

### הפוחלצים

אוסף הפוחלצים של גן החיות בפתח תקוה מרשים בהיקפו. הוא כולל דובים, צבאים, פינגווינים, ארנבים, דגים, עשרות מיני ציפורים, מאות פרפרים, ושלד. סגן ראש העיריה לשעבר, שהיה הממונה על הגן, ניצל את קשריו הטובים והזמין את החיות הגדולות ממשפחת מפלצים שווייצרית. עד תחילת שנות הששים נאספו עשרות מהן. את החיות הקטנות והציפורים הכין בשבילו מפחלץ מהאוניברסיטה, כשזו עוד שכנה בתל כביר.

בינתיים האוסף הידרדר. מתישהו הוצאו חלק מן החיות מהוויטרינות, בניגוד לדעת מומחים, ועכשיו הן פגומות ומאובקות ומגובבות למדי. במשך שנים היתה התאורה גרועה, ורעש מכונות בלתי נפסק הרעיד את החלל, עד שעשו שיפוץ: צבעו את הקירות בצהוב, תלו צילונים כחולים, והתקינו זרקורים בתקרה.

פוחלץ בעברית, או פחל, בא אולי מאכדית – פוּחְלוּ, שפירושו כיס האשכים – וכן מסורית: פְּחֻלָּא, פְּחֻלְתָּא. במשנה מופיע פְּחֻלִין, שהוא שק כפול, עשוי עור או חבלים, שנישא על גב חמור או גמל, ובמסכת כלים נזכר פְּחֻלָּץ, כנראה התמזגות אקראית של ה-י וה-י' של פְּחֻלִין: שק עור, שריד, מיכל בלבד, המתמלא תוכן חדש.

ובלועזית – טקסידרמיה, מיוונית. taxis – תנועה, ו-derma – עור. תנועה היא חיים. עור שיש בו חיים. הרבה מאות שנים שימש הפחלוצ בעיקר לשימור ציד, והתבסס על מסורות עתיקות של שימור עורות למטרות שימושיות ולמטרות פולחן. את עורות הציד המפוחלץ היו ממלאים בקש ובתבן, בסמרטוטים ובצמר גפן, בגבס, בקנבס, בנייר, ולבסוף בפיברגלס ובקצף מוקשה.

הפחלוצ המודרני, שיועד לתצוגה פומבית, נולד בראשית המאה התשע-עשרה. הוא השתלב במסורת התצוגה המוזיאלית (גני חיות, למשל) שהורתה בנאורות, אשר התייחסה אל המוצגים כאל נחלת הכלל. במעבר מקיר חדר האורחים אל חלל התצוגה הציבורית, בהרחקה הנוספת הזאת מן השימושיות, היו גם טשטוש של עמדת השליטה המתגלה בפחלוצ הציד, וגם ביטוי של עניין נטול פניות לכאורה בטבע, יחס של כבוד כלפיו אפילו.

בפוחלצי הציד הקפידו לשוות לחיה הבעה ראויה – אימתנית או רבת הוד ואצילית. רק עם הפחלוצ המודרני הוסיפו למוצגים סביבה ותנוחות אותנטיות. לעומת זאת, הלך ופחת אז השימוש באיברים המקוריים. בפחלוצ צבאים, למשל, משמרים כיום רק את העור והקרניים. הפחלוצ, ככל שהתיימר להיות אותנטי יותר, הלך ונעשה יותר מדומה דווקא. וככל שהאלמנטים שמהם עשוי הפוחלץ מתרחקים מן המקור, כך הוא נעשה אנלוגי יותר ומתחזקת המודליות שלו, כלומר היותו דימוי, דוגמה מייצגת, ממחישה (או מנחה).

בראשית המאה העשרים חל שינוי עצום בתפיסת הפחלוץ. קרל א. אקלי (1864-1926), חלוץ ומחדש גדול בתחום, נענה בשנת 1909 לפניית מוזיאון הטבע של ניו יורק לבנות לו תצוגה של פילים אפריקאים. אקלי ראה בחזונו תצוגה מסוג חדש: לא עוד העמדה סטטית, לא-ריאליסטית, אלא סימולציה היפריאליסטית של החיות בסביבת המחיה שלהן, "בקנה מידה עצום [...] מתפקעות מחיוניות וספונטניות, מדויקות מבחינה מדעית ולא פחות מכך יפות מבחינה אסתטית". אחרי שכמעט נהרג מפגיעת פיל זכר בקניה, הודיע אקלי שהיתה לו הארה: אפריקה שהכיר עוד כאדם צעיר הולכת ונעלמת – החקלאות, המכרות והבנייה שהביא הקולוניאליזם מאיימים להשמיד את חיי הבר, ולכן מוטל עליו להציג את העולם הזה, הנתון בסכנת הכחדה, במלוא פארו הישן, כדי שישמש זיכרון לדורות הבאים. המשלחת של אקלי סיירה בקניה, באוגנדה ובזאיר, צדה פילים אחדים וליקטה ותייעדה חומר על חייהם. חודש לאחר שיצאו למסע מת אקלי מקדחת. אשתו ועוזריו השלימו את המלאכה.

תצוגת הפילים במוזיאון הטבע בניו יורק משקפת למעשה את ערכי העולם שעל עוולותיו היא באה, אם גם בעקיפין, להתריע: אלה מתגלים קודם כל בעובדה שלשם ההתרעה על סכנת הכחדתם נצודו עוד פילים, והומתו. ערכיו של המערב האדנותי באים כאן לידי ביטוי גם בצירופם של מממנו של אקלי למשלחת – כולם חובבים, במקרה הטוב – ובעצם מעשה הפחלוץ, על הסינתטיות והמכניות שבו (כפי שמעיר טימותי לוק), וגם בהיחלצות הפטרונית להציל עולם שתושביו נתפסים כנטולי כישורים ויכולת לטפל בעולמם שלהם ולשמר אותו למענם ולמענו.

יחסי המינים, הגילים, המעמד והסמכות העולים מן התצוגה חושפים את האידיאולוגיה הפטריארכלית והאדיפלית העומדת ביסודה: משפחת פילים, שעליה חולש, בחדק ואוזניים זקורים ובמבט נחוש, פיל זכר ענקי, המגונן על הפילה האם והילדים, שהקטן בהם אוחז באמו, חדק בחדק. זכר זקור נוסף, מגודל דיו – הבן היורש, אולי – משגיח על הדבוקה מן הצד האחר. המימד האידיאולוגי מתבהר לגמרי על רקע העובדה, שבחברת הפילים הממשית הפילה הנקבה היא דווקא זו המובילה את העדר.

תצוגת הפוחלצים מציגה, אם כך, אוסף של חיות אמיתיות – שנצודו במיוחד לשם הפחלוץ או מתו בנסיבות אחרות והוקפאו, בשלמותן או רק חלקים מהן – כביכול ברגע של חיים: הן ניצבות על רגליהן, מסתכלות, פורשות כנפיים, מדלגות, מזנקות, גוחנות או משתרעות. הן מחקות חיים, אבל הן נטולות תנועה. מלתעות הדוב מפחידות לרגע, אבל למעשה לא מפחידות כלל.

אופן התצוגה מדגיש מצד אחד את ההקפאה, את העל-זמניות שזוכים לה מי שאינם עוד בין החיים – הם ערוכים מולנו בתוך ויטרינות, מתועדים ונוחים לתיוג על ידי תודעתנו הקולטת – ומצד שני ניכרת ההשתדלות לשוות להן חיוניות: נמרי השלג מוצגים על רקע ציור של הרים מושלגים, הדגים משייטים בתוך ים תכול מעוטר אצות, האריה והלביאה מתייצבים מולנו בפרופיל מלכותי על רקע ערבה צחיחה.

השניות הזו של חיים ומוות – הרי הפוחלצים הם מתים כמו-חיים, ובאופן הזה הם מזכירים את הגורל הצפוי לכל חי – היא נקודת המוצא לסיור במתחם שלם המוצג כאן, מתחם של ייצוג, של שימור

ושל זיכרון, הנתמכים במודלים מסוגים שונים: גן העצמאות בפתח תקוה. המתחם כולל את הגן ואת האתרים הפזורים סביבו – גן החיות, מוזיאון האדם והטבע, אנדרטה להרוגי 1921, טנק סורי וזחליל מצרי שלל מלחמות, תצוגה ארכיאולוגית מגודרת, ולבסוף קומפלקס מוזיאון "יד לבנים" במעלה הגבעה הנשקפת אל הגן, הכולל את המוזיאון העירוני לאמנות, המוזיאון ההיסטורי העירוני ובית "יד לבנים" עצמו (וכן אתר זיכרון לשואה, "לכל איש יש שם", שהיה חלק ממוזיאון "יד לבנים" במשך שנים, עד שהועבר משם).

המודרניות הולידה, עוד בשלביה המוקדמים, סביבות ייצוג שכמותן אפשר למצוא גם בגן (כמו המוזיאונים וגן החיות), ומאפייניה ניכרים באתרי הזיכרון הישראליים בכלל: רציונליות, סיבתיות, תכליתיות, שליטה של האדם בעולמו ובגורלו, פטריארכליות, ציבוריות.

ויש מאפיין נוסף – נטוע בעצם מהותו של המושג המאורגן כל כך של המציאות – מה שדייויד הרווי ומרשל ברמן מגדירים כ"מילת המפתח של המודרניות": "ההרסנות היצירתית", או "ההרסנות הקונסטרוקטיבית", הדוקסה שלפיה הקידמה תושג גם באמצעות הרס.

הציונות, תנועה מודרניסטית לעילא, פעלה בשם הערכים האלה, ויצרה אובייקטים ברוחם. אתרי הזיכרון בגן, תוצרים מובהקים של הציונות, מגלמים במובן זה את ערכיה המודרניסטיים בדמותם המקומית הייחודית.

הן אתרי ההנצחה בגן (האנדרטה, אתר הזיכרון לשואה, בית "יד לבנים") והן אתרי התצוגה (המוזיאון לאמנות, גן החיות, מוזיאון האדם והטבע) הם אתרים של ייצוג. בשני המקרים מתרחש תהליך של מעין הקפאה או שימור, שמטרתו הנחלה. בשניהם נוצרים יחסים סיבתיים בין העבר וההווה, המרמזים באופן פרדוקסלי כי העבר אמנם איפשר את ההווה, הספוג בו, אך יש לנטרלו (להקפיאו) כדי לאפשר לתהליך להימשך, כדי להמשיך את המירוץ אחר הקידמה.

