

אדריכלות

מודרניזם ירושלמי: יצירתו האדריכלית של דוד אנטול ברוצקוס

רעות ירניצקי, אלונה נצן-שיפטן

הקדמה

בשנת 1935 עזב האדריכל דוד אנטול ברוצקוס (1910, סנט. פטרבורג – 1999, ירושלים) את ברלין שם למד אדריכלות, ועבר לירושלים, בה חי ויצר במשך כל ימי חייו. במהלך שנות עבודתו השתתף ברוצקוס בתכנונם של פרויקטים אדריכליים מהחשובים בישראל של מבני מגורים, בתי חולים, אוניברסיטאות ותכניות אב שונות, ובהן תכנית המתאר לעיר העתיקה וסביבותיה שנעשתה ב-1970. ברוצקוס יצר אדריכלות מודרנית ופונקציונלית במובהק, אך כזו המבקשת להיטמע ולהפוך לחלק מן הנוף הירושלמי שאותו צייר באינטנסיביות כל חייו. מודרניזם זה, שהתבסס על רגישות למקום – לנוף הירושלמי, לטופוגרפיה ולבנייה באבן – היה זר לא רק לארכיטקטורה המודרנית של היישוב וראשית המדינה, אלא גם לשיח הדומיננטי שבו התקיים ועודנו מתקיים הדיון באדריכלות המודרנית בישראל. שיח זה מזהה ב'עיר הלבנה', באדריכלות הקיבוץ ובסגנון הבאוהאוס מודרניזם שהצליח להתגבש לכדי 'מסורת אדריכלית מקומית'.¹ לעומתו, המודרניזם הייחודי של ברוצקוס ושל אדריכלים מהגרים בירושלים, כמו אריך מנדלסון, היינץ ראו ולאופולד קרקואר, נתפס כחשוב וכיוצא דופן, אך חוסר היכולת ליישב אותו עם אותה מסורת מודרנית מובחנת סימן את עבודתם של אדריכלים אלה כאינדיווידואלית, פרטיקולרית ועל כן נטולת דור המשך. מאמר זה מבקש לפרוץ את גבולות השיח באמצעות בחינת המצע הרעיוני שעליו

1 על ההיסטוריוגרפיה של האדריכלות המודרנית המקומית ראו: אבא אלחנני, **המאבק לעצמאות של האדריכלות הישראלית במאה ה-20**, משרד הביטחון, תל אביב 1998; מיכאל לוין, **עיר לבנה: אדריכלות הסגנון הבינלאומי בישראל**, מוזאון תל אביב לאמנות, תל אביב 1984; ניצה מצגר-סמוק, **לגור על החולות**, מוזאון תל אביב לאמנות, תל אביב 2004; עדה כרמי-מלמד ודן פרייס, **אדריכלות בפלשתינה-א"י בימי המנדט הבריטי, 1917-1948**, מוזאון תל אביב לאמנות, תל אביב 2011; על המודרניזם הירושלמי ראו: אביה השמשוני, **'הארכיטקטורה של ירושלים בתקופת המנדט'**, בתוך: אלי שילר (עורך), **ספר זאב וילנאי: מבחר מאמרים בידיעת הארץ**, ב, אריאל, ירושלים 1984, עמ' 73-75; דוד קרויאנקר, **אדריכלות בירושלים: הבנייה בתקופת המנדט הבריטי**, כתר, ירושלים 1984.

מבוססת האדריכלות של ברוצקוס וקישורו לגישות ולזהויות המודרניות שבהן חי, למד ופעל. בחינת עבודתו מתוך מקורותיה שלה, כלומר מתוך הקונטקסט ומערכת ההקשרים הספציפיים שלה, חושפת את הקולות האחרים של המודרניזם המקומי, ובעיקר את ה'אחרות' הירושלמית, כעמדות שונות ומובחנות של מודרניזם מקומי. המחקר מתחקה תחילה אחר שורשיו של ברוצקוס במודרניזם הגרמני ה'תרבותי' (ראו להלן), תוך הבנת נקודת מבטו הייחודית כמהגר יהודי רוסי בגרמניה בשנות השלושים של המאה שעברה. נקודת מוצא זו מעלה תמיהה: כיצד פעל ויצר מהגר יהודי בתוך זרם





ביתני המעבדות בגבעת רם, 1954
(ברוצקוס, אקוורלים ובניי אבן בירושלים, עמ' 122-124)

מודרניסטי המזוהה עם הלאומיות הגרמנית? וכיצד דווקא תנועה זו שימשה את ברוצקוס כפלטפורמה ליצירת שפה אדריכלית שבאמצעותה ביקש להתעלות מעל לשייכות לאומית? נטען כי תרגומו של ברוצקוס את המודרניזם התרבותי עיקר אותו מהטוטליות הפוליטית באמצעות פיענוחו של המקום. לשם כך נבחן את המתודולוגיה הייחודית של ברוצקוס, שבה שילב אדריכלות וציור ככלי של תרגום תרבותי.

לבסוף נדון ביישומו של ברוצקוס את הרעיונות הללו באדריכלות קונקרטית באמצעות הבנת משמעות המקום בעבודתו. נמסגר את הדיון באמצעות בחינת ביתני המעבדות בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית, שאותם תכנן ברוצקוס ב-1954. ששת המבנים המלבניים הפשוטים הונחו על קירות תומכים מאבן טבעית לא מסותתת לאורך קווי הטופוגרפיה, וכך מסת האבן הכבדה ותחושת החיבור אל הקרקע שולבו עם תכנית פונקציונלית ומודרניסטית וחזיתות המורכבות מאלמנטים דקים וקלילים מבטון. הביתנים נראים כאילו צמחו מהקרקע, תואמים את הנוף הטבעי של הרי ירושלים כביטוי מובהק של רונקולר מודרניסטי. על אף חשיבותם לא נבחנו עד כה הביתנים בחינה ביקורתית. נבקש לעגן את הניתוח הפורמלי שלהם בתפיסה מודרנית רחבה, ולהיעזר בהם כדי להסביר את האופן שבו נעים רעיונות מודרניים ממקום למקום ומתרבות לתרבות ומשתנים תוך הרחבת הגדרת התרבות עצמה.

מודרניזם תרבותי בארכיטקטורה של ברוצקוס

ברוצקוס קיבל את הכשרתו כאדריכל בבית הספר הטכני שרלוטנבורג (Technische Hochschule Charlottenburg) בברלין בתחילת שנות השלושים של המאה שעברה. במהלך שנות לימודיו עמד ברקע השיח האינטנסיבי שנוצר בגרמניה מסוף המאה ה-19 בנוגע להשלכות הקפיטליזם התעשייתי, אז נוצרו הבחנה והקונפליקט בין ה'תרבות' (Kultur) וה'ציוויליזציה' (Zivilisation), כאשר ה'תרבות' מייצגת את המסורת הגרמנית הייחודית ואילו ה'ציוויליזציה' – את התיעוש המערבי שנחשב אוניברסלי. בעוד הציוויליזציה ייצגה את האורבני, הקפיטליסטי, את איבוד הרוח הקומונלית ואת הניכור של האינדיווידואל הנובע מהאופי המקוטע של החיים המודרניים, הוגדרה התרבות מתוך אותו שבר שאיים על החיים החברתיים המוכרים וכניגוד לו, והחיפוש אחר חיבור והמשכיות היסטורית ורוחנית הוביל למילוי מגמתי של העבר ההיסטורי ב'רוח' והפיכתו למעין אוטופיה שבה התרבות נמשכת כעיקרון אורגני המאחד את החברה.²

דימוי המודרניות כשבר היה נטוע עמוק בתרבות האינטלקטואלית הגרמנית מאז שלהי המאה ה-19, מהגותם של פרידריך ניטשה ומרטין היידגר, שראו בתרבות המודרנית התנוונות אל תוך בינוניות תוך אבדן האותנטיות והמשמעות, ועד להוגים החברתיים הגרמניים של תחילת המאה ה-20 כמו גיאורג זימל, וילהלם דילתיי ופרדיננד טוניס, שתפסו את החברה כישות אורגנית ולא רק כמערכת יחסים בין פרטים שונים, כפי שטענו הוגי הנאורות הצרפתית. הביטוי המוכר לדימוי שונה זה של החברה נוסח בידי טוניס, שראה בתרבות בסיס למה שכינה Gemeinschaft ('קהילה'), לעומת ה-Gesellschaft, שמשמעו ה'חברה' של האינדיווידואלים המודרניים. לואי דיומונט הצביע על מקורו הייחודי של מתח זה, שנבע מן המפגש בין האינדיווידואליזם הרוחני הפנימי שמקורו ברפורמציה של לותר ושחלחל הלאה אל החיים התרבותיים הגרמניים, ובין האינדיווידואליזם החברתי הפוליטי מבית היוצר של הנאורות והמהפכה הצרפתית.³ כתוצאה מכך, רעיון הפיתוח העצמי, המבוסס על החיים הפנימיים של האינדיווידואל והבא לידי ביטוי במושג ה'בילדונג' (Bildung), היה משמעותי בתרבות הגרמנית המודרנית. אך פרדוקסלית, עיסוק אינדיווידואלי זה נתפס כזה וכמבוסס על ההשתייכות לקהילה, ה-Gesellschaft. ניתן לראות כי הסינתזה בתרבות הגרמנית המודרנית בין אינדיווידואליזם ובין הוליום חברתי קהילתי היוותה סוג של אדפטציה לתפיסה האינדיווידואלית המודרנית: היחיד אינו בודד ומובחן מהכלל אלא מזדהה עמו; הוא אמנם מרוכז בפנימיותו, אך תחושת פנימיות זו מבוססת על היותו גרמני ועל השייכות שלו לקהילה. המתח בין תרבות וציוויליזציה נע כחוט השני לאורך התפתחותן של המודרניזם האדריכלי והאמנותי בגרמניה. המתח בין החומריות, האורגניות וההמשכיות של צורות חיים מסורתיות לעומת העדפת הצורה, הקונספט האבסטרקטי, הפורמליות והחזרתיות

Frederic Schwartz, *The Werkbund*, Yale University Press, New Haven 1996, pp. 1-17 2
 Louis Dumont, *German Ideology: From France to Germany and Back*, University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 3-53 3

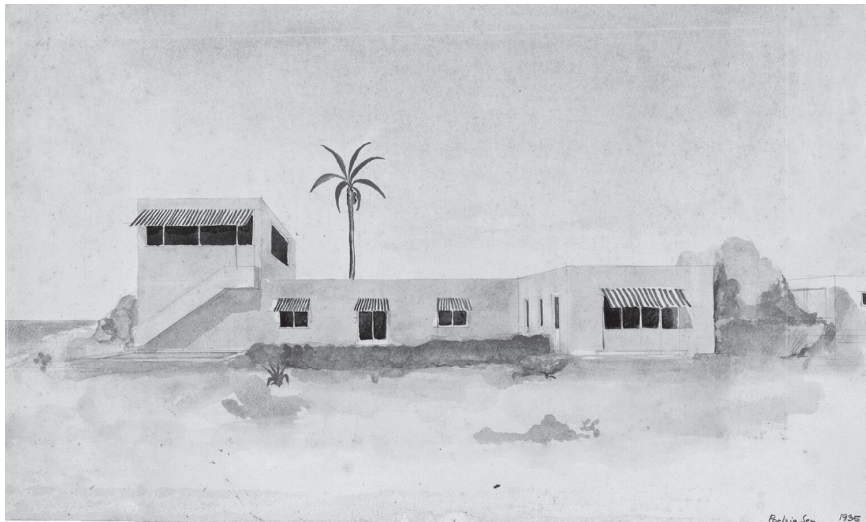
התעשייתית מופיע בגלגולים השונים של התנועות המודרניות. אלן קלהון טוען כי תנועת הרפורמה האמנותית בגרמניה היתה קשורה מתחילתה בשאלות של זהות לאומית, ואנשי התנועה נעו בין מודרניזציה ובין רצון לחזור לשורשים טרום-תעשייתיים, וכך חדרו בסופו של דבר ערכי הפולק אל תוך בסיס האוונגרד.⁴ בעוד המודרניזם המוקדם שלפני מלחמת העולם הראשונה החזיק בדיכוטומיה שבין התרבות והציוויליזציה ועסק באופן שבו ניתן 'לתרבות' את הציוויליזציה, ולהכניס את המכונה והייצור התעשייתי אל תוך תפיסת אסתטיקה אדריכלית-אמנותית, תפיסות האוונגרד החדשות שלאחר המלחמה כפי שבאו לידי ביטוי בתנועות כמו Neue Bauen ('אובייקטיביות חדשה'), אימצו לכאורה את הציוויליזציה על כל משמעויותיה, ולמעשה ביטלו את הדיכוטומיה האקסיומטית שהיתה קיימת בין המלאכה והאמנות כביטוי אינדיווידואלי ובין הטכנולוגיה כביטוי לסטנדרטיזציה. בתקופה זו היה ניסיון ליצור סדר חדש וקול אחד 'אוניברסלי' על ידי פנייה לאבסטרקציה ולפורמליות והשלה כביכול של סממנים רוחניים, לאומיים ואוטופיים, סדר שיחליף במובן מסוים את הסדר הקודם הטרומ-מודרני. אך שינוי זה היה לרוב צורני יותר ממהותי, וכך שלמרות שה- Neue Bauen קיבלו את הטכנולוגיה החדשה, הם ספגו כמעט בלי משים את הקונפליקט שבין ה'תרבות' וה'ציוויליזציה', שבלט באוונגרד שלפני המלחמה.⁵

