוך תואר בפרסומי "יד ושם" כנותן תחושה של חוסר מוצא ויוצק במבקרים בו חוסר ביטחון, חוסר ודאות ותחושת אין אונים.⁴⁴ השופטים בתחרות האדריכלית לתכנון מונומנט "בקעת הקהילות" כללו את אדריכל "אוהל יזכור" אריה אלחנני, יו"ר הנהלת "יד ושם" דאז יצחק ארד וסגנו ד"ר חיים פזנר, אדריכלי הנוף אריה ארמוני וזהר יוסף, יו"ר מועצת "יד ושם" ח"כ גדעון האוזנר, יו"ר דירקטוריון קק"ל

42. **יד ושם תפקידי ופעולותיו** (ירושלים, תשט"ו) עמ' 2.

43. "בקעת הקהילות החרבות", 1988, **ארכיון יד ושם**, עמ' 6.

44. *The Valley of the Destroyed Communities* (Jerusalem, 1992), p. 4.

משה ריבלין, מנכ"ל משרד החינוך והתרבות שמואל אליעזר והפסל משה ציפר. הם העניקו את הפרס הראשון ואפשרות הביצוע ליהלום וצור בנימוק ש"התכנון מתחשב בצורה מרבית בטופוגרפיה ובצמחייה הקיימת", וכן מאפשר כניסה הדרגתית אל תוך "עולם בראשית" דרך "הנצחה בצמחייה נמוכה, יציאה לגן התחייה והתקומה וצפייה לנוף ישראל המתחדשת והפורחת".⁴⁵ "העיים בבקעת ההנצחה", הסבירו השופטים, "כאילו שרדו מנוף מושלם, שחלקו שקע ונעלם". בסופו של הסיוור "הגן צופה לנוף הרי ירושלים אשר בסיומו מגיע המבקר למצפור ממנו ניתן להשקיף על אתר ההנצחה תוך כדי קיום קשר ויזואלי רצוף עם 'יד ושם'.⁴⁶ המהלך משואה לתקומה עובר אפוא דרך נוף בראשית בהרי ירושלים.

אף שהן האדריכלים והן יוזם הפרויקט יצחק ארד שאבו את ההשראה לפרויקט מחזון העצמות היבשות בספר יחזקאל, קשה להפריד את המונומנט מן התוצרים התרבותיים והפוליטיים הישראליים והגלובליים של אותה תקופה. משנות השמונים ואילך, דן השיח הארכיטקטוני במבוכ כמודל האנטי-ארכיטקטוני שעומד אל מול אחד הארכיטיפים הארכיטקטוניים הראשונים – הפירמידה.⁴⁷ כך, למשל, בסוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים דן דניס הוליר (Hollier) במבוכ ובפירמידה על סמך כתביו של ג'ורג' בטאיי (Bataille), משנות השלושים. בטאיי התבטא נגד סטרוקטורות ארכיטקטוניות קיימות, ויצא נגד הבקתה או הבית, שנחשבו למקורות, לנקודות ההתחלה של הדיסציפלינה הארכיטקטונית. במקומם מיקם את בית הכלא כמקור הארכיטקטוני, מאחר שהארכיטקטורה, כמו חלל בית הכלא, ממשטרת (disciplining) את הסובייקט על ידי חללים סימבוליים שמעצבים את העצמי (self). עבור בטאיי, המשטור הוא נקודת ההתחלה, הכינון, של הסובייקט. זו הנקודה שז'אק לאקאן (Lacan) היה מציינן כנקודת החדירה אל תוך הקיום הסימבולי בשפה. בהתאם לכך, חלל בית הכלא הוא החלל הארכיטקטוני שממוקם בנקודת ההתחלה, המכניסה את הסובייקט אל תוך סדרים סימבוליים. המבוכ, טען בטאיי, עומד לעומת חלל בית הכלא. המבוכ איננו המצאה אנושית, ארכיטקטונית או אחרת; אין לו כלל הוגה, לא בן אנוש, לא הטבע ולא האלוהים, והוא מקום שלא ניתן לרושמו, למפותו או לתכננו. את הפירמידה העמיד בטאיי כמשלימה הנגדית למבוכ, מאחר שהיא אחד המונומנטים הראשונים בהיסטוריה האנושית. המבוכ, לעומתה, מפרק מונומנטליות. הוליר הרחיב רעיון זה וטען שהמבוכ גורם לאיבוד העצמי והפרנס. הוא שובר היררכיות ארכיטקטוניות בכך שהוא מבטל דיכוטומיות אינהרנטיות. במבוכ אין הפרדה בין חוץ לפנים, לא מתקיימת אוריינטציה והוא אינו מקנה תחושה של מקלט. הוא עומד כפרדיגמה הפוכה לעומת הפרדיגמה הארכיטקטונית למונומנטליות – הפירמידה.⁴⁸ דן צור

45. "בקעת הקהילות החרבות", 1988, **ארכיון יד ושם**, עמ' 6.