שני סוגי האתרים נועדו לפתור סתירה: אתרי התצוגה באים ליישב את הסתירה המודרניסטית בין סיבתיות והיסטוריציות לבין דינמיקה, הרס ושינוי. אתרי ההנצחה באים לענות על סופיות המוות, הסותרת את ההמשכיות החיונית, את האינסופיות של החיים. אתרי התצוגה פותרים את הסתירה כשהם פורשים את ההישג האנושי העצום שהתחולל בעבר והוביל אל רגע ההווה, ותוך כדי כך הם מקפיאים את העבר הזה באמצעות הצגתו המאורגנת. אתרי ההנצחה הופכים את המתים לחלק מן החיים, ובכך הם עושים אותם ל"פחות מתים".

המתים-חיים שאנחנו פוגשים בתצוגת הפוחלצים, השניות של כיבוש וקידוש המתגלה בגן החיות, הנטורליזציה של הידע המופעלת במוזיאונים, שיעבוד האינדיבידואליות למטרות קולקטיביות המתרחש באנדרטה וב"יד לבנים", הזליגה של הצבאי לאזרחי המתגלה בתצוגת הטנק והזחליל – מאפיינים אלה, ואחרים, מסייעים לשרטט את דיוקנה של ההנצחה הציונית ומעידים על זיקתה העמוקה לערכים מודרניסטיים.

אבל לצד אישוש המודרניות של הציונות, עולה מן הגן ואתריו גם ערעור מסוים על עוצמתה, תו של חתירה אפשרית תחת הדומיננטה הקרתזיאנית, הרציונליסטית, הפטריארכלית, הסימבולית, העולה מהאידיאולוגיה הזו. גלגול שמו הרשמי, הממלכתי כל כך, של הגן, "גן העצמאות", לגן "יד לבנים"

בשימוש הפופולרי, הוא אולי רמז ראשון לאפשרות זו. ניתוח הגן עצמו ידגים זאת בבהירות – הוא יציג זרימה במקום מבנה היררכי, חיים ולא מוות.

ההיסטוריון הצרפתי פייר נורה, כותב בהקדמה לפרוייקט המונומנטלי שלו, "אתרים של זיכרון": "אנחנו מדברים כל הזמן על זיכרון, כי הוא אינו קיים עוד [...]. אתרי זיכרון קיימים כי אין עוד מיליה של זיכרון – סביבות שבהן הזיכרון הוא חלק ממשי מחוויית היומיום [...]. 'האצת ההיסטוריה' מעמידה אותנו, אם כך, פנים אל פנים מול המרחק העצום שמפריד זיכרון אמיתי – הזיכרון החברתי המוצק שגולם בחברות פרימיטיביות וארכאיות – מן ההיסטוריה, וזו דרכן של חברות מודרניות לארגן את העבר שהן מועדות לשכחו, כי הן מונעות על ידי השינוי; זה מה שמבדיל בין זיכרון משולב, סוחף, נטול מודעות עצמית, שהוא הווה במהותו, זיכרון ללא עבר, שלעולם ממחזר מסורת [...]. לבין הצורה שלנו של זיכרון – שאינו אלא היסטוריה, עניין של ניפוי וסיווג. מרחק זה הלך וגדל בעקבות מאז נטל לו האדם המודרני את הזכות והיכולת, ואפילו החובה, לשנות".

הזיכרון הוא חיים, ההיסטוריה היא שחזור, לעולם חלקי ובעייתי, של מה שאינו עוד. אינו עוד – בשל הצורך שלנו לשנות, לחדש בלי הרף, למחוק את העבר. נראה שנורה מאתר את שורשי הצורך הזה בראשית ימיה של התרבות המערבית. אפשר לטעון שהדחף לשנות עוד גבר מאז הנאורות והגיע לשיאו במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, במה שיורגן האברמס מגדיר "הניתוק המוחלט מההיסטוריה".

אתר זיכרון, מגדיר נורה, הוא כל ישות – חומרית או לא-חומרית – בעלת משמעות, שבזכות רצון אנושי או פעולת הזמן נעשתה למרכיב סימבולי במורשת הזיכרון של קהילה כלשהי. לאתרי הזיכרון אין רפרנט במציאות. הם הרפרנטים של עצמם, הם סימנים טהורים. אין פירושו של דבר שהם נטולים נוכחות פיזית והיסטוריה, אלא שמה שעושה אותם לאתרי זיכרון הוא אותו דבר עצמו המאפשר להם להימלט מההיסטוריה. האתרים של גן העצמאות הם אתרים ממשיים, והם גם מרכיבים של המיתולוגיה הישראלית. במובן זה הם חומריים ומופשטים בעת ובעונה אחת.

המכניזם של אתרי הזיכרון שמתאר נורה דומה מאוד לזה הפועל באתרי הגן: אותו שילוב של העבר בהווה, ואותה נטורליזציה של מה שאינו בהכרח טבעי. באתרי התצוגה ובאתרי ההנצחה כאחד מובלעת ההנחה שההיגיון שלהם, היחסים הסיבתיים שהם מציגים, הוא ההיגיון הטבעי היחיד. כל זה אינו מפחית מן העניין שיש בבחינת המאפיינים הישראליים הספציפיים של האתרים הללו.

נורה כותב על ההיברידיות של אתרי הזיכרון. הם נוצרים בשני שלבים: רגעים של היסטוריה נתלשים מזרם ההיסטוריה, ואחר כך מוחזרים אליו – לא חיים עוד, אבל לא מתים לגמרי. חיים ומתים, זמניים ונצחיים. תצוגת הפוחלצים בגן, אתר של שימור ותצוגה, מגלמת היברידיות מן הסוג הזה. וכך גם שאר אתרי המתחם – כולם ימחישו באיזו מידה המתים הם המגדירים את החיים בתרבות הישראלית: "החי על המת", "החיים בצל המוות" ו"במותם ציוו לנו את החיים" – המוות נעשה למופת, למודל הערכי שלאורו מתנהלים חיהם של החיים.

בגן החיות, שתצוגת הפוחלצים היא חלק ממנו, עסוקים עובדי הגן בחיפוש אחר חתול בית גיינגי-לבן שהלך לאיבוד. "קפצו חיות הבית קפיצות פרא. כאילו מעולם לא היה להם בית", כותב אבות ישרון. חיות פרא של ממש אין כאן עוד – השכנים, הסמוכים מאוד, לא יכלו לשאת את הרעש והצחנה. במקום הגן הישן, הקלסי, בנו גן חיות עדכני, אקולוגי במידה: פתוח ומרווח יחסית, עשוי חומרים טבעיים ככל האפשר, מכניס לעתים את המבקרים לכלוב יחד עם החיות. סלעייה, אוויאר ציפורים, תצוגת זוחלים, זוג שימפנזים, וגולת הכותרת – הקופייה, כלוב הנתון בעצמו בתוך כלוב ענק, שהמבקרים מהלכים בתוכו קרוב מאוד למאה קופי קפוצ'ין וקופי סנאי קטנים וגמישים.

Menagerie בלעז, רחוק מ"גן" העברי: menager – לנהל, לארגן + מקום (הסיומת trie); ומוטב – מקום מנוהל, מאורגן. מקור המילה ב-mansio – "בית" בלטינית. משק הבית כ"מקום המנוהל" המקורי.

מקורו של המונח דווקא בגירסה מוקדמת יחסית של גן חיות, זו שלפני המהפכה הצרפתית, כשעוד היה נהוג להציג אוסף חיות בחצר הארמון, כמפגן של שליטה אימפריאלית, אבל הוא הולם לא פחות את גירסתו הקרויה קלסית, שלידתה במהפכה ומטרתה העיקרית השכלה ושעשוע להמונים.

בדומה לארנן קורטז – שעם כיבוש מקסיקו ב-1521 טבח עד האחרונה את כל החיות באוסף האצטקי, שהיה האוסף המרשים ביותר בזמנו – ביקשו מחוללי המהפכה הצרפתית לקטול את אוסף החיות המפואר של לואי ה-16. ניצולות שרידי האוסף הובאו לז'רדן דה פלנט והולידו את גן החיות הציבורי הראשון. עוד צאצא לאפיסטמה הפורה של ייצוג, של סימון וסיווג, ארגון וניהול, כיבוש העולם בעזרת הלשון, הנצחתו, הנחלתו. גני החיות הפכו גם הם ל"ספרייה של הטבע", כהגדרתו של תומס ולטרה.

ולטרה, אשר דן בהיסטוריה של גני החיות, קובע כי "רק תרבויות בעלות עודף מספיק, צורה ראשונית של סחר חליפין או אמצעי חליפין ושיטת ממשל מתוחכמת דיה, החזיקו בידן אמצעים מספיקים לשקול את הקמתם של גני חיות מפותחים". ולטרה מתייחס אמנם בדיון שלו לחברות טרום-קלסיות, אך התיאור שלו הולם לא פחות מצבים של צורות עודף, חליפין וממשל מפותחות יותר. וודאי כשהוא מוסיף תנאי נוסף: הקשר אורבני. הופעת גני החיות המוקדמים, הוא טוען, קשורה לצמיחת האורבניות, וגני חיות עודם תופעה אורבנית בעיקרה. במקום שאבד המגע עם הפראי, עם הטבע, נוצר הצורך לשחזר אותו.

ברוח גן החיות הקלסי, תוצר המהפכה, נוסדו במהלך המאה התשע-עשרה גני חיות רבים, חלקם במימון ציבורי, אחרים במימון של חברות פרטיות: ב-1828 נחנך גן החיות של לונדון, מצהיר בקול גדול על שאיפותיו החינוכיות, ב-1839 זה של אמסטרדם, אנטוורפן ב-1843, ברלין ב-1844, ניו יורק ב-1861, פילדלפיה ב-1874, ועוד ועוד. הם שאפו להציג את הנדיר, העשיר והמגוון ביותר, ושיכנו את החיות במבנים מוקפדים, יצירות אמנות בפני עצמם. השעשועים נחשבו לא פחות מן הקמח והתורה.

