



יולי 2019

חזיונות בלתי פוסקים

קולנוע דוקומנטרי ומרחב הזיכרון של אריך מנדלסון

חגית בן יעקב

הסצנה הפותחת את הסרט **חזיונות בלתי פוסקים** (דוקי דרור, 2011) מציגה את החיפוש אחר זיכרון שמגולם בתמונה. הבמאי עומד באמצע כיכר פוטסדאם בברלין, במקום שבו עמד פעם מבנה משרדים מודרניסטי בשם 'קולומבוסהאוס' (Columbushaus), שתכנן הארכיטקט אריך מנדלסון, והוא מנסה להבין איפה בדיוק עמד הבניין ואיך נראתה הכיכר.

אריך מנדלסון חי בין השנים 1887–1953. הוא תכנן שורה ארוכה של בניינים בגרמניה, שבה נולד וממנה ברח עם עליית היטלר לשלטון, לישראל של שנות ה-30 ואחר כך לארצות הברית, שם חי עד מותו. מסע אחרי מנדלסון הוא מסע אל עולם בין ובתוך מלחמות, עולם שהארכיטקטורה שלו, במובן הגשמי ביותר שלה, נחרבה עד יסוד. במובן הזה, הבחירה לעשות סרט על מנדלסון, כמוה כמעשה ארכיאולוגי תרבותי; העולם שהיה כאן, העיר שהייתה כאן, האדם שהיה כאן – כל אלה כבר לא נמצאים, אבל הסרט התייעודי מאפשר להאיר אותם לרגע ולהתחקות אחרי הסימן שהשאירו. כבר בסצנה הפותחת את הסרט, הבמאי מצהיר על המהלך הקולנועי שהוא מנסה לחולל, לחזור בזמן ולהכניס את הצופה לחוויה של זמן ומרחב שאינם נוכחים עוד.

קשה לעשות סרטים על ארכיטקטורה. החלל דורש לשהות בתוכו, לחוות אותו באופן ממשי. כדי להבין חוויה של חלל צריך לעשות בו שימוש, להרגיש את קנה המידה, את הפתחים והמעברים, את האור והצל. אין מי שיסביר את הכוונה שהייתה כאן. ארכיטקטורה צריכה שירגישו אותה בעולם האמיתי, לא דרך תיווך של קולנוע. ועם זאת, לארכיטקטורה, כמו גם לקולנוע, יש חלק חשוב ביצירת הדימוי, בהגדרת קנה המידה של המרחב הקיומי היומיומי. לקולנוע דוקומנטרי ישנם הכלים לפענח את החלל, לנסח אותו כך שיהפוך בסופו של תהליך לקריא באמצעות הצגת הסובייקט המתכנן ותהליכי היצירה – שני אלמנטים שלעולם לא יהיו נוכחים בארכיטקטורה עצמה. קריאה בארכיטקטורה לעולם תהיה קריאה בחלל ובחומר. הסרט מאפשר לנו להוסיף נדבכים נוספים לגבי המתכנן ותהליך התכנון.

דוקי דרור נעזר בשלושה אלמנטים מוחשיים מהארכיון של מנדלסון: המבנים שתכנן (המבנים עצמם, אם שרדו והתוכניות שלהם), הסקיצות שלו שמקבלות חיים לעין המצלמה (על ידי הארכיטקט ירמי הופמן) והאלמנט השלישי הוא המכתבים שכתב ללואיז אשתו ויומנה של לואיז עצמה, המהווים את עיקר השלד של התסריט.¹

¹ אלה הכתבים שבהם נעשה שימוש בסרט: יומנה של לואיז מנדלסון, Louise Mendelsohn, "My life in a changing World", undated Oscar Beyer, "Letters of an Architect", Letters by E. Mendelsohn, 1967



בעוד שני הראשונים לקוחים מהשפה האדריכלית, הרי השלישי, הקול של המספר ושל המספרת, זר לארכיטקטורה, והוא כלי קולנועי שמאפשר לדרור לקשור בין הארכיטקטורה למתכנן שלה ולהפוך את השניים לדמויות בסרט.

