

בין אוטופיות: על שמואל ביקלס, אדריכל המשכן לאמנות, עין־חרוד

תמר גטר

(פורסם בסטודיו 98, נובמבר 1998, עמ' 58-50)

הקדמה /

מטבע הדברים יש למחשבותי על בניינו של שמואל ביקלס גוון ספקולטיבי. אני ציירת, וענייני באדריכלות ובעבודתו של ביקלס מתפתח מתוך העבודה שלי וצרכיה. הבנה טובה של חלל בנוי מתרחשת במפגש יומיומי, כאשר גרים בו, עובדים בו או עובדים עליו. באשר למשכן לאמנות בעין־חרוד – היה לי המזל לחוות את כל השלושה. המחשבות שלי צמחו בהדרגה במשך כמה חודשים (ב-1995-1994), שבמהלכם עבדתי בין כתליו על שני מיצבי ציור שהזמין המוזיאון.



הציר הדתי והציר החילוני /

במיוחד היום (וייתכן שכבר בימי הקמתו של המוזיאון) שורה על הבניין (או מיוחסת לו) רוח שאין לה אחיזה של ממש בחיי התרבות והפוליטיקה של ישראל – רוח שעל אובדנה הממשי או המדומה אבלים היום רבים. במשך השנים הפך המשכן לאמנות לסמל התדמית העצמית הטובה, המשופרת, של התרבות המודרנית החילונית בארץ, בציינו את הפשטות וההגינות המזוהות עם נקודת הפתיחה הסוציאליסטית של המדינה. יופיו הנזירי של המשכן לאמנות מעורר השתאות במבקרים רבים. מעט, אם בכלל, נאמר על המבנה המוזר שלו, על כך שמהו בו טורד, בלתי מתפענח. בזאת עניינו של חיבור זה. אנסה לערוך קריאה אידיאולוגית של הבניין.

אני מתבוננת בחלל המרכזי שבמפלס החמישי של המוזיאון – אולם העמודים, ככינויו בפי עובדי המוזיאון. האולם מעוצב כמבוא "קלאסי" נרחב; מיקומו מייעד אותו לתפקיד זה, ובכל זאת קשה לכנותו מבוא: כדי להגיע לחללי התצוגה הנרחבים שבמפלסים הרביעי, השישי והשביעי, שבהם מתקיימות רוב התערוכות העכשוויות, על המבקר להשתמש בגרמי מדרגות הנטועים בחללי מבוא עצמאיים. החלל הזה גם אינו מסדרון, שכן אינו מוליך לשום מקום מסוים. במינוח פורמלי־פונקציונלי מחמיר היה נכון לתייג את העודפות המבואית הזאת כבלתי מנומקת, כמוזרות אדריכלית. אך אם נניח "משמעות", "תוכן" ו"דימוי" כמרכיבים טבועים של צורה ופונקציה, אזי עשוי המבוא התמוה הזה להתגלות באור חדש.

שיטוט באולם העמודים, ולאחריו עיון מחודש בתוכניותיו של ביקלס, מגלים בבירור את יחסו השנוי כלפי האסוציאציה שקושרת את המבוא שלו עם טיפוס ישן של "גלריה" אירופית. גלריה כזו עוצבה לעתים קרובות במתכונת של אולם עמודים. עיטוריה הקלאסיים (לא־אחת ציורי ציד), סממניה הארקדיים ואווירת המקדש

פתיח /

ביקלס, אדריכל מודרני, ציוני וסוציאליסט: קושי עצום מסתתר בשילוש האיקוני הזה, בו החיבור הזו. סיפורם הוא סיפורו של בניין המוזיאון.

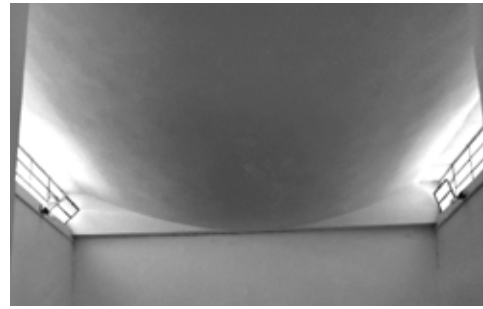
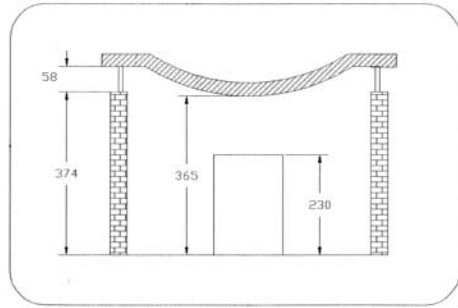
מתחת ל"זרוע המבצעת" של ציונות הרצליאנית כביכול, מתחת לזרוע האמיצה של אנשי "הדף החלקי", מתפתח כתם בעייתי: תנועה של שיבה להיסטוריה נהגתה באירופה בראש ארכי־בורגני, והתגשמה ב"עולם חדש" ישראלי, שונה כל כך, שונה לחלוטין. ביקלס רואה את ממדי הכתם ויש לו סיפור לספר עליו. זה המשכן: הד לאוטופיזם הרצליני מושתל בלב הקיבוץ.

הכותבת מנסה לאתר ולהבין את תפיסת המודרניזם של ביקלס מתוך מערכת של זריות ולבטים פורמליים קיצוניים, שהיא מזהה במבנה הנחשב בעיני רבים כמופת של מוצקות אידיאולוגית־סגנונית. במאמרה מצטייר ביקלס – איש קיבוץ כל ימיו, ומי שראה ביצירה הקולקטיבית של הקיבוץ את הגדול שבמפעלים האדריכליים של המאה ה-20 – כאינדיווידואליסט אירופאי בורגני, אסתט הנתון בסכסוך פנימי עמוק עם מערך ערכי התקומה הסוציאליסטי־ציוני של זמנו, ולא פחות עם מה שבדיעבד נקבע בתודעת רבים כתכניה (וסמליה) המועדפים של החילונית הישראלית העכשווית.

חלקו הראשון של המאמר, הציר הדתי והציר החילוני, דן באופיו ובריטמוס האמפירי של הקונפליקט של ביקלס, ורואה דווקא בנסיגתו האקדמיסטית מן הנורמה המודרניסטית המקודשת של "התוכנית החופשית" את ביסוסה של תפיסת החלל־אור הביקורתית שלו, את גילוי סלידתו העמוקה מהסמלים ומהרטוריקה של תנועת ההתיישבות, ואת ניכורו למרכיב הפונדמנטליסטי של פרויקט "בניין הארץ", שבו נטל חלק פעיל כל חייו.