בראשית המאה העשרים נולדה תפיסה חדשה, שהסיטה עוד את הדגש מהפגנת השליטה ומהבידור והוסיפה מימד פרגמטי לצד החינוכי, בחשיבות החדשה שייחסה לטבעי ההולך ונעלם, ולשימורו. זה התחיל בסמית'יוניאן, שפעל להרביית זנים נכחדים, ונמשך עם הקמת הפארק הזואולוגי של הגרמני

קארל הגנבאק בהמבורג, שהציג חיות "ללא סורגים", כלומר מחוץ לכלובים, מופרדות מהקהל על ידי תעלות.

בהנחה שכל תקופה מעניקה לגן החיות משמעויות חדשות, ההולמות את הנחות היסוד הדתיות, הפוליטיות והאינטלקטואליות שלה, כטענתו של ולטרה – מה יהיו פניו של גן החיות העתידי, זה של תרבות אלקטרונית ויזואלית בעיקרה? ולטרה מניח שתתחולל תחייה של התפיסה האיקונוגרפית של גני החיות, כמו בתרבויות הקדם-כתב, והביקור בהם – ממשי או וירטואלי – יהיה בגדר חוויה רגשית, לא אינטלקטואלית. גן החיות, הוא מציע, עשוי ליהפך למקום פולחן.

גן החיות הוא עולם של עולמות, כינוס של בעלי חיים ממקומות שונים, שאינו מתקיים מאליו בטבע. הטרוטופיה, בלשונו של פוקו. הצגת בעלי חיים בגן חיות פירושה עקירתם מסביבתם הטבעית. תכליתה, כפי שראינו מאז ימיה הראשונים, נעה בין הקוטב הדידקטי לקוטב הבידורי. גני החיות האקולוגיים העכשוויים, הנדרשים להצדיק את קיומם צידוק מוסרי, נתלים בצד החינוכי, ומוסיפים עליו תכלית חדשה – הצלתו של טבע נכחד. אבל בין אם זו תצוגת רהב וחינוך מהנוסח הישן, או ביטוי של מעורבות נאורה מהנוסח החדש, כך או כך, בגני החיות האדם עושה מחווה לטבע, ובד בבד הוא מפגין, בהכרח, את שליטתו בו. הוא כובש ומנכס ומקדש את הטבע, בעת ובעונה אחת. "חלליו של העולם עברו דטרטוריאליזציה, הופשטו ממשמעויותיהם הקודמות, ואז עברו רטריאליזציה בהתאם לדרישות המינהל הקולוניאלי והאימפריאלי", כותב דייויד הרווי על האימפריאליזם המערבי במאות התשע-עשרה והעשרים. מנגנון דומה פועל במקרה של גן החיות: הכחשת המשמעות הדכאנית הקודמת של החלל – גן החיות בגן העצמאות, במקרה זה – והטענתו מחדש במשמעויות, הומניסטיות לשיטתם, הרצויות מבחינה אידיאולוגית.

אותה שניות של כיבוש וקידוש, המתגלה באתר השימור והתצוגה בפתח תקוה, מקרבת את המבקרים אל אתרי ההנצחה המובהקים במתחם. זו אותה שניות הניכרת היטב גם במשקל האדיר שיש עדיין לאהבת הטבע בתרבות הישראלית, לערך הטיול, לחשיבות הסיור – ערכים המונחלים בגלוי ובמוצהר במערכת החינוך, ובאינטנסיביות לא פחותה גם במערכות וולונטריות ופתוחות יותר. כך, גם עולים רוסים, שנים לא רבות לאחר שהגיעו הנה, כבר סורקים את הוואדיות. אלא שהכבוד והאהבה לטבע כרוכים גם כאן בבעילה שלו, בהטבעת הסימן בו – מסימון השבילים ועד לשלמת הבטון והמלט שהולבשה בה הארץ.

וברקע השניות הזו, על כל ביטוייה, עומד עוד זיווג בסיסי של כיבוש וקידוש: קידושן מחדש, הפעם מטעם הציונות, של אדמות הערבים שנכבשו ונמחקו.

## מוזיאון האדם

מוזיאון האדם והסביבה אינו אתר של שימור או הנצחה (כמו אתרי הזיכרון המובהקים במתחם), וגם לא אתר המציג את "הדבר האמיתי" (כמו גן החיות), על אף שגם בו יש שימוש באובייקטים אותנטיים. זהו אתר מובהק של ייצוג, באמצעות מודלים, שכלל אינו מנסה להסתיר את תפקיד

הייצוג שהוא ממלא: הריאה גדולה פי עשרה מגודלה במציאות, בעוד הטורסו, ובתוכו הלב ומערכת כלי הדם המסתעפת ממנו, קטן מגודלו במציאות. ובכל זאת, כל תכליתו של האתר הזה ליצור הדמיה מוחשית של המציאות, ליצור תחושת ממשות. הריאה מופקעת מממדיה הממשיים כדי להבהיר ולהדגיש את המבנה שלה, הלב והסתעפויותיו מוקטנים כדי שייקלטו באופן ברור כמערכת אחת. זו אחת הצורות של מודל, שמטרתה לייצג את המציאות באופן הבהיר והמוחשי ביותר, מטרה הכרוכה לעתים, באורח פרדוקסלי, בשיבוש של ממדי המציאות: גודל, צבע, צורה, מורכבות ועוד.

תוויו הכלליים של ה"מוזיאון", כמו התפיסה המבנית של אתרי התצוגה הציבוריים האחרים שהוזכרו – גן החיות והפחלצים – נקבעו במאה השמונה-עשרה, ואפילו קודם לכן. מערכת הידע הקרתזיאנית החדשה דחתה את הסמיוולוגיה ההרמנויטית – שהעמידה את הידע על אמת אלוהית נסתרת – והציעה להמירה במערכת אמפריציסטית, רציונליסטית, אנתרופוצנטרית, כהגדרתו של לוק. במקום ההרמנויטיקה – אנליזה. מוזיאון האדם והסביבה ("מוזיאון טבע", בשמו הגנרלי) אינו רק מארגן ומייצג של ידע, הוא גם מנחיל אידיאולוגיה.

אפשר לומר שאריאלה אזולאי ממשיכה את קו המחשבה הזה כשהיא רואה בפרקטיקה המוזיאולית דוגמה ליחסי חליפין של ידע המבוססים על מושג העדות האובייקטיבית – דיווח על עובדות ללא עוררין: "המוזיאון מכונן עצמו כדובר רציונלי ונייטרלי". ההיגד האמנותי והמדעי שואבים את הלגיטימציה שלהם מקיומם האובייקטיבי בעולם, והוא זה שמקנה להם מעמד של עדות. המוזיאונים משתמשים בפרקטיקה וברטוריקה של הפרדת רשויות בין הייצור לתצוגה, כלומר בין הנסיבות הפרטיקולריות שהובילו לאופן התצוגה המסוים לתצוגה עצמה, ואזולאי מנסה, בעזרת בודריאר, לפרק את ההבחנה הזו, שהיא ההבחנה בין ערך שימוש לערך חליפין: בודריאר טוען כי אובייקט מוזיאלי, נטול ההקשר לכאורה, טעון גם ערך שימוש, הקשר חברתי, וכי מוצר הצריכה, השייך לכאורה לזירת השימוש בלבד, טעון גם מבחינה סימבולית.

מוזיאון האדם והסביבה, מזכיר טימותי לוק, שייך למשפחה גדולה יותר של מוזיאונים טבע, המציגים את הגוף כמכניזם, וממחישים כיצד התפתחה האנושות מפרימטים אחרים דרך שכלול יכולות השרירים, המוח והחיברות. הגוף הפרטי של היחיד מנוכס במוזיאון הטבע לסיפור כללי של הגוף ההגמוני, לשם בנייה וייצוג של זיכרון קיבוצי. המוזיאונים – כמו הטלסקופ, העדשה, המיקרוסקופ – צמחו וקיבלו מעמד של "מיצפים" חשובים של המדע והתרבות. חברות שהרטוריקה שלהן מקדשת את האינדיבידואליות, עושות שימוש במוזיאונים (בין השאר) לשם שליטה עקיפה, בדרכי נועם לכאורה.

הייצוג המאורגן, המדויק והסמכותי במוזיאונים מעלה דמות של חברה משופרת, במקום שאיננו מקום של ממש. במובן זה מגדירה אותם אירית רוגוף "אתרים אוטופיים-לכאורה".

מוזיאון האדם והסביבה אינו מסתפק בתצוגה בלבד. הוא משלב שורה של הפעלות ומשחקיות, המשלבות פרקטיקות מעולמות שונים, של יצירה והמצאה, כאמצעי להקניית ידע, ללימוד. רוגוף מגדירה לפיכך את המוזיאון כמיזוג מורכב של כוונות אידיאולוגיות, הפועל דרך אסטרטגיות של הנאה וסיפוק.

גם במוזיאון האדם מתגלה איפוא האידיאולוגיה המודרניסטית המובהקת: הערך של שליטת האדם על גופו ועל עולמו, ורעיון הקידמה – שביטוייה העיקרי שכלול טכנולוגי – הניכר הן באובייקטים המיוצגים והן באופני התצוגה. האתוס הזה ישוב ויתגלה גם באתרי ההנצחה.

## האנדרטה

האנדרטה להרוגי תרפ"א ניצבת בראש הגבעה, לא הרחק מקומפלקס המבנים של "יד לבנים". היא הועברה לכאן מאתר האירוע ההיסטורי, באזור תחנת הרכבת של פתח תקוה. זו אנדרטה פשוטה מאוד – עשויה אבן, ניצבת חזיתית במרכז במה קטנה, מוגבהת מעט, שלפניה רחבת אספלט. על האבן חקוקים סמל צה"ל – חרב ועלי זית, והפסוק המוכר מקינת דוד על שאול ויהונתן: "הצבי ישראל על במותיך חלל".