המאמר מנסה לבחון את הכלים הקולנועיים, הן מבחינה מבנית והן מבחינה אסתטית ואת תפקידן ביצירת מרחב הזיכרון.

להשאיר חותם

"ארכיטקטים חושבים שהם משאירים משהו נצחי. המבנים שלהם בנויים מאבן ופלדה אבל גם הם מתפוררים ונעלמים", כותבת לואיז מנדלסון בזיכרונותיה. "החותם שאריך השאיר הוא הסקיצות העתידיניות שלו, והמכתבים שלו אלי".²

מה אדם משאיר אחריו בעולם? זאת אולי השאלה המרכזית ששואל הבמאי את עצמו ואת הדמויות שהוא פוגש. העיסוק בשאלה הזאת דרך ארכיטקטורה, באמצעות קולנוע, מאפשר חיפוש אחר סימנים קונקרטיים: הבניינים שתכנן מנדלסון. דרור מנסה להסיר מהם את האבק, את השינויים ואת הזמן ולחזור לבסיס: מי היה אריך מנדלסון, וחשוב מכך, מה הסימן שהשאיר אחריו במרחב, והאם השניים בכלל ניתנים לניסוח נפרד?

בסצנה בסרט שבה מבקר הבמאי בבית הטהרה (Mendelsohn Haus, Olsztyn, 1912), המבנה הראשון שתכנן מנדלסון בעיר הולדתו אולצין בפולין, כשהיה עדיין סטודנט, הוא מתעד מהלך שימור שנעשה במבנה המוזנח. מהלך השימור מתבצע על ידי הקהילה היהודית. המטרה היא לשקם מבנים של הקהילה בעיר לפני מלחמת העולם השנייה ומבנה הטהרה הוא השריד האחרון לקהילה הזאת. הארכיטקט והמבנה שתכנן הם לא המחולל של השימור, אבל מהלך חשיפת ציורי הקיר ושברי האבנים עם הכתובות בעברית מאפשרים דיון ביהדות של מנדלסון עצמו, שמעיד על עצמו כאיש המאה ה-20, אדם מתקדם שמסרב להישאר סוחר – מקצוע מתאים ליהודים, לפי אביו – ומבקש להיות מודרניסט בן תקופתו.

אם כך הנעדר הוא לא רק הארכיטקטורה שנהרסה, אלא חיים שלמים שאינם עוד, קהילות שנמחקו, עולם ישן שנשכח מהזיכרון ומהמרחב הממשי. השחזור מאפשר להחיות אותם לרגע, לדמיין ואפילו לראות באמצעות חומרי ארכיון את החיים שלפני המלחמה.

כך גם בכלבו "שוקן" בחמיניץ שבגרמניה (Schocken department store, Chemnitz, 1928), שהיה אחד מכמה בתי כלבו שתכנן מנדלסון עבור זלמן שוקן. המבנה שרד את המלחמה ומיועד להפוך למגורי יוקרה. השם "שוקן" נמחק על ידי הנאצים מקירות המבנה ומהזיכרון המקומי. הארכיטקטורה שרדה את המלחמה, אלא שהתרבות שלתוכה ועבורה היא נוצרה נמחקה, ותוכן חדש נוצק לתוכה. הסימן במרחב, גם אם הוא שורד, משתנה תדיר. הארכיטקטורה כשפה

² שם.



תרבותית, בת התקופה, הופכת לאובייקט שמאיין את נוכחות הסובייקט המתכנן ואת נוכחות החיים שהיו בו.

