אריאלה אזולאי

"מי היה מאמין, אתה קורא גרמנית!"

לקוח יקר: ברגע שתעטה את הקסדה, את החליפה האלקטרונית ואת החיישנים המתוחכמים תמצא את עצמך בחדר האורחים של הבונקר. סוף אפריל 1945. המעון התת־קרקעי נוח ומהודר, גם אם קודר וחמור משהו. הבידוד האקוסטי של הקירות מעמעם את רעש הטילים המתפוצצים, אבל אתה חש בהדף בשל הרטטים המשתגרים בחדרים ובגופך. המאהב שלך עומד להגיע. אתה פונה לכיוון האמבטיה כדי להכין את עצמך. אתה מתבונן בראי, רוכן קדימה ודמותה מתגלה לעיניך בפעם הראשונה. אתה בלונדינית, פניך עדיין צעירים, עורך ורדרד־טהור, שדיך שופעים. ניכר שטבעך טוב. כל אחד היה שמח להיות את, אבל לגביך זה צריך להיות פשוט מובן מאליו — אתה אווה בראון ו התרגשות מחשמלת את גופך כשאת שומעת את הצעדים בחוץ. כשהוא פותח את הדלת נשמתך נעתקת למראה השפמפם. מאחר שאתה לא רק אווה, השפמפם נראה מרושע, כמעט מפלצתי. אבל כל מה שמסביב לו שופע נעימות. הוא מתקרב לעברך בחמימות שכזו; חיוכו עייף, זרועותיו פתוחות לחבק אותך. אל תשכח — אתה אווה. כשזרועותיו של היטלר סוגרות עליך, המראות מסביב מחשיכים ונוכחותו אופפת אותך. הריגוש מכריע אותך כמעט כשאת חשה בזיפי ציצית הפנים הקטנה מדגדגים את אוזנך ואת גב צווארך. את מבינה, בגאווה מסוימת, שאת הנך מקום־מקלט מיוחד לאיש המיוחד הזה, המאהב שלך.

("חיֵה ומות כאווה בראון", רועי רוזן, מוזיאון ישראל, 1997)

התנגדות לזיכרון

מיהו הלקוח היקר המופיע בפנייה זו שהוצבה בכניסה לתערוכתו של רועי רוזן? הטקסט פונה אליו בלשון זכר — "אבל אתה חש בהדף של הרטטים", המתחלפת בלשון נקבה — "כל אחד היה שמח להיות את". זהו נמען שנעשה למישהו אחר, שהוא כבר איננו הוא עצמו, אך הוא עדיין לא מי שהוא עומד להיעשות. לכאורה מדובר במתח בין זהות מוכללת של "לקוח", מעין עמדה ניטרלית שכל אחד בעיקרון מוזמן לתפוס, לבין זהות ספציפית, זו של "אווה בראון", אהובתו של היטלר. אלא שגם המתח בין הזכר לבין הנקבה וגם המתח בין הכללי לבין הספציפי, מסתיר למעשה מערכת מורכבת יותר של זהויות, שבה הזהות המסוימת, המקובעת, מאבדת את גבולותיה הנוקשים ויכולה להיות מתוארת אך ורק במונחים של היעשות, התהוות, השתנות.[1] זהותה של אווה בראון המוצעת ללקוח בתערוכה, היא כבר, כפי שניתן ללמוד מטקסט קצר זה, חלק מזהותו של הלקוח. הטקסט לא משאיר ללקוח את האפשרות, שלא להיות תמיד־כבר *גם* אווה בראון. הטקסט אינו מתייחס לשתי דמויות מופרדות ומובחנות, שהודות לתהליך כלשהו של טרנספורמציה — התחפשות, הזדהות, התאפרות, הדמיה, האחת נעשית לאחרת, אלא לרצף של היעשות. המַרְאָה, המקום המובהק של הדיוקן העצמי, מופיעה בטקסט קצר זה כמקום שבו מישהו מביט בעצמו כמי שנעשה מישהו אחר: "אתה מתבונן בראי, רוכן קדימה ודמותך מתגלה לעיניך בפעם הראשונה. אתה בלונדינית". האם היא תמיד־כבר חלק מזהותו? האם ההשתוקקות אליה, אל אווה בראון, היא גם, בהכרח, השתוקקות אל מושא תשוקתה, אדולף היטלר? האם ההשתוקקות למישהו, להיות מישהו, לראות איך הוא נראה באינטימיות שלו, לראות מתוך האינטימיות שלו, להשתוקק מתוכו, היא בהכרח בגידה בזהות (האישית), בשייכות (החברתית), בתפקיד (המוזיאלי), בייעוד (האזרחי — עבודת ההיזכרות וההזכרה)? האם בכלל ברור, שזהותו

1 על מושג ההיעשות (devenir) ראו Deleuze 1980.

האישית של המבקר היא זו שמבחינה בינו לבין המערך שמוצע לו בתערוכה? מהי בכלל הזהות הזו, שהופכת להיות הסמן של ביקורו בתערוכה, זו שאמורה לתפקד כמו שריון הגנה בפני הפיתויים המוצעים לו? האם התערוכה מעמידה בכלל את הצופה בפני השאלה להיות או לא להיות אווה בראון? האם זו השאלה של התערוכה?

כבר מראשית המסלול, תערוכתו של רוזן ממקמת את הצופה המבקר במוזיאון באינטימיות של חדר מיטות. לא סתם חדר מיטות, כי אם חדר המיטות בבונקר בברלין של הזוג אווה בראון ואדולף היטלר. ילד קטן כבן שנתיים־שלוש ניבט מן הקיר. חלוק מנוקד של מספרה מונח על כתפיו, שני זוגות מספריים ענקיים מסתייפים ביניהם מעל שערותיו, עיניו שחורות, פעורות ויוקדות, שפתיו מעוגלות כמו כפתור, ושפמו של היטלר — מלבן שחור קטן יחסית, צורה מופשטת, סתמית לכאורה, אך עם זאת כזו שאי־אפשר לטעות בזיהויה, מעטר את פניו (ראו תמונה מס׳ 1). פני הילד הן של רועי רוזן, הבבואה הניבטת מהן היא אדולף היטלר. הילד כמו הצליח במשימתו האדיפלית: הוא רצח את האב, וחדר לחדר המיטות של האם בדמותו של האב. אלא שהוא אינו מסתפק בכך, הוא מבקש לייצר עוד ועוד מדמות האם, מאווה בראון, שפע, שגשוג ופריחה של אווה בראון. אתה, לקוח יקר, אתה מוזמן להיות אווה בראון, הריבית, המנָיה התופחת, הערך העודף, הרווח. "אני" (רועי רוזן) אדולף היטלר. התקרב לכאן, הבט במראה, שני קופים שכלי זינם שלופים יאחזו בשבילך במראה, כל שנותר לך לעשות הוא רק להתבונן בה עד שדמותך תופיע, תתגלה מתוך הבוהק שלה, תתלכד עם מכשירים, דמויות וסמלים שכבר חלפו במראה הזו המייצרת דמויות — חלפו מבלי שאפשר יהיה למחות אותם לתמיד, מבלי שאפשר יהיה לייצר דיוקן יש מאין, דיוקן שלא ניכרים בו עקבות של דיוקנאות אחרים. התבונן עוד רגע במראה שאוחזים כך לכבודך. גם לך יתמקם אולי השפם בין האף לשפתיים, או התשוקה תוביל אותך להתבונן בעורו של אהוּבך שמנהל מחדר המיטות שלך את גורלה של אירופה.

חילול קודש? מהו חילול הקודש, בעיניך, צופה יקר? ההצגה מחדש של אדיפוס, העובדה שהיטלר בתפקיד האב, או אולי זו דמותו של רועי רוזן, ילד בן שנתיים שעוטה את שפמו של היטלר בחגיגיות, נוכחותו של הילד בחדר המיטות שלך, או אולי נוכחותך בחדר המיטות של אדולף היטלר ואווה בראון, כשאתה ממלא את מקומה? האומנם אלה הן כל האפשרויות? אולי חילול הקודש הוא דווקא בנוכחותכם המשותפת, שלך ושל רועי רוזן, בצד "זה" של הזיכרון — ומדוע מיד לחַלק את הזיכרון לצדדים, האם לא מוטל על כולם לזכור אותו הדבר? ואולי זו ההפתעה מכך שבכלל לא מדובר כאן בהיזכרות, שלא מדובר כאן בקשר בין אירוע נחווה לבין העלאתו בזיכרון אלא במשחק של פנטזיות ותשוקות, בפִברוק של תמונות ומראות, במשחק תפקידים, בגילום של מצבים, במימוש של חרדות. אלא שפִברוק של דימויים וזיכרונות, בזה בוודאי חשת מיד עם כניסתך לתערוכה, אינם חלק מן המשחק המוכר והבטוח של זכר השואה; ושוב, מי בכלל אמר שמדובר כאן בשואה או במלאכת הזיכרון, שבמסגרתה לכל אחד יש תפקיד ידוע מראש ויש הבחנות ברורות (מקצועיות, מעמדיות, דוריות, אתניות וכד׳) בין נושאי התפקידים.