46. שם, עמ' 4.

47. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Pellegrino d'Acierio and Robert Connolly — trans., MA 1990).

48. Dennis Hollier, "The Labyrinth and the Pyramid" in *Against Architecture* (MA, 1998), pp. 57-73.

אכן ביטא מספר פעמים את רצונו ליצור ב"בקעת הקהילות" "פירמידה הפוכה".⁴⁹ בפרסומי "יד ושם" תוארה "בקעת הקהילות החרבות" כחסרה רפרנס היסטורי, ובכך – כמבטאת דה-קונסטקורציה.⁵⁰

במאמרה "Re-placing Memory", מבחינה יעל פדן בכך שתחושת חוסר האוריינטציה בבקעת הקהילות אינה שלמה.⁵¹ לטענתה, מצד אחד עצם הכניסה למבוך מייצרת תחושת חוסר ביטחון הגורמת לחוסר התמצאות במרחב, ומצד שני, חקיקת שמות הקהילות לפי מפתח גיאוגרפי והתנועה במבוך מאפשרים הבנה מסוימת של מבנה המבוך, ומונעים בכך יצירת תחושה של חוסר אוריינטציה מלאה.⁵² הדיכוטומיה שבין אוריינטציה לחוסר אוריינטציה, אותה מציינת פדן, מחזקת את התעתוע בין הסימבולי לממשי שחווים המבקרים, ואת מחיקת ההבדלים והמרחק שבין אירופה לירושלים. מצד אחד, המבקרים נכנסים לתוך סטרוקטורה אדריכלית המפרקת את עצמה באופן תדיר, ובכך נדחקים אל הממשי. סטרוקטורה זו נמצאת בירושלים. המבקרים מקבלים אחיזה במציאות הקונקרטית של החלל והזמן האקטואליים על ידי ייצוג סימבולי – מפת אירופה, המסייעת להם להתמקם בתוך המבוך. מצד שני, המפה האירופית היא שמייצרת את המבוך, והאבן הירושלמית, על הסיתות הגס שלה, מאפשרת אוריינטציה במקום. כך מחליפות אירופה וירושלים תפקידים, כשפעם האחת יוצרת מבוך והשנייה מחלצת, ופעם אחרת קורה ההפך. מצב זה מאפשר לנייד את המבקרים בין אירופה לירושלים, בין מבוך למציאות, ולהביא לידי טשטוש בתפקידים של השתיים.

ספדיה מעדכן – מוזיאון, היסטוריה ונוף

עם השנים גדל מספר המונומנטים במתחם "יד ושם", וקצב הוספתם הואץ. הבולט מבין המונומנטים שנוספו לאתר במהלך שנות התשעים היה "אנדרטת הקרון" (1995), גם הוא של משה ספדיה – הפעם בשיתוף האדריכל אורי שטרית. ספדיה ושטרית הציבו קרון רכבת, שהוביל יהודים למחנות הריכוז וההשמדה, על פסי רכבת שיוצאים מן ההר הירושלמי, ממשיכים אל עבר הנוף המרוחק ונקטעים מעל תהום. הקרון, תרומת ממשלת פולין, הוצב בסופם של פסי הרכבת ונראה כעומד ליפול אל התהום הירושלמית. כמו מונומנטים רבים שנוספו לאתר, "אנדרטת הקרון" ממוקמת על אחת הטראסות של "יד ושם". המבקרים באתר הנצחה מגיעים אל הקרון בטיול בין טראסות הנצחה, שבהן מוצבים, למשל, אמבולנס ששימש את הרוזן ברנדוט להעביר יהודים מגרמניה לשוודיה כדי להצילם, וכן סירה ששימשה אנשי מחתרת דניים להבריח יהודים לשוודיה בזמן המלחמה. הקרון תואר בפרסום של המוסד כ"אנדרטה

49. בין היתר בשיחה אישית עם כותב מאמר זה.