הקונטינגנטיות של רדיקליזם מודרניסטי במעבר ממארג תרבותי אירופי למזרח־תיכוני וישראלי־פלשתיני, מתגלה היטב בהצגת הבעייתיות של "מוזיאון בקיבוץ", הכרוכה בשאלת היחס להיסטוריה, ולהיסטוריה, ולכך מוקדש חלקו השני של המאמר. גם כאן מנגידה הכותבת את האוטופיזם האדריכלי של ביקלס, ה"אקלקטי־שילי" והמודרני־שמרני באופיו, לאוטופיזם הטהרני־חיובי והמודרני־פרוגרסיבי המשוקע באידיאת הקיבוץ. היא מזהה בשמרנות הגלויה שלו יתרון של העזה ביקורתית, רגישות פוליטית־תרבותית אקוטית יותר משל ה"אוונגרד" השמאלי (של הקיבוץ), וערכיות רדיקלית עמוקה יותר בהקשר תובנה רחב של שאלת גורל המודלים

המודרניים בתוך הפרויקט הציוני. (שרה בריסברג־סמל)



כמתפרה מתחילת המאה ה-20 יותר מאשר כחלל תצוגה לאמנות. יש בו שני טורים של חלונות קטנים, הממוקמים – וכאן ההפתעה – מתחת לתקרה קעורה דווקא, בתחתיתו של גליל חצוי. זהו אלמנט אדריכלי פשוט, אך אופן השתרעותו מעל ראשי המבקרים יש בו כדי להדהים: כבד כבטנו של לוויתן לבן, קל וחלבי כשד בתולה, ועם זאת אנאורגני, מכני, חד כחזון פוטוריסטי, טכנולוגי. תקרה זו טעונה פאתוס, צער ורחמים; אך לא פחות מכך (כמו במקרה של ה"מזבח" המרוקן), גם כאן קל לזהות את ההומור המיוחד לביקלס: הוא נובע בחלקו מן הישירות הבלתי אמצעית של ההיפוך מקמור לקעור ושל פשטות הקונסטרוקציה. התקרה נעשתה בטיוח ידני על מסגרת מרושתת, במתכונת הפרקטיקה שהיתה נהוגה בארץ בשנות הצנע.



פרספקטיבה חדשה, עמוקה מאוד, סימטרית לכל אורכה ומוארת היטב, נחשפת לעיני הצופה העומד בירכתיה של סדנת הילדים. היא מכילה את הסדנה כולה, את חלל התצוגה התעשייתית על תקרתה התפוחה, וגם את אולם התצוגה העוקב, הממוקם במפלס גבוה יותר. בצניעות התעשייתית שלו מתקבל הציור הזה כמפואר וחגיגי כל כך, ובעלייה הרכה ממפלס למפלס (בדיוק בקו האמצע של החלל) נעשית הפרספקטיבה שלו כה עמוקה ומוטעמת, עד שקשה לא לחשוב על העימות בין שני צירי הבניין – האופקי-חילוני והאנכי-קדוש (ציר הבזיליקה) – במונחים של תסבוכת ערכית.

וה"מזבח", מה מקומוֹ שלו בפרספקטיבה החדשה שנוצרה? מוזר; על אף שהוא חלל מקשר בין האולמות, מן הזווית הזאת הוא הופך לשטח מת כמעט. על אף שאינו נעלם כליל מן העין, הוא משתכח ממנה. אי־אפשר לעבור מהסדנה לחלל התעשייתי שלא דרך ה"מזבח" המבוטל – וכאשר עוברים שם אי־אפשר שלא לראות, ואפילו לגלות־מחדש, את כל אותה בזיליקה נרחבת שלשמאלך, כאשר אתה־גופך במקום של מזבח וגם במקום מזבח.

אפשר להמשיך בדרך זו ולתאר עוד ועוד יחסים טורדניים שהציב ביקלס בבניין שלו, את היחס בין

שלה ציינו אותה כיותר ממבוא לבניין. מערכת הקישושים נתמכה בסימטריה מבנית מושלמת, כיוונית ליניארית וקנה־מידה מפואר, שנועדו יחד לקבוע עמדה מובחנת כלפי ההיסטוריה. בתוך חלל מבוא כזה מתגשם בפועל חזיון הראווה הארקדי. כאן, בפנטזיה של רגע הפתיחה, נחתך גבול התרבות: המערב נפרד מן המזרח, מוטעם, מתאזרח, הופך את היווני ל"טבעי" ו"שקוף".

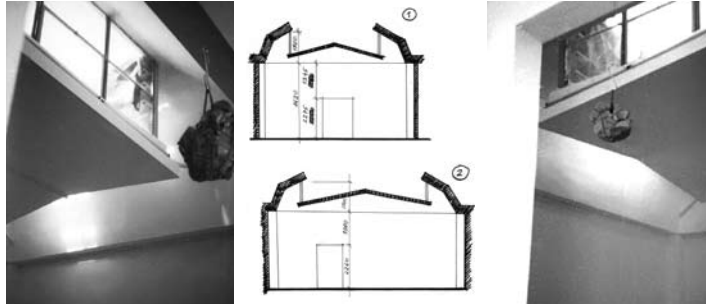
ביקלס – ציוני ו־סוציאליסט הקרוב למרקסיזם – הרגיש (ושאלת מודעותו לכך אינה רלוונטית) את הקושי העצום המסתתר בו החיבור הזאת. סיפורה של זו החיבור עשוי לסבר את הערצתו לגלריה האירופית המסורתית כמו גם את הסתייגותו ממנה, ולחשוף בפנינו את הסיבה לקביעתו של מודל אדריכלי כזה במרכז הבניין שלו.

אולם העמודים הקלאסי של המשכן לאמנות נשען על תוכנית רגילה של בזיליקה, אלא שבבזיליקה נועדו העמודים לספק תנועה צדית נוחה כדי לשחרר את המרכז למטרות כינוס ואסיפה. לא כך במשכן של ביקלס. הוא קבע את העמודים בסמיכות כה גדולה לקירות, עד שה"בזיליקה" שלו נותרה ללא פונקציה, מופחתת למעמד של סימן. בנוסף לכך, עמודיו דקים במיוחד ומרובים. הם מעלים על הדעת את הארעיות של אוהל או בקתה. יש ברק רב, קלילות והפתעה בתזכורת של בזיליקה המשולבת בניגודה הגמור, הנוודי: בלא־אדריכלות של האוהל.