לקוח יקר, אם תערוכה זו מחללת קודש בעיניך, מאמר זה לא ישקם את הקדושה. השאלות שהעליתי אינן בבחינת שאלות פתוחות, שמאמר זה נועד להשיב עליהן. הן מופיעות ברצף, בתור סדרה, כדי לשרטט את טווח הדיון, את השדה שבתוכו המאמר מתקיים. שאלות אלה מבקשות לחזק את המועקה, ההטרדה, חוסר הוודאות, חוסר הנחת, המבוכה שיוצרת תערוכתו של רוזן, החל מן הפנייה שלה אל צופה המוזיאון כאל לקוח, עבור דרך הטיפול האינטימי בגוף "הנאצי" ועד סיומה כאלגוריה למצב הציור. התערוכה, וזו הסחורה היחידה שמאמר זה יבקש להגיש באריזה ללקוחותיו, מבקשת במכוון לעורר שערורייה, לחלל קודש, לא כמעשה בעל תכלית לעצמו, אלא כדי לשוב ולהדגיש ש"חילול הקודש האמיתי, אם בכלל, זו הירושימה עצמה". לא, חילול הקודש אינו במשפט שזה עתה קראת, משפט המערֵב את "הירושימה" בדיון שאמור לעסוק ב"שואה".[2] חילול הקודש איננו בעצם

2 לא מעט יצירות, ספרים, סרטים שנעשו מאז הירושימה אהובתי, מציעים אפשרויות חדשות של דיבור, החורגות מן הגבולות שמציבים שמות פרטיים כמו "הירושימה", "אושוויץ", "רואנדה", כמו גם שמות האירועים שהם מהווים חלק מהם: "השואה", "מלחמת העולם הראשונה", "מלחמת העולם השנייה", "טיהור אתני". מדובר ביצירות המבקשות לחרוג מן הגבולות שמציב עצם השֵם, מבקשות להיחלץ מן הכלכלה שהופכת את השם למשאב שניתן אמנם לייצר ממנו עוד ועוד, אולם אך ורק בתחומי המותר; גבולות אלה אינם נקבעים על פי מהותו של המשאב עצמו, כי אם על פי ההקשר התרבותי של ניצולו. אירועים הסמוכים בזמן כמו "השואה", הירושימה" ו"מלחמת העולם השנייה" (שנת 1945) ובמקום ההתרחשות (זירת מלחמת העולם השנייה), נותרים סגורים בתוך עצמם כמו לולאות המסרבות להיפתח ולהיטווות בעלילות מקבילות מסוימות, מחשש לאבד את זהותן הייחודית. כך, יש מי שיבקשו להפוך את "מלחמת העולם השנייה" לאירוע המרכזי ואת השואה לנספח שולי שלה, ולשמור על היחס ההיררכי הזה בין שני האירועים; יש מי שיבקשו להציג את מלחמת העולם השנייה מהפרספקטיבה

הדיון בזוועה בחדר המיטות או בסמיכות שמאמר זה יוצר בין שני אירועים, שצבא של שומרי סף מופקד על הפרדתם (למרות הזיקה ביניהם הנגזרת מן האירוע המשותף — מלחמת העולם השנייה); חילול הקודש האמיתי הוא "הירושימה", "השמדת הצועניים", "השמדת היהודים", "השמדת החולים", או בלשונה של מרגריט דוראס בהקדמה לתסריט שכתבה לסרט הירושימה אהובתי:

> פתיחה זו, תהלוכת הזוועות של הירושימה, שכבר עסקו בהן בהרחבה והמועלית בתוך מיטת בית מלון, האזכור הזה שהוא חילול קודש הוא דבר מכוון. על הירושימה אפשר לדבר בכל מקום, גם במיטת בית מלון, במהלך אהבהבים מזדמנים, במהלך אהבהבי־ניאוף. גופי שני הגיבורים, הלהוטים זה אחר זה בעליל, יזכירו לנו זאת. חילול הקודש האמיתי, אם בכלל, זו הירושימה עצמה. אין טעם לנהוג בצביעות ולהסיט את הדעת מן העיקר.
>
> (דוראס 1988)

חיתוך השם בבשר החי של האירועים — כמו הגבול בין "מלחמת העולם השנייה" לבין "הירושימה", ממלא תפקיד מרכזי בסרט הירושימה אהובתי של אלן רנה. הסרט נפתח בתמונת תקריב של שני גופים ערומים שכובים, המשולבים זה בזה. מדובר בשני גופים חסרי איברים, שלשניות אחדות מופרדים זה מזה על ידי שכבות של זיעה, אבקה, טל, משחה, פריחה, כוויה. אלמלא שכבות אלה שמתחלפות ביניהן לסירוגין, הגופים היו מתמזגים כליל זה בתוך זה, נהיים לערֻמה בלתי מובחנת של גוף. מתוך הקִרבה הפצועה, המאחה, המשקמת, המלטפת, המבתרת, המתמסרת, מתוך אובדן מוחלט זה של גבולות וזהויות, אחד מהם נחלץ, מתמקם מחוץ, מבקש להעיד על זהותו ולתת לה ביטוי, הוא שוקל וקובע בתוכחה: "לא ראית כלום בהירושימה".

"ראיתי הכל בהירושימה", עונה האשה. "הכל". "לא ראית כלום בהירושימה". הוא מתעקש.

מול ה"כלום" שלו היא מכריזה "הכל". לאחר כמה רפליקות כאלה היא מוותרת ונסוגה. רק אז מתבהר לצופים שהגבר יפני, האשה צרפתייה. הוא מזוהה לפי המבט, לפי מראהו, היא לפי הקול, ההגייה, המבטא. כשהזהות הלאומית שלהם מתגלה על המסך, ומתברר המרחק הגיאוגרפי ביניהם על המשמעויות ההיסטוריות שלו, היא מתחילה לסגת מעמדתה הנחרצת ולפרט מה בדיוק ראתה: מוזיאון, בית חולים, יומני חדשות. "ארבע פעמים במוזיאון", היא חוזרת ואומרת לו. בנקודה זו מתערער האיזון שהתקיים בין הקביעות של שניהם, בין ה"כלום" שלו ל"הכל" שלה. ברגע שהאיזון מתערער, הדו־שיח ביניהם הופך לממוקד בספציפיות של נקודת המבט של כל אחד מהם — יפני מול צרפתייה. את, צרפתייה שחגגה את הניצחון של סוף מלחמת העולם, "לא ראית כלום בהירושימה". איך בכלל יכולת לראות משהו, הרי צרפת ראתה רק ניצחון, הוא כמו אומר לה.

בנקודה זו בסרט, הצרפתייה מחוללת מפנה בדיאלוג ביניהם. בתחילת הדיאלוג היא הציבה את מבטה כשקול לשלו. לאחר מכן, כשהוא שלל את נקודת המבט שלה והוכיח אותה על היומרה לראות משהו בהירושימה, היא נדחקה לעמדת הצטדקות כאילו מוטל עליה להוכיח: ראיתי את הזוועה, אני מבינה, אני יודעת, אני זוכרת, אני מקדשת. הוא מסרב להשתכנע. ואז, וכאן מתרחש המפנה בסרט, היא מוותרת על היומרה להוכיח, להראות, וגם על היומרה לראות, ומתייחסת לדבריו כפשוטם, מתעלמת מהֶקשר התוכחה וממשמעות ההרחקה — את בתור צרפתייה, לא ראית כלום — ופשוט מבקשת לתקן טעות בדבריו. צרפת חגגה ניצחון, אני לא חגגתי ניצחון.[3] לא חגגתי ניצחון כיוון שהזדהיתי עם קורבנות הירושימה שנמחקה מעל פני האדמה, אלא כיוון שצרפת איננה אני. נגד היפני שביקש לקדש את זיכרון הירושימה ולהציבו במישור של הנשגב, היא מבקשת לעשות בדיוק את ההפך, לחולל דה־סובלימציה של הזיכרון. מכאן ואילך, לכל אורך הסרט, היא מספרת את סיפור אהבתה לחייל גרמני, שנורה ביום שבו שוחררה צרפת. האויב שחיסלה צרפת היה אהובה. באותו יום בדיוק בו צרפת חיסלה את אויבה — אהובה — הפכה היא להיות מנודה, היא נעשתה האויב של צרפת.

למעשה, ברגע שבו היפני מבקש לנדות אותה מקהילת מבט מסוימת, ברגע שהוא מבקש לשלול ממנה את הלגיטימיות של נקודת המבט שלה, היא חוזרת או מוחזרת אל טראומת הנידוי שלה על ידי משפחתה ובני עירה. היא חוזרת אל היום שבו שוחררה צרפת, אהובה נורה למוות, והיא נתגלתה

של השואה, ולהציגה בתור הסיבה והמהות של המלחמה; יש שיבחרו להרחיק את הירושימה מן הזירה ולשמר את מלחמת העולם השנייה כאירוע אירופי, וכך להמשיך ולייחד את מושג ההשמדה ל"שואה" היהודית; ויש שיבקשו להציג את השמדת הירושימה כסוף המלחמה או כראשיתו של עידן חדש שלאחר המלחמה, ולמחוק כך את ההשמדה.

3 הניצחון שבו מדובר הוא סוף מלחמת העולם ולא שחרור צרפת.

כאהובת הקצין הגרמני. היא חוזרת ליום שבו גולח שֵׂער ראשה, והיא נכלאה במרתף; היא מבקשת להחזיר את היפני אל תמונת הפתיחה של הסרט שבו הם משתתפים, אל הרגע שבו גופיהם מעורבבים זה בזה, ותמונת הזיכרון איננה מתפקדת כמכשיר הרחקה. מול משטר המבט שהוא מבקש להשליט, המבט הלאומי שמכונן את נתיניו ומשרטט את גבולות שדה הראייה שלהם, היא מבקשת לשקם את המגע — גם את המגע האבוד עם גופו של הקצין הגרמני, וגם את המגע שזה עתה היא והוא, אהובה היפני, היו חלק ממנו, המגע שנמחק תחת מכבש המבט. כאשר היא משחזרת באוזני היפני את המפגש שלה עם אהובה הגוסס, היא לא רק מציבה אותו כעד (ראייה) לסיפור שלה, כנמען, היא מציבה אותו כאהובה הגרמני הגוסס, היא תובעת ממנו לגלם אותו בגופו. היא פונה אליו כאילו היא נמצאת שם כעת, על הרציף, והוא, היפני, שוכב על הרציף וגוסס כגרמני. היא לא מאפשרת לו להיות מחוץ לסיפור שהיא מגלמת עכשיו, בפעולת ההיזכרות, וכך היא מצליחה להתנגד לזיכרון כתמונה מקובעת, דימוי מוזיאלי על קיר, שהוא או היא יכולים להביט בה, לעבדה ולפרשה.