הסקיצות, שמנדלסון שולח ללואיז מחזית מלחמת העולם הראשונה הן חלומות על ארכיטקטורה, אוטופיה מדומיינת ומופשטת, כמעט נטולת צורה, ועדיין כזאת שמבקשת להיבנות ולהתממש במציאות הקונקרטי. הבחירה של הבמאי להתמקד ראשית בסקיצות, ומתוכן לצאת למעשה התכנון, היא בחירה בהנחה של הפרדוקס האדריכלי (מונח שטבע הארכיטקט ברנרד טשומי) בניסיון לשקף את המרחב שבין הארכיטקט לארכיטקטורה שלו. על פי טשומי, הסקיצות הן האידיאה, החלום. בדרך אל המבנה הממשי לא רק הסקיצה נשכחת, אלא גם הארכיטקט עצמו נשאר מאחור. הארכיטקטורה שיצר נשאר עצמאית, וככזו היא הופכת לאובייקט קונקרטי. המפגש עם הקרקע "מלכלך" את האידיאה שמתקיימת בסקיצות המרהיבות של מנדלסון, אבל בו בזמן מאפשר את החיים. 3. מנדלסון כותב על עצמו: "אני חי בתוך חזיונות בלתי פוסקים. קשה לתפוס את זה וקשה להבין את זה לגמרי. להביע את זה במושגים ברורים, זו המשימה".

דיון בארכיטקטורה הוא לרוב דיון בחללים עצמם ובמרחב. הסרט מאפשר הרחבה של הדיון הפנים אדריכלי בכמה אופנים: הן דיון בארכיטקט עצמו ובמהלך האדריכלי של התכנון, והן דיון בארכיטקט ובארכיטקטורה שלו כחלק מהזמן שבו פעל, חלק ממהלך היסטורי שנוכח בארכיטקטורה שלו. במידה רבה המדיום הקולנועי, המאפשר לנו מבט בו זמנית על הסובייקט המתכנן והאובייקט האדריכלי, מאפשר את התיווך בין האבסטרקטי לקונקרטי, בין החיזיון, שכאן בא לידי ביטוי בסקיצה, לבין התגלמותו במציאות.

"לחשוב ארכיטקטורה זה לחלום על חלל. תפיסת החלל שלי משתנה, אבל כשאני עוצם עיניים אני רואה מגדלי זכוכית וארמונות של בטון"⁴.

בשלב הזה של חייו, מנדלסון מציע ארכיטקטורה של קידמה וטכנולוגיה, אבל זאת מגיעה לעולם בסקיצות שהן תולדה של סערת חושים. את הכאוס הזה מנדלסון מצליח להפוך למכונת מודרניזם עירונית ולייצר ארכיטקטורה שהיא בו בזמן דרמטית מאוד, מלאת תנועה וחיות, אבל גם בעלת פשטות מודרניסטית. המרפסות והחזיתות המעוגלות של מנדלסון יחזרו גם במערכה השלישית, בצורה חדשה.

מצפה הכוכבים בפוטסדאם (Einstrum, Potsdam, 1921) שמנדלסון תכנן עבור האסטרונום ארווין פינלי פרוינדליך (Freundlich), במטרה לאשש את תורת היחסות של אלברט איינשטיין, מבטא בצורה המוחשית ביותר את התפיסה המודרניסטית שלו וממקם אותו בלב העולם התרבותי של גרמניה בין המלחמות. בשיחה עם סטודנטים לארכיטקטורה מהודו שהגיעו לביקור במקום, הסטודנטים אומרים לבמאי הסרט שאנו זקוקים היום לבניינים שיהפכו אותנו לאינטליגנטים יותר, ולא לעוד ארכיטקטורה של צרכנות, רמז לחיי האינטליגנציה של ברלין שמנדלסון היה חלק ממנה בשנות ה-20.

³ רחל קלוש רחל וטלי חתוקה (עורכות), **תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, גוף**, רסלינג, 2005, עמ' 19.