ואין זה הומור בלבד. מבין דרישותיו המרובות של האל התנ"כי, שתיים נוגעות במיוחד לעניינו של ביקלס: אלוהים אסר על המלוכה, ואלוהים סירב שייבנה לו מקדש. הבית המועדף עליו היה אוהל הנדודים הצנוע. רעיון המגורים הזמניים, רעיון ה"משכן", מגלם את אחד העקרונות המוסריים העמוקים ביותר של היהדות. התגלות האל או ירידתו אל ה"ארץ" נדירה, ואין הוא זקוק לבית, אפילו לא למלון. וכאשר הוא מופיע, אין הוא למעשה אורחו של איש. העדר הגוף־חללי־נכסים מצביע על המצב האנושי המנוגד ומטיל את עול מעשי האדם על כתפיו בלבד. כאשר חושבים מה עשה ב"משכן" אדריכל קיבוצניק, אתאיסט וסוציאליסט, מתגלה היטב רגישותו של ביקלס: הוא "תופס" חלל, בונה מוזיאון – נכס ומחסן לנכסים; הוא מכריז על קפיטל בקיבוץ; הוא ממציא מבנה וצורות שזוכרים ומזכירים את משמעות השלילה העתיקה, את עקרון הרוחניות.

בזיליקה ואוהל, אדריכלות ולא־אדריכלות – אך יהיה זה מוטעה לומר שביקלס ביקש להימנע מן ההילה הטקסטית של משכן סולידי ויציב. דבר זה מורגש היטב בעלייה ממפלס למפלס לכל אורך הציור המרכזי, מדלת הכניסה ועד ל"אפסיס" שבסופו של אולם העמודים. אלא שגרם המדרגות האחרון, הרחב, המאוגף חגיגית בשני פודיומים מסיביים, עולה אל מין לא־מקום לנוכח קיר שטוח. זהו חלל מלבני קטן וחשוך, היחיד בבניין כולו שאינו מואר באור טבעי, מעין פינה מתה בבניין, סיומת טכנית לציור האנכי שלו. זהו ה"מזבח" הריק והאטום של עין־חרוד. בשום פנים אין הוא יכול להיחשב תשובה אדריכלית ראויה לתפארת ולרחבות שעוצבה באמצעות הפרספקטיבה העמוקה המוליכה אליו. חלל זה משמש מעין חדר מדרגות אחורי, שנועד לחבר שני אולמות על הציור האופקי של הבניין. שלוש מדרגות צרות מוליכות מטה, מימין ל"מזבח", אל סדנת הילדים (במקור תוכנן חדר זה לשמש ספרייה, חדר עיון והרצאות), ושלוש מדרגות נוספות מוליכות מעלה אל חלל תצוגה קטן, שהוא אולי המקורי ביותר בבניין כולו.

עבור חלל תצוגה זה בחר ביקלס בניב תעשייתי, שניכרת בו השפעת הוורקבונד הגרמני. אכן הוא נראה



ככל שעשוי הדבר להישמע פרדוקסלי לאוזנו של חסיד התוכנית החופשית, לביקלס לא היתה תשוקה גדולה יותר מהתשוקה לאור היום. זו הכתיבה לו את תפיסת המוזיאון כולו: בכל חלל במוזיאון המציא ביקלס תחבולה שונה לתליית התקרה התותבת, כך שתאפשר את החדרת האור במינון הרצוי לו. העמודים באולם העמודים הם וריאציה אחת על תמיכה מדומה כזו.

אור יום – תשוקה מודרניסטית. ביקלס עקף את התוכנית החופשית ותשוקתו לאור היום העצימה. אבל איזה אור בדיוק חיפש ביקלס, ומהן הקפדנות והעיקשות שהביאו לסגירתם של כל האולמות בבניין ולבידודם מן הסביבה? עמדתו הקיצונית מתבטאת גם בגן ובפטי, שמהווים שתי קומפוזיציות אור אוטונומיות, אפשר לומר, שני מוצגים נבדלים של אור. לשם מה? התשובה ברורה למדי: לא רק את אור היום הוא מבקש; הדגש הוא על אור יומי, פרוזאי, עובדתי. ויותר מכך: ביקלס מחפש את האור החילוני, את האור כדימי המקושר לרציונליות, לפיכחון. כה מקוריות ובעלות עוצמה הן התקררות התותבות של ביקלס, שהייתי רוצה להכריז: ה"בזיליקה" של ביקלס היא מונמנט לחילוניות. זה הדבר שאני מוצאת במיחבר הבלתי אפשרי של בזיליקה ואוהל, בתנועה



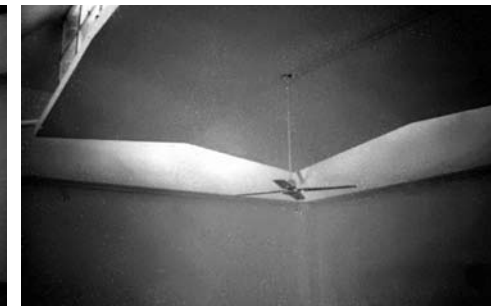
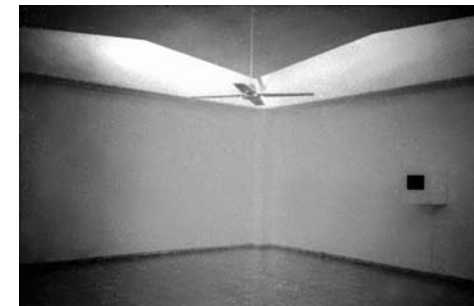
ה"בזיליקה" לאולם המקביל לו במפלס נמוך יותר, למשל, או את המתרחש בין אלה לבין חללי היודאיקה. אך אולי די במבט החלקי שהצעתי עד כה: היחס בין שני הצירים המרכזיים של הבניין. הוא מעלה שאלות אחדות, והכיוון שאליו אני מרמזת מתחיל להציע את עצמו, כך נדמה לי, בבירור. ה"בזיליקה" של ביקלס טעונה במשמעות של בזיליקה ומתכחשת לה, מסמנת דילמה תרבותית בתוך העולם האידיאולוגי הישראלי, שבו הקיבוץ מגלם (או לפחות גילם עד לפני זמן לא רב) את תמונת "העולם החדש" היהודי. היכן תמוקם הדת בתמונת החברה החדשנית, המודרניסטית הזאת? האם יש בה כלל צורך? ואיך יצטרכו לה?