בהירושימה אהובתי אלן רנה מתנגד לתפקידים המסורתיים של המבט, העדות, ההוכחה, וההַרְאָיָה בכלכלת הזיכרון, תוך שהוא מבקש לעקור את הזיכרון מהטריטוריות של המבט והלאום אל הטריטוריות של המגע והפרטי. אולם הוא גם מציע גבולות חדשים לנרטיב של הזוועה: הירושימה בלי "הירושימה". הסרט מציע חילון של הזיכרון ושזירתו בעבודת האבל היומיומית של היחיד, של כל יחיד, ללא בדיקת מידת קרבתו ל"טראומה" בה"א הידיעה. המחיר, כלומר השִׁכחה, ברור, וכבר בשנות החמישים אלן רנה מצא אותו כמחיר ראוי. בשנות החמישים המוקדמות, כמה שנים לפני שצילם את הירושימה אהובתי, צילם רנה סרט דוקומנטרי קצר, לילה וערפל, על מכונת ההשמדה הנאצית, תוך שילוב של קטעי יומנים מן התקופה:

> אם איננו שוכחים, אי־אפשר לא לחיות ולא לפעול. ניצבתי מול בעיה זו בסרט לילה וערפל. עניינו של הסרט לא היה יצירת מונומנט נוסף למתים, אלא ניסיון לחשוב בהווה ובעתיד. על השכחה להיות קונסטרוקציה. זה הכרחי במישור של היחיד כמו גם במישור של הכלל. מה שמתחייב תמיד זה לפעול. הייאוש פירושו חוסר פעולה, התכנסות לתוך העצמי. הסכנה טמונה בעצירה.
>
> אלן רנה, מצוטט אצל קרות' (Caruth 1994, 128)

אחרי לילה וערפל הוזמן רנה לביים סרט דוקומנטרי על הירושימה. זמן רב אחרי שעבד בארכיונים הקשורים בהחרבת הירושימה, החליט להקדיש לקטסטרופה סרט עלילתי, וזאת מחשש שאם יעשה סרט דוקומנטרי על הירושימה הוא ייראה דומה מדי לסרט שעשה על השואה. רנה יצא למעשה נגד היומרה והתביעה לתעד, לזכור ולהפיץ, והציב את השכחה כתנאי, כבסיס, ליחסי חליפין עם ההווה והעתיד. במובן מסוים, יש דמיון בין תגובתו של רנה לתגובתו של קלוד לנצמן, במאי הסרט שואה. במקום שבו רנה מתעקש להנכיח את השכחה, מבקש לנצמן להנכיח את אי־ההבנה. שכחה כמו אי־הבנה מוצגות כתנאי לעבודת הזיכרון:

> מספיק לנסח את השאלה במונחים פשוטים — מדוע היהודים נהרגו? — על מנת שהשאלה תחשוף מיד את היותה שאלה מגונה. הפרויקט של ההבנה הוא מגונה באופן מוחלט. לא להבין היה כלל הברזל שלי במהלך 11 שנות ההפקה של שואה. נצמדתי לסירוב הזה להבין בתור הגישה היחידה שבאפשר שהיא גם אתית וגם אופרטיבית. עיוורון זה היה עבורי תנאי היצירה הויטלי היחיד.
>
> קלוד לנצמן[4]

גם רנה וגם לנצמן מתנגדים לזיכרון כפעילות תכליתית, שתפקידה להבין את העבר או למסור את לקחו לעתיד. שניהם יוצאים כנגד כלכלות זיכרון שבמרכזן ניצבת הפרקטיקה של המבט — המבט החוקר או המבט המבתר, שמטרתה להגיש לצופה סיפור מובן, שיש בו השתלשלות סיבתית ומבנה טלאולוגי, סיפור קריא המבוסס על קונוונציות נוחות לפענוח, סיפור שלכאורה מעורר הזדהות, סיפור מוחש המספק ראיות חזותיות. מבקר הקולנוע הצרפתי סרז' דני (Daney 1996) דיבר בהקשר זה על סיפור חזותי, המבקש מן הצופה "אימות אופטי", אישור שנראה אכן קיים, מעין "reception perfect", כמו האישור הטכני שמכשיר הפקס מספק לאחר שהעברת המידע הושלמה בהצלחה. בתחילת הסרט הירושימה אהובתי, מול התוכחה של היפני, נדרשת הצרפתייה לאישור אופטי כזה; אבל מהר מאוד היא מתעשתת ומערערת מן היסוד על כללי המשחק של הזיכרון. אישור הנראה במסגרת פרוצדורה חזותית כזו, מוחק למעשה את שדה הראייה ואת שלל אפשרויותיו הקונטינגנטיות, ותוחם אותו במסגרת כלכלת חליפין סגורה המייצרת ומנהלת סובייקטים, נתונים וסחורות. בכלכלה

4 דבריו של לנצמן מצוטטים במאמרו של רוג'ר רותמן (1997).

סגורה זו, הזיכרון מוצג כפעילות נפרדת, מנותקת מחיי היומיום, מן החיים הכלכליים, הפוליטיים והאישיים, והוא מנוהל כפעילות בעלת דפוסים עצמאיים של התבוננות, התייחדות וקידוש "מוצגי" הזיכרון.[5] פעילות זו מאפשרת הן את הפיכתו של הזיכרון למוצג ראוי לפירוש והן את כינונו של הצופה כסובייקט פרשני, שמוטל עליו להתבונן בזוועה, לאשר אותה, לקחת חלק בסיפור הלאומי שבתוכו היא שזורה ולהיעשות לסובייקט של הלקח הנלמד. משחק ההכרה ההדדית בין הזיכרון כמוצג מועד לפירוש לבין סובייקט פרשני המוזמן לפרשו, מתנהל בגבולות מוסדיים המבקשים לשמר את הזיכרון ואת דפוסי השימור, ובכך להטיל הגבלות על הרשת האינטֶרטקסטואלית שבתוכה מותר לפרש מוצג. כך למשל המגבלות הנובעות מכינונה של השואה כאירוע חד־פעמי, שאינו ניתן להשוואה.

רנה ולנצמן מבקשים לחרוג מכלכלות הזיכרון שתיארתי, והם מציעים כלכלה דיפוזית ופתוחה, כלכלה שערך תוצריה אינו יכול להיקבע מראש, אלא עשוי להיקבע בכל עת מחדש, כשם שהוא יכול לנוע מאזור משמעות אחד למשנהו. זוהי כלכלה המבוססת על ההכרה במוגבלות של הרווח — "הנחלת השואה" או ההפסד — "שכחת הירושימה", ששניהם ניתנים לניהול, לניבוי ולשליטה; משום כך היא מבקשת להשאיר פתח למבט, למגע ולדיבור, שאינו ניתן להעמדה על תכליות וכוונות.

לנצמן, רנה ודוראס מדברים למעשה על כלכלה המושתתת על התנגדות לזיכרון המקַדֵש, כלומר התנגדות יצרנית שמותירה עקבות, שמתוכם וסביבם תיטָווה עוד ועוד פעילות של התנגדות. התנגדות זו מניבה, באופן אקראי, נעדר הכָוונה וניהול, עקבות קונטינגנטיים של זיכרון. הם אינם מציעים את חיסול הזיכרון, אלא את חיסול הניהול של הזיכרון, התנגדות לזיכרון מכַוֵון, לזיכרון בעל מטרה, לזיכרון המנוהל על ידי סוכנים הטוענים למונופול בגלל היותם קרובים יותר לאמת של האירוע, בהיותם נציגים ראויים יותר של האירוע וקורבנותיו. ההתנגדות לזיכרון המקַדֵש היא התנגדות לזיכרון המציג עצמו כזיכרון ראוי. הזיכרון הוא, אם כן, פעולת התנגדות, פרגמנטרי באופיו, חומק מהסכמה, לא־שלם, לא־מוחלט, לא־סגור, לא־מקובע.

הסחורה המוזיאלית

בהקשר של החלל המוזיאלי, ההתנגדות לזיכרון מקבלת ממדים נוספים המגולמים באובייקט המוזיאלי וביחסים בינו לבין הצופה. דוגמה לערעור על הממדים האלה מן הפן התרבותי, ההיסטורי והכלכלי שלהם, אפשר לראות בשני פרויקטים מן השנתיים האחרונות. האחד נעשה על ידי האמנית הצרפתייה מרי אנז' גיומינו, ועסק בהירושימה ובטראומה של המחיקה, של העיר, של החיים, של הזיכרון.

השני, שבו יתמקד מאמר זה — נעשה על ידי רוזן, ועסק בזיכרון של היטלר ובטראומה של זיכרון זה. מדובר בשני פרויקטים שביחס לפעילות הרשמית של זכר השואה או הירושימה, עוסקים, אם לחזור על דוראס, בחילול קודש מכוון של הזיכרון. שני הפרויקטים מבקשים להיטמע בדפוסי צריכה מקובלים, לצאת נגד הדממה של ההתייחדות, לצאת נגד התפקיד של המבט וההתבוננות, לצאת נגד הריק של הבלתי־ניתן־לייצוג, ולהסיט את יחסי החליפין עם הצופה לאזורים אחרים. הפרויקט של מרי אנז' גיומינו ראשיתו בחנות המוזיאון ובפריט למכירה;[6] הפרויקט של רוזן, ראשיתו בפנייה לצופה במוזיאון כאל לקוח ובהצגת אמנותו כסחורה המוצעת לאותו לקוח לסיפוק צרכיו. שניהם, אם כן, מאמצים כנקודת מוצא לשון ופרקטיקה מיָדים של צריכה, וזאת ללא תחפושות וללא איפור. שניהם אינם מאמצים את יחסי החליפין הקפיטליסטיים כהווייתם, אבל מבקשים להדגיש ולהנכיח את קיומם של יחסי חליפין לא שקופים בין היצרן לצרכן ובין הזיכרון לשניהם. שניהם מחפשים אחר כלכלת חליפין ייחודית, כזו שאינה נענית לכללי המשחק של הכלכלה הקפיטליסטית, אך מנגד גם אינה נענית לכללי המשחק של הכלכלה המוזיאלית המקדשת את הנראה ויוצרת לו תנאי הופעה מקודשים.