ברוצקוס התחנך אצל שתי דמויות דומיננטיות בעולם האמנותי והאדריכלי של התקופה: הנס פולציג (1869-1936), מהאדריכלים המודרניים הידועים והמשפיעים בגרמניה בתחילת המאה ה-20, והצייר והתאורטיקן השווייצרי יוהנס איטן (1888-1967), אחד משלושת המורים הראשונים בבאוהאוס. פולציג ראה עצמו אמן, וניגש אל כל עבודה כדף חלק תוך ניסיון למצוא את הדבר הנכון למקרה הספציפי. המודרניזם האדריכלי של פולציג התאפיין בהתנגדות להיסטוריות ובמתן חשיבות למבני היום-יום; פולציג לא חיפש אחר צורות חדשות אלא השתמש במתודות הקונסטרוקציה החדשות רק ככלי להרחבת האפשרויות של המלאכה תוך שמירה על המשכיות עם העבר. ההעדפה של מבנים סולידיים על פני קונסטרוקציות והשימוש בדוגמאות היסטוריות של מבנים פרקטיים יצרו בתפיסתו קונפליקט בין ההכרה בחשיבות הטכנולוגיה ובין אהבתו הבלתי מסויגת לחומר ולמסורת. פולציג ביקש לבטא את ה'תרבות' הגרמנית באמצעות צורות מובחנות, תוך התנגדות לעצם האפשרות שצורה יכולה לנבוע מטכניקה. כמורה בשרלוטנבורג האמין פולציג כי לא ניתן ללמד במדויק מהי אדריכלות ועודד את הסטודנטים למצוא את דרכם האישית. הוא אפשר חינוך עצמי רדיקלי ועודד את הסטודנטים שלו לא לחקות את מוריהם אלא להביע עמדות מגוונות ומנוגדות, והדבר מצא ביטוי במגוון רחב של עבודות בסטודיו.⁶

4 Alan Colquhoun, *Modern Architecture*, Oxford University Press, Oxford & New York 2002; Idem, 'Criticism and Self-criticism in German Modernism', *AA files*, 28 (1994), pp. 26-33, 57-71, 87-107

5 Colquhoun, *Modern Architecture*; Idem, 'Criticism and Self-criticism', pp. 26-33

6 Julius Posener, *Hans Poelzig: Reflections on His Life and Work*, MIT Press, Boston 1992; John McKean, 'Becoming an Architect in Europe between the Wars', *Architectural History*, 39 (1996), pp. 124-146

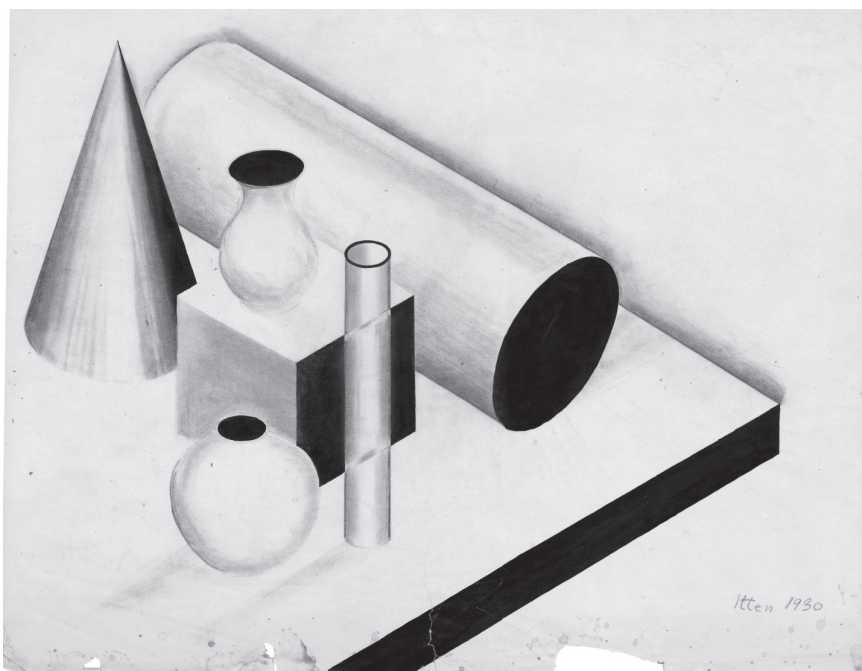


ציורים של ברוצקוס מהסמינר של פולציג (עיזבון ברוצקוס [בבעלות המשפחה])

תפיסתו החינוכית של איטן התבססה על האמונה שחינוך צריך לבנות את האדם השלם כיצור יצירתי ולצורך כך יש לשלב יחד כוחות פיזיים, חושיים, רוחניים ואינטלקטואליים. כפרימיטיביסט טען איטן שחינוך לאמנות מאפיל על תחושת הצורה הפנימית של

מודרניזם ירושלמי: יצירתו האדריכלית של דוד אנטול ברוצקוס

האינדיווידואל, הוא האמין בקיומן של אישיות שונות כאשר לכל סוג אישיות ביטוי אמנותי וצורני אחר, ולתפיסתו על המחנך לעזור לכל תלמיד למצוא את האחדות הפנימית שלו. כתוצאה מכך, אחת המטרות של הקורסים הבסיסיים בבאוהאוס המוקדם היתה לשחרר את הסטודנטים מידע קודם על מנת להגיע להבנה ולידע שהם שלהם בלבד. הקורס של איטן שם דגש על החוויה הסובייקטיבית שאינה נסמכת על פורמטים סגנוניים, והיה רחוק מהסגנון האנליטי שהיה במהרה לסמלו של הבאוהאוס. איטן עזב את הבאוהאוס ב־1923 ופתח בית ספר פרטי לאמנות בברלין ב־1926.⁷



רישום של ברוצקוס מהסטודיו של איטן (עיזבון ברוצקוס)

פולציג ואיטן לא החזיקו בתורה סגנונית מוגדרת וסגורה, והמודרניזם שלהם נסמך על עקרונות כמו החוויה הסובייקטיבית אצל איטן והפרגמטיזם אצל פולציג. הגישה המודרנית שלהם מבוססת על התנגדות לפורמליות צורנית, חיפוש אחר הביטוי האישי של האמן, ועבודה אינטואיטיבית. החינוך בתוך גישה 'תרבותית' זו השפיע על תפיסתו של ברוצקוס את האדריכלות המודרנית. כך הוא כותב:

Henry P. Raleigh, 'Johannes Itten and the Background of Modern Art Education', *Art Journal*, 3, 27 (1968), pp. 284-287; Johannes Itten, *The Art of Color*, John Wiley & Sons, New York 1973

המקום הוא הגורם החשוב ביותר שבו יש להתחשב ביצירה הארכיטקטונית. עם השלמתה הופכת היצירה לחלק מהמקום [...] כך ניתן לשמר את ההבדלים בין מקום למקום ולמנוע את הריסתם הן על ידי כוחות הטבע והן על ידי הציוויליזציה והטכנולוגיה, ש'מיישרים' את העולם ומבטלים את קווי האופי המיוחדים.⁸

פולציג ראה בארכיטקטורה ביטוי עמוק לחיבור אל מסורת הבנייה ואל הערכים שמבטאים זהות ותרבות. ניתן לומר כי בהתנגדותו להגדיר מה צריכה להיות האדריכלות הוא הגדיר מה היא לא צריכה להיות. לאור זאת החיבור למקום שעליו מדבר ברוצקוס הוא למעשה ההתנגדות ל'יישור' של הארכיטקטורה בידי הציוויליזציה, החזרתיות והפורמליות.⁹ אופן הפעולה האדריכלי של ברוצקוס מלמד כיצד עשה את המבנה לחלק מהמקום. נחום מלצר, שעבד עם ברוצקוס שנים רבות, מעיד על חשיבות התכנית כנקודת ההתחלה וכמרכז התכנון של ברוצקוס.¹⁰ שימת דגש על התכנית אפשרה לברוצקוס לשמור על גושים מלבניים ברורים ונפרדים במקום ליצור 'חזית גרפית', לדבריו. אופן עבודה זה מזכיר שוב את דרך עבודתו של פולציג, שעליו כותב ברוצקוס כי 'אהב לתכנן חללים וגושי בניין ברורים וגדולים'.¹¹ פולציג הדגיש את חשיבות התכנית הספציפית והשימוש היום יומי במבנה, כמו כן העדיף את הגושניות של הבניין באופן שמדגיש את החומר והמסה שלו. ברוצקוס כותב כי 'הארכיטקטורה היא אמנות תחומת החללים. האדריכל יוצר חללים פנימיים, שבהסתכלות מבחוץ מהווים עם תחומתם גושי בניין'.¹² במבנים שתכנן ניכר כי החומר בעל משמעות גדולה עבורו והוא רצה להדגיש את נוכחותו כמסה. הוא ממשיך וכותב כי:

על אף שהחלל והגוש הם נושאים ראשוניים בארכיטקטורה, עיקר עבודתו של הארכיטקט הינו קביעת אופי התחומת [...] הארכיטקט מגדיר חללים וגושים באמצעות תחומתם התלת ממדית בחומר, הוא מקנה לחומר את צורתו בהתאם לתכונותיו ובהתאם לסביבה שבה הוא מוצב.¹³

העדפת התכנית על פני החזית, והחומר והגושניות הנפחית על פני הצורה האבסטרקטית, מהווה אמירה מודרנית מסוימת וברורה שמתנגדת למסגרת פורמלית ומקדמת פרגמטיזם רציונלי ופרטיקולרי המתאים את עצמו למקום.

8 דוד אנטול ברוצקוס, **אקוורלים ובנייני אבן בירושלים**, דביר, תל אביב 1997, עמ' 19.
9 ספרי האדריכלות שהחזיק ברוצקוס במשרדו ונמצאו בעיזבונו מעידים על מקורות ההשראה המגוונים שלו. בספרייה נמצאו זה לצד זה ספר של אדולף לוס, ספר המתעד את עבודותיו של לה קורבוזיה, ספרים הסוקרים היסטוריה אדריכלית מקומית: רוסית, איטלקית, צרפתית וארמנית, ספר על אדריכלות הרנסנס, ספר על אדריכלות אוריינטלית, ספר המתעד שימושים שונים של אבן בבנייה, ועוד. הנוכחות של ספרים העוסקים במקום ובהיסטוריה הספציפית שלו, בסגנונות היסטוריים ובחומר ומאפייניו, מלמדת על אותו מודרניזם פתוח ולא פורמלי השואב השראה מחיבור לחומר, למקום ולהיסטוריה.

10 נחום מלצר, ריאיון, 30.1.2015.

11 ברוצקוס, **אקוורלים ובנייני אבן בירושלים**, עמ' 8.

12 שם, עמ' 19.

13 שם.