כמה ספציפית יכולה להיות הפרשנות לעמדתו השנויה של ביקלס – זו נותרת שאלה פתוחה. הצבעה על העמימות של המבנה היא במובן גלוי מטרה לעצמה. אני לא יודעת מה היה כבד יותר באישיותו של ביקלס: הפן האסתטי – או היותו סוציאליסט. ולא הייתי מבקשת להישמע פרובוקטיבית: בהתייחס לישראל של אותם ימים, אין אבסורד בהעמדת השאלה הזאת. ביקלס חש דברים. היו לו אינטואיציות. הוא רצה, ללא ספק, שבניינו יישא חן בעיני הקהילה המיידית שלו, אנשי הקיבוץ. ועם זאת יצא לביקלס שם של איש מריבות מובהק. עניינים כאלה כדאי לזכורם.

"בניין הארץ": ביקלס כמודרניסט זר /

העניין הבא נוגע לטיפוס המודרניזם של ביקלס. כדאי לבחון מחדש את אולם העמודים בהתייחס לשאלה זו. "התוכנית החופשית" המודרניסטית סיפקה גריד של עמודים כדי לשחרר את קיר החזית מהפונקציה הישנה שלו כתומך הגג. זה היה אקט מודרניסטי פאר-אקסלנס: פילוש הבניין בפתיחתו לאור היום ולסביבה שמחוץ לבניין, כפי שמוכר היטב מהעבודות של מיס ואן-דר-רוהה ושל לה קורבוזייה. איש לא הרשה לעצמו להתעלם מהמצאה כזו. בהקשר זה, כאשר חושבים על הציפיות מאדריכל מעודכן בשנות ה-40, מוזר להבחין שעמודיו של ביקלס אינם נושאים את הגג, שהתקרה שלו תותבת והקיר אינו נפתח; למעשה הוא אפילו חוסם כל מראה – את מראה העמק ואפילו את מראה הקיבוץ. גם בתוך מרקם המוזיאון נחסם כל מבט מתוך החלל כלפי חוץ; אין כל גישה אופטית אל פטיו הפסלים, ולא אל חצר הגינה.

מודרניסט – גם אם לא ויתר על הרהור בנוגע לאוסף ה"הפרעות" שמייצרים האטרביוטס הקלאסיים, וגם אם התאמץ לייגע את עצמו בקושיות "ספרותיות" של תוכן ואידיאות – עדיין היה מתקשה להבין את התעלמותו המשונה של ביקלס מן היתרונות הברוכים של התוכנית החופשית, והיה נוטה לראות בה אם לא ישנוניות לפחות שגיאה פשוטה, אולי אפילו פטופוט אדריכלי. אני מבקשת להתייחס אל ה"שגיאה" הזאת ברצינות.



המופרעת שהוא מייצר עבור המבקר בבניין שלו.

ביקלס ביקש למנוע ולבלום כל מגמת קידוש. הקריאה שאני מציעה כאן שונה בתכלית מאותה התפעלות תפלה, שגורה, מהצלחתו כביכול של ביקלס לייצר "אור מקדשים". לטעמי זו קריאה המחטיאה את העיקר. להבנתי, ביקלס השתדל כמידת יכולתו להפריע לכל ניסיון לקשור לדברים ערכיות מהותנית – לאדמה, למקום, ל"אור הישראלי" (עוד פריט שעבר הלאמה). ויותר מכך. אני תופסת את המבנה שלו כיצירה מופגמת מאוד: הוא אינו שוען לשום כוח ואינו דוגל בהתפרשות או בהתפשטות. במלוא מהותו הבניין שולל כל מגמה של ניכוס, החרמה או בעלות מכל סוג שהוא. אין בו שיעור לדעיזנות ולסנטימנטים שגדשו את הרטוריקה של תנועת ההתיישבות באותם ימים, כאשר הזדקרותה של זו החיבור המוקשית היא – להיות "מרקסיסט" ו"ציוני" ו"יהודי"

ו"לאומי" – טושטשה על-ידי העיקרון הממלכתי בעיצומם של מאבקי ההישרדות, מתוך הכוח הדוחף והגם של חיי האקטיביזם.

ביקלס לא היה איש מוסר מנוסח, לא מבקר גדול. במובן ידוע גם אין אפשרות לתארו כאדריכל אמביציוזי. הוא היה אחד מאלה שהשתתפו ב"בניין הארץ". בתקופה שכרכה את צורכי העצמיות האינטימיים ביותר של אינדיווידואלים עם צורכי הקולקטיב, נותר חלל צר למושג האמביציה כפי שהיינו מבינים אותו היום.

"בניין הארץ" קשר את המושג החומרי של האדמה למושגי המולדת והשיבה למולדת. במובן החומרי מספרת המלה "בניין" על שעתם הנואשת של פליטים יהודים – אך קולה של האידאולוגיה מכסה על העניין המעשי במסה תיאולוגית ואסכטולוגית. ביקלס היה יהודי אתאיסט, אבל אחרי מלחמת העולם היה קשה לחשוב על אתאיסט, סוציאליסט, מרקסיסט או יהודי שלא האמין בצורך המוחלט שעמד מאחורי המפעל הזה. כל העולם הדמוקרטי האמין בו. אבל – וזה הדבר החשוב – ביקלס היה מנוכר באופן עמוק למרכיב הפונדמנטליסטי החבוי במפעל הזה. היום מקבל הניכור שלו משקל ונוכחות.