מהי הכלכלה המוזיאלית? המוזיאון, גם להיסטוריה וגם לאמנות, מבקש להציג ולשמר את השונה, את החריג, את החד־פעמי, את הנדיר. זו היתה תכליתו ההיסטורית של המוזיאון מאז הקמתו. למעשה, המוזיאון הוקם בתור משכנה של השלילה — מה שנאסף אליו מתבחן על דרך השלילה מכל מה שקדם לו, הוא בבחינת חד־פעמיות שאין שני לה. על המוזיאון מוטל למצוא אותה במצבה המזוכך ביותר ולשמרה. זהו ההיגיון החברתי־תרבותי של המוזיאון כמוסד המספק לחברה שירותי שימור באמצעות צוות מומחים. אלא שהמוזיאון אינו רק סוכן של שימור; הצגתו ככזה משכיחה פן אחר של הפעולה המוזיאלית, המעוגן בהיגיון הכלכלי של החברה הקפיטליסטית, שהמוזיאון מהווה חלק

5 דוגמה מובהקת לדפוסים אלה יכולים לשמש חדרי ההתייחדות במוזיאונים לשואה, המאמצים את הארכיטקטורה והאמנות המודרניסטיות (חלל נקי ולבן וציור מופשט ומונוכרומי), כדי לייצר את המקדש של המבט בתור הלוקוס של הזיכרון (ראו מוזיאון השואה בוושינגטון).

6 ביתר הרחבה על עבודותיה של מרי אנז' גיומינו ראו מאמרי, אזולאי 1999.

ממנה. המוזיאון הוא בעל הון וסחורות, והוא לוקח חלק במערכת מורכבת של יחסי חליפין תרבותיים, פוליטיים, חברתיים וכלכליים.

האובייקט המוצג במסגרתו הוא גם סחורה. יש לה ערך שימוש וערך חליפין בכל אחת מן הספירות שהזכרתי — תרבותית, כלכלית, פוליטית. לסחורה המוזיאלית מבנה ייחודי, שבא לידי ביטוי הן בערך השימוש שלה והן בערך החליפין שלה. סחורה זו היא קודם כל סימן. צריכת הסימן, השימוש בו, באים לידי ביטוי בפעולת הפירוש. צריכת הסחורה המוזיאלית — פירושה — נעשית תוך כדי שיבוצה במסגרת של סיפור. מתוך שימוש זה נוצרת מערכת חליפין ייחודית, התומכת במערכת הכלכלית אך אינה זהה לה. מדובר במערכת חליפין שבמסגרתה המוצג מוחלף, אך עם זאת נשאר בידי בעליו. המוסד המוזיאלי, בעליו או בא כוחו של המוצג, תמיד מציע אותו לשימושו של הצופה הבא בתור. הצופה רוכש כרטיס כניסה המעניק לו זכאות לצפות במוצג, להוסיף להונו הצבור את העובדה שהוא "ראה את זה" ולהיות מי שמכיר את המוצג ומכיר בערכו. במסגרת יחסי החליפין שהמוזיאון מאפשר לקיים בין הצופה ליצירה, בין הצופה לפרשן ולמבקר ובין צופה לצופה, הסחורה מוחלפת, ההכרה והפירוש נצברים כקניין וירטואלי.

ערך השימוש וערך החליפין של הסחורה המוזיאלית מַפנים כל אחד לכיוון אחר. ערך השימוש, הנקבע במעשה הפרשנות, מַפנה לפרטיקולריות של המוצג ולחד־פעמיותו, אחרת הוא לא יימצא ראוי לצריכה, כלומר לפירוש. ערך השימוש של המשתנה של מרסל דושאן, למשל, אמור להיגזר מן הפרטיקולריות שלה כאובייקט צורני ותוכני, אחרת לא יהיה טעם לאספה אל בין כותלי המוזיאון. ערך החליפין מַפנה לכיוון המהופך, לניתנות המוצג להחלפה, אחרת הוא לא יימצא ראוי לתנועה ברשתות החליפין המוזיאליות. ערך החליפין של אותה משתנה ייגזר מכך שהיא שונה ומובחנת מכל היצירות שקדמו לה, אחרת לא יהיה טעם לאספה אל בין כותלי המוזיאון. ערך השימוש של המוצג משכיח את העובדה, שהמשמעות שיש לפרש מתוכו אינה טמונה בו עצמו, אלא נובעת דווקא ממיקומו ברשת חליפין של סחורות אחרות. ערך החליפין שלו משכיח את הפרטיקולריות שלו, שמטילה מגבלות על יחסי החליפין הווירטואליים באופן שמונע את החלפתו הסתמית תמורת כל סחורה אחרת. המוצג המוזיאלי הנו המפגש בין שני ערכים אלה: ערך השימוש, שממנו משתמע שמקור ההון טמון במוצג עצמו ובמשקלו הסגולי; וערך החליפין, שממנו משתמע שההון מיוצר, מוגדל ונצבר בעצם מעשה החליפין עצמו. מערך השימוש משתמע ניסיון לשמר את המוצג כמות שהוא, כלומר ארוג ברשתות החליפין המקוריות שלו, שיאפשרו לו לצבור שכבות של יושן ואותנטיות. מערך החליפין, לעומת זאת, משתמע ניסיון לנייד את המוצג הרבה ככל שניתן, כלומר להזיז את מיקומו מרשת חליפין אחת לאחרת — למשל, להציגו במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק ובמוזיאון לאמנות בת־זמננו בקליפורניה, כך שיסתחרר בתוכן ויצבור שכבות של הון מעצם תנועתו במסגרת רשתות אלה וביניהן.

המוצג המוזיאלי, בין אם הוא שייך למוזיאונים לאמנות, למדע, לאורחות חיים, להיסטוריה או לשואה, כפוף, במינונים משתנים, להיגיון הכפול של הסחורה שזה עתה תיארתי. עם זאת, לרוב, אם לא תמיד, הוא נהנה מאותו דימוי שהצגתי בתחילת דבריי: מוצג שנשמר בגלל נדירותו, חד־פעמיותו והיותו ראוי לשימור. על רקע טענה זו בדבר אופיו הכפול של המוצג, אציע לבחון את המפגש בין כללי השיח המוזיאלי לאלה של השיח על השואה. במרכזו של השיח על השואה ניצב אירוע חריג, שונה, חד־פעמי, נדיר, אירוע שאין שני לו. אם בוחנים את השיח המוזיאלי ואת השיח על השואה, הרי מדובר לכאורה במפגש אולטימטיבי בין שני שיחים, שהקטגוריה "חד־פעמי" עומדת בבסיסם ומסדירה את היגיון הפעולה שלהם; אלא של"חד־פעמי" בשני שיחים אלה יש מעמד שונה. מטרת השיח על השואה לשמר את החד־פעמי בחד־פעמיותו ולהגן עליו מפני כל חד־פעמי אחר, כלומר לסלק כל אירוע שמאיים לערער על חד־פעמיות זו ולחלוק עם השואה את משבצת הזוועה הייחודית שהיא תופסת. במלים אחרות, בשיח על השואה, החד־פעמי נגזר מ"ערך השימוש" של המסמן "השואה", כלומר מהמגבלות המוטלות על פרשנות האובייקט של השואה או של השואה כאובייקט. החד־פעמיות של השואה איננה יכולה להידחק מפני החד־פעמיות של אירוע אחר. בשיח המוזיאלי, לעומת זאת, החד־פעמי נגזר מ"ערך החליפין" של המוצג, כלומר מכך שכל מוצג מתבחן מחדש מכל יתר המוצגים המומרים אותה עת במערכת החליפין. כלומר, מטרת השיח המוזיאלי היא להציג ולשמר את החד־פעמי, אבל להחליף כל פעם חד־פעמי אחד באחר, לשמר תמיד מקום לחד־פעמי החדש שיבוא בעקבותיו. במובן זה, פעולתו של מוזיאון לאמנות עכשווית יכולה לשמש דוגמה מצוינת. מדובר במוזיאון המבוסס על קיומה של משבצת המיועדת לחד־פעמי — זוהי משבצת ריקה שתכליתה להתמלא ולהתרוקן לסירוגין.

התערוכה

הזיקה המהופכת בכללים של שתי מערכות שיח אלה שעליה הצבעתי, תשמש אותי כדי לנתח את דפוסי הצפייה, ההתקבלות וההפצה של תערוכתו של רוזן. סוג הפנייה לצופה שתערוכתו של רוזן מציעה, שובר את מערך היחסים השגור במוזיאון מאז היווסדו — אובייקט דומם, אילם, ומולו סובייקט פרשני שיודע לדובב את הנראֶה.[7] במקום מערך יחסים זה, התערוכה של רוזן מציבה את הצופה כסובייקט קשוב, חסר דיבור, לא־ריבוני, צרכן מועד, חשוף לאפשרויות ולפיתויים חדשים, מוקסם מפלאי המציאות המדומה, הנתון כבר מתחילת התערוכה במערבולת מימטית המזמינה אותו להיעשות לכל מה/מי שהוא פוגש בדרך. התערוכה בנויה כמסלול הליכה המתנהל באיטיות של קריאה/צפייה לאורכן של עשר תחנות, עשרה פרקים, הנפרשים לאורכן של עשר יריעות טקסט, ושישים ציורי שחור־לבן בגדלים משתנים ויחסית קטנים. מסלול הצפייה מבואר על ידי יריעות הטקסט. הטקסט פונה אל הצופה ומתאר בפניו, כמו ב־voice over, את היעשותו אווה בראון הממתינה לבואו של היטלר, נכנסת אתו למיטה, מזילה דמעה ולבסוף מתאבדת ונהפכת לפסל שעווה או לדמות דו־ממדית בגיהנום. בתערוכה זו הדיבור נובע דווקא מהקיר ולא מהסובייקט הפרשני (ראו תמונה מס׳ 2). זהו דיבור שמטרים את הסובייקט, מפרש אותו, מתאר את מעשיו, מציע לו את הדרך, אך גם קשוב לקונפליקט שבו הוא מצוי. כך למשל המשפט שמסיים את התחנה הראשונה: "מי היה מאמין, אתה קורא גרמנית! למעשה, אתה קורא גרמנית אפילו אם אינך מבין מלה. אחרי הכל זוהי שפת אמך — מכיוון שאתה אווה בראון". התערוכה משמרת קוטב של אילמות, אלא שבניגוד למבנה המקובל, הוא מצוי דווקא בצד של הצופה.