50. Yad Vashem Publication, *Jerusalem Yad Vashem News*, 1992, p. 3.

51. Yael Padan, "Re-Placing Memory", in *Constructing a Sense of Place: Architecture and the Zionist Discourse* (Haim Yacobi — ed., Burlington, VT, 2004), p. 256.

52. שם, עמ' 256.

מסמלת מחד את הנסיעה אל הכיליון והאבדון ומאיך את התקווה והחיים, הבאים לידי ביטוי בתקומת מדינת ישראל ובירתה ירושלים.⁵³ גם כאן היחס לטריטוריה ולנוף משמשים כאמצעי הנצחה וזיכרון – הקרון תלוי בין שמים וארץ ונופל אל התהום הירושלמית. וגם כאן תוואי הנוף הירושלמי מהווה את הרקע למונומנט המבקש להדגיש בעיקר את האוטנטיות שלו (קרון "אמיתי" שהוביל יהודים להשמדה). כארטיפקט שמייצג אותנטיות, מעצם היותו אובייקט אמיתי, מסיים הקרון באופן מטפורי בנוף הירושלמי את הנסיעה שהחלה בדרך מגרמניה הנאצית לפולין.

אולם הפרויקט הגדול ביותר שיזם מוסד "יד ושם" הוא הרחבת האתר על ידי הקמת המוזיאון ההיסטורי, יוזמה שאותה הוביל יושב הראש הנוכחי של "יד ושם", אבנר שלו. בעיתונות הישראלית צוין שמוזיאונים להנצחת השואה שנפתחו בשנות התשעים מהווים אלמנט מתחרה ל"יד ושם", הן בגיוס תרומות והן באופני ההנצחה.⁵⁴ מוזיאון השואה בושינגטון, שאותו תכנן האדריכל היהודי ניצול השואה ג'יימס פריד, והמוזיאון היהודי בברלין שתכנן האדריכל דניאל ליבסקינד, הם הבולטים מבין המוזיאונים בחו"ל שעוררו את היוזמה להרחבתו של האתר.⁵⁵ המוזיאונים בושינגטון ובברלין הציבו דפוסי הנצחה חדשים של השואה – המוזיאון בושינגטון משתמש בהמחשה ויזואלית ישירה, ואילו המוזיאון בברלין פנה לאדריכלות הדה-קונסטרוקטיביסטית. גם התצוגות בשניהם רחבות ומעודכנות יותר מאלה שהיו קיימות במוזיאון ההיסטורי הישן ב"יד ושם". הרחבת האתר, לקראת מה שכונה "יד ושם 2001", החלה בתכנון תוכנית מתאר עבור אתר ההנצחה. האדריכל דוד רוניק ואדריכל הנוף דן צור הציעו תוכנית שתגבש את האתר לכדי קמפוס הנצחה מאוחד, אשר יקל על ההליכה במרחב שנתפס כ"אתגר גיאוגרפי קשה".⁵⁶ יושב ראש "יד ושם" הקודם, יצחק ארד, ציין שבעבר לא התחשבו ההחלטות להציב מונומנטים במקום כזה או אחר בתכנון כולל של האתר, אלא נקבעו ביחס לגודל המונומנט ולשטח הפנוי.⁵⁷ רוניק וצור ביקשו אפוא ליצור מסלול שיכוון את כיוון ההליכה באתר ויקשור בין המונומנטים השונים, שהוצבו באופן בלתי מבוקר.

התוכנית שהציע ספדיה לבניין המוזיאון החדש נבחרה מבין שש הצעות שהוזמנו על ידי הנהלת "יד ושם", במסגרת תחרות סגורה להרחבת המוזיאון. בין היתר הוזמנו תוכניות משני משרדי אדריכלים נוספים, משרד אחד של האדריכלים קולקר-אפשטיין-דיאמונד והשני של יסקי-סיון, שגם הם עלו לשלב הסופי של התחרות. תוכניתו של ספדיה נבחרה על ידי צוות

53. "אנדרטת הקרון – יד למגורשים", פרסום יד ושם לכבוד חנוכת האנדרטה, 1990.

54. רוד קלנר, "הדיקטטור הגדול", כל העיר (ירושלים, 27.3.1998), עמ' 50-52.

55. שם, עמ' 51.

56. אסתר זנדברג, "הר הזיכרון", הארץ – גלריה (18.9.1997).

57. בשיחה עם כותב מאמר זה, שנערכה בביתו ברמת השרון ביולי 2002.

שופטים מקצועיים, שכלל את האדריכלים סעדיה מנדל, אולריק פלסנר ויורם פוגל, את היסטוריון האדריכלות פרופ' מיכה לוין ואת מנהל מוזיאון ישראל לשעבר ד"ר מרטין וייל. הנימוקים לבחירת הצעתו של ספדיה היו שתוכניתו מציעה מסלול הליכה מסודר וברור, וכן שהתכנון משתלב בנוף ובהר ואינו פוגע בתוואי הנוף.

הקטלוג שמציג את תוכנית המתאר "יד ושם 2001" מראה כמה אלטרנטיבות שאותן הציע ספדיה לבניין המוזיאון. כל ההצעות התבססו על ההליכה בפריזמה, מהאזור החשוך לעבר הקצה הנגדי של הפריזמה, שחושף את ירושלים. ההבדלים בין ההצעות היו מינוריים, והתבטאו בעיקר בתנועה שונה בין הפריזמה לחללי התצוגה, תנועה שלא תפגע ברעיון המרכזי. התוכנית הכללית שתכנן ספדיה לאתר כוללת מסלול הליכה ברור מרגע ההגעה למקום ועד ליציאה. לאחר החנייה בכניסה המחודשת לאתר הנצחה, מגיעים המבקרים לכיכר הכניסה. משם הם יכולים לבחור להמשיך דרך מרכז המבקרים החדש וגשר תלוי למוזיאון ההיסטורי החדש, להתקדם בשרת חסידי אומות העולם, או לפנות לארכיון החדש ולבניין החדש ללימודי השואה (בניינים שתכנן האדריכל דוד גוגנהיים). חלל הכניסה במרכז המבקרים מורכב ממערכת עמודים היקפית, מוקפת במערכת קירות זכוכית הסוגרים את החלל. המבקרים הנכנסים לחלל זה יכולים להמשיך ממנו דרך הגשר התלוי למוזיאון ההיסטורי, או לרדת למפלסים הנמוכים יותר של מרכז המבקרים, שבהם ממוקמות חנויות ומסעדות. הגשר התלוי שמחבר בין מרכז המבקרים למוזיאון הוא גשר קל, כך שהעוברים בו מוצאים עצמם "תלויים" בין שמים וארץ. בקטלוג מספר ספדיה כי בעזרת המעבר בגשר ביקש ליצור תחושה של קדושה. חוויית המעבר, הוא מקווה, מביאה לידי התרוממות רוח מעצם השהייה באוויר והשבריריות של מרכיבי הגשר. לאחר המעבר בפריזמה ובחללי התצוגה של המוזיאון, ולאחר מעבר בהיכל השמות, ממשיכים המבקרים ל"אוהל יזכור" ולמוזיאון החדש לאמנות.

לתוכנית "יד ושם 2001" ולמוזיאון החדש נודעת השפעה רבה מאוד על קמפוס "יד ושם", זאת מאחר שלא זו בלבד שהמסלולים השונים שספדיה מציע למבקרים ב"יד ושם" מאחדים את האתר לכדי חוויה אחת, בעלת ממד נרטיבי, כלומר "מספרת סיפור" (התואם כאמור את נרטיב הגאולה הציוני), אלא שהם גם מכוננים תפיסה נופית מגובשת להנצחה. ההולכים במסלול הולכים לסירוגין בנוף הפתוח (שרת חסידי אומות העולם), תלויים בין שמים וארץ (הגשר התלוי) או צועדים סביב אובייקטים שהם עצמם תלויים בין שמים וארץ (אנדרטת הקרון), נכנסים לבטן האדמה (יד לילד), ויוצאים מבטן האדמה אל הגאולה שמציעה ירושלים (במוזיאון ההיסטורי החדש). הנוף והחלל מתמזגים לכדי אמצעי ייצוג של זיכרון ומהווים את המרכיב המרכזי והגורף באופן הנצחה החללי ב"יד ושם". בהחלטתו למקם את המוזיאון ההיסטורי, לפחות בחלקו, בבטן האדמה, משתמש ספדיה בדפוס הנצחה המקובל ב"יד ושם", דפוס שמתייחס לטריטוריה ולנוף המקומי. בניין המוזיאון ההיסטורי החדש מעדכן את אמצעי הייצוג המוזיאלי באתר ומשתמש גם הוא, בניגוד לבניין המוזיאון הישן, באמצעים נופיים ובטריטוריה. המוזיאון, עם זאת, שומר על ייצוג הנרטיב האידיאולוגי הציוני המרכזי, שמתייחס למאורעות באירופה במושגים של שואה, גבורה ותקומה.