לכן, גם אם זוכרים ומזכירים את הכפר הערבי הנושע שעל גבול עין-חרוד – מוצדק, להבנתי, לדבר על האופן שבו הבניין של ביקלס נוגד התפשטות. המקפידים עשויים לשלול את האפשרות לקשור לביקלס את הנאורות שאני מבקשת להעניק לו; אבל בעשותם כך, אם ירצו למנות את ביקלס כאיש קונצנזוס אטום מן השורה, יצטרכו לנהל דיון שוללני על כל אתר בנייה שני בישראל, וכך כל אדריכל, כל בנאי, יהפוך בעל-יכורו לשותף פעיל במעשי שוד וגזל אדמות. אופציה טוטלית כזו אפשרית, אך היא פוסלת על הסף כל דיון במורכבות הערכית של שנות הקמת המדינה. ולנוכח האופציה הזאת, כל דיון במורכבות הערכית של הזמנים ההם עשוי להתקבל כמסמך נבזי במקרה הרע, או אפולוגטי במקרה ה"מודע", המשופר. יהיה אפשר כמובן להתמקח על השאלה אילו אדמות נקנו בכספי קק"ל ואילו נגזלו בכוח. אדמות עין-חרוד נקנו בכסף, ומבחינה זו עומד המוזיאון על אדמה "כשרה". אך לא זו הנקודה. נכון, להבנתי, להצביע על הרב-ערכיות של ביקלס ועל האחרות העמוקה שלו, אסתטית ופוליטית, בתוך מפעל "בניין הארץ".



אינדיווידואל בקיבוץ /

מאז 1967 – כאשר המוטציות של פולחן האדמה הוותיק החלו לקבל את ממדיהן המפלצתיים בהתנחלויות, במצפורים, בשכונות שמסביב לירושלים, לפרקים אפילו בקיבוצים עצמם – מקבלת הגדרת האור החילונית של ביקלס, שאותה אני מבקשת לכנות בזהירות "פרויקט הנאורות" שלו, משמעות של אזהרה. הדילמה המסומנת בבניין של ביקלס רחבה משאלת העניינים הפנימיים של מדינת ישראל. היא אקטואלית



ורלוונטית לכל מי שמוכן לחשוך ולהעלות ספקות ביחס להיסטוריה הקצרה של המודלים המודרניסטיים בעולמנו. הבניין של ביקלס הוא מקרה אמיתי של אוטופיזם אדריכלי. היום, יותר מאשר בזמנו של ביקלס, מעלה אוטופיזם כזה שאלות כבדות על עולם של הגירה ושל פונדמנטליזם, על עולם שלאחר התמוטטות ברית-המועצות, עולם של קפיטליזם מטורף ודמוקרטיה קורסות.

המשכן לאמנות בעין-חרוד החל כ"פינת אמנות" בצריף עץ קטן, ששימש כסטודיו של הצייר חיים אתר (1902-1953). אתר היה חולם המוזיאון; ביקלס, ידידו, היה הבנאי (בין הפועלים עבד כטפסן משה קופפרמן). כאשר למדתי את הפרוטוקולים של המוזיאון, אי-אפשר היה שלא להתרשם מאוד מממדי החזון שלהם. היתה לאתר ולביקלס דאגה משותפת לאורך הנשימה של המפעל הקיבוצי. הם חששו מכך שלא יוכל להתמיד להיות ביתם של סוציאליסטים בעלי הכרה. הם חפצו ב"קולטור", כלומר – מחשבה חופשית, ביקורת, ספקנות. משה קופפרמן אמר לי לא מזמן: "בשבילי, להיות יהודי זה להעמיד כל דבר בשאלה, בספק, לא לקדש דבר. הציור שלי כולו נסוב על זה". זו היתה אז גם רוחם של אתר ושל ביקלס, על אף שהמוקד של שאט הנפש הנרמז היה אחר. המוזיאון היה אמור לתת מזור לדכאנותו של הקולקטיביזם הרעיוני, להילחם בצרות האופקים שהתפשטה במהירות מאימת על התנועה הקיבוצית. ברגע מסוים נראה האוטופיזם החברתי, שיצר את אידיאת הקיבוץ, כפרוגרמה אגררית מדי; הוא נראה פוריסטי מדי בשוויוניות הנאיבית שלו, משעמם מדי באופטימיזם שלו, פוזיטיבי מכדי שיוכל לטפל ביוגו, באובדן...

לאתר ולביקלס היה יחס עמוק לשני עניינים אחרונים אלה (הדיוקנאות הטראגיים של אתר מוצגים במשכן לעתים קרובות. פחות ידועים לציבור רישומיו של ביקלס המתארים את יהודי הגטאות, רישומים מלאי אהדה לדמויות שלא היה בהן דבר מעוצמתו הגופנית של הקיבוצניק). וכאשר החלו כל המרקסיסטים לגדל את שפם האדירים של סטלין, נראה האוטופיזם החברתי של התנועה פשוט מגוחך. ביקלס ואתר רצו מוזיאון, ומחר ככל האפשר.

רעיון לגלריה קלאסית עם שני אנפים (אגף יודאיקה ו"אגף אמנות מודרנית) – רעיון לגלריה כזו ב"קיבוץ טומן בחובו התנגשות חריפה, אולי אפילו סתירה. לא רבים יסכימו איתי, אבל אני חושבת שברמה מסוימת הוא מתנגש חזיתית בתפיסה של משמעות ההיסטוריות ובשאלת מעמד המסורת בתפיסה של הקיבוץ. כל כמה שאנשי קיבוצים היום נוטים להכחיש זאת, ה"אני מאמין" של הקיבוץ גרס "דף חלק", ובמידה מרובה וידועה גם טיפח את



התפלצת הזאת. זה לא היה ה"אני מאמין" של ביקלס. מכל מקום, נכון הוא שהיוזמה הקולקטיבית שנושרה להקמת מבנה כזה ולתפעולו – מוסד יקר, שלפחות במונחים של מאשש את הרעיונות המכוננים של הקיבוץ – חושפת עוצמה בריאה שאין להמעיט בערכה.

מחשבות נוספות על הרפלקסיביות של ביקלס /

על אף שביקלס היה אדריכל מודרניסט, שמעולם לא הפגין כל אהדה לזרם ההיסטוריציסטי באדריכלות, המוזיאון שלו משמר עדיין רשת סבוכה של רמיזות היסטוריות.