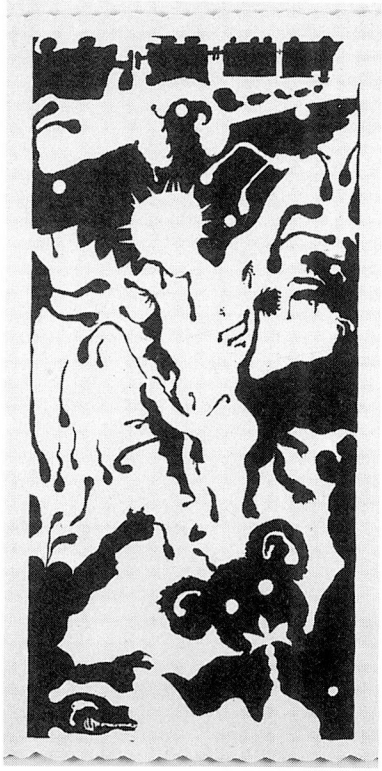
היפוך זה שתערוכתו של רוזן מציעה הוא רדיקלי, כיוון שהוא פוגע בריבונותו לכאורה של הצופה־אזרח במוזיאון, שהפנים את כללי השיח ויודע מה מוטל עליו בבואו למוזיאון. ההיפוך הרדיקלי הזה חורג במובהק מכלליו של השיח המוזיאלי ומכלליו של השיח על השואה וכן מן המפגש השגור בין שניהם. מנגנוני השיח המוזיאלי אָמונים על שימור האילמות בקוטב של האובייקט, ומכאן גם על שימור מעמדם ומעמדו של הצופה כסובייקט פרשן היודע מיהו, מאין הוא בא, מה תלוי מולו על הקיר ולאן הוא הולך. מאז היווסדו לפני למעלה ממאתיים שנה, היה המוזיאון אחת הזירות המרכזיות, שבהן התכונן הסובייקט הפרשני היודע לדובב את האובייקט האילם, כלומר להכניס אותו אל תוך סיפור מסגרת: "אמנות", "שואה", "אמנות ישראלית" או "אמנות שעוסקת בשואה". גם יצרן האמנות וגם הצרכן שלה מתחנכים להיעשות סובייקטים של האמנות, שיודעים לדובב אותה.[8] המוזיאון הוא האתר המרכזי, שבו נרכשת הטכניקה של דיבוב האובייקט. הוא דומה לאולם קונצרטים ענק, שבו מתכנסים אנשים כדי להאזין, מבעד ליצירות האמנות, לחוק הטרנסצנדנטי של האמנות. כל הנוטלים חלק בפעילות בשדה האמנות מסכימים על כך, שאובייקט ראוי הוא אובייקט אילם, אובייקט שלא ייראה שרירותי — שיצדיק את המאמץ הפרשני, אבל גם לא ייראה מדובר או מדבר מדי, וגם זאת על מנת להצדיק את המעשה הפרשני.[9]

מצב ביניים זה, לא־שרירותי ולא־מדבר, אינו ממהותו של האובייקט אלא ממהותם של יחסי החליפין המתקיימים בין הסוכנים השונים המתבוננים באובייקט, מדברים עליו ומציגים אותו. צופים, מבקרים, פרשנים, כולם אמונים על שמירה ושיקום, אם מתעורר צורך, של מרחב המשמעויות של המוצג ושזירתו בכל פעם מחדש בתוך ההיגיון של מערכת החליפין המסורתית. במקרה של תערוכתו של רוזן, פריצת היחס המסורתי בין המוצג לצופה עוררה פעילות יתר, שמטרתה שיקום מרחב המשמעויות של המוצג והכנסתו לתבנית המוכרת. פעילות זו חייבה למעשה הפניית עורף לנראה ולמדובר מן הקירות, כך שניתן יהיה לשבץ את התערוכה בתוך מעין אזור ביטחון, שבו מתקיים פולמוס סוער לכאורה בנוסח "האמנות הישראלית והשואה". הפולמוס הזה, קולני וערני ככל שיהיה, מתפקד למעשה כמנגנון המאשר מחדש את ההבחנות המקובלות, את היחסים המסורתיים ואת

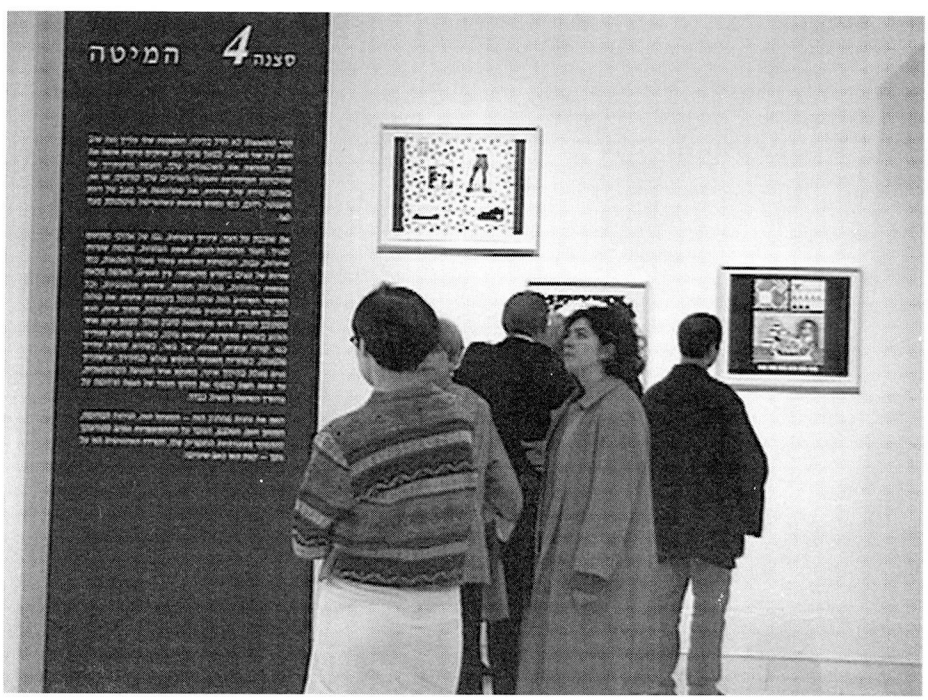
7 מן הראוי לציין כבר בשלב זה, שהסובייקט הפרשני אמנם יודע לדובב את הנראה, אך הוא מתבקש לעשות זאת מחוץ לחלל המוזיאלי. במלים אחרות, בחלל התערוכה הוא מוזמן להיות דומם בדיוק כמו האובייקט. הקולות היחידים הנשמעים בחלל התערוכה הם הקולות המורשים מטעם המוזיאון בדמותם של מדריכים בתערוכה, או טקסטים מבהירים התלויים על הקיר.

8 הרחבה על האופן שבו המוזיאון נוטל חלק בכינון סובייקטים פרשניים שמכירים בערכה הטרנסנדנטי של האמנות ראו מאמרי, אזולאי 1998.

9 במאמרי "שושלת" (אזולאי 1995) שחזרתי מכלול של דפוסי התנהגות ויחסי חליפין, שהתקיימו בביתו של האמן רפי לביא, וביקשתי להאיר כיצד היחידים שהתחנכו במקום הידע הזה — בית לביא — ובזיקה אליו, למדו לדבר כאמנים ולהתנהג כאמנים ולדבר על אמנות ולראות אמנות.



2 עבודות מתוך תערוכתו של רועי רוזן "חיה ומות כאוה בראון", מוזיאון ישראל, 1988



מראה כללי של התערוכה

חלוקות העבודה המוסכמות באמצעות הצלחתו להניע מחדש את גלגלי המכונה המוזיאלית, מכונת ההתבחנות.

הפולמוס

הפולמוס שהתפתח סביב התערוכה של רוזן התאפיין בקיטוב דעות בין אלה שהוקיעו את התערוכה וחשבו שמקומה אינו במוזיאון לבין אלה שהכתירו אותה כאחת התערוכות החשובות שנראו כאן. גם המוקיעים וגם המכתירים השתמשו בקטגוריות זהות והצביעו על התערוכה כעל מפנה, סימן גבול, חציית גבולות: "תערוכתו המצוינת, המעוררת, המערערת", "יש גבול לכל פעלול והגבול הוא ניצול פורנוגרפי של השואה", "מסמך חשוב בתולדות הסנסציוניזם", "אחת התערוכות המרגשות ביותר שנראו בארץ אי פעם", "טרנסגרסיה מחללת".[10]

התקבלות תערוכתו של רוזן נחלקת אם כן לשניים: אלה שהיו בעדה וחשבו שהיא חריגה, יוצאת דופן, מערערת, ואלה שהיו נגדה וחשבו שהיא חריגה, יוצאת דופן ומערערת. הראשונים חשבו שאפיונים אלה הם בדיוק הסיבה להורידה מקירות המוזיאון. האחרונים חשבו שמסיבות אלה ממש יש להאריך את משך התערוכה ולאפשר ליותר אנשים לצפות בה. שתי העמדות לא שימשו רק תפקיד פולמי זו ביחס לזו, כי אם תפקיד מאשרר. העובדה שהראשונים ביקשו להשתיק את התערוכה נתפסה על ידי האחרונים כעדות וכהוכחה לכך שהתערוכה אכן מערערת וראויה לתצוגה, והעובדה שהאחרונים ראו בתערוכה אירוע מעורר ומערער חיזקה את הראשונים בכך שכל עניינם אינו אלא בסנסציה, בהשגת "תשומת לב בכל מחיר".