סוף דבר: חלל ונוף – דפוסי הנצחה מרכזיים

כמו במקרים רבים אחרים, הדיסציפלינה והשיח הארכיטקטוניים – פרקטיקה ותיאוריה – הגיעו לעיסוק בשאלת ייצוג השואה בשלב מאוחר יחסית לשדות חשיבה אחרים, משום היותה של הארכיטקטורה פרקטיקה שהיישום בה אטי, יקר ודורש הסכמה רחבה. "יד ושם" היה אחד המקרים הראשונים בארץ ובעולם להנצחה באמצעים ארכיטקטוניים (זאת במקביל ומעט מאוחר יותר ל"בית לוחמי הגטאות"). השימוש באמצעים ארכיטקטוניים ב"יד ושם" הסתמך בעיקר על שני דפוסי הנצחה: האחד באמצעות חלל המוזיאון, והשני באמצעות מונומנטים המתבססים על חלל, ולא על אובייקט מוצק. מאז, בעיקר בשנות התשעים, קמו מונומנטים ארכיטקטוניים רבים להנצחת השואה. הדפוס המרכזי להנצחה הינו החלל המוזיאלי. בשנות התשעים קמו ברחבי העולם – מיפן, דרך אירופה ועד לצפון אמריקה – מספר רב של מוזיאונים שואה. ועם זאת, "יד ושם" נשאר אחד המוזיאונים הבולטים להנצחת רצח יהדות אירופה על ידי הנאצים.

בדיקת ההבדלים באופני ההנצחה בין המוזיאונים השונים מגלה את הייחודיות של דפוס ההנצחה ב"יד ושם", שם קושרת ההנצחה טריטוריה, נוף וחלל. כבר מרגעי הולדתו של רעיון הקמת אתר ההנצחה, ולאורך השנים, ביקשה הפרקטיקה הארכיטקטונית לאחד טריטוריה, נוף וחלל. הרצון לקשור בין השלושה מסמן את קידוש האדמה בדם הנספים.⁵⁸ אלא שדם יהודי אירופה לא נשפך בטריטוריה הישראלית, ולכן נעשו לאורך השנים ניסיונות חוזרים ונשנים "לייבא" את אירופה אל תוך המציאות הנופית הישראלית. המלחמה וההשמדה יובאו אל הרי ירושלים, בין בסימון המפה של מחנות ההשמדה והריכוז בטריטוריה הירושלמית, ובין באמצעות הצבתם של אובייקטים אמיתיים, אותנטיים מתקופת המלחמה בקונטקסט הנופי הירושלמי. בנוסף, סומנה ההשמדה באמצעים נופיים מקומיים. כך צומצם המרחק בין אושוויץ לירושלים, והלגיטימציה לשימוש בזיכרון השואה כאמצעי מכונן עבור הישראליות חוזקה ותוגברה.

עם השנים חלה טרנספורמציה בשימוש באמצעי ייצוג חלליים ובקשר שבין טריטוריה, נוף והנצחה. בעוד בתחילת הדרך היה הקשר בין ההנצחה לאמצעים הנופיים ישיר, וביקש לבטא קדושה (כמו במקרה של "אוהל יזכור"), בהמשך פנה קשר זה לרטוריקה שמתייחסת לפירוק של ייצוג, לחוסר היכולת לייצג (כמו במקרים של "יד לילד" ו"בקעת הקהילות"). עם הוספת נדבך מרכזי בייצוג החללי של השואה ב"יד ושם" – פרויקט "יד ושם 2001" – נראה שדפוס ההנצחה בעזרת אמצעים נופיים, וקשירת החלל לנוף כאמצעי הנצחה, הולך ומתחזק ומתבסס כפרדיגמה המרכזית בייצוג השואה ב"יד ושם".

58. זרטל, *האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה*, עמ' 39.