⁴ הציטוטים בכתבה לקוחים מתוך הסרט



דרור בוחר להזכיר במהלך הסרט כמה רפרנסים קולנועיים שמתכתבים עם האדריכלות של מנדלסון. בפעם הראשונה, כשהוא מקביל בין מצפה הכוכבים לבין הארכיטקטורה של הסרט **הקבינט של ד"ר קליגרי** (1920). כך הוא מסמן לצופה את העולם והסביבה שבה מנדלסון פועל, ואכן מיד בתום בניית המצפה מנדלסון הופך לארכיטקט כוכב, כולם רוצים את הרעיונות המקוריים שלו לחיים מודרניים (כך, לפי זיכרונותיה של לואיז). בפעם השנייה מספר קולה של לואיז על המפגש עם פריץ לאנג באונייה בדרך לניו יורק ועל השפעתה המכשפת של העיר שהיא תמצית המודרניות – מפגש שהוביל ליצירת הסרט מטרופוליס ולהוצאת ספר הצילומים "אמריקה" של מנדלסון.⁵ מנדלסון מתאר את המפגש עם ניו יורק כביטוי קיצוני של העיר המודרנית, שבה כוחות כלכליים חזקים מתארגנים במרחב בנחישות. מנדלסון מתאר את הארכיטקטורה של ניו יורק כ'אגואים' בגובה עצום, אשר מבטאים שאפתנות לכוח כלכלי. הסיקוונס הקולנועי משלב בין ויזואליה של ניו יורק היום, לבין ארכיון של העיר וקטעים מהסרט מטרופוליס.

הטרגדיה הולכת ומתקרבת, זו האישית, המחלה של מנדלסון ואובדן העין, התערעורת המערכת הזוגית של מנדלסון ולואיז, ומהצד השני הטרגדיה הלאומית. בזמן שאריך ולואיז בונים את ביתם הפרטי, העתיד להיות מקום שמאפשר שקט ממה שלואיז מכנה "חיים על קצה הוולקנו", נשמע קולו של היטלר על רקע תמונות פסטורליות והשלווה מתחלפת בחומרי ארכיון תקופתיים. מנדלסון רואה את הסערה המתקרבת, העולם מלא טיפשות, שנאה ובינוניות, כדבריו. האסתטיקה של הסרט עוזרת לתווך את הטרגדיה, מאפשרת את מסירת הזיכרון באמצעים אומנותיים, כפי שכותבת לוסט ולנסי: "כאשר המילים הבנאליות דלות מכדי להעלות מאוב טרגדיה בלתי נתפסת, כאשר קצרה ידן מלהקיף את הבלתי נסבל, את הבל-ייאמן, הרי שהאומנות נוטלת על כתפיה את משא המסירה של הכאב וגם את הקלתו של הכאב".⁷

בית חדש, עולם חדש – Neues Haus, Neue Welt

הספר, שמתאר את ביתם הפרטי של מנדלסון ולואיז בברלין, מייצג את העולם המודרני שמנדלסון מציע, בית-מכונה מודרני, כשבחוץ העולם מתערער ומאבד את היציבות שלו. האדמה מתחילה לרעוד מתחת רגליהם של בני הזוג והם בורחים מגרמניה לאנגליה ובהמשך מגיעים לארץ ישראל.⁸

"...כי המזרח נוגד את הסדר של התרבות, מאחר והוא עצמו מחובר לסדר של הטבע".

מנדלסון, שמושפע מהציונות של מרטין בובר, רואה בארץ ישראל את המקום שיכול לאזן בין החומרנות של מערב למסורות הרוחניות של המזרח, המקום שממנו תצמח ארכיטקטורה חדשה.

⁵ מנדלסון נשלח לניו יורק בשנת 1924 על ידי העיתון *Berliner Tageblatt* לתעד את הארכיטקטורה האמריקנית לספר צילומים.

⁶ מנדלסון, שמאז ומתמיד סבל מקשיים בראייה, מאבד את עינו השמאלית בגלל סרטן בשנת 1921.

⁷ לוסט ולנסי, "האתיקה והפוליטיקה של הזכירה", **זמנים: רבעון להיסטוריה**, 55 (1996), עמ' 11–12.