תגובת ראי זו נובעת מהזיקה בין השיח המוזיאלי לשיח על השואה. מלבד היחס לחד־פעמי, שעליו דיברתי קודם, אצביע על מימד האוניברסליות המאפיין את שניהם. כל אחד זכאי, ואף חייב, לקחת חלק בזיכרון השואה כיוון שיש לה לקח אוניברסלי. כל אחד זכאי לקחת חלק בפעולת הצפייה במוזיאון, כיוון שלמוצג בו יש ערך אוניברסלי. מדובר בשני שיחים משמרים שהדוברים בהם כבר הוכיחו את יכולת ההקשבה, וכמובן גם את יכולת הפירוש שלהם, למושאים שאותם יש לשמר. מדובר בסובייקט — צופה או דובר נטול פניות, המסוגל לפנות את הזירה לקראת הופעתו של הידע (הידע המוזיאלי או הידע על השואה) כהווייתו. הדוברים במסגרת שיח זה אמורים לשרת את הידע, לעבוד אותו ולהיות כפופים לו. ה"כל אחד" שמוזמן להיות צופה במוצגים של שיח זה, אמור להתכונן בדמותו של "המומחה" — סובייקט אוניברסלי נטול פניות של הידע. בעיקרון, כל אחד זכאי, אלא שבפועל זכאי הָנו רק מי שהוא כבר חלק מאותה קהילה פורמלית או סימבולית, המחלקת את הזכאות ונוטלת חלק בהפיכתו של "כל אחד" לבעל זכאות. דחיית בקשתו של ערפאת לבקר במוזיאון השואה בוושינגטון ב־1997 חשפה את אופן פעולתו של המנגנון המחלק אשרות כניסה רק לסובייקטים, שכבר הוכרו כזכאים או כמי שמסוגלים להקשיב למוצג המוזיאלי של השואה ולנסח מתוכו רק את הלקח האוניברסלי של זכר השואה, שבשיח היהודי והישראלי הרווח אינו אלא הלקח הפרטיקולרי שלה.[11] כלומר, ייחוד הקורבנות היהודים, ייחודו של האירוע, המונופול היהודי והישראלי על ייצוג האירוע — כל אלה בתור עקרונות אוניברסליים, שכל אחד אמור להכיר בהם ולהסכים להם. מנגנון זה מנוהל על ידי צוות מומחים האמונים על פירוש ודיבוב המוצגים, כלומר הם צרכניו האידיאליים לפי הגיון הסחורה שתיארתי קודם. בפועל, תפקידם לשמור על ערך החליפין של המוצג, כלומר על גבולות יחסי החליפין ועל המגבלות המוטלות עליהם, באופן שצריכת האובייקט תיעשה תמיד ועל ידי כל מי שנכנס ליחסי החליפין באותה צורה.[12]

10 ראו הפתיח של שרה ברייטברג־סמל "דע את עצמך", סטודיו 88: 20, ושיחה בין רועי רוזן לגליה יהב "מהוגן, מגונה ומה שביניהם", שם, 21–30; גולן יוסיפון, "סערה בעקבות פתיחת תערוכה במוזיאון ישראל: 'חיה ומות כאווה בראון'", מעריב, 6.11.1997; אסף ציפור, "אל תקרא לי מכחיש שואה, מותק", מעריב, 28.11.1997; גדעון סאמט, "שואה והכחשות אחרות", הארץ, 5.12.1997; דוד גורביץ, "להבדיל מה בגידהנום אינו גיהנום", הארץ, 28.11.1997; מרדכי גלדמן, "אתה מתעורר בבוקר ומיד מתחיל לדאוג", הארץ, 21.11.1997; נדב שרגאי, "סגן ראש עיריית ירושלים דורש להוריד את התערוכה 'חיה ומות כאווה בראון'", הארץ, 7.11.1997; נורית ריגלר ותמר טרבלסי־חדד, "המר למוזיאון ישראל: להוריד התערוכה על פילגשו של היטלר", ידיעות אחרונות, 7.11.1997; David B. Green, "Shock Treatment," *The Jerusalem Report*, 11.11.1997.

11 בהקשר זה ראו מאמריהם של עדי אופיר (1986); יהודה אלקנה (1988) ומשה צוקרמן (1994).

12 בשנת 1998 חזרה בה הנהלת "יד ושם" מהחלטתה להעניק פרס לפסל יגאל תומרקין. החלטה זו היתה ביטוי למחויבות של "יד ושם" לסמכות שהופקדה בידיו — שמירת הידע על השואה וזִכרה מפני

שואה בעיניים

מיד עם פתיחת התערוכה של רוזן היא תויגה כתערוכה העוסקת ב"שואה". הוויכוח שאפיין את התקבלות התערוכה נסב, אם כן, באופן טבעי, כך סברו המשתתפים בוויכוח, סביב היחס בין אמנות לשואה. "באופן טבעי", כיוון שתערוכתו של רוזן עוסקת בשואה. הוא עצמו הרי בן של ניצולי שואה. המוזיאון, הקול הסמכותי בדיון זה, הציג את התערוכה לצופיו כתערוכה העוסקת בשואה: "'נראותה' של השואה בעבודותיו [של רוזן] היא ממרחק זמן ומקום וכך החוויה הטראומטית איננה עוד טרייה וחדה, והיא הופכת לזיכרון טראומטי".[13] היא הוצגה כחלק מה"מחויבות הנמשכת של המוזיאון לאפשר לאמנים ישראלים להתמודד עם הנושא הקשה של השואה, בייחוד כיום, כשהחוויה הולכת ומתרחקת מן האירוע עצמו" (פרי־להמן 1997). המחויבות שעליה מצהיר המוזיאון מבטאת את סימון משבצת השואה באמנות הישראלית, את בחינתה כמלאה או ריקה וכן את בחינת התערוכות השונות על פי התאמתן להיכלל במשבצת הזאת. כמה מאמרים שהתפרסמו בשנים האחרונות בחנו את המשבצת הזו וקבעו כמעט פה אחד, שהיא ברובה ריקה.[14] כך גם כמה מאמרים שנכתבו השנה על תערוכתו של רוזן קבעו, שהיא ממלאת את המשבצת הריקה. רבים מן המאמרים עסקו בשאלה מדוע הטראומה של השואה אינה נראית באמנות הישראלית.[15] ההסברים הרווחים הצביעו על חוסר האונים של המוזות נוכח הטראומה ועל האינסטרומנטליזציה השיטתית של השואה בידי המדינה הציונית. רוב ההסברים מספקים ביחס לשאלת יחסה של האמנות הישראלית לשואה, אך הם מסווים את המוגבלות של השאלה: היעדר דיון על אודות הזיקות שבין הפרקטיקות האמנותית והמוזיאלית לבין הפרקטיקות של זיכרון והנצחת השואה וכן התעלמות מהסיבות ומהגורמים, המאפשרים את האינסטרומנטליזציה של השואה, את הראיפיקציה והפטישיזציה שלה, שמטרתן לקבוע אחת ולתמיד את מעמדה של השואה כאובייקט יחיד וייחודי, שיש לשמרו מחוץ לכלכלות החליפין של השיח על הזוועה במאה ה־20. במלים אחרות, מדובר בקבלה דוגמטית של אקסיומה מהסוג "אין דין השואה כדין טבח הארמנים". התמיהה על כך שהשואה זכתה להתעלמות מצד האמנים ונותרה חסרת ייצוג, אפשרית רק אם השואה הופכת לאובייקט מקובע, המצוי מחוץ לכלכלות החליפין של הזוועה במאה ה־20.[16] כך עיסוק במלחמת העולם השנייה משובץ במסגרת של אמנות ומלחמה, ודיון בהירושימה נכנס לקטגוריה של עיסוק באחר, וזאת על מנת להגן על המובחנות של האובייקט "שואה". פעולות שימור והגנה אלה על מובחנותו של השיח מתקיימות בשדות שונים של פעילות, שהמוזיאון הוא רק הקצה העליון שלהם.[17]

במשך תקופה ארוכה גם אני הייתי שבויה בדיאגנוזה שהתערוכה של רוזן עוסקת ב"שואה".[18] כך היא הוצגה על ידי המוזיאון: "הדימויים, הסמלים והרכיבים האחרים שבעבודותיו מתייחסים ישירות לשואה" (שם). רק אחרי שבועות של מחשבה שהקדשתי לתערוכה הבנתי, שגם המבט שלי התעוור כתוצאה מהנחה זו, שנראתה מובנת מאליה. התבוננות (חוזרת) בתערוכה ובעבודות הראתה לי, שאין בתערוכה אף דימוי או סמל, שניתן להצביע עליו כעל חלק ממה שמקובל לראות כאיקונוגרפיה של השואה. השיח הציבורי על "השואה" עוסק בקורבנות היהודים ובמשטר הנאצי כמעט רק דרך הפריזמה של השמדת היהודים. התערוכה של רוזן אינה עוסקת ביהודים, היא אינה עוסקת בהשמדה והיא

ה"לאומי", שפירושה למעשה הפיכת הלאומיות לתבנית המארגנת, שהכל, כולל פרשנות השואה, כפוף אליה ואמור לשרת את מטרותיה.