איך צריך להבין את המודרניזם שלו? את הקומפוזיציה הכללית של הבניין אפשר בקלות לזהות עם הקומפוזיציה האלמנטריסטית של תחילת המאה ה-20. היא מזכירה מאוד את טיפוס הבניין שנושעב האדריכל הצרפתי ואיש האקדמיה ז'ולין גודה (Gaudet). בדומה לגודה, ביקלס ארגן חללים מוגדרים מראש בקשירה רציונלית על מבנה צירי. האדריכלית עדה כרמימלמד, למשל, מודרניסטית ישראלית לפחות עד רגע מסוים, דיברה איתי בזלזול קל על קשירת חללים כזו ואף הביעה ספק לגבי עצם ההישג הרציונלי במקרה הפרטי של ביקלס. ממנה יכולתי להבין, שגם ברגע הולדתו היה הבניין שמרני ביותר מנקודת מבט מודרניסטית, ואולי אפילו מיושן ממש. טענה זו מתקשרת היטב עם הביקורת שהצגתי קודם לכן בדבר זניחת התוכנית החופשית. מכל מקום, גם השפעה אנגלית ניכרת בבניין. אף היא מקורה בחדשנים של תחילת המאה, וביקלס התוודע אליה בעיקר מעבודתו של הרמן מותזיוס (Muthesius), שאותה, יש להניח, הכיר דרך הוורקבונד הגרמני.

ככלל, האלמנטריזם היה זרם אקדמי. המהפכנים הגדולים של הרגע ההיסטורי הזה פעלו מחוץ לאקדמיה. ועם זאת – כך טוען, למשל, ההיסטוריון ריינר באנהם (Banham) – האלמנטריזם דגל בפונקציונליזם וברציונליזם עוד לפני התנועה המודרנית. מה שמעניין אותי בנקודה זו נוגע בשאלת היחס להיסטוריה: האלמנטריזם לא שלל היסטוריה באופן המניפסטי שהיה עתיד להתקבע בקרב אדריכלי התנועה המודרנית. האם כאן יש לאתר את הסיבה למשיכתו של ביקלס המופנם והספקני דווקא אל הפאזה המוקדמת של המודרניזם? האם יש בכך כדי למצוא הסבר לחוויה הניאו־קלאסית הגרמנית שהבניין מעורר ב? ואולי יש לדבוק בגרסת האדריכל הישנוני, הנוסטלגיסט, מי שההגירה לפלשתינה הרדימה אותו מבחינה מקצועית (כפי שקרה באורח כה מצער ובלתי נמנע לרבים מאנשי הרוח האירופאים שהגיעו לארץ)? האם זו כבר התשובה? שנות ה-40 בישראל: סטודנטים של מים ושל לה קורבוזייה עובדים בחיפה, בירושלים. הקיבוצים, מבחינות רבות וגדולות, הם פרויקטים באוהאוסיים. תל־אביב הופכת במהירות עצומה לעיר הבאוהאוס הגדולה בעולם. ובכל זאת בחר ביקלס להקים את הבניין הניאו־קלאסי שלו, האלמנטריסטי ודמוי־המקדש, בקיבוץ (המקום האחרון שבו היה אפשר לצפות לאובייקט כזה). אם אין בכך גילוי של עמדה תרבותית מודעת מאוד, אם אין זו הצהרה גלויה – הרי שזהו מסמך יוצא דופן במיוחד; והמסמך הזה חושף פערים וקשרים אחדים, שמודרניסטים ישראלים רבים לא רצו להתבונן בהם – למשל החיבורים המשונים בין ציונות למודרניזם.

אני חושבת על ציונות ומודרניזם מהיבט מוגבל, אבל משמעותי: הסיפור שסופר בשנות ה-60 בגנים, בבתי הספר היסודיים, בתנועות הנוער, בנסיעות המשפחתיות, בשכונה. בסיפור הזה הוצגה הציונות כתנועת אוונגרד מודרניסטית פאר־אקסלנס, מוצר מאוחר אבל רדיקלי של תנועת ההשכלה, בת לליברליזם הווינאי; והקיבוץ צויר כזרוע הסוציאליסטית של אותו אוונגרד, וגם כגולת הכותרת שלו – הפרוגרמה הרציונלית האולטימטיבית לעולם אמיץ־חדש, לאנשים מודרניים, אנחנו. דת, מסורת, היסטוריה – כל זה הונח בצד, אם לא ממש "בחוץ", בבחינת הסחורה של היהודים שלא היינו אמורים להיות.

אבל התנועה שאותה חשב הרצל, היתה – ויש בכך אירוניה לא מעטה – תנועה של שיבה להיסטוריה. בכך היא תנועה לא־מודרנית, או לפחות תנועה שמשלחת ביקורת קשה מאוד אל הפן של המודרניזם.

אין בה ולו גרגיר סוציאליסטי אחד, וגם יחסה לדת ומסורת עומד על תפיסת עולם זרה ומנוכרת לסוציאליזם. הפנטזיה האמיצה של הרצל – לא־דווקא "חדשה", לא־דווקא "מודרנית" – איננה אלא שיכפול של מטרופולין אירופית (על כל הריבוד שיש בה, על כל מה שיש לה להציע) בגיאוגרפיה חדשה.

הרצל היה פוליטיקאי פוסט־רציונלי. כידוע, אחרי משפט דרייפוס איבד את אמונו בריאליזם של הנאורות הליברלית האירופית. מבחינתו לא היה למדיניות הליברלית לא הרצון ולא הכלים להתייחס ברצינות למציאות הסוציו־פוליטית של קבוצות שוליים. הרצל העדיף פוליטיקה של הפנטזיה ושל האי־רציונלי. בספרו וינה של סוף המאה כותב קרל שורסקה (Schorske): "בחוויית המהפך המתפרצת שלו דחה הרצל את התפיסה הפוזיטיביסטית של קדמה היסטורית, והעדיף על פניה את האנרגיה של מעמקי הנפש לבדם בבחינת הכוח המניע של ההיסטוריה".

בפסקה המקבילה בין כובד משקלה של המציאות החברתית לבין כוח המשיכה של סגנון פוליטי, שעשה את הליברלים חסרי אונים לשנות את המציאות הזאת ממש, מזניק הרצל קדימה את הדינמיקה של פוליטיקת הפנטזיה שלו:

דברים כביירים אין להם צורך ביסודות מוצקים. תפוח חייבים להניח על השולחן כדי למנוע את נפילתו. האדמה מרחפת באוויר. לפיכך אוכל אולי לכוון ולייצב את המדינה היהודית ללא כל עיגון מבוסס. הסוד שטמן בתנועה. אי־לכך אני מאמין, שבמקום כלשהו יתגלה כלי תעבורה אווירי שאפשר לנווט. כוח המשיכה יוכרע באמצעות תנועה [תיאודור הרצל, יומן מס' 1, עמ' 398].

