

מילים אחדות על החייאתה של טכניקת הסטוקו*

פרידריך אדלר, מינכן, 1903

מאז ימי הבארוק, הרוקוקו והניאו-רוקוקו** לא הייתה כמעט בנמצא טכניקה אמנותית ראויה לשמה שהתאימה לחומריותו הייחודית של הסטוקו (עיצובי טיח). מאחר שהאדריכלים שלנו הם לקטניים בגישתם, דומה כי סוגיה זו כלל אינה מטרידה אותם. לכל היותר, שעה שהם מעצבים את תפנימיהם, הם מנצלים צורות סגנוניות קיימות מתקופות סגנוניות שונות. שאלת הטכניקה מעניינת אדריכלים רק במקרים נדירים ביותר. כל עוד מדובר היה בסגנונות היסטוריים, שהולידו עבודות המצויות בהלימה לאופייה של טכניקת הסטוקו, לא נודעה כמובן משמעות יתרה להתעלמות הזאת מן הטכניקה; אבל כאשר נוצר ביקוש ציבורי למשהו חדש גם בתחום זה, החיסרון הזה נעשה בולט, ותקרות סטוקו יוצרו ב"סגנון הנעורים" (יוגנדשטיל) הבוטה ביותר; אפילו אדריכלים בעלי שם חטאו לעיתים קרובות בנטורליזם מפוקפק ביותר.

תחום הסטוקו נחלק לשניים: לחלק הראשון שייכות עבודת ההכנה המושתתת על מלאכת יד דוגמת הכנת הכרכובים, הפרופילים, החישוקים, ההצטלבויות של שתי קשתות וכו' והשתלת והדבקת הקטעים היצוקים; ואילו לחלק האחר, שייכים התוספות העיטוריות, עיצוב החלקים שנועדו להחלפה והוספת המרכיבים החשילים לסטוקו. עצם רישומם של הזיזים והצטלבויות הקשתות היצוקים כבר עשוי להיות אמנותי לכשעצמו. ידוע לנו, לדוגמה, כי באמצעות ארגון מבני הולם של הצטלבויות הקשתות, עשוי חלל נמוך ודחוס יחסית להיראות גבוה יותר ויכול להטעות את המתבונן באשר למימדיו האמיתיים באמצעות פעלולים אופטיים וקוויים. לחלופין, במידת הצורך אפשר לשוות עוצמה ולכידות לחלל באמצעות חלוקה מסיבית ושימוש ביסודות תלת-ממדיים.

אולם רק מי ששולט ברזי טכניקת העבודה עם סטוקו מודע לצורות העיטוריות החדשות הרבות מספור שטכניקה זו מזמנת לנו. חזקה על אדם כזה שיחוש מיד, בתנאי שרכש לעצמו את אוצר הצורות הנחוץ מן הטבע, איזו שטות זו להעביר אל הקיר, כמות שהוא, את הפרח הראשון העולה בדעתו. ברגע שהוא מבין כי עיטור מועתק חייב להיות שונה מהותית מעיטור מעוצב שנשתל לתוך הקשר אחר, שומה

* Friedrich Adler, "Etwas über die Neubelebung der Stuck-Technik," *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, 1903(12), p. 564

** הכוונה להחייאת סגנון הרוקוקו במאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, המכונה בגרסתה הגרמנית Zopfstil.

עליו לתרגם את הצורה הטבעית לטכניקת הסטוקו. לכל הדעות, מעצבי דגמי הסטוקו מצויים בשפע; אבל היכן הם אותם מעצבים אשר עוסקים בטכניקה זו בדרך אמנותית?
על בסיס המחשבות הללו, החליטו האדונים אובריסט (Obrist) ופון דבשיץ (von Debschitz) להקים עבורי בסטודיו הלימודי והניסויי שלהם סדנה מקצועית המיועדת, בראש ובראשונה, להחייאת הטכניקה העתיקה של העבודה בסטוקו. בסדנה אנו מתעתדים להכין דגמים של עיטורים תלת-ממדיים לחדרי המגורים והאורחים שלנו ואף לחזיתות בתינו על-מנת לצאת חוצץ נגד המוצרים הבנאליים שמציע השוק ולהוכיח לאדריכלינו כי לא תמיד אנו צריכים לפנות ל"בארוק הדרום גרמני" כדי לשאוב ממנו השראה לקישוטן של חזיתות בתים.

בית הספר לאמנויות ואומנויות, חלק כללי ב'

פרידריך אדלר, המבורג, 1910

מסלול היצירה החיונית של אמנות חופשית או אמנות שימושית חייב לעבור דרך הטבע. כדי שיוכל להשתמש בחופשיות וכאוות נפשו בצורות, בצבעים ובמקצבים שאימץ לעצמו מן הטבע, שעה שהוא עובד על יצירתו-שלו, חייב התלמיד ללמוד לכבוש את הטבע, להכניעו. הנטיות שכל תלמיד בתורו מפגין כלפי יסודות מסוימים בטבע, הבחירות שהוא עורך, מכתובות עד מהרה – כמעט ללא התערבות כלשהי של המורה – את אופי העיצוב הצורני, הצבעוניות והמקצב שלו. בעיני, אחת ממשימותיו החשובות ביותר של המנחך היא להנחות את התלמיד אל עבר בחירת הצורה הזאת בו-ברגע שמסתמנת נטייה מוגדרת. רק באורח זה, אפשר להוביל תלמיד מחונן אל עבר דרכו-שלו.

ידוע ומוכח כי חקר הטבע מקנה לתלמיד מיומנויות רישום ומעמיק את רגישותו. אולם מה שחמק עד כה במידה רבה מתשומת הלב זה יופיים הטכני המופתי של יצירי הטבע. אם כי יש הבדל תהומי בין הטכניקה בטבע לטכניקה האנושית, היבט אחד של הראשונה מוסיף לשמש כדוגמה ומופת בשנייה, היינו: האחדות המלאה בין החומר לתכלית בטבע, ויופיים המובן מאליו של הדברים הנגזר מאחדות זו.

בעוד שהדברים הטבעיים הם יפים כבר בצורתם התכליתית, אנו רחוקים עדיין מרחק רב מלהבחין באותה המידה ביופיים של מכשירינו כשהם חפים מתוספות קישוטיות חיצוניות. לעתים קרובות מדי, אפילו אם החומר כשלעצמו הוא כבר רב-הבעה ומקסים דיו, אנו מקשטים את הדברים הללו בצורות שלא בהכרח הולמות אותם. כאן חייב להתערב המורה ומצד אחד, להציג לתלמיד את התחומים והחומרים הנזקקים לקישוט, ומצד אחר – ללמדו להכפיף את עצמו לחומרים האחרים כדי שיוכל לטפל בהם כראוי להם.

ככל שהדבר מסתייע לנו, אנחנו משתדלים ליצור קשר עם היצרן, עם האומן או עם התעשיין ומאפשרים בדרך זו לתלמיד להעמיד למבחן את ניסיונותיו ושרטוטיו. בצד השיעור המעשי בסדנה, יכול התלמיד לצבור ניסיון באורח זה עוד בתקופת לימודיו בכל הנוגע לישימות שרטוטיו ואגב כך גם לכונן לעצמו גשר לשוק העבודה. כמו כן, בדרך זו, הוא מתוודע לקשיים שהחיים מזמנים אפילו ל[אמנים] המוכשרים ביותר.

אריגים ועיבודם: בדי מפעל ATEHA*

פרידריך אדלר

ההתענגות על אריגים ססגוניים, ארוגים או מודפסים, צריכה להיות בסיסית ובלתי מרוסנת, והצורך העתיק והפרימיטיבי הזה הוא שהמציא לנו טכניקות הדפסה עתיקות ופרימיטיביות בה במידה. אינני יודע מה קדם למה – האם ההדפסה הישירה על האריגים הססגוניים הראשונים או, כפי שאני נוטה לחשוב, ההדפסה העקיפה, כלומר: הדפסה על בד בעזרת שכבה שומנית הדוחה את תמיסת הצבע מן המקומות שעליהם היא מונחת. אולם מה שברור זה שצורת טיפול עקיפה זו המציאה לנו שני סוגי הדפסה חשובים – "ההדפסה הכחולה" (Blaudruck), כפי שהיא קרויה בגרמניה, והדפסת השעווה (הדפס בטיק) שמקורה ביאווה. בעידננו התעשייתי, דחקה לשוליים לזמן מה ההדפסה הזולה הרבה יותר במכבש הדפוס את ההדפסה הידנית. רק בחמש עשרה השנה האחרונות, חזרה לשימוש תבנית-דפוס העץ בגרמניה ובאוסטריה, ומי לא מכיר את הבדים היפים אשר מודפסים ביד בסדנאות הווינאיות ובגרמניה. אם אינני טועה, יש ליחס **להאנס ליסקרס** (Hans Liskers) את החייאת "ההדפסה הכחולה" (הדפסת הטקסטיל), שרק במקרים בודדים נעשית בגרמניה בסיוע גלופות ישנות מקסימות ביותר; והעדפתם של האריגים הללו, המודפסים בשני צבעים בלבד, על-פני הדפסי המכונה עתירי הצבעים והזולים בהרבה היא בגדר עדות משמחת לכך ששוב מתעוררת בגרמניה הרגישות לעבודת-יד נאמנה והגונה.

בתוך שנה, עלה בידי להמציא תהליך של הדפסה עקיפה אשר פותח שפע של אפשרויות חדשות להדפסה הידנית. תהליך חדש זה מגדיל את התפוקה של ההדפסה הידנית מבלי להמעיט מערכה האמנותי או הטכני; להפך, הדפסי הבד המיוצרים בתהליך זה מודפסים בהדפסת **עומק**. "בדי ה-ATEHA", כפי שהם מכונים, נבדלים מן האריגים המוכרים עד כה המיוצרים בהדפסת יד היות שהם דו-צדדיים: אותה דוגמה מופיעה בשני הצדדים, ולכן, אם למשל מסתכלים על וילונות מבדים כאלה מול האור, מתגלה דוגמה ברורה ובהירה, מה שמייתר את הצורך בבטנה במיוחד בבדים עבים יותר. כמו כן, ישנו אמנם תהליך מכאני לצביעה דו-צדדית של שכבות בד בין שני גילי המכבש, אבל תהליך זה אינו מאפשר לצבע לחלחל ולא די בו כדי להחדיר את הצבע אל תוך הסיבים. מכאן שתגלית זו משלימה את

* Friedrich Adler, "Werkstoff und Werkstoffbearbeitung – ATEHA-Stoffe," *Textilwoche* 7, 8 (July 1927): 126-128

היתרון האיכותי של הדפסת היד בהשוואה להדפסה המכאנית באמצעות הגדלת הכמות, שכן התהליך שלי מאפשר להדפיס כמה שכבות בד בעזרת גלופה אחת. פירוש הדבר הוא שבאריגים מסוימים התפוקה גדלה בטווח שבין פי שניים לפי שישה בהתאם למבנה הבד.

הדפסה ישירה ללא ספק מאפשרת יותר שיקול דעת בעיטור ובעיקר מציעה מספר בלתי מוגבל של צבעים. אולם אחרי ההרתחה, הצבעים המודפסים אינם מתקשרים לסיבים טוב כל כך כמו במקרה של תהליך צביעת האריגים בהדפסה עקיפה, במיוחד כאשר התבליט מוטבע כך שהשעווה מחלחלת לחלוטין לתוך הבד ויכולה לשרות באמבט צבע במשך שעה. ריבוי צבעים לכשעצמו מעולם לא היה גורם אמנותי חשוב, ומדהים לגלות כמה אצילות מקרינים בדים עתיקים שנארגו או נדפסו בטכניקת הבטיק בשני צבעים או בשלושה.

השאיפה לרכוש את המיומנות להדפיס אריגים מעין אלה נעורה בי למראה אחד מאותם צעיפי משי בוכריים נאים. הצעיף הזה העשוי ממשי רך וקל עד מאוד הודפס בשתי שכבות, כלומר האריג קופל לשניים ואז, לאחר שהוטבעה עליו הדוגמה באמצעות תבנית-דפוס מעץ שנטבלה בשעווה החמה, צבעו אותו. הדפסי הבטיק מיאווה מיוצרים בדרך דומה. ביאווה, משתמשים המדפיסים בתבניות-דפוס מעץ וגם (כמו בהדפסה הכחולה שלנו) בתבניות-דפוס מתכתיות העשויות מלוחות נחושת. בשני המקרים, דומה כי מזג האוויר החם מאפשר לשעווה החמה לחלחל לתוך הבד, במיוחד לתוך המשי הקל והעדין. בד כותנה, לעומת זאת, פחות חדיר לשעווה ובשום אופן אינו מאפשר הדפסת עומק של כמה שכבות אריג. כל ניסיונותיי בטכניקה הזאת נועדו לכישלון במזג האוויר שלנו; השעווה המותכת נקרשה לפני שחדרה לתוך הבד. ההצלחה הראשונה הושגה רק בעקבות שינוי יסודי של הטכניקה והתאמת השיטה למזג האוויר הקר שלנו באמצעות ציוד שונה והרכב ייחודי בתכלית של אמצעי השימור. למרבה ההפתעה, התהליך שזה עתה הומצא התברר כעדיף על זה שהכרתי עד כה. זאת משום שבעוד שלצורך ההדפסה הצעיף הוא מבוכרה קופל לשניים, אני הצלחתי להדפיס ארבע שכבות ללא כל קושי. בייצור האריגים שלנו, אנחנו משתמשים בשיטות הצביעה המקובלות ביותר ובצבעי אינדנטרן. עכשיו אנחנו מסוגלים לייצר לא רק בדי כותנה צבועים בצבעי אינדנטרן, אלא גם בדי משי וקטיפה מעוטרים. האריגים שלנו משווקים תחת השם בדי-"Ateha" (Adler Textildruckgesellschaft Hamburg m. b. H.) [אדלר חברה להדפסת טקסטיל בע"מ, המבורג].

על הדמיון*

פרופ' פרידריך אדלר

כאשר אנחנו שומעים או אומרים על פלוני או על אלמוני כי הוא אמן, אנחנו חושבים לרגע, מסכימים או לא מסכימים לקביעה ומסתפקים ביצירה ובדמיון המגולם בה, אולם ייתכן כי יש להעמיק יותר במחשבה על מהות הדמיון כתופעה, שמבלעדיה המציאות או החיים עצמם היו מן הסתם בלתי נסבלים.

לא אחת אנו נוטים לבלבל בין הדמיון לבין הכוח המדמה. אבל אלה אינם מושגים זהים, שכן לא מדובר בזכירת או דמיון המציאות, הנוכחי או הקודם, אלא במבט פנימה על הבלתי-מציאותי. מדובר באותו הכוח המאפשר לנו לזהות רעיון במציאות, ולהפך – לשוות מציאות או צורה לרעיון. באופן זה, אנו מתפקדים כאמצעי וכלי בידי רצון אלוהי מתפשט והולך בעולם, שבו אנו מצויים. וכי מי מפקפק בכך שהעולם נוצר על-פי תכנית? את מתוות תמונת העולם יש לבנות בקווים כלליים, באמצעות מעט צורות, באמצעות דימויים רציונליים, ומורשתנו ומשימתנו הן לנצל את הדמיון כדי לעבוד על דימוי העולם, ובמיוחד על עצמנו, בהתאם לאותה תכנית אלוהית. ברגע שכל האינסטינקטים שלנו, מנגנון החשיבה המורכב שלנו וכושר המצאתנו חסר המנוח נכנסים לפעולה, הם מעצבים את תמונת העולם הזאת, באופן חיובי או שלילי – באופן הגיוני או אבסורדי, לטוב ולרע.

היכולת לתפוש את ה"עולם" – היינו, את אותו רעיון מוצק ואותה תכנית – היא נחלתו הבלעדית של האדם, ובצידה גם התופעה שאותה אנו מכנים "דמיון", שבאמצעותו הוא יכול – בניגוד לחיה שרק מסוגלת לראות ולתפוש את מה שקיים – לחזות את מה שעשוי וחייב להיות ולהשתוקק אליו. כך הונחלו לנו מדור לדור חלומות, שאיפות וכמיהות שממתינים להגשמתם, ושאדם בר-מזל כלשהו, המחונן לא רק בדמיון אלא גם ביצירתיות, עתיד להגשימם ביום מן הימים.

ההתענגות על ההתבוננות בעולם הייתה זעומה וחיינו היו אומללים אלמלא היו הכוח המדמה והדמיון טבועים בהווייתנו. כדי לפעול, הדמיון נדחק באופן אוטומטי כביכול אל בין העין הרואה או האוזן השומעת ואותה תחנת קליטה, שאותה עלינו להבין כתחנת כוח של מימוש נשגב, ושם הוא מתפקד כמסנן דק הבחנה מאין כמוהו. טעונה במזגנו, תחנת הקליטה הזאת מגיבה בהלימה לתנודות ולגלים של כל התופעות וההתרחשויות הנתפשות בחושים; אם כי ברצוננו להדגיש: לא כל התופעות וההתרחשויות העוברות דרך האישון אכן "נתפשות". לא היינו מסוגלים לעמוד בכך, ממש כשם שלא היינו מסוגלים לשאת את הרעשים המסתערים על אוזננו ושרק חלקם מוצאים לעצמם תהודה אמיתית. כמו כן, כמות החומר בר-הקליטה תלויה במצברים השכליים, העצביים והרוחניים של תחנת הכוח שלנו.

Friedrich Adler, "Von der Phantasie," in *Monatsblätter des Jüdischen Kulturbundes Hamburg*, *
1937(12), pp. 4-6

מדברים, בצדק, על דמיון "פעיל ודמיון "סביל". הדמיון הסביל נדרש כדי להבין את פעולת הדמיון הפעיל ולהזדהות עם פעולה זו. לכל אדם, פחות או יותר, יש דמיון כזה. הדמיון הסביל תמיד משולב באמפתיה וביכולת להזדהות וליצור תהודה. הדמיון הפעיל מחונן בנוסף לכך ברצון וביכולת לעצב את הניבט, את המדומה, את המוחש, את הנקלט ואת הנחלם, להקנות לו צורה, להפכו לנראה ולנשמע. למי שמצויד בו, די לא אחת באות של הטבע, בידיעה בעיתון, בצליל שנושאת אליו הרוח כדי להפעיל את תחנת הכוח שלו. דומה כאילו באורח זה מופעל קשר הפותח עתה את השערים בפני אותם גלים וזרמים לא מוכרים, בפני החבוי, בפני המצטבר, בפני העושר, שמקורו ומוצאו אינם ידועים לנו, שכן אדם יצירתי המחונן בדמיון לא רק ער ופתוח מאוד להווה, אלא הוא גם כלי קיבול מובחר לדורי-דורות של תכנים בני מאות שנים ובעל יכולת חיזוי של יחידי סגולה. די בגירוי קל שבקלים, במפגש חטוף כדי להפעיל את הקשר ולכונן אסוציאציות עם התכנים הללו. לכן אנו מאמינים לירמיהו של מיכלאנג'לו או, יתר על כן, כלל איננו מסוגלים לחשוב כי ירמיהו אחר היה קיים אי-פעם. וכלום לא היה האדם הראשון שלו האדם שאליו התכוון בעצם האלוהים?

איננו מכירים את הדוגמנים ואת אבות-הטיפוס של ציירים ופסלים, אבל היינו נדהמים אילו היינו רואים, למשל, את ה"מוטיב" הכה פשוט לעיתים קרובות שלפניו הציג סזאן את תצורתיו הצבעוניות.

מי אינו מודע להשפעה הקסומה של מסכות ותלבשות, ומי לא היה מופתע לגלות כי אופליה זו או פלסטף זה ישבו מאחורי הקלעים ושתו קפה או קראו עיתון שעה אחת בלבד לפני הרמת המסך? אפשר היה להרחיב את הדיבור גם על הדמיון שאותו אנו מכנים "עיוני". אנו נתקלים בו אצל מדענים, חוקרים וממציאים. כאשר ג'ימס ואט ראה בתה המהביל את דוד הקיטור, נכנס לפעולה הדמיון הזה ואפשר לו לשער את קיומם של כוחות באותו מצג, כוחות שעד אותו רגע איש לא העז להעלות בדעתו. אולם החלום הקדום על תעופה שטיפח דָדאלוס התממש לראשונה רק בימינו. דדאלוס "בעל החלומות" חשב כי די בזוג כנפיים כדי להפוך אדם לציפור, ומחיר ה"נטורליזם" הזה היה מוות [מות בנו, איקרוס]. אבל כשדברים אמורים בעניינים טכנולוגיים, לא מספיק להיות בעל דמיון ובעל חלומות. דמיון טכנולוגי הוא דמיון של מספרים וחשבון. דמיון המהנדס ניזון מן החומרים ומתכונותיהם, אלה הם היסודות שבהם הוא מממש את האפשרויות המשוערות של דמיונו.

הדמיון אינו רואה את העולם כפי ש"הוא", אלא כפי שהוא "אמור" להיות, והוא נחלתו של פלוני או אלמוני בבחינת בן ובא כוח של עוצמה אלוהית. בעל הדמיון מודע לכך וכל חייו סובבים סביב הגשמתה של המשימה וסביב המימוש.

במישרין ובעקיפין*

פרידריך אדלר, המבורג, 1937

בימי נעורי בלאופהיים (שהכול יודעים כמובן היכן היא נמצאת), ידעו האנשים על האמנות אך מעט, ועל הרומנטיקה – לא כלום. החורפים היו שם קשים ואינסופיים. האנשים העבירו את זמנם, כמו במקומות אחרים, על הקרח ובשלג, ואני זוכר איך, למרבה הפתעתם של הנערים האחרים, שבנו איש שלג, אני בניתי לי בצד קובייה. את הקובייה הזאת ביקשתי להפוך לכנסייה בעזרת הגג שהתקנתי מעליה ומגדל הקרח שצירפתי אליה. לבניית המגדל, ערמתי זה על-גבי זה גילי קרח, שאותם הכנתי ברוב עמל באמצעות הקפאת מים בדלי אשר השארתי בלילה בחוץ. כדי לשוות אחידות למבנה כולו, יצקתי עליו מים מדי ערב וכך יצרתי כנסיית בדולח, שזיכתי אותי בהערכת חבריי.

אבל כשהייתי בן ארבע בסך הכול, החורף נמשך הרבה יותר זמן, ואני זוכר עדיין באיזו הנאה גיליתי יום אחד בתחילת האביב עלעל של עשב בר שזה עתה נבט. היה זה האורגניזם הירוק האחד והיחיד שהעז להגיח בביושנות למרגלותיו של קיר אבנים, והייתי בטוח, בצדק, כי אני גיליתי אותו, שהרי איש לא הראה לי אותו. מאוחר יותר, כאשר מכל עבר הכול הוריק במהירות, כבר לא נראה לי הטבע המלבלב, שנח לו גלוי לעין כל, כה "מופלא" כאותו עלה ירוק ראשון בלתי בשל. אבל עוד נכוננו לי גילויים רבים, מאחר שלא היו בלאופהיים חנויות פרחים, עיתונים מאוירים ואומנות, שעשויים היו לעודד התנסות עצמית. כך גיליתי פרחים, שלשמותיהם התוודעתי לראשונה מאוחר יותר, ואני זוכר, לדוגמה, איך נחרדתי כשגיליתי את הנרקיס הראשון שלי. ובכן, האם יש גם משהו כה דומם ועם זאת זוהר, כה נשגב, ועם זאת משוחרר ומתנשא מעל לפרחי בכור האביב והרקפות?

ביום קיץ חם, בחצר ביתי, הגיע אלי ניחוח דבש עז מחלקת התלתן הסמוכה. דחקתי את ראשי ככל שיכולתי בין קורות גדר הגן, וראיתי שם נחילים מזמזמים של דבורים וצרעות מעל לתלתן הפורח. פרח תלתן משונה, בעל תוספת שחורה מגולפת, משך את תשומת לבי. הוא ניצב לו שם בלא נייע, דומם לחלוטין, בינות לדבורים העמלניות. הפרח המיוחד הזה, שמעולם לא ראיתי כמותו, הקסים אותי, ומה מאוד הופתעתי כאשר התוספת השחורה הזאת של הפרח זזה לפתע, נפתחה כספר בססגוניות בוהקת שכמותה לא ראיתי בפרחים מעולם. זו הייתה התנסותי הראשונה עם פרפרים, וגם היום קורה שלבי מתחיל לפעום בהזדמנויות הנדירות שבהן אני נתקל בפרפר. אבל לעיתים קרובות למדי, אפילו

* Friedrich Adler, "Wege und Umwege," in *Monatblätter des Jüdischen Kulturbundes Hamburg*, 1937 (1), pp 2-4

היום, אני מגלה כי בעבודתי מופיעות צורות ותצורות שמקורן באהבת הפרפרים הזאת. זו הייתה אפוא דרך ישירה אחת!

באחד הימים, נתן לי אבי במתנה קופסת צבעים וחוברת צביעה עם איורי חיילים, שאותם צריך היה למלא בצבע לפי ההוראות. בהתחלה מצא הדבר חן בעיני, עד שיום אחד משכתי בטעות מכחול טובול בצבע כחול על כפתורי המדים הצהובים, שמיד הפכו לירוקים, מה שהרגיז אותי תחילה. אבל אז עיינתי בהפתעה הזאת, והדבר דרבן אותי להניח עוד צבעים זה על-גבי זה. באורח זה, נתקלתי בהפתעות חדשות כבר על חלקו הפנימי של מכסה הקופסה ששימש אותי כפאלטה. הירוקים והסגולים היפים ביותר צפו להם כבר שם. ועכשיו הרהרתי לי: אם שני צבעים שונים יוצרים צבע חדש, יפה כל כך, מה יקרה כשאערבב לא שני צבעים, אלא את כל הצבעים המצויים בקופסתי. הדרך מן המחשבה למעשה הייתה קצרה, הלכתי עד הסוף והשלכתי את כל טבליות הצבע לתוך כוס המים שניצבה לידי (הייתי בן חמש בערך). התוצאה הייתה עוגמת נפש ותבוסה ניצחת – קקאו. זו הייתה דרך עקיפה, ולא היחידה.

שנים מספר לאחר מכן, עקר צייר מקצועי צעיר לעיר הולדתי, וכדי לשכנע את תושבי לאופהיים במיומנותו, הציג את מסלולו המקצועי בחלון ראוה ריק. שם ראיתי בפעם הראשונה עיטורים בעלי הבט תלת-ממדי מובהק, ואבי סיפר לי כי הרישומים הללו נעשו על-פי דגמי גבס. אחת מגולות הכותרת הייתה תמונה, ציור השמן הראשון שראיתי מעודי. זה היה ציור של אישה יפהפייה בשחורים וסוהר יהלומים בשיערה. אבל הרישומים על-פי דגמי גבס לא נתנו לי מנוח, חייב הייתי להשיג דגם גבס, ויהיה מחירו אשר יהיה, כדי שגם אני אוכל לעשות זאת. אבל איפה אפשר היה להשיג דגם גבס בלאופהיים? ובזמנו לא היו שיעורי ציור בבית הספר היסודי היהודי שלנו. ואז עלה במוחי הרעיון ליצור בעצמי דגם כזה לתכלית הזאת, על-פי הרישומים המוצללים הנהדרים האלה. ידעתי מאבי כי הוא מייצר בעצמו את תבניות האפייה וחותכני העוגיות שלו, שאפשרו לו לאפות דברי מאפה נפלאים באמצעות דחיסת הבצק לתוכם. בדרך זו, רציתי להשיג לעצמי דגם גבס. הפצרתי בו שיבקש מן הצייר שיכין לי רישום כזה, והלה נענה לבקשה ברצון. יתרה מזו, הוא גם נתן לי מכסה של ארגז, חפר עבורי חימר וגילף בשבילי מכשיר פיור פרימיטיבי מעץ. בהדרכתו יצרתי עכשיו אריח וגילפתי לתוכו במהופך את העיטור הכה מרשים הזה. יותר מאוחר, הרבה יותר מאוחר, למדתי כי הייתה זו תבנית נגיב. העבודה הסבה לי הנאה מרובה, ובקושי הצלחתי לחכות עד תחילת היציקה. אבי ערבב עבורי את הגבס, וגם היציקה התבצעה בנוכחותו. לאחר ששלפתי את הפוזיטיב שנתקשה, היה לי ללא ספק דגם גבס. הוא היה גס מעט כמובן, אבל יכולתי להכניס בו אי-אלה שיפורים בעזרת סכין ונייר זכוכית. עתה ניצב אפוא לפני הדגם, אבל ההתרגשות שבה הצלחתי איכשהו ליצור אותו הייתה מן הסתם גדולה מן השאיפה לציירו עכשיו: לשם מה צריך בכלל לצייר משהו תלת-ממדי, שאותו יצרת מלכתחילה בתלת-ממד; זה נראה לי מיותר – דרך עקיפין. אולם מיאוני ללכת בדרך זו התנקם בי קשות כאשר ניגשתי בגיל שש עשרה לבחינת הקבלה לבית הספר לאמנויות ואומנויות במינכן. תיק העבודות שלי הכיל את הרישומים היפים ביותר (לדעתי), שנעשו לפי יצירות של פאול תומאן, נתן זיכל ודפרגר, אבל בלא הועיל. לפני, ולפני מאתיים צעירים מלאי תקווה אחרים, ניצב עיטור גבס רנסאנסי. הוא לא עשה עלי כל רושם, וחוף מזה הוא היה מאובק ומתפורר ובשום אופן לא נאה כל כך כמו זה שיצרתי אני לפני שנים רבות. בקיצור, רשמתי אותו בלי

התלהבות, ומאחר שלא הצלחתי עם ההצללה, נכשלתי – אם כי השלמתי את קצה עלה האקנטוס
הקטום, באמצעות דמיוני כמובן! לאחר מכן, חלף זמן רב לפני שחזרתי אל הדרך שבה צעדתי כבר
בהיותי בן ארבע שנים.

המאבק לצורה*

פרידריך אדלר, המבורג, 1938

ב-29 באפריל מלאו לפרידריך אדלר 60 שנה. כל יהודי המבורג ואגודת התרבות היהודית (*Jüdische Kulturbund*) מאחלים לאמן ומורה ברוך כישרונות זה עוד שנים רבות של עשייה מוצלחת. חברי המערכת

הביולוגיה ואמה, הכימיה, מלמדות אותנו כיצד הופך חומר לצורה. בהכללה, אנו חווים זאת כמחזור, והיצווי הנצחי "מות והתהווה"* אינו אלא נוסחה מבריקה שמשמעה אותו מאבק מתמשך לצורה, מאבק אשר לו אנו עדים כל אימת שאנו מתבוננים בעולם, בחיים ובמוות.

זוהרת, מקסימה ורבת-עוצמה, האהבה ניצבת בראשיתה של כל תצורה. מבלי שתיתן דעתה לשאלה האם היא מנחילה לנו, בני האדם, אושר או טרגדיה, היא דבקה במשימתה; אנו איננו אלא חומר וכלי, וגורלנו אינו נחשב במאבק זה, שבראשיתו ניצבת, פעם אחר פעם, אהבה עזה ממוות.

זוהרת, מקסימה ורבת-עוצמה, האהבה גם תמיד קיימת במקום שבו הרוחני עוטה צורה, שבו חלומות ומחשבות צפים ורוחשים. לרגע מחמיאה ומפתה, לרגע תקיפה וכפייתית, בוחרת אותה "אהבה שמימית" באמת את יעדה ואף את המועד. ובעוד שהנבחר מאמין כי נחה עליו רוח ההשראה, כי הוא שולט בה, כבר היא שולטת בו וברוחו, ללא מיצרים. עוד לפני שהוא נעשה מודע לכך, כוח משיכתו הרגיש כבר שולה מתוך שפעת הכוחות המתפרצים והמתערבלים את אותם כוחות מפרים הנראים לו ראויים לאימוץ.

זהו מהלך של יצירה מן הסוג הרוחני, על כל השלכותיו, וכך מתחיל אותו תהליך בנפש, תהליך שאותו עלינו להבין ולנהל כמאבק לצורה.

עולם גדוש בצורות, ותהא אשר תהא הצורה שבה נבחר, שבה נביט, תמיד נראה בה את התגבשותו של רעיון ואת דימויו וסמלו.

הביצה היא אחת הצורות הנצחיות והמקודשות, ואנו מזהים אותה ואת הפרי הן בתור המוצר הביולוגי המוגמר והן בתור תא ביולוגי. הדבר חל בה-במידה על יצירת האמנות, שכן ברגע שהיא נגלית

* Friedrich Adler, "Der Kampf um die Form," in *Montasblätter der Jüischen Kulturbundes Hamburg*, 1938(4), pp. 4-6

* גתה השתמש בביטוי "Stirb und werde!" בשירו "Selige Sehnsucht" (כמיהה מאושרת; 1814).

לעינינו כתצורה שהורתה בתהליך ארוך ורצוף מאבקים, שוב נודעת לה השפעה מפרה על חושינו. אלא שעכשיו אנו חווים משהו מדהים להפליא: הביצה והפרי מנתצים את צורתם כדי להוליד צורה חדשה מאותו סוג. יצירת האמנות, המוזיקה והפואמה שומרות על צורתן, והכוחות שנאצרו בתוכן לפני משמרים את השפעתם ואת קרינתם כמות שהם כל עוד היצירה קיימת; לאמיתו של דבר, שבריהן מקרינים כוחות שדבר לא נגרע מעוצמתם המקורית אפילו מאות שנים לאחר יצירתן. העוצמה הזאת או סך כל האנרגיות הללו, שהיצירה מקרינה ושעליהם מושתתת עמידותה, מגלים לנו את סוד כל הכוחות והאנרגיות, הרעיונות, הכמיהות והמתחים האצורים בה, ואפשר בהחלט לומר כי דבר אינו הולך לאיבוד גם בעולם הרוח.

האמנים הם שנועדו לשמש כלי להפצת אותם רעיונות שלעולם אינם שוקטים על שמריהם והם שאמורים להקנות להם צורה ומבנה. מחיי האמנים, מחיי האמנים הדגולים באמת, אנו למדים כי הם השקיעו את חייהם בעבודתם עד כדי כך שהגוף נדמה לסִיג ותו לא, שעה שהניחו מידיהם את כלי עבודתם אחת ולתמיד. המאבק לצורה הותיר את הגופים הללו חלולים ורק הצורה נשארה, חפה מסיגים, כדי להעיד על האדם אשר יצר אותה גם מקץ מאות שנים; הצורה היא בת-אלמוות כמו הנפש שאותה היא מכילה. כך היה במקרה של מיכלאנג'לו, אשר גאוניותו הפכה לכוח שמימי ושאיתנו לצורה הייתה חזקה מגופו. כך היה במקרה של רמברנדט, אמן בעל עוצמה שלא תאומן כמעט, אשר למראה ציוריו אנו מתפתים לעיתים קרובות להאמין במעשי כשפים, אם איננו מבחינים בכך שעסקין כאן לא רק ב"אל" אלא גם באומן מובהק. זאת משום שלמען האמת מדובר בִּפלא של יצירת האמנות, אשר מה שמבדיל אותו מפלאי הטבע זו העובדה שבמסגרתו ידיים מכושפות בוראות עולם או, ליתר דיוק, תמצית של העולם באמצעים לא אורגניים.

ההדיוט אינו מקדיש מחשבה יתרה למאבק הלא-יאומן שמנהל האמן על יצירתו. הוא יודע מעט מאוד על המאמצים, הספקות והייסורים הנוכחים תמיד במקום שבו חוויית טבע עזה או אמפתיה יוקדת כלפי בני אדם, כלפי בעלי חיים וכלפי העולם נאבקות למצוא את ביטוין הסופי ההולם בקו, בצבע או בתלת-ממד. יצירת האמנות, תוצאתו של מאבק כזה, מסגירה רק לעיתים רחוקות את נתיב הייסורים וכל שברצונה להיות זה ההתגברות, ההתגשמות, הצורה ותו לא. אנו מבחינים בכך אצל גדולי האמנות הקלאסיים וגם אצל מונק; אנו חשים בכך לא רק אצל [אוגוסט] רודן האנרגטי, אלא גם אצל פידיאס המרוסן הרבה יותר, אם כי הטעון לא פחות.

קורות ימי ההתאוות לצורה כקורות ימי המין האנושי, והצורך בתקשורת קצרה וקולעת על דברים ואירועים עיצב תחילה את הצליל ואת המלה או, לחלופין, את הסימן ואת הביטוי התלת-ממדי. בהמצאת סימן, מלה, ואגב כך בהגשמתה של משימת מתן הביטוי החזותי והשמיעתי הסופי, הקצר והקולע והמובן-לכול לדברים ולאירועים, טמונות הראשית והאחרית של כל מתן צורה, והראשית והאחרית של האמנות בכלל. כך מותווית הדרך הברורה המובילה מן הטבע אל האמנות.

כתבתי בהינף קולמוס "הדרך הברורה", אבל דרך זו רצופה דרדרים וסכנות! זאת משום שגם האמן ניזון במובן מסוים מחוויית הטבע; גם גופו נתון להשפעתם של גורמים כימיים ופיזיקליים: של האוויר, למשל, בתור חמצן; ואילו האור הוא לדידו צורך חיוני. אולם בד בבד, שני הגורמים הללו היו בתולדות הציור בגדר בעיית צורה. מרמברנדט, עבור דרך קורו וכלה בליברמן, כמו במחרוזת פנינים

מצטרפות זו לזו יצירות, שבתוך מסגרותיהן לכוד האור, העמום או הבוהק, והאוויר, אותו יסוד חמקמק, המרטיט בצבעוניותו הייחודית שמותנית על-ידי האור ומוצא את צורתו הצבעונית ההולמת. ברם, בעיית הצורה הצבעונית הופכת באחת לבעיית הצורה התלת-ממדית, שבה אני מבחין ב"דבר כשהוא לעצמו" במנותק מן המרחב או, לחלופין, חושב אני עליו כמצוי בתוכו. לנגד עיני ניצב צבעוני, גביע מופלא, דוגמה ומופת לגביע. אבל אני גם מבחין במופלאות מבנהו, מבנהו הפיזי. אני רואה בכל אחד מעלי הכותרת שלו איך כתמי צבע מנוגדים מנצלים בתבונה את המבנה, חודרים זה לתוך זה מבלי לחרוג מן התחום שהוקצה להם. דגם מבריק לאורגי שטיחי קיר בכל הזמנים. אני חש בתודה באדרת העלים המסוככת כאם. בלא קנאה, בהערצה ובכבוד היא ממציאה בדומייה ליווי ירוק משיי לבת ומרוצה בחלקה לשמש את היפהפייה כ"מעטפת מגן" ולא רק כעלה. אך, אבוי, כל זה, סך כל הרגשות הללו, אינו מתמצה בכך; ואסור שזה ימנע ממני לתור אחר הצורה הגדולה, הפשוטה והנצחית, למצוא אותה ולהטעינה בתכני הרגשות הללו. וזהו רק צבעוני אחד מני אלפי הצבעונים שעל-פניהם אנו חולפים מדי יום! אבל חבויה בו אותה בעיה כמו בעץ, בחיה ובכל דבר שנשמת חיים באפו – בעיית הצורה. חיי האמן הם קודש לפתרון הבעיה הזאת, ורק כל עוד הוא חווה כל משימה חדשה כבעיה כדאי לו לצאת למאבק; כדאי לו לחיות.