13 מתוך טקסט הפתיחה של קטלוג התערוכה, שנכתב על ידי האוצרת הראשית בפועל של המוזיאון (פרי־להמן 1997).

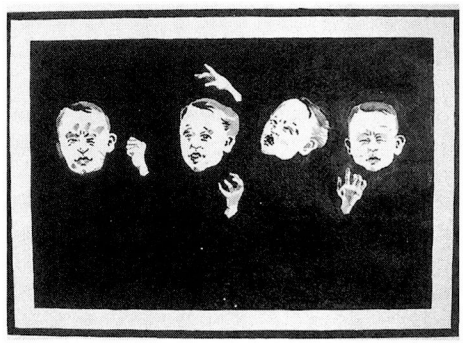
14 מדובר במאמרים שנכתבו על ידי אנשים שונים בעולם האמנות (שרית שפירא, מאירה פרי־להמן), כולל רוזן עצמו שכתב על אמנים אחרים; ראו רוזן 1996; שפירא 1991.

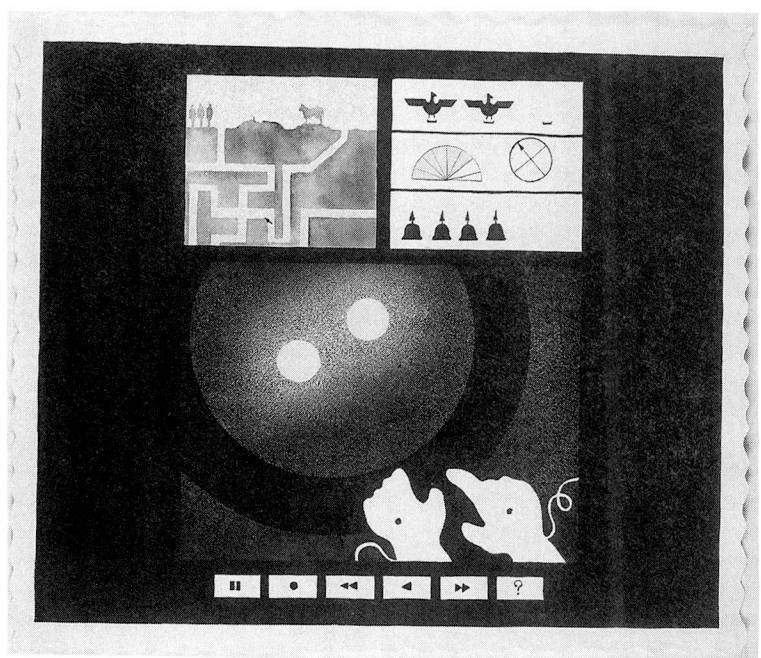
15 ראו למשל רוזן 1996.

16 שיח מעין זה רק מחזק את מעמדה המקובע של השואה כ"אובייקט", ומונע למעשה את פעולתה המערערת של תערוכה כמו זו של רוזן, שמתיימרת לפעול בכמה שדות שיח נוספים.

17 מערכת החינוך היא הגוף המרכזי המופקד על המשמר, ואנקדוטה קטנה תוכל להדגים זאת. כשבִּתי היתה בכיתה ב', היא נתבקשה על ידי מורתה להביא לכיתה משהו שקשור לשואה. הצעתי לה להביא תמונה של אבי מן התקופה שבה לחם במלחמת העולם השנייה בצבא הצרפתי. בתי דחתה את ההצעה ואמרה לי "אמא, המורה ביקשה משהו מהשואה, לא ממלחמת העולם השנייה".

18 השאלות הרבות ששאלתי ביחס לתערוכה הניחו כְּמובן מאליו וכמוסכם, שהתערוכה אכן עוסקת בשואה, ובכך שימרו במשך זמן רב את עצם הקביעה הזו מחוץ לעיון, לדיון ולמחקר. מעין תבנית מארגנת של הנראה שהיא עצמהּ בלתי נראית.





3 עבודות מתוך
תערוכתו של רועי
רוזן "חיה ומות
כאווה בראון",
מוזיאון ישראל,
1988

אינה עוסקת במוטיב ה"יהודי" במשטר הנאצי. ל"שואה", אם כן, אין נוכחות בתערוכה של רוזן.[19] היא משליכה את הצופה אל תוך המבוך של מערכות סבוכות של יחסי ייצוג לא־סיבתיים, לא־תבוניים ולא־מנוהלים. הוא פוגש באפשרויות להיות סובייקט של מוזיאון, סובייקט של שליטה, סובייקט של ייצוג, של רוע, של מיניות, של תשוקה, של דחייה, של רצון, של התנגדות, של אובדן, אך גם של היות אובייקט, נעל, איבר מין, גב, זרוע, עץ, שלולית, מפלצת, דגל. מדובר בבליל חסר גבולות של היעשות־משהו או מישהו אחר: רועי שנהיה היטלר, שנהיה אווה, שנהיית אור ירח, שנהיית שלולית, שנהיית כתם, שנהיה לשון, שנהיית הר (ראו תמונות מס' 3 ומס' 4). מול השטף הזה המוצג בתערוכה, כל שהצופה יכול לעשות זה סימולציה של ריבונותו כפרשן. הוא יכול להתעלם מן הסחרחרת שמרצדת מולו, ולנסות לקבע מקטעים מתוכה בתור מוצגים שמולם הוא יוכל להתייצב כפרשן ריבוני, כלומר כחלק ממנגנון השיח שמבקש גם לסחור באובייקט "שואה" וגם לשלוט לבדו בכללי החליפין של אובייקט זה.

הציווי

אולם אפשר גם אחרת. אפשר, למשל, להיענות למשפט הציווי "חיֵה ומות כאווה בראון", השובר להלוטין את מערכות החליפין שהצופה רגיל לקחת בהן חלק במסגרת המוזיאון, ולבדוק לאן מובילה הדרך.

אתחיל בשאלה מה בעצם מצווים עלי מהקיר, מהתמונה. מצווים עלי לוותר על הזהות האוניברסלית שלי, על היותי "כל אחד" כמו־כל־אחד־אחר; לוותר על אותה עמדה שעיקרון האזרחות האוניברסלית, שהמוזיאון הנו מייצג מובהק שלו, הכינה בעבורי, עמדה של "כל אחד" ללא קשר לדתו, לגזעו, למינו ולמעמדו החברתי. לפתע מצווים עלי להיעשות מישהו בעל שם, מעמד, דת, מין, גזע, מישהו שקוראים לו אווה בראון (ראו תמונה מס' 5). אני יכולה כמובן לסרב. אבל הסירוב הזה לא ימחק את הוויתור האחר, שקדם לו, שהציווי הנוכחי הנכיח. זהו הוויתור שעשיתי על המעמד שלי, על הדת שלי, על הגזע שלי, על המין שלי, על השם שלי, כדי לתפוס את המקום הריק של הצופה האוניברסלי, ה"כל אחד" של המוזיאון, שהוא גם הסובייקט האוניברסלי של הדמוקרטיה. הציווי הזה מנכיח את הציווי הקודם שדרש ממני לשים בסוגריים, להשהות את הממשות, כדי להיות רשאית להיעשות לסובייקט נטול פניות של אובייקט בעל ערך אוניברסלי. הוויתור הזה יצר למעשה מצב, שבו הצופה חשוף להלוטין. שריון הזהות היחיד שלו הוא של מי שוויתר על רוב מרכיבי זהותו למען המקום הריק של ה"כל אחד"; וכשהמקום הריק הזה מתמלא במישהו קונקרטי, אווה בראון, נחשפת הפגיעות שלו, הכשירות שלו להיעשות כל אחד, להידמות לכל מודל שיוצע, לאבד שליטה, להסתחרר בתוך הדגמים המוצעים.

חזרתו של (הגוף) המודחק

בסוף מסלול התערוכה מצאתי את עצמי מלווה את היטלר אל מותו ומשתתפת יחד עם רועי רוזן, דרכו, באמצעותו, בעקבותיו, בניסוח גירסה נוספת על מותו של היטלר.

מותו של היטלר. בראשון במאי 1945, בשעה 9:45 בבוקר, הפסיק הרדיו הגרמני את שידוריו והודיע שבעוד דקות ספורות הוא עתיד להשמיע הודעה חשובה ומרה. כעבור כשעה בישר קולו של האדמירל קארל דוניטץ, שהציג את עצמו כממשיכו של הרייך, על מותו של היטלר בעת "שנלחם בראש גייסותיו".[20] הודעה זו סימנה את פתיחתה של מלחמת גירסאות על מותו של היטלר — גירסאות סותרות, משלימות, מדעיות, מפונטזות, מבוססות וחסרות כל שחר. במשך שנים ארוכות הופצו לא מעט גירסאות, שהטילו ספק במותו של היטלר וטענו שהוא חי מתחפר במערה בגרמניה, שוכן בתוך בונקר באנגליה או מסתובב חופשי בארגנטינה.[21] הגירסה על התאבדותו של היטלר פורסמה כבר בחודשים

19 רוזן שבר את המרחב הנרטיבי (מרחב הפנטזיה) של השואה גם על ידי הכנסה לתוכו של מי/מה, שבעיקרון אינו אמור להיות בו — היטלר. נוכחותו של היטלר בתוך מרחב הפנטזיה ולא בתור תנאי האפשרות שלה, ממוטטת למעשה את אפשריותו של עולם הפנטזיה הקרוי "שואה" כעולם שמתקיים במנותק משואת הצוענים, ההומוסקסואלים, חולי הנפש והאנורמלים באופן כללי. ממוטטת אינו אומר כופרת, שוללת או מכחישה, אלא רק מערערת על אופני החיתוך והתיחום שלו כמושא ידע וזיכרון.

20 תיאור זה מובא בספר מותו של היטלר (Petrova and Watson 1996).

21 מקורן של גירסאות אלה באנשים שונים, מקורבים ומרוחקים מן המשטר הנאצי, חלקן גירסאות שהובילו סוכני מודיעין שונים לקיים חיפושים ממושכים וחלקן גירסאות שהופרכו באופן מידי.