בהתאם לכך, אמר הרצל, הציונות לא תהיה מפלגה, לא חלק מתוך שלם מוגדר, אלא תנועה – "העם היהודי בדרך" (Unterwegs). "על פי התוכנית של הרצל, "ציון" היתה אמורה לשחזר היטב את תרבות אירופה הליברלית. ב"ציון", בין יהודים, אולי – חשב הרצל – תתאפשר גם המודרניות של הליברליזם הזה... תנועת השיבה להיסטוריה היתה מבחינתו עניין נעדר נוסטליגיה; "העם היהודי בדרך" אינו מסע לשימור או שיחזור שורשים, וגם לא עסק של הקמת מעבדה לייצור שורשים. הרצל חשב בפרטי־פרטים את נאמנותו לליברליזם האוסטרי של ימיו, על כל סממני החיים העירוניים, הבורגניים והאריסטוקרטיים של התקופה. שורסקה מזכיר, למשל, את המרכיב האנגלופילי שחדר לפרוגרמה שלו. היהודים החדשים יהיו ספורטיבים וגניטלמנים: "הצעירים [אפילו העניים שבהם] ישחקו משחקים אנגליים: קריקט, טניס וכו'".

במדינה היהודית שלו לא נותר כל שיעור יהודי: "לא תהיה שפה אחת – במיוחד לא עברית". במדינה החדשה יהיה "פרדליזם לשוני", שניח לכל קבוצה לדבר בשפה שעדיין אהובה עליה, השפות של "ארצות אבותינו שמהן גורשנו". רק היידיש – "שפת הגטו הנכה והמדוכאת", "שפה שניכסו לעצמם אסירים"² – תיזנת אחד העניינים שהרבו להעסיק את הרצל היה אקדמיה לאמנות; יחד עם הלא־עברית, האקדמיה היא אולי המוסד הלא־יהודי הגדול ביותר שדמיין לעצמו בציון. שרה בריטברג־סמל, בהרצאה מרתקת שנשאה במוזיאון לאמנות מודרנית בווינה לפני שנים אחדות, הצביעה על עניינים אלה בהרחבה. היא הראתה את המרכזיות המשונה, המדהימה (מבחינת המיקום והנפח), שנתן הרצל ב**אלטנולנד** לדיונו באקדמיה לאמנות – בהשוואה לדיונו במוסדות ציבור חינויים אחרים.

תיאודור ה. היפה – מומחה לפרוות ולתחרת תחתוני נשים, איש בתי הקפה, בתי הזונות, התיאטראות, החנויות, הספריות, האופרה, הגלריות – חפץ בגן־עדן קוסמופוליטי לשכמותו: מקום לאנשים פרטיים, משכילים, שיוכלו לקרוא בספריהם ולהקשיב למוזיקה שלהם בלי להיטרד בשאלה מה בדיוק יהדותם – לא מטעם עצמם, ולא מטעם סביבתם. הוא רצה מקום שבו אנשי הדת, הגם שהציבור יחויב בכבודם, יישארו במתחם המקדשים

שלהם, כשם שהצבא יושב בתחום קסרקטיניו". הוא פחד מהצרות שעשויים אלה להביא על מדינה המחויבת לעניין אחד: מחשבה חופשית. בכל תכונותיה, הארץ המובטחת של הרצל היא למעשה אוטופיה לא יהודית אלא ליברלית. זכור גם שלא היו להרצל כל סנטימנטים מיוחדים לארץ האבות הארכאית דווקא. מבחינתו יכול היה מפעלו להתממש בכל מקום אפשרי.

מתוך זיכרון של דימוי הקיבוץ בחינוך של שנות ה-60, מטעם דימוי הקיבוץ בעיני עצמו אז וגם היום, מתבהרת עמדתו השנויה של ביקלס יותר ויותר. מתחת ל"זרוע המבצעת" של ציונות הרצליאנית (המרוחקת מהרצל ככל שאפשר להעלות על הדעת), מתחת לזרוע אמיצה זו של אנשי "הדף החלק", מתפתח כתם בעייתי: תנועה של שיבה להיסטוריה, שנהגתה באירופה בראש ארכיבורגני והתגשמה ב"עולם חדש" ישראלי שונה כל כך, שונה לחלוטין.

ביקלס – האדריכל המעודן, מי שחשב ואמר וכתב שיצירת הקיבוץ גדולה ונפלאה בעיניו מכל יצירת אמנות ומכל יצירה אדריכלית – מרגיש היטב, רואה ממש, את ממדי הכתם. ויש לו סיפור לספר עליו. זה המשכן: תזכורת לאוטופיזם ההרצליאני השתולה בלב הקיבוץ.

חזרה לאדריכלות ולווינה: איך חשב אדריכל ליברלי, מודרניסט, בווינה של אותה תקופה? איך דיברו אז? שורסקה מספר על אוטו וגנר, האישי שלגביו טכנולוגיה, רציונליות, פונקציונליות, גריד, מתמטיקה ואנונימיות היו מלים מקודשות, מלים המגדירות מסד יציב לאורבניזם מודרני. לעומתן, המלה "היסטוריה" היתה שם אחר ל"פיגור", "עכוב", "האטה", "איחור" – כל מה שאינו תנועה. היסטוריה היתה "בחוף".

כך – ולא כך. כל בניין והסיפור שלו. אתרים משתנים. העיר משתנה. בוויכוח עם קמילו סיטה (Sitte) השמרן וההיסטוריציסט – מי שדחה את הקו הישר בין שתי נקודות (כביש מהיר, למשל) מפני העיקוף, האהטה, ההתחשבות בבעלי המלאכה הקטנים שהתאגידים הגדולים ממוטטים את עולמם, מי שחשב אינטגרציה, סביבה, אורגניות ושיתופיות – וגנר והמודרניזם שלו מצטיירים כחירות בהתגלמותה.