רק לאחר שהיה מרוצה מן התכנית עבר ברוצקוס, לדברי מלצר, לעיסוק בחזיתות. ברוצקוס בנה כמעט אך ורק בירושלים ופיתח משנה סדורה של שימוש באבן. ברוצקוס כותב:

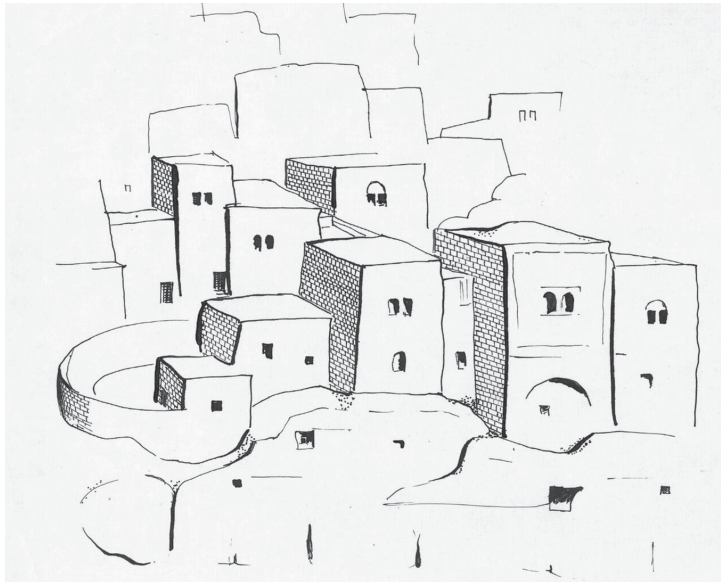
חשוב לשמר את הבנייה באבן במקום שהוא כולו אבן מטבעו. מראשיתה נבנתה ירושלים מאבן שנחצבה בהריה. סוג בנייה זה נשמר לאורך ההיסטוריה הארוכה של העיר, והמבנים העתיקים, ששרדו בה עד היום, יוצרים יחד אנסמבל הרמוני הודות לאחידות החומר [...] השימוש בקשת לקירוי פתחים רחבים לגיטימי מבחינה קונסטרוקטיבית ואיננו אורנמנט שנבנה מתוך נוסטלגיה בלבד.¹⁴

ברוצקוס ראה חשיבות בעשיית שימוש הגון באבן, הוא הקפיד על הפרטים השונים וביקש להדגיש את העושר של האבן באמצעות סידור האבנים, הבלטת העובי שלהן, פרטי הכיחול (המילוי שבין האבנים) והסיתות. לרוב, תכנן מסה של אבן גסה בתחתית הבניין בשילוב חלונות צרים וקטנים שידגישו את כבדות החומר, ואילו בחלק העליון של הבניין, שבו לא היה מעוניין לתת לאבן חשיבות קונסטרוקטיבית, הדבר בא לידי ביטוי ויזואלי באמצעות שימוש באבן מנוסרת רכה וקלה יותר הקבועה בין קורות בטון. בין גושי הבניין השונים נהג ברוצקוס למקם קיר אבן בעל מראה כבד ומחוספס כך שייצור הבחנה בין המסות והגושים השונים וייטע אותם בקרקע. הדיוק בעבודה עם החומר הוא שמאפשר ליצור חיבור אמתי ונכון עם המקום שאליו הוא שייך. מלצר התייחס אל אופן עבודה זה כפורמליזם מתון הנסמך על חוקיות אך גם מתאים את עצמו לסביבה.

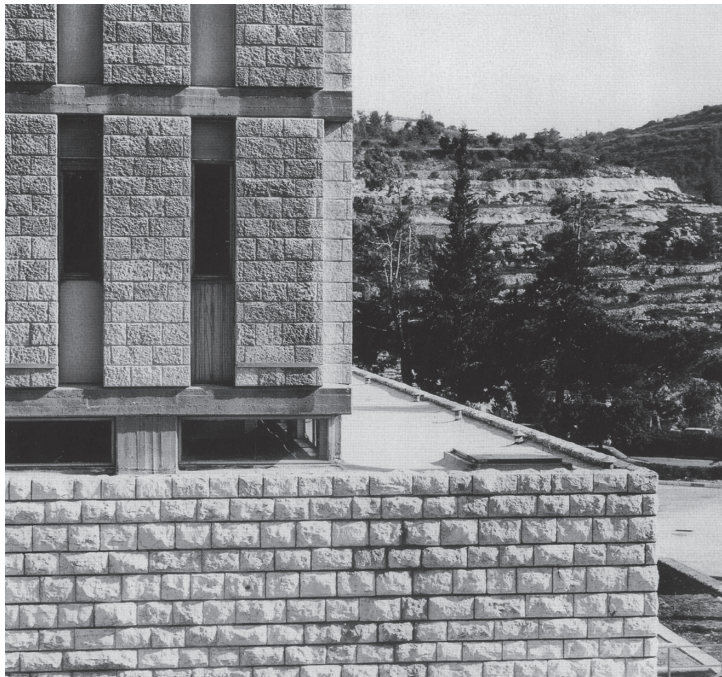
פיליפ ברנדייס, שעבד אף הוא במשרדו של ברוצקוס, מתאר את טכניקת הבנייה שהשתמש בה ומספר כי היה חשוב מאוד לברוצקוס לשמר את המשמעויות הקונסטרוקטיביות של האבן על מנת שלא תהפוך לקישוט בלבד.¹⁵ כך למשל בניית קיר החלה תמיד בסידור שורות האבנים אחת על גבי השנייה, ורק לאחר שכמה שורות היו מונחות זו על גבי זו נוצק הבטון מאחוריהן וכך שוב ושוב עד להשלמת הקיר; כך האבן היתה מקבלת משמעות קונסטרוקטיבית של ממש בתהליך הבנייה, ולא רק למראית עין. בנוסף, ניסה ברוצקוס לשמור על ההיגיון של הבנייה המסורתית ולכן במבנים שלו אין פתחים גדולים למעט קשתות בקומות הקרקע, שם יש היגיון קונסטרוקטיבי להימצאותן כנושאות הבניין. החומר הנושא בתוכו תכונות קונסטרוקטיביות, תחושות שונות, יחס לקרקע, לאקלים, לאור ולמגע הוא זה הקשור אל המקום, ולא הצורה נטולת הכובד והחיבור לקרקע. פולציג ניסה ליצור חיבור אל המקום ואל ההיסטוריה שלו באמצעות המלאכה והנגיעה הישירה בחומר ובקונסטרוקציה, הוא ביקש לבטא את העובדות הפשוטות של פרקטיקת הבנייה. ביחס המדוקדק אל החומר ואל השימוש בו ניתן לראות אפוא את הקשר המובהק ביותר של ברוצקוס למסורת המודרנית שלמד אצל פולציג.

14 שם, עמ' 19-20.

15 פיליפ ברנדייס, ריאיון, 13.3.2015.

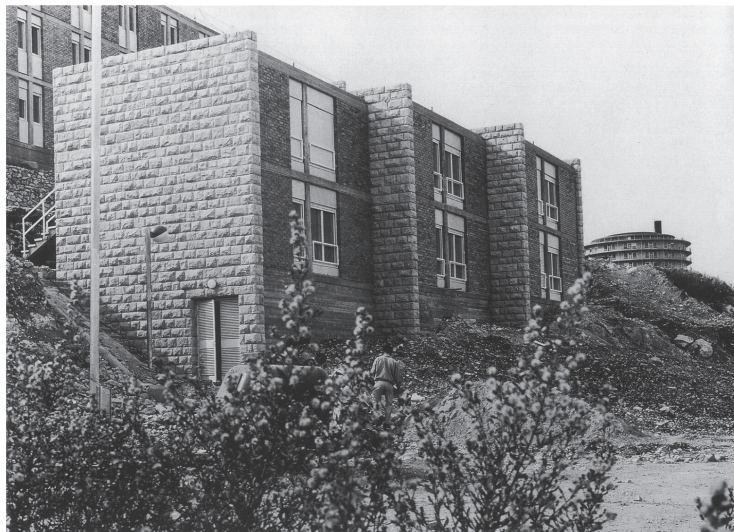


רישום מבני אבן (עיזבון ברוצקוס)

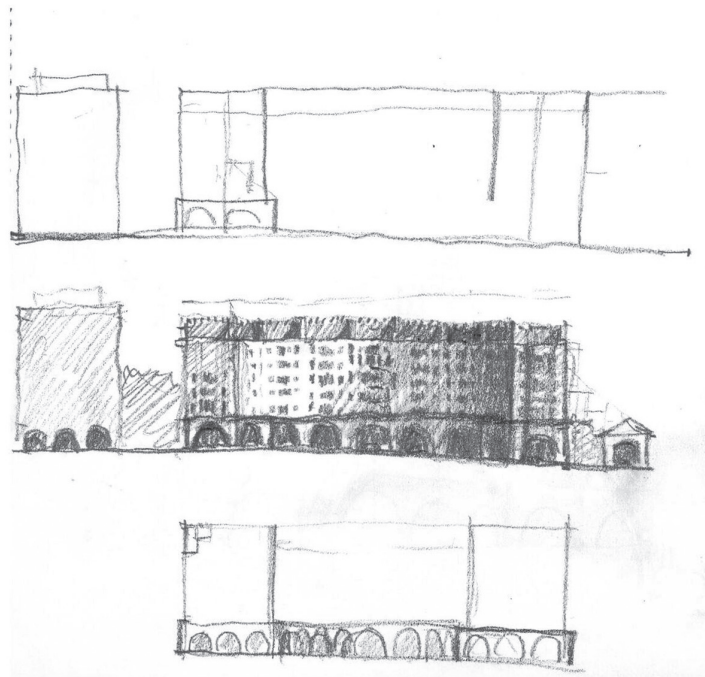


ד"א ברוצקוס, המרכז הרפואי הדסה עין כרם, בית הספר לרוקחות, פרט מעבודת אבן (ברוצקוס, אקוורלים ובניני אבן בירושלים, עמ' 105)

מודרניזם ירושלמי: יצירתו האדריכלית של דוד אנטול ברוצקוס



ד"א ברוצקוס, המרכז הרפואי הדסה עין כרם, מגורי סטודנטים נשואים
(ברוצקוס, אקוורלים ובנייני אבן בירושלים, עמ' 97)



ברוצקוס, סקיצה (עיזבון ברוצקוס)

נושא נוסף שהעסיק את ברוצקוס בתכנון היה ההתייחסות למראה הנוף הטבעי וההררי של ירושלים. העיקרון שהנחה אותו הן בתכניות הבינוי העירוני הן בתכנון מבנים היה שמירה על פתיחות הנוף והדגשת הטופוגרפיה הטבעית של ירושלים. ברוצקוס כותב:

תכונת הפתיחות, הנוגעת לנושא החלל, מאפשרת ראייה למרחקים בתוך העיר. תכונה זו קיימת בכל סביבה הררית שטרם נהרסה בבנייה לא מותאמת. את הפתיחות בערים ההרריות ניתן לשמר באמצעות השארת העמקים כשטחים פתוחים וירוקים. כפי שהחלל הארכיטקטוני הפנימי מוגדר לא רק על ידי קירות ותקרות, אלא גם על ידי רצפה, כך מהווה העמק את רצפתו של החלל האורבאני. בצדי המדרונות של העמקים הירוקים יש לבנות בנייה נמוכה, ולהגביה את הבניינים בהדרגה עם התרוממות המדרון. על הפסגות אפשר לעבור לבנייה גבוהה יותר, שכן הבניינים הגבוהים על הפסגות מסתירים רק את השמיים (תקרת החלל האורבני) [...]¹⁶

בתכניות בניין העיר הקפיד ברוצקוס לשמור על העמקים פתוחים על מנת ליצור רצף ירוק, ולבנות על הגבעות בנייה שתדגיש את הטופוגרפיה הטבעית. ברוצקוס משווה בין תכנון העיר על טופוגרפיה ובין מיקום המבנה על הקרקע שלו, וברור אפוא כי ראה חשיבות ביחסו של הבניין לקרקע שעליה הוא מונח. ברנדייס מספר כי את הבניינים הממוקמים על שיפוע תכנן ברוצקוס על פי עיקרון הבינוי העירוני, כך שיקצינו את הטופוגרפיה ו"יחגגו" את המראה הטבעי של ההר.



ד"א ברוצקוס, מרכז הבריאות בשייך ג'ראח, 1982-1987
(ברוצקוס, אקוורלים ובנייני אבן בירושלים, עמ' 75)

16 ברוצקוס, אקוורלים ובנייני אבן בירושלים, עמ' 19.

מלצר תיאר את עבודתו של ברוצקוס כ'אינטואיטיבית': 'הוא דיבר על העצים ועל האבנים' ולא על תאוריות.¹⁷ ברנדייס מוסיף כי ברוצקוס ניגש אל כל פרויקט כדבר חדש וייחודי וכי בכל פעם בחן מחדש כיצד לתכנן את הבניין הספציפי כך שהאמת של אותו בניין תבוא לידי ביטוי בתכנון. ניתן כעת להבין את העבודה האינדיווידואליסטית והאינטואיטיבית הזו לא רק כתפיסה וכדרך אישית, אלא כביטוי לשיח מסוים בתוך המודרניזם שהתנגד לרציונליות הפורמלית ולחזרתיות התעשייתית באמצעות חיפוש אחר ביטוי אמנותי רוחני ואף רומנטי, ביטוי של רוח התרבות וה'פולק' שיכולה לנבוע רק סובייקטיבית, אינדיווידואלית ואינטואיטיבית.

עיצובה של עמדה מודרנית ייחודית באמצעות תהליך תרגום

ברוצקוס הביא עמו כאמור את התפיסה המודרניסטית שספג בלימודיו בברלין כאשר היגר לירושלים ב-1935. אך כיצד השפיעה זהותו כמהגר יהודי על תפיסתו את המודרניזם התרבותי הגרמני, אסכולה שהיתה נטועה בהיסטוריה ובלאומיות הגרמנית? בחינת הרקע הביוגרפי שלו באמצעות תאוריות של תהליכי תרגום מאפשרת לנו הבנה של הטרנספורמציה שעבר המודרניזם הזה אל קונטקסט כה שונה גאוגרפית ותרבותית. ברוצקוס היה מהגר כפול, מסנט פטרסבורג שאותה עזב בילדותו, דרך ברלין ומשם לירושלים – שלוש ערים שהותירו בו חותם. בברלין, שבה עברו עליו שנות התבגרותו ולימודיו האקדמיים, היה ברוצקוס מיעוט בתוך מיעוט, מהגר רוסי בתוך קהילה יהודית. קהילה זו חוותה משבר זהות עם תחילת המאה ה-20, כאשר דור חדש של יהודים משכילים בני המעמד הבינוני בגרמניה חווה חוסר אמון באמנציפציה שהוריו האמינו בה. מצד אחד התנתקו משכילים אלה מהחיים היהודיים המסורתיים, אך מצד אחר הם גם לא התערו לחלוטין בחברה הגרמנית. שולמית וולקוב טוענת כי בו זממן שהיהודים הלכו והפכו לחלק בלתי נפרד מן התרבות הגרמנית, הם גם הלכו ובנו לעצמם כמעט ללא משים זהות יהודית קיבוצית נפרדת וחדשה. בעוד שנמשך תהליך הפריקה של מטען המסורת היהודית והחלפתו ב'גרמניות' אמיתית, הם לקחו בעצמם חלק בגיבוש מחדש כקבוצה חברתית-תרבותית נפרדת, מודרנית ולא מסורתית אך יהודית במובהק, ובעלת עולם חדש של מושגים וערכים.¹⁸

זהות קונפליקטואלית זו הביאה להתפתחות תגובות ורעיונות ייחודיים אל מול המפגש עם התרבות המשברית האירופית של שלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20.¹⁹

17 נחום מלצר, ריאיון, 30.1.2015.

18 שולמית וולקוב, 'ייחוד וטמיעה: פרדוקס הזהות היהודית ברייך השני', בתוך: משה צימרמן (עורך), **משברי הלאומיות הגרמנית במאה התשע-עשרה והעשרים**, מאגנס, ירושלים 1983, עמ' 169-187.

19 חגית לבסקי, **בטרם פורענות: דרכם וייחודם של ציוני גרמניה 1918-1932**, מאגנס, ירושלים 1990; Gershom Scholem, *On Jews and Judaism in Crisis: Selected Essays*, Schocken Books,

המודרנה לא ערערה אצל יהודי הפוסט־אמנציפציה עולם בטוח וקבוע, והשבר המודרני נחווה כהמשך של משבר זהות שהיו נתונים בו בלאו הכי. כמו רבים מהאינטלקטואלים האירופים בני זמנם, הם הושפעו, בניסיון לעצב את הזהות המודרנית שלהם, ממגמות פולק ויטליסטיות ומהרצון לחזור אל האימננטיות שבתרבות ההוליסטית. אך בעוד שבני דורם ניסו ליצור באמצעות תפיסות אלו מסגרת שלמה וסגורה, שתיתן מענה לשבר המודרנה ותספק את אותו ביטחון שנגזל מהם, ביקשו האינטלקטואלים היהודים לראות במתח ובדינמיות מאפיין חיובי של החיים המודרניים.²⁰ תפיסה זו מעלה אל פני השטח את המתח שבחיים המודרניים בין המסורת והביטחון ובין הרצון לשינוי וקדמה, בין המשיכה אל ה'פולק' ואל העולם שאבד ובין תפיסות חדשות, ובעצם מזהה במתח הזה כוח מניע ומצב רצוי שיש להישאר בו.

ההגדרה של מרטין בובר את היהודי כבן המזרח היא דוגמה לאופן שבו, באמצעות פיתוח זהות יהודית חיובית חדשה, הציב בובר את מורכבות היחס אל המודרני כמאפיין חיובי, ואת החיים בתוך מתח וניגודים כדרך חיים רצויה הבונה את האדם, ולא כמצב זמני ב־תיקון. לדבריו, השאיפה לאחדות היא המבדילה את היהודי מהאירופי; שלא כאירופי, שהעולם מופיע לפניו כריבוי של דברים, היהודי – כבן המזרח – תופס את העולם כשלם, הוא אוסף את נתוני החושים והופך אותם לאחד בפנימיותו. באמצעות המעשה והפעולה התמידית של תגובה למצב המשתנה, הוא מנסה להביא לאחדות גואלת. לפי בובר, היהודי חווה את העולם בצורה דינמית, הוא מייצר תנועה שנובעת מהתנועה האין־סופית שבתוכו, ובמקום אולי להתקבע במראה או דימוי הוא עוסק בפעולה. המהות היהודית נמצאת לפי בובר בתגובה התמידית למתח ולקונפליקט שבעולם. יש כאן העדפה של הזמן על פני המקום, ובהתאם, תפיסת המודרנה כהתחדשות תמידית.²¹ המתח בין תרבות וציוויליזציה מקבל כאן אפוא גוון אחר, לא עוד רצון לחזור אל העולם הטרום־תעשייתי שאבד, אל חיים אינטגרטיביים נטולי תחושת זרות, אלא תפיסה דינמית של ה'תרבות'. המשבר נתפס בעיני יהודי גרמניה כרצף וכמצב המשכי ולא כתופעה חד־פעמית הדורשת איחוי, וכך ההיסטוריה נהיית לשאיפה תמידית ולא ממומשת לגאולה, והמודרניות מייצגת הופעה של משהו עמוק וקדום יותר, הוויה מהותית של פוטנציאל שאינו שואף לסגירה. כבן למשפחת מהגרים שהגיעה לברלין מסנט פטרסבורג נשא עמו ברוצקוס רובד נוסף של אותה זהות מורכבת. בשנים שלאחר המהפכה הבולשביקית היתה גרמניה ובייחוד

New York 1976; Alona Nitzan-Shifan, 'Erich Mendelsohn: From Berlin to Jerusalem', MA Thesis, MIT, Cambridge, MA 1993.

- 20 שלום רצבי, 'ציונות כתאופוליטיקה ואי־טבעיותה של הלאומיות היהודית', *עיונים בתקומת ישראל*, 14 (2004), עמ' 97–129; זוהר מאור, 'הארץ הבלתי מושגת: על השורשים המרכזיים של "ברית שלום"', בתוך: עדי גורדון (עורך), 'ברית שלום' והציונות הדו־לאומית: 'השאלה הערבית' כשאלה יהודית, כרמל, ירושלים 2008, עמ' 93–111; אורי רם, *שובו של מרטין בובר*, רסלינג, תל אביב 2015.
- 21 Martin Buber, *On Judaism*, Schocken Books, New York 1967; פאול מנדס פלור, 'אוריינטליות ומיסטיקה, האסתטיקה של מפנה המאה הי"ט והזהות היהודית', *מחקרי ירושלים במחשבת ישראל*, ג (1984), עמ' 623–681.

ברלין יעד מועדף להגירה מרוסיה. ברלין היוותה את המרכז התרבותי של הרוסים הגולים, והתקיימה בה קהילה פעילה בעלת תרבות פורחת. העיסוק הרב של קהילת המהגרים בזהות ובתרבות הרוסית הושפע בשנים אלו השפעה ניכרת משיח התרבות הגרמני. כמו הדחייה הרומנטית של הגרמנים את הציוויליזציה המערבית, דחו אותה גם המהגרים הרוסים, אך אלה הכלילו כעת את גרמניה בתוך אותו 'מערב' וראו ברוסיה את המקור להתחדשות תרבותית שתגאל את הציוויליזציה. המבט הסנטימנטלי והאידיאליסטי של אותם מהגרים על רוסיה הושפע מהתפיסה האנטי-מערבית של רבים מאנשי הרוח הגרמנים בתקופת ויימר, כמו האינטרפרטציה שעשו ההוגים הגרמנים היהודים לזהות המזרחית היהודית.²² בוריס דב ברוצקוס, אביו של דוד אנטול, היה פעיל בקהילה הרוסית הליברלית האנטי-קומוניסטית.²³ ניתן להניח כי החיים החברתיים והתרבותיים של הקהילה הרוסית הדומיננטית בברלין בשנים שגדל בה ברוצקוס, כמו גם המעורבות הרבה של אביו בחיי הקהילה, הותירו רושם על ברוצקוס והשפיעו על עיצוב זהותו. תפיסת הזהות הייחודית של המהגרים הרוסים, והפרשנות שנתנו לשיח התרבות הגרמני, התווספו אפוא לתפיסה המודרנית של יהודי גרמניה ולדרך ראייתם את המשבר המודרני, וכך נוצרו רבדים שונים בזהותו של ברוצקוס המשתרגים זה בזה לכדי יצירת תפיסה מודרנית ייחודית שדרכה קרא את המציאות שחי בה.

עמדה מורכבת זו באה לידי ביטוי בארכיטקטורה של ברוצקוס. בביתני המעבדות בגבעת רם הוא שילב בין אופקיות הנוצרת ממסת האבן שבתחתית המבנים – ומדגישה את החיבור לקרקע ואת היציבות של הבניין – ובין אלמנטים אנכיים ודקים מבטון הצומחים מהמסה ויוצרים תחושת פתיחות וריחוף של המבנים. למעשה, בכל הפרויקטים שתכנן ברוצקוס ניתן לראות ניגודיות בסיסית בין שימוש באבן כבדה ו'מסורתית' ובין שימוש באבן מסותתת קלה ובקורות בטון בעלות מראה מודרני מובהק. ברוצקוס כותב כי 'שני גורמים קובעים את אופייה המיוחד של ירושלים: פתיחותה והבנייה מאבן'.²⁴ נראה כי הוא שילב שני מוטיבים שאותם ראה בירושלים ושזר אותם בתוך הארכיטקטורה שלו: חיבור לקרקע, לאבן ולכבדות שלה, ורצון להשתרש בהם מצד אחד, ופתיחות לנוף, שימוש במוטיבים אנכיים המתנתקים מהקרקע, והפיכת האבן הכבדה לקלה מן הצד האחר; אנכיות ואופקיות שלובים זה בזה, כבדות וקלילות. ניתן כעת להבין את הארכיטקטורה של ברוצקוס לא רק כביטוי ישיר של תפיסות המודרניזם התרבותי, אלא גם כתוצר של תהליך מורכב של תרגום ופירוש.

22 Robert C. Williams, *Culture in Exile: Russian Emigres in Germany 1881-1941*, Cornell University Press, London 1972; Alexander Dolinin, "The Stepmother of Russian Cities": Berlin of the 1920s Through the Eyes of Russian Writers', in: Gennady Barabtarlo (ed.), *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*, Berghahn Books, New York 2000, pp. 225-240

23 ויקטור סורוקין, הערות בתוך *Социалистическое хозяйство* (כלכלה סוציאליסטית), בוריס דב ברוצקוס (הוצאת פריז 1988), ברוסית במקור.

24 ברוצקוס, *אקוורלים ובנייני אבן בירושלים*, עמ' 19.

התבוננות על הטרנספורמציה שעברו הרעיונות המודרניים בארכיטקטורה של ברוצקוס חושפת תהליך תרגום שאינו מתרחש ישירות בין שני מרחבים תרבותיים, אלא נובע מתרגום כפול של מי שאינו משתייך לחלוטין לאף אחד משני המרחבים הללו. את ה'תרבות' שברוצקוס קורא כחצי זר בתוך המרחב הגרמני שאימץ הוא מתרגם אל מרחב זר חדש – ירושלים, שאליו הוא מנסה למצוא חיבור. תאוריות העוסקות בתנועה של התרבות (Cultural Transfer)²⁵ מספקות מסגרת להבנה של תהליך זה, מאחר שהן יוצאות נגד התפיסה של התרבות כגוף קוהרנטי ומהותי המתנגש עם תרבויות ורעיונות אחרים בעת מפגש עמם. ההבנה כי רעיונות אינם נעים רק בין דיסציפלינות אלא גם דרך הזמן, המרחב והשפה, ונישאים על ידי אנשים הנמצאים בתנועה, שמסעם עובר בין תרבויות, בין מערכות שונות של ייצור משמעות ובין גבולות פוליטיים, מרחיבה את ההגדרה המקורית של התרבות. התרגום מוגדר בהקשר זה כזרימה תרבותית בין מקום אחד לאחר, תהליך החושף מתחים וקונפליקטים, ובו מקום לגיטימי למרחק, לעיוות ולטרנספורמציה. בעצם ניתן לראות בתרבות עצמה קונספט של מעבר, תרבות בתנועה ותרגום כתנועה, כתהליך מתמשך של התדיינות ודיפרנציאציה. אם כן, תנועה תרבותית אין משמעה מעבר בין תרבויות סטטיות ומהותניות, וגם לא מעבר פיזי של התרבות כדבר סגור, אלא משחק משתנה בתוך המסגרת הנקראת תרבות. כך ניתן לבחון את עבודתו של ברוצקוס לא כייצוא של שיח מודרני מסוים אל תוך מרחב חדש, אלא כפתיחת השיח עצמו מבחינה מרחבית ורעיונית.²⁶

כיצד יישם ברוצקוס את תהליך התרגום הזה? אנו מציעות לראות בפרקטיקה הכפולה שלו כאדריכל וכצייר מתודולוגיה ייחודית של תרגום. במשך כל שנות חייו בעיר, במקביל לעבודתו כאדריכל, לא פסק ברוצקוס מלצייר את ירושלים. קולין בתו מספרת כי הקדיש רק כמחצית מיומו לעבודה במשרדו ולאחר מכן התפנה לציור.²⁷ ירושלים במלאתה ובדחיסותה היוותה השראה ומקור ליצירה, וברוצקוס כותב על ירושלים כי 'המפגש עם ירושלים הותיר בי רושם עז, בפרט יופייה הפיזי, התוכן הרב שבה ורב גוניתה התרבותית'.²⁸

25 Transfer Cultural הוא מונח שנטבע לראשונה על ידי מישל אספיין (Michel Espagne), שחקר בשנות השמונים של המאה הקודמת את המעברים התרבותיים שבין גרמניה לצרפת. בעשורים שחלפו מאז מייצג המונח שדה מחקר עצמאי העוסק בתהליכים בין-תרבותיים, תוך עיסוק בדיאלקטיקה שבין המשכיות של זהויות תרבותיות מצד אחד ובין תהליכי שינוי ותנועה של רעיונות מצד אחר, תוך הבנה כי לא קיימת מלכתחילה תרבות יציבה ומושרשת וכי השינוי והתנועה מעצבים את התרבות מראשיתה.

26 Esra Akcan, 'Translations in Architecture', *International Journal of Middle East Studies*, 45, 3 (August 2013), pp. 578-580; Idem, *Architecture in Translation*, Duke University Press, Durham, NC 2012; Anna Veronika Wendland, 'Cultural Transfer', in: Birgit Neumann and Ansgar Nünning (eds.), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin and Boston 2012, pp. 45-67; Manuela Rossini and Michael Toggweiler, 'Cultural Transfer: An Introduction', *Word And Text*, 4, 2 (2014), pp. 5-9.

27 קולין שבתאי ברוצקוס, ריאיון, 29.1.2015.

28 ברוצקוס, *אקוורלים ובנייני אבן בירושלים*, עמ' 15.

מודרניזם ירושלמי: יצירתו האדריכלית של דוד אנטול ברוצקוס



ד"א ברוצקוס, שער שכם, ירושלים, 1936
(ברוצקוס, אקוורלים ובנייני אבן בירושלים, עמ' 15)



ד"א ברוצקוס, רישום, 1936 (עיזבון ברוצקוס)

מלצר מספר כי ירושלים היתה בבת עינו של ברוצקוס, וכי למפגש עם ירושלים על העושר הפיזי, הרוחני והתרבותי שלה, היתה השפעה ברורה על יצירתו; המבנים תוכננו למען העיר ומתוך רצון להשתלב בה. ברוצקוס ראה חשיבות בלמידה של המקום: 'את התקופה הראשונה לשהותי בעיר הקדשתי להכרות עם המקום, טיולים לאורך חומות העיר העתיקה, התבוננות בסביבה והתרשמות ממנה'.²⁹

הציור והארכיטקטורה הם שני אופני יצירה העומדים בפני עצמם אך גם נושקים זה לזה ומשפיעים זה על זה, ובחינה של האחד מאפשרת הבנה של השני. ברוצקוס כותב: 'האקוורלים והרישומים [...] צוירו מתוך שמחת יצירה ללא קשר עם הפרויקטים הארכיטקטוניים, אך הם יכולים להוות את הרקע הרגשי שלהם'.³⁰ ובמקום אחר הוא מוסיף: 'לציור ולארכיטקטורה באותם מקומות, יש השפעה הדדית מבורכת. הציור מעמיק את הניתוח ומוסר דבר רגשי, שניתן לבסוף לאבחנה רציונלית, וזו, בתורה, מסייעת ליצירה הארכיטקטונית'.³¹

ברוצקוס כותב כי היה חשוב לו לצאת החוצה פיזית על מנת לצייר, כך שיוכל לתפוס את הדברים כמו שהם ללא תיווך:

האקוורלים צוירו ישר מהטבע, מתוך קשר חזותי חזק עם האובייקט [...] לפעמים צוירו האקוורלים עם השמים למטה. כך מתעלמים מההבנה הרציונלית והתמונה נוצרת פחות 'חכמה' יותר חושית. הרישומים צוירו, עד כמה שהדבר ניתן, בלי להסתכל על הנייר, כדי לא לקטוע את קשר העין עם האובייקט.³²

קולין מספרת כי היו בביתם ספרי אמנות אימפרסיוניסטיים רבים וכי אביה הושפע מהם מאוד. בגישה שלו אל הציור ניכרת תפיסה אימפרסיוניסטית השמה דגש על תפיסה ראשונית ואינטואיטיבית של המקום, תפיסה שיכלה לאחר מכן לקבל ביטוי מחושב ורציונלי בתכנון הארכיטקטוני. ברנדייס מספר כי ברוצקוס נהג להפוך את השרטוטים שעבר עליהם במשרד על מנת להתנער ממקובעות ומתפיסות קודמות ולהתבונן בעין חדשה על העבודה. יש כאן נקודת השקפה בין הציור לתכנון, רגע שבו יכולה התכנית להתנער מההיגיון ומתהליך יצירתה ולהפוך גם היא לאובייקט חושי שאותו ניתן לבחון דרך האינטואיציה.

לאור הפרקטיקה הזו אנו מציעות לראות בציור את הדרך שהובילה את ברוצקוס אל מגע בלתי אמצעי עם המקום הזר לו ואל פיתוח של אינטואיציה לגבי הארכיטקטורה המקומית, אינטואיציה שלא היתה קיימת אצלו בטבעיות בשל היותו מהגר. ברוצקוס הגיע ממסורת מודרנית השמה דגש על החיפוש אחרי הפתרון הספציפי, העבודה

29 שם.

30 שם, עמ' 20.

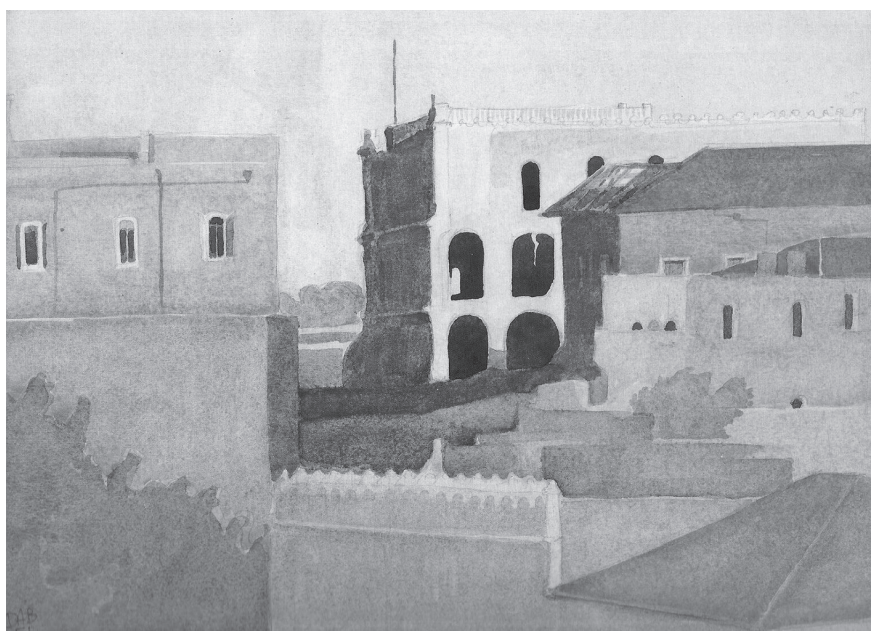
31 דוד אנטול ברוצקוס, ארכיטקטורה, בית האמנים, ירושלים 1993.

32 ברוצקוס, אקוורלים ובנייני אבן בירושלים, עמ' 20.

מודרניזם ירושלמי: יצירתו האדריכלית של דוד אנטול ברוצקוס



ד"א ברוצקוס, אזור ממילא לפני הריסתו, צבעי מים, 1975
(ברוצקוס, אקוורלים ובנייני אבן בירושלים, עמ' 32)



ד"א ברוצקוס, רחוב שלמה המלך, צבעי מים, 1951
(ברוצקוס, אקוורלים ובנייני אבן בירושלים, עמ' 54)

האינדיווידואלית, והדחייה של סט כלים מוכן לתכנון. כמו פולציג, גם הוא שאף ליצור רצף עם ההיסטורי והמקומי, אלא שלהבדיל ממנו הוא יצר במקום זר לו. יצירת אינטואיציה לגבי מקום וחומר שאינם טבעיים לו מלכתחילה אפשרה לו לייצר חוקיות בתוך הקריאה שלו את השפה מקומית, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בשימוש שעשה באבן ככלי שאפשר לו לנטוע את המבנים בקרקע. הציור אם כך מהווה כאן חוט מקשר המנסה לטוות את החיבור עם הסביבה במקום שהעבודה האדריכלית בלבד אינה מספיקה.

אך החיבור של ברוצקוס אל המקום אינו זהה לזה של פולציג, שכן פולציג חיפש אחר חיבור אינטואיטיבי ואישי כיוון שדחה את הכיוון הפורמלי והרגולרי של המודרניזם, אותו ראה כפוגע במה שהוא תפס כ'תרבות'. פולציג, וכמוהו איטן, היו מחויבים למסורת ולערכים רוחניים שהם ראו עצמם כממשיכיהם. פוזנר, המתאר את רוח התקופה והמקום שבתוכה פעל פולציג, טוען כי אדריכלים כמו חברי ה'ורקבונד'³³ חיפשו אחר האיכות, שהם למדו לכנותה 'תרבות' ואותה הגדירו מתוך תחושה רגשית ואינטלקטואלית של חוסר. ה'תרבות' היתה בשבילם מה שכבר אין בידם והם טרם הצליחו לרכוש מחדש. התודעה שעמדה אפוא מאחורי עבודתו של פולציג ושל אחרים, לפי פוזנר, היתה יצירת ה'תרבות', תודעה של תחושה אחת עם ההיסטוריה.³⁴ ברוצקוס לעומת זאת למד את המקום דרך הציור כך חלק, וניסה לתפוס אותו כפי שהוא ולפתח מתוך כך דרך תכנון אישית. הארכיטקטורה שברוצקוס יצר מסוגלת להכיל את הניגודים שפולציג, בגלל מחויבותו למסורת, לא היה יכול לעשות. ברוצקוס היה משוחרר מן הסינתזה ומהקשר הלא ניתן לערער שבין האישי להוליסטי, המאפיין את התפיסה המודרנית הגרמנית, ולא היה מחויב להכנעה ולהזדהות של היחיד כלפי התרבות.

אם כן, רעיונות התרבות והציוויליזציה עברו טרנספורמציה; החיבור אל המקום והתרבות קיים בארכיטקטורה של ברוצקוס אך מה שמניע אותו הוא לא הפחד מניתוק מאותו מקום, מאותו רצף של מסורת, אלא היכולת להתחבר לכל מקום. הקונפליקט המודרני שממנו מגיע ברוצקוס, הנע בין הקיים ובין החדש והמשתנה, נפתח ומקבל עתה משמעויות נוספות. ההתנגדות לציוויליזציה ולטכנולוגיה אמנם קיימת גם בתפיסתו של ברוצקוס, אך משאבר העוקץ של ההקשר המקורי הגרמני, שהכיל חשש מהם, היחס אל החדש משתנה ובמקום זהירות ותחושת קונפליקט ואיום נשאר הרצון לעושר ולמורכבות של ביטויים מקומיים ללא פחד של איבוד הזהות המקורית.

נקודה מעניינת שכדאי לעמוד עליה היא העובדה כי המסורת המודרניסטית שהביא עמו ברוצקוס לירושלים הכילה התנגדות פנימית לתרגום. בעוד שפת ה'ציוויליזציה', המייצגת פיתוח והתקדמות מדעית וטכנולוגית, התיימרה להיות אוניברסלית ועל כן ניתנת לתרגום בכל מקום, ייצגה ה'תרבות' המשכיות עם מסורת הקשורה אל המקום והזמן הספציפיים

33 ארגון שהוקם בגרמניה ב-1907 ומטרתו היתה להאיץ את האינטגרציה בין האמנות לתעשייה ברמה הלאומית.

34 Posener, Hans Poelzig, pp. 263-270

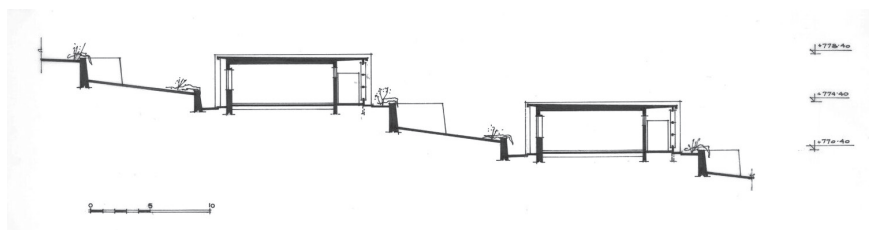
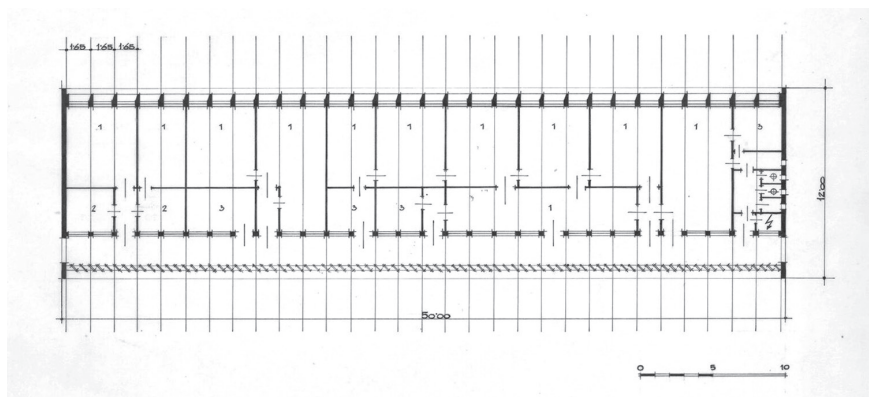
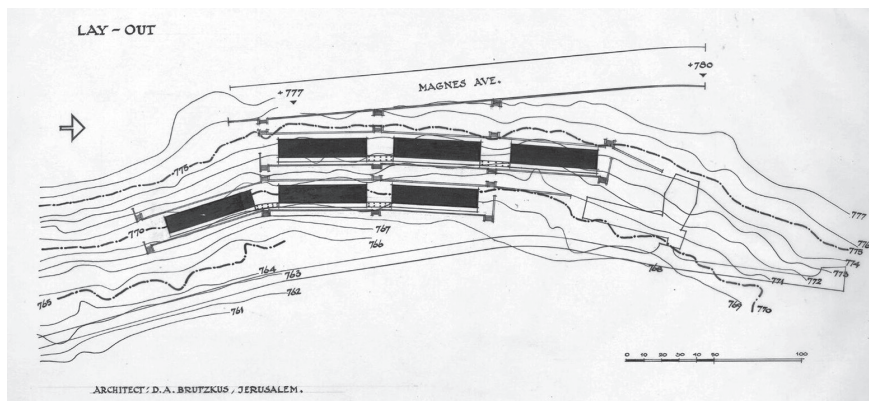
שלה, שפה הממאנת להיתרגם אל מקום אחר ואל היסטוריה אחרת. אך מעניין כי דווקא מסורת סגורה זו היא שאפשרה לברוצקוס ליצור דיאלוג עם הסביבה המקומית, שלא כמו הניסיון הרווח בשנותיה הראשונות של המדינה ליצור באמצעות השפה הפורמליסטית נוף בנוי מודרני ונקי, המתייחס אל המקום כטבולה ראסה. הפתיחות שבה קרא ותרגם ברוצקוס את הגישה המודרנית התרבותית היא שאפשרה לו, בסופו של דבר, ליצור אל מול הסטנדרטיזציה הזו גמישות ביחס שבין המקום לצורה הנובעת ממנו. ב־1935 שקל פולציג להגר מגרמניה. הוא נסע לאיסטנבול והתלבט אם לקבל שם משרת הוראה, אך בסופו של דבר חזר מאוכזב לגרמניה. לרעיונות שלו כבר לא היה מקום בגרמניה, אך לו לא היה מקום אחר חוץ מגרמניה. ברוצקוס, המהגר היהודי הנודד, היה יכול לקחת את הרעיונות שלו וליישם אותם במציאות שונה לחלוטין.

הקרקע כאפשרות למפגש ישיר עם המקום

ביתני המעבדות בגבעת רם נבנו על קרקע נטולת קונטקסט בנוי אך עם זאת היו רגישים לנוף, לטופוגרפיה ולחומר המקומי. למעשה, בסוף שנות הארבעים ותחילת שנות החמישים תכנן ברוצקוס פרויקטים רבים בקריית הממשלה ובגבעת רם, אזורים שהיו אז רחוקים ממרכז העיר. כיצד בפרויקטים אלה בא לידי ביטוי החיבור הישיר, הלא מתווך והקונפליקטואלי שלו עם המקום? ביתני המעבדות, אולי הייצוג המתומצת ביותר למודרניזם התרבותי של ברוצקוס, מבוססים על תכנית פונקציונלית ומינימלית המאפשרת לעצב את הביתנים כקבוצות פשוטות המונחות על אבן גסה וצומחות מתוך המסה שלה. השילוב הנוצר בביתנים בין האופקיות, מסת האבן הכבדה, החיבור לתוואי הקרקע והצמיחה ממנו, ובין האלמנטים של בטון חשוף, דק ואנכי, שמהם עשויות חזיתות המבנה, מדגים בצורה הטובה ביותר את שני המוטיבים הנוכחים בעבודתו של ברוצקוס בירושלים: אנכיות ואופקיות, כבדות וקלילות, הקרקע והחומר מול הפתיחות אל הנוף ההררי. נראה כי דווקא באמצעות התכנית הפונקציונלית המודרניסטית הצליח ברוצקוס ליצור מבנים הנראים כאילו צמחו מהקרקע, טבעיים בסביבתם, ורנקולר מודרניסטי.

ב־1949, לאחר שירושלים הוכרזה כבירת ישראל, הכין ברוצקוס לקריית הממשלה תכנית מתאר בעלת עקרונות דומים. המבנים שתכנן, מסות מלבניות ברורות ופשוטות אותן שכפל ומיקם לאורך שני צירים ניצבים, היו נטולי קישוטיות וסממנים עיצוביים מובהקים, אך הם הוצבו באופן משתנה ביחס לטופוגרפיה, למבנים האחרים ולנוף, כאשר שטחי הציבור שבין המבנים הלכו והשתנו אף הם בהתאם להפניות הספציפיות אל הנוף. יותר מכך, סידורם של המבנים במרוכז לאורך הצירים, ולא הומוגנית על פני השטח, הביא ליצירת תחושה עירונית מורכבת. פרויקטים אלה מהווים דוגמה לאופן בו ברוצקוס עוסק בטיפוס מודרניסטי גנרי וחזרתי, תוך צמצום הסכמה האדריכלית למודול בסיסי ופשוט, אך שובר את הסטנדרטיות והגנריות שוב ושוב במפגש עם הקרקע. המפגש של השפה

המודרנית והפונקציונלית עם המקום ועם הקרקע מהווה אם כך את הנקודה שבה, דווקא מתוך השימוש בסכמתיות המודרניסטית, ברוצקוס מכניס את הסיטואציה הספציפית ואת האינטואיציה לתוך הפורמליות הסטנדרטית. ניתן לראות כי החיבור הישיר עם המקום בא לידי ביטוי באופן התמציתי ביותר דווקא בתכנון המודרני של ברוצקוס, שהיה נטול קונטקסט בנוי, כאשר הקרקע הריקה עצמה ולא המרקם העירוני המסוים מהווה את הבסיס לחיבור אל המקום וליצירה בו.



ד"א ברוצקוס, תכניות וחתך של ביתני המעבדות, גבעת רם, 1955 (עיצובן ברוצקוס)

מודרניזם ירושלמי: יצירתו האדריכלית של דוד אנטול ברוצקוס



ד"א ברוצקוס, תכנית בניין לקריית הממשלה שהוגשה לתחרות, 1949
(ברוצקוס, **אקוורלים ובנייני אבן בירושלים**, עמ' 57)

הניסיון לנטוע את הארכיטקטורה המודרנית בהרי ירושלים לא היה ייחודי לברוצקוס, שכן הדבר מאפיין את עבודתם של אדריכלים רבים יוצאי המרחב הדובר גרמנית, דוגמת אריך מנדלסון, היינץ ראו, לאופולד קרקואר, פריץ קורנברג, דב קוצ'ינסקי ואחרים. אדריכלים אלה חיו ופעלו בעיקר בירושלים ויצרו ארכיטקטורה ייחודית הנבדלת מזו המודרנית שנבנתה באותה תקופה, 'מודרניזם ירושלמי', ועבודתם מהווה את הקונטקסט המקומי ליצירתו של ברוצקוס.

התבוננות על המודרניזם הירושלמי ככלל מגלה ניסיון ליצור חיבור למקום מתוך דיאלוג בינו ובין השפה המודרנית, ובכך לפתוח את המקום מהסגירות שלו ובאמצעות המפגש ליצור זהות חדשה, מודרנית אך גם ספציפית.

הקוביות המודרניסטיות הפשוטות שיצר מנדלסון בהר הצופים הן דוגמה לרצון לשלב ערכים מודרניים עם ערכים מקומיים. מנדלסון ביקש לדמות את האוניברסיטה לכפר ערבי, אותו תפס כבתים שצמחו מהאדמה בצורה אורגנית, אך בו בזמן לא רצה לחקות את הבנייה המקומית, ולכן נמנע מלהשתמש באבן גסה או במוטיבים אוריינטליים, ויצר מבנים

מודרניים בעלי צורות פונקציונליות ומינימליות.³⁵ הגופים הפריזמיים הארוכים נטועים בתוך נוף הגבעות המדברי, אך אינם משתלבים במקומי אלא מגיבים אליו ומותירים מתח בינו לבין החדש.

אברהם ארליק כותב על תכנונו של לאופולד קרקואר כי:

צירוף הבניינים מקוביות ומפריזמות נהפך לקרקואר מתורה מופשטת לדרך מעשית לשילוב הבניינים בנוף המקומי. אין הוא מחקה את בנייני ליפתא. אין הוא מחפש אקזוטיקה מזרחית – דבר זה הוא ממנו והלאה. הוא לומד מהם צירופי גופים: אלה אינם סתם עניין של צורה אלא ביטוי להתאמת הבניין למבנה הקרקע. התאמה זו קושרת את הבניין אל הנוף, הופכת אותו לחלק ממנו על אף צורתו הגבישית, שאינה חוששת להיראות כמו שהיא ואינה מנסה להסתגל לצורותיה הטבעיות של הסביבה.³⁶

כמו מנדלסון, קרקואר משתמש ברעיונות מודרניים מובהקים כחלק מן המקומיות, הוא לומד את השפה המקומית לא מתוך רצון להמשכיות פשוטה שלה, אלא מתוך רצון להרחיב אותה בלי לכסות על הפער שבין היצירה שלו ובין המקום.

על מנת להבין את הקונטקסט לעשייה האדריכלית הזו יש צורך להתבונן בקונטקסט האינטלקטואלי של הציונות המרכז-אירופית, שהיתה המצע שהזין את זהותם היהודית-גרמנית של אותם אדריכלים ירושלמים. יפעת וייס טוענת כי ציונות תרבותית זו התפתחה הן כריאקציה ללאומנות הגרמנית הן מתוך המצב המשברי היהודי המודרני.³⁷ התפיסה העל-לאומית של בובר ותפיסתו המשברית של הוגו ברגמן³⁸ מייצגות שילוב בין השפעה של תורות לאומיות המושגות על התפיסה האורגנית-התפתחותית, הרואה במולדת אבן שתייה לכינונם של חיי עם, ובין יציאה מהמקום האורגני אל תפיסה משיחית אוניברסלית. בובר קרא אמנם להתחדשות יהודית באמצעות שיבה אל הממדים הארציים, אל העשייה והאדמה, אך שלום רצבי הראה כיצד בו בזמן היתה תפיסת ציון שלו עמוקה יותר מתפיסת המולדת בתאוריות הלאומיות האורגניות. החיבור לציון הוא לדידו חיבור הנמצא מעל ההיסטוריה, וזיקת העם לארץ אינה מבוססת על יחס אורגני

35 Diana Dolev, 'Architecture and Nationalist Identity: The Case of the Architectural Master Plans for the Hebrew University in Jerusalem (1919-1974) and Their Connections with Nationalist Ideology', Ph.D. dissertation, The Bartlett, UCL 2000; Alona Nitzan-Shifan, 'Contested Zionism – Alternative Modernism: Erich Mendelsohn and the Tel Aviv Chug in Mandate Palestine', *Architectural History*, 39 (1996), pp. 147-180

36 אברהם ארליק, 'לאופולד קרקואר', תוי, 11 (1973), עמ' 113-114.

37 יפעת וייס, 'אתנו-לאומיות מרכז אירופית ודו-לאומיות ציונית', בתוך: גורדון, 'ברית שלום', עמ' 43-67.

38 רצבי, 'ציונות כתאופוליטיקה'; Paul Mendes Flohr (ed.), *A Land of Two Peoples: Martin Buber on Jews and Arabs*, Oxford University Press, New York 1983; ניצן ליבוביץ', 'פילוסופיית הזמן של הוגו ברגמן', בתוך: גורדון, 'ברית שלום', עמ' 93-111.

אלא על המפגש עם האלוהי, אותו 'אתה נצחי' שאינו זהה לאימננטי. הביטוי המדיני שנתנה אגודת 'ברית שלום' לאותה תפיסה מגלה את המתח הזה. זוהר מאור הצביע על הפער בתפיסה הרעיונית של חברי האגודה בין מגמות פולק-ויטליסטיות הקוראות למושרשות באדמה ולמפגש עם המוחלט, ובין ויתור על הארץ וחיפוש אחר מה שמעבר לאימננטי.³⁹ קונפליקט זה נובע לטענתו מתפיסה מיוחדת של גאולה המבוססת על תודעה של משבר ואין. בתפיסה זו מפליגה הארץ עצמה אל האין-סוף והגאולה נדחית אל מעבר לזמן, וכך ניתן להמשיך לראות את הארץ כמקום ההופעה של המוחלט ואת הציונות כמימוש של הופעה זו, אך המפגש בין הארץ למוחלטות במסגרת הציונות הופך, לפי מאור, את הציונות עצמה למסע ללא סוף. תפיסתה המדינית של אגודת ברית שלום מנכיחה בעצם את הפער שבין הויתור על המקום ועל מימוש הגאולה הלאומית מעל פני השטח, ובין הממד הטריטוריאלי והטוטלי שהתקיים תחתיו, בו השאיפה לחזרה אל האדמה נהיית לשאיפה אל ציון ולא אל פלשתינה. רעיון הדו-לאומיות של ברית שלום אפשר להותיר את הגאולה לא ממומשת ואת האחיזה השלמה בארץ כחזון לעתיד בלבד.

הפער בין אי-המושגות של 'הארץ' ובין התפיסה האורגנית השואפת אל הקרקע בא לידי ביטוי בצורה החריפה ביותר בתפיסת מקומו של האינדיווידואל בתהליך הגאולה. השפעת התפיסות הפוסט-ליברליות ורעיון הפיתוח האינדיווידואלי הבא לידי ביטוי ברעיון ה'בילדונג', הובילו את הציונות הגרמנית להתמקד במקומו של האינדיווידואל במהלך הלאומי הגאולתי. הגאולה ההיסטורית נכרכת עם הגאולה האישית, והגאולה הלאומית נעשית תנאי ליצירה ולפיתוח האינדיווידואלי. לפי בובר, הארץ מספקת אפשרות לאיחוד החוויה הפנימית עם החוויה החיצונית; אישיותו של היחיד תלויה במידת האינטגרציה שבין הכוחות החיצוניים לפנימיים, והציונות צריכה לשקם שיקום עמוק את אישיותו של האדם כפרט.⁴⁰ הארץ כמצע למימוש חזון אוטופי ולגאולה לאומית היא בלתי מושגת, אך בו בזמן היא מהווה את הבסיס ליצירה אישית ויש לה תפקיד מהותי בהתפתחות הרוחנית של היחיד. השאיפה אל האדמה והקרקע אינה ממומשת אפוא מבחינה לאומית טוטלית אך מתרחשת עם זאת במפגש הפרטני, שבו המקום קרוב אל עולמו האינטימי של היחיד בנוכחותו הפיזית ממש.

הקרקע כמקור ליצירה ולהגדרה אישית אינה יכולה להיתפס כמצע ריק, חסר משמעות בפני עצמו, שאפשר לבנות עליו זהות חדשה באמצעות ארכיטקטורה חדשה. במקום זאת נוצקת אליה משמעות והיא נתפסת כמלאה בפני עצמה, ומתוך המלאות הזאת הארכיטקטורה יכולה לצמוח וליצור זהות ויטאלית חדשה. רישומיהם של קרקואר, מנדלסון וברוצקוס את הסביבה של ירושלים והרי ירושלים הם ביטוי ללמידה של המקום, לרגישות ויזואלית

39 מאור, 'הארץ הבלתי מושגת'.

40 שלום רצבי, 'האידיאה הפוליטית של היהדות: אישי מרכז אירופה ב"ברית שלום" וזיקותיהם לאחד העם ולבובר', בתוך: גורדון, 'ברית שלום', עמ' 251-287.

המאפשרת לארכיטקטורה שהם יוצרים להיזון ולהיבנות מתוך המקום. הארכיטקטורה נטועה בקרקע, וכל אדריכל מחפש את דרכו הייחודית למפגש אתה. גרעון עפרת טוען כי האמנים שהגיעו מהמרחב הדובר גרמנית לירושלים, במחצית הראשונה של המאה ה-20, יצרו בעבודותיהם נקודת מבט חדשה על ירושלים, בה הנוף היה מתפאורה לגיבור המרכזי. השפעה רומנטית גרמנית הביאה אותם לראות בהרי ירושלים טבע על-זמני, מוטיב לא מושג של כיסופים. הנוף ההררי בירושלים נתפס כמבטא תחושת זרות קיומית, פגישה בין הזמני לעל-זמני, בין האינטימי למרוחק. עפרת רואה בציור הרי יהודה בידי טיכו, ארדון, קרקואר ואחרים אקט דיאלקטי שבין הכרה לחוסר הכרה, שדה מערכה של התגלות וסוד כמוס.⁴¹ לפי בובר, המפגש עם הארץ אינו ישיר ואורגני, הוא תמיד מתווך ותלוי בפעולה של האדם כלפי האחר; הארץ היא מצע ליציאה החוצה, חיבור לאדמה ומצד אחר יציאה ממנה. זהו הפער הקיים בעבודתם של האדריכלים הירושלמים הנמצאים בדיאלוג בין פנימה והחוצה. הקרקע אינה משמשת אותם כנקודת עוגן להימלטות מהאוניברסליות של הציוויליזציה ולהיאחזות באחדות של המקום וההיסטוריה המסוימים, ומצד אחר היא גם אינה מהווה בריקות שלה אפשרות ליצירת אחדות של שפה חדשה המנותקת ממנה. הקרקע מהווה כאן אפשרות אחרת, היכולת להכיל גם את החיבור וגם את הניתוק, וליצור מתוכם אחדות אחת.

ההתייחסות אל הקרקע כאל שדה מערכה רווי קונפליקטים ומתחים, ותחושת המלאות שלה, נובעות מכך שאין מדובר בקרקע ניטרלית אלא בציון. התפיסה הציונית התרבותית ראתה בארץ את האפשרות לחיבור בין הממדים הארציים והרוחניים של העם. הרעיון של 'ציון' נמצא לפי בובר ברבדים העמוקים של האדמה ושל השמים,⁴² זוהי אינה רק פיסת אדמה אקראית ואובייקטיבית, אלא זו האפשרות להוציא לפועל באקט יצירתי את צורת הקדומים של העם ושל היחיד.⁴³ הקרקע כאן היא 'ציון' וה'מזרח', אותו מזרח שהוא המקור לפי בובר לתנועה הדינמית בין הניגודים שבעולם, הבסיס לרצון לגעת במקום ללא יכולת להגיע אליו. הטענת הקרקע במשמעות מהווה לכן עמדה אידאולוגית המבקשת לראות בקרקע חלק משלם, פרגמנט של מציאות קונפליקטואלית. המתח הנוצר בביתני המעבדות בין מדרגת האבן הכבדה ומבנה הבטון הקליל היושב עליה – מתח המטשטש את הגבול בין הקרקע והבניין – מקבל את המשמעות שלו דווקא מהעובדה שמבנים אלו נראים כאילו צמחו בטבעיות מהמקום והפכו לחלק מהנוף שלו. תחושת האחדות החזקה שבין המבנה לקרקע, הניכרת בפרויקט הזה, נוצרת מתוך אותה נקודת גבול מורכבת ולא מוגדרת בין המבנה לקרקע.

41 גרעון עפרת, 'הרי יהודה (Juda Bergen): הפנומנולוגיה של הרי ירושלים בציורי העלייה מגרמניה', בתוך: יהושע בן-אריה (עורך), **ירושלים בתקופת המנדט**, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 2003, עמ' 408-423.

42 מרטין בובר, **בין עם לארצו: עיקרי תולדותיו של רעיון**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1944, עמ' 4-5.

43 רצבי, 'ציונות כתאופוליטיקה'.

הקרקע היא נקודת הפתיחה כאן, היא המנוע ליצירה והיא נקודת הקונפליקט שבין הרצון בנגיעה בלתי אמצעית במקום ובין חוסר היכולת ליצור חיבור המשכי וסגור עמו. עדה כרמי טוענת כי ירושלים נתפסה בעיני החלוצים היהודים כשכפול של הגולה, ולכן לא היתה רלוונטית בעיניהם לחלום החברתי החילוני של הציונות. ההפשטה שנוצרה בארכיטקטורה התל-אביבית לא יכלה להתממש בירושלים, שם נוצרה ארכיטקטורה הנטועה בקרקע.⁴⁴ בירושלים, שלה מסורת בנייה קיימת, ובה הנוף ההררי בולט וניכר, לא ניתן ליצור כעל טבולה ראסה. ירושלים היא המקום המכיל, לפי ברגמן, בצורה החריפה ביותר את המשבר, זוהי עיר של הפרדות שלא ניתן ליצור בה סיטואציה שלמה וסגורה, ודווקא המצב המשברי הזה יוביל לדעתו לעשייה.⁴⁵ הפרויקטים המודרניים שתכנן ברוצקוס בירושלים אינם מבנים מודרניים שנוצרו תוך חוסר בקונטקסט בני – הקרקע עצמה היא הקונטקסט כאן והבסיס לחיבור משמעותי וישיר עם המקום. השפה המודרנית הפשוטה והמצומצמת נפגשת עם הקרקע שהיא הבסיס של תחושת המקום, ישירות וללא תיווך, מודרניזם ירושלמי מקומי.

עמדה א'פוליטית

רבים מהיהודים הגרמנים בסביבתו של ברוצקוס, ובכללם אדריכלים כמו אריך מגדלסון, ראו במציאות המודרנית מציאות קונפליקטואלית ודינמית. התפיסה הציונית התרבותית שצמחה על קרקע זו ראתה ב'ציון' את המקור ליצירת האחדות הדינמית שבין הניגודים שבמציאות. קהילת האדריכלים המהגרים בירושלים, שאליה השתייך ברוצקוס, ינקה מתפיסות אלו וביקשה לנטוע בקרקע אדריכלות מודרנית מקומית המחוברת אל המקום, אך בו בזמן גם שומרת על ריחוק ממנו. בתו של ברוצקוס, קולין, טוענת כי אביה לא הגדיר עצמו כציוני כיוון שהתנגד ללאומיות מכל סוג שהוא בעקבות חוויותיו בגרמניה. אולם מבחינה חברתית ותרבותית הוא היה שייך לחוג זה, ודרכו הצליח לבטא את המודרניזם התרבותי שלו.

התפיסה המודרנית הייחודית של ברוצקוס ושל יתר האדריכלים הירושלמים מיקמה אותם כאופוזיציה לממסד המודרניסטי, המזוהה עם ציונות העבודה, שקרא את המקום דרך עמדות לאומיות וביקש לגבש שפה אדריכלית אבסטרקטית שתתאים ל'יהודי החדש' ולהתהוותו כעם. עם זאת רבים מהם, כולל ברוצקוס, עבדו בתוך אותו ממסד ובשיתוף עמו: היינץ ראו היה מנהל מחלקת התכנון היוזם באגף התכנון, פריץ קורנברג ניהל את בניית האוניברסיטה העברית בהר הצופים, ואילו ברוצקוס שימש מנהל לשכת התכנון של מחוז ירושלים וב-1967 מונה על ידי מהנדס העיר ירושלים לעמוד יחד עם אריה שרון בראש

44 כרמי-מלמד ופרייס, **אדריכלות בפלשתינה-א"י**, עמ' 7-29.

45 ליבוביץ', 'פילוסופיית הזמן של הוגו ברגמן'.