⁸ Mendelsohn Erich, **Neues Haus Neue Welt**, 1932



מנדלסון של פלשתינה ב-1934 שונה ממנדלסון של גרמניה, וגם הסרט משנה סגנון ושפה בשלב הזה. לא עוד סקיצות פרועות ומהירות, אלא מבטים אל הנוף המקומי, צילומים ארוכים של הרי יהודה, וחומרי ארכיון שמבטאים אוריינטליזם מקומי. הארכיטקטורה של מנדלסון בפלשתינה מוותרת על הקווים המתעגלים ומציעה סוג חדש של מודרניזם, כזה שרואה את הסביבה החדשה ושואל ממנה אלמנטים מסורתיים בעיבוד מודרני. מנדלסון האמין כי האדריכלות המקומית של אגן הים התיכון נושאת בחובה עקרונות היוליים. הוא האמין כי שם יוכל למצוא את "אינסטינקט הבנייה האמיתי"⁹.

סרטי הארכיון והתמונות שמראים את בית החולים הדסה בהר הצופים (1936) בתכנונו של מנדלסון, מבנה הנטוע בהרי יהודה, עם עצי זית סביבו ופתחים שתוכננו במיוחד כדי לייצר מבט למדבר, מאפשרים הצצה למראות שלא ניתן לשחזר היום בגלל השינויים העצומים במבנה ובנוף. קולה של לואיז מספר שמנדלסון האמין כי יוכל לשנות את הנוף בפלשתינה ונכשל.

מעניין לראות שאם בחלק הראשון של הסרט דרור בחר בהדגשת הסערה של העיר המודרנית, תחושת הדחיפות של התקופה הבאה לידי ביטוי במוזיקה, בחומרי הארכיון, שרובם סצנות תזזיתיות מחיי העיר, ובסקיצות המהירות – הרי שכאן יש מקום לפואטיקה, לזמן ולהשתהות. הארכיטקטורה גם היא הופכת לארכיטקטורה של מבטים ומסגור הנוף, ארכיטקטורה שיש לה שורשים נטועים באדמת המקום. בשונה מהארכיטקטורה המרחפת על עמודים של יחוג האדריכלים התל אביבי, בהובלת אריה שרון ואחרים,¹⁰ מנדלסון מעמיד את הבניינים שלו כיחידה אחת שצומחת מהקרקע.

הקווים המעוגלים שהיו אופייניים למנדלסון של ברלין נעלמים, אבל אפשר למצוא את ההשפעה שלו בכל רחבי תל אביב. סיור רכוב על אופניים עם ירמי הופמן, אדריכל השימור של תל אביב, מצליח להפוך את הארכיטקטורה של העיר לאורגניזם אחד חי ודינמי. מנדלסון בישראל חלם על ארכיטקטורה חדשה, שורשית, אבל השפה המנדלסונית, זאת שהוא כבר זנח, נוכחת במרחב הישראלי.

הארכיטקטורה המודרניסטית של מנדלסון רואה בחומר ובמרחב מקום לניסוי ובחינה של פרקטיקות מהפכניות. זו ארכיטקטורה שלא רואה עצמה כקישוט, כאלמנט דקורטיבי במרחב, אלא ארכיטקטורה של שבירה, של ניסוי כלים חומרי וצורני גם יחד, של ריסוק הפריים ובנייתו מחדש. במובן זה, הארכיטקטורה של מנדלסון מתכתבת ומנהלת יחסים הדוקים עם הפריים הקולנועי בתחילת המאה ה-20. העיר של מנדלסון היא מרחב המאיים על הסובייקט, והארכיטקטורה שלו היא ארכיטקטורה של מהפכה, של שינוי מתמיד. זאת אותה העיר שעליה כתב גיאורג זימל (1903), שמציפה את האדם המודרני ברצף גירויים בלתי פוסקים, פנימיים וחיצוניים, עיר שהיא זירת מחלוקת מתמדת בין שטף החושים לתבונה.

⁹ אלונה נצן-שיפטן, מחלוקות באדריכלות הציונית: אריך מנדלסון וחוג האדריכלים של תל אביב, תרבות אדריכלית, 2005, עמ' 215.

¹⁰ שם, עמ' 201–229.