והיום? איש לא מעלה בדעתו שהיה אפשר לחשוב את מפעל השיקום הפוסט-מודרני של Battery Park City בניו יורק בלי הגותו הגמישה של סיטה; אבל במבט נוסף – שיטוט בווינה של היום על פי המפות והניתוחים של שורסקה – שוב מתגלה דווקא וגנר כבעל הפתרונות המלהיבים, ה"כונים", מרחיקי הראות. וגם נוסחת הדלתא הסינית של דם קולהאס מצטיירת כמין שבח רטרואקטיבי לאורבניזם של וגנר; אלא שבסיבוב נוסף, בעוד מקום, וגנר מצטייר לי פתאום כנוסטלגי ואף כאסתטי מדי, חרף כוונותיו, ודווקא סיטה יריבו מצטייר כמהפכן. מתוך התיאור הזה אפשר אולי להפיק עוד ניואנס על פיתולי המבוך האידיאולוגי שבו לכודים אנשים כהרצל וכביקלס אחריו. אבל למרות הפרספקטיבות המתהפכות, נראה שהיה זה טבעי שהרצל יעגן את האידיאות שלו במה שנחשב, בצדק או שלא בצדק, כגרסה המתונה והשמרנית יותר של מודרניות – זו שהביאה בחשבון היסטוריה, שונות ואחרות וגרסה פונקציונליזם במפתח אחר: פסיכולוגי.

לאוזן העכשווית שלנו קשה לשמוע מלים כמו "שונות" ו"אחרות" בהקשר שמרני – אך זה היה המצב אז. זו גרסתו של שורסקה והיא משכנעת. היא מצטלבת היטב עם הדיוקן האישי של הרצל, עם המזג האסתטי שלו, עם חותם פרשת דרייפוס והתסביך היונקרי המפורסם שלו. וינה הנרקיססטית של סוף המאה ה-19 ייצרה טיפוס אינטליגנציה נירוטי, השש לוותר על כל ניתוח אובייקטיבי של העולם ותדיר מעדיף לפנות מקום לתרבות הרגש הסובייקטיבי. גיבורי הספרות של התקופה הם תמיד אריסטוקרטים חברתיים שאיבדו שליטה במציאות, או אריסטוקרטים אסתטים שחדלו מהבינה. אלה היו גם חייו של הרצל, ואיתם הוא ערך ביקורת נוקבת. בתוך עולם שלא ניתן עוד להאחדה, העצמיות והאינסטינקטים, כמוצא אחרון, מוליכים אל הצורות הקושרות יחד פיסות חיים. מן המקום הזה הגיע הרצל אל יהדותו.

רק מתוך ביקורת האסתטיזם שלו יכול היה ביקלס, מאוחר יותר ובהמיית לב שכזו, לשאת ולגדל את

המפעל הקיבוצי מעל כל יצירת אמנות. אך את הצד המשלים לביקורת הפוליטית שייחסתי קודם לסגירת החללים במבנה המוזיאון שלו, יש להבין רק מתוך שיגוב האסתטיזם הזה: המוזיאון מסתגר מפני הקיבוץ, מפנה לו עורף כדי לפנות מקום לתרבות של רגש, לא של עקרונות.

מתוך קרבה להופנסטל ולמוסיל תר הרצל אחר אישור האינסטינקטים כמוצא לחיים האסתטיים ולתרבות הרגש. מה שבווינה נחרץ דינו לדקדנס שיוביל לניון תרבותי, יתהפך על פיו במפעל של "העם היהודי בדרך". שם, במולדת החדשה, יהיה עתיד של ממש לתרבות הרגש הווינאית. כמו אולריך בהאיש בלא תכונות, גם הוא חיפש מוצא בכיוון של חיי פעולה וחברה. אך אולי נכון לומר שהרצל, לפני ואחרי פרשת דרייפוס, המשיך לדבוק באמונה שכל חיי המוסר מקורם בשיווי המשקל הרגשי של אינדיווידואלים. במקום להניח מציאות המאוכלסת באופציות מוסריות מהותיות או בניגודים מוסריים מוחלטים, הוא חשב על צירופים מעשיים, לא טהורים; ודומה שממקום כזה – הרואה ב"אני", ולא בחברה, את מקור המוסר – הוא חושב מדינה. נדמה לי שגם ביקלס הסוציאליסט מחביא "אני" כזה: המוזיאון דחוף לקיבוץ כמו שהאקדמיה לאמנויות דחופה למדינה של הרצל.

אסכם: אני מוצאת דמיון רב בין הקונסרבטיביזם של הרצל, במרכאות או בלעדיו, לבין המודרניזם האקדמי, הניאו-קלאסי, של המשכן לאמנות בעין-חרוד. שני אוטופיסטים, הרצל וביקלס; שני אתאיסטים ממוצא יהודי, המסורים בכל נימי נפשם למחשבה ביקורתית וחופשית בתוך המארג האידיאולוגי של המודרניות – דגם מפותל שאין לו התרה פשוטה. תפיסת ההיסטוריה וההיסטוריות אצל שניהם אינה מותירה מקום לשיגוב הקרקע. רעיון הארץ והמולדת שלהם מרוחק שנות אור הן מרטרוריקת האדמה הטקסטית של ימי הקמת הקיבוצים, הן מהגרסה הפונדמנטליסטית של הימין הישראלי.

בחיפוש אחר סיווג קולע לסוג המודרניזם שכווננו האדריכלים האלמנטריסטים בתחילת המאה ה-20, מכנה באנחם את ז'וליאן גודה בתואר המפתיע "אקלקטיקן שלילי". כך הוא מבקש לתאר את מי שהיה מאוהב באופן מודרני בחופש ההמצאה – אך לא פחות מכך בחל בכל מאודו ב"קדמה" ובפתרונות אולטימטיביים. בתואר הזה – "אקלקטיקן שלילי" – אני מבקשת לחתום את נסיוני לשרטט את המונטאז' התרבותי והאסתטי של שתי דמויות, שני אדריכלים שונים כל כך: ביקלס והרצל.

המשכן לאמנות של ביקלס מעיד על תסבוכת של תשוקות ודקות רגש, שאינה רשומה באף מבנה מאוחר יותר שנבנה בקיבוץ או במקומות אחרים, שאינה ניכרת בגינונים או בשפה של סביבתו. אין כאן ליברליזם רדיקלי במובן המודרניסטי האירופי, ובמונחים ישראליים אין כאן לא שמאל ולא ימין. במובן מסוים, מה שהרצל וביקלס מייצגים אין לו משקל של ממש בחיי התרבות הישראליים. מתוך כמה וכמה אדריכלים ישראלים, ביקלס מציג את הדבר הקרוב ביותר לוורנקולר ישראלי. מצטטים את טורי החלונות הזעירים שלו, מתנגעעים לצילול העדין של החזיתות שלו. קונפליקטים אדירים, אקוטיים, נעשו קישוטים לעשירים. רוחו – איננה.

1. Karl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (New York: Vintage, 1981), p. 164.
2. שם, עמ' 172.