אנדרטת הזיכרון והגבורה היא חלק מהפרוייקט העצום של המצאת המסורת הציונית. את המונח "המצאת המסורת" טבע אריק הובסבאום לציון אותה מערכת של פרקטיקות המנוהלת בדרך כלל על ידי חוקים, ועושה שימוש בריטואל סימבולי, האמור להשריש ערכים ונורמות התנהגות באמצעות חזרה, שתבטיח המשכיות. הייחודיות של "מסורות מומצאות" היא שהמשכיות שהן מבטיחות לכאורה היא בגדר משאלת לב הוגיה. לא מעט מסורות ותיקות, כביכול, טוען הובסבאום, הן למעשה מסורות מאוחרות, לפעמים מומצאות.

התרבות הישראלית מיוסדת בעיקרה על "המסורת המומצאת", שתכליתה עיגון ואישוש הלגטימיות של הקיום המדיני של העם היהודי בטריטוריה המסוימת. אחד המאפיינים הבולטים של מסורת זו הוא הפנייה הישירה לתנ"ך, תוך פסיחה על אלפיים שנות קיום יהודי בטריטוריות שונות ובתרבויות שונות, וצמצומו לכדי "געגוע בן שנות אלפיים" לציון. הדילוג לאחור, תוך מחיקת הוויות תרבותיות בנות מאות שנים, בא לביטוי מובהק בניסוחיה של מגילת העצמאות, בשמות שניתנו למקומות, בשמות העבריים החדשים שנכפו על המהגרים. אופן נוסף של "המצאת המסורת" נעשה בהשאלה שנעשית לניכוס: התלבושת האתנית, ההורה, הפלאפל, התפוזים, וראש וראשון לכל – הצבר. "לא משנה עוד מה העבר כופה עלינו, אלא מה אנחנו מביאים אליו", כותב נורה.

המסורת הישראלית של האנדרטה, קובע מעוז עזריהו בדיון על פולחני המדינה, מעוגנת במסורת המקראית של הצבת גלעד אבנים או סלע ובדחיית הפיגורטיביות של היהדות. הגלעד הגיע לפולחן העברי הקדום מן הפולחן הכנעני, והוא בא להנציח אירוע או גיבור בשיח הזיכרון הקולקטיבי. האנדרטה הישראלית היא איפוא דוגמה מובהקת ל"המצאת מסורת", המתבצעת תוך מחיקת מסורות העבר (של קהילות הגלות). למציבה מעמד מקודש בזכות החיבור המטפיזי שהיא יוצרת בין עבר להווה, בין חיים למתים, בין העולם הזה לעולם הבא. היא המיזוג בין המיתוס ליומיום, ההיסטוריה והגיאוגרפיה, הנוף והקהילה.



צריך להוסיף על ניתוח זה את ההשפעה שהיתה למסורת ההנצחה העולמית באנדרטאות על זו הישראלית, מסורת שהגיעה לשיאה במלחמת-העולם הראשונה.

גדעון עפרת אומר על האנדרטה הישראלית שהיא ניצבת בין המציבה לבין האמנות. בשונה ממצובה, משמשת האנדרטה סמל לאירוע יותר מאשר לגוף, לאינדיבידואל, ובניגוד לפסל היא ממלאה פונקציה מוגדרת, והיא היסטורית, מחברת עבר להווה. האנדרטה אינה משתלבת בסביבתה, כי עליה לבלוט. היא מעין טוטם – צורת עיצוב שנטועה במיתוס ובפולחן, ובמקרה זה הפולחן הוא קידוש המת.

החייאת המת בהנצחת זכרו, יותר משהיא קידוש המת הפרטי היא פולחן של הרעיון, פולחן של המוות. אך כאן אין זו הגלורפיקציה הרומנטית של המוות, או המשיכה העמוקה אליו של המאה התשע-עשרה. המוות, שלעולם הוא מוות פרטי, נעשה כאן למוות קיבוצי. גם המוות לא משחרר משורה. ההנצחה, טוען עמנואל סיון, מציינת את הזיקה בין הפרטי לציבורי. הציבורי מעצב את התנהגות היחיד. זה היה נכון במיוחד במלחמת העצמאות, שבמהלכה ואחריה התבצע מפעל ההנצחה באנדרטאות המסיבי ביותר. גם מיכאל פיגה מבהיר כיצד התרבות העשירה של הנצחת הרוגי המלחמות באנדרטאות, בשירי זיכרון, בשמות אתרים ובספרי זיכרון, קושרת את הפרט למטרות לאומיות כלליות, מאששת בדרך זו את הלגיטימציה שלהן, ומעניקה משמעות למוות.

במובן זה, ההנצחה היא כלי פעיל ביצירת הקולקטיביזם הישראלי, שמחוזק עדיין גם במאפייניה הסוציאליסטיים והמודרניסטיים של הציונות, ושל מורשת החברה הישראלית בעשוריה הראשונים.

ההתמסרות המוחלטת של האינטרס הפרטי לאינטרס הציבורי בישראל עברה שינויים במשך השנים, בעיקר מאז שנות השמונים והתשעים, כתוצאה מדינמיקה חברתית ותרבותית פנימית, שהושפעה גם מתהליכים עולמיים. לשינוי הזה יש ביטוי מעשי ביומיום, אך לא פחות הוא ניכר גם בשיח החברתי ובדיון התיאורטי. בהקשר של ההנצחה מתגלה השינוי באופן חד וברור כשהורים שכולים תובעים להם לפתע את הזכות לקבוע איך יונצח זכר ילדיהם, ובדין וחשבון שהם תובעים מן הממסד, מתוך ערעור על מוסכמות היסוד שהנחו את החברה הישראלית מראשיתה במשך עשרות שנים. הערעור הזה עדיין לא גורף, ובשלב זה אף אינו מאיים ישירות על שלמותה של תפיסת הזיכרון הישראלית, אבל ייתכן שאפשר לראות בו את ראשיתו של מהלך כזה.

## **טנק וחליל**

מדי שנה בחג הסוכות, במשך שנים, התקיימה בכיכר העירייה בתל אביב תצוגת טנקים. העובדה שנוהג זה נפסק לפני לא מעט שנים מעידה אולי על מידה של אזרוח שעברה החברה הישראלית, שעל אף כל פגמי האזרחות שלה אינה יכולה עוד לשאת מפגן צבאי בוטה כל כך במרכז העיר, ודאי שלא במרכז העיר שהיא סמל לחילוניות, ובעיני עצמה לפחות – גם סמל לישראליות האופטימלית, הנורמלית.

כאן, בפתח תקוה, מוצגים דרך קבע זחליל ממלחמת סיני וטנק סורי ממלחמת לבנון.

זו תצוגה, מפגן, תזכורת – לעוצמה, לגבורה, לניצחון, לביטחון. אובייקטים שהוצאו מהקשרם, והם משמשים מטונימיה לערכים הללו.

העובדה שהטנק והזחליל משמשים, לא פחות מכך, מתקן משחקים לילדים, עשויה להתפרש מצד אחד כהנחלה בדרכי נועם, המותאמת לקהל היעד, של האתוס הבטחוני הישראלי, על כל המשתמע ממנו – מ"כוחנו בעוצמתנו" ועד "טוב למות בעד ארצנו", אבל מצד אחר, יש בעצם הפיכתו של כלי משחית למתקן משחקים גם ניטרול של השתמעויותיו המיליטריסטיות, אזרוח שלו. היבט זה מסמן קו דק, ההולך ונמתח, של חתירה תחת אתוס הגבורה הישראלי כפי שהוא מועלה על נס באתרי ההנצחה בגן.

## **העתיקות**

כאן, בגן, הותקנה גדר מתכת עבה, להגן על תצוגה של שרידי מתקנים חקלאיים ביזנטיים. ביום העצמאות, מתברר, עשו בהם מנגל. אבנים של גויים. השרידים הובאו הנה מחפירת הצלה שעשה אגן העתיקות בתל מלבס, בצפון מערב העיר.

על תפקידה של הארכיאולוגיה בשירות הציונות נכתב כבר, גם אם לא די. לא את ביזנץ חיפשו כאן מתחת לאדמה. בהקשר הנוכחי יש רק להדגיש את חלקה העצום של הארכיאולוגיה בהמצאתה של המסורת, את תרומתה לאותה קפיצת דרך נחשנית שביקשה הציונות לעשות כדי ליצור את החיבור בין ההווה שלה לבין הקיום העברי בטריטוריה הזו, היישר אל ימי המקרא.

## **המוזיאון לאמנות**

מוזיאון האמנות של פתח תקוה הוא חלק מקומפלקס מוזיאון "יד לבנים" הניצב בראש הגבעה המשקיפה על הגן ואתריו. האולם המרכזי שלו הוא תוספת שנבנתה ב-1964, לאחר שנבנו יתר חלקי הקומפלקס, כדי לקיים את המסורת הוותיקה של תצוגות אמנות במוזיאוני "יד לבנים". אוסף הקבע של המוזיאון כולל מאות פריטים, בעיקר יצירות אמנות של אמנים בני פתח תקוה וכן – בהתאמה לסביבתו – יצירות "העוסקות בתקומה, גבורה ושכול", כפי שמוצהר בקטלוג האוסף. בשנים האחרונות הוא תופס את מקומו החשוב בין המוזיאונים הפריפריאליים, העדכניים יחסית והאלטרנטיביים במידה, שמושכים אליהם אמנים וקהל מן המרכז.

הדיון במעמדם של מוזיאונים לאמנות עשיר ומרתק מאוד. בורדייה רואה בהם אופנים של הבניה חברתית, ביטוי של אינטרסים חברתיים ואידאולוגיים ומכשיר להקנייתם. המניעים להקמת אוסף המוזיאון בפתח תקוה ממחיש את טענותיו של בורדייה: האמנות משמשת כאן כלי בבניין האומה, ביטוי לערכיה הנעלים: תקומה, גבורה, שכול.

בהקשר זה מעניין להזכיר עמדה אחרת, שתאיר את האתר מזווית נוספת: תפיסתם של מוזיאונים לאמנות כאתרי פולחן. קרול דאנקן דנה בכך. המוזיאונים לאמנות, היא קובעת, משתייכים לכאורה

לתחום הידע החילוני, לא רק בשל הדיסציפלינות המדעיות וההומניסטיות המנחות את התנהלותם, כגון שימור, היסטוריה של האמנות וארכיאולוגיה, אלא גם בשל מעמדם כמשמרים של הזיכרון התרבותי הרשמי של הקהילה. במונחי הדיכוטומיה בין חילוני לדתי הם עומדים אם כך בקוטב הנגדי לפולחן. אבל התרבות החילונית, האנטי-פולחנית לכאורה, מציעה גם היא מצבים ואירועים פולחניים, שרק מיעוטם מתרחש בהקשרים דתיים (כפי שמציינת מרי דאגלס). כלומר, כמו תרבויות אחרות, גם בני התרבות החילונית בונים אתרים שמייצגים בפומבי אמונות בדבר הסדר העולמי, עברו ועתידו, ומקומו של הפרט בתוכו. מוזיאונים הם דוגמה מצויינת למיקרוקוסמוסים שכאלה. לחוויה הפולחנית יש מטרה, קובעת דאנקן – היא מאששת זהות, מטהרת, משיבה את הסדר לעולם ולנפש. מטרת החוויה במוזיאון דומות. הצופים יוצאים מן המוזיאון בתחושה של הארה, הזנה רוחנית וכד'.

### **"לכל איש יש שם"**

במסה קצרה, שכותרתה "הקיר וההר", מציב א.ב. יהושע זה מול זה את הכותל המערבי ואת הר הרצל. בהסתייגות גדולה, בסלידה אפילו, הוא מתבונן במקום האחד – החסום, היהודי, הגלותי, הישן – ובגאון וגאווה במקום האחר, מקום של שליטה במרחב, של התחדשות לאומית. הניגוד החרף, עתיר ההשתמעויות, בין הצבר לפליט השואה, מהדהד מן הניגוד בין המקומי לגלותי.

אתר הזיכרון לשואה, "לכל איש יש שם", היה במשך שנים ארוכות גם הוא חלק ממוזיאון "יד לבנים". בסמוך להתרחבותו ולעדכונו של המוזיאון העירוני לאמנות הועבר האתר למקום אחר. האתר מוקדש לזכר קורבנות השואה, קרוביהם של תושבי העיר וסביבתה. הוא כולל ספרייה, כמה מוצגים, ועמדת מחשב המציעה מידע על מחנות ריכוז וגיטאות.

הקמתו של אתר הזיכרון לשואה בסמוך מאוד לבית "יד לבנים" לא היתה מקרית, והיא מבטאת את הדרך הארוכה שעבר דימוי השואה בחברה הישראלית מאז שנות הארבעים והחמישים ועד היום. האתר לא יכול היה לקום במקביל לייסוד "יד לבנים". לא מעט שנים נדרשו כדי שיתרחש השינוי בטבעו של הזיכרון הקיבוצי הישראלי, ויתאפשר קיומם של שני מוסדות הזיכרון הללו בכפיפה אחת. תודעת השואה, שחילחלה מאז שנות הששים, בעקבות משפט אייכמן ועם חדירתו של דור העליות של שנות החמישים למוקדי החלטה והשפעה, ומצד שני מלחמת 1967 וצמיחת הלאומנות הישראלית – הם שהביאו לשינוי הזה, קובע אורי רם.

השמדת היהודים בשואה, שהיתה גורם מכריע בהחלטת האומות המאוחדות לאשר את תוכנית החלוקה, נזכרת אמנם במגילת העצמאות, אבל מיד לאחר מכן היא נדחקה מסדר היום הציבורי. השואה לא השתלבה באתוס הציוני, גם לאחר שהוסיפו לשמה את ה"גבורה". חדירתה של תודעת השואה לקונצנזוס היתה איטית אבל מכרעת, עד שגויסה גיוס מלא, תקיף, לחיזוק האתוס הציוני שקיבל במידה מסוימת את דמותה, דמות הקורבן: עלינו להיות חזקים כדי שנוכל להגן על עצמנו, אפילו במחיר חייו, כדי שהשואה לא תישנה.

תו זה הוא אחד ממרכיביה העיקריים, כיום, של הרטוריקה שנועדה להצדיק את הקורבן שאכן נדרש – הרוגי המלחמות שאת זכרם בא להנציח, בין היתר, בית "יד לבנים". אתר "לכל איש יש שם" נועד להנצחת פרטים, כפי שמעיד שמו. הוא אינו עוסק בשואה כמושג מכליל, וגם לא בקהילות שחרבו, אלא בזיכרון האישי, המשפחתי. עם זאת, הרציונל הממלכתי המנחה אותו, כמוהו כפרויקטים דומים במקומות אחרים, בנוסף לפומביות ולאפקט המצטבר, מפקיעים אותו מתחום הפרטי. מבחינה זו הוא עומד בין הפרטי לציבורי.

## יד לבנים

בניין יד לבנים בפתח תקוה היה הראשון בסוגו בארץ – הוא נבנה בשנת 1953. זהו מבנה בן שתי קומות: בקומה העליונה נמצאים משרדים ואולם שנערכות בו תצוגות מתחלפות, ובקומת הקרקע ממוקם אולם הנצחה.

אולם ההנצחה מלבני, מוארך, וממנו יוצאים שלושה חללים נפרדים. בפתח כל חלל ניצב שולחן שיש שחור, בדוגמת מזבח, החוסם את הכניסה אליו, ועל קירותיו חרותים שמות הרוגי המלחמות: מלחמת העצמאות ומלחמת סיני, מלחמת 1967 ומלחמת ההתשה, מלחמת 1973 ומלחמת לבנון. בצד האולם יש פינת הנצחה להרוגי הפלמ"ח וההגנה. על שולחנות השיש השחורים, מתחת ללוח זכוכית, מונח ספר נופלים גדול, שכל דף בו מוקדש לחלל אחד: תמונתו, וטקסט המתאר אותו בחייו. מלבד זאת יש באולם כמה פסלים פיגורטיביים, על הקירות מתנוססים פסוקים מן המקרא, ועל כנים מיוחדים מוצגים פסליהם של נשיאי ישראל ושל בן-גוריון.

נוהגים להבחין בין כמה שלבים בתהליך האבל. מלקינסון וויצטום מדברים על חמישה שלבים: אידיאליזציה והכחשה, מחאה וחיפוש, אשמה וייאוש, כמיהה לקשר עם המת, התאוששות וריאורגניזציה. ההנצחה מופיעה בדרך כלל בשלב האשמה והייאוש. היא מסייעת לאבד לחלק את אבלו עם אחרים, ומצד אחר עושה אובייקטיביזציה של המת ותורמת להינתקות ממנו, וזו מאפשרת התחברות לאובייקטים אחרים. היא בונה בסיס חדש של קשר אל המת, קשר של זיכרון, מחשבה וכו'. האם ניתן להשליך מן האבל הפרטי על ההנצחה הציבורית? נורה קובע: "הדבר שאנו מכנים זיכרון הוא למעשה מאמץ עצום לשמר שרידים חומריים של מה שאיננו יכולים לזכור". ההנצחה, ציבורית במקרה זה, היא פרוץ של צורך חזק לזכור. אתרי הזיכרון, מוסיף נורה, מורכבים מחיים וממוות, מהזמני ומהנצחי. מטרתם הבסיסית היא לעצור את הזמן, למנוע שכחה, לקבע מצב, להנציח את המוות ולהפוך את הרוחני לחומרי. ועם זאת, ברור שאתרי הזיכרון משגשים רק בזכות יכולתם לחולל שינוי, לעורר משמעויות ישנות ולייצר משמעויות חדשות, מתוך קשרים חדשים ולא צפויים. מטרת אתרי ההנצחה, כפי שמתאר אותם נורה, מזכירה את ייעודם של אתרי ההנצחה האישית, הפרטית: מצד אחד הם שואפים להשיב את המתים לחיים על ידי שיבה לאחור בזמן כביכול, ומצד שני יש בהם כדי לאפשר גם תנועה קדימה.

אך אתרי ההנצחה בפתח תקוה אינם סתם אתרים ציבוריים – הם גם אתרים צבאיים, המנציחים את מותם של ישראלים יהודים, רובם חיילים וכמעט כולם גברים, בקרב על בטחון ישראל. נסיבות מותם משבצות אותם איפוא מיניה וביה בהקשר ציבורי.

לעניין זה מתחבר הדיון של ג'ורג' מוסה, המנסה בספרו *הנופלים בקרב* לברר כיצד הפכה המציאות האיומה של מלחמת העולם הראשונה למיתוס אצילי מרומם נפש. מיתוס, בהקשר זה, הוא עיצובה מחדש של מציאות, הפיכת מה שנחווה בפועל לאירוע מעולם הדמיון, טבול באידיאולוגיה המכסה על האיומה והסבל. בעולם החפירות האוטרכי של מלחמת העולם הראשונה, כותב מוסה, המוות נכח כל הזמן. זה היה סוג חדש של מלחמה, מפגש פנים אל פנים עם הרג המוני, מאורגן, שפיתחה הלוחמה המודרנית. המיתויזציה של המלחמה, לטענתו, נרקמה בעיקר בקרב האומות המובסות. המיתוס הפך את המלחמה לאירוע מעוגן בעולם של ערכים נעלים, מקודש אפילו.

מיתויזציה כזו מתגלה גם בפולחן הזיכרון הישראלי וניכרת, למשל, בחוברות הזיכרון שכמותן ניתן למצוא באולם ההנצחה של בית "יד לבנים". עמנואל סיון מציין שישראל מייצרת חוברות זיכרון פרטיות יותר מכל מדינה אחרת בעולם. ספרי הזיכרון בתרבות הישראלית, הוא כותב, הם מה שהיו האנדרטאות בצרפת בשנות העשרים של המאה שעברה. סיון מתחקה אחר שורשיה של מסורת ספרי הזיכרון היהודית – מאז פוגרום תתנ"ו (1096) בקהילות הריין, דרך הממור-ביעכר במאה השלוש-עשרה בגרמניה, ספרי ה"יזכור" הראשונים של העליות השנייה והשלישית, ועד תש"ח. שלישי מהרוגי תש"ח, הוא מציין, הונצחו בחוברות זיכרון.

חוברות הזיכרון, שבעשורים האחרונים נוספו להן סרטי וידיאו ערוכים, ניצבות בניסוחן ובעיצובן בין הבנלי לספונטני, בין הקלישאי לייחודי, בין הציבורי לפרטי. במובן זה הן דומות לאלמנטים אחרים המשמשים בהנצחה.

להנצחה צורות רבות. בתי "יד לבנים" הם רק דוגמה אחת. ייחודם במפגש המתרחש בהם בין הצבאי לאזרחי. מעוז עזריהו מציין כי שלושה גורמים חברו יחדיו לעיצוב דמותו של בית "יד לבנים": משרד הביטחון, ארגוני הורים שכולים שקמו באורח ספונטני ב-1949 והצטרפו להקמת ארגון "יד לבנים", והמועצה הציבורית להנצחת החייל. ארגון "יד לבנים" עצמו היה מעורב מאוד בקביעת סדר היום של ההנצחה: אנשיו הם שהביאו לעיגון יום הזיכרון בחוק (לאחר שהתנגדו לשילוב יום העצמאות עם יום הזיכרון כפי שרצו הרשויות), הם שהנהיגו את הצפירה, והם שיזמו את הקמת בתי "יד לבנים", המשלבים הנצחה עם פעילות קהילתית תרבותית. ההנצחה שהציעו היתה נטולת פאתוס, יחסית לאנדרטה למשל, ואינטימית הרבה יותר מדרכי ההנצחה האחרות: בית "יד לבנים" מעוגן במקום, ביישוב, מסוים. והחשוב מכל – ההורים הם הממונים כאן על ההנצחה.

אך לעומת זאת, מתגלה בפרוייקט של "יד לבנים" דווקא מידת שיתוף הפעולה בין הממסד להורים – שיתוף פעולה שיוצר חזות של שיתוף אינטרסים בין שני הגורמים, מייצג אותו, וגם מכונן אותו. האישי והציבורי חד הם. נציג הארגון מדבר אל האומה בערב יום הזיכרון. גם הסטנדרטיזציה הכפויה של ההנצחה, הטקסיות שלה, מדגישה את הצד הציבורי. החיבור ההדוק הזה, בניית ההסכמה, אכן

מסייעים בהקהיית האימה וחוסר האונים אל מול המוות: ההירואיזציה הקולקטיבית והמחויבות הפומבית להנצחה מסייעים בהתמודדות עם השכול.

מרכיב מרכזי במיתוס הגבורה הישראלי הוא ערך ההקרבה. חנוך לוין ביצירתו עמד על מרכזיותו, למשל כשהיפך בסלטה משולשת לאחור את סיפור העקידה המקראי והציג אב מתקרבן ובן המודע לחלוטין למעשה העומד להתבצע בו. ההקרבה, כל כולה למען הכלל: "במותם ציוו לנו את החיים", ובצדק קובע עזריהו שהביטוי הזה מגיש לנו את הפתרון לדילמה המוסרית: שמירה על קדושת החיים לצד שמירת האמונה ב"טוב למות בעד ארצנו".

במאמר על בית הקברות הצבאי מאירה חנה נווה כמה נקודות הנוגעות להנצחה הישראלית, ולדיוקנה של הישראליות בכלל. במשך שנים, היא מספרת, נאסרה על השפה האינטימית הכניסה לטקסט של הטקס הלאומי. אבל עם התחלפות השיח הציוני בשיח הדמוקרטיה, ועם התגברות התביעה לשוויוניות, נחלשה, בין היתר, ההזדהות של בעלי השכול הפרטי עם שפת האבל הלאומי. מילים שהיו נאמרות ללא צל של אירוניה – "נפל במילוי תפקידו", למשל – מעוררות היום הסתייגות.

נווה מדגימה את טענתה דרך דיון בספרה של יהודית הנדל, *הר הטועים*, העוסק בשכול וחושף דינמיקה של הסתלקות משפת הלאום כאב, הסתלקות משפת הייצוגים הגבריים, וייצור של שפת אם, שפה של ייצוגים נשיים, במקומה. נווה מסתמכת על ז'וליה קריסטבה, המזהה את האימהות עם התקיימות מחוץ לסדר הסימבולי ולביטוי הלשוני, הנושאים את הסדר החברתי. קריסטבה מעניקה לשוליות ולהטרוגניות – ובכלל זה לנשיות – כוח חתרני כלפי סטרוקטורות הגמוניות.

בית הקברות הצבאי הוא לכן בעיני נווה location of culture מובהק. נווה מתייחסת למושג של הומי באבא, הקובע כי מקומה של תרבות אינו המקום שבו היא יציבה והגמונית, אלא במקומות שבהם היא מתגלה כתהליך היסטורי, כמשא ומתן, כתרגום וכטרנספורטציה. המפגש הזה הופך את בית הקברות הצבאי למקום לימינלי מובהק, מקום של הכלאה. באבא אינו מתייחס למקומות ממשיים, אלא לתחום השיח (ועל כך נמתחת עליו ביקורת, במסגרת השיח הפוסטקולוניאלי עצמו, המכירה אמנם בחשיבותם של ניתוחי הייצוג שלו, אך מבקשת להחזיר את הדיון אל הפוליטי, הממשי).

את הכלים הביקורתיים שבאבא מציע מיישמת נווה על מציאות ישראלית. מה שהיא מתארת כשהיא דנה בבית הקברות הצבאי נראה מתאים גם לאתרי הנצחה אחרים, כמו בתי "יד לבנים": המימד הפרטי באתרים הללו – גם אם הוא מאותר דרך המימד הציבורי – מזוהה בבירור (גם אם זיהוי חלקי) באמצעות הקישור ההדוק בין הפרטי לשפה הנשית.

האפשרות החדשה המסתמנת בשנים האחרונות, גם אם מינורית עדיין, של מתן ביטוי לפרטי, לאישי, כרוכה בהכרח בהתפרקות מסוימת של הציבורי, של הרציונלים שלא היו עליהם עוררין. ההתפרקות הזאת מביאה בעקבותיה הכרה גורלית, טרגית: ייתכן שהמוות היה לשווא.

נווה אמנם אינה טוענת כך במפורש, אבל זו מסקנה בלתי נמנעת מן הניתוח שלה. לעומת זאת, טענתה כי הפרטי אישש את מקומו עם "התחלפות השיח הציוני בשיח הדמוקרטיה" ועם "התגברות התביעה לשוויוניות", בעייתית יותר. נווה קובעת שהתרבות העברית בארץ ישראל העדיפה מראשיתה את המרחב הציבורי על פני הפרטי, וכי הסוציאליסטיות שדגלה בה הביאה לנטייה לחיי שיתוף, שבהם

המרחב הפרטי נתפס כלא-פוליטי, והתביעה לפרטיות – כמסוכנת למפעל הלאומי, כביטוי של חולשה מוסרית, וכתוצאה של השפעה נשית א-מוסרית. אכן, מבחינת תפיסת השוויוניות, השיח אמנם השתנה. אלא שהשינוי התרחש בכיוון הניאו-ליברלי, המופרט, שדווקא מרחיק מן השוויוניות. אי אפשר גם לדבר על "שיח דמוקרטי" בלי להעמיד כנגדו את המצב בפועל – מצב של דמוקרטיה סלקטיבית ("אתנוקרטיה", מכנה זאת אורן יפתחאל), של כיבוש ודיכוי לאומי מתמשך, של אי-שוויון חברתי-כלכלי הולך וגדל – ובלי להתייחס לתפקידו האידיאולוגי המעוות של "השיח הדמוקרטי" הזה.

נורה דן בהרחבה בשינויים שחלו במושג ההנצחה במהלך מאה השנים האחרונות. המחקר הגינאלוגי – הוא מספר על צרפת של שנות השבעים – פורח, ורוב החוקרים בארכיון הלאומי הם אנשים פרטיים. צו השעה הוא "זכור" – העצמי הוא שזוכר, והוא זוכר את עצמו. נורה מאתר את שורשי התפנית מהציבורי אל הפרטי בסוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים, ואת המהלך הזה הוא תולה במעמד המרכזי שקנה הזיכרון – כלומר, האינדיבידואלי, הסובייקטיבי, הפסיכולוגי – בתודעה המערבית (עם ברגסון, פרויד ופרוסט), ומעתה ואילך הוא זה שיכתוב את השינויים בדגם הקלסי של ההנצחה.

ואם עולה מן הדברים תחושה אפשרית של שחרור, של דמוקרטיזציה, הרי מה שהוא אומר על השפעת תעשיות המדיה והבידור מוריד את הציפיות: "כל המהלך הזה התפרק לרסיסים", הוא אומר, "ועכשיו זה נעשה, לגבי כל אחת מהקבוצות המעורבות, לחיפוש אחרי אותו חוט באריג החברתי של ההווה שיאפשר להן מגע ישיר עם העבר, שמת לבלי שוב". במילים אחרות, לחופש יש מחיר.

נורה דן אמנם בהיסטוריה של צרפת, אך נדמה שדבריו תקפים גם ביחס לתרבות המערבית בכלל, ובמובן זה מן הראוי לבדוק אותם בהקשר הציוני. החברה הישראלית התחילה לעבור תהליכים של אינדיבידואליזציה, מן הסוג שמתאר נורה, רק ב-30 השנים האחרונות. מיקום נקודת התפנית בראשית המאה העשרים אינו תקף, כמובן, ביחס לציונות, שנוצרה (הומצאה) ממש אז כקולקטיב שמייצר לעצמו זיכרון קולקטיבי עצמאי. יש בכך כדי להעיד על מגבלות הפרספקטיבה של נורה, המאתר נכונה, כמדומה, את שורשי התופעה, אך אינו מסביר מקרים אחרים, שבהם הזיכרון הקולקטיבי וההנצחה פעילים עדיין, מצויים עדיין בתהליכי היווצרות. במילים אחרות, הדגש החזק של נורה על הפרטת הזיכרון ממעיט מחשיבות כוחו של הקולקטיב, כוח שלא חדל מלפעול בד בבד עם תהליך האינדיבידואליזציה.

קולקטיביות היא מילת מפתח בכל הנוגע לציונות. במקום של שסעים עצומים – תרבותיים, לשוניים, דתיים, אידיאולוגיים ומעמדיים – נדרש דבק חזק במיוחד. האתוס המודרניסטי המאומץ, המסורת המומצאת, ותחושת הזיקה הגדולה לקולקטיב סיפקו את הדבק הזה.

רק העשורים האחרונים הולידו, בהתפרצות של פקעת הסתירות הפנימיות שהציונות בנויה עליה, את ההתעוררות של קבוצות (חברתיות, לאומיות, עדתיות, מגדריות, אתניות) שתבעו לעצמן הגדרה נפרדת; אלא שגם זו כבולה לרוב בעבותות השיח הדומיננטי שנגדו היא מתקוממת, בתביעתה לאוניברסליות.

תהליך ההיפרדות הזה מהנרטיב הקולקטיבי, תוך כדי התפצלות לקבוצות זהות נבדלות, קשור לתהליכים מקבילים בעולם. יש כאן הד מקומי למשבר הכולל של הדומיננטה המודרניסטית, שהסתמן החל מאמצע המאה ה-20, והתרחש על רקע עלייתן אל פני השטח של הסתירות הפנימיות המודרניות.

## הגן

על רקע סביבתו, אזור של גנים ובנייני ציבור בדרום מערב פתח תקוה, מתבלט גן העצמאות. המתכננים, ליפא יהלום ודן צור, הצליחו ליצור בו, כדרכם, תחושה של אורגניות והרמוניה, של טבע המתנהל מאליו. כך הם עשו, למשל, גם באחוזת הקבר של בן-גוריון בשדה בוקר, המתמזגת לשלמות הרמונית מסעירה עם הנוף המדברי, עד שנשכחת כליל העובדה שחלק מן ההר הוסט ממקומו כדי לבנות אותה.

גן העצמאות מתוכנן לעילא: במרכזו הותקנה מערכת מים זורמים, המתנקזים אל תוך בריכה אובלית גדולה דרך יובלים מתפתלים, לצד השבילים הראשיים ניטעו עצים, לצדי השבילים הצדדיים – סבכי שיחים, ובצדו המזרחי של הגן נטועה חורשה. עד לפני שנתיים היה הגן דגם של ביוטופ – הצמחים בו קיימו בינם לבינם קשר משפחתי, וכולם היו ארץ-ישראליים.

אבל הגן כבר מזמן אינו פועל על פי התוכנית: הזרמת המים הופסקה בשנות השמונים, בגלל קלקולים בצנרת ובעיית יתושים; פינת המתקנים לילדים, חשופה בצבעוניות התעשייתית, נדמית זרה למקום, שדומה שכלל לא נוצר לסוג כזה של שימוש; גופות הפלדה של הטנק והזחליל, גדר הטורקיז המתכתית סביב פינת העתיקות, וגן הוורדים האירופי שניטע בקצה הגן, עם חבורות הנערים הרוסים שפולשים אל הסבך ויושבים על הספסלים בפישוט איברים – כל אלה נראים לו עוד יותר.

לפני כמה שנים החליטו בעיריית פתח תקוה להקים גן ורדים במתחם גן העצמאות. גן הוורדים, שכל כולו מפגן של ארגון, טיפוח, שליטה ומגע יד אדם והוא מיובא מחוץ לארץ, עומד לכאורה בניגוד חריף לגן הגדול המכיל אותו, שנועד ליצור רושם של טבע מקומי, נעדר ארגון ושליטה.

אבל המקום הארץ-ישראלי, הטבעי כל כך, המחושב, הזהיר, הרגוע, מתקשה למצוא לו יושבים. מבחינה זו, הרגע ההולם אותו ביותר הוא שעת הבוקר, כאשר מטיילות בו בנחת, עוצרות לפוש ולאכול בננה או זוחלות על הדשא, אמהות ומטפלות עם תינוקותיהן.

בכל אלה אכן אפשר לראות, כפי שלכאורה מתבקש, סטייה, שיבוש של הסדר הטוב. אפשר, מצד אחר, לראות בזה גם תיקון הכרחי לסדר כפוי, מאולץ, והיענות לנטיה טבעית ואמיתית: הצורך של ילדים בגירויים הולמים מלבד מה שמציעה ההרמוניה של הצומח, ביטוי אותנטי לתשוקה להיות כמו אירופה, השתלבות מוגבלת ומתריסה, מן הסוג שמשתלבים העולים הרוסים בסביבתם הצברית הארץ-ישראלית, מתריסה כלפי עצם התביעה להשתלבות גורפת. המציאות חודרת אל הדגם.

אדריכלות הנוף היא פרקטיקה עתיקת יומין. היא נולדה במצרים, בזמן השושלת הרביעית, כאמצעי ביטוי לשליטתו של האדם בטבע. אחד מגלגוליה המעניינים היה ברומנטיקה, אז הוסט הדגש לעבר



ייצוגו ושימורו של הטבעי כביכול. אפשר לתהות עד כמה טבעית אותה טבעיות מתוכננת ומוצהרת, אך מכל מקום, ברור שגן הוורדים, כמו גן החיות ומוזיאון המדע, הוא תוצר של הכוח האנושי המארגן, וגם מבטא שלו.

ההיסטוריה של אדריכלות הגנים הישראלית צריכה להיבחן גם במסגרת יחסה של הציונות לטבע בכלל ומעשיה בו. האכזבה של הבאים לארץ מן המפגש עם נוף הארץ היתה גדולה. במקום סביבה מיוערת, עשירה במים, מעובדת, סביבת מוצאם שבצלמה דימו את הארץ המובטחת, הם פגשו מקום חם, יבש ובלתי מעובד בחלקיו הגדולים. הנוף החדש, השונה ולכן קשה כל כך, נתפס בעיניהם כריק. זה היה המקום להפעיל בו את ציווי היסוד המודרניסטי שאימצו להם: לשנות את פני הנוף מן היסוד ולשפרו. עד כדי כך גילו נאמנות לצו, שחלק ניכר ממה שנתפס כנוף הטבעי של הארץ הוא למעשה פרי מניפולציה אנושית – רוב היערות, וכמובן הפרדסים, השדות, הגינות בצדי הדרכים, כפי שמציינת סיגל בר-ניר. אבל כבר בסוף שנות החמישים התעוררה בהלה מסוימת מן התהליך, חשש מפני היעלמות הטבע, וכתוצאה מכך הוקמו בשנת 1963 רשות הגנים הלאומית ורשות שמורות הטבע, שני ארגונים שנועדו לשמור על הטבע. יעל מוריה וסיגל בר-ניר מעירות שמגמת השימור הזו, שהיא לכאורה היפוכן הגמור של מגמות פיתוח הטבע וכיבושו שקדמו לה, מבטאת למעשה את אותה אידיאולוגיה ממש: תפיסת האדם כניצב מחוץ לטבע וכשלט בו. המקרה של שמורת החולה, שהוחלט להקימה לאחר שהתברר היקף הנזק שנגרם לסביבת המחיה הטבעית בעקבות ייבושה של הביצה, הוא בעיניהן דוגמה מובהקת לדיאלקטיקה בין שני המיתוסים.

ליפא יהלום עצמו, בשיחה אתו, המובאת בקטלוג תערוכה שאצרו גלית גאון ואיריס פז, אף מרחיק לכת יותר בדגש על המניפולציה: "אני חושב שבשם 'אדריכל נוף' יש מן היומרתות [...] מי אנחנו שקיבלנו על עצמנו את התפקיד הכבד הזה? [...] האם אדריכלים שמקימים את בנייני הבורסה ברמת-גן אינם יוצרים נוף? האם אינם אדריכלי נוף? והחקלאי החורש לפי קווי גובה באדמות כפר תבור, האם אינו אדריכל נוף, ואולי אף גדול מאיתנו?". ובהמשך: "מעולם לא הייתי חסיד שוטה של העקרונות שלפיו צריך להסתפק בצמחיה המעטה שנותרה בארץ [...] ולהשתמש רק בה. לדעתי נעשתה בארץ פעולה מבורכת של איקלום ואינטרודוקציה של צמחים", אף ש"ההצדקה לשימוש בצמחים שהובאו ממרחקים אינה מונעת מאיתנו לייצר גן ארץ-ישראלי [...] ברור שצריך להתאים את הצמחיה הנכונה והמתאימה לאזורים שונים".

הן התיאור של יהלום הן זה של מוריה ובר-ניר מניח עדיין את קיומו של טבע גולמי, המתקיים לפני מגע ידו של האדם. אבל ספק אם טבע כזה הוא בנמצא. קנת הלפאנד מגדיר את הנוף "יצירה, התיעוד ובית הקיבול של הדיאלוג בין האדם לבין סביבתו הפיזית". אפשר, בעקבות זאת, לקבוע: נוף, מעצם הגדרתו, מחייב סובייקט אנושי קולט, והוא לכן לעולם יחס בין אדם למקום ולא דבר העומד כשלעצמו.

הלפאנד מגדיר את הגן "מטפורת האב של אדריכלות הנוף", שראשיתה בגן הארכיטיפי, גן העדן: הגן הוא אתר ממשי וגם סמל, גילום הן של צורות הטבע והן של המשמעויות שאנחנו מקנים להן. בהקשר זה הוא מזכיר כי הפארקים הראשונים היו ריאקציה לתיעוש ולעיור, מפלט מהם, שצמח מתוכם. זהו

מרחב הנוף. הלפאנד מוסיף ממד נוסף – זמן הנוף, שהוא תוצאה של הדינמיקה הפנימית של חומריו של הנוף והאינטראקציה בינם לסביבתם: הרגע שבו העץ מצל, עונת הפריחה, השלכת. ואמנם, אחד העקרונות החשובים בתכנון גן העצמאות היה ההקפדה על פריחה כמעט מתמדת, במשך מרבית חודשי השנה. ובמחזור הפריחה, מחזור הצמיחה הזה, מתגלה צד שונה של הגן. לעומת הסימבוליות המובהקת שלו – הארגון הצורני המכניסטי והנאמנות הטעונה לצמיחה ארץ-ישראלית – הרי הימנעותו המסוימת מטלאולוגיה במחזוריות המעגלית, וכמובן ההצמחה המתמדת, השמירה על החיים, מחזקים את האופציה האחרת, העולה במרומו גם מיתר האתרים, זו שאפשר להגדירה, בעקבות קריסטבה, האופציה הנשית.

ועוד דבר. אומר ליפא יהלום: "היות שאני ותיק, ראיתי את ההרים בשממונם, וראיתי גבעות וראיתי אוכף, וראיתי ואדיות ובהם לפעמים כליל החורש. ובאה הקרן הקיימת ו'הלבישה' את זה, ונטעה ברושים בעמקים, וממש הפכה את הטופוגרפיה ושינתה נופים שלמים, זה רמז למה שאני מתכוון כשאני מדבר על מחיקה, בגדול".

"מחיקה, בגדול". כלומר, סילוק של התרבות, של העמדה והשיפוט (של האידיאולוגי?), של הסימבולי. ומה שמתגלה אז הוא מה שקריסטבה מכנה הסמיוטי, המקום שבו נכנסות התשוקות ללשון. אותן תשוקות מבטאות את מה שהיא מגדירה, בעקבות אפלטון בדיאלוג "טימאיוס", "קורה": טוטליות לא-אקספרסיבית, שנוצרת בידי תשוקות ובידי הסטזיס שלהן, בתנועתיות המלאה תנועה בה במידה שהיא מווסתת, דבר שאינו ניתן להשגה, חלל שאינו נענה להגדרות החלל הרגילות (פנומנולוגי, אאוקלידי); אי-הגדרה, מקריות טהורה.

ז'אק דרידה, שדן במושג קורה עם הארכיטקט פיטר אייזנמן, מעיר כי אנחנו מדברים על קורה, בלא הא הידיעה ובלא מרכאות, כי היא (למעשה היא/הוא, ומוטב "זה") אינה, היא גנוס שלישי (כפי שהגדיר אותה אפלטון), חלל נייטרלי של מקום בלא מקום, מקום שהכל מקבל בו סימון בו (אצל אפלטון קורה היא המקום שבו מוטבעים ההעתקים, נחרתים כטיפוסים), אבל הוא כשלעצמו אינו מסומן.

גן העצמאות רחוק מן המעמד הזה של קורה. הוא נענה לרבות מההגדרות הקלסיות, וודאי שאינו נפקד-נוכח מן הסוג שמתארים דרידה או קריסטבה. אבל יש בו תכונה אחת חשובה של הקורה: הוא במידה רבה גם תהליך, התהוות, ולא רק הוויה. הוא אינו שלם אחד, מלא, שניתן להכילו במבט, במושג, אלא הוא דינמיות נמשכת.

יהלום, בדברו על מחיקה, מרמז כנראה ליערות ירושלים לאחר השריפה הגדולה. יש בדבריו געגוע למקום ההיולי (לא בראשיתי, הוא אומר במקום אחר, כי הרי היו שם הערבים, ובוזה ממיר מונחים, לא מושגים), ערגה אל טבעי, שאולי לא היה מעולם. אבל יש בהם גם ענווה וויתור עצום. על הסמכות, על השליטה, על הבלעדיות. גם אם הם רק בגדר משאלת לב.

שם שירה של יונה וולך "הבובה של גוגול", מתייחס לסיפור קצר של הסופר האיטלקי תומזו לנדורפי בשם "האשה של גוגול". אשתו של גוגול, מסופר שם, היתה בובת גומי מתנפחת, ריאליסטית להפליא, מדברת ובעלת אישיות עצמאית, שהדביקה את בעלה בסיפיליס. יום אחד, בעודם חוגגים יחד את חתונת הכסף שלהם, נתקף לפתע גוגול חמת זעם, נטל משאבת אופניים והחל לנפח את אשתו – עד שהתפוצצה. את שרידיה הוא השליך לתנור.

"ואני דובי שלי", שרה יונה וולך לדובי בשיר הערש הגרוטסקי שלה. וולך יודעת שהדב הוא רק צעצוע, בובה עשויה עור עם עין מזכוכית. כשהיא מנסה להרדים אותו ואומרת לו שחם לה אתו והוא חכם כל כך, היא מנסה, לשווא, לנחם את עצמה. אך בזיהוי עצמה עם הדובי אומרת וולך גם שהיא עצמה פוחלץ, פיסת עור עם עין זכוכית בדמות יצור חי. חיה-מתה.

השיר שכותבת/שרה וולך לדובי שלה הוא פעולת השימור, ההקפאה, המתרחשת בתצוגת הפוחלצים ובאולם ההנצחה ב"יד לבנים".

כאשר החיים משולבים כל כך במוות הם נעשים פוחלצים. המוות – דמוי-חיים, משמר את צורתו החיה הקודמת ככל שישמר – מצוי מעבר לתחום החיים. האשליה מתנפצת כאשר פוחלצים מתחילים להתפרק או כשהדבק של הקולקטיביות מאבד את תוקפו. אז מתעוררים ספקות ביחס ליכולתם של בני אנוש לשלוט בעולם, וביחס להכרחיותה של ההקרבה, שנדמית טבעית כל כך.

"אתה עשוי מעור/ ואני מזיכרון שלי". מה שהיה הוא העור של ההווה. והזכרון פרטי, "שלי". נורה כותב על החיפוש אחר "חוט אחד באריג החברתי של ההווה שיאפשר קשר ישיר עם העבר המת לבלי השב". הוא מצהיר גם שהזכרון נעשה פרטי כל כך עד שהתפרק לאטומים.

המוות בחברה הישראלית, וכמוהו החיים, הם עדיין, במידה רבה, עניין ציבורי. עבודת האבל נעשית לכן גם בתצוגות פוחלצים מסוג "יד לבנים". החברה הישראלית אכן זקוקה בדחיפות לחופש מאחיזת הקולקטיב, עליה לאפשר לזכרונות הפרטיים ולהנצחות הפרטיות לנשום. אך הניתוח של נורה עשוי לשמש לה אות אזהרה: אסור שמחיר החופש יהיה התרה גמורה של האריג החברתי, אסור לוותר על הסולידריות ועל רגש האחריות כלפי הזולת.

מקורות:

- א.ב. יהושע. הקיר וההר, מציאותו הלא-ספרותית של סופר בישראל, זמורה ביתן 1989.
- אנדרסון, בנדיקט. קהילות מדומיינות. תירגם: דן דאור. האוניברסיטה הפתוחה 1999.
- אזולאי, אריאלה. אימון לאמנות, ביקורת הכלכלה המוזיאולית, הקיבוץ המאוחד, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר 1999.
- בר-ניר, סיגל. "נוף בצידי הדרך: פואטיקה ופוליטיקה באדריכלות הנוף" בתוך גאון ופז. גאון, גלית ואיריס פז (אוצרות). מראה מקום, ארבע גישות באדריכלות הנוף בישראל, קטלוג תערוכה בגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב, 1996.
- הברמס, יורגן. "המודרנה - פרויקט שלא הושלם" בתוך בשארה עזמי (ע'), הנאורות - פרויקט שלא נשלם? שש מסות על נאורות ומודרניזם. הקיבוץ המאוחד 1997.
- הלפגנד, קנת. "קבועים ומשתנים: תימות יסוד באדריכלות נוף" בתוך גאון ופז.
- מוריה, יעל וסיגל בר-ניר. "כיבוש השממה ושימור הטבע כשני היבטים בתרבות ישראל" בתוך גאון ופז. מוסה, ג'ורג'. הנפלים בקרב, עם עובד 1990.
- מלקינסון, רות ואליעזר ויצטום. "מימגש הכסף ועד ימי יזכור את הזוכרים: היבטים פסיכולוגיים של אבל בניחותים היסטוריים וספרותיים", אלפים 14 1996.
- נוה, חנה. "על האובדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית", אלפים 16 1998.

סיון, עמנואל. *דור תש"ח, מיתוס, דיוקן וזיכרון*, משרד הבטחון 1991..  
עזריהו, מעוז. *פולחני מדינה, חגיגות העצמאות והנצחת הנופלים בישראל 1948-1956*, אוניברסיטת בן גוריון 1995.  
עפרת, גדעון. "על האנדרטה וחובות המקום". קו 4-5, הקיבוץ המאוחד 1982.  
פוקו, מישל. *הטרטופיה*. תירגמה: אריאלה אזולאי. רסלינג 2003.  
פייגה, מיכאל. 'הניחו להולכים? יחסן של גוש אמונים ושלוש עכשיו למרטירים תנועתיים', בתוך אוחנה, דוד ורוברט ס'  
ויסטרך (עורכים), *מיתוס וזכרון, גלגוליה של התודעה הישראלית*, מכון ון ליר, הקיבוץ המאוחד 1996.  
רוגוף, אירית. "מחורבות לשיירים: הפמיניזציה של הפאשיזם במוזיאונים להיסטוריה גרמנית". *פלסטיקה* 3 1999.  
רם, אורי. "בזכות השכחה". *תיאוריה וביקורת* 12-13, מכון ון ליר, הקיבוץ המאוחד 1999.

Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. Verso 1998.  
Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air*. Penguin 1982.  
Cresswell, Tim. *In Place Out of Place. Geography, Ideology, and Transgression*. University of Minnesota Press 1996.  
Derrida, Jacques and Peter Eisenman, edited by Jeffrey Kipnis and Thomas Leiser. *Chora l Works*, The Monacelli Press 1997.  
Duncan, Carrol. *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*. Routledge 1995.  
Foucault, Michel. *The Order of Things, An Archeology of the Human Sciences*. Tavistock Publications 1970.  
Foucault, Michel. "Of Other Spaces", *Diacritics* 16 1986.  
Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*, Blackwell 1990.  
Hobsbawm, Eric (ed.). *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.  
Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. Columbia University Press 1984.  
Luke, Timothy W. "Museum Pieces: The Politics of Aesthetics and Knowledge at the Museum", Presented at the 3<sup>rd</sup> Annual Arlington Humanities Colloquium, University of Texas-Arlington, April 12, 1997. [www.cddt.vt.edu/tim/tims/Tim530.html](http://www.cddt.vt.edu/tim/tims/Tim530.html)  
Megill, Allan. *Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. University of California Press 1985.  
Nora, Pierre. *Realms of Memory, Rethinking the French Past*. Vols 1, 3. English language edition edited by Lawrence D. Kritzman. Trans. Arthur Goldhammer. Columbia University Press 1996.  
Relph, E. *Place and Placelessness*. Pion 1976.  
Veltre, Thomas. "Menageries, Metaphors, and Meanings", in Hoage, R.J. and William A. Davis. *New Worlds, New Animals, From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*. The Johns Hopkins University Press 1976.

"Sleep, Teddy bear, Sleep: Independence Park Petach Tikva, תחת הכותרת [פורסם לראשונה באנגלית תחת הכותרת, *Israel Studies* vol. 7 2002