במידה רבה, גם הסרט בנוי בצורה מעגלית של בנייה והריסה מתמדת, החל מהבנייה האינטנסיבית בברלין אחרי מלחמת העולם הראשונה, שמפסיקה ברגע אחד עם עליית הנאצים לשלטון והבריחה של הזוג מנדלסון מגרמניה, וכן בהמשך באופן סימבולי אף יותר, עם ההגירה לארה"ב והסיוע לצבא בהחרבת העיר, שיחד איתה נהרס חלק גדול מהארכיטקטורה שיצר בה. 11 גם התקופה הקצרה בפלשתינה (1934–1941) יש בה מעגליות – תחילתה בתנופת בנייה וחלומות על מודרניזם אוריינטליסטי מסוג חדש, וסופה במה שנתפס אצל מנדלסון ככישלונו הגדול, כשחלמו הגדול לתכנן את האוניברסיטה העברית לא מתממש. החזון הציוני שהאמין בו קורס באחת והוא המשיך במסע ההגירה לארה"ב.

הקול הנשי שקורא את יומנה של לואיז מקנה למנדלסון את הצד האנושי, הופך אותו מיוצר בודד, כדבריו, לאיש משפחה. לואיז היא גם זו שמעגנת את הסיפור בחיי היומיום, במסיבות של ברלין ובמסיבות של רחביה. הצד האישי, המשפחתי, הוא גם זה שדרכו הגיע הבמאי ליומן ולסיפור. האם הסרט הוא על אריך מנדלסון עצמו או על דמותו המצטיירת בעיניה של לואיז? הסרט מסתיים בחזרה לאיורים המקוריים של מנדלסון, אלה שמלווים את הסרט כולו, כדי להראות לצופה שלמעשה בגלל מחסור בנייר בזמן מלחמת העולם הראשונה מדובר באיורים קטנטנים, לפעמים ממש בגודל של בול. לואיז, הפעם בדמותה ובקולה האמיתי לראשונה בסרט, בראיון ארכיוני, אומרת שזה חסר משמעות, שהאיורים כל כך מונומנטליים שאין שום משמעות לגודלם.

ארכיטקטורה במיטבה מצליחה להיקרא ללא תיווך, אלא באמצעות הכלים שלה עצמה: חללים, פתחים, מקצב, חזיתות, ובכל זאת, דוקי דרור מצליח לקשור את הארכיטקטורה למתכנן ולתקופה, ועל ידי כך מרחיב ומאפשר כלים נוספים לקריאתה. הסרט מייצר מרחב זיכרון לא רק לארכיטקטורה של מנדלסון, אלא גם למרחב האישי והזוגי שמתוכו נולדה. הוא מסמן את גבולותיו ואת חוקיו, את ההשפעות עליו, את הבנייה וההרס המתמיד שהיו חלק ממנו (אפילו קבר אין לאריך ולואיז מנדלסון, גם הם התפוררו ונעלמו). זאת לא הארכיטקטורה של מנדלסון, אלא ארכיטקטורה, קריאה אחת מבין רבות אפשריות, הפיכת הזמן למימד מרחבי שדרכו מתאפשר לצופה מבט, דרך עיניו של הבמאי, על ארכיטקט ויצירתו.

חזיונות בלתי פוסקים, 2011:

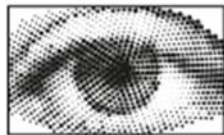
במאי ועורך: דוקי דרור

מפיקים: דוקי דרור, יעל שביט

צלם: פיליפ בלאיש

מוזיקה: חיים פרנק אילפמן

11 בשנת 1943 אריך מנדלסון מסייע לצבא האמריקני בבניית "כפרים גרמניים" – העתקים של שכונות מגורים של מעמד הפועלים הגרמני שסייעו בהכנה לקראת הפצצת ברלין על ידי בעלות הברית..



על הכותבת :

חגית בן יעקב היא תחקירנית ויזואלית, בוגרת תואר ראשון בארכיטקטורה מבצלאל B.Arch, לומדת לתואר שני במכון כהן להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות באוניברסיטת תל אביב, ויו"ר משותפת של הפורום הדוקומנטרי בישראל. בין הסדרות שערכה להן תחקיר : 'נפילתה ועלייתה של המחתרת היהודית', 'המעברות', 'ימי בגין', 'העבריים'.