צוות התכנון של העיר העתיקה וסביבותיה. כיצד אם כך בוטאה העמדה הייחודית של ברוצקוס, מבחינה חברתית ופוליטית, בתוך ממסד שעמו לא חלק בסיס אידאולוגי? שאלה זו דורשת לחזור אל הדיון שעסק בקונפיגורציה האינדיווידואליסטית הגרמנית. במבנה זה האינדיווידואל פונה פנימה מצד אחד, אך בו בזמן נסמך על שייכות לקהילה (Gemeinschaft) המייצגת אחדות מצד אחר, תוך דחיית החברה (Gesellschaft) הכוללת סובייקטים בודדים ועל כן מייצגת נפרדות. דיומונט טוען כי באופן הזה, של מעבר בין האישי הפנימי אל ההוליסטי קהילתי, ה'תרבות' הגרמנית מרחיקה את הפוליטיקה אל מחוץ לה ונמנעת מעיסוק בשאלות סוציו-פוליטיות. המסורת האדריכלית שממנה הגיע ברוצקוס הכילה דחייה אינהרנטית של הפוליטי. פולציג האמין שהאמנות היא מעשה א-פוליטי ואינדיווידואלי, המבטא את רוח הפולק והמסורת. הוא תפס את העשייה הפוליטית המודרנית כמי שמחדירה ערכים טכנוקרטיים ומופשטים זרים. מבחינתו, רעיונות כמו התיעוש והרציונליזציה והשפעתם על הצורה הארכיטקטונית, הבנייה הציבורית להמונים והפרדת החומר מהאסתטיקה – כל אלה פגעו באמנות. פולציג טען כי צריך ליצור אמנות תוך שימוש בטכנולוגיה, אך צריך שהטכנולוגיה כמטרה פוליטית לא תשפיע על מהות האמנות, ולכן התנגד לגיוס האמנות למען המדינה באמצעות סטנדרטיזציה שלה.⁴⁶

מן הצד השני, הגישה העניינית והפורמלית, כפי שבאה לידי ביטוי בין השאר בבאוהאוס בראשותו של הנס מאייר, ניסתה אף היא להתרחק מפוליטיקה לאומית אך הפעם דווקא מתוך עמדה מרקסיסטית מובהקת. כפי שטוען פיטר גליסון, עמדה זו ביקשה להתרחק מאידאולוגיה ומכל מה שאינו ענייני ואובייקטיבי באמצעות היצמדות לטכני. מאייר התנגד לאסתטיקה שאותה תפס כמטאפיזית וביקש להתרחק מהדקורטיבי, ההיסטורי, הרוחני והלאומי לטובת קונסטרוקציה לוגית ואוניברסלית המבוססת על צורות גאומטריות פשוטות וניטרליות. באמצעות ההיצמדות לגאומטריה הבסיסית ביקשו חברי הבאוהאוס בדסאו לבטל את המאפיינים ההיסטוריים והלאומיים לטובת מבנה שקוף המבוסס על פרוגרמה סיסטמית. מטרתם בסופו של דבר היתה להגיע לחיים מודרניים חופשיים מאידאולוגיה.⁴⁷ ניתן לראות כאן מעבר בין האישי להוליסטי, שכן הסדר החדש שתיצור הארכיטקטורה יגאל את האינדיווידואל ויהפוך אותו לחלק משלם גדול יותר, שלם המתעלה על הפוליטי, החברתי והפרטיקולריסטי.

בניסיונו ליצור חיבור ישיר ולא מתווך עם המקום, התנער ברוצקוס הן ממשקולת הלאומיות והפולק של פולציג הן מהפורמליות האוניברסלית חסרת המקום וההיסטוריה, וכך בהתנהלות המקצועית שלו הוא נע בין שני הקצוות המוחלטים הללו של המודרניזם בלי להתקבע אף באחד מהם. מצד אחד, בתוך המודרניזם הפוליטי בחר ברוצקוס

Dumont, *German Ideology*, pp. 3-53 46

Peter Galison, 'Aufbau/ Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism', 47
Critical Inquiry, 4, 16 (1990), pp. 709-752

להתרחק מהפן התרבותי המקדש את המדינה באמצעות היצמדות לבירוקרטי ולטכני. דווקא השתייכותו למערכת הבירוקרטית התכנונית כמומחה היא שאפשרה לו להתרחק מעמדות אידאולוגיות, דרך עיסוק בשפה המקצועית האובייקטיבית כביכול. מצד אחר, בתפיסתו את המודרניזם האדריכלי נאחז ברוצקס דווקא בפן התרבותי מבית מדרשו של פולציג, תוך התרחקות מהשפה הפורמלית של ה'ענייניות החדשה' ששלטה במודרניזם המקומי וניסתה להרחיק את הבנוי מהתרבות המקומית, הרחקה ששירתה את הלאומיות הממלכתית הציונית של אותה תקופה.

ההתרחקות הן מהתרבותי הפרטיקולרי הסגור הן מהאוניברסלי האובייקטיבי באה לידי ביטוי בהיאחזות של ברוצקס במקום הספציפי – ירושלים, המהווה עבורו את המקור לאותה תרבות מקומית והמשמשת כמעין תחליף למדינה ולערכיה. ירושלים, עיר ההפרדות והפערים, עיר הקוראת תיגר על הנוף המודרני והפורמלי שהחזון הציוני ניסה ליצור, היא שהיתה בשביל ברוצקס ההזדמנות לממש את הקול המודרניסטי המורכב שלו. ברוצקס היה זקוק למפגש עם המקום הזר למחצה, המורכב והקונפליקטואלי שהוא מצא בירושלים, על מנת לבטא את הרעיונות של ארכיטקטורה המסתמכת על תחושת המקום, תוך התרחקות מהחיבור של רעיונות אלו לשייכות לאומית. החיפוש שלו אחר ביטוי מודרני עשיר, מגוון ואף רווי סתירות של הקונטקסט המקומי הוביל בסופו של דבר ליצירת ארכיטקטורה הנעה בתוך המתח שבין ההבנה של ירושלים כנטועה בהיסטוריה ובאבן הכבדה שלה, ובין תפיסתה כקלילה באופן שבו היא נפתחת אל הנוף ההררי. כמו הספרה הפוליטית, המתח שבין אי-המושגות של 'הארץ' ובין התפיסה האורגנית השואפת אל הקרקע והחשיבות של היצירה והעשייה האישית מתוך המקום אפשר לצינון הגרמנית התרבותית להכיל את הניגודים שבין האוניברסלי והמקומי. כך יכולה למשל ברית שלום להציע מסגרת המממשת השקפות מוסריות-מדיניות אוניברסליות, המבטלות את עקרון הרוב הלאומי ואת רעיון קניין הארץ אך עם זאת רואות בארץ הפיזית הפרטיקולרית עצמה מקור לאותה אוניברסליות.

העשייה האדריכלית הירושלמית, כמו גם העשייה התרבותית הפוליטית-ציונית, שברו אפוא את הטוטליות והסגירות שבקשר עם המקום ונמנעו ממוחלטות הן לכיוון הפרטיקולריסטי הן לכיוון האוניברסלי. אך אף על פי שהמוחלטות בין היחיד לשלם נשברת, השאיפה להוליצם, גם אם היא באה לידי ביטוי קונפליקטואלי ודינמי, נותרה עומדת. כך גם הציעו חברי ברית שלום מסגרת פוליטית צנועה ליישוב היהודי, על מנת להשאיר את השאיפה הטוטלית ההוליסטית אל הארץ השלמה כאוטופיה בלתי מושגת. מאור הראה כיצד היוותה הדו-לאומיות דרך לשמר את ההיבטים הפולקיסטיים והטריטוריאליים של הציונות, כיוון שהדו-לאומיות שימרה את ההפרדה בין ה'פולק' ובין ה'מדינה' ואפשרה התמקדות בפולק, בעוד המדינה נותרת ניטרלית מבחינה לאומית. השימוש בקרקע ככוח מניע קונפליקטואלי באדריכלות הירושלמית, משקף את הפער הזה שבין חוסר המושגות של המקום הטוטלי ובין ההבנה שלו כאמצעי לבנייה עצמית ולהשתרשות אורגנית. הפער הזה, הן בספרה הפוליטית הן בתחום האדריכלות, הותיר בסופו של דבר את המשמעות הפוליטית הקונקרטית של המקום ללא מענה.

ברוצקוס, כמו יתר האדריכלים הירושלמים, הטעין את הקרקע במשמעות רוחנית על־זמנית, הטענה שפסחה על הממד הקונקרטי של אותה קרקע על ידי פנייה לרבדים 'עמוקים' יותר שלה. המזרח, וציון במיוחד, ממלאים כאן תפקיד חשוב, כיוון שציון היא המקום המנביט אנרגיה יצירתית העומדת בניגוד לציוויליזציה הקונקרטית המשטחית, אותה ציוויליזציה המייצגת את החברתי והפוליטי. כך נוצרת ארכיטקטורה הקושרת את היחיד למציאות רוחנית 'אחדותית' ודוחה את ההפרדה והאובייקטיפיזציה שמייצר הסדר החברתי והפוליטי. מהלך זה העמיד את 'ציון' וה'מזרח' במנותק מן הביטוי הממשי של אותו מזרח – הערביות הפלסטינית על היבטיה החברתיים והפוליטיים. הצורך המדיני והאדריכלי ב'מזרח' לא היה למעשה אלא הצורך בורות ובקונפליקטואליות שה'מזרח' מייצר – המזרח כממשות רוחנית ולא כממשות פוליטית וחברתית ספציפית. כך, ההתפעמות של בובר ואחרים מהמזרח הובילה בסופו של דבר לאוטופיה אוריינטליסטית, שדילגה על הקונפליקט הפוליטי הממשי ועל ההתמודדות עם הערביות כשלעצמה, כפי שהצביע רם בהקשר ליחס האוריינטליסטי של בובר כלפי הערבים, בהם לא ראה בני־שיח שווים.⁴⁸ העמדה האופוזיציונית שהביא עמו ברוצקוס אל תוך הממד שבו פעל, והאלטרנטיבה החשובה שהוא סיפק למודרניזם האדריכלי הישראלי ההומוגני, לא צברו כוח משמעותי כיוון שלא הציעו אלטרנטיבה פוליטית־חברתית קונקרטית. בסופו של דבר, העמדה הלא ציונית של ברוצקוס והעיסוק בגישה האישית אל המקום לא יכלו להיטמע בתוך הממד החילוני הסוציאליסטי שבו פעל. כך, עבודתו נותרה פרטיקולרית ולא המשכית, אך לא בשל היעדר חיבור לשיח אדריכלי ותרבותי רחב יותר, אלא בגלל חוסר היכולת לנטוע עצמה בקונקרטיות הפוליטית־חברתית של סביבתה.

שנים לאחר מכן, הניסיון הבלתי פוסק של ברוצקוס ליצור קשר בלתי אמצעי עם המקום הוביל אותו אל שדה השימור, שם יכול היה סוף סוף לעסוק בדבר עצמו. ב־1967 הכין ברוצקוס את תכנית השימור לחאן הירושלמי, עבודה שהיתה מעין חזרה גרלית לאתגר הגדול שעמד לפניו חודשים ספורים לאחר מכן, כאשר החל לעבוד לאחר מלחמת ששת הימים על תכנית המתאר לעיר העתיקה וסביבותיה. העבודה עם העיר הקונקרטית לא אפשרה לברוצקוס להתעלם מנוכחותו הבלתי נגישה של האחר – מהארכיטקטורה הוורנקולרית הפלסטינית. העבודה בעיר העתיקה הובילה אותו ליצור קשר משמעותי לא רק עם הקרקע, המלאה כשלעצמה, אלא גם עם הארכיטקטורה המקומית. ברוצקוס ללא ספק העריץ את היכולת של הארכיטקטורה הפלסטינית המקומית לבטא במדויק את המלאות של המקום, וברור כי העיסוק שלו בה צמצם את הפער בין הרוחני־תרבותי ובין הקונקרטי בעבודתו, אך האם באמת הצליח לראות לא רק את התרבות החומרית אלא גם את העם הפלסטיני שיצר אותה? שאלה זו נותרה עומדת בעינה. עבודתו של ברוצקוס על תכנון העיר העתיקה התאפיינה בתכנון דינמי מבוסס מחקר שטח, והתערבויות נקודתיות ומינימליות. הניסיון של ברוצקוס לחשוף את המקום במקום לנכס אותו התבטא למשל

48 רם, *שובו של מרטין בובר*, עמ' 103–104.

בהכללתו של אדריכל דובר ערבית בצוות התכנון, שחקר וראיין את התושבים המקומיים. אין ספק כי גישה זו היתה קול ייחודי ורגיש באווירה הפוליטית של הממסד התכנוני שלאחר המלחמה. אך העובדה כי פעולות אלו נעשו מתוך לב הממסד הכובש הפכה את הקול הזה שוב לשולי ולחסר השפעה בשיח האדריכלי המקומי.

אם נחזור ונתבונן בביתני המעבדות בגבעת רם, נדמה כי המידיות שבה אנו תופסים את ההשתלבות המתוחה אך בו בזמן הפשוטה והטבעית של הביתנים בסביבתם, אינה אלא ביטוי לתפיסה אינטואיטיבית של עולם רעיונות מורכב וקונפליקטואלי. ברוצקוס אמנם לא עסק בשאלות פוליטיות קונקרטיות, אך נדמה כי הרגישות שלו למורכבות של המקום מעלה בהכרח את השאלות הללו אל פני השטח. הפירוש התרבותי המורכב שיצר הניב בסופו של דבר ביטוי אדריכלי עשיר, שמבטא עולם רעיונות הקושר יחד תרבויות בתהליך של הגירה, תרגום והתמקמות מחדש.