הראשונים אחרי תום המלחמה על ידי טרבור־רופר (Trevor-Roper 1947).[22] אף אחת מן הגירסאות לא הסתפקה בסוף של הסיפור שהיה נפוץ בתקופת ניסוחה, וכל אחת מהן התיימרה להעניק לסיפור סוף אחר; לחתום אותו אחרת, בצורה נכונה יותר, מדויקת יותר, מדעית יותר, צודקת יותר, פואטית יותר.[23] ב־1995, עם פתיחת הארכיון הרוסי, הופיעה גירסה מדעית, שטענה להיות הגירסה הסופית: "מותו של היטלר — הסיפור המלא עם עדויות חדשות מארכיונים רוסיים סודיים" (Petrova and Watson 1996).

בעצם, גירסאות אלה לא נולדו רק לאחר המוות. כיצד היטלר מת/ימות, מה יהיה גורם המיתה, מה תהיה התפאורה, מי יורשה לקחת חלק בחיזיון, מה יהיו השרידים שישתמרו ופרטים נוספים הקשורים במיזנסצינה של המוות העסיקו את היטלר עצמו במשך חודשי חייו האחרונים, שאותם בילה בבונקר בברלין (מינואר עד סוף אפריל 1945). כבר מסוף ינואר, כך העידו מקורביו, הכריז "שאין בכוונתו ליפול לידיו של האויב", וש"אינו מעוניין שיהודי או קומוניסט יצעידו את גופו בתהלוכה".[24] הוא ביקש לשלוט במותו לא פחות מאשר שלט במותם של אחרים. מרגע שהסיק שגרמניה לקראת תבוסה, החל היטלר לביים את מותו ועסק בהפקה זו באופן קפדני.[25] ימים ספורים לפני מותו נשא את אווה בראון לאשה, כתב צוואה פוליטית, חילק את התמונות שהיו יקרות לו, הרעיל את אווה בראון שהפכה בינתיים להיות גב' היטלר, וירה לעצמו בפה, לא לפני שהבטיח שגופותיהם יישרפו.[26]

להעמדה הבימתית של מותו היו להיטלר שותפים סמויים, אויבים שחברו יחד מבלי דעת, כל אחד מטעם עצמו, למען השגת מטרה דומה לזו שהוא הציב לעצמו — העלמת גופתו, כלומר מחיקת האפשרות שגופו יוטבע במקום שיהיה מזוהה עם נוכחותו הנעדרת או עם היעדרותו הנוכחת. תשוקת ההנצחה של היטלר הגיעה לפסגתה בהיעלמותו המוחלטת ובהפיכתו לרוח רפאים, כאותו מודחק שעתיד להעסיק רבים ולחזור כך שוב ושוב.[27] באופן שבו ניהל את מותו, קבע היטלר למעשה את טווח האופציות של המשך קיומו בין החיים. האפשרויות נעו בין שיתוף פעולה אתו ועם משאלותיו כך שגופו לא יופיע במוזיאון השעווה, באנדרטה, במקום קבורה, לבין סירוב לשתף אתו פעולה וכך למעשה לשתף פעולה עם הפיכת גופו לפֶטיש, מושא עלייה לרגל לאוהבים ולשונאים.

תערוכתו של רוזן, אני טוענת, מסמנת אופציה שלישית — הקשבה לבקשתו, "שרק לא יכניסו אותי למוזיאון שעווה", או "שרק לא אפול בידיו של יהודי", והנכחתה של החרדה באופן ליטרלי בחלל התערוכה; זאת באמצעות מיזנסצינה מושלמת המעמידה חרדה זו לראווה במוזיאון, ולמעשה מציעה לצופה לא רק להיעשות לאווה בראון, אלא גם להתייצב באינטימיות מול גופו של היטלר ולטפל בו. המסע בתערוכה של רוזן מתחיל בתמונה שבה מוצעות לצופה זוג ידיים, כפפות, שבאמצעותן הוא, הצופה היהודי כמובן, יכול לטפל בגופתו של היטלר, הצועדת לאחור לקראת מותה. (ראו תמונה מס'

22 גירסתו של טרבור־רופר ראתה אור מאז שנת 1947 בעשרות מהדורות. גירסאות אחרות הופיעו בצורות שונות — שמועות, ידיעות שהופנו למוסדות מטפלים, כתבות עיתונאיות, ספרים, מאמרים או סרטים.

23 מעניינת במיוחד בהקשר זה היא הגירסה שכתב ג'ורג' סטיינר, שרצופה התלבטויות איך לסיים את חייו של היטלר; אחת ההצעות היא לשלוח אותו לישראל להסתובב שם בין האנשים, כשכולם יודעים שהיטלר הוא היטלר, אבל לאיש אסור להרגו.

24 ראו Petrova and Watson 1996, 25.

25 אווה הורעלה ראשונה, ולאחר מותה היטלר ירה בעצמו באמצעות אקדח וולת'ר קליבר 7.56. גופות שניהם נשרפו וחלק מגולגלתו של היטלר נשתמר. הרוסים שפרצו ראשונים לבונקר נתקלו בשרידים בודדים מגופתו השרופה של היטלר, שאותם אספו אל הארכיונים שלהם והעלימו, כך שעד 1995 לא נודע דבר הימצאם.

26 הבימוי של המוות היה מוטיב מרכזי במשטר הנאצי: "המוות הנאצי הוא הצגה, הפקה, מופע", כתב פרידלנדר (1982) בספרו קיטש ומוות. ניהול המוות של היטלר כלל את נישואיו לאווה בראון, הורשת נכסיו לאומה ולמפלגה וכן כתיבת צוואה והברחתה אל מחוץ לבונקר, שעתיד היה ליפול בידי הרוסים. הברחת הצוואה לוותה בציווי לפרסמה כשהיטלר יורה על כך או מיד עם קבלת אישור על מותו. תוכנה של הצוואה, שהיתה כמו הניסיון האחרון להשמיע את ההיגד האחרון: היטלר לקח מחדש אחריות על השמדת היהודים. אם היהודים לא יושמדו, כלומר אם ההשמדה לא תעיד על עצמה, או אם היהודים יבקשו להופיע בתור עדות לאי־התקיימותה, לפחות תהיה שם מנגד עדותו של היטלר, עדות שתשאף למעמד של היגד אחרון, זה שמסכם את קודמיו.

27 תשוקת ההנצחה וניהולה באה לידי ביטוי בשעותיו האחרונות של היטלר בבונקר, שהוקדשו לשיחות על אמנות, הנצחה ומוזיאונים. השיחה בינו לבין הטייס שלו, באור (Baur), היתה לגבי הדיוקן של פרידריך הגדול, שהיטלר ביקש להעניק לו אותו. באור הסכים לקבלו רק אם יוכל לתרום אותו לגלריה או למוזיאון. היטלר הסביר לו שזוהי מתנה אישית בשבילו, בעלת ערך היסטורי חשוב, ושהוא מעוניין שתישמר לעתיד.

6). כפתור ה־Play לחוץ לאחור, והמסע מתחיל. "היהודי" מוזמן לטפל במוות של היטלר ולגזול ממנו את השליטה במותו.
וכדי לענות על השאלה "מדוע המתים חוזרים", אפשר להשתמש בתשובתו של לקאן: "כיוון שהם לא נקברו כהלכה".[28]

בית ספר לאמנות אובסקורה, תל־אביב ואוניברסיטת בר־אילן

ביבליוגרפיה

אופיר, עדי, 1986. "על חידוש השם: מסכת אנטי־תיאולוגית", פוליטיקה 8: 5–8.
אזולאי, אריאלה, 1995. "שושלת; רפי לביא ומיכל נאמן, יחסי שארות ומשק בית", תיאוריה וביקורת 7: 177–219.
——, 1998. "ללמוד לראות אמנות", עיונים בחינוך 1: 77–92.
——, 1999. "לא ראית כלום בהירשימה", פלסטיקה 3, הוצאת בי"ס לאמנות קמרה אובסקורה, תל־אביב.
אלקנה, יהודה, 1988. "בזכות השכחה", הארץ, 2.3.88.
ברייטברג־סמל, שרה, 1997. "דע את עצמך", סטודיו 88: 20.
דוראס, מרגריט, 1988. הירושימה אהובתי, מעריב, תל־אביב.
פרי־להמן, 1997. קטלוג חַיֶה ומוּת כאנה בראון, מוזיאון ישראל, ירושלים.
פרידלנדר, שאול, 1982. קיטש ומוות — על השתקפות הנאציזם, כתר, ירושלים.
צוקרמן, משה, 1994. שואה בחדר האטום, הוצאת המחבר, תל־אביב.
רוזן, רועי, 1996. "נראותה ואי־נראותה של הטראומה — על עקבות השואה אצל משה גרשוני ועל מקומה באמנות הישראלית", סטודיו 76: 44–54.
רותמן, רוג'ר, 1997. "אבל ומאניה", קטלוג חַיֶה ומוּת כאנה בראון, מוזיאון ישראל, ירושלים.
שפירא, שרית, 1991. מסלולי נדודים, מוזיאון ישראל, ירושלים.

Caruth, Cathy, 1994. *Unclaimed Experience*. Boltimor: Johns Hopkins University Press.
Daney, Serge, 1996. "Before and After the Image," *Documenta X — The Book*, Cantz, Kassel.
Deleuze, Gilles, 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Ed. Minuit.
Trevor-Roper, Hugh, 1947. *The Last Days of Hitler*. New York: Macmillan.
Petrova, Ada, and Peter Watson, 1996. *The Death of Hitler: The Full Story with New Evidence from Secret Russian Archives*. New York: Norton & Company.
Zizek, Slavoj, 1992. *Looking Awry*, Cambridge, Mass: MIT Press.

28 לקאן מצוטט אצל ז'יזק (Zizek 1992, 23).