

**האובייקט הנשגב של הארכיטקטורה הנאצית:
יעונים בנשגב המודרני וגילויו בתכנון העירוני של ברלין בנאציזם**

**חיבור זה הוגש כעבודת גמר לקרהת התואר "מוסמך אוניברסיטה" –
M.A. באוניברסיטה תל אביב**

על ידי:

אורלי אבן

העבודה הוכנה בהנחיית:

פרופ' משה צוקרמן

תאריך:

אוקטובר 2016

תוכן עניינים

2	תוכן עניינים
3	מבוא
3	1. נושא ומושאי המחבר
6	2. שאלות המחבר
7	3. מתודולוגיות המחבר
7	4. מבנה המחבר ומקורותיו
10	פרק א': מושג הנשגב – סקירה תיאורטית
10	1. שיח הנשגב בראיה ההיסטורית : מרטוריקה לאסתטיקה
11	2. הדיאלקטיקה של היפה והנשגב באנורת
12	2.1 הנשגב בהגותם של בורק וקאנט
18	2.2 הנשגב הרומנטי באידיאליות הגרמני
21	2.3 ארכיטקטורה והנשגב – בולה, לדו וראסקין
27	3. הנשגב המודרני
27	3.1 (היעדר) שיח הנשגב במודרניזם
28	3.2 שובו של הנשגב בביבורת המודרניזם - ליטאר ודרידה
33	3.3 הנשגב המודרני מן האסתטי לatoi והפסיכואנליטי - פרויד, לאקאן וויז'ק
37	3.4 הנשגב בתיאוריות של ארכיטקטורה ואורבנייטיקה מודרנית – מלה-קורבוזיה לוידל
41	פרק ב': ארכיטקטורה נאצית – התכנון חדש של ברלין כמרקח בוחן
41	1. ארכיטקטורה נאצית בكونטקט של מודרניזם בגרמניה
41	1.1 נאו-קלאסיציזם כאנטי-מודרניזם (?)
44	1.2 מקומה של ארכיטקטורה נאצית/פאשיסטייה בהיסטוריוגרפיה של ארכיטקטורה מודרנית
45	2. בירת העולם גדרמניה (Welthauptstadt Germania)
46	2.1 רקע ומניעים לתכנון
48	2.2 סקירה תכנונית וארכיטקטונית
51	2.3 מבנה מייצג של התוכנית - שדה התעופה טמפלהורף
53	פרק ג': גילומו של הנשגב בארכיטקטורה הנאצית
53	1. אסתטיזציה של הפליטי
56	2. היבטים של הנשגב המודרני בארכיטקטורה הנאצית
56	2.1 תפיסת הנשגב בנאציזם
58	2.2 אמצעים ארכיטקטוניים למניפולציה של הנשגב
65	3. האובייקט הנשגב של הארכיטקטורה הנאצית
65	3.1 בניין נאצי אובייקט נשגב
67	3.2 העיר הפטנטית - סטרוקטורה של אינטראפלציה
69	3.3 הנשגב, האובייקט הנשגב והמודרנה
71	סיכום
73	רשימהביבליוגרפיה
78	רשימת דימויים
80	נספח דימויים

מבוא

שבוע שלפני תחילת שנת הלימודים האחרון לארQUITטורה שלנו, החלטנו חברותי ואני לחתה לחופשה קצרה בברלין. בנסיעת אוטובוס בתוך העיר, בהביתי מן החלון הבהיר במבנה ארוך, קצחו אינו ניכר לעין, המשתרע לאורך האופק. כאשר שאלתי לגביו, עניתי כי זהו טמפלהורף (Tempelhof), שדה תעופה ישן שנבנה על ידי הנאצים בלבה של ברלין בזמן מלחמת העולם השנייה. על אף שנוטרו רק כמה שנות טרם טיסתנו בחזרה לישראל, החלטתי לנסוע לטמפלהורף כדי לחזור לבניין מקרוב. בזאת מתחנת הרכבת התחנית לעבר כייר הכנסה לטרמינל הנוסעים, נדמה היה כאילו עצר הזמן מלכט. ניצבת במרכזו של כיכר נאצית, מוקפת בבניינים מונומנטליים מחופי אבן ומקושטים בפסלי נשרים [תמי' 1]. רתיעתי הראשונית הוחלפה במהרה בתחושת היקסומות מהולה במובכה. סקרנותי הובילה אותה אל תוך טרמינל הנוסעים, אבטיפוס מרשימים לשדות תעופה מודרניים. משם, המשכתי להקיף את המבנה הרדייאלי שאורכו כ-1.2 ק"מ [תמי' 2]. חוויתו האפרורית, המונומנטית והחוורתי, עדשה בינו מובהק לבנייני המגורים הצבעוניים שהציגו בינות לעצים מעברו השני של הרחוב. לאורך צדו האחד של הרחוב התנשס מבנה רציף אחד שנדמה כאינסופי, ואילו לאורך צדו השני של הרחוב השתנה הנוף העירוני ללא הרף [תמי' 3]. צד אחד של הרחוב החזו נעדך כל סמן של הומניזם, אך יחד עם זאת היה... ובכן, נשגב.

שדה התעופה טמפלהורף היה למועדן של פרויקט הגמר שלי בתואר הראשון בארכיטקטורה, שעסק בשימור ותכנון מחדש של מתחם שדה התעופה כמרכז ירידים. תהליך התכנון הציף סוגיות אסתטיות ואתיות הנוגעות לארכיטקטורה פאשיסטית, אשר רבו הדיוונים האקדמיים לגבייהן. עם זאת, דומה כי מה שמכונן את תחושת היקסומות מאותה ארכיטקטורה טרם נידון במישרין.

במסה *קיטש* וממות טווען שאול פרידלנדר כי "כוח המשיכה של הנאצים היה טמון פחות באידיאולוגיה מאשר בכוחם של רגשות, דימויים ות吁ות דמיון".¹ המאפיין המהותי של הנאצים טמון במידה הפסיכולוגי שלו, והקסם שהילך על אנשים כה רבים עד כדי שינוי ממש בתנהוגותם. מאפיין זה אינו ניתן להסביר במסגרת של היסטוריוגרפיה, שליטים בה הסברים פוליטיים, חברתיים וככללים. לדידו של פרידלנדר, ישנה נוכחות קבועה של גורם קבוע ובלתי ידוע שהמחקר לא נדרש אליו.² ארצה עצמי לחתה כוורת לאותו גורם ולכנותו 'נשגב'. בעבודת מחקר זו, אבקש להשתמש בשגש כמסגרת פילוסופית לקריאה פרשנית של ארכיטקטורה נאצית, וארכיטקטורה פאשיסטית בכלל.

1. נושא ומושאי המחקר

עבודה זו מבקשת לקשר בין שני מושאי מחקר נפרדים, האחד הוא מושג פילוסופי והשני - אובייקט ארכיטקטוני: מושג הנשגב (sublime), בפיתוח היסטורי ופילוסופי ובהתקדמות בגלגולו המודרני; וארכיטקטורה נאצית על היבטיה האורבניים, הארכיטקטוניים והאידיאולוגיים, באמצעות מקרה בוון של התכנון העירוני למרכז בידיו היטלר ואדריכלו אלברט שפר (Speer) בשנים 1933-1939.

מטרת המחקר היא ליחס את מושג הנשגב על האובייקט הארכיטקטוני, ולבוחן אופני ביתוי של שגב בארכיטקטורה נאצית (אקסטמפלר לארכיטקטורה פאשיסטית). זאת, בכוונה להציג אפשרות שימוש במושג הנשגב ככלי לביקורת ולדעת בסוגיות אסתטיות ואידיאולוגיות בעת המודרנית. מעצם הבחירה בחקר ארכיטקטורה בת המאה ה-20, נובעת ההתקדמות בשגש בתקופה שמן הנאורות ועד שליה המאה ה-20.

¹ שאול פרידלנדר, *קיטש וממות: על השתקפות הנאציזם*, תרגום: ג'ני נבות (ירושלים: כתר, 1985), עמ' 15
² שם, עמ' 110

הנשגב, כקטגוריה פילוסופית אפיסטטמולוגית ואסתטיתית, מותאר תכונה של גדולה-לאין-שייעור - פיזית, מטאфизית, מוסרית, אינטלקטואלית, או רוחנית - שאינה ניתנת לתפישה בחושינו וגם אינה ניתנת לייצוג באמצעות שפה או צורה. המאפיינים המרחביים והקונספטוואליים של הנשגב, שמתאפיין למגוון מושגים כגון, זמן, חלל, אינסוף, יראת מוות וشمימות, הקנו לו את חשיבותו בתיאוריות אסתטיות של אמנותן וארכיטקטורה מן המאה ה-18.

בראשית המאה ה-20, דומה כי פסק השיח על הנשגב והיפה באסתטיקה, כיון שלא עלה בקנה אחד עם רוח התקופה. המוטיבציה המודרניסטית לבידול ההיסטורי ופילוסופי מתקופות קודמות, דרשה שינוי-ברטמינולוגיה שזוהתה עם מורשתה של הרומנטיקה. השיח אודות הנשגב שב והתהדר רק בשלבי שנות ה-70, עם עלייתן של תיאוריות פוטומודרניות וביקורת המודרניזם. ניתן לאייר את הקואורדינטות לתיאוריה חדשה של הנשגב בשני זרמים הגותיים העיקריים: הפוסט-סטרוקטורליזם השיב את הנשגב לשיח האסתטי, שנציגו הבולט היה הפילוסוף ז'אן-פרנסואה ליווטאר (Lyotard), בכתביו על אמנות האונגראד המופשטת וערעורה על הציר הפילוגרטי. כתיבתו התבססה על פילוסופיית הנשגב כפי שנוסחה בידי אדמוני בורק (Burke) ועמנואל קאנט (Kant) במאה ה-18. טענתו העיקרית של ליווטאר היא שהנשגב הוא המאפיין האמנותי הפונדמנטלי של המודרניזם, המתבטאת בניסיון לייצג את הבלתי ניתן לייצוג.³ במקביל, זיאק לאקאו (Lacan) הכניס את הנשגב לשיח הפסיכואנליטי בטבעו את המונח אובייקט נשגב (Sublime Object), שמתאפיין לנשגב כאובייקט המשמן היעדר, ככלומר מייצג גניטיבי. לעומת זאת, האובייקט הנשגב הלקאנאי שואב מקורותיו מן הנשגב ותפיסת הסובייקט של הגל (Hegel).

גם בשדה הארכיטקטורה עבר שיח הנשגב תהליכי דומה במעבר מן הרומנטיקה לעידן המודרני. הדיוון על הנשגב בארכיטקטורה חדש גם הוא רק בשנות ה-70 של המאה ה-20, כאשר הופנה הזרקור ל"ארכיטקטים של הנשגב" בני המאה ה-18. על מובייל מגמה זו נמזה הארכיטקט והיסטוריון הארכיטקטורה אנטוני וידלר (Vidler), אשר בשנות ה-80 טבע את המונח *Architectural Uncanniness* בתבסיסו על מושג האלביתי (Unheimlich) של פרויד (Freud) – צדו מעורר האימה של הנשגב, המתאפיין לגילוי מחדש של דבר מוכך שהודח מהתודעה, ונובע מנטיותה של הארכיטקטורה המודרנית לעורר ניכור, בעיות זהות של אני והאחר, וחרדה לשלים הגוף. המנייע של וידלר לתיאוריה של האלביתי הוא שכתוב האסתטיקה של המודרניזם, בישומה על קטגוריות פילוסופיות ופסיכואנליטיות.⁴

Welthauptstadt Germania, ככלומר, ביתת העולם גטמאניה, הוא השם שניתן לתוכנוו העירוני המחודש למרכז העיר ברלין, אותו יוזם היטלר ועליו הופקד הארכיטקט ושר החינוך שפראר.⁵ עם עליית הנאצים לשלטונו פצח היטלר בתכנית שאפתנית לפיתוח המרכזים הירוניים בגרמניה, במקביל לפיתוח מערכת תשתיות ותחבורה מודרניות. התכנית של ברלין מהוות פרידגמה לתוכנוו ערים מודרני, העושה שימוש באמצעים אסתטיים לצרכים אידיאולוגיים, ותשמש אותו לשם דיוון באסתטיזציה של החיים הפוליטיים ברייך השלישי. עיקרה של התכנית הוא להיבנות מרכז היטלר שרוחבה 120 מ' ואורך כ-5 ק'ם, רצופה בנייני ענק מונומנטליים. על השדרה עתידים היו להיבנות מרכזים הממשל, התרבות והעסקים של בירת הרייך, כשבולטים שבהם מוקמו בשני קוטותיה. על פי חזונו של היטלר ושפראר, בפני המבקרים בעיר היה נלה מגן כוחו של המשטר הנאצי במצג אדריכלי חסר תקדים בקנה מידת העירוני שלו, כלי סימבולי לכוח

³ Jean-François Lyotard, "Presenting the Unpresentable: The Sublime," *Artforum*, 20 (1982), 64–67
⁴ Anthony Vidler, "Theorizing the Unhomely," *Newsline*, 3 (1990), p.3

⁵ אלברט שפראר (1881-1905) : ארכיטקט גרמני, מראשי המשטר הנאצי בגרמניה. היה הארכיטקט האישלי של היטלר וחברו הקרוב. בשנת 1942 מונה לשגר החוץ במשפטני נירנברג לשערם שנות מאסר. עובדי כפיה. על פעולותיו אלו נדון במשפטני נירנברג לשערם שנות מאסר. אחת ממערכותיו הראשונות והידועה ביותר היא שדה הפלין נירנברג. הפרויקט הגדול ביותר שהטיל עליו היטלר היה תכנונה מחדש של ברלין והפיכת למטרופולין עולמי. פרט לשכנת הקנצלר החדש בתכנונו, אף אחד מבנייניו המתוכננים בברלין לא נבנה.

פוליטי.

על אף התכנון המפורט של ציר השדרה הגדולה, רובו המכريع מעולם לא נבנה. התכנון החל עם עליית הנאצים לשלטונו ב-1933, ובמסגרתו הוגדרו ותוכנו בפרוטרוט מאפייניה הארכיטקטוניים, האורבניים והאידיאולוגיים של בירתה העולם גרמניה. פעולות הכהה נרחבות למימוש התכנון נערכו לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה ועוד במהלך מלחמה, אך הן נפסקו ב-1940. בין ארבעה בניינים בלבד שבנויות הושלמה, שניים עודם עומדים על תילם – שדה התעופה טמפלהוף ובניין המיניסטריון האויריה, שמשמש כיום משכנו של משרד האוצר הגרמני.

בהיסטוריהogeography הכנונית של ארכיטקטורה במחצית הראשונה של המאה ה-20, לא היה נהוג לסוג ארכיטקטורה שנבנתה בחסות המשטרים הטוטליטריים ארכיטקטורה מודרנית. בידוע, מעבר לתקופה הפונקציונלי, לארכיטקטורת המשטרים הטוטליטריים היה תפקיד סימבולי ואידיאולוגי. הבניה המונומנטלית שהתאפיינה בה נטסה כאנטitez למודרניות, וווחסה לשבר בחברה המערבית בין שתי מלחמות העולם.

בתנועה הנאצית בפרט נודעה חשיבות רבה לאומנות ולעיצוב כלי תעסולה. הנאציזם קרא להחיה את התרבות הגרמנית העממית והפרטיקולרית הלאומית-רומנטית של המאה ה-19 (*Volkskisch*), ולהיווק התפיסה של העם כקהיליה על מנת לסלק את הריבוד החברתי (*Volksgemeinschaft*). אחד הביטויים לכך היה קיומם כינויים עממיים, ולשם כך תוכנו ונבנו מבנים ציבוריים גדולים מימים כמוינ גרסא מוגדלת של בתיהם בעיירות הגרמניות. השינוי הסטרוקטורי במקומות הכנוס היה מחייב מיצאות בחברת ההמוניים המודרנית, וגילם את הטרנספורמציה שחלה בספרה הציבורית, עליה הצבע יורגן הברמאס (Habermas): המרחב הציבורי הבורגני של המאה ה-18, החופשי מכוחה של המדינה, הפך במאה ה-20 למושא שליטה פוליטית וכלי למניפולציה.⁶

הארQUITECTURA של הריך השלייש למרחב הציבורי התאפיינה בחזרה לסגנון הנאו-קלסי של המאה ה-19 (שלכשעמדו מבוסט על החיה סגנון של ארכיטקטורת יוון ורומא), ובחוקוי עיצובי של הסגנון הפולקי-רומנטי הגרמני. הטענה העיקרית כנגד הגדותה של ארכיטקטורה זו כמודרנית היא שאין לה מימד חדשני. בנגד לארQUITECTURA המודרניסטית הכנונית, שטעה לערכים כגון דמוקרטיזציה של המרחב, שקיות ואמת החומר, שבירת האחדות והסימטריה של הצורה הארכיטקטונית, היעדר סגנון והיעדר אורנמנטיקה, הארכיטקטורה הנאצית שימרה סגנון קיים ושירותה ערכים מנוגדים. גם סגירות בית ספר הבאהוoso שוחש לערש הארכיטקטורה המודרנית, עם עליית היטלר לשטון, מיצבה את הארכיטקטורה הנאצית בקצה הנדי למודרניות.

יחד עם זאת, בchina מאוחרת של המבנים הנאציים בשליחי המאה ה-20 הצבעה על היבטים מודרניים מובהקים: חדשנות טכנולוגית ופונקציונלית, בניית חומרים המזוהים ביותר עם העידן המתוועש – בטון ופלדה; והתולדה של הטכנולוגיה והמנגנון הבירוקרטיים – בניית מונומנטלית בפרקיז זמן קצרים מאוד. המבנים הנאציים עטו 'תחפות' מישותן של אבן ושיש שכיסתה שלדי פלה וקורות בטון. ההיסטוריה גפרי הרף (Herf) מציג את העמדה דיאלקטיב של הריך השלייש כלפי המודרניזם במושג *Reactionary Modernism*, המביטה את קידוש הטכנולוגיה המודרנית והקידמה ע"י המשטר הנאצי, תוך דחיה וביטול של הערכיים הליברליים של הנאורות.⁷

Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge, UK: Polity, 1989).⁶

Jeffery Herf, *Reactionary Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).⁷

על רקע זה עולה המוטיבציה למחקר. הקשר המשולש בין ארכיטקטורה פאשיסטית, הנשגב ומודרניזם אינו מובן מילוי. מקומה של ארכיטקטורה פאשיסטית בהיסטוריוגרפיה של הארכיטקטורה המודרנית אינו חד משמעי. הסיבות לכך איןנו נועצות רק בסגנון ארכיטקטוני, אלא נוגעות בkontekst הרחב יותר של מקומות ומערכות של הפאשיזם והנאציזם בעת המודרנית.

יתרה על כך, בעוד שמתפקידים שיש אודות הנשגב ביחס לאמנות וארכיטקטורה מודרנית, דומה כי אין דיון של ממש בביטויו של הנשגב בארכיטקטורה פאשיסטית. לכן, אני מוצאת טעם בניסיון לבסס את הקשר בין מושאי הממחקר. הנשגב, כקריטריון אסתטי של המודרנה, יוכל לשמש חוליה מושתת בין אסתטיקה פאשיסטית למודרניות. יתכן ואיתור הנשגב בארכיטקטורה נאצית יוכל לסייע בקביעת מקומה בתולדות הארכיטקטורה המודרנית באופן מדויק יותר, ככלומר – יופיע את הארכיטקטורה הפאשיסטית כתצורה של המודרנה. מן העבר השני, הדיון בנשגב בהקשר זה יוכל להציג את ה颇ונקציה שנשא באידיאולוגיה הנאצית, והן את כוחו ככלי לביקורת האידיאולוגיה.

2. שאלות הממחקר

במהלך העבודה יידונו ארבע שאלות עיקריות, שטבען שזרות זו בזו וכן גם התשובות עליהן:

1. **ביצד בא הנשגב לידי ביטוי בארכיטקטורה הנאצית?**

בשיח המחקרי הקיימים אין התייחסות למידה הנשגב בארכיטקטורה נאצית, אף כי ניתן להצביע עליו באופן כמעט טריויאלי, בארכיטקטורה בפרט ובאסתטיקה נאצית בכלל⁸. ריבוי הספרות המחברת בנושא, רמת תיעוד גבוהה, ריבוי דוקומנטים וגם בניינים בעלי נוכחות מרשימה שעודם עומדים על תילם, וכן מעורבותו הישרה של היטלר בתכנון – אלה הופכים את התכנית למרכז ברלין למקורה בוחן אופטימלי לשאלות החקירה, אף כי רובו המכريع לא נבנה⁹.

שאלת ביטויו של הנשגב בארכיטקטורה הנאצית קושרת בין שני מושאי הממחקר, לשם הצבת פרספקטיביה ביקורתית לגיביהם. הניתוח והדגמה על מקרה הבוחן יהוו הבסיס לארגון המחקרי, ומהם ייגרו שאלות החקירה העוקבות.

2. **ביצד ביטויים אלו של שגבי מיציגים היבטים של מודרניות?**

עמידה על מאפייניו של הנשגב המודרני והגישות השונות אליו, תאפשר בירור של ביטויו ומשמעותו הSPECIFIKS באסתטיקה ובארכיטקטורה. החשיבות בהתקנות אחוריו ביטויו של הנשגב בארכיטקטורה נאצית נובעת מהיכולת הפוטנציאלית לתרום בדיאון על מודרניות ומודרניזם בכלל, ועל מודרניות בארכיטקטורה.

3. **בailו אופנים ביטויים אלו של שגבות מותווים אידיאולוגיה?**

הארכיטקטורה הנאצית נוגה בתוכה – וגם יצרה – שדה סימבולי אידיאולוגי. בתור שכזו היא שימשה סוכנת של אידיאולוגיה, ומכאן עולה שאלת תפקידו האידיאולוגי של הנשגב בארכיטקטורה נאצית. התיאורטיקן ומבקיר התרבות סלאבוי ז'יז'ק (Žižek) מציע שני תהליכי משלימים לביקורת האידיאולוגיה: הראשון הוא תהליך DISKORSIIVI, המצביע על המשמעות הסימבולית בה מוטעים אובייקטים בשדה אידיאולוגי נתון; והשני מכון לחילוץ הLIBHE שמנצאת מעבר לשדה הייצוג, ככליה מכונת האידיאולוגיה וסבביה היא בונה STRUKTURALE FESTIVITÄT¹⁰. כדי לעמוד על תפקידו של הנשגב המודרני באידיאולוגיה הנאצית, אבחן את האובייקט הנשגב הארכיטקטוני בשתי הזרמות הללו.

⁸ למשל: בעיצוב של מפגני ראווה, בטריטוריה תעמולה (הנודעים בהם בביבליה של לוי ריפנסטאל) וב'קתרולת האורות' - הקפת מתחם התהלוות בירנברג ב-132-130. זרורי תארה המופנים אל שמי הילדה בכינוי המפלגה הנאצית בשנת 1937.

⁹ מועדים אפשריים לחקירה של התגלמות הנשגב בארכיטקטורה, שהמחקר לא יעסוק בהם: לאחר היכינוסים של המפלגה הנאצית בירנברג (Reichsparteitagsgelände), בתכנון שפער, (1933-1938; אטור הנופש פורורה (Prora) בים הבלטי בתכנון קלמן קלוץ (Klotz), 1936-1939; ומתחם אצטדיון אולימפי (Olympiastadion) בברלין בתכנון רנרו וואלטר מרץ', (March) 1934-1936. ¹⁰ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), p.125

4. האם ניתן להגדיר את הארכיטקטורה הנאצית כמודרנית מעיקרה באמצעות הקטגוריה של הנשגב (בנוסף לקטגוריות מוכרכות אחרות - טכנולוגיות בנייה, פונקציונלייזם וכו')?

האם המודרניזם הוא קונסטטטיבי ביחס לארכיטקטורה הנאצית, במובן שהוא חלק מkonstanzliche של היבטים חברתיים/תרבותיים/טכנולוגיים/היסטוריהים שהשפיעו על הארכיטקטורה? או שמא ניתן לטעון כי הוא איממננטי לארכיטקטורה הנאצית, חלק בלתי נפרד ממהותה? מרבית ההיבטים הקונסטטטיביים שלו הוצגו בשיח המחקרי הקיימים, ובמובן זה לא תהיה לעובדה זו תרומה חדשה לשית. אלא שלגביה האיממננטיות של המודרניזם ביחס לארכיטקטורה הנאצית נדרש בירור נוסף, והנשגב הוא כלי פילוסופי להצבעה על אותה איממננטיות.

3. מתודולוגיית המחקר

בנוגע לנשגב קיימת ספרות פילוסופית ומחקרית ענפה, הן לגבי הנשגב כמושג חזקה דיסציפלינית, והן לגבי הנשגב בתיאוריה של ארכיטקטורה. גם לארכיטקטורה הנאצית וلتכנית של ברלין מוקדש מחקר מكيف, שהשאלות המנחות אותו נוגעות לסוגיות ארכיטקטוניות, סוציאולוגיות וכלכליות. תחומי מחקר נוספים נוגעים לקשר שבין אתיקה ואסתטיקה ולמעמדו של הפאוזם בעת המודרנית. לגבי שני מושאי המחקר לכשעטם קיימים שיח ענף, אך ישנה מעט מאוד ספרות מחקרית שעוסקת בנושא הנושא המוצע באופן ישיר. עקב לכך, שני מושאי המחקר יבחן תחילה כל אחד בנפרד, ובמתודולוגיות שונות הנובעות מأופי החקירה השונה הנדרש לגבי רעיון פילוסופי ואובייקט חזותי:

- לגבי הנשגב אבצע סקירה תיאורטית, המסתמכת על ספרות ראשונית ומשנית של ההוגים שהגדירו אותו. בשל ההתקדמות בנשגב המודרני, הסקירה תתרכז בעיקר בתיאוריות אסתטיות בתקופה שבין המאה ה-18 למאה ה-20, וכן בהתייחסות לנשגב בתיאוריה האדריכלית באותה תקופה. כך אנסה להתחקות אחר שיח הנשגב ולהציג כיצד התמורות בפילוסופיה של האסתטיקה וההתפתחות הפסיכואנאליזה הובילו לשינוי בתפישת הנשגב.
- את הארכיטקטורה הנאצית אציג גם באמצעות סקירה כרונולוגית וניתוח היסטורי, בהתבסס על הספרות המחקרית הקיימת ועדיותיו של שפער. בנוסף לכך, אציג ניתוח אורבני, ארכיטקטוני וטיפולוגי שיתבסס על חומרים ארכיאוניים ודוקומנטים גרפיים, לרבות שרטוטים אדריכליים, מפות, סכמות, צילומים היסטוריים ועכשוויים, וכן שוחזרים. ההדגמה של ביטויי השגב תעשה באופן כללי ברמת התכנון העירוני ובאופן ספציפי על בנין נבחר, ותוצג חן באופן טקסטואלי והן באמצעות דימויים גרפיים. שיטה נוספת שמציעה דנה אריאלי בספר הפניטם הנאצי היא תיעוד חזותי של מושא המחקר. הדוקומנט המוצג לא ישמש רק אילוסטרציה למחקר אלא גם כדי לבנית ארגומנט מחקרי, בכך לספק תמונה של מה יותר של מושא המחקר.¹¹ הבחירה שלה היא במידדים של צילום תיעודי במקביל לצילום "אמנותי". על פי עקרון מתודולוגי זה, בנוסף למחקר של הדוקומנטים החזותיים הקיימים השתמש גם באדפטציות גרפיות, בכך לתמוך את הארגומנטים הטקסטואליים של העובדה המוצעת.

4. מבנה המחקר ומרקוריונו

העובדת נחלה של שלושה חלקים. שני הפרקים הראשונים נפרדים זה מזה וועסקים בכל אחד ממושאי המחקר בפני עצמו. ליבת של העבודה בפרק השלישי והמסכם הקשור בין קודמיו ונדרש לשאלות המחקר. פרק א' של העבודה יתמקד בסקירה התיאורטית של מושג הנשגב, הן בפילוסופיה ותיאוריה ביקורתית והן בארכיטקטורה, למן המאה ה-18 ואילך. בהצגה המקובלת של הנשגב, נהוג להתחקות אחר הפקעתו מן התחום הרטורי לטובת האסתטי. על כן, הפרק נחלק לשלושה חלקים: בחלק הראשון אציג את ראשית

¹¹ דנה אריאלי, *הפניטם הנאצי: מסע בעקבות שלידי הריך השלישי* (תל אביב: רסלינג, 2014). עמ' 12-209.

התגבשותו של הנשגב כמושג בכתביו של הרטוריקון הקלאסי לונגינוס (Longinus), ואת ההשפעה שניכרה לו על השיח האסתטי במאה ה-18, בעקבותיו ניסחו קאנט ובורק את הדיאלקטיקה של הנשגב והיפה. שניהם ישמו את הקטגוריות של הנשגב והיפה בדיאן על האדם והטבע, אגב הרחבות תחום הנשגב מהדיסציפלינות של שפה וספרות לדיסציפלינות של פילוסופיה, אסתטיקה ומוסר. החלק השני של הפרק יעסוק, אם כך, בנשגב בתיאוריות האסתטיות של הרומנטיקה והנאורות במאות ה-18 ו-19, בהתקדמות בקאנט, בורק ובפילוסופים של האידיאליזם הגרמני בדגם על הגל. בניגוד לתופעה הפוזיטיבית מלאת התוכן אליה מתויכח הנשגב הקנטיани, הנשגב ההגליани מגלם שלילה אבסולוטית שאין דבר מעבר לה.

בנוסף, אציג את הנשגב הארכיטקטוני, כפי שהגדירו אותו בורק ומקבר התרבות הוויקטוריאני ג'ון ראסקין (Ruskin), והצביעו באמצעותו על הקשר בין ארכיטקטורה ומוסר. גילומו של הנשגב בארכיטקטורה של המאה ה-18 יודגס ביצירותיהם של הארכיטקטים הצרפתיים לדו (Ledoux) ובולה (Boullée).

בחלקו השלישי של הפרק אסקור אט הנשגב במאה ה-20. למרות נוכחות המובהקת של הנשגב באמנות ותיאוריה, הוא נעדן מן השיח התיאורטי במחצית הראשונה של המאה. חריג לעניין זה היה האמן האמריקאי בארטנט ניומן (Newman), שיצר וכתב על אמנות והנשגב. בעקבותיו, ליווטאר איתר את הנשגב באמצעות המופשטת של אמני האונגרד, ובמקביל לז'אק דריידה (Derrida) הגדיר את הפוסטמודרניזם באמצעות הנשגב. בספרות הביקורתית ישן התיחסויות שונות לנשגב של ניומן, בחלק מהמקומות הוא מוגדר כמודרני ובחלוקם כפוסטמודרני. התיאוריה של הנשגב כפי שנידונה במאה ה-20 התיאיצה למודרניזם ולפוסטמודרניזם אחד. בשל ההגדרה החמקמeka של שתי התקופות וההבחנה השנויה במחולות בינהן, עולה כי המעבר בין הנשגב המודרני לפוסטמודרני הוא נזיל (ואולי הבחנה היא מיותרת). לצורך העניין בחרתי להתייחס לנשגב במאה ה-20 כתופעה מודרנית שמקורה בתיאוריות האסתטיות של המאה ה-18, אשר הועלתה שוב לדיוון בקונטקסט של הפוסטמודרניזם.

את הגישה הפסיכואנאליטית ואת הזיקה שבין האסתטי לאיי אציג באמצעות האלבית הפרוידיאני האובייקט הנשגב הלקניאני. בעקבות לאקאן מציג ז'יז'ק את הפונקציה האידיאולוגית של האובייקט הנשגב. ביקורת האידיאולוגיה, לפי ז'יז'ק, צריכה להיות מכוונת כלפי חילוץ הליבה שנמצאת מעבר לשדה הייצוג – חוסר אפשרות מובנה אותו מנסה להסתיר האובייקט הנשגב.

לבסוף, אציג את הנשגב המודרני בארכיטקטורה באמצעות הארכיטקטורה האידיאלית של לה קורבוזיה (La Corbusier) והשימוש של וידלר ב- *Uncanny* כדי לתאר את ההיפוך בנסיבות האסתטיות בארכיטקטורה של המאה ה-20.

פרק ב' של העבודה יתמקד בהצגת התוכנית *בית העולם גלמאניה* כמרקחה בוחן, דרכו יידן הנשגב בארכיטקטורה המודרנית. הפרק נחלק לשולשה חלקים: בחלק הראשון אדון במקומה של אדריכלות נאצית/פאשיסטית בהיסטוריגרפיה של ארכיטקטורה מודרנית. כאמור, עד לשנות ה-80 של המאה הקודמת לא היה נהוג לסוג ארכיטקטורה שנבנתה ביחסות המSTRUCTURALISMS הארכיטקטורה מודרנית. סקירה היסטוריגרפית תתבהה אחר הגישות השונות לסוג ארכיטקטורה נאצית, ושינוי המגמה שחל ביחס אליה. בחלקו השני של הפרק אציג את עיקרי *ביתן העולם גלמאניה*, הרקע והמניעים לתכנון ומאפייניה האורבניים, הארכיטקטוניים והסימבוליים. זאת, בהסתמך בעיקר על מחקרים של חוקרי הארכיטקטורה סטיבן הلمר (Helmer) ולאון קרייר (Krier), ההיסטוריה בעו נוימן וחוקרים נוספים, וכמוון על טקסטים פרי עטם של שפער, היטלר ואידיאולוגים נוספים. בחלק השלישי אתמקד במבנה מייצג אחד מתוך התוכנית הכוללת – שדה התעופה טמפלהוף, ואציג ניתוח ארכיטקטוני שלו.

פרק ג' יהווה סינטזה של שני הפרקים הקודמים, בו אציג את הארגומנט המחקרי. בשונה מן העמדה של מודרניזם וריאקציונרי, אבקש לטעון כי ארכיטקטורה פאשיסטית הינה תולדה ישירה של תהליכיים תרבותיים, סוציאולוגיים, טכנולוגיים ואסתטיים שהם תוצר של הנאורות ולא רק ריאקציה כלפייה. נקודת המוצא לטיעון נשענת על הקביעה של ליווטאר: "The sublime may well be the single artistic sensibility to :

אם כי הארגומנטציה תיסמך על שלל הגישות שידונו, ולאו דווקא זו הפוסט-¹² סטראוקטורייטית. לאור מקרה הבוחן של ברלין, אציג כיצד מגולם הנשגב המודרני במרחב הנאצי הפוטנציאלי, על היבתו הארכיטקטוניים הפיזיים, האסתטטיים, התרבותיים, והאידיאולוגיים.

גם פרק זה נחלק לשולה חלקים. ראשית, אבחן את המימד הפוליטי של האסתטיקה הנאצית. הנשגב המודרני מאנד בתוכו אלמנטים של הנאה אסתטית, טראומה, הדחקה, חוסר יכולת לפרנסציה וייצוג. באופן זה יכולה האסתטיקה להירעם לצדה של הטראומה ככלי שרת בידי האידיאולוגיה, כפי שהציג זאת ואלטר בנימין (Benjamin) בהתייחסו ל"אסתטיזציה של החיים הפוליטיים"¹³ על ידי הפאיזם.

באלמנטים הארכיטקטוניים אשר מחוללים את חוויות החלם והכשל בפרנסציה אני מוצאת את גילומו של הנשגב. לפיכך, בחלקו השני של הפרק אציג את האופן בו נטפס הנשגב בתרבות הנאצית, את האמצעים הארכיטקטוניים דרכם מתממשת המnipולציה האידיאולוגית של הנשגב, ואת מה שבינם ובין המודרנה.

בחלק השלישי והמסכם של הפרק ושל העבודה, אדונן אובייקט הנשגב של הארכיטקטורה הנאצית. אציג את האופן בו מתפקיד הבניין הנאצי כאובייקט נשגב כפי שלאكان וז'יז'ק הגדרו אותו, וכיום המרחב העירוני הנאצי מתפקיד סטראוקטורה פנטסטית - אידיאולוגית. האובייקט הנשגב יחתום את הטיעון המרכזי של המחבר בדבר האימננטיות של המודרניזם לארכיטקטורה נאצית, מתוך שאיפה למצב את הארכיטקטורה הנאצית בתולדות הארכיטקטורה המודרנית באופן מדויק יותר.

¹² Jean-François Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde," *Artforum*, 20 (1982), p. 38

¹³ ואלטר בנימין, 'יצירת האמונה בעידן השעתק הטכני', בתוך מבחן כתבים - כרך ב': הרהורים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996).

עמ' 174

פרק א': מושג הנשגב – סקירה תיאורית

1. שיח הנשגב בראיה ההיסטורית: מרטוריקה לאסתטיקה

המקור האטימולוגי למילה 'נשגב' הוא במלילה הלטנית *sublimis* שמשמעותו מורכבת מצירוף של מילת היחס *sub* שמשמעותה עד או מעל, יחד עם המילה *limen* שמשמעותו דלת. מקורות אחרים מייחסים את *sublimis* למילה *limes* שמשמעותו גבול. בימי הביניים שונתה *sublimis* לפועל *sublimare*, ככלומר לромס. הפועל היה בשימוש בעיקר על ידי אלכימאים לתיאור המראת של חומרים במצב מוצק לגז בתהיליך חימום, והתמצקותם בתצורה שונה עם קירורם. כימיה מודרנית עדין עשו שימוש במונח סובלימציה, אך ללא הקונוטציה המיסטיות שייחסו לו האלכימאים, שראו בו דרגה גבוהה יותר של קיום רוחני.¹⁴

כיום, למילה 'נשגב' ישומים שונים בתחום דעת מגוונים, לרבות ספרות, דת, אמנות, פילוסופיה, אסתטיקה, פסיכואנליזה וביקורת תרבות. היא אינה מוגבלת רק לתיאור ערכי אלא גם למצב תודעתי. חוקר הספרות פיליפ שו (Shaw) מגדר בסקמיות חוויה נשגבת כזו החומקת מהבנה קובנציאונלית, בה אובייקט או אירוע אינם ניתנים לתיאור במילים כתוצרת מכשלה קוגניטיבי. ככזה, הנשגב מסמן את מגבלות ההיגיון והרפרזנטציה, וגם רמזו למה שמצויה מעבר למוגבלות הלו. מכאן הקשר בין הנשגב לטרנסצנדנטי.¹⁵

לאורך ההיסטוריה נשא מושג הנשגב משמעויות שונות. בהציגו המקובל, נהוג להתחקות אחר הפקעתו מן התחום הרטורי לטובת דיון חוויתי אסתטטי. ראשית התגבשותו של הנשגב במושג תיאורטי מעבר למשמעות הלשונית המקובלת ניתן למצוא בכתביו הרטוריון הקלאסי לונגינוס (Longinus) מהמאות הראשונות לספירה. המסה המיויחסת לו – *On the Sublime* או *Peri Hupsos*¹⁶, עוסקת בסגנון וצורה ברטוריקה ובביקורת ספרות. הנשגב של לונגינוס אינו בר הגדרה כשאר הכלים הרטוריים, אך ניתן לעמוד על מקורותיו ועל השפעתו. לונגינוס מונה חמישה מקורות לנשגב: *great thoughts, strong emotions, certain figures of thought and speech, noble diction, and dignified word arrangement*. לשני סוגים: מקורות מולדים, כגון "strong and enthusiastic passion" ו- "aspiration to vigorous concepts" ולמקורות נרכשים לרבות כלים רטוריים, בחירה בקסיקון הנכון ו- "dignified and high composition".¹⁷ הנשגב נועד לשמש כדי לשכנוע ברעיון, על ידי התגברות על הכוחות הרצינוניים של הקהל/הנמען. לטובת השגת הנשגב יש לעיתים לגרוע משלמות הטכnika, וזאת משום שגדולה רטורית מושגת כאשר היא מגלמת בתוכה את חוסר התיאום בין המחשבה הרצינונית למציאות. לכן, הנשגב אינו כפוף לחוקי הפוואטיקה. הוא יכול להגיח לפתע במשפט בזוד, לסתהתו של הקהל, והיעדר המתודה הוא סוד כוחו. רגע נשגב אחד בתוך הטקסט בכוחו לכפר על כל השגיאות הרטוריות שקדמו לו.¹⁸

לדיו של לונגינוס, אציילות אמת באמנות ובחים, טיבה להתגלות באמצעות עימות עם המאים והלא-

Simon Morley, 'Introduction: The Contemporary Sublime', in *The Sublime*, ed. by Simon Morley (London; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2010), p.14

¹⁵ Philip Shaw, *The Sublime* (New York: Routledge, 2006), p.2

¹⁶ על כתב היד שתורגם (2036) התנוטה הכותרת "Dionysius or Longinus", כתובה שתורגמה באופן שגוי על ידי התעתיקן הימי-ביניימי ל- "by Dionysius Longinus". כאשר כתב היד הובא לדפוס, המסה יוחסה לנכוב Cassius Longinus, שהיה בלשון, רטוריקן ופילוסוף ניאו-אפלטוני יווני, אשר ח' כל הנראה בין המאות הראשונה לשישית לספרירה. היה והתגומות הנכון כולן גם את שם הכותב דיווניסוס, יש המיחסים את המסה לדיווניסוס מהאליקרנסוס (Halicarnassus). כיוון שזהותו של הכותב לא אושה, הכותב מכונה Pseudo-Longinus

Vincent B. Leitch, *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York: Norton, 2001), pp. 133-154¹⁷
Cassius Longinus, 'Longinus' *On Sublimity*, ed. by D.A. Russel (Oxford: Clarendon Press, 1965), p.43¹⁸

נודע. הנשגב לא מופיע רק במה שהוא יפה, אלא גם בזה המעורר תדהמה, פלאה ואף פחד. השפעותיו הן אובדן רצינליות, הזרה המובילה להזדהות עם התהילה היצרתי של האמן, ורגש עמוק מעורב בהנהה והתרומות נפש.¹⁹

לונגינוס מתייחס תכופות לאורך המסה לרעיון האלוהות - "literary qualities prove their users to be human; sublimity raises us towards the spiritual greatness of god".²⁰ הוא גם מצטט את ספר בראשית כדוגמא לאחת הרמות הגבוהות ביותר של טקסט נשגב. הנשגב האולטימטיבי הוא נוכחותו האומnipotentית של האל. יחד עם זאת, עולה אי-האפשרות המובנית בייצוג של הכל-יכול. הנשגב של לונגינוס הוא אמן רטורי ומופיע בשפה, אך מקורותיו מצויים מעבר לשפה, בין אם בעולם הטבעי ובין אם בבראו.²¹

On the Sublime תורגם מיוונית עתיקה לצרפתית במאה ה-17 על ידי ניקולא בואלו (Boileau),²² אז החל להתגבש הנשגב במשמעותו המודרנית. העקרונות הבסיסיים של הנשגב שניסח לונגינוס, ובפרט הביעיות המובנית בהגדرتנו, היו בסיס לדיוון התיאורטי שהתגבש סביב המושג. לתרגום הייתה השפעה נרחבת על השיח האסתטי במאה ה-18, בו מסורת הנשגב הגיעה לביטוי העשיר והדומיננטי ביותר, ולראשה יוכסה לאמנויות, לשם תיאור היבטים של טבע המעוררים פלאה או תדהמה.

במקביל לתרגומם המסה של לונגינוס, התפרסמו בשלהי המאה ה-17 כתבי הדתיים של תומאס ברנט (Burnet) תחת השם The Sacred Theory of the Earth. ברנט ממקם את הנשגב בkontekst של האפוקליפסה התנ"כית. אף כי אין בכתביהם התייחסות ישירה לונגינוס, הם עוסקים בגודלה ובכוחו של האלוהי, לעומת מגבלות חטא הטבע.²³ בכך, הם משלבים ישירות בשיח הנשגב שהפתח במאה ה-18. בעוד שלונגינוס רואה בשגב תופעה רטورية בלבד, הנשגב של ברנט ועוקבו במאה ה-18 מוקדש במידה רבה לטבע. עברו ההוגמים הנוצריים של התקופה, ייצג הנשגב את כוחו היצרני של אלוהים. אם אצל לונגינוס הנשגב מתאר הוד וגודלה ברטורייה ובשרה, את האלוהי בתיאולוגיה, אז בשיח האסתטי מתאר הנשגב את מגבלות הפרטפציה האנושית לעומת עצמות כוחו של הטבע. פסגות הרם מושלגות או התנפצותם של גליים אל מול מצוקים הפכו לנושאי קבוע בשירה ובאמנות של אותה העת, ובפרט בתנועה הרומנטית.²⁴

ההיסטוריה פיטר זה-בולה מתחקה אחר גלגוליו של הנשגב במאה ה-18 במנוחי התגבשותו של שיח. הוא מבחין בין השיח אודות הנשגב בשלב המוקדם, בו שאל השיח מشيخים משיקים (כגון השיח התיאולוגי), לבין השיח של הנשגב, בו הוא התגבש לכדי תיאוריה אוטו-רפראציאלית. דרגת האוטונומיה של הסובייקט כפי שהופיע בתיאוריות אסתטיות של הנשגב עלתה بد ובד עם העלייה ברמת האוטונומיות של השיח עצמו.²⁵

2. הדיאלקטיקה של היפה והנשגב בנאורות

השיח האסתטי של המאה ה-18 התאפיין בסובייקטיביות מועצמת ורפלקסיה עצמית. אמנים, כתבים, מלחינים ופילוסופים מאותה העת, רבים מהם מן הזרם הרומנטי, עסקו בمبرבות הסובייקט ובמה שנמצא מעבר לתודעתו. פרשנים רבים רואים בשיח האסתטי של המאה ה-18 מהלך פרה-רומנטי שמקורו בעליית

Jules Brody, 'Boileau and Longinus', in *Le Sublime En France: 1660-1714* (Genève: Droz, 1958).¹⁹

Longinus.p.42²⁰

Shaw.pp. 26,28²¹

Nicolas Boileau, *Le Traité Du Sublime Ou Du Merveilleux Dans Les Discours* (Paris: D. Thierry, 1674).²²

ראוי: Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth*, ed. by Basil Wiley (London: Centaur Press, 1965).²³

ברומנטיקה האנגלית מגמה זו בטלה בשיריהם של Addison, Shaftesbury, Wordsworth, Coleridge, Keats, Marvell, Dennis, Milton, Baillie "majestic", "unlimited", "great", ."stupendous"

Peter De Bolla, *The Discourse of the Sublime : Readings in History, Aesthetics, and the Subject* (Oxford: B. Blackwell, 1989).²⁵

קרנה של הסובייקטיביות, ואילו אחרים קושרים אותו עם שיח הנארוות והמטא-פיזיקה ה-קאנטיאנית. במאה ה-18 החל שינוי מהותי בהגדرتה של האסתטיקה. מקור המושג 'אסתטיקה' במליל היוונית אלכסנדר באומגרטן (*Baumgarten*) שמשמעותו *aisthetikos* שמשמעותה *תפיסה חששית*. הוא הוגדר מחדש במאה ה-18 על ידי הפילוסוף הגרמני לכשעצמו. בתקופה האסתטית מתTplבلت מעין שלמות פשוטה, הנטפסת באופן אינטואיטיבי בחושינו וANO מרגישים אותה.²⁶ למורות שאפיינו של באומגרטן לנוכח כלים אובייקטיבים לשיפור של יופי, פרסום ביקורת כוח השיפוט של קאנטו הוביל לשינוי במשמעות המושג אסתטיקה במובנו המודרני, ולשיך שלו בתחום השיפוט של ההכרה והתבונה התרבות: ניתוח יצירת האמנויות ביחס לצורה וaicיות חששות, תהליכי הייצור שלה והאופן בו היא נטפסת, וכן קביעת קритריונים לשיפור היצירה. במקביל לשינוי של במושג האסתטיקה נתן גם הנשגב הנגזר ממנה באיכות פיזיות ומטפיזיות כאחד.

2.1 הנשגב בהגותם של בורק וקאנט

במרכז השיח האסתטי של המאה ה-18 מצוי הקשר הדיאלקטי בין הנשגב והיפה. דיאלקטיקה זו נסחה בעיקר על ידי שני הוגים בולטים של עידן הנאורות - עמנואל קאנט ואדמונד בורק. בורק דן בהיבט החושי-מטריאלי של הפעולות האסתטיות, ואילו קאנט בהיבט הסובייקטיבי והאוניברסלי כאחד שלה. שניהם ישמו את הקטגוריות של הנשגב והיפה בדיאנון על האדם והטבע, אגב הרחבת תחום הנשגב מהדיסציפלינות של שפה וספרות לדיסציפלינות של פילוסופיה, אסתטיקה, אסתטיקה, מוסר ופוליטיקה.

הנשגב אצל בורק – Whatever is in any sort terrible

בורק, פילוסוף ותאורטיקן פוליטי, חבר הפרלמנט הבריטי, פרסם בשנת 1757 את החיבור *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, בו קשור בין היפה והנשגב, הראשון יסודו בעונג (pleasure) והשני יסודו בכאב וחרדה (pain, anxiety). בורק מגדיר יופי כתוכנה של גופים הפעלת על המוח האנושי באמצעות התערבות חושית ומרצה את הדעת. הנשגב לדידו הוא עירוב של כאב, הנאה (delight) ופליאה הנגרמים מתחושים אימה ויראה בפני גדולה בלתי נתפסת. ההנהה מזוגת את היופי עם השגב, בהיותה תעוגה המונע על ידי חרדה.²⁷

“whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible object, or operates in a manner analogous to terror”²⁸ הוא תכונה אינהרטנית לאובייקטים בעולם הטבע, המשכו מנייע את הנשגב ממחוזות הממשושים לעבר מצלבים מנטליים. לפי הניתוח שמציע שלו, אמביולנטיות זו כלפי הנשגב אופיינית לחיבור כולו, וmbטאת את המתח בין גישתו האמפריציסטית של בורק למוגבלות האמפריציסטית, כפי שהם מסתמנים בנשגב – המתח בין הממשושים לתודעה.²⁹ כאמור על הגישה האמפריציסטית, בורק סומך את הידע שלנו אודות העולם על ראיות חשובות. החוויה הנשגבת היא חוויה של הצפה חושית, עד כדי גרים לכאב פיזי – למשל, הריצוד של אינסוף גלי הים צורב את העין המנסה להבית בכולם. הכאב הפיזי מחולל את המצב המנטלי-קוגניטיבי של הנשגב. כד. הנשגב הוא לא רק מושא לחקירה פילוסופית אלא גם מדעית. אלא שהנשגב מתקיים בגבול

Paul Guyer, '18th Century German Aesthetics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2014 26
 <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/aesthetics-18th-german/>>.

²⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. by Adam Phillips (Oxford UK ; New York: Oxford University Press, 1990).p. xx

Adam Phillips (Oxford UK ; New York: Oxford University Press, 1990).p. xx

Ibid, p.36²⁸

Shaw, p.49²⁹

ההוכחה האמפירית. הפרטציה של הדבר 'כמו שהוא אמת' אינה מעניינו של הנשגב, משום שכדי להווות אימה נדרש דוקא עրפל חושי : "To make any thing very terrible obscurity in general seems to be necessary".³⁰ נובע מכך שככל דבר עמוס הוא נשבג דוקא מפני שהוא יכול לבוש צורה של רעיון ברור ומובן. מושגים כמו אלוהים, גן עדן וגיהנום מייצגים את מגבלות ההבנה האמפירית, אין להם ביטוי ממשי ויחד עם זאת ניכרת להם השפעה רבה על החוויה האנושית, ולכן מוגדרים כנשגבים : "The ideas of eternity, of infinity, are the most affecting we have, and yet perhaps there is nothing of which we really understand so little, as of infinity and eternity".³¹

על פי הניתוח שמציג שו, כיוון שבORK אין יכול להגיא להכריע בוגע למקורותיו של הנשגב – בין אם הם אינהרטיטים לאובייקטים בעולם הטבע, נובעים מאינטראקציה בין אובייקט לבין הדעת, או סובייקטיביים לחלוtin – הוא דבק במה שכן ניתן לבחון באופן אמפירי : ההשפעות הניכרות לעין של הנשגב.³²

כך, מותמך במצבים הרוגשיים שמעוררת חוויה של הנשגב יותר מאשר באובייקט הנשגב כשלעצמו. הוא שם את הדגש על חוויות המתעוררות במפגש האדם עם הטבע, שמאפת עצמתו או עמיותו לא יכולות להיחשב ליפות, וטיבן מעורר אימה :

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully is Astonishment, and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror [...] No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear, being an apprehension of pain or death, operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too [...] Indeed terror is in all cases [...], the ruling principle of the sublime.³³

"אםור, טיבה של החוויה הנשגבת הוא מהילה של תענוג וכאוב : When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful" בלביה של החוויה הנשגבת מצויה המוטיבציה הבסיסית של האדם – שימור עצמי (self-preservation), הבאה לידי ביטוי ברגש הפחד.³⁴ הפחד מחרונו של הטבע, מהכחדה, הרס וחורבן, היו למוטיבים בולטים בנשגב במאה ה-18 ואומצו על ידי הזם הרומנטי. יופי, לעומת זאת, מעורר מוטיבציה משנית של רגשות אהבה וחיברות. בעוד שהנשגב קשור בתஹות של אימה, פחד ויראה, ליופי תכוונה נעימה ומעורר תஹות אהבה, רוץ ורחמים. אם הסובייקט נכנע אל מול האובייקט הנשגב, אוזי שהאובייקט היפה נכנע בפניו.³⁵ כך מעצב בORK את הנשגב ברטוריקה גבירותית, אל מול התכונות הנשיות שהוא מייחס ליפה.

שלושים שניים לאחר פרסום *A Philosophical Enquiry* האסתטטיים של בORK לעיבוד

Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.p.54³⁰

Ibid, p.57³¹

Shaw.p.53³²

Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. pp. 53-4³³

על פיה תאוריות דארוויניסטיות וביביורויסטיות, לפחד תפרקיד חשוב בהישרדותו של הפרט בהיותו מצוי במצב של סכנה. בעת סכנה ישן שתי תגבורות התנהגותית שמתלויות לתஹותה של פחד – או קפאה במקום. הנטייה לרגשות של פחד מסווג של פחד מושג של חשש לשלהות הגוף. ופחד מבעל חיים היא נטיה מולתת. תגבורות נסוכות של פחד הין פרי למידה בתהליכיים של התניה קלאסית.

Ibid, p.36³⁵

Ibid, p.103³⁶

פוליטי. בשנת 1790 ראתה אור מסה שכתב בורק בעקבות המהפכה הצרפתית תחת השם *Reflections on the Revolution in France* . עוד טרם הפרסום, בחליפת מכתבים תיאר בורק את יום נפילת הבסטיליה כך:

[...] the wonderful Spectacle which is exhibited in a neighbouring and rival Country – what Spectators, and what actors! England gazing with astonishment at a French struggle for Liberty and not knowing whether to blame or applaud! The thing indeed [...] has still something in it paradoxical and Mysterious.³⁷

מכתב זה עולה התייחסות ל מהפכה הצרפתית – אירוע היסטורי-פוליטי – במנוחים אסתטיים הלקויים מעיוונו של בורק במושג הנשגב. נפילת הבסטיליה היא "wonderful Spectacle", נושא התפקידים ההיסטוריים הם שחקנים וצופים. האירוע התיאטרלי הוא ה"דבר" – "the thing", מהיסטורי, פרודוקסלי ובעיקר מעורר פלאיה. על האסתטייזציה של הפוליטי עוד יכתו ואלטר בנימין כ-150 שנה מאוחר יותר, אך כאן מניח בורק את היסודות להתייחסות אל ההוויה ההיסטורית כאירוע אסתטי ראשוני במעלה.

ב-*Reflections on the Revolution in France* מציג בורק עדשה אמביוולנטית יותר כלפי המהפכה, מאשר זו העולה מן המכתב. הטקסט עוסק בפרקטיות של המהפכה הצרפתית והשפעותיה הפוטנציאליות על הפוליטיקה הבריטית, ועל היכנותה של מהפכה אלימה בתחום הממלכה. ההתרחשויות בצרפת מתוארות כמעוררות אימה ו-absurdities. הן המקומות בו המציאות גברת על האסתטיקה, ובמקרים מסוימים מהילה נשגבת של אימה ועונג, יותר עודף אימה. את הנשגב מייחס כעת בורק לאומה הבריטית, על חוקתה המפוארת, "our liberty becomes a noble freedom. It carries – awe, reverence and an imposing and majestic aspect"³⁸ בנטינה, לעומת זאת המהפכה הצרפתית שמייצרת עודף מהפכני, ומעוררת על הסדר הביתי הבריטי "respect"³⁹

אף כי בורק מייחס לחוקה הבריטית את הנשגב ב-*Reflections*, ניתן בונקל להבחין בכך שהוא מתייחס אותה במנוחים שייצגו את היפה ב-*Enquiry*. בכך מקבלת הדיאלקטיקה של היפה והנשגב עיבוד נוסף, ורובה מושגי הון אסתטי והון וatti. הבחנה בין טוב ורע, יפה ונשגב, אצילי וממהפכני, אינה מובהקת: נפילת הבסטיליה היא מחד "the most astonishing thing that has hitherto happened to the world", ומנגד "a day of confusion, alarm, dismay, and slaughter"⁴⁰

על נפילת המונרכיה הצרפתית כותב בורק:

All the pleasing illusions, which made power gentle, and obedience liberal, which harmonized the different shades of life, and which [...] incorporated into politics the sentiments which beautify and soften private society, are to be dissolved.⁴¹

כאן שוב מתיואר הסדר הישן במנוחים של היפה – הרמוני, שלו, רך. את האשליה של חי היום-יום מפוגג הנשגב המהפכני. מעניין כי אף שבורק מתייחס למערכת הבריטית ולסדר המונרכי כאשליתיים הוא מוצא

Edmund Burke, "To Lord Charlemont" in *The Correspondence of Edmund Burke*, ed. by Thomas W. Copeland (Cambridge: Cambridge University Press). vol. 6, p.10³⁷

Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France and on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to That Event*, ed. by Conor Cruise O'brien (Harmondsworth, Middlesex: Penguin books, 1969).p.121³⁸

Ibid, pp.92,164³⁹

Ibid, p.171⁴⁰

בhem יסוד של אמת, בעוד שלנשגב הוא מייחד "a stage effect"⁴¹. ההשפעה המרגיעה שנוסף היפי מטשטשת את הסדר החברתי, אותו מציב דזוקה הנשגב בקדמת הבמה. ככל שנמשכת היציבות הביתית שמשרה הסדר הקיימים, ניתן לצפות לנקודת שבר אלימה, אלא אם כן יאומץ הנשגב כחלק אינהרנטי לסדר החברתי. במילים אחרות - לשיטתו של בורק, כאשר הנשגב מגיח כנקודת שבר באידיאולוגיה השלטת הוא בבחינת חייזון כוזב (המחפה התרבותית), אך כאשר הוא מאומץ אל תוך האידיאולוגיה אז הוא מכיל בתוכו יסוד של אמת ויפי (החוקה הבריטית). כאן מגיעה הדיאלקטיקה של היפה והנשגב לשיאה.

שוו גרסס כי המהפהה התרבותית כפי שהוא מתרחשת אינה נשגבת, היא אירוע מעורר אימה, חרדה וגיוחך. התגובה ההולמת לפחד מן האקט המהפהני היא שימור-עצמי, אך בורק הופך את המהפהה למושא קונטפלציה יותר מאשר סכנה מיידית. כך מוחלפת החרדה בעונג, והאירוע ההיסטורי הופך לאובייקט נשגב.⁴² הנשגב הבורקיאני, עם הדגש הפסיכולוגי שהושם בו על החוויה הרגשית, הסיט את שיח הנשגב מן האובייקטיבים בעולם הטבע אל עבר תודעתו של הצופה. את הצעד המשמעותי ביותר לעבר הרציונליזם יעשה קאנט.

הנשגב אצל קאנט - A Representation of Limitlessness

reiungswertio של קאנט אודות היפה והנשגב מעוגנים בתיאוריה האסתטית המוצגת בביקורת כוח השיפוט (1790). הפרק ממתוך הביקורת 'Analytic of the Sublime' מוחזק כעיסוק הפילוסופי גרידא הראשון בנשגב (בגרמנית: *erhabenen*). השיפוט האסתטי, לפי קאנט, אינו נובע מרטמי החושים, אלא טהור במובן שהוא נובע ממתוך עצמו ובעל תוקף אוניברסלי. עקרון זה חל הן על היפה והן על הנשגב. יחד עם זאת, ישנו שני הבדלים מהותיים בין היפה לנשגב. ההבדל הראשון הוא שבעוד שהיפה עוסקת בצורה של אובייקט וניתן להבחנה בקלות וברירות, הנשגב ממצו באובייקט חסר צורה ובלתי מוגבל:

The beautiful in nature is the question of the form of the object, and this consists in limitation, whereas the sublime is to be found in an object even devoid of form, so far as it immediately involves [...] a representation of *limitlessness*, yet with a super-added thought of its totality.⁴³

כלומר, הנשגב יכול להיות כזה שצורתו אינה מוגדרת או שהיא בלתי ניתנת לתפיסה בכוח תבונתנו. היפה מוגדר כאובייקט מוגבל שכוחו טמון באיכות, בעוד המושא הנשגב, מאופיין בא-הגבלה, בקנה מידה קולוסאל, וב יכולות מוחלטת. ההבדל השני, ומהותי יותר, בין היפה לנשגב הוא שבעוד שהאובייקט היפה מאפשר שיפוט אסתטי וצורתו היא תכליתית, כמו נועדה לשם החוויה האסתטית, הנשגב מערער על האוטונומיה של כושר השיפוט ועל יכולת הפרטציה בכלל. המתח הנוצר בעקבות חוסר ההתאמה בין האובייקט החיצוני חסר הגבולות ובין כושר הדמיון המנסה תמיד לתפוס ולהבין אותו, הוא המעורר בנו את תחושת העל-חושי, את הנשגב.⁴⁴

בזומה לבורק, גם התתייחסותו של קאנט ליפה ולנשגב היא במונחים של התחשות הפיזיולוגיות והפסיכולוגיות שהם מעוררים, הנעות על ציר ההנהה/חושי הנאה. כך, 'Analytic of the Sublime' נפתח

Ibid, p.156⁴¹

Shaw,pp.69-70⁴²

Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, ed. by Nicholas Walker, 2nd edn (New York: Oxford University⁴³

Press, 2007).p.75

Kant, *Critique of Judgement*.pp.75-6⁴⁴

במשפט “*The beautiful and the sublime agree on the point of pleasing on their own account*”⁴⁵ . בחיבור מוקדם יותר, (1764) *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, טוען קאנט כי הן החוויה של היפה והן זו של הנשגב מעוררת הנאה, אך מסוגים שונים: “*The sublime moves, the beautiful charms*”: “*a pleasant sensation to excite the taste for beauty, and it is a source of pleasure*” – היפה מוגדר כתוצר של פעלתת ההרמוניית של הדעת ביחס לאובייקט, והוא מעורר “*a pleasant sensation to excite the taste for beauty, and it is a source of pleasure*” – העומת זאת, התחששה שמעורר הנשגב היא זו של הנאה המהולה באימה והוא מתאפיין בתגובה א-רצינלית.⁴⁶ ב- ‘*Analytic of the Sublime*’ – קאנט מרחיב:

since the mind is not just attracted by the object but is alternately repelled thereby, the delight in the sublime does not so much involve positive pleasure as admiration or respect, i.e. merits the name of a negative pleasure.⁴⁷

יחד עם נקודות ההשקה לבורק, לעומת גישתו האמפריציסטית נע קאנט לעבר ניתוח של הנשגב כמצב תודעתי. זאת, מתוך עמדתו כי ידע אינו נובע מהתנסות חושית בעולם אלא מן התנאים האפריריים להתנסות. לכן היופי אינו טמון באובייקט הפיזי לכשעצמו אלא באופן בו התודעה תפסת אותו כיפה. כיווץ “*the sublime* [...] cannot be contained in any sensuous – form⁴⁸”. אך בכוח תבונתו יכול אדם להכיר בכך שיש משהו מעבר להבנתו, מעבר ליכולתו לתפוס בחושיו ולוייצג. במקומות בו אין ייצוג ישנה חוויה סובייקטיבית של הנשגב.

קאנט מבחין בין שני סוגי נשגב – מתמטי ודינמי. הנשגב המתמטי מוגדר כגדול באופן אבסולוטי במרחב ובזמן – בלתי ניתן למדידה או ייצוג כמותי (“*beyond all comparison great*”).⁴⁹ בנשגב המתמטי, כאשר חושינו מוצפים אין ביכולתנו לעבד את הקטל הסנסורי בכוח דמיונו. הגודל האינסופי אינו מידה ברת השוואה לו שבכוונו לתפוס. כושר הדמיון הוא המתווך בין החושים להגיוון, באמצעות הקטגוריות של התבוננה, ובמקרה של הנשגב המתמטי חל כשל בתיווך. אין אפשרות לפרספציה חושית של האינסוף, אך יחד עם זאת אנו מסוגלים לתפוס את מושג האינסוף כアイדיאה תבוננית. בעוד ההכרה במוגבלות הפרספציה מעוררת תחושות שליליות, ההכרה בעליונותה והאוטונומיות של התבוננה מעוררת בנו הנאה, היא ההנאה מהנשגב שמעבר לתפיסתנו:

The feeling of the sublime is at once a feeling of displeasure, arising from the inadequacy of imagination in the aesthetic estimation of magnitude to attain to its estimation of reason, and a simultaneous awakened pleasure, arising from this very judgement of the inadequacy of sense of being in accord with ideas of reason, so far as the effort to attain to these is for us a law.⁵⁰

הנשגב הדינמי מתייחס לטבע, ובדומה למתרמי הוא חוסם את אפשרותו של הדמיון ל透זק את התפיסה החושית. הוא נחווה כאשר הכוחות האימטניים של איתני הטבע מעוררים בנו יראה, בעוד אנו תופשים את

⁴⁵ Ibid, p.75

Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 2nd edn (Berkeley: University of California Press, 1981).pp.21,⁴⁶ 47

Kant, *Critique of Judgement*.p.75⁴⁷

Ibid, p.76⁴⁸

Ibid, p.79⁴⁹

Ibid, p. 88⁵⁰

הטבע כחיצוני לנו. היכולת שלנו להגות בטבע כל עוד אנו נמצאים במקומות בטוח מאפשרת להחליף תחושות פחד בהתענוגות. לדידו של קאנט, היכולת להכיר בחולשתנו אל מול הטבע אך בה בעת להפריד עצמנו מן הטבע בכוח תבונתנו, היא זו המאפשרת לגבור על הטבע – *gives us the courage to be able to measure* – ⁵¹ “*ourselves against the seeming omnipotence of nature*” רעיונות החורגים מייצוג אמפירי ישיר, תמיד תתעלת על מגבלות העולם הטבעי. הרצינלי הוא טרנסצנדנטי לחושי. لكن, השגב הקנטיאני מתקיים ביכולתה של המחשבה האנושית לחרוג מן הממשי.⁵²

ומה בין הנשגב למוסר? היכולת של התודעה לחרוג מן הטבע מחייבת אחריות מוסרית כלפי הטוב. התבונה החופשית (free, disinterested) עומדת כנגד האינטראס האישית, כנגד התשוקות של הפרט, והחריגת מטבענו מעוררת בנו תחושת כבוד כלפי האמת.⁵³ בעימות שבין הדמיון לתבונה בחווית הנשגב, התודעה מזדהה עם הסמכות העליונה של התבונה על מנת שלא להיכנע לתטעוע שמעורר העודף הכמוני או החושי. באופן דומה, בדיוון של קאנט על מוסריות, על התשוקות האינדיבידואליות להיכנע לציוויל הקטגוריו למוסריות.

כמו בורק, גם קאנט נדרש למאורעות המהפכה הצרפתית. בשונה מבורק, התמקדותו של קאנט לא הייתה באספקטים הפוליטיים שלה אם כי יותר בתחושות שהיא מעוררת בצויפים ההיסטוריים. בתקסט משנת 1795 ‘*An Old Question Raised Again: Is the Human Race Constantly Progressing?*’ הוא כותב:

The revolution of a gifted people which we have seen unfolding in our day may succeed or miscarry; it may be filled with misery and atrocities [...] this revolution, I say, nonetheless finds in the hearts of all spectators (who are not engaged in the game themselves) a wishful participation that borders closely on enthusiasm, the very expression of which is fraught with danger; this sympathy, therefore, can have no other cause than a moral predisposition in the human race.⁵⁴

המהפכה, לדידו של קאנט, היא סימן לקידמה מוסרית. לפי הניתוח שמציע שו, חשיבותה של המהפכה בתקסט של קאנט אינה כאירוע ממשי המתקיים במציאות, אלא במעטה כאידאה. המהפכה לא יכולה להיות מיוצגת בשלמותה באמצעות אובייקט או חוויה חושית. אך האירוע לכשעצמו יכול להפוך לסימן המציג את האידאה של ההיסטוריה או של הקידמה האנושית. ההתלהבות הנוצרת אצל הצופים מעידה על תחושות העונג שמעוררת ההבנה שאף תופעה ממשית לא תצליח לעמוד בקנה אחד עם האידיאות של התבונה. שום התרחשות גשמית – נפילת הבסטיליה, עיריפת ראש המלכה – לא תגלו במלואה את האידיאות של התבונה. لكن המהפכה הצרפתית היא אירוע נשגב, משומש שהיא מגלה את חוסר האפשרות המובנה להעניק צורה גשמית לרעיונות אידיאים.⁵⁵

ובכל זאת, ההיבטים הנשגבים של הקידמה מוצגים רק בקונטקט של אירוע גשמי – המהפכה. ההיבט הטרנסצנדנטי של הפוליטי הוא חסר משמעות ללא מימושו הקונקרטי. רעיונות כמו חופש לא יכולים להיות

⁵¹ Ibid, pp.91-2

⁵² ב- *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* מבחין קאנט בין שלושה סוגים של נשגב: הנשגב האצילי (Noble) קשור בין אסתטיקה לאתיקה באמצעות הילול התבונתו של האדם. הנשגב המאימים (Terrifying) מתאר את כוחו של הטבע, והנשגב המפואר (Splendid) שמשלב היבטים של היפה והנשגב. ניתן לראותו בנשגב המתמטי והדינמי שבתקיילות כוח השיפוט פיתוח של רעיונות הנשגב האצילי והמאימים בהתאם.

⁵³ Kant, *Critique of Judgement*.p.101

⁵⁴ Immanuel Kant, *On History*, trans. L.W. Beck (Indianapolis: Bobbs-Merril Educational Publishing, 1963).

⁵⁵ p.144

Shaw.p.87

תלושים מהווים הערך העולמי. כאן מציבע שו על קושי בטיעון של קאנטו, שכן הוא משיק את הנשגב לתהום של התבונה, אך זה בא לכדי ביטוי אובייקטיבים ואירועים גשמיים. השזירה בין הרעיון והגוף בתמי נמנעת.⁵⁶ אם נשוב לטקסט של קאנטו על המהפה הטרפית, אזי שה"wishful participation" של ה佐פים נתפסת כמקור סכנה ממשום שזו נקודת המזיגה בין האMPIRI לטרנסצנדנט, בין האובייקט לסובייקט. ה佐פה ההיסטוריה הופך לשחקן ההיסטורי בקובנטקסט של האובייקט הנשגב.

ניתן לסכם כי הנשגב הקנטייני מօUGH כלא מטריאלייסטי לחלווטין לא אידיאלייסטי לחלווטין. השגב הוא התחשוה המתעוררת כאשר הסובייקט נעשה מודע להיבטים הטרנסצנגולרים של החוויה החושית, ולהריגתה של התבונה מון הטבע.

2.2 הנשגב הרומנטי באידיאלייזם הגרמני

הנשגב הכנתי אני שימש מסגרת תיאורטיות לדיוון הפילוסופי בנסגב במסורת האידיאליות הגרמני בשלהי המאה ה-18 והמחצית הראשונה של המאה ה-19. הנקודה המכרצה בעבור ממשיכו של קאנטו, היא שכישלונו של הדמיון בפרשפיה מוביל לכך שהייצוג של אידיאות התבונה נעשה על דרך השילילה. מה שנוצר לאחר ההתungenות על גילוי הבסיס הרצינוני ל佗עה, הוא אי הנחת מן ההכרה בכך שלעולם לא יוכל לייצג את אותו בסיס. החתמכדות באידיאליות הגרמני היא, לפיכך, בכישלונו של הדמיון ולא בニיצחונה של התבונה. אמני ומסורת התקופה נתקלו בבעיה בבואה להגן על עליונותו של הדמיון, ולנסות לייצג את הבלתי ניתן לייצוג.⁵⁷

הוגים ומשוררים שכתבו בעקבות קאנט, ייחסו לנשגב מידת שווה של עונג וכאב. עונג כתוצאה מגילוי הסובייקט של יכולת בו החורגת מהטבע; כאב בשל ההבנה שיכולת זו מרחיקה אותו מהטבע. בחיבורו *On the Sublime* (1793) טווען פרידריך שילר (Schiller) כי “we come up short against the sublime object physically [...] but we elevate ourselves above it *morally*, namely, through ideas”⁵⁸. “אך אם אצל קאנט הנשגב”⁵⁹ [...] “[...] a composition of melancholy [...] and of joyousness”⁶⁰. “a mixed feeling [...] a composition of melancholy [...] and of joyousness”⁶¹. “אך אם אצל קאנט הנשגב הוא תגובה לטבע, שילר מעביר את הדגש לנשגב באמנות. קאנט נזהר בטענה שאמנות, גם אם קולוסאלית כמו חורבות של ארQUITקטורה עתיקה, יכולה לעורר חוויה של שגב. לכל היותר, יכולה האמנות לייצג את האובייקטים הטבעיים שמעוררים את הנשגב”⁶². שילר, לעומתו, טוען כי דזוקא האמנות היא זו “היכולת לעורר את הנשגב, ובפרט הטרגדיה. שני החוקים של אמנות טרגית הם *first: portrayal of the suffering nature; second, portrayal of moral independence in the suffering*”⁶³. אמנות היא הכליל הפרדייגמטי לעוררות החוויה הנשגבת, בה המוסר האנושי מוכיח עלילונותו על הנסיבות הטבעיות של חייו. אנוש.

Ibid, pp.87-8⁵⁶

⁵⁷ Ibid, p.91

⁵⁸ Friedrich Schiller, 'On The Sublime', in *Essays*, ed. by Walter Hinderer and Daniel Dahlstrom (New York: Continuum, 1988). pp.22,42
⁵⁹ Kant, *Critique of Judgement*. p.76
⁶⁰ Schiller.p.44

When a great painting comes into being it is as though the invisible curtain that separates the real from the ideal world is raised; it is merely the opening through which the characters and places of the world of fantasy [...] fully come upon the stage. Nature [to the artist...] is merely the imperfect reflection of a world that exists not outside but within him.⁶¹

יצירת אמנות נשגבת היא כזו שבה הטענה בין החושי לטרנסצנדנטי לא נפתר בתוך האובייקט האמנותי עצמו, אלא מועלה לנקיודה בה “it is involuntarily eliminated in the intuition; and this, then, is much as if it were to be eliminated in the object.”⁶² ומאהדמת את הדמיון עם התבונה, היא יצירה סופית המסמלת את האינטובי. כוחה זה של האמנות נזכר גם “This is true symbolism, where the more particular represents the : (Goethe) more general, not as a dream or shade, but as a vivid, instantaneous revelation of the Inscrutable”⁶³ השאיפה הרומנטית היא להשלים את הסכמה הקנטיאנית ולהשיב את העל-חושי בחזרה אל שדה הייצוג. לפי תפיסת זו, שירה ואמנות יכולות לאפשר הבנה של הנשגב.

הנשגב אצל הגל

גאורג ו. פ. הגל, ממייסדי האידיאליزم ואחד ההוגים הבולטים בנאורות, הציג ביקורת לנשגב הקנטיאני בחיבורו *פנומניאולוגיה של הדוח* (1807) ו-*הדרצאות על אסתטיקה* (1835) והדצאות על הפילוסופיה של הדת (1832). מתוך עמדת רציונליזם, לפיה הקוגניציה הסנסורית נחותה לCogency האינטלקטואלית, הגל תולה את חשיבותה של האסתטיקה בתכנים האינטלקטואליים שלה, ולא בתגובה רגשית לטבע. כך למשל: “owing to the feeling and insight whereby a landscape has been represented in a painting, this work of the spirit acquires a higher rank than the mere natural landscape. For everything spiritual is better than any product of nature.”⁶⁴

בשונה מכאן, עמדתו של הגל היא שהנשגב הוא המニアטזיה של האלוהי בעולם הגוף. אין בכך מדיום אמנותי/פיזי שיכל לבטא במלואה את טבעה הרוחנית של המיציאות, אלא רק לرمוז לקיומה.⁶⁵ הcislon של העולם החושי ליציג את הטרנסצנדנטי מעיד על כך שהדבר כשלעצמו הקנטיאני הוא חוויה של קיומ נגטיבי. הדגש הגליאני הוא על ההיעדר שבחוויה החושית. אם אצל קאנט הנשגב מתעורר בעקבות גודלו המופלא והאינטובי של, נאמר, הר, אצל הגל הדגש מצוי בחוסר ההתאמה של החוויה למציאות החושית. ההר אינו אינדיקטיב לקיומו של תחום על-חושי שמעבר לתופעה, אלא לליקוי בתופעה עצמה, לכך “outward shaping is itself annihilated in turn by what it – known as its reveals”⁶⁶ המשמעות הטרנסצנדנטית מופרדת מהקיום הקונקרטי, וכך הופכת אותו לו – “the meaning cannot allow this. על מנת שתוכל לגלוות עצמה negative, external to it, and its servant”

The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetics and Literary Criticism from Lessing to Hegel,⁶¹ ed. by David Simpson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).p.228

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System of Transcendental Idealism*, trans. Peter L. Heath⁶² (Charlottesville: University of Virginia Press, 1978).p.226

Johann Wolfgang von Goethe, *The Maxims and Reflections of Goethe*, trans. by Baily Saunders (New York: ⁶³ The Macmillan Company, 1906).p.102

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. I, trans. by T.M. Knox (Oxford: ⁶⁴ Oxford University Press, 1998).p.29

Ibid, p.80⁶⁵

Ibid, p.363⁶⁶

existent to subsist independently, but must posit it as the inherently deficient, something to be superseded⁶⁷. מדברים אלה עולה כי לאובייקט הנשגב אין קיום עצמאי, אלא ככוח המצביע על ההיעדר המובנה בתוכנו.

היעדר זה עולה לדיוון בהקשר של הנשגב בדעת. ב-הכרזאות על הפילוסופיה של הדת טוען הגל כי לנצרות, כדת של רוחניות אינדיבידואלית, קדמו שלוש דתות: הדת היהודית של השגב (*Erhabenheit*), הדת היוונית של היופי והדת הרומאית של ההבנה. במדרג של שלוש הדתות תופסת היהדות את המקום הנמוך ביותר⁶⁸. מותו של ישו בנצרות מייצג את מות האל כישות טרנסצנדנטית פוזיטיבית, לעומת האל הטרנסצנדנטלי היהודי שיש לו קיום פוזיטיבי אך הוא מעבר לפרשנוציה. בשונה מן הדיאלקטיקה הקנטיאנית, אצל הגל הנשגב אינו עוקב אחר היפפה בתהיליך הדיאלקטי אלא קודם לו. כאשר קאנט קובע את הנשגב בדבר החורג מוגבלות הייצוג, החריגת תמיד נקבעת ביחס לשדה הייצוג עצמו וביחס לגבול שלו. כך גם התפיסה של היהדות את אלוהים כבalthi ניתן לייצוג עדין מכפיפה אותו לוגיקה של הייצוג.

הgal שומר על העמדה של הנשגב כייצוג גנטיבי של האידיאה, אך הביקורת שלו על הנשגב הקנטיאני נובעת מותפיסטתו כי בין האידיאה לתופעה קיים פער בלתי ניתן לגישור. קאנט מניח קיום פוזיטיבי של הדבר שלא ניתן לייצגו מחוץ לעולם התופעות, אך עמדתו הסותרת של הgal היא כי לא קיים דבר מחוץ לפנומנולוגיה, מעבר לשדה הייצוג. האידיאה היא בעצם גנטיביות רדיקלית במובנה הטהור. בעוד שקאנט דן בייצוג שלילי של הדבר, הgal תופס את הדבר כשלעצמו כאין⁶⁹.

הנשגב אינו אובייקט אמפירי המצביע על ישות טרנסצנדנטלית, אם כי אובייקט התופס את מקומו של איון אבסולוטי. ההיגיון של אובייקט כזה מכונה אצל הgal 'שיפוט אינסופי' (*infinite judgement*) – נcone יותר לחשב את הנשגב בציורפים סותרים כמו 'the Spirit is a bone', 'the State is Christ', God is *Monarch*⁷⁰. בכל המקרים, קיומה של האידיאה מותנה בצירופה הקונטיננטית לאובייקט מטוריאל. האובייקט מגלה בתוכו היעדר שהוא הוא האידיאה, וההיעדר לבוש צורה בתופעה קונטיננטית כמו עצם או צלב⁷¹. נקודת זו תיעשה מהותית לארטיקולציה של ז'אק לאקן את האובייקט הנשגב במאה הבהא.

החוקר פול גויר (Guyer) טוען כי הפילוסופיה של הgal ביטלה את חשיבותו של הנשגב (אגב ביטול חשיבותה של האמנות) לעומת המיקום שתפס באידיאליזם הגרמני מזו קאנט. לכך ניכרת השפעה על מקומו של הנשגב בתיאוריות אסתטיות בהמשך⁷².

לעומת הגישות הרציונליות לנשגב באידיאליזם הגרמני, ארטור שופנהאואר (Schopenhauer) תופס את המיציאות כלא רציונלית מעיקרה, ולכן אינו יכול לאמץ את הנשגב הקנטיאני או את זה הגליאני. לדיוון, חובתו האתנית של האדם לגבר על הכוח הא-רציונלי של תשוקתו (*will*). אובייקטים יפים בטבע הם ככל שניתן להבחן באידיאה האינהרנטית שלהם ללא מאץ, וכך מביאים את האדם להיווט סובייקט טהור החומק מדרישות תשוקתו. כך, תפקידה של האסתטיקה הוא להביא את הסובייקט לעליונות מוסרית. את

Ibid, p.318⁶⁷

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of Religion*, ed. by Peter C. Hodgson (Berkeley⁶⁸ and Los Angeles: University of California Press, 1988).

Žižek, pp.205-6⁶⁹

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, trans. by A.V. Miller (Oxford: Clarendon⁷⁰ Press, 1977). pp.343-5

Shaw, p.139⁷¹

Paul Guyer, 'The German Sublime After Kant', in *The Sublime: From Antiquity to the Present*, ed. by

Timothy M. Costelloe (New York: Cambridge University Press, 2012), pp. 102-17

<http://books.google.co.il/books?id=UaEIvRuEgagC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.p.109

הנשגב הופך שופנהאואר לחוויה המבטאת את עוינותו של הטבע כלפי הקיום האנושי. האובייקטים הנשגבים בטבע, בדומה ליפים, הם כאשר המציגים את האידיאה האינהרנטית שלהם, אלא שהם מאיימים על קיומו של האדם – “feeling of the sublime is distinguished from that of the beautiful only by the will”⁷³.addition, namely the exaltation beyond the known hostile relation of the contemplated to the will” בשני המקרים של היפה והנשגב תוכן החוויה והשפעתה זהות, אך במרקחה של הנשגב נוסף הצורך להתגבר על הפחד מפני האובייקט המאיים. הדוגמא היחידה שנותן שופנהאואר לנשגב שמקורו בתוצר יד אדם ולא הטבע היא ארכיטקטורה קולוסאלית – הפירמידות במצרים, בזיליקת סן-פייטרו ברומא וכיפת הקתדרלה סנט פול בלונדון.⁷⁴ מעבר לכך, הוא לא קשור בין הנשגב לאמנות כלל, זאת בשונה מקודמיו.

פרידריך ניטשה (Nietzsche) אמץ את המטפיזיקה של שופנהאואר בתיאוריה האסתטית שהציג בהולדת הטודגיה מתוך דוחה של המוזיקה (1872). ניטשה מנטה את ההיסטוריה של התרבות היוונית באמצעות הדיכוטומיה בין אמנות דיוונית לאפולונית. הוא משתמש במילה 'נשגב' אך פעמים ספורות בטקסט, אבל ברור כי במובלע הדיווני מיציג את היפה – רצינליות שטחית, והאפולוני את הנשגב – רצינליות רדיקלית שנמצאת מתחת לפני השטח. אצל ניטשה, הנשגב נעשה לחוויה טרנסצנדנטלית של הרצינליות. הגאולה האנושית טמונה בחיריגה מהגבילות האינדיבידואליים של התבונה והזדהות עם האבסורד והסתירות המובנות של הקיום האנושי.⁷⁵ התפוגגות הרצינליות, דבר מאים לכאה, נתפס דזוקא במקור הנהה :

Art alone can re-direct those repulsive thoughts about the terrible or absurd nature
of existence into representations with which man can live; these representations
are the *sublime*, whereby the terrible is tamed by artistic means [...]”⁷⁶

אחרי ניטשה, הקטגוריה של הנשגב ככלל נעדרה מתיiorיות אסתטיות, עד לשובה במחצית השנייה של המאה ה-20. באידיאולוגיה הנאצית היא שבה במספר הקשרים וניכר כי שאבה כוחה מן האידיאלים הגורמי, לכך נשוב בפרק השלישי.

2.3 ארכיטקטורה והנשגב – בולה, לדו וראסקין

לנשגב, כפי שנוסח בנאורות, מאפיינים פסикו-חליליים. מאפיינים אלו מצויים גם בארכיטקטורה של התקופה, וכן במידה אמנותית נוספת שהתייחסה לנשגב בארכיטקטורה, ובפרט בתנועה הרומנטית. היסטוריון הארכיטקטורה ריצ'רד אטליין (Etlin) מחלק את הנשגב בארכיטקטורה לשתי קטגוריות: הראשונה נוגעת לתגובה הרגשית לארכיטקטורה נשגבת – פליאה, יראה ואימה; השניה נוגעת למאפיינים הפיזיים והמרחביים של הארכיטקטורה – גובה, רוחב ועומק. למאפיינים הפיזיים ניכרת השפעה פסיקו-физית ישירה על חוויות השגב, יותר מאשר למאפיינים רצינליים. הארכיטקטורה עשויה בהם שימוש כדי לעורר בצופים את התגובה הרגשית לנשגב.⁷⁷

במוניחים ארכיטקטוניים-פיזיים - מונומנטליות, מניפולציה של קנה מידה, אינסופיות ואורם מחוללי

Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E.F.J Payne, 2 vols. (Indian Springs, CO: Falcon's Wing Press, 1958).pp.201-2
Ibid, p.205⁷⁴

Paul Guyer, 'The German Sublime After Kant', in *The Sublime : From Antiquity to the Present*, ed. by Timothy M. Costelloe (New York: Cambridge University Press, 2012).pp.102,115
Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, ed. by Raymond Guess and Ronald Speirs, trans. by Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).p.40
Richard A. Etlin, 'Architecture and the Sublime', in *The Sublime: From Antiquity to the Present*, ed. by Timothy M. Costelloe (New York: Cambridge University Press, 2012).pp.232-3⁷⁵⁷⁶⁷⁷

של הנשגב. יישום עקרונות אלה, בקורס לצהה לרעיונותיהם של בורק וקאנט על הנשגב, ניכר היטב ביצירותיהם של הארכיטקטים הצרפתיים בני המאה ה-18 אטיין לואי בולה (Boulée) וקלוד ניקולא לדו (Ledoux). לצד עבודותיהם הבנויות, היו אלה עבודותיהם הלא-בנויות בעיקר שניינו ב프로그램ות בעלות מימד מיסטי, ותוארו ברישומים אדריכליים בעלי זוויות הצללה דרמטיות.

בולה נמנה על הארכיטקטנים הבולטים של הסגנון הניאו-קלסי הצרפתי, וראאה בנסיבות הנعلاה ביותר של אמנויות. הוא נודע בתכנונו מונומנטלי, לשימוש בצורות גיאומטריות מושלמות ולשימוש חדשני לתקופתו באור וצל. המבנה המוכר ביותר בתכנונו הוא מצבת קבורה לאיזיק ניוטון (1784), אף כי מעולם לא נבנתה. המונומנט נועד לשמש מאוזולאום לרוחו (manes) של ניוטון, ולהנציח את תגליתו הגדולה של הלה – כוח הכבידה – בצורת כדור מושלם שמייצג את הקוסמוס [תמי' 4]. בולה תכנן להציב את קברו של ניוטון בתחוםו ענק חוללה בקוטר 150 מ', שמעטפת האבן האטומה שלו מנוקבת חורים קטנים. קרני המשש החודרות מبعد לנקבים אמורות היו לדמות נצוץ וכוכבים בשם הליל. בשעות הלילה, גוף תאורה ענק היה אמר להציג את הספרה באור, כך שהיא תחליף את המשש.⁷⁸ הרטוטים האדריכליים של בולה ניחנים בצללים חזים וארוכים, שנועדו להמחיש את התפקיד החשוב ששיחק האור בארכיטקטורה. [תמי' 5, 6].

הצעתו של בולה מגלהת באדיקות את רעיון נתיו של בורק - אודות הנשגב בארכיטקטורה, הנובע ממידים גדולים, אינסופיות ואור : “To the sublime in building, greatness of dimension seems requisite; for on a few parts, and those small, the imagination cannot rise to any idea of infinity.” זאת, יש לדעת מהי המידה הנכונה, “Because too great a length in buildings destroys the purpose of greatness”. יש לזכור בחשבונו את האופן בו העין תופסת את הבניין, ואת השפעתה של הפרספקטיבה. לכן, “A true artist should put a generous deceit on the spectators, and effect the noblest designs by easy methods. [...] No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative of nature only. A good eye will fix the medium betwixt an excessive length or height [...], and a short or broken quantity.”⁸⁰

אם הגדולה האמיתית מצויה רק בטבע, הנשגב בארכיטקטורה נדרש לאמצעים אשליהיים-מלאכותיים. אינסופיוות אינה רק מקור לנשגב, היא אינה רנטית לו. בנקודה זו מציין בורק את רעיון האינסוף המלאכותי “*There are scarce any things which can become the objects of : “the artificial infinite” – בארכיטקטורה* our senses, that are really and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so.”⁸¹

להשגת אינסופיות בארכיטקטורה, מציע בורק שני אמצעים - חזותיות רציפה (succession) של אלמנטים, למשל שורת עמודים; ו שימוש בצורה אחידה (uniformity), למשל ציפה המספרית ורוטונדה ("מבנה גלילי סימטרי"). שתי חלופות אלה מעוררות "frequent impulses on the sense to impress the imagination with an idea of their progress beyond their actual limits."⁸²

Etlin.p.230 78

Etlin.p.272-3 79

Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, pp. 152-3 ⁸⁰

⁸¹ Ibid, p.148

Ibid, p.150⁸²

כמו כן, ניכרת חשיבות לאור בארכיטקטורה נשגבת. בORK טוען כי בניינים חסוכים ועגמומיים נוטים יותר לייצור תחושת שבג מאשר בניינים מוארים. זאת, משום של השפעה גדולה יותר על תשוקות מאשר אור, ושנית משום שפנים בניין חזק ניצב בנגד גדול יותר לחוץ הפתוח והמוראר לאור יום. בלילה יפעל הכלל ההפוך – ככל שיואר הבניין מבפנים, המעבר מוחשך לאור יהיה חד יותר ולפיכך נשגב יותר.⁸³

אם כך, נראה כי בולה עמד באתגר שהציג בORK לארכיטקטורה נשגבת. הספרה השלמה שיצר עונה לקריטריוונים של גודל, אינסופיות ואחדות, והנקבים בה עונים לקריטריוונים של אור. בולה אף הגדיל לעשות ורשם את המבנה ביום ווגם בלילה. כל אלה יצרו תחושה של הרחבה של החלל הפיזי ושאיפה אל המטפי-אידייאלי והאלוהי. לא בצד הארכיטקטורה נותרה על שולחן השרטוט, ארכיטיפ פנטסטי של ארכיטקטורה נשגבת. נקודת העיגון היחידה במבנה אל הקrukע, בה יכול אדם לעמוד, היא גם מרכז הכבידה שלו – הקבר. זו הנקודה היחידה בה יכול הצופה להזדהות עם השגב.

כמו בולה, גם לדו נמנה על הארכיטקטטים המוביילים של הסגנון הניאו-קלסי הצרפתי בתקופת המהפכה. לדו נודע כאוטופיסט, בעיקר בשל תכנון שאפתני ל"עיר האידיאלית" (Salines de Chaux - 1775- 1778) סביר מפעל לכרייתמלח. לארכיטקטורה ייחס תפקיד חינוכי ופוליטי, ואת תפקידו של האדריכל תפס כמתכון של כל סוג ה프로그램ות, ללא הבחנה של מעמד חברתי. בדומה לbole, גם לדו הרבה בשימוש בצורות גיאומטריות טהורות, בעיקר כזרמים ופרמידות. את העיר האידיאלית תכנן בצורה אליפטית כעיר-מפעל טובלת בטבע, בה כל הפעניות נסובות באופן סימטרי סביב מרכז אחד [תמי 7]. עיר של לדו לא יהיו חולים, פושעים או עניים, لكن במקור לא תכנן בית סוחר או בית חולים, אך גולת הכותרת הנשגבת של התכנון היא בית העמלין (1785, לא נבנה). לדו עיצב אותו, בהשפעה חזקה של המצבה לניטון, בצורת ספרה חלולה בקוטר 40 מ' שמחציתה שקויה בקרקע [תמי 8]. החלל הפנימי הוא מבוק סימטרי מסתורי וריק, שמקור האור היחיד שלו הוא אוקולוס (חלון עגול) עלי. את הגופות ניתן להניח לאורך הגומחות. החלל הפנימי נועד לשקף "an image of nothingness"⁸⁴ כמו בולה, גם רישומו של לדו ניחנו באיכות אסתטית דרמטיות ודגש על הבדלים חדים בין אור וצל.

יש להציג כי לדו ובולה לא היו חריגים היסטוריים בטיפולוגיות ובגיאומטריות שבחרו, הם המשיכו מסורת רבת שנים בארכיטקטורה המערבית עוד מימי האימפריה הרומית (לדוגמה: הפנטאון ברומא, מאוזוליאה ביזנטים, כנסיית הגיה סופיה באיסטנבול, קתדרלות גותיות), שהתפתחה בעקבותם גם אל תוך הארכיטקטורה המודרנית.

במאה העוקבת, נציגו של הנשגב בתחום הארכיטקטורה היה מבקר האמנות והתרבות הוויקטוריאני ג'ון רוסקין (Ruskin), אשר הקדיש שורות רבות לנשגב הארכיטקטוני והקשר שבין מוסר וארכיטקטורה בשניים מכתביו - *Modern Painters* (1843-60) ו- *The Seven Lamps of Architecture* (1848). התיאוריה שלו ליפה ולנשגב נועדה לתאר את תפקידו של הרגש באמנות. בכרך הראשון של *Modern Painters* – העוסק בפילוסופיה של יופי – רוסקין מתייחס לעבודתו של בORK, אך טוען כי הנשגב כלל אינו קטגוריה אסתטית נפרדת מן היופי, אלא צורה פרטיקולרית שלו הנוגעת בגודלה.⁸⁵

בכריכים השני והשלישי של הספר נסוג רוסקין מעמדה זו, ובהתאם למגמה הרומנטית מאיץ את היחס הדיאלקטי בין היפה לנשגב – many things are sublime in the highest degree, which are not in the highest –

Ibid, Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.p.158⁸³
Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny : Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: MIT Press, 1992)⁸⁴

p.172

John Ruskin, *Modern Painters*, ed. by George Allen (New York: Longmans, Green and Co., 1903).vol.I, pp. 128,130⁸⁵

“*beautiful, and vice versa*”⁸⁶ שני המושגים מנוגדים אחד לשני, אך שנייהם משמשים מקור להנאה אסתטית. בדומה לבורק, ראסקין דן בשגב במונחים של התחששות שהוא מעורר בצופה. גם הוא מאפיין את הנשגב בתחששות אימה, בעטה ופלייה. אך הוא חולק על הקביעה הבורקיאנית שמקורו של הנשגב בפחד ודחף לשימור עצמי, ותולח אותו יותר במצב מנטלי – מחשבה על מוות – מאשר כתופעה פיזיולוגית.⁸⁷

Modern Painters נכתב ככתב הגנה על סגנון הפיקטורסק (picturesque), שנחשב למtower בין האידיאלים האסתטיים של היפה והנשגב, והתאפיין בתיאורי טבע רומנטיים ונטיות לנטימנטליות. הסגנון ספג ביקורת מתומכי הקלאסיציזם, אך לעומת זאת ראסקין את הפיקטורסק כקטגוריה אסתטית מודרנית, ובפרט יצא להגנתו של הצייר ג'וזף מ.ו. טרנר (Turner), שיצירתו שופעת במוותים של הנשגב בטבע – סערות בלב ים, פסגות הרים, סופות שלגים ועוד. המニアולציות האמנויות שהשתמש בהן היו קומפוזיציות א-סימטריות ודינמיות, דגש על ניגוד אור וצל (קיארוסקורה), טשטוש גבולות האובייקטים ו שימוש בצלבים קרים [תמי' 9]. ראסקין אף ניסה כוחו בחיקוי הסערות הטרנריות ברישומו שלו [תמי' 10].

בארכיטקטורה ניכר ביטוי להשפעות פיקטוריסיות בתכנון הנוף. באנגליה של המאות ה-18 וה-19 תוכנו גנים בעלי צורות אירוגוליות וטבעיות' (בשונה מן המסורות הגיאומטריות המוקפדות בברוק, הצרפתי, האיטלקי והגרמני) מושלבים בהרישות ועתיקות. הארכיטקטורה אמרה היה, ברמזה לנשגב, לעורר התרגשות אסתטית באמצעות משחק של אסוציאציות חזותיות וסימבוליות. הגנים, על חורבותיהם, שימשו גם מושאי הציורים של אותה התקופה [תמי' 11, 12].

הניגוד בין היפה לנשגב מتبטא בצורה פורמלית בסימטריה לעומת א-סימטריה : “Where there is no symmetry, the effects of passion and violence are increased, and many very sublime pictures derive their sublimity from want of it, but they lose proportionally in the diviner quality of beauty”⁸⁸ פורמלי הוא חזותיות וمسה כמותית של אובייקטים שנטפסת מכלול : “the greater the number of objects : which [...] become members of one another, the more extended and sublime is their unity”⁸⁹ בחזרתיות, שכן השגב פועל פועל על התודעה האנושית באמצעות גודל :

In order to produce these peculiar impressions of sublimity on the human mind, certain degrees of this material largeness are absolutely necessary. No beauty of design in architecture, or of form in mountains, will entirely take the place of what may be called “brute largeness.” That is to say, of the actual superiority in feet and inches, over the size of Humanity, our constant standard, the general truth being that . . . the greatest effect of sublimity will be produced by the largest truth which can be clearly manifested to us.⁹⁰

חוויית השגב נוצרת, אם כך, כאשרם משווה עצמו לדבר גדול ממנו, ככלומר השגב הוא תלוי קנה מידת [תמי' 13]. נקודה זו תחבר כמהותית בהמשך הדיוון על ארכיטקטורה נשגבת.

ריעונות דומים מופיעים גם ב-*The Seven Lamps of Architecture*, המכיל את התיאוריה המפורשת ביותר של ראסקין על הנשגב. הוא חוזר למעשה על העקרונות של בורק, אך עם ספציפicitאות הנוגעות

Ibid, p.369⁸⁶

Ibid, p.129⁸⁷

Ibid, Vol.II, p.127⁸⁸

Ibid, Ruskin, *Modern Painters*.Vol.II, p.96⁸⁹

Ibid, Appendix, p.534⁹⁰

לארכיטקטורה. הספר נחלק לשבעה חלקים, כל אחד מהם הוא מאור המציג היבט אסתטי או מוסרי – sacrifice, truth, power, beauty, life, memory, obedience – ואת האלמנטים הארכיטקטוניים הנדרשים כדי למלאו. הפרק 'The Lamp of Power' עוסק בנושא. ראסקין רואה ביפה ובנשגב אמות מידת שיפוט ארכיטקטורה טוביה, השואבת השראתה הן מכוחו של הטבע ובעיקר מכוח דמיונו של האדם. לטעמו, התగובות שמעוררת ארכיטקטורה这般 פנימיות ולא מודעות מעיקרו, ומתגבות אל התודעה. התגובה שתתעורר תוך היזכרות בבניין יפה – מעודן ויקר ערך – היא שלווה והערכה, ואילו התגובה ביחס לבניין נשגב – מסתורי ואצלי – היא פלייה ותדהמה.⁹¹ הבניין נשגב הוא ביטוי ארכיטקטוני לכוח אנושי :

whatever is in architecture fair or beautiful, is imitated from natural forms; and what is not so derived, but depends for its dignity upon arrangement and government received from human mind, becomes the expression of the power of that mind, and receives a sublimity high in proportion to the power expressed. All building, therefore, shows man either as gathering or governing;⁹²

עם זאת, מUID ראסקין כי מעולם לא חזה בניין לבטא בארכיטקטורה כוח אבסטרקטי : "I have never seen [...] any appearance of consciousness that, in this primal art of man, there is a room for marking of his relations with the mightiest, as well as the fairest, works of god" את השגב של אובייקטים טבעיים. בrama הראשונה, לא ניתן לעשות זאת מפאת גודלם (נזכר שראסקין כי ביעד טרום גורדי שחקים ונמלי תעופה). אך יתרונו של הארכיטקט על הטבע הוא כוח דמיונו, שמאפשר לו לבצע מניפולציות אופטיות של פרספקטיבה וקנה מידת עין של גודל, וכן מיתירות את התחרות בטבע :

The architect has a peculiar advantage in being able to press close upon the sight such magnitude as he can command. There are a few rocks [...] that have a clear vertical fall as high as the choir of Beauvais; and if we secure a good precipice of wall [...] and place them where there are no enormous natural features to oppose them, we shall feel in them no want of sublimity of size. [...] It does not need much to humiliate a mountain. A hut will sometimes do it;

מכל מקום, גודל, גם אם רק רושם של גודל, הוא תכונה הכרחית ליצירת ארכיטקטורה נשגבת, והיא מבחינה בניין נשגב מבניין יפה. ישנו רף של גודלה שיש לעבור אותו כדי לסלג תכונה של שגב – "that which will make a living figure look less than life beside it" מכאן נובע כי כדי להציג ארכיטקטורה נשגבת יש לגמד את האדם הניצב לעומתה. ראסקין גם קובע כללים למידת הטובה בשימוש באורנמנטים ארכיטקטוניים – כל העיטורים האפשריים לא ישתוו לעוצמתה של אבן אחת גדולה. لكن אם בוחרים באסטרטגיה של גודל, יש לדבוק רק בה. מגבלות על גודלו של הבניין צריכות לנבוע אך משימושיו (프로그램ה) או שטח הקרקע המוקצה לו. כדי שהבניין יחשוף את מלוא גודלו, עליו להיראות בשלומו במבט אחד, ולהיות תחום בכו מתאר שלם. אם פירמידה, למשל, תיקטם בקצת הعلינו, תיפגע אצילותו משום צורתה לא תהיה שלמה. כמו כן, גובהם של מגדלים וכיפות צריך להיות גלוי במלואו במבט מן הרחוב ואין לבנות אותם בנסיגה מן החזית. זאת, כדי לשמור על מידת של איום ביחס למתחבנן מן הרחוב. כדוגמא מוצלחת למצב כזה מצין ראסקין את פלאצו וקיו (Palazzo Vecchio) בפירנצה [תמי 14].

John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 3rd edn (London: Waverly Book Co., 1920).pp.71-2⁹¹
Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*.pp.72-81⁹² לכל הרפונסים בעמוד זה ראו:

האלמנט הארכיטקטוני המשמעותי ביותר לדידו של ראסקין הוא הקיר, המסה, אותו הוא משווה למישורים רחבים וימים גדולים – “it is a noble thing for men to do this with their cut stone or moulded clay, and to make the face of the wall look infinite, and its edge against the sky like an horizon.” המועדף לקיר חזית שכזה היא ריבוע, כך שהעינן תימשך במידה שווה לכל קצוותיו. כורה נוספת כזו היא העיגול, והגופים התלט מימדים התואמים הם קובייה וספרה – “the square and the cylindrical column, – are the elements of utmost power in all architectural arrangements. [...] a sense of power may be communicated to this form of magnitude by a continuous series of any marked feature, such as the eye [...] may be unable to number.” הדוגמא המובהקת לשילוב שכזה בין פרופורציה ריבועית וארקדה (מעבר מקורה) הנתמכת על ידי סדרת עמודים וקשתות, היא ארמון הדוגה (Doge) בוונציה [תמי' 15]. מכאן צולן ראסקין לדיוון מדקך בטיבם ואיכותם של אורנמנטים ארכיטקטוניים, בחלוקת רצויות של פתחים, חומרי חיפוי וגודל אבני הבניה וסוגן.

האלמנט החשוב הנוסף לחווית הנשגב הארכיטקטוני הוא אור וצל –

So that, after size and weight, the Power of architecture may be said to depend on the quantity (whether measured in space or intenseness) of its shadow; [...] there must be, in this magnificently human art of architecture, some equivalent expression for the trouble and wrath of life, for its sorrow and mystery: and this it can only give by depth or diffusion of gloom, by the frown upon its front, and the shadows of its recess.⁹³

הדרך להשגת האפקט הנשגב של הצל היא על ידי חלוקות במסה שיאפשרו הטלת צל על הקירות. לחולפן, ניתן גם להאר את הקירות באופנים כאלה שהמאות יטילו צללים ארוכים. על הבניין להיות משובץ שטחים גדולים של אור וצל, ויש לנקות בחשבון כיצד ייראה עם שחר ובשעת בין ערביים, אילו חלקים בו יהיו חמימים ויאלו קריריים, ולדואג שהצללים יהיו עמוקים דיים על מנת שלא ייעלמו בצהרי היום כשהמשמש במלוא גובהה. צללים ארוכים וחדים, כאלה האופיניים לארכיטקטורה הגותית, עדיפים על הצללים הרכים והעגולים האופיניים לארכיטקטורה היוונית הקלאסית [תמי' 16,17].⁹⁴ גם כאן מדקך ראסקין בפרטם הבניין והאורנמנטציה שלו והאופן הנכון בו עליהם להצל על הבניין, כך שהצל הופך לאמצעי דקורטיבי בפני עצמו.

לסיום, ראסקין תולה את מידת השגב של בניין במסה שלו – מסה פיזית, מסה של אור, מסה של צל, מסה של צבע – ובמידה מסוימת של אופל ומלנכוליה. כל אלה ישאבו השראתם מן הטבע ויקנו לבניין את כוחו – “do but design with the owl’s eyes first, and you will gain the falcon’s afterwards”⁹⁵.

הapiroון של ראסקין את הנשגב הארכיטקטוני, למורת שהתייחס לארכיטקטורה ימי-ביניימית ורנסנסית, חזה תופעות רבות בארכיטקטורה המודרנית. ארכיטקטנים ידועים של התנועה המודרנית, בהם ואלטר גרופיוס (Gropius) ופרנק לויד-רייט (Lloyd-Wright), ראו עצם ממשיכי דרכו של ראסקין, הכירו את כתביו ושילבו בפועל את עקרונות תיאוריות הנשגב שלו בעבודותיהם.⁹⁶ עקרונות אלה מצאו דרכם, בתצורה שונה, גם אל הארכיטקטורה של שפער בשנות ה-30.

Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*.p.87⁹³

Ibid, pp.87-8⁹⁴

Ibid, p.103⁹⁵

George P. Landow, *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971) <<http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories>> retrieved:12/08/16. p.217⁹⁶

3.1 (היעדר) שיח הנשגב במודרניזם

כאמור, אחרי ניטשה הנשגב נעדך ככל מתיאריות אסתטיות, והשיח המודרניסטי נתה לדחות את המושגים האסתטיים הרומנטיים. השאיפה של אמנים האונגרד להתנער מהעולם הישן ולנתח מחדש כליל אסתטיקה ופורמליסטיקה הובילה לזינחה של הטרמינולוגיה של המאות ה-18 וה-19, וויתור על פיגורטיביות וייצוג העולם החיצוני לטובת אינטראספקציה ורפלקסיה עצמית. כך נוצר פער בין השיח לפראטיקה, כשהפעילות האסתטית לא קיבלה עוד ייצוג הולם אותה בשפה.

במבוא לאנתרופולוגיה *The Sublime* סימון מורלי (Morley) על הקושי בעריכת אנטתרופולוגיה על הנשגב באמנות עכשווית, משום שאמנים המאה ה-20 בכלל נמנעו משימוש במושג. הסיבות לכך, לטעמה, קשורות בשימוש שנעשה ברטוריקה של הנשגב במאה ה-20. כדוגמתו היא מצינית את 'קדדרלת האורות'⁹⁷ שיצר אלברט שפרר כשימוש פרדיגמטי באפקט הנשגב לשם פיתוי ההמוניים. כמו כן, היא מייחסת לתעשיית הפרסום ותקשורת ההמוניים שימוש וולגרי בדימויים נשגבים וטרנסצנדנטיים, ושימוש במסרים תחת-הכרתיים (subliminal) על בסיס תיאוריוט פרוידיאניות.⁹⁸ מhalbכים אלה קשוו את הנשגב בקשר בלתי נמנע עם קיטש. שיח הנשגב, לדידה של מורלי, 'הוכתס', והנשגב נתפס כקורבן לאידיאולוגיה, ולכון שלא אונטטי. כך, למרות נוכחותו המובהקת של הנשגב באמנות ותיאוריה של המאה ה-20, הוא נעדך מן השיח התיאורטי. חריג לעניין זה היה האמן האמריקאי בארנט ניומן (Newman), שפרסם בשנת 1948 מאמר קצר בשם *The Sublime is Now*. ניומן, שנמה על אמנים 'אסכולת ניו-יורק', יצר וכותב על אמנות מופשטת והנשגב. בראשיתו קרא לאמנות חדשה, מנותקת מככל התרבות וההיסטוריה. המאבק ההיסטורי בין היפה לנשגב, שמקורו בהמצאת היופי על ידי היוונים, והמשכו בפולמוסים הפילוסופיים של לונגיוס, קאנט ובורק, כונן למעשה את תולדות האמנויות הפלטניות. נקודת השיא של המאבק היא בראקציה של האמנות המודרנית כלפי קטגוריות היופי של הרנסנס. אם הרנסנס חתר ליווי אבסולוטי על פי אמות המידה הקלאסיות, האמנים האימפרסיוניסטים חתרו תחת הרטוריקה של היופי בנסיבות המכחול הגסות שליהם. הדף של אמנות מודרנית מונע מתשואה להרים את היופי, ובכוחה, להבע באופן ישיר ומידי את הנשגב.⁹⁹

האמנות המודרנית האירופאית, גורס ניומן, כולה בניסיונה להגעה אל הנשגב כיון שלא נחלצה מ מגבלות העולם האובייקטיבי:

[...] modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime image and, unable to move away from the Renaissance imagery [...] except by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms [...] – became enmeshed in a struggle over the nature of beauty: whether beauty was in nature or could be found without nature.¹⁰⁰

ניומן שם מבטחו באמנות האמריקאית המשוחררת מככל התרבות האירופאית, ומן העיסוק בשאלת היופי. השאלה שמעלה האמנות האמריקאית היא "how, if we are living in a time without a legend or

⁹⁷ הקפת מתחם התהילוכות בניירנברג ב-132 זורקי תauraה בכינוס המפלגה הנאצית בשנת 1937. ראו פרק ג' 2

⁹⁸ Morley.p.19

⁹⁹ Barnett Newman, 'The Sublime Is Now', *Tiger's eye* (December 1948), reprinted in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. by John P. O'Neill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1948), pp. 171–73.
¹⁰⁰ Ibid, p.172

mythos that can be called sublime [...], if we refuse to live in the abstract, how can we be creating sublime : תשובתו של ניומן טמונה בעצמותה של האמנות והיותה בלתי תלויות בדבר ?”

We are creating images whose reality is self-evident [...] We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth [...] The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.¹⁰¹

עבור קאנט, טבעה של החוויה האסתטית הוा של הנאה נטולת תכליות (disinterested satisfaction) ישירה ובלתי מתווכת.¹⁰² ככלומר, דרך החוויה האסתטית הופך האדם לסובייקט “טהור”, נטול רצון של ההכרה. האסתטיקה המודרנית הסיטה את הדיון מן השאלה מהו היפה, אל מה ניתן לומר על האמנות וכייז ניתן לתאר את החוויה האסתטית, בהתקדמות בטבעו של הרגש האסתטיקי ותפקידו בתהליכי של פרטיציה וקוגניציה. אגב כך, נוסח מחדש גם מושג הנשגב. פעילותם של מספר תאורטיקנים ושינוי בפרדיגמות הפילוסופיות במחצית השנייה של המאה ה-20 השיבה את הקורלציה בין האסתטיקה לשיח, באמצעות הגדלה מחדש של הפעולות המודרניסטיות דרך הנשגב.

3.2. שובו של הנשגב בביבורת המודרניזם - ליווטאר ודרידה

העיוון המחודש בשגב בתרבות הפוסטמודרנית התבסס על הגישות לנשגב מתקופת הנאורות, אך נבד מהן מהותית בגישתו הסקפטית כלפי הטרנסצנדנטלי. ההוגים של הפוסטמודרניזם ערערו על מושגי היסוד בהן עסקה הפילוסופיה, ובהקשר של הנשגב מיקדו את הדיון בתחושא של הנשגב ללא הקורלציה לتفسות אודות הטבע או התבונה. מתווך דחית אפשרות הסינטזה בין התופעה לבין הדבר כשלעצמו, התגובה הפוסטמודרנית לנשגב התייחסה לאופן בו רעינונות של חוסר אפשרות ועדיף ביצוג חורגים מגבולות התבונה. על כך כותב שלו, כי מה שמעורר את הנשגב הוा ההכרה שמה שנטפס כטרנסצנדנטי נובע משלילה שלנו ליצוג, אלא כי אם על כשל בתוך הייצוג עצמו. שו מודד את ההבדל בין רומנטיציזם, מודרניזם ופוסטמודרניזם בגישות השונות כלפי הבלתי ניתנת ליצוג. בעוד שאמנות רומנטית קורשת אותו עם רעינונות אודות האלוהי או הדעת האנושית, הפוסטמודרניזם חותר לשומר את הבלתי ניתן ליצוג אחר אולטימטיבי.¹⁰³

הנשגב אצל ליווטאר - The single artistic sensibility to characterize the Modern

זיאו-פרנסואה ליווטאר, מהתיאו-רטיקנים המכוננים של הפוסטמודרניזם, השיב את הנשגב לשיח האסתטטי. בהתבסס על הנשגב הקנטייני בעיקר, כתוב ליווטאר על הנשגב ואמנות האוונגארד החל בסוף שנות ה-70, ביחסו לערורים של אמנים האוונגארד על הציור הפיגורטיבי ביטוי מודרני של הנשגב. שני המאמרים המכוננים שלו בנושא – *Presenting the Unpresentable: The Sublime and the Avant-Garde* – והגדרו את המרכזיות של מושג הנשגב לתיאוריה הפוסטמודרנית.¹⁰⁴

על השינוי התוכני שחל במושג הנשגב מודרנה, ועל השינוי בשיח האסתטיקי עצמו והפוטנציאלי

Ibid, p.173¹⁰¹

Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. p.35¹⁰²

Shaw,pp.3-4,115-6¹⁰³

104 הטקסטים של ליווטאר הציתו שיח ערך בנושא והובאו לציבור הרחב בתערוכה ש策ר בשנת 1985 יחד עם טיררי שאפו (Chaput) במרכז פומפיו בפריז תחת השם *Les Immatériaux* (הא-מטריאלים). התערוכה זהה כמבשרת הפוסט-מודרניזם, והייתה נקודת ציון בקשר שבין אמנות וטכנולוגיה.

Between the seventeenth and eighteenth centuries in Europe this contradictory feeling – pleasure and pain, joy and anxiety, exaltation and depression – was christened or rechristened by the name of the sublime. It is in this name that aesthetics asserted its critical rights over art, and that romanticism, in other words, modernity, triumphed.¹⁰⁵

את שם מאמרו של ניומן מציע ליווטר לקרוא לא כ- *Now the Sublime is* אלא כ- *Now is The Sublime*. כך הוא מצביע על השינוי שהל בנסיון מעבר למודרניזם, ומתייחס אליו במנחים של שיח הנטען – במשמעות ספציפית לרגע ההיסטורי של המודרנה. אף יותר לכך, הנשגב הוא השם שמייצג את המודרנה – “The sublime may well be the single artistic sensibility to characterize the Modern”¹⁰⁶

אם כן, מהו הנשגב המודרני? הפשטה, או ייצוג נתיבי במנחים קנטיאנים, הם הכלים להמחשת נוכחותם של רעיונות אבסולוטיים כמו אינסופיות, השמיימי, או כך ההיסטוריה. עברו אמנים האוונגארד היו הזרות האבסטרקטיות לאובייקטים חדשים של אמנות. הקשי העיקרי בתיאוריות אסתטיות של המאה ה-20 היה בקביעת קרייטריוונים לאמנות, עקב הנטיה של אמנים לעירוב בין אובייקטיבי וסובייקטיבי וליצוק תכנים אנטיא-אסתטטיים.¹⁰⁷ יחד עם זאת, ההפשטה של הצורה שאומצה בידי אמנים האוונגארד לא סימנה היעדר תוכן, אם כי תוכן פחות נגיש. בציור, מגמה זו אופינה על ידי ליווטר כייצוג של הבלתי ניתנו לייצוג – “presenting the unpresentable”¹⁰⁸. הוא צידד בשימוש בהפשטה על בסיס רעיונותיו של קאנט, לפיהם היעדר צורה הוא סמן לבلتி ניתן לייצוג. לכן, ראה בהיעדר הפיגורטיביות מהציורים המודרניסטים אלוזיה המשתייכת לאסתטיקה של הנשגב.

העיקנון המנחה של העולם הפוסט-תעשייתי הוא לא הצורך בייצוג את מה שניתן לייצגו, אלא היפך. האמנות המודרנית אינה מחקה את הטבע, אלא יוצרת עולם נפרד. לפיכך טוען ליווטר שרוח הזמן היא זו של הנשגב האימננטי – “that of alluding to the nondemonstrable [...] for which one cannot cite [...]”¹⁰⁹. הצדוק לחוסר הצורה באמנות נועץ בפוטנציאלי (represent) any example, case in point, or even symbol¹¹⁰. השגב הטמן בה. הנשגב הכרחי לייצרת אמנות נטולת חוקים. בחוסר השלים, הח:right מה הכללים ואנטי- אסתטיקה, רואה ליווטר המשך של רעיונותיו של לונגיינוס על הנשגב.¹¹¹

ליוטר תופס את האסתטיקה של הנשגב המודרני כנווטלגי. הנשגב מאפשר לבلتி ניתן לייצוג להיות מוצב בקדמת הבמה כתוכן חסר; אך הצורה, לעולם ניתנת לזיהוי, ממשיכה להציג לצופה/קורא הנהה אסתטית.¹¹² הדגש עובר מן המועל לנמוך של השדר האמנוטי. יצירת האמנות פועלת על הצופה, ולכן טוען ליוטר כי הדגש צריך להיות מושם על הסובייקט, החוויה החושית שלו והאופן בו הוא שופט את הייצירה. ליוטר טוען כי בשחר הרומנטיציזם, ניסוחם של בורק, ובמידה פחותה של קאנט, את האסתטיקה של

Lyotard, ‘The Sublime and the Avant-Garde’.p.37¹⁰⁵

Ibid, p.38¹⁰⁶

¹⁰⁷ בעד שאנטי-אסתטיקה תפסה חלק בתולדות האמנות (אצל גויה וברוגל למשל), השפעתם של המכוער והגרוטסקי במהלך המאה ה-20 הובילה לנסיגת מן האסתטטי.

Lyotard, ‘Presenting the Unpresentable: The Sublime’.p.66¹⁰⁸

Ibid, p.69¹⁰⁹

Lyotard, ‘The Sublime and the Avant-Garde’.p.39¹¹⁰

Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p.81

הנשגב, התוווה טווח אפשרויות לניסויים אמנותיים שהובילו לאמנות האוונגארד. זאת, על אף כי לא מוכר קשר ישיר בין בורק וקאנט לאמנים המודרניסטים. את השפעתם של הפילוסופים מיחש ליווטאר להסתה ביעודה של האמנות. הצופה ביצירת האמנות לא שואב עונג פשוט מן ההתבוננות, אם כי חוויה התעצומות של היכולות הרגשיות והאינטלקטואלית שלו. זהה הñana האמביולנטית. האובייקט האמנותי לא מכפיף עצמו למודלים קיימים, אלא מנשה לייצג את העובדה שישנו דבר בלתי יציג.¹¹²

אך אם הנשגב של בורק וקאנט התייחס במידה רבה לאוזלת ידו של האדם ומגבילות תפיסתו של האדם ביחס לטבע, מקורות הנשגב המודרני הם הטכנולוגיה והתרבות. הקידמה הטכנולוגית, ראשיתה במחפה התעשייתית של שלהי המאה ה-19, הפחיתה מעוצמת מאבקו של האדם בטבע. כמו כן, הלבירינת של העיר המודרנית הפך למקור חרדה, פרנויה וניכור ותפס את מקומו של הטבע. האדם המודרני ניצב בפני אתגר חדש בדמות הידע האנושי בצורתו האינטראקטיבית, קרי, המכונה.

לפיכך, ליווטאר 'מעדכן' את הנשגב ביחס לחיים המודרניים, ומגדיל את מרחב פועלתו. המדע, הטכנולוגיה מעשה-ידי-אדם והקפיטליזם הם אלה שחווצים בעת את מגבילות הייצוג, ביצרם קטגוריות של "Science, technology and capital [...] are also modes of making concrete the infinity of ideas. : Knowing all, being capable of all, having all, are their horizons – and horizons extend to infinity"¹¹³ לנוכח האינסוף של העולם המודרני, הניסיון לייצגו בכלים של אמנות פיגורטיבית נעשה לא רלוונטי. כיון שלא ניתן לייצג את האבסולוטי, ניתן רק לייצג את העובדה שהוא קיים. لكن אמנות האוונגארד אימצה את "In our techno-scientific industrial world there are no consistent symbols for the Postmodern Condition": good, just, true, infinite, etc."¹¹⁴

ליוטאר נשא תפקיד מכריע בהגדרה של הפוסטמודרניזם ובפרט של האסתטיקה בפוסטמודרניזם. כדי לעמוד על טיבם של המודרניזם והפוסטמודרניזם כאחד, השתמש בקטgorיה של הנשגב. ב-*The Postmodern Condition* הוא מגדיר את הפוסטמודרניזם במונחים של אירוע ולא במונחים של תקופה. בעוד שהפוסטמודרני עוסק בעכשו, מודרני יש עדמה נостalgיה כלפי התכנים האבודים של הנשגב. המודרני "continues to offer" "allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents" "The postmodern would be that which, in the reader or viewer matter for solace or pleasure" "The modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself"¹¹⁵ הופך את הנостalgיה לבליי ניתן לייצוג לדבר שאינו בר שיפוט אסתטטי. בכך ליווטאר מבהיר הכוונה לתוכו, הופך את הנостalgיה לבליי ניתן לייצוג לדבר שאינו בר שיפוט אסתטטי. בכך ליווטאר מבהיר עצמו מכאן, כאשר הנשגב הפוסטמודרני שלו אינו כפוף עוד לכוח שיפוטה של התבונה, אלא הופך למשהו רלטיבי וספציפי לאירוע. גישה דומה מציג דה בולה בתארו את הנשגב כ- "self-transforming discourse" שהשפיע על הבניית הסובייקט המודרני.¹¹⁶

העיסוק של ליווטאר בנשגב לא נותר רק בתחום האסתטיקה, אלא גולש אל הפוליטי. בהמשך לקטgorיות הקנטיאניות של שיפוט מוסרי, בחיבור *Just gaming* טוען ליווטאר שחווסף הצדק בוטוטליטריזם נובע מ恐惧

¹¹² Lyotard, 'The Sublime and the Avant-Garde'.p.40

¹¹³ Lyotard, 'Presenting the Unpresentable: The Sublime'.p 65

¹¹⁴ Ibid, p.66

¹¹⁵ Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*.p.81

¹¹⁶ Bolla.p.12

¹¹⁷ מבחן כי מל גישה אלה ניתן להציג גישה מוגדרות, למשל זו של יורין האברמס (Habermas) כי הפוסטמודרניזם סותר את עצמו באמצעות יחש-עצמם, וכי הפוסטמודרניטים מניחים מראות את הרעיון שהוא הם מבקשים להפרך, לרבות סובייקטיביות או יצירתיות.

פוסטמודרניזם, לדידו, הוא אסתטיזציה של ידע והשיח הציורי, כמשמעותו האמת מורד לדמה של סגנון של שיח. כמו כן, ישנה הביקורת של פרדריק ג'יימסון (Jameson) כי החזרה לשוגג נובעת ממחאה השחטחה של האסתטיקה הפוסטמודרנית. בהיעדר אוטונומיה של נשגב 'היסטררי' שנוצרת לנוכח מושכבותה הholeת ווגברת של הטכנולוגיה, ונתור מקום לריוחוק ביקורתי כלפיו. התוצאה היא חוויה של נשגב 'היסטררי' שנוצרת לנוכח מושכבותה הholeת ווגברת של הטכנולוגיה, שמקדמת את המערכת הקפיטליסטית. כיון שהוא אינו מעיקרו של הדין בחorthy להתחמק בהציגה של הנשגב לשיתותו של ליווטאר.

ההנחה שהאמת, המתייחס לאובייקטים מוגדרים של התודעה, והצדוק, המתייחס לאידאות לא מוגדרות, יכוליםים להתחדש. הנוסטלגיה כלפי האחד שלם מובילה לתשוקה פוליטית לאיחוד של האובייקט והאידאה.¹¹⁸ תשוקה זו סותרת את מהותו של הנשגב, המפרד בין צורה ותוכן. על מנת שפוליטיקה תהא צודקת, עליה לתפוס את אידיאות הצדק כבלתי ניתנת לייצוג. על המחוויות כלפי צדק להיקבע כל פעם מחדש, אין לה מהות קבועה. השיפוט הפליטי, במובנו האידיאלי, יפעל כמו השיפוט האסתטי.

באשר לפוליטיקה של הנשגב טוען ליווטאר "It could only be Terror". טורר קשור בהימנעות: "privation of light, terror of darkness; privation of others, terror of solitude; privation of language, terror of silence; privation of objects, terror of emptiness; privation of life; terror of death." בטורר הנאצי למשל, הצופה מוכה בתדבמה – "dumb, immobilized, as good as dead".¹¹⁹ הנשגב בנאציזם נוטרל כאשר את הפחד והחרדה מחשיך זהות עצמית המירה מדינית המפלגה בשנאה כלפי האוננגארד. הניאו-קלאסיציזם וניאו-רומנטיציזם בהם עשה שימוש המשטר ניסו להשיב את הסימבוליזם ושימושו חסם לדיאלקטיקה של הנשגב, כיון שהшибו תוכן זהות לצורה – זהותו של הפיהרר: "The aesthetics of the sublime, thus neutralized and converted into a politics of myth, was able to come and build its architectures of human formations' on the Zeppelin Feld in Nurenberg."¹²⁰

ב'חיבור-'*The Sign of History*', שפורסם בהמשך כחלק מהספר *The Differend*, גורט ליווטאר כי אידיאות אין יכולות להתגלו באובייקטים, הן יכולות להיות מוצגות ורק על דרך האנלוגיה (analogia). הייצוג מתקיים באופן לא ישיר באמצעות האנלוגיה. כך למשל האידיאה של חופש מיווצרת באמצעות המאבק לחרירות פוליטית.¹²¹ אם כך, כיצד מתייחס ליווטאר לארווע פוליטי כמו המהפהכה הטרפטית? היצופים באירוע מהפכני חוזים במניפסטציה של הרעיון האידיאלי של הקידמה האנושית. התרגשות שאוחזת בהם היא אופן של תחושה נשגבת. התחושה היא זו המספקת "a presentation for the unrepresentable and thus, in terms of Ideas, to go beyond anything that can be presented"¹²² – אירוע כמו המהפהכה הטרפטית עמיד בפני כל צורה של ייצוג, אפילו על דרך האנלוגיה. הדבר היחיד שמהווה אינדייקציה לאידאה של הקידמה האנושית הוא ההתלהבות שאוחזת ביצופים ההיסטוריים. באופן זה, התחושה הנשגבת מותפקדת בסימן. הסימן מעיד על יכולתם של האנשים לחשב על הקידמה. התנאי לחסיבה על הקידמה בסימן הוא קיומה של קידמה תרבותית בחברה הטרפטית, וזה מוגלה במהפהכה.¹²³ מובן כי הבעיה הנובעת מטענון זה היא המעלויות שבו, וכן הנחת המבוקש כי קיימת קידמה אנושית. מעבר לכך – כיצד ניתן למשל לתאר אירועים רומיי טורר בהיסטוריה של המאה ה-20 כראיות לקידמה אך לא כאובייקטים נשגבים?

על הביעיות הזו מנסה ליווטאר להסביר באמצעות 'asks': *The Differend* to be put into phrases and suffers from the wrong of not being able to be put into phrases right away"¹²⁴ כאן הופך הנשגב לחלק מהשפה. כל הניסיונות, למשל, לתאר את השואה נועד להיכשל, כיון שלא קיים ביטוי הולם בשפה שיוכל לייצג את השואה. במונחים של הנשגב, כאב השואה הוא כה גדול עד כי הוא חורג

Jean-François Lyotard and J.L. Thebaud, *Just Gaming*, trans. W. Godzich (Manchester: Manchester University Press, 1985).pp.22-3¹¹⁸

The Lyotard Reader, ed. by Andrew Benjamin (Oxford: B. Blackwell, 1989).p.204¹¹⁹
Lyotard, 'The Sublime and the Avant-Garde'.p.40¹²⁰

Jean-François Lyotard, 'The Sign of History', in *Post-Structuralism and the Question of History*, ed. by Derek Attridge, Geoffrey Bennington, and Robert Young (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).p.165¹²¹

Ibid, p.172¹²²

Ibid, pp.176-7¹²³

Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Georges Van Den Abbeele (Manchester: Manchester University Press, 1988).p13¹²⁴

מיוכלה לנו לצמד אותו עם רעיון תואם. יחד עם זאת, טוען ליווטאר כי דווקא השתקה מתפקדת כסימן למשהו שוד יש לנשחו. על דרך הייצוג הנגטיבי, יש להציג את השואה רק באופן שנותר פתוח לייצוג בעtid. באופן פרדוקסלי, הדרך 'lidاعت' את השואה היא רק דרך הסירוב לנשחה.¹²⁵

ניתן להסיק כי לשיטתו של ליווטאר, הנשגב בתצורתו המודרנית מתקיים בטרור הנאצי או בחוסר היכולת לייצג אותו בשפה. עם זאת, הוא אינו מתקיים באסתטיקה הנאצית, בה רעיונות אידאים כן לבשו צורה קונקרטית, בשל מוטיבציה נוسطלית לאיחוד בין הרציונלי לחושי. האסתטיקה הנאצית אינה נשגבת בפני עצמה אך מוגלה בתוכה את הפליטיקה נשגב. החסור העולה מטענו ליווטאר הוא הסבר לגבי מעמדו של האובייקט נשגב, או מהן התכונות הנדרשות על מנת שאובייקט יחשב ככזה. שכן, החסור הנאצי מקבל מעמד נשגב אך הארטיפקטים שלו אינם נטפסים ככאלה, משום שאינם יכולים לクリיטריון של ייצוג נגטיבי.

הנשגב אצל דריידה

ז'אק דריידה (Derrida) כתב במקביל ליווטאר על הנשגב בהתבסס על הנשגב הקנטייני. ב- *The Truth in Painting* (1987) גורס דריידה כי אין נשגב שלא מאשר את הצורך בגבולות קונספטוואליים. הניתוח שלו נושא על המושג *parergon* שמצויך בקצרה ב**ביקורת כוח השיפוט**. למלה מספר משמעות – מסורת, תוספת או שארית. קאנט מתאר אותה כאורמנט ומשתמש בדוגמאות של מסגרות לתמונות או קולונדות המקיפות ארמונות.¹²⁶ דריידה מרחיב את השימוש במושג בטענו שכיל יצירת אמונות (ergon) וקוקה למסגרת (parergon) כיוון שהוא תוחמת את גבולותיה, המסגרת היא עודף חיצוני שמאפשר על חוסר פנימי מובנה בתוך היצירה.¹²⁷

ב-'Analytic of the Sublime', טוען קאנט שאובייקט יפה תחום על ידי קווים מתאר ברורים, בעוד שהנשגב הוא חסר צורה. בעקבותיו טוען דריידה כי נדמה שהנשגב אין פאררגון. אך כיוון שהנשגב אינו תחום בצורה סופית, טבעיות או מלאכותית, יש להפשו במה שאין לו גבולות. כישלונו של הדמיון הקנטייני לתפוס את מושג האינסוף, למשל, ממוגר או תחום בכוחה הבלתי תחום של התבונה.¹²⁸ היכולת להציג את אי היכולת שלנו להבין היא זו המכונת את הנשגב. הנשגב לא נובע ממה שנמצא מחוץ למסגרת אלא מפעלת המיסגור עצמה, וזהו הפאררגון. בחוסר הגבולות ישנה הנחיה מובלעת של עצם קיום הגבול (הנחה זו מוגלה גם במקור האטימולוגי של המלה נשגב).

הנקודה בה דריידה חורגת מעבר לנשגב של קאנט היא בטענתו כי התודעה היא רק אפקט של שיח הנשגב. הנשגב הוא פוליה כפולה, both limited since what is presented remains too large [...] and unlimited by "the very thing it presents or which presents itself in it" (יבואו שהפעולה הכפולה מושווית רק עם עצמה, ככלומר אין לה מקור ממשי שמתקיים מחוץ לשיח, אזי שהגבול בתור שכזה אינו קיים).¹²⁹

תרומתו של דריידה לנשגב הקנטייני היא באמצעות הפאררגון. הפאררגון הוא מה שלא ניתן לחשב עליו בתנאים של המערכת הקיימת כיון שהוא מצביר על נקודת הסתירה הפנימית עליה מושתתת המערכת כולה. הוא הופך את הנשגב לדבר אפשרי ובلتאי אפשרי אחד. כפי שהוא מציג זאת, דריידה רואה ביסודו הטרנסצנדנטלי של הנשגב הקנטייני לא יותר מאשר טוהר לוואי של המערכת הפילוסופית.¹³⁰

¹²⁵ Ibid, pp.57,88

¹²⁶ Kant, *Critique of Judgement*.p.57

¹²⁷ Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. by Geoffrey Bennington and Ian McLeod (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987).pp.59-60

¹²⁸ Ibid, pp.127,131

¹²⁹ Ibid, p.Derrida.p.144-5

¹³⁰ כמו עם ליווטאר, הגישה הפסיכו-סטרוקטורי-יסטית של דריידה לשפה כדבר יותר מאשר כמדיום או ביטול מושג התבונה כדי שנתפס באידיאליות הארגמיים מעיראה של עבודה זה ולבן לא ארכיב לגביהם.

¹³⁰ Shaw.p.120

את הרעיון של נקודת הסתירה הפנימית בתוך המערכת, עליה מצביע הנשגב, ניתן לראות כיוטר מתוצר לוואי של המערכת. במקביל לגישות הפסיכו-סטרוקטוריות לנשגב, לאורך המאה ה-20 ביקשו מספר הוגים פוסט-פרוידיאנים לנשח את הנשגב במונחים פסיכולוגיים. התרומה הניכרת ביותר לנושא שומרה זויאק לאקאו, שדווקא מתמקד בנקודת הסתירה ובאיימנטיות שלה למערכת בהציגו את הנשגב כחלבלבו של שדה הייצוג, בלטו לא יתקיים ייצוג.

3.3 הנשגב המודרני מן האסתטי לאיי והפסיכואנלטי - פרויד, לאקאו ווייזק

מעבר להיקשים האטיים שהקיפו הווי הנאורות בין הנשגב למוסר ברמת הסובייקט האינדיבידואלי, וכן במופעיו האסתטיים בתרבות הפוליטית, בראשית המאה ה-20 תפס הנשגב את מקומו גם בתיאורה של נפש האדם. אבי הפסיכואנליזה זיגמונד פרויד שילב היבטים של הנשגב בתורת האישיות שלו, בהתבסס על התיאוריות האסתטיות של המאות ה-18 וה-19.

הסובלימציה (עדzon), מושג יסודי בפסיכואנליזה, מתייחס להדחקה של דחפים בלתי נשלטים, תשוקות וזכירונות טרומטיים על ידי ה'אני' (ego), על מנת לשמר על יציבות של הנפש. בתחילת הסובלימציה מוחלפים הדחפים והזכירונות בצורות מקובלות יותר על הסדר החברתי הקיים. פרויד זיהה את המפגשים של האגו עם הכוחות הפסיכולוגיים המודחקים הללו עם המושג הגרמני, *Das Unheimlich*, שמשמעותו הלשונית היא 'אל-ביתני' (heim=בית).

בבאו לדון באלביטי כתופעה פתולוגית בחיבורו 'Das 'Unheimlich' (1919), ממקם פרויד את המושג בתחום האסתטיקה, כאשר הוא מגדיר אסתטיקה כתיאוריה על האיכות של רגש. האלביטי הוא "what arouses dread and horror in [...] what excites fear in" – general¹³¹ האלביטי היה תט-סוגה של הנשגב באסתטיקה הרומנטית של המאה ה-19, אשר עיסוקו באימה מן הלא מוכר, ובספרות האנגלית נקרא *uncan*. את היפה והנשגב קשור פרויד לרוגשות שטבעם חיובי, ואילו האלביטי קשור בתהושות של גועל ודחיה המצוות בשולי הנשגב.

כדי להגדיר את האלביטי נדרש פרויד לתיאוריות של היפה והנשגב וחזר לשילג. שלינג מצא את הדוגמא הטהורה ביותר לנשגב בשירת הומרוס. השגב נובע מבוית המיסטורין והמיתוס היווני, ובמילוטיו של שלינג "Unheimlich" is the name for everything that ought to have remained [...] unheimlich : [...] unheimlich the name for everything that ought to have remained" – מכך, פרויד – מהראשונים לצמד את המושג עם "the uncanny is that class of the frightening which leads back to : secret and hidden but has come to light" – "the uncanny is that class of the frightening which leads back to : what is known of old and long familiar."¹³²

מעיו מודדק במילה *heimlich* עולה כי מלבד המשמעות המילונית של ביתי ומוכר, המילה משמשת בגרמנית גם לתיאור של מהו מסטורי וחובי ואף מיסטי. גם המילה *unheimlich* מתארת דבר מסטוררי או לא מוכר, כך ש-*un* והפכית-*l*-heimlich – *unheimlich* במבנה הראשון, אך חופפת לה במבנה השני. פרויד תולה בדואליות זו את המשמעות הפסיכואנליטית של האלביטי – "the *unheimlich* is what once *heimlich*, – *the unheimlich* is what once *heimlich*, – familiar; the prefix 'un' is the token of repression."¹³³ רגשי שמודח (דחף המוות, חרדה סיروس, כמיהה לחזרה לרחם), עובר טרנספורמציה לכדי חרדה. מכאן נובע, שישנם דברים הנתפסים כمفחדים מסוימים שהם מוחזרים דבר מה שהודח, והם היגלום של

Sigmund Freud, 'The Uncanny', in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, v. VXII (London: Hogarth Press / Institute of Psychoanalysis, 1955).p.219¹³¹

Ibid, pp.224,220¹³²

Ibid, p.245¹³³

האלבייתי. אין זה משנה אם הדבר המודח היה מפחיד מלכתחילה או לא, הפחד נובע מכך שהחבי שב אל התודעה - "for this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old - established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression."¹³⁴

בסמינר שנtan ז'אק לאקן בשנת 1962 בנושא חרדה (angoisse), המשיך את הרעיון הפסיכידיanni וטען שנייתן להמשיג את החרדה דרך האלביטי. לאקן היה פעיל בצרפת משנות ה-30 עד לשנות ה-70 של המאה הקודמת, והיה לנושא הדגל של גישה פרשנית רדייקלית לפסיכואנגליזה הפסיכידיינית. האלביטי, לפי לאקן, ממסגר את החרדה ברגע פתאומי וכחרף עין, אך החרדה נמצאת למעשה בתוך המסגר עצמה : "Anxiety is when, in this frame, something appears that was already there, much closer to the house, the *Heim*: the host. [...] It is this rising up of the *heimlich* in the frame that is the phenomenon of anxiety".¹³⁵

בנוסף על האלביטי, זו לאקן גם במושג הנשגב במישרין ובתפקידו בשפה. גישתו לנשגב קשורה הדזוקות בתפיסת הסובייקט שלו, ולכן יש לבירה תחיליה. בהסתמך על גישות סמיוטיות-סטראוקטורייסטית טוען לאקן כי הלא מודע בוני כמו שפה, וכי זהות היא אפקט של השפה. את הסטרוקטורות הלשוניות והחברתיות שלתוכן נולד הסובייקט הוא מרכז תחת המונח *סימבולי*. הסדר הסימבולי מכונן את האדם כסובייקט - אני בעל התודעה העצמית - אך גם מכפיף אותו לתשוקותיו של האחד (Other). קיומו של הסובייקט כסוכן אוטונומי מלכתחילה, שהוא המקור הריבון לכל מעשיו, היא אשלייתית. זהה התפיסה העצמית המדומינית של הסובייקט, שנועדה למנוע מהסובייקט את ההכרה בתלותו לאחר הנזול - הוא הסדר הסימבולי, המקום בו נמצא כל אוצר המסתננים.¹³⁶ האני לכשעצמו אינו קיים, הוא מראש זוקק לחיצוני שמתכוון דרך הדימוי של עצמו, ובהמשך על ידי الآخر.

אלא שמרגע שהאני מוכנס לסדר הסימבולי, מתחור לו כי השפה/התרבות אינה תחליף לדבר האמתיי – אובייקט אבוד אותו לא ניתן לייצג, שהוא אינדיקטור למשי (Real). בלבו של הסדר הסימבולי ישנו היעדר מובנה – ישנו הדבָּד (Das Ding) – שלא יוכל להציג עצמו במציאות, אך יש להניחו מראש כתנאי לקיומה של המציאות.¹³⁷ בנקודת זה מתחילה לאקן את הדיוון בשגב.

על גישתו של לאקן לתקמידו של הנשגב בשפה ניתן ללמידה מנקודת הסמינר *The Ethics of Psychoanalysis*, האחת מציעה פרשנות למקורה בוחן טיפולי והשנייה היא קריאה במחזה אנטיגונה של סופוקליס. מקרה הבוחן, שפורסם על ידי האנליטיקאית מלאני קלין (Klien), מתאר אישה הסובלת מדייאון. האישה התלוננה, מצין לאקן, על מה שכינהה "an empty space inside her, a space she could never fill". הקירות בדירתה של האישה מכוסים ציורים שצייר ניסחה. בשל מסויים מוכרים הגיס את אחד הציורים, ומתויר שטח ריק בקיר. אותו שטח ריק מקבל משמעותה בתודעתה של האישה, שמקשרת אותו עם תחשות הריקנות שלה. בניסיונה להתגבר על הריקנות, מתחילה האישה לשרבט על הקיר בכישרונו רב. כאשר היא מציגה את הציור בפני גיסה הוא מסרב להאמין שהיא יצרה אותו. פרשנותה של קלין לשינוי של באישה נובע ממשוא הציור שלה – רצף דמיות נשיות שבסופן דמות אמה של המטופפת מפציעה במלוא יופייה לאור יום. כמובן, בניסיונה למלא את החלל הריק מגלה האישה את גופה האבוד של האם.¹³⁸

Ibid, pFreud..241¹³⁴

Jacques Lacan, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*, ed. by Jacques-Alain Miller (Cambridge, UK: Polity, 2014).¹³⁵

Žižek. p.104¹³⁶

Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan*, ed. by Jaques-Alain Miller (Hove: Routledge, 2013).pp.119-21¹³⁷

Ibid, pp.116-7¹³⁸

ההסבר שמציעה קלין אינו מניח את דעתו של לאקן. לטעמו, שיקומה של האשה טמון בכך שהעלתה את האם לדרגה של הדבר. הדבר - מונח פרוידיאני שמשמעותו ליבת טראומטית שאינה ניתנת לייצוג - הוא הריקנות בלבו של המשמי, בלבדיו לא יכול להתרחש ייצוג. הדבר קיים בכך לאפשר ממשמעות, אך בדבד מונע מן המשמעות להיות שלמה. לכן, הדבר מתאפיין בכך שאינו ניתן לייצוג, ואניונו יכולם לדמיין אותו.¹³⁹ בשונה מכאן או ליתאר, שדנו ביצוג נגטיבי של תוקן שלא ניתן לייצוג, אצל לאקן זהו הrik שלא ניתן לייצוגו, הדבר הוא חל בלבו של הייצוג.

אובייקט המועלה לדרגתו של הדבר, כמו האם בדוגמה שמציג לאקן, הופך אם כך, לאובייקט נשגב. לפי שוו, בשלב זה לאקן אינו מתייחס לנשגב בשיח הפילוסופי אלא למושג הסובלימציה הפרוידיאני - תחילה בו הליבידו מועתק מטוריאלי (למשל, גוף נשי או גברי) לאובייקט נטול קשר ישיר לצורך הליבידינלי (למשל, אהבת האל). בסובלימציה הלאקאניאנית תהליך ההעתקה הפוך. הליבידו מושט מן הריק של הדבר אל עבר אובייקט קונקרטי שמקבל מעמד של שגב מרוגע שהוא תופס את מקומו של הדבר. האם אינה נשגבת באופן אינהרנטי, אם כי הופכת נשגבת מסוים שהיא מחייבת על הריק בלביה של הסימבוליזציה.¹⁴⁰

האובייקט הנשגב מחייב, על כן, על "the-beyond-of-the-signified"¹⁴¹ בלבדיו לא יכול להתרחש ייצוג. האובייקטים הנבחרים לייצג את מה שמעבר לייצוג הופכים למושכים, מאיים ומרתקים אחד, ובמילה אחרת – נשגים.

לאקן נדרש שוב לנשגב בקריאתו אנטיגונה. המזהה היווני מעמתה בין שתי מערכות ערכיים – המערכת הפוליטית לעומת אהבת המשפחה. לאקן מתמקד בתכונותיה האסתטיות של גיבורת המזהה אנטיגונה: "She has a quality that both attracts us and startles us, in the sense of intimidates us; this terrible, self-willed victim disturbs us."¹⁴² אף כי לאקן לא מתייחס לאנטיגונה כנשגבת במישרין, הוא מתייחס ליכולת שלה לעורר אותנו להגיוון. אנטיגונה מוערכת, במנוחים לאקאניאנים, על סיורבה לעדן את תשוקתה, או להחליף את מושא אהבתה האסורתה (אחיה) באהבה למדינה. היא חוצה את מגבלות השפה, התרבות או המוסר. כך היא נאהזת במושג תשוקתה עד סופה הטרגי – מוות. בתשוקתה לאחיה נאהזת אנטיגונה במשמעותו, ובמudit זה נעשית נשגבת.¹⁴³

The Sublime Object of Ideology

לאקן מעולם לא הציע ניתוח מפורט יותר לנשגב. בספר *The Sublime Object of Ideology* (1989), מציין סלאבו זייזיק, פילוסוף פוליטי ומבקר תרבות, ניתוח של האובייקט הנשגב בעקבות לאקן ושל הפוןקציה האידיאולוגית שלו. לעומת הטענה של מורייל שהנשגב נפל קורבן לאידיאולוגיה במאה ה-20, מציין זייזיק את הנשגב ככלי אידיאולוגי. ביקורת האידיאולוגיה, לפי זייזיק, צריכה להיות מכוונת כלפי חילוץ הליבה שנמצאת מעבר לשדה הייצוג – חוסר אפשרות מובנה אותו מנסה להסתיר האובייקט הנשגב.¹⁴⁴ יש לחשב על הנשגב לא כישות טרנסצנדנטית או הדבר כשלעצמו שנמצא מוחז לשדה הייצוג, אלא כאין-דיקטור לריקנות, חוסר מובנה השוכן בלביה של כל צורת ייצוג. Umdehung זו כלפי הנשגב שואבת ישירות מהgel. על הגל, טוען זייזיק, הנשגב הוא "an object whose positive body is just an embodiment of nothing".¹⁴⁵ לכן

Ibid, pp.112,125¹³⁹

Shaw, p.135¹⁴⁰

Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan*. p.54¹⁴¹

Ibid, p.247¹⁴²

Ibid, p.279-81¹⁴³

Žižek,pp.45-9¹⁴⁴

Ibid, p.206¹⁴⁵

הוא מציע קריאה בהgel דרך המושגים הלאקנאיניים, לשם תפיסה חדשה של תופעות אידיאולוגיות.

ז'יזיק ממשיך את הטיעון הלאקנאי עלי כך אובייקטיבים לשעיצם עצמם, הם נעשים נשגים רק במידה וכאשר הם מועלים לדרגת הדבר. או אז הם הופכים מרתקים, מעוררי אהבה או שנאה בהתאם לקונטקט בו הם נוצרים בתוך הסדר הסימבולי. השגב של אובייקט נshaw או אינטראיזי, אלא נובע ממקוםו הטרוקטורי בתוכה הסדר הסימבולי. כל אובייקט יומיומי נתנו יכול לחתך חלק במסגרת פנטסטית וلتפос את תפקידו של אובייקט תשואה. אך אובייקטיבים שמתקרבים יותר מדי לבב הטרואומי מפריעים למרחב הפנטסטי ולכך מוצאים מנו, שהם מאבדים את כוח ההיקסמות שלהם.¹⁴⁶ צליבת ישו למשל יכולה להיות מושברת כהעלה של ישו לדרגתו של הדבר – אלוהים. הפיכתו לאובייקט נשגב של תשואה מצינית את המקום בו הפחד מפני הריק מסובלים לגלויריפקציה של הדבר.¹⁴⁷

המסגרת הפנטסטית שנבנית על ידי האובייקט הנshaw להסתיר את העבודה כי הסדר הסימבולי, האחד הנדיל, בניו סביר ליבת חסר. בחסר זהה מצויה ההתענגות (*Youissance*) שלא ניתן לסמלה, אלא רק לאתר אותה במקום של חוסר העקביות באחר, ככלומר בלבית החסר שלו. החסר הזה הוא מה שמאפשר לסובייקט המצויה בתוכה הסדר הסימבולי מידת הזורה, אותה מכנה לאקן *separation*. ההכרה שגם באחר הנדיל יש תשואה לא מומשת מאפשר לסובייקט מידת הזדהות עם האחר. הסובייקט מזזה את החסר הפנימי שבו עם החסר של האחר, אך גם תופס את עצמו נפרד מן האחר.¹⁴⁸

ומהו אותו החסר בסדר הסימבולי? המשמי. *המשמי* (Real) הלאקנאי הוא ישות שאין לה קיום אונטולוגי ואניינית ליצוג סימבולי, אך יכולה לבנות סדרה של מופעים למציאות הסימבולית של הסובייקט. *המשמי* הוא אי-אפשרות מובנה המצויה בלבית ההתענגות, שיש להניח את קיומו אפרירית. את משמעותו אפשר רק לבנות רטראקטיבית, דרך סדרת המופעים שהם קונסטרוקט פנטסטי. *המשמי* הוא בעסם ריק נטול צורה, הקודם לתהיליך הסימבולייזציה, אך הוא בו-זמנית גם תוצר של אותו התהילך, מעין שארית עודפת החומקמת מן הייצוג הסימבולי והיא החל בלב הסדר הסימבולי. אם כך, *המשמי* הוא התגלמותה של שליליה תורה (negativity). לפיכך טוען ז'יזיק שאובייקט ממשי הוא אובייקט נשגב במובנו הלאקנאי – אובייקט שמלג את החסר בסדר הסימבולי, כשל ביצוג במצבו הפוזיטיבי.¹⁴⁹

באמצעות האובייקט הנshaw מישיב ז'יזיק את הסטירה בטען של ליטרול הנshaw בנאציזם: האופן בו אידיאולוגיות מישבות את החלל המובנה שבתוכן הוא על ידי העלאת אובייקט לרמתו של הנshaw. בפנטזיה של האובייקט הנshaw לא מתקיימת ההפרדה בין הסובייקט לאובייקט מסוים שהאובייקט תופס את מקומה של ההתענגות, ואז אין הכרה של הסובייקט בהיעדר שבסדר הסימבולי. כך, נتفس האובייקט כסטרוקטורה סגורה, אין יכולת הזדהות עמו ולפיכך נגור ניכור מוחלט של הסובייקט מן האובייקט. כדוגמא מציע ז'יזיק את היהודי בפשיזם. דמותו של היהודי היא התגלמות המטריאלית של כישלון הפייסים למש עצמו באופן טוטאלי. ' היהודי' מסתיר את העבודה שזהו טבעו האנטוגוניסטי של הפייסים שמנעו מימוש אידיאולוגי, זהו החוסר האימננטי שבו. ' היהודי', מרתק ודוחה כאחד, מותפיך כקונסטרוקציה פרנויאידית של הפייסים.¹⁵⁰ באורח דומה, אם כי בפרקטיות שונות, העלתה גם האסתטיקה הנאצית את הארטיפקטים שלה לרמתו של הנshaw.

Ibid,pp.120,194¹⁴⁶

Shaw,p.147¹⁴⁷

Žižek,p.122¹⁴⁸

Ibid, 162-3,169-70¹⁴⁹

Ibid, p.127¹⁵⁰

with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. [...] the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. [...] There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart --an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. [...] there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth.

(Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher*)¹⁵¹

כאמור, ארכיטקטנים של התנועה המודרנית הכירו את התיאוריה של ראסקין וחלקים אף אימצו את עקרונות הנשגב שלו. אף על פי כן, השיח התיאורטי על הנשגב בארכיטקטורה התאחד רק בשלהי המאה ה-20. הארכיטקט והיסטוריון הארכיטקטורה אנטוני וידלר הציג מחדש את הארכיטקטורה הנשגבת של המאה ה-18 בדמותם של לדו ובולה. העניין המחויש בהם נבע בחלקו מביקורת הנאורות, ומגמה חדשה בהיסטוריוגרפיה של הארכיטקטורה המודרנית. בהמשך, ה-*Architectural Uncanny* שימוש את וידלר לאינטפרטציה עדכנית של הנשגב בארכיטקטורה, וככלי תיאורטי לביקורת ארכיטקטורה מודרנית.

VIDLER חל לכתוב על הנשגב בשנות ה-80, דרך התמקדות באלביתי האסתטי והפרויידיאני. המוטיבציה שלו לתיאוריה של האל-ביתי היא שכותוב האסתטיקה של המודרניזם בארכיטקטורה. לטענותו, הארכיטקטורה למנ שליה המאה ה-18 קשורה קשר הדוק באלביתי, כשהוא מתיחס לבית גם במשמעותו – המושג של *home* וגם במשמעותו של *house*. האלביתי בספרות הרומיינית של המאה ה-19 – התפתחות אסתטית של ה-*absolute terror* בנשגב הבורקייני – בא לידי ביטוי בתיאורים ארכיטקטוניים של בתים רוזפי רוחות, וכן נוצרה אנלוגיה בין הבית-הלא-ביתי כמושג פיזי לבין האלביתי כרעיין.

התנועה המודרנית בארכיטקטורה שאפה למחוק כל זכר לבית האפלולי מעלה הטchap, לרוחבות הצרים והמלוכלים של המאה ה-19, ולהחליפם בשדרות רחבות ומוריקות, בתים קליליים, מוארים ומאורררים. בתים אלה היו אמורים להיות המזוז לכל הפטולוגיות הפרויידיאניות. אלא שלטענת וידלר, פועלות הניקיון יצרה רוחות רפואיים חדשות בדמותם של בתים העבר, שהיו למושא נостalgיה. פילוסופים של התקופה הגדרו את קופסאות הבטון הגיאומטריות כלא ניתנות למגורים, כיוון שה-*house* חדל מהיות *home*. האדם המודרני חדל להיות אדון בביתו, הוא ארכיטקטוני והן פסיקולוגית. את ההיפוך בנסיבות האסתטיות מזיהה וידלר כاستراتيجיה פורמליסטית מודרניסטית הנוגעת לניכור.¹⁵²

אם כך, האל-ביתי מצא את ביתו המטאפורי בארכיטקטורה, אך וידלר מדגיש כי הוא לא תכונה פיזית של החלל הארכיטקטוני: “it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection the precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a

Edgar Allan Poe, ‘The Fall of the House of Usher’, 1839 <<http://poestories.com/read/houseofusher>> ¹⁵¹
[accessed 21 August 2016].

Anthony Vidler, ‘The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime’, ¹⁵²
Assemblage, 3 (1987), p.24-6

disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming.”¹⁵³

אין אלמנט עיצובי או בנייני שיכול לעורר את האלביתי לכשעצמו. תחת זאת, בבחינה היסטורית ניתן להזכיר על כך שבנין וחללים אשר תפקדו כאתרים לחוויה של האלביתי, ניחנו במאפיינים נראים לעין “there is no such *architectural uncanny* he is invested with uncanny qualities.”¹⁵⁴ וידLER טוען כי הנשגב של המאה ה-18 הניע שינוי באנגליה הקלאסית שהתקיימה בין הבניין לגוף האדם. אם אצל ויטרוביוס (Vitruvius) או אדריכלי הרנסנס חלקי הבניין ייצגו את גוף האדם, אז שדריך האסתטיקה של הנשגב ייצג הבניין את מצבו של הגוף. בORK וקאנט תיארו את הנשגב במונחים של החוויה שהוא מעורר, והארכיטקטורה, בהתאם, חדלה לשקר את הגוף הפיזי אלא את מצבו הפסיכולוגי.¹⁵⁵ מכאן נובעים הクリיטריונים של בORK וראסקין לארכיטקטורה נשגבת. כשראסקין טוען שהבניין הנשגב הוא ביטוי ארכיטקטוני לכוח אנושי, הוא אינו מדבר על הכוח הפיזי של הגוף אלא על יכולתו המנטלית. בארכיטקטורה של בולה מוצא וידLER את הביטוי הראשון המודע לעצמו של האלביתי.¹⁵⁶

השינוי שהניע הנשגב הגיע לשיא במאה ה-20, כשהזדהות ויכולת הזדהות בין הגוף האנושי לבניין למבצע בוטלה. לארכיטקטורה מודרנית, טוען וידLER, ישנה יכולת לעורר בעיות זהות עצמית, זהות ביחס לאחר ולגוף – ככלומר, היחס בין הסובייקט לבית, לבניין ולמטרופוליס. תמה ידועה של ריעון זה היא התודעה של הגוף בחלקים, אותה גם ניסח לאקן *בשלב המראה*.¹⁵⁷ האלביתי הוא צדו מעורר האימה של הנשגב, כשהחפץ נובע ממניעת אחיזתו של הגוף השלם. לפיכך טוען וידLER כי האלביתי בארכיטקטורה הוא:

”¹⁵⁸ “the return of the body into an architecture that had repressed its conscious presence”

בספר *Warped Space* (2002) מתייחס וידLER להשלכות החברתיות והפסיכולוגיות שהייתה לשינוי האורבני בעיר המטרופוליס האירופאית, שצמחו בשלבי המאה ה-19 בעקבות המהפכה התעשייתית. עד לסוף מלחמת העולם ה-I, טוען וידLER, ‘מטרופוליס’ הפכה לשם נרדף למצוות פיזיולוגים ופסיכולוגיים של חרדה, שגילם את החיים המודרניים.¹⁵⁹ בחסות המטרופוליס יצא האלביתי את גבולות הבית והפך לנחלת הציבור. חשוב לציין כי הדיוון של וידLER לא כולל עיון במטרופוליס הנאצית או בארכיטקטורה הנאצית, ומתקד בארכיטקטורת האוונגרד ומשיכותיה במאה ה-20.

המצב הפסיכופתולוגי שנקשר באורבניים המודרני הוא האגורופוביה – חרדה ממוחבים פתוחים. המחלה אובחנה לראשונה בברלין ווינה בשנות ה-70 של המאה ה-19 (כונתה בגרמניה, Platzscheu, Platzangst, Platzfurcht, רעד,).

Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny : Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: MIT Press, 1992).p.11¹⁵³

Ibid, p.12¹⁵⁴

Ibid, pp.71-2¹⁵⁵

Ibid, p.171¹⁵⁶

¹⁵⁷ הוגע הקונסיטיטובי בו נוצר הסובייקט מתואר על ידי לאקן *בשלב המראה*, בו תינוק בגיל שבין 6-18 חודשים חווה לראשונה בגשתאלט של דמותו-שלו במראה ונעשה לאי – סובייקט בעל תודעה עצמית. שלב המראה הוא למשה מטאפורה להתחווות האי. מן המראה משתקפת לתינוק דמותה מתואמת, אחדה, ושלמה, הוא יכול לשולט בחנוותה והוא מזוהה אותה כגירושה מוארת של עצמו. זהו אghostället של האגו שלו.

קיים פער בין החוויה העצמית האונטולוגית שחוווה התינוק לבין דבר מה מהיזוני שמכונן את עצמיותו, כך שהשתקפותו הופכת למושא הכרתו. התינוק נשכח ביחס שבין גופו המשמי לבין גוף המשתקף. כל מול החוויה האומニアוטנטית והנרכיסטיות של התינוק ששולט בהשתקפות שלו במראה, נוצרת הפנטזיה של “הגוף המבותר” – “a certain level of disintegration in the - (body-in-pieces / corps moelle).”

ההינוק תופס את גופו כשותע בין קיומו האונטולוגי לדמיו שלו. ראו : Jacques Lacan, ‘The Mirror-Phase as a Formative of the Function of the I’, in *Mapping Ideology*, ed. by Slavoj Žižek (London: Verso, 1994), pp. 93–99.

Vidler, *The Architectural Uncanny : Essays in the Modern Unhomely*. p.79¹⁵⁸

Anthony Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (boston: MIT Press, 2002).p.25¹⁵⁹

חולשה ברגלים, סחרחות ופחד מות, לנוכח מקומות ציבוריים פתוחים כגון כיכרות עירוניות ורחובות ריקים מאדם, או לחלופין כנסיות ותיירות ריקים. פסיכולוגים רבים טענו שהמחלה היא תולדה של החיים בעיר המודרנית, ושהחרדה אינה מן המרחב הריק לשעצמו, אלא כשהוא מוקף בניינים. לפחות זה נלווה הפחד ממוקומות צפופים והומי אדם, ובשנת 1879 הצטרפה לאגורופוביה המחלה המשלימה קלאוסטרופוביה – פאניקה מחללים סגורים. בעשור לאחר מכן, היו כבר פסיכולוגים שיחסו לאגורופוביה ולקלאוסטרופוביה מקורות תורשתיים, ופרואיד תלה את מקורן במיניות. יחד עם זאת, מחלות הקשורות בפחד חללי נקשרו תרבותית וסוציאולוגית בערים הגדולות, אם לא מקור החרדה אז כמחוללות החרדה.¹⁶⁰

מבקרי חברה ותרבות בראשית המאה ה-20 הצבעו גם על ניכור כחויה האופיינית לחיים במטרופוליס. הסוציאולוג גאורג זימל (Simmel) התייחס למרחב הציבורי כקטגוריה מרכזית לעיצוב היחסים החברתיים בעיר. במאמר *The Metropolis and Mental life* (1903) מתאר זימל את בעיית האינדיידואליות שמעורר המרחב הציבורי הבניי:

the metropolis is the proper arena for this type of culture which has outgrown every personal element. Here in buildings [...], in the wonders and comforts of space-conquering technique, in the formations of social life and in the concrete institutions of the State is to be found [...] depersonalized cultural accomplishments that the personality can, so to speak, scarcely maintain itself in the face of it.¹⁶¹

זימל מתאר חוסר תאימות בין התנאים החיצוניים של החיים במטרופוליס לבין התהווות הפנימיות של האדם הדר בה. המצב המטרופוליני מתאפיין בגירויים חיצוניים משתנים תדירות שמציפים את האינדיידואל, המתקשה לשמור את קיומו האינדיידואלי אל מול כוחן החיצוני של התרבות, החברה והמסורת ההיסטורית. טענתו של זימל היא שנטייתם של בני אדם להסתגל לשינויים בסביבה החיצונית בrama הרצינית יותר מאשר בrama אומצינלית באמצעות דיסוציאציה. זו הופכת לצורה הבסיסית של סוציאלייזציה במטרופוליס המודרנית.¹⁶²

הפטולוגיות של המטרופוליס הניעו את הארכיטקטנים המודרניסטים לתוכן מחדש את הסביבה האורבנית. חזונם היה מהיקת העיר החדשה ויצירת עיר זוכחת חדשה, בניינים 'שוקפים' וחברה פתוחה נטולת מעמדות. כתוצאה לכך, החל העירוני יהיה פתוח, חסר גבולות שסופה איננו נראה לעין.¹⁶³ המוטיב המנחה של המודרניסטים האידיאליים בשנות ה-20 הוא גובה, רוחב ועומק אבסולוטיים – המשך ישר לרעיונותיהם של ראסקין ובורק. הארכיטקט ברונו טאוט (Taut) ניסה לחזוב עיר קרייסטל אוטופית מتوزן הרי האלפים [תמי' 18]; לודוויג מיס ואן דר רוהה (Mies van der Rohe) דימה את האוטופיה בצורת גריד תלת מימדי אינסופי ואוניברסלי [תמי' 19]; ולה קורבוזיה (Le Corbusier) ניסח את עיקרונו 'l'espace indicible' – החל הבל-יתואר, כדי של הנשגב המודרני. לה קורבוזיה, מחלוצי ומנשי הארקיטקטורה המודרנית, טען שהרגש האסתטי הוא פונקציה של חלל. החל הבל-יתואר הוא חלל טרנסצנדנטלי, שהוא בו זמינות מכיל ומוכל. הוא מהווה את 'המייד הרביעי', שהוא תגלית מודרנית שמשמשת להרחבת של החלל – 'The fourth dimension is the moment of limitless escape evoked by exceptionally just consonance of –

Ibid, Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*.p.28-34¹⁶⁰
 Georg Simmel, 'The Metropolis and Mental Life', in *The Blackwell City Reader*, ed. by Gary Bridge and Sophie Watson (Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2002), p.18¹⁶¹
 Ibid, Simmel. p.15¹⁶²
 Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*.p.51¹⁶³

”the plastic means employed“ במשמעותו הנקוון, לחיל יש השפעה עמוקה על הבניינים התוחמים אותו. זהו חיל אידיאלי, שמשמעותו מייצרת חוויה התואמת את שיעור קומתו של האקרופוליס היווני.¹⁶⁴ ביום המסע של קורבוזיה לאטונה בשנת 1911, מתאר הארכיטקט הצער את הפרתנון במילים הלקוחות ישירות מאוצר המילים של הנשגב – ”violence“, ”terror“, ”terrible machine“.¹⁶⁵ בתכונות אלה מצא לה קורבוזיה הצער את מהותה של הארכיטקטורה. במקביל, קין בו החשש שמא הישג ארכיטקטוני כזה לא יהיה ניתן לשחזר או שעתוק.¹⁶⁶

האופן בו שאף לה קורבוזיה לקיים את ”l'espace indicible“ בעיר המודרנית, וכך לרפא אותה מתחלויה, הוא באמצעות השקיפות של בניינה :

Look [...] out into the sky towards those widely-spaced crystal towers which soar higher than any pinnacle on earth. The translucent prisms that seem to float in the air without anchorage to the ground [...] – are huge blocks of offices. [...] those gigantic and majestic prisms of purest transparency rear their heads one upon the other in a dazzling spectacle of grandeur, serenity and gladness.¹⁶⁶

השקיפות נעשתה עקרון בולט בהיסטוריה של הארכיטקטורה המודרנית. לפי וידלר, היא הפכה את הבניינים לנティינים של החלל, והם נמצאו בו. עקרון זה מומש בתכנון העירוני האידיאלי של לה קורבוזיה (שהעיר האידיאלית שלaldo היוצאה לו תקדים), שיועד להחליף את כל הערים – Ville Contemporaine (1923) – העיר העכשווית לשולחה שלושה מיליון איש, ו-Ville Radieuse (1935) – העיר הקורנת על מגדליה היקרטזיאנים [תמי' 20-23].

בנוקודה זו נסיים את דיווננו בנשגב למן הנאוות ועד לביקורת המודרניזם. אין ספק כי רבים הגיעו למסגר, בرمות האסתטית, האפיסטטומולוגית והפסיכולוגית, ובעוד שניותן לאטר דומות סטרוקטורליות בין הרעיונות הרומנטיים והפוסטמודרניזמים של הנשגב למשל, ישנים הבדלים מהותיים בגישותם כלפיו. אם הגישה לנשגב במאות ה-18 וה-19 כלל היא חלק אינטגרלי לאסתטיקה – כשל פרספטואלי עליון מטענים/מננו חרדים בתוך שדה הייצוג, במאה ה-20 הנשגב תופס מקומו בתיאוריות הנוגעות להזרה, ניכור, הדחקה והיעדר בשדה הייצוג. מכל מקום, ברור כי הנשגב במאה ה-20 ינק ישירות מן התיאוריות האסתטיות של הנאוות וכי לא ניתן להפריד קטגורית בין התקופות. כמו כן, הרעיונות על הנשגב בארכיטקטורה התב�סו במידה רבה על השיח הפילוסופי של התקופה, כמו גם על השינוי האורבני שהביאה עמה המטרופוליס המודרנית.

כפי שנראה בשני הפרקים הבאים, הנשגב מצא את מקומו בתכורות שונות גם בארכיטקטורה שאינה חלק מן הקאנון של המודרניזם – ארכיטקטורה נאצית. מעבר לכך נסית את הדיוון לבנייה הנאצית בשנות הרכיך וליחס האמביולנטי של הנאציזם למודרנה, אך כדי לשוב אל הנשגב ולהציג את אופני הביטוי שלו בארכיטקטורה זו.

Le Corbusier, *New World of Space* (New York: Reynal and Hitchcock and The Institute of Contemporary Art, Boston, 1948).p.8¹⁶⁴

Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient* (Paris: Les Editions Forces Vives, 1966).pp.173,166¹⁶⁵
Le Corbusier, 'La Rue', in *Oeuvre Complète 1910-1929* (Zurich: Girsberger, 1937).p.118 (English translation by Vidler)¹⁶⁶

פרק ב': ארכיטקטורה נאצית – התכנון החדש של ברלין כמרקם בוחן

1. ארכיטקטורה נאצית בקונטקט של מודרניזם בגרמניה

1.1 נאו-קלאסיציזם כאנטי-מודרניזם (?)

עם עליית הנאצים לשלטון פוץ היטלר בתכנית שאפתנית לפיתוח המרכזים העירוניים בגרמניה, במקביל לפיתוח מושך של מערכת נשתיות ותחבורה מודרנית. הנאציזם קרא להחייאת התרבות הגרמנית העממית והפרטיקולרית הלאומית-רומנטית של המאה ה-19 (*Völkisch*), ולחיזוק התפיסה של העם כקהיליה על מנת לסלק את הריבוד החברתי (*Volksgemeinschaft*). אחד הביטויים לכך היה קיום כינוסים עממיים, ולשם כך תוכנו ונבנו מבנים ציבוריים מונומנטליים כمعין גרסה מוגדלת של בתי-העם בעיירות הגרמניות. השינוי הסטרוקטורי במקומות הכנוס וכאן במרחב הבניי היה מחויב מציגות בחברת ההמוניים המודרנית, וגילם את הטרנספורמציה שחלה בספרה הציבורית, עליה הצבע הברמאס: המרחב הציבורי הבורגני של המאה ה-18, החופשי מכוחה של המדינה, הפק במאה ה-20 למושא שליטה פוליטית וכלי למיניפולציה כאשר נוצקו לתוכו תכנים אידיאולוגיים וקופיטיליסטיים. המרחב נעשה לזרה החשופה לתעומלה באמצעות כוחה של תקשורת המונחים.¹⁶⁷

בריך השלישי ניכרה חשיבות רבה לאומנות ולעיצוב ככלי תעומלה אידיאולוגית, מתוך תפיסה של הדדיות בין אמנות ופוליטיקה – האמנות תשרת את המשטר, שמצו יאפשר את התנאים לשגשוגה. בנואס “Art flowers above all where a great political movement gives it's the opportunity”¹⁶⁸ שנשא במיינן בשנת 1920 טען היטלר כי בטור שכך, נוצר צורך בגיבוש שפה אסתטית ארכיטקטונית שתיצג אותה את ערכי התנועה הנאצית ותגדר את המרחב הציבורי הנאצי. לשם כך נבחר הסגנון הארכיטקטוני הנאו-קלאסי – השפה האסתטית שאפיינה את התרבות הגבוהה של המאה ה-19, אשר התבססה על החיה סגנוןית של ארכיטקטורת יוון ורומא. בחירה זו אינה מובנת מעצמה, שכן הנאו-קלאסיציזם נקשר היסטורית דזוקא עם ערכיהם דמוקרטיים, החל ביוון העתיקה וכלה במבנה הממשל של ארצות הברית והרפובליקה הצרפתית. הבחירה בסגנון בעל סממנים אוניברסליים גם לא עולה בקנה אחד עם הפלוקיזם. מאידך, הנאו-קלאסיציזם בגרמניה של המאה ה-19 היה סמן לאומיות פרוסית, ונמצא אדפטיבי דיו כדי שבמאה ה-20 יוכל להיווכח לתוכו תכנים פאשיסטיים וחיקויים עיצוביים של הסגנון הפלoki-רומנטי.

אימוץ הסגנון הנאו-קלאסי והבנייה המונומנטלית מיוחסות על ידי חוקרים לניטות המגלומניות של היטלר, והערכתו הנו לאידיאל הקלאסי היווני (היטלר טען לקשר שושלתי בין השבטים היוונים הדוריים לשבטים הגרמאנים הקדומים) והן לאימפריאליים והמליטריזם הרומי.¹⁶⁹ ניתן להניח כי הפרופורציות הקלאסיות עלו בקנה אחד עם העדפותיו האסתטיות של הפיהרר, וכן כי השימוש בסימבולי שעשה הפאשיסם האיטלקי במונומנטים הרומיים היהו תקדים עבورو. על הבחירה הסגנוןית של היטלר העיד שפאר:

מה שכונה “סגנון של הפיהרר” לא היה קיים כלל למעשה. [...] ומה שהוכרז כ”ארכיטקטורה רשמית של הרייך” לא היה אלא אותו ניו-קלאסיציזם [...] שפותח לאחר מכן בוריאציות שונות, בצורה מוגזמת, מעוותת עד כדי גיחוך. היטלר הוקיר את ערכיו

Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge, UK: Polity, 1989).¹⁶⁷

Quoted in Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* (New York: Overlook Press, 2002).p.98¹⁶⁸
ראו: ¹⁶⁹

Alex Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity* (Philadelphia: Penn. State University Press, 1990).
Spotts.

הקבועים ועמדים של הסיגנון הקלאסי, מה גם שנדמה היה לו כי מצא נקודות-קירה באהדות בין השבט הדורי לבין העולם הגרמני הנערץ עליו. אָפָּעָל-פִּיכְּן, אין לחפש אצל היטלר סיגנון-בנייה המשותת על השקפה אידיאולוגית – הדבר לא היה עולה בקנה אחד עם אופיו הפרגמטי של אורח מחשבתו.

למעשה אין לדבר על "סיגנון הריך השלישי", אלא על מגמה מועמדת בלבד. פרי עיבודם של אלמנטים שונים, לקוטים מפה ומשם.¹⁷⁰

מכל מקום, הפונקציה של הבחירה הסגונית הייתה בסופו של דבר שירות התעמולה האידיאולוגית. בחיבורו על מושג ההיסטוריה, ואלטר בנימין מעלה את הטענה כי האינסטיטו-רומנטיזציה של העבר מבקשת לצדק את ההווה. עבר מסוים הופך לRELIGIOUSLY עבור הווה מסוים. המעודד השליט מנכס באופן ציני את הזמן ההיסטורי, וציטוט העבר יהיה תמיד אינסטיטו-רומנטי להווה.¹⁷¹ אך אם לדוגמא בኒוס של המהפכה הצרפתית את הרפובליקה הרומנית הייתה מוגלמת מידת תקווה לשחרור הפרט, בኒוס של הריך השלישי את הנאו-קלסייקה המוטיבציה לאולה הונעה מתקומות שונות בתכלית. כך, כל ענפי האמנות והתרבות של גרמניה הוכפפו לאידיאולוגיה.¹⁷² כל מקרה בו המודרניות ערערה על המסורת התרבותית הגרמנית אופיין על ידי הנאציזם כ'בולשביזם תרבותי' – מתוודה של ניוזן תרבותי שיויחסה להשפעה של הסוציאליזם והקומוניזם על גרמניה, והוחלה על מנגד רחוב תופעות. היטיב לתאר זאת הפובליציסט קארל פון אוסייצקי (Ossietzky) בשנת 1931:

when Conductor Klemperer takes his tempi differently from his colleague Furtwangler, when a painter sweeps a color into his sunset not seen in Lower Pomerania even in broad daylight; when one builds a house with a flat roof [...] That is called cultural Bolshevism [...]¹⁷³

גוטיהם השטוחים של הבטים המודרניים היו שווים ערך לאמנות אוונגרד או רעיונות ליברליים, וכולם ייצגו את שקיעתה של התרבות הגרמנית. הנאו-קלסייצים בתצורתו הנאצית ניצב כאנטitezה למודרניות החדונית שיצגה אריכיטקטורת הבואה-אוס שוכנה עדנה בתקופת ויימאר. בית ספר הבואה-אוס (Bauhaus) לעיצוב ואריכיטקטורה, ממנו צמח הסיגנון הבינלאומי בארכיטקטורה מודרנית, נסגר עם עליית הנאצים לשלטונו.¹⁷⁴ בנויגוד לארכיטקטורה המודרניסטית הקאנונית, אשר התיימרה להתנער מסורות קודומות וטעה לערכים כגון דמוקרטייזציה של המרחב, שקיות ואמת החומר, שבירת האחדות והסימטריה של הצורה הארכיטקטונית, היעדר סגנון והיעדר אורנמנטיקה; הארכיטקטורה הנאצית שימרה סגנון עבר וקידמה ערכים מנוגדים – סימטריה, היררכיה, עמודים דוריים, קשתות רומיות. הפתיחות והשקיות שאפיינו את ארכיטקטורת האוונגרד איבדו את יתרונו בעידן הנאצי, כאשר לעולם החיצוני לא היה דבר

¹⁷⁰ אלברט שפער, בתוככי הריך השלישי: זכרונות (תל אביב: בוסתן, 1979). עמ' 51.

¹⁷¹ ואלטר בנימין, 'על מושג ההיסטוריה', בתוך מבחר כתבים – חלק ב': הלהווים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 316.

¹⁷² אחד החוקים הראשונים שהעיר היטלר עם עלייתו לשטנון הוא 'החוק לשיקום שירות המדינה המקצועית' (בגרמנית: Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtenstums אשר, בין היתר, הלאים את מוסדות התרבות ועובדיהם והכפף אותם לאמות המידה התרבותית והגזוניות של הריך. Carl von Ossietzky, in *Weltbühne*, 21 April 1931¹⁷³

Quoted in István Deák, *Weimar Germany's Left-Wing Intellectuals: A Political History of the Weltbühne and Its Circle* (Berkeley: University of California Press, 1968). p.2

¹⁷⁴ בית הספר נוסד בשנת 1919 בוויימאר על ידי הארכיטקט ואלטר גרוופיס, ובמהמשך העתיק משכנו לעיר דסאו. הלימודים כללו דיסציפיליניות שונות של אומנות שימושית לצורכי יהדותה עולמית, וארכיטקטורה הסיגנון הבינלאומי, כפי שכונתה, נפוצה במקומות רבים ועיצבה את פניה והטכנולוגיה של בית הספר זכו לההודה עולמית. בית הספר נאלץ להעתיק את משכניו לברלין בשנת 1932, לאחר שהנאצים נבחרו לモועצת העיר דסאו. נשייא בית הספר האחרון, מיס ואן דר רוהה, נאלץ לסגור את בית הספר בלחץ הנאצים בשנת 1933.

¹⁷⁵ כאמור, המתקפה על המודרנים לא הייתה שמורה לארכיטקטורה בלבד. היא התחרשה במקביל לשיפוט הספרים בכיר האופרה בברלין (1933), החרמה של יצירות אמנות מודרנית מגליות ומזיאנרים (1936), וכן אוצרת התערוכה הנודדת 'אמנות דגרנרטיבית' (Entartete Kuns), שהציגה אמנות מודרנית גרמנית כדוגמא לניוון של הבולשביזם התרבותי שפהה בגרמניה.

להציג כדי להעשיר את המרחב הפרטוי. על כך כתב ארנסט בלוך (Bloch) : "The broad window full of nothing but outside world needs an outdoors full of attractive strangers, not full of Nazis; the glass door right down to the floor really requires sunshine to peer and break in, not the Gestapo." ¹⁷⁶ המודרניסטיות לא התאימה לתנאים החברתיים בהם פעל והתקיימה, ועל כן הוחלפה. לא בצד הכריז ב-1933 המזכיר של ה- "Modernism as we have Architectural Association School of Architecture בлонדון, כי "known it in Germany is dead" ¹⁷⁷ ואכן, היו מי שטענו נגד הארכיטקטורה הנאצית שהיא נعدרת מימד חדשני והיא אנטית-מודרנית במהותה.

אף על פי כן, בוחנה מאוחרת של המבנים הנאציים בשלהי המאה ה-20 הצבעה על היבטים מודרניים מובהקים: חדשנות טכנולוגית ופונקציונלית, בניית חומרים המזוהים ביותר עם העידן המתוועש – בטון ופלדה; והתולדת של הטכנולוגיה והמנגנונים הבירוקרטיים – בניית מונומנטלית בפרקיות זמניות מואוד. המבנים הנאציים עשו 'תחפושת' מיוונת של אבן גראני ושים שכיסתה שלדי פלה וקורות בטון. כמו כן, הנאצים התייחסו לאסתטיקה שאימצו כמודרנית – אם כי מפררת לתרבות עתיקות – ולמדינה הגרמנית כמדינה מודרנית. ניתן למלוד על כך מדבריו של היטלר :

He who would educate a people to be proud of itself must give visible reason for pride. The work and sacrifices which went into building the Parthenon occurred only once but the pride of Greece never ended. The modern state that I and my associates have established has produced the conditions for a new, vigorous flowering of the arts. ¹⁷⁸

את העמדת הדיאלקטית של הריך השלישי כלפי המודרניזם, הניכרת היבט גם במשפטים אלו, מכנה ההיסטוריה ג'פרי הרף מודרניזם ריאקציוני (Reactionary Modernism) – קידוש הטכנולוגיה המודרנית והקידמה ע"י המשטר הנאצי, תוך דחיה וביטול של הערכות הליברליים של הנאורות. רעיון זה מגולם בבירור בקריאה של שר התעמלות הנאצי יוזף גב尔斯 (Goebbels) ל"רומנטיקה מפלדה" (stählernde Romantik) :

We live in an age that is both romantic and steel-like, that has not lost its depth of feeling. On the contrary, it has discovered a new romanticism in the results of modern inventions and technology. [...] while modern skeptics believed the deepest roots of the collapse of European culture lay in it, National Socialism understood how to take the soulless framework of technology and fill it with the rhythm and hot impulses of our time. ¹⁷⁹

ניתן לראות בסמנים אלה את הפטישיזציה של מושג הקידמה כפי שהציג עלייה בנימין בעל מושג ההיסטוריה. כאשר חושבים על הקידמה כנורמה היסטורית במנחים ריקים מן התוכן של האופק האמנציפטורי של האדם, אותה קידמה יכולה להיות מקודשת על ידי הפאשיסם. התפיסה של הנאורות את

Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, trans. by Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight (Oxford: B. Blackwell, 1986), p.734.

F.R. Yerbury, 'In Germany Now, 1933', in *Form and Function : A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, ed. by Charlotte; Benton, Tim Benton, and Dennis Sharp (London: Crosby Lockwood Staples in association with the Open University Press, 1975).p. 213

Quoted in Spotts.p.98 ¹⁷⁸

Joseph Goebbels, in *Deutsche Technik* (March 1939), pp.105-6 ¹⁷⁹

Quoted in Herf.p.196

הקידמה כシיפור מתמיד של המצב האנושי מתרבורת הדיאלקטית כאשר אותה הקידמה מובילה לרגรสיה עבר הברבריות. ביקורתו של בנימין היא על הקריטריונים לפיהם נמדדת הקידמה בעידן המודרני. המחשבה על הקידמה במושגים פטישיסטיים הופכת אותה, בمعמדה כנורמה, לאנטי-אמנציפטורית מעיקרה.¹⁸⁰ בשונה מן הטיעון של הרף על ביטול הערכיים של הנאורות, הדיאלקטיקה של הנאורות כפי שנוסחה על ידי אנשי אסכולת פרנקפורט, מצביעה על כך שהתפיסה הדטרמיניסטיית של קידוש הקידמה נבעה דזוקא מتوزן הנאורות עצמה.

1.2 מקומה של ארכיטקטורה נאצית/פאשיסטית בהיסטוריוגרפיה של ארכיטקטורה מודרנית

לאורך המאה ה-20 חל שינוי בمعמדה של הארכיטקטורה הנאצית בكونטקט של המודרניזם. הגישה הרווחת בהיסטוריוגרפיה של ארכיטקטורה מודרנית בראשית המאה ה-20 החליפה את ההיסטוריה של סגנונות ארכיטקטוניים, שאפיינה את המאה ה-19, בהיסטוריה של חללים ארכיטקטוניים. ההיסטוריה של זיגפריד גידיון (Giedion) וניקולאוס פבזנר (Pevsner) היו המנסחים של הנרטיב המודרניסטי בארכיטקטורה בשנות ה-30 וה-40, ונמנעו מזוכר של ארכיטקטורה של מושטים טוטליטריים, אשר חרגה מגבילות הנרטיב והסגנון.¹⁸¹ כאמור, מעבר לתקופה הפונקציונלי, ארכיטקטורת המשטרים הטוטליטריים נשאה פונקציה סמלית וアイידיאולוגית. הבניה המונומנטלית שהטאפיינה בה נתפסה כאנטitezה למודרניות, ויוחסה לשבר בחברה המערבית בין שתי מלחמות העולם.

בשנת 1958 הקדיש לראשונה היסטוריון הנרי רاسل היצ'קוק (Hitchcock) חצי עמוד בספרו "all but indistinguishable [...] from what was often considered – ¹⁸²advanced before the First World War [...] Very little of it deserves specific mention"

לקראת סוף שנות השישים חל שינוי מוגמה ביחס לתדמית הנאצית במערב, אותו כינה שאול פרידנולדר "הנוסח החדש". במקומות התعلمנות או ביטול, אשר אפיינו את 25 השנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, יצירות בתחום תרבות שונים עסקו בעיבוד מחדש – אסתטי והיסטורי – של הנאציזם. הנוסח החדש הזין, לא תמיד במישרין או באופן מודע, התבשמות מחודשת מקסמו של העבר. אך זו אפשרה גם בתורה הבנה של המכניםים של כוח המשיכה של הנאציזם.¹⁸³

רק בשנות ה-80 החל שינוי המוגמה גם בהיסטוריוגרפיה של ארכיטקטורה מודרנית, וחוקרים כמו קני' פרמפטון (Frampton) וויליאם קרטיס (Curtis) הציגו היסטוריה ביקורתית של המודרניזם בארכיטקטורה. פרקים נפרדים בספריהם מוקדשים לארכיטקטורה וアイידיאולוגיה – נאצית, פאשיסטית, קומוניסטית וקפטיסטית – בשנים 1914-1943. פרמפטון מגדיר ארכיטקטורה נאצית כנסיגת מודרניזם, ועיוות אידיאולוגי של רעיון ה-New Tradition – מגמת החחיה של סגנונות העבר במאה ה-19 ("The language of Romantic Classicism stripped from its Enlightenment imagery and faith")¹⁸⁴ ארכיטקטורה טוטליטרית כביקורת נגד לתרבות המודרנית. שניהם דנים בתכנון הנאצי לברלין.

¹⁸⁰ בנימין, 'על מושג ההיסטוריה'. עמ' 313, 315-16.

¹⁸¹ ראו:

Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture : The Growth of a New Tradition*, 5th edn (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, [1941] 1967).

Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin books, [1936] 1991).

Henry Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (New Haven: Yale University Press, [1958] 1987), p.468.

¹⁸³ פרידנולדר. עמ' 8-9.

¹⁸⁴ אזי:

Kenneth Frampton, *Modern Architecture : A Critical History*, 4th edn (London ; New York: Thames&Hudson, 2007).pp.216-22

William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, 3rd edn (Oxford: Phaidon, 1996).pp.211-22

עמדתם של פרמפטון וקרטיס מצטרפת dazu של היסטוריונים ליברליים, המعتمדים את הנאציזם - בכפיפה אחת עם המשטרים הטוטליטריים של ראשית המאה ה-20 - בוגוד מובהק לממשלות חופשיות. לעומתם, פרסם הארכיטקט לאון קרייר (Krier) בשנת 1985 מחקר מקיף ומשוני בחלוקת על הארכיטקטורה של אלברט שפַּר. המחקר עומד על מעלוותיה של הארכיטקטורה השפַּרית, בוגוד לעומת ה忙着ה הציבורית המקובלת כי יש לשול אוטה מותקף היותה אמנות מגויסת, רגרסיבית ופאשיסטית. בהקדמה למחודשת של ספרו בשנת 2013, קרייר מותח בקורס נוקבת על הימרה של הארכיטקטורה המודרנית "Architectural modernism is to this – day held to be ideology-free; only now is it beginning to be understood that it may not be as universal as we proclaim." אמן, הוא מרחיק לכת בטענה כי בבחינה של הארכיטקטורה הנאצית יש להפריד בין שיפוט אסתטי לבין הקונטקט האידיאולוגי – משימה שתתברר כבלתי אפשרית; אך לדידו, בקורס נוכנה כלפי עובודתו של שפַּר דורשת התנערות מן האפיסטטומולוגיה הכווצבת של הדוקטרינה המודרניתית.¹⁸⁵

עמדתו של קרייר עולה בקנה אחד עם זו של פרידלנדר, לפיה הנאציזם לא היה אונומליה, אלא גילוי מוקן של מגמות התקופה: "הנאציזם אינו השתקפות של זמנו אלא המאיצ' של מגמותיו".¹⁸⁶ טענה דומה מעלה הסוציאלז'יגומונט באומן במודרניות והשואה, כי הנאציזם לא נסיגה מן המודרננה אלא היבט נוסף שלה: "ייתכן שהשואה רק חשפה פרצוף נוסף של אותה חברה מודרנית אשר את פרצופה الآخر, המוכר יותר, אנחנו מעריצים כל כך". לשיטתו של באומן, השואה הייתה תוצר מובנה של החברה המודרנית ולא כשל שלה, בין היתר באמצעות המנגנון הבירוקרטיה הנאצית.¹⁸⁷ תזה זו הועלתה לראשונה על ידי תיאודור אדורנו (Adorno) ומקס הורקהיימר (Horkheimer) בחיבורם דיאלקטיקת הנאוזות, שנכתב תחת רישיומה של השואה (1947). ספרם מתאר את השבר הציויליציוני שפקד את העידן המודרני, כאשר השואה נתפסת כעיוות מוקן של אינטראומנטליזציית התבוננה. תודעתו של האדם המודרני מעוצבת על ידי הגיונו המחפץ של הסדר החברתי הקיים. האמנות, כמוו האוטונומי האחרון, מאפשרת את קיומו של סובייקט שאינו מנוכר מן האינדיבידואליות זו. במושג 'חראות התרבות' מתארים אדורנו והורקהיימר את חיסולו של מעוז אחרון זה של אינדיבידואליות על ידי המנגנונים הקפיטליסטיים.¹⁸⁸ גם האידיאולוגיה הנאצית נטלה מן האמנות את האוטונומיה שלה והפכה אותה למנגנון דכאי באמצעות מניפולציה, אם כי בוטה יותר מדרכי הנועם של הקפיטליזם.

2. בית העולם גומאניה (Welthauptstadt Germania)

על האסתטיזציה של החיים הפוליטיים ברייך השלישי אבקש להתבונן דרך הארכיטקטורה הנאצית של בירת הרייך ברלין, אשר ניצבה במרכז המאבק הגרמני במודרננה.¹⁸⁹ כולם, Welthauptstadt Germania, בירת העולם גומאניה, הוא השם שניתן לתכנון העירוני המחודש למרכז העיר ברלין, אותו יוזם היטלר ועליו הופקד הארכיטקט ושר החימוש שפַּר.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Krier.preface

¹⁸⁶ פרידלנדר. עמ' 116

¹⁸⁷ יגומונט באומן, מודרניות והשואה, עורך עמוס גולדברג (תל אביב: רסלינג, 2013). עמ' 73

¹⁸⁸ משה צוקרמן, פרקים בסוציאלז'יגונה של האמנת (תל אביב: משרד הבטחון, 1996). עמ' 60-61

¹⁸⁹ המשטר הנאצי קידם מס' ספר ערים גראניט וברלין הייתה בירת הרייך. מינכן שימשה מרכזו המפלגה הנאצית, בהמברג שכן נמל המפלגה, בנירנברג נקבע מרכזו הכניסיים, לינץ' שימשה עיר הקיט וברלין הייתה בירת הרייך.

¹⁹⁰ אלברט שפַּר(1905-1981) : מראשי המשטר הנאצי בגרמניה. היה הארכיטקט האיש של היטלר וחברו הקרוב. אחת מעבודותיו הראשונות בשירותה המפלגה הנאצית, והידועה ביותר, היא שדה הפלין בנירנברג. הפרויקט הגדול ביותר שהטיל עליו היטלר היה תכנונה מחדש של ברלין

שומה על ברלין לשנות פניה על-מנת להתאים עצמה לשילוחותה הנגדולה החדש (היטלר)¹⁹¹

ברלין נחננה בשנות העשרים מטהליני תיעוש, פיתוח מנגנוני עבודה בירוקרטים, צמיחה של המעדן הבינוני, ופריחה תרבותית ואמנותית. יחד עם גידול משמעותי באוכלוסייה העיר שמנתה למעלה מ-4 מיליון תושבים ב-1933, חל שינוי בנוף העירוני, ובמרכז העיר הקלאסית שתכנן הארכיטקט הגרמני קארל פרידריך שינקל (Schinkel) במאה ה-19 הוקמו מבני שיכונים לרוב. חלוצי הבאהואס הベルינאים הקימו את קבוצת Zehnerring (טבעת העשרה)¹⁹² במטרה להנichi את הארכיטקטורה המודרנית בתנועה משמעותית ולצבור כוח פוליטי במוסדות התכנון הגרמניים. קריית הטבעת לעידן חדש בארכיטקטורה עוררה תגובת נגד מצד ארכיטקטים שמרנים, אשר ראו בתוכרי הסגנון החדש ביטוי לאסתטיקה בולשביקית ולא-גרמנית שלשה לב התרבות הגרמנית וערערה על זהותה.¹⁹³

לצד כל אלה צמחו תופעות נוספות האופייניות לערים מודרניות, לרבות פערים סוציאו-אקונומיים בקרבת האוכלוסייה, צמיחת הפשيعة והזנות. השקייה המוסרית, החרדה והרטיעה שעוררו חי הערך המודרני תוארו היטב ביצירות האקספרסיוניסטיות של האמנים והקובלנוצאים הגרמנים. את הריכוז הגדול ביותר של בולשביזם תרבותי ניתן היה למצוא בעיר. בהקשר זה העיר שפאר בספר זיכרונותיו: "how brittle all aesthetic and moral standards must have grown before Hitler became possible"¹⁹⁴ "Berlin by night is a sink of iniquity." בירlein האדום' במטרה להביא אליה את המהפהכה הנאצית, הפטיר: "Berlin by night is a sink of iniquity. And I'm supposed to plunge into this?"¹⁹⁵ שיחק היישר לידי התעמולה הנאצית, ובשלל סרטים התעמלות שהפיק גבלס בלטה המטרופוליס בזוכחותה.¹⁹⁶

מטרהו הוריאקציונרית של האומנות הנאצית הייתה ליצור מיתוס של התרבות הגרמנית האידיאלית של המאה ה-19, להшиб את העם אל שורשו וליצור זהות בין לבין המדינה. לפיכך, המוטיבציה הנאצית הייתה לשובב את גלגלי הזמן לאחר, לבטל את אורחות החיים הדקדנסיים והליברליים של ברלין המודרנית, ולהшиб עטרה ליושנה בדמותה של עירונית חדשה מבוססת פולקיזם.

במקביל, המיתוס של העם כישות ארגונית ששורשיה נטועים עמוק באדמה קיבל חיזוק בצורת רעיון 'מרחב המלחיה', לפיו גבולות גרמניה צרים מלהכיל את צרכי החקלאות הגרמנית, וכך עליהם להתפשט לעבר האדמות הפוריות של מזרח אירופה. אל מול תחושת המחנק והקלואסטרופוביה של המטרופוליס הוגג מרחב המלחיה כ'מרחב גדול': "המדינה המודרנית היא תלויה מרחב. היא צורת החיים הפוליטית של העם [...] האדם הפליטי [חייב] חיים להיות מסוגל לחשוב לא רק, אך באופן 'מרחבי'. וזאת אומרת שהוא

הביבה למטרופולין עולמי. בשנת 1942 לשר החימוש במשרד הריך, ובתפקיד זה סיפק חימוש לורמאכט השוקע, תוך שהוא נשען על מגנון אדר של עובדי כפיה. על פולחתיו אלו נדונם במשפט נירנברג לעשרים שנה מאסר.

¹⁹¹ מחר נאומו של היטלר מן ה-2 באוגוסט 1938

מציטוט בתוך: שפאר. עמ' 154

¹⁹² לפ' גרסאות שונות הקבוצה הוקמה בשנת 1926 ומנתה בז עשרה ארכיטקטים, מהידועים שבהם היו גורפיוס, ברונו ומקס טאוט (Tessenow), מיס ון דר רוהה, האנס שורן (Scharoun), אריך מנדולסן (Mendelsohn), היינריך טנסוב (Tessenow).

¹⁹³ Paul Ruddock, 'Nazi Neoclassicism and the Challenge of Modernity: A Study of the Role of Architecture in the Context of Modernism', M.A thesis (Queen's University, Canada, 2006).pp.48-53

¹⁹⁴ Albert Speer, *Spandau : The Secret Diaries* (London: Collins, 1976).p.61

¹⁹⁵ Alexandra Richie, *Faust's Metropolis: A History of Berlin* (New York: Carroll & Graf, 1998).p.384

¹⁹⁶ הערך הגרמני היה מוטיב קולוניאלי כבר בתקופה רפובליקת וויימאר (הדגמא המוכרת ביותר היא הסרט Metropolis בבימויו של פריץ לנגן (Lang), 1927), ומגמה זו נמשכה בשנות ה-30. גבלס העידיך את הקולוניא את המודרניזם האנוגוטים האפקטיבים ביזור להפצת תעמולה. בסרטים שנעשו לפני 1935 בטלה מגמה אנטו-אורבנית והעיר הוזגה כמקום עזין. לקרה אולימפיאדת ברלין ב-1936 חל שינוי מגמה,

ומטרופוליס הוזגה כמטוורת מהשפעה יהודית-בולשוויקית, מקור טכנולוגיה ושותג כלכלי. ראו: Richie.p.455

האידיאולוגיה הנאצית גישה כי החיים האגרריים מטהרין את הנפש הגרמנית, וכך לאדמה ניכרת חשיבות לביריאותו של העם. שר החקלאות הנאצי ריצ'רד ואלטרא דארה (Darré), שטבע את הסיסמה "דם ואדמה" (*Blut und Boden*) בדבר הקשר של דם הגזע הארי לאדמה, קידם תפיסה רומנטית-הרואית של האיכר הגרמני. הרטוריקה שהשתמש בה הנגידה בין תוחර הגזע של האיכר לבין הריקבון המוסרי של יושב העיר.¹⁹⁸ השוואות מסוג זה עוררו סלידה נוספת כלפי הערך בעין תושבי אזורי הספר.

אך גם תושבי העיר וגם תושבי הכפר היו קורבנות של אוטם כוחות הרסניים, והמטרה הייתה לאחד אותם תחת אויב משותף. הכוונה לא הייתה ביטול המטרופוליס המודרנית, אלא אם כי העלמת האלמנטים המודרניים ההרסניים מתוכה. מהם אוטם אלמנטים מודרניים? בהרצאה של הפליטייקאי הנאצי גregor שטראסר (Strasser) הוא זיהה את הרוע המודרני עם דמוקרטיה, קפיטליזם (שזהה עם יהודים), בולשביזם וąż פסיאו-אנגליה.¹⁹⁹ הפילוסוף הנאצי אלפרד בוימלר (Baeumler) תקף את המסורת הבורגנית-ליברלית על שלילה מהאדם את עובדת קיומו בתחום מרחב. הוא טען כי יש צורך באינטגרציה מוחדשת של האדם בעת המודרנית. האדם גורש מן המרחב שסבירו אותו בשל הצבת מהותו הרוחנית במרכזו ההוויה במקומו מהותו הגוף והמרחב הפיזי בו הוא חי. מרחב המלחמה הגרמני יכול להעניק לאדם איחוד בין הפיזי לרוחני-נפשי.²⁰⁰ בעוד שבבעל עמדות מפתח במפלגה הנאצית, לרבות היינריך הימלר (Himler), דארה והאידיאולוג הראשי של התנועה אלפרד רוזנברג (Rosenberg), היו מחויבים להפחלה הפלוקית, רעיון נוצי המיליטריסטים של היטלר הצריכו ליצור תעשייתי בקנה מידה עצום וכן כוח עבودה יצירני. השאיפות האימפריאלייסטיות של הפיהרר חיבבו כלכלת תעשייתית ומגנונים בירוקרטיים ריכוזיים, ככל שלא עוניים בקנה אחד עם הפסטורליה האגררית. משכך, מרחב המלחמה לא זווה רק עם השטחים ממורח לגרמניה אלא גם עם העיר החדשה, ביעודו של גבלס. בספר *ראיית העם הנאצית* מתאר ההיסטוריה בעז נוימן את סטריאוטיפ הגוף הארי שנועד לאכלס את העיר: גובה, בלונדייני, בעל עיניים כחולות. העיר נועדה לאפשר לגוף הארי הדינמי למש את תכונותיו הפיזיות, בכך שאפשרה לו מרחב תנועה.²⁰¹

את כל מושדי הממשלה ואת לשכת הקנצלר כМОבן ריכז היטלר בברלין. לשם כך, היה צורך בתכנון במחוז מושל שייצג נאותה את הריך השלישי ואת העומד בראשו. כפי שהמוניומנטים הפרוסיסים שתכננו קארל פרידריך שינקל ופרידריך גילי (Gilly) בברלין של המאה ה-19 ביטאו את הצלחתה הפלורית והצבאית של פרוסיה, שאף היטלר לבנות מונומנטים קלאסיים בעלי הילת ניצחון שיגלמו את ההתחדשות התרבותית.

ב-*Mein Kampf* קון היטלר על מצבם של הערים הגרמניות. לטענתו הן איבדו את מקומן כמרכזים תרבותיים ונוטרו התיישבות אנושיות בלבד, כיון שנעדרו "an outstanding symbol of national community". המבנים המרשימים ביותר בעיר עתיקות היו מבני הציבור, ולא הבניה הפרטית: [...] the community monuments which seemed made, not for the moment, but for eternity, because they were intended to reflect [...] the greatness and wealth of the community."

Otto Koellreuter, *Deutsches Verfassungsgericht - Ein Grundriss* (Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1938). p.93¹⁹⁷
מצוטט בהמשך: בעז נוימן, ראיית העם הנאצית: מרחב, גוף, שפה (חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2002). עמ' 73

Richard Walter Darré, 'The Peasantry as the Key to Understanding He Nordic Race', in *Nazi Ideology Before 1933*, trans. by Barbara Miller Lane and Leila J. Rupp (Austin: University of Texas Press, 1978).p.147
Gregor Strasser, 'Draft of a Comprehensible Program of National Socialism', in *Nazi Ideology Before 1933*,¹⁹⁹
trans. by Barbara Miller Lane and Leila J. Rupp (Austin: University of Texas Press, 1978).pp.90-2

²⁰⁰ נוימן, ראיית העם הנאצית: מרחב, גוף, שפה. עמ' 80-1
²⁰¹ שם, עמ' 18

המוניונטיטים הניע את הציבור להבנה שהקהילה הלאומית עולה על האינטראסים של האינדיבידואל.²⁰²

“If the fate of Rome should strike Berlin, future generations would someday admire the department stores of a few Jews as the mightiest work of our era and the hotels of a few corporations as the characteristic expression of the culture of our times.”²⁰³

מAMILIM ALU KZRAH HADURK L'HATTOVIM KOVI HAMTAAR SHL BERLINI HAMCHODSHAT - CZO SHAHMONYONIM HATZIBORIMIM SHBAH YCHLIPU AT BATI HAMSHAR HAYAHIM, V'SCHOBIM HAMSHAK YKNEU AT SHAIPTIM HAPRATIKOLRITAT SHL AZRACHA AL MOL UZCHMATHA SHL HAMFALGA/MIDINA. CDI L'MUNUZ CFPIYOT AOCHLOSIN V'TANAI MACHIA YIRODIM DRASH HAYITALR LEHAGBIL AT MAFSHAR HAREIM B'GERMANIA, V'KBU CI AOCHLOSITAT BERLINI LA TULAH UL CHAMISHA MILION TOSHAVIM. V'BIMDAH V'SOFEH SHL BERLIN YAH A CAMO ZA SHL ROMA, UII CHORVOTIYA YIMSHICO LSHEM SMEL L'TFAPART HAKHILA HLAOMIT HAGERMANIT. UL HATTOVIM SDR MOSERI CHDS HOPFKDAH ARKIKUTTORAH.

hayitalr TAPS AT TPKID HAYHARER CBVONA HAYM HAGERMANI, ARKIKUTTORAH NTAFSAH CBVITO L'RUEYONOT POLITYIM. AT HAMUSAH HAPOLITYI RAHA CMUSAH BINYAH: “LA NITAN LKBL AT HAMOGMAR, ALA CHIBIM LHBVIT GEM UL HADBARIIM HACHSIRIM, L'SOBV V'LCKON AT BNI HAYM CML HAZMAN CAMO ABNI BINYAH UD SHITAIIMO AL TUK HAMBNHA.”²⁰⁴

AT HREUYONOT L'PIYOT HAMCHADSH SHL BERLIN GIBSH HAYITALR, ARKIKUTT CHOBV MACTUROTU, UD BZMAN MASRUV SHNUT 1924 B'UKBOUT NISIYON HAPOTOSH HAKOSH. UM ULIYTU L'SHLTONU BSHNUT 1933 SHARTT SKICHA LTACNITAT UYIRONIYAT SHL BILAT HULM GERMANIA [TMI 24]. HOA YUD TPKIDIM SHONIM L'TSUU URIM B'MSGRAT HAYRICH HAMCHADSH V'HARIZ AT HAYRICKIM V'HAMHNDISIM SHUZOLO L'MASH AT HAYTZOB HAMCHADSH SHL HAMRACHB HAYURONI - SHPAAR, TROOST (Troost), GIZLER (Giesler) V'PERIZ TODT (Todt), MTCNN HAYUTOBANIM (RSHUT CBVISHIM MAHIRIM). BIN HANIMIM 1936-1933 KIBL SHPAAR AT HAYOZIM HAYRACHONIM LBINYANIM HAMCHADSH SHL HAREIM. B-1937, LAACHER SHMUNA L'MPKH HAYLILY LBINYI HAYRICH, HOPFKD UL HATCNU HAMFORT V'HOCATTAH L'POUL SHL BIRUT HULM GERMANIA UL PI HAZONO SHL HAYITALR. MIMOSH SHL HATCNUOT HAYL BAOVTA HAYSHNA UM HAZO LBINYAH HAMCHADSH SHL HAREIM.²⁰⁵

2.2 סקירה תכנונית וארקיטקטונית

AF CI MREBUTTAH LA BNAH CPLL, MAFFINNA HAYRICKUTTONIM, HAORBNIM V'HAIDIAOLOGIM SHL BIRUT HULM GERMANIA HOGDORU V'TOCNNU B'PROTORTOT. MKOROT HAYHARAH SHL HAYITALR LTACNU HYO CHIDOSH MATHCHM HAYINGNASHTEASA (Ringstrasse) B'VOVINA, UL BINYNI HAYPAAR SHLO, V'CN FRIZAT HAYRICKIM HAYRACHB V'HADROTOT SHTCNN ZYORZ' HAYOSMAN (Haussmann) B'PERIZ B'MCHAZIT HAYSHNA SHL HAYMAH 19. NKODAT HAYOTZA LTACNITOT HAYTAH SHDROTOT HAYANU ALIYZA UM SHUR HAYICHON B'KZN. CYOON SHROUCHON HAYA 100 MI, HAYAKSH HAYITALR UL HATCNU SHDRYA HAYRACHA YOTER B-20 MI.²⁰⁶ L'FICK, UIKRAH SHL HATCNU HAYA CHIR SHCIVONU ZFON-ZDROM SHL BERLIN HAYISTORIOT, LAORCO SHDRYA B'RUCH 120 MI' VAOVRCHA C-5 K'M, RZCOFAH BINYNI UNK MOYONMENTILIM [TMI 25].

UL SHDRYA UTIDIM HYO LHIBNOT MRCZI HAYMESH, HAYRABUT V'HAYSKIM SHL BIRUT HAYRICH, SHAHMONYONIM HAYBOLTIM SHBHM MOKMOM B'SHNI KZOTTAH. BKZCH HAYDROMI - KSHAT NIYCHON HAYNACHOT HAYLILY MLLCHAYU H-1 SHAYITNA AMORAH L'HATCNU BKZCH HAYRIZA, GOVHAH HATCNU 117 MI [TMI 26]. BKZCH HAYZONI - HAYCL HAYM/HAYCIPHA

Adolf Hitler, *Mein Kampf* (Boston: Houghton Mifflin, 1971).pp.263-4²⁰²

Ibid, p.265²⁰³

1925²⁰⁴ ADOLF HAYITALR,

MAZOTOT BTUR: NIYIM, RAYIT HAYULM HAYATZIAH: MRCB, GOF, SHFA. UM' 100

NIYIM, RAYIT HAYULM HAYATZIAH: MRCB, GOF, SHFA. UM' 137²⁰⁵

SHPAAR. UM' 89-90²⁰⁶

), פנטאון ענק שהוקדש לגיבורי המפלגה ותוכנן בקירותיו כיפה עצומה שגובהה 250 מ' [תמי' 27,28], הנועד להכיל מעל 160,000 איש על שטח של כ-38,000 מ"ר.²⁰⁷ סקיצות לשני המונומנטים שרבט היטלר עוד בשנת 1925 [תמי' 30,29].

ההתקנויות הנאציות באסיפות העם היו ריאקציה למרחב הפוליטי של הרפובליקה הליברלית של ויימאר, שמייצגו היה הפרלמנט. לכן, את היכל העם מיקמו בהתרסה לצידו של הריכסטאג. גובהו המתווכן של היכל 290 מ' לעומת 75 המטרים של הריכסטאג ו-29 המטרים של שער ברנדנבורג [תמי' 31]. היכר התהומה בין היכל לריכסטאג נועדה להכיל מיליון איש.²⁰⁸

על חזונות של היטלר ושפאר היו אמורים המבקרים בבירת הרייך לנחות הישר בשער העיר – הוא שדה התעופה טמפלהוף (Templehof) – במרקח הליכה קצרה מהשדרה הגדולה, או-או היה נגלה בפניהם מיטב מפגן כוחו של המשטר הנאצי במצג אדריכלי חסר תקדים בקנה המידה העירוני שלו. שדה התעופה היה כבר קיים אז, והוחלט על הריסתו והקמת שדה תעופה גדול יותר על פי התכנון החדש. על מנת לחבר ביניהם לשדרה העתידית תוכנן ציר שיוצא ממקום מושתת הניצחון לכיוון מזרח והוביל לכיכר הכנסייה של שדה התעופה [תמי' 32].²⁰⁹ נוסף על מבני ממשל, כ שני שלישים מהשדרה הגדולה הוקטו לבניה ציבורית ופרטית – אולם קולנוע, בית אופרה, תיאטרונות, אולם קונצרטים, בניין קונגרסים שכונה "בית האומות", בית מלון, בתים שעשויים חניונות וمسעדות. זאת, על מנת לשנות לשדרה צביון של חיי כרך ותוסים. בניין נוסף שתוכנן בסמוך לשכנת הקנצלר הוא 'היכל החיליאני', שנועד להזכיר את זכר החיליאנים שהיו עתידים ליפול במלחמות הקרים, וגם לשמש כמאוזוליאום ענק לגיבורי האומה.²¹⁰ התכנון לנקח בחשבון מראש אובדן חיי גרמנים בהיקף נרחב.

ברמה המטרופולינית, נועתה חלוקה איזורית לפי שימושי הקרקע, המכונה zoning. חלוקה זו אופיינית לערים מודרניות, כך שאזורי התעשייה למשל מופרדים משכונות המגורים. השימושים האינטנסיביים והצפופים ביותר רוכזו לאורכה של השדרה הגדולה, והאינטנסיביות וקנה המידה של הבלוקים העירוניים קטן בהדרגה ככל שגדל המרחק מן השדרה. מאחריו בנינוי השדרה מוקמו אזורי עסקים, שוגבה הבניינים בהם הלאן וקטן. מאחוריהם מוקמו אזורי מגורים נמוכים יותר, ובשוליו העיר בתים פרטיים צמודי קרקע.²¹¹ התוכנית כללה גם שינוי במרקם התchapורה המטרופוליני, שככל ארבע טבעות תchapורה ודייליות שמקדזו ציר צפון-דרום. לפיכך, בסמיכות להיכל העם וקשת הניצחון תוכנו תחנות הרכבת המרכזיות של העיר, צפונית ודרומית בהתאם. התחנות קישרו בין הרכבות הפרבריות לרכבות העירוניות ה-Ringbahn וה-Stadtbahn. ציר צפון-דרום המשיך צפונה ודרומה כך שחצה את כל העיר, אורכו 38.5 ק"מ. ניצב לו תוכנן ציר מזרח-מערב המשיך את תוואי השדרה ההיסטורית Unter den Linden, גם הוא חוצה את המטרופולין ואורכו 50 ק"מ [תמי' 33].²¹²

התוכנית של ברלין הייתה מקרה חלוץ לתוכנית הראשית לבנייה מחדש של כל ערי גרמניה שמננו מעל מאה אלף תושבים – חמישים במספרן. בכל עיר היה אמור להיבנות מעין אקרופוליס שככל חמישה אלמנטים: שדרת מצעדים ברוחב מאה מטרים, אולם אסיפות שיכל להכיל בין 50,000 ל-100,000 איש, מבואה בעלת יכולת קיבול דומה, מגדל פעמונים ומבנים למוסדות המפלגה.²¹³ בשונה ממתחמי ממשל אחרים בעולם, שנבנו במטרה לשקף את כוחו של שלטונו מובסס, תוכנונה של

Stephen Dean Helmer, *Hitler's Berlin: The Speer Plans for Reshaping the Central City* (Ann Arbor, MI: ²⁰⁷ UMI Research Press, 1985).pp.27-32

Scobie.pp.108-19 ²⁰⁸

Helmer.p.52 ²⁰⁹

שפאר. עמ' 143-4 ²¹⁰

96, פסט. עמ' 96, Krier.p.47 ²¹¹

Helmer.pp.54-6 ²¹²

Robert R. Taylor, *The Word in Stone : The Role of Architecture in the National Socialist Ideology* (Berkeley: ²¹³ University of California Press, 1974).p.174-180

ברלין החל עם עליית הנאציזם לשלטון. لكن, מעבר להיותו מפגן כוח, לתוכנו הייתה פונקציה אידיאולוגית של רכישת גיטימציה שלטונית. על כך כתב שפאר בזיכרונו:

ציר תנועה זה בין שני בת-הנויות נועד, ללא ספק, להפגין בשפת הארכיטקטורה את עצמותה המדינית, הצבאית והכלכלית של גרמניה. בטרורו יש כבוד שליטו הכל-יכול של הריך, וכהתגלמות עליונה של עוצמת כוחו יתנוסס בקרבתו הבלתי-אמצעית היכל-הכיפה, שבמדיו האדריכים עתיד היה לחוש על העיר כולה.²¹⁴

השדרה הגדולה נועדה לשמש רחבה מצעדים עצומה באורך חמישה ק"מ. לפי נוימן, מצעד בראשית העולם הנאצית הייתה משמעות רחבה יותר מההשפעות הפוליטיות המיידיות של שכנו ותעולה, כיבוש הרחוב ויצירת סולידריות חברתנית. המצעד נועד להתכווננות כלפי מטרה עתידית. ברוב המקרים הוביל המנהיג את המצעד, והצעדים אחורייו היו התנועה הנאצית והעם הגרמני:

כיבוש הרחוב באמצעות המצעד היה השלב הראשון בארגונו החדש. ההשתלטות הנאצית על הרחוב הסתיימה עם בנייתו ויצבו מחדש כך שיתאים למצעדים. הרחוב שימש מעתה כמקום הופעת כוחו הפליטי של הריך השלישי. מטרת התכנון העירוני המונומנטלי הייתה למחוק את העיר הישנה ולבנות עיר חדשה, שלא תשמש עיר בלבד (Stadt), במקום מגורים, אלא גם במקום ייצור (Stätte).²¹⁵

עוד העיד שפאר על כך שהיטלר ראה בשידדים הארכיטקטוניים את הדבר היחיד שיכל להיעיד על גודלה וכוחה של תרבויות. גם אם סופה לשڪו, ייעדו שרידים לדורות הבאים על כוחה. על בסיס זה פיתח שפאר את 'תיאוריות ערך השרידים' שלו (Theory of Ruin Value). לפי תיאוריה זו, המבנים המונומנטליים תוכנו מותך כוונה שיעמדו על תילם במשך אלפי שנים הריך, אך במידה ויחרבו יהיה ערך אסתטי וסימבולי גם להריסות, עלייה יסתמכו הדורות הבאים.²¹⁶ שפאר טען כי בזמנם תכנון הבניינים כבר הוכנסו שיקולים קונסטרוקטיביים שישפיעו על האופן בו יחרסו הבניינים בעתיד וכיitzד ייראו חורבותיהם.²¹⁷ כמו כן, שפאר ביכר את הבניה באבן על פני בטון ופלדה:

רעיון זה מבוסס היה על המסקנה ששיטת הבניה המודרנית אין בה כדי להעניק לבניינים את התכונות הדורשות כדי למלא את התפקיד שהועיד להם היטלר: "גשר המסורת" אל הדורות הבאים. אין ספק שעי מפולת מחלדים אין בהם כדי להשרות אותה רוח היוראית, שכה קסמה להיטלר ביצירות הארכיטקטורה מימים רוחקים.²¹⁸

כל עיר הייתה אמורה להיבנות מבנן גראנייט שתוכל לשורוד לאורך אלפי שנים קיומו הצפוי של הריך. כМОון שבניה באבן חייבה טכנולוגיות בנייה שונות לחלוון מבניה בחומרים מותועשים, ולא התאימה ללוחות הזמנים וסדרי הגודל של המבנים שראה היטלר בחזונו. כך שבסופו של דבר מרבית המבנים הנאצים נבנו במבנה מותעתש שחוופה בלוחות אבן. יצא דופן לכך היה האצדדיות שתכנן שפאר בנירנברג, שנבנה כולה באבן בשיטות בנייה רומיות.²¹⁹ האס-אס קידם בעוזרת קונצרטנים בבעלותו את "המפעלים הגרמניים לאדמה ולאבן". שפאר נדרש לתחזק כלכלת של ייצור ושינוע חומרי בנייה, מכאן מעורבותו בהקמת מחנות ריכוז חדשים בסמוך למחצבות אבן. שביי מלחמה היו כוח עבודה זול וזמין באטריו הבניה ובמחצבות, בעיקר מסתיו 1941 עם גירושם של שלושה מיליון תושבים ממזרח אירופה.²²⁰

ביקורת שמתה שפאר על התכנית נוגעת לפונקציונליות של הקונספסציה האורבנית: "הוא [היטלר] היה

²¹⁴ שפאר. עמ' 154

²¹⁵ נוימן, *דאיית העילם הנאצית: מרחב, גוף, שפה*. עמ' 142

²¹⁶ שפאר. עמ' 64

²¹⁷ מחקרים בנווא זה לא העלו סימוכין לטענותו של שפאר, ויש הטוענים שזו תיאוריה שהמציא בדיעבד.

²¹⁸ שם, עמ' 56

²¹⁹ Paul B. Jaskot, *The Architecture of Oppression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy* (London: Psychology Press, 2000).p.94

Jaskot. ,Taylor.pp.174-180²²⁰

כה מוקסם מן הרעיון של 'שאנו אליו' ברلينאי' ארוך פי שניים-וחצי מן המקור הפריסאי, עד כי שכח לغمרי כי תוכנו של שדרות אלו חייב להישות במסגרת תכנון כולל של עירוב העיר בת ארבעת מילוני התושבים.

[...] היטלר לא ראה במרכז החדש של בירת הרייך אלא מעין חלון-ראווה ייצוגי העומד בפני עצמו.²²¹

על אף התכנון המפורט של ציר צפון-דרום והשדרה הגדולה, רובו המכריע מעולם לא נבנה. התכנון החל עם עליית הנאצים לשטון ב-1933 וגעשו פעולות הכנה נרחבות למימושו לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה ועוד במהלך. מודלי עץ מפורטים נבנו בקנה מידה 1:50-1 לבניינים שונים ומודל בקנה מידה 1:1000-1:1, כולל השדרה. הצפי של שפער למחרת העבודה היה לשנת 1950, אך הוא הפסיק ב-1940.²²² בפועל, מבין ארבעת הבניינים שבנויות הושלה - לשכת הקנצלר, בניין משרד התיירות, בניין המיניסטריון האויריה, ושדה התעופה טמפלהורף - שניים עומדים על תילם כיוום - שדה התעופה, והמיניסטריון האויריה שמשמש כיום משכנו של משרד האוצר הגרמני [תמי 34].

2.3 מבנה מייצג של התוכנית - שדה התעופה טמפלהורף

כיוון שהוא אחד מבין שרידים הבודדים של התוכנית, ומשום שהמשיך לשמש ביעודו המקורי עד לשנת 2008, בחרתי בשדה התעופה טמפלהורף כמבנה מייצג מותך בירת העולם גרמניה כדי לדון במאפיינו הארכיטקטוניים ביותר. לאורך ההיסטוריה שמש השדה כאיקון נופי בעל ערך תרבותי בעיני הגרלינאים, בין אם לצורכי תהליכי, מצגי טיס, פעילות פנאי, ובהמשך כשדה התעופה הראשון בעיר ומהראשונים באירופה (9-1923) [תמי 35].²²³

עם עליית המפלגה הנאצית לשטון בשנת 1933, נערך כינוס ה-1 במאי של המפלגה בטמפלהורף. עשרה אלפי אנשים התכנסו בשטח השדה, כאשר עני כל נשואות אל התפוארה שתכנן האדריכל הצעיר שפער לבמת הנאומים של הפיהרר. את המערך המוכר של 3 דגלי ענק מאורכים בצבעי אדום, לבן ושחור, כשל השניים הקיצוניים מתונסטים צלבי קרס, ניבש כאן שפער לראשונה, ואלה הפכו לסימני ההיכר של המפלגה [תמי 36].²²⁴ עוד שני כינוסי 1 במאי התקיימו בטמפלהורף בשנתיים העוקבות. בעקבות עיצוב התפוארה בכינוס בטמפלהורף יוזמן שפער לעצב את תפוארת הכינוס של המפלגה בניירנברג בשנת 1937, אז ייצור את מה שנודע כ'יקתדרלת האורות' (אליה נידרש עוד בהמשך). היטלר לא נותר אדיש ליכולותיו של האדריכל, והזמיןו לתכנן עבورو את לשכת הקנצלר החדש, ובהמשך אמרו הפקיד אותו על תכנון בירת העולם גרמניה. במידה מסוימת ניתן לומר כי היה זה הכינוס בטמפלהורף שסלל את דרכו של שפער אל צמרת המפלגה הנאצית.

הaicונות של טמפלהורף כשדה תעופה מודרני המייצג את הקידמה של האומה הגרמנית, וכן הפוטנציאלי המגולם בנתונים הטבעיים של השדה ככר לתעבורה של המפלגה, הניעו את היטלר להוות עיר רחבה של שדה התעופה. בשנים 1935-1939 פורק טרמינל הנוסעים המקורי ותחתיו נבנה טרמינל חדש, שתוכנן לאור הסקיצה הראשונית של היטלר לבירת העולם גרמניה.²²⁵ הסקיצה מתארת מבנה יוצאות דופן באורכו שצורתו רדיאלית, הממוקם בקצה שדה אליפטי ענק, הנועד לדמות נשר הפורש את כנפיו [תמי 37]. שפער ואנשיו הגבילו עצם לתוכנו הכלול, ואת התכנון המפורט הוציא לפועל האדריכל ארנסט אגבייל (Sagabil).²²⁶ על פי

²²¹ שפער. עמ' 1-90.

²²² Helmer,pp.61-2

²²³ David Pascoe, *Airsaces* (London: Reaktion Books, 2001).p.115

²²⁴ פט.עמ' 47

²²⁵ Helmer,p.52

²²⁶ ארנסט אגבייל (1892-1970): אדריכל גרמני, שימש כמנהל משרד של אריך מנדולסן (Mendelsohn) – מחלוצי המודרניזם – עד עליית הנאצים לשטון. ב-1993 החקף למפלגה הנאצית והחל לתוכנן בתים ספר לתחווה בראשות הוורמאכט, חיל האויר הגרמני. ב-1934 הפקיד אותו שר התעופה הרמן גוריג על תכנון אחד מבנייה הממשל הנאציתם הראשונים בברלין – משרד חיל האויר, ובשנת 1935 מונה לתכנן את הטמפלהורף. בשל קשריו עם חיל האויר כונה סגנוו האדריכלי, "Luftwaffe modern". למורה האירונית, מעסיקו לשעבר של אגבייל, מנדולסן, הצעיר עוד ב-1914 סקיצה לשדה תעופה (Aerodrome) בעל גיאומטריה דומה לתכנון של היטלר וואגבייל לטמפלהורף.

התכנון [תמי 39,38], את הכניסה לטרמינל החדש מקדמת כיכר מבויה גדולה מוקפת בנייני משרדים והנהלה. מארקצת העמודים בכניסה לבניין המרכזי יהיו עתידיים הנוסעים לחוץ את הטרמינל ולהמשיך במורד גרמי מדרגות, מהם יعلו ישירות על המטוסים. מבחינה סגונית, הסגנון הפלoki נזח לחלוטין לטובת ארכיטקטורה קלאסית נקייה, סטרילית ופונקציונלית, נטולת עיטורים למעט פסלי נשרים בחזיותה הכניסה. לצד הבניין עשוי בטון ופלדה והוא חופה ابن אפרפרה. חלונות גדולים בפרופורציה מלכנית חזורים בחזיותם המבנים למלוא אורכן [תמי 1, 40-44].

צורת האליפסה של השדה לא הייתה העדפה צורנית בלבד, וכוננותו של זאגוביל הייתה של תוארי האליפסה יסלו מסלולי ההמראה והנחיתה של המטוסים (הכוונה לא מומש). על מנת להשלים את תוארי האליפסה ולהרחיב את שטחו של שדה התעופה החדש פנו שטחים בניויים נרחבים באזורי הטמפלחוּף [תמי 45]²²⁷.

משני צדיו של הבניין המרכזי נפרשים בגיאומטריה רדיאלית שבעה האנגרים גדולי מימדים, התחומים מעברם האחד בשלוש קומות משרדים המשכיות, ומעברם השני הפונה אל השדה בדלתות הזזה. האנגרים אלה שימשו לחניית המטוסים, וקורו בקונסטרוקציית פלדה [תמי 46-48]. רצף חלונות ענק וורטיקליים הפונים לכיוון הרחוב מכניים פנימה אוור טבעי. את המתחם כולו מקיפה דרך שירות מונמכת ממפלס הרחוב, חלקה תת-קרקעי ועובר מתחת לבניין המרכזי. בדרך זו נסלה מסילת רכבת המובילה שנועדה להוביל לפסי הרכבת של תחנת הרכבת שנמצאת דרומית לשדה [תמי 49].

לבד מຕפקידו הפונקציוני והאסטרטגי של טמפלחוּף כשדה התעופה העירוני הראשי של ברלין, ייעד לו זאגוביל תפקיד נוסף. גג האנגרים תוכנן להוישב 80,000 איש.²²⁸ סדרה של 13 מגדלי מדרגות המוביילים למפלס הגג [תמי 43,50] תוכננה לאורך המבנה הרדיאל, ושורה של זיזי פלדה גדולים נועדה לשאת במשקל האדריך [תמי 51]. השדה נועד לשמש לא רק כשדה תעופה עצום בממדיו ביחס לתקופה בה נבנה, אלא גם כسطح לאסיפות עט.

בנויותו של הטמפלחוּף לא הושלהה בשל המלחמה, והעבודות פסקו ב-1940, כך שמעטם לא נעשה שימוש במגדלי המדרגות והגג. עם זאת, הוא תיפקד כשדה תעופה פעיל במהלך המלחמה ולאחריה. עם תום המלחמה וחלוקת ברלין טמפלחוּף סופח לסקטור האמריקאי ושימש בסיס לחיל האויר האמריקאי. הוא נפתח מחדש לתעופה אזרחית בשנת 1946 ושמור על ייעודו זה עד לסגירתו בשנת 2008. בהיפוך ההיסטורי, כיום מאכלסים ההאנגרים אוחלים זמניים לכאלף פליטים, וובם מסוריה [תמי 52,53]²²⁹.

Helmer.p.52²²⁷
Pascoe.p.120²²⁸

Fergus O'sullivan, 'Berlin's Old Nazi Airport Is Now a Syrian Refugee Camp', *CityLab*, 2015²²⁹
<<http://www.citylab.com/housing/2015/10/berlins-old-nazi-airport-is-now-a-syrian-refugee-camp/412906/>> [accessed 28 December 2015].

פרק ג': גילומו של הנשגב בארכיטקטורה הנאצית

1. אסתטיזציה של הפליטי

האנושות [...] נועשתה עתה חזין לעצמה. ניכורה עצמה הגיע לדרגה כזו שהיא מסוגלת לחזות את השמדתה היא כהנאה אסתטית ממלה ראשונה. זה מה שצופנה בחובת האסתטיזציה של הפוליטיקה כפי שהפאשיזם מישם אותה. תשובה הקומוניזם היא הopolיטיזציה של האמנות.²³⁰

מצילת האמנות בעידן השעתיוק הטלמי טוען בנימין כי ניתן לראות בארכיטקטורה אבטיפוס לסוג חדש של רספציה של יצירות האמנות. הרספציה של ארכיטקטורה היא יותר טקTONית מאשר אופטית, או כפי שבנימין מגדיר זאת – יותר מישושית מוחזותית. הקליטה המישושית נעשית על דרך הרגל, באופן לא מודע, לעומת זאת הקליטה החזותית הדורשת התבוננות. סוג זה של רספציה, בו לוקחים חלק מספר חשוב ולא רק חוש לעומת הקליטה החזותית הדורשת התבוננות. הרספציה תומך היסת הדעת (Zerstreuung, מגרמנית, *הראיה*, תואם את תנאי החיים החדשניים בעידן המתוועש. הקליטה תומך היסת הדעת (מגרמנית, *הראיה* זו שתאייצר את הרגל, ולבן תהיה נוחה להניע את ההמנונים בעת מפנה ההיסטורי.²³¹

כיוון שהפआשיים ממחפש דרכי לסת להמוני לבוא על ביטויים תוך שימוש יחסית כוח הקיימים בחברה, הוא יחוור, לדידו של בנימיין, "לאסתטיזציה של החיים הפוליטיים".²³² לאור תוכנות המתווארת לעיל של הארכיטקטורה, היא הייתה הבלתי האידיאלי לאסתטיזציה של האידיאולוגיה הפאשיסטית.

נוימן טען כי מעל לכל ייחס היטלר לארכיטקטורה תפקיד מכריע בשדה הפוליטיקה והתעומלה, וכי השם דגש על עיצוב ההמון כיצירת אמנויות באמצעות הארכיטקטורה. לפי אחת ההשערות הכיר את ספרו של גוטפריד פון סטמפר (Semper) על סגנון הבנייה (1869), בו נטען כי הארכיטקטורה משמשת כאמצעי שליטה בהמון אדיש או חסר מנוחה. היטלר הדגיש את חשיבות האלמנט החזותי של הארכיטקטורה לייצירת ההמון אדיש או חסר מנוחה. היטלר מילא את התפקידים של ההמון בתוכו מבנה כמו היכל-העם הופכת את הפרט התחושה של קהיליות העם. ההתקשרות המאורגנת של ההמון במבנה כמו היכל-העם הופכת את הפרט לחלק מקבוצה דריך מה שכינה 'סוגסטיה של ההמון' – הארכיטקטורה משפיעה על האזרחים באופן לא מודע.²³³ לפיכך ארגן היטלר את ההמון במרחבים שונים – אצטדיוןים, היכלות ואסיפות המוניות. המבנה הארכיטקטוני אילץ את ההמון חסר הצורה להפוך לעם. שפאר זיהה בארכיטקטורה של האסיפה" את האמצעי הבולט ביותר בו השתמש היטלר במטרה שלשלוט בהמון.²³⁴

בספר **פוקים בסוציאולוגיה של האמנויות** של משה צוקרמן את מושג "יצירת האמנויות הכלולות" (Gesamtkunstwerk) כמשמעות נפשם של יוצרים ווהוגים מודרניסטים לגעת באמצעות האמנויות בכל תחומי החיים (אדריכלים בפרט, נטו לראות ביצירתם אמנויות עלילונה המאחדת את האמנויות כולה). כך, כל תחומי המבוקש מתלבבים לכדי יצירת אמנויות הנסמכת על המרחבים האידיאולוגיים שמצוים מחוץ לה. מוגמה זו צופנת בחובנה את טשטוש ההבחנה בין האמנויות והמציאות החברתית. באסתטיקה של הנאציזם, הטוטליות הפוליטית והטוטאליות האסתטטיות נמזגו זו בזו. השלטון סומן דרך מנגנון התעומלה הנאצית שליטה בכל תחומי החיים, לרבות המרחבים החזותיים.²³⁵ דנה אריאלי טוענת כי האסתטיקה הנאצית הבטיחה אידיאליות של מרבית תחומי החיים. בין הרובד האסתטטי והפוליטי מתקיים מערכ של יחס גומליין. החפיפה ביניהם אפשרה את הנחלה האידיאולוגיה הנאצית, אשר ביקשה "לشرط מציאות אלטרנטיבית" עברו העם הגרמני.²³⁶

²³⁰ ואלטר בנימין, 'יצירת האמונה בעידן השוואתוק הטכני', בתוך מבחן כתבים - כרך ב': *הלהווים* (תל אביב: הקייזן המאורה, 1996, עמ' 176).

173-4 שם, עמ' 231

174 שם, עמ' 232

²³³ Hitler. מזכותם בתרן: נוימן, ראיית העולם הנאצית: מרחב, גוף, שפה. עמ' 1-100.

Scobie, pp. 19-20 234

235 צוקרמן: עמ' 6-44

דנה אריאלי-הוֹרְבַּי 236

²³⁶ דנה אריאלי-הרוביץ, **אמנויות ורדיות: אוניברסיטה ואמנויות מגויסת במשתרדים טוטלייטליידים** (تل אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2008). עמ' 197.

בenthalיך האסתטיזציה של הפוליטיקה, האסתטיקה יכולה להירעם לצד הטרואמה ככלי שרת בדי האידיאולוגיה. במאמר *Aesthetics and Anaesthetics* קושרט סוזן באק-מורס (Buck-Morss), בעקבות בניימין, בין אסתטיקה לאנטזיה והשימוש באמצעות אסתטיים לשם הקיית חושי ההמון בפועל. נקודת המוצא של המאמר היא סוף הדבר של *יצילת האמנות* בעידן השעתק הטכני. בבסיסה של האסתטיזציה ישנה הקייה של החושים, אשר מאפשרת את הנאת האנושות מחורבנה. האסתטיזציה של הפוליטיקה, לפי בניימין, היא דרך לתת להמוןם להטבטה ולהתגיים למען המטרה המשותפת של המלחמה, תוך שימוש המצב המעדני הקיים.²³⁷

באק-מורס קושרט את מושגי הניסיון וההלם של בניימין עם מנגנון הבדיקה הפרוידיאני. בהתייחסו לניסיון משתמש בניימין בצד המילאים *Erlebnis* ו-*Erfahrung*. *Erfahrung* מתייחס לניסיון חיים מצטבר, בו היחיד צובר מידע, אירועים ותחושים. יכולת הצבירה זו נסמכת במידה רבה על קיומה של מסורת. לכן, ניסיון במובן זה הוא על פי רוב קולקטיבי ולא מודע. *Erfahrung* קשורה ביכולת להבחין בדומות וליצור קשרים תמטיים בין תופעות שונות. *Erlebnis*, לעומת זאת, מתייחסת לחוויה. היא נוגעת לתחושים ספציפיות במרחב ובזמן שאין קשרות אחת לשנייה ולא עוברות אינטגרציה אל תוך ניסיון החיים.²³⁸

כדי להבחין בין *Erlebnis* ו-*Erfahrung* מציג בניימין את זיקת הגומלין הקשור פרויד בין זיכרונו ותודעה. ה-*Erlebnis* מתייחס לרשמי חושים שלמים בתגובה מיידית, ונטמעים בזיכרונו (Erinnerung) המודע. הם לא מותרים חותמים, לעומת זאת, בהיזכרות (Gedächtnis) הלא-מודעת. רשמיים שמייצרים את ההיזכרות הם אלה שהם נבנה ה-*Erfahrung*. אופיים רפטטיבי והם מכילים על פי רוב תוכן סנסורי שמהווה טריגר לפעולות ההיזכרות. על כן, הגורמים המשמעותיים ביותר לניסיון הם אלה שאינם חוצים את סף התודעה.²³⁹

חיי הכרך המודרני, על אוסף הגירויים והקצב המהיר בו הם מתנהלים, מאפשרים חוויה של *Erlebnis*, אוטה תולה בניימין בקטגוריה הפרוידיאנית של הלם טראומטי: "כל שיגדל חלקו של ההלם ברגשיהם הנפרדים, ככל שהתודעה חייבת, למען ההגנה מפני גירויים, להימצא בזירה ללא הפגיעה, ככל שתורבה הצלחת פועלתה, כן תפחית היקלוטם של הרשמיים בניסיון";²⁴⁰

בפסיכואנליה, תפקידו של התודעה אינו לקלוט עקבות זיכרונו, אלא לספק הגנה מפני גירויים חיצוניים אשר עשויים לגרום להלם אצל האורגניזם, בבחינת א-מודכנות לפחד. על כן, מטרתה של הפסיכואנליה לחדר מבעד למנגנוני ההגנה בצד לפענה את מהות ההלם. בLIMITATION של ההלם על ידי התודעה תמנע מאירוע להיצבר בניסיון, ותותיר אותו ברמת החוויה המיידית של רשמי החושים. את היישgo של מנגנון הגנה זה של התודעה, תולה בניימין בכך שהוא קובל לאי-ਊן נקודת זמן ספציפית בתודעה, על חשבו של מומנט התוכן.²⁴¹

את דימויו של הלם התודעה מתר בנימין ביצירתו של בודלר אצל המון הכרך, "בהמון חסר-הצורה של העוברים-ושבים, בקהל הרחוב". ההמון של העיר המודרנית הפך להמון בודד, והיחיד כחלק מן ההמון מעוקר מן האינדיבידואליות שלו ומאנושיותו. תנעותם ודיבורם של אנשי ההמון אוטומטיים - "התנהוגותם היא תגובת-הלם" קובל בנימין.²⁴² העידן המודרני הוא עידן של טראומה בו חשוף האדם להלם פיזי, בדמות מלחמות, אסונות ופחד מן המוכנה. במצבים של טראומה, טוענת באק-מורס, המערכת הסינסתזית

²³⁷ בניימין, 'יצירת האמנות בעידן השעתק הטכני'. עמ' 174

²³⁸ בנוסח העברי אין הבחנה מובהקת בין המילאים. *Erfahrung* מתרגם לרוב כ"ניסיון", ו-*Erlebnis* מופיעה "כהתנסות" או "חויה".

²³⁹ ואלטר בניימין, 'על מוטיבים אחדים אצל בולר', בתוך מבחן כתבים - ליל ב': *דוחהלים* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996). עמ' 89

²⁴⁰ שם, עמ' 91

²⁴¹ שם, עמ' 90

²⁴² שם, עמ' 92-3, 100

שילובת בין מערכת החישה והזיכרון הקוגניטיבי, מגויסת כדי להדיח את המציגות. כך נוצרת הפרדה בין החויה הפיזית למנטלית, וכך נוצר אלוחש.²⁴³

ההגנה מפני גירוי החושים בדמות הלם-התודעה הופכת את אנשי העיר השבויים בתוך הארכיטקטורה החובקת-כל להמון מנוון בו הפרטיקולרים מעוקרים מן האינדיבידואליות שלהם. היטיב לנשח זאת שפאר – "בצאתם מני הבניין יהיה [...] המומים ממש לנוכח עצמת גודלו המוחצת של הנוף האורבני הנгла לפניהם או, ליתר דיוק: מעצמתו המוחצת של הריך הגרמני, המתגלמת בו."²⁴⁴

נוימן מאיין את התעוללה הנאצית כך: "התעוללה הנאצית, כפי שנוסחה בידי היטלר, כוונה לפעול על ההמון באמצעות טכנולוגיות של טטוטום חשובים: רעיונות פשוטים, סיסמאות, חזות אינטלקטואליות. וכך היה. ההמון התמסר לפיקוד שקבע לו היטלר."²⁴⁵ גם פרידלנדר מתאר את ההליכה שבி אחר הנאציזם כפונקציה של כוחם של רגשות, דימויים ותעתועי דמיון. סוד קסמו של הנאציזם טמון בהצבת המציגות לעומת האסתטיציה שלה, אותה מייחס פרידלנדר לצירוף של נושאי קיטש ומוזות.

הקיטש מותאם לטעמו של הרוב ו מבטא את הסדר וככליה היופי המקובלים, ובז' בז' גם מקצין את המציגות לכדי אידיאלית רגשנית שלה. אך בתיאור קיטשי של המות, בהתעוגות מתתקתה על החורבו, ישנה סתירה מובנית; שכן כאשר על אדם לדמות את מותו, הדימיי בהכרח יכול תחשות בדידות ואימה. אותה סתירה מובנית היא, לדידו של פרידלנדר, ابن הפינה של האסתטיקה הנאצית. עניינה של אותה אסתטיקה הוא צירוף של דימויים מנוגדים, וכן ניגודי רגשות.²⁴⁶ הפונקציה של הצירוף היא ניטרול חשוב: "די שנabb את מבטנו אל העבר ונמצא אצל הנאצים עצם תחבולות מורכבות שתכליתן הייתה לנטרל את פעולותיהם שלהם [...]. את פועלות הניטרול מכנה פרידלנדר 'גירוש שדים'. מטרתו של גירוש השדים, אותו הוא מייחס לנאציזם בשעתו וגם לטיפול בזכר הנאציזם בשנים שלאחר מכן, הוא לנטרל את המציגות ולהזיר להמידים נסבלים של התנהגות אנושית, חוקים ו קודמים התנהגותיהם המהווים את התשתיית החברתית.²⁴⁷

ייחודה של הנאציזם מצוי, אם כך, בזיגת הניגודים של דיכוי מוחך וחיזיונות אפוקליפטיים מאידך. מיוזג זה מבטא אי-נחת בציויליזציה – השלה עם הציויליזציה אך גם דחיתה מעיקרה: "חברה המודרנית והסדר הבורגני נתפסים כהישג וכועל כבד מנשוא אחד. מכאן ההתרוצצות המתמדת בין הצורך בכינעה ובין הזיות על הרס גמור, בין אהבת ההרמונייה ובין חזונות האפוקליפה [...]. הנאציזם מציע מוצא לשני צרכים מנוגדים אלה, באמצעות השניות הקבועה שבגילויו."²⁴⁸ פרידלנדר מזהה בקיטש חזורה אל הרומנטיקה, כמשמעותם להם התרפקות נסטלגית על העבר ואסתטיקה נטולת התחדשות. כיוון שקייטש משמש לעיתים קרובות פן אנטי-מודרני של המודרניזם, הוא יכול לפרוץ באוירה האנטי-מודרנית של הנאציזם. אחד הניגודים שפרידלנדר מוצא בין הליברליזם והמרקסיזם לבין הנאציזם הוא המבט לעבר. בעוד שהמרקסיזם שואף אל חברות המחר והllibרליזם מקדש את הקדמה, הפאשיזם והנאציזם בפרט מעיצימים את הנוסטלגיה: "בעיני הנאציזם מופת חברות העתיד הוא אך בבואותו של העבר". החזון הנאצי על עצמה כל יכולת, תוך סכנת החיסול המוחחת, מיטיב להסביר את ההתלבבות העמוקה של האדם לנוכח המודרניות.²⁴⁹

Susan Buck-Morss, 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', ²⁴³ OCTOBER-CAMBRIDGE, 62 (1992). p.16

²⁴⁴ שפאר. עמ' 143

²⁴⁵ בעז נוימן, *להיות ברפובליקת וויימאר* (רعنנה: עם עובד, 2007). עמ' 156

²⁴⁶ פרידלנדר. עמ' 21-3

²⁴⁷ שם, עמ' 94,98

²⁴⁸ שם, עמ' 123-4

²⁴⁹ שם, עמ' 35,25-6

2.1 תפיסת הנשגב בנאציזם

כאשר כותבים על פילוסופיה בהקשר של נאציזם, מקובל לרוב לדון בפילוסופיה של מרטין היידגר (Heidegger) ובהתפקודתו למפלגה הנאצית, אך כמובן שהיידגר אינו הפילוסוף היחיד ממנו ינקה תפיסת העולם הנאצית את השראתה. לפי נוימן, ראיית העולם הנאצית הציעה את החיים כקטגוריה אונטולוגית, כלומר, כחויה חובקת כל. בבסיס תפיסה זו עמדת מסורת פילוסופית החיים הגרמנית מן המאה ה-18, שהעמידה את החיים כשלעצמם במרכז הדיוון הפילוסופי. פילוסופית החיים של הוגים הנאצים המובהקים – אלפרד בוימר, ארנסט קרייך (Krieck) ואלפרד רוזנברג – בשנות העשרים והשושים מוצכרת בנשימהichert עם זו של קאנט, שופנהאואר, ניטהה, גתה, היידגר וזימל.²⁵⁰

המידה הסוציאו-פוליטי באסתטיקה הקנטיאנית הוצב במקד מאבקים אידיאולוגיים בגרמניה כבר בשלהי המאה ה-19. הוגים של השמאלי הליברלי כמו הרמן כהן (Cohen) והפילוסופים הנאו-קנטיאנים ממרבורג קראו לסוציאליזם אטי-הומניטרי סביר כתבי קאנט, שסימלו עבורם את ה'אנושיות הקוסמופוליטית' של הנאורות הגרמנית. מנגד, תיאורטיקנים מוקדמים של הפלק הגזע כמו מקס הילדברט (Hildebert) וברונו באוך (Bauch) התייחסו לכאן כנושא המסורת האידיאלית וראייה לעליונותה של ההיסטוריה התרבותית והאינטלקטואלית הגרמנית.²⁵¹

פילוסופיית החיים הנאצית משופעת בReLUוניותו של הפילוסוף הניאו-ניטשאני לודוויג קלאגס (Klages). לשיטתו, האדם המודרני ניתק עצמו מזרם החיים בתהליכי של התנכרות. החיים קודמים לכל מחשבה, רצוח או עשייה, אך האדם המודרני איבד את יכולת לחוש אותם. מי שחווה את החיים אינו חושב, רוצה או עושה, אלא 'נפעם', 'יכבש', 'מוציאע', 'מרותק', 'מווכנע', 'נלהבי' ו'МОוקסם' מהחיים. התנכרות החיים שמיושם מהעדפת עקרון הרוח והשכל על פני החוויה הנפשית בתרבות המערב. ניכר כי הרטוריקה בה עשו שימוש קלאגס היא זו של הנשגב, ותפיסת החיים כחויה דומה לתפיסת הנשגב במונחים של חוויה. לפי נוימן, אלחויה חיים זו ביקשו הנאצים לחזור. הנאציזם אימץ תפיסות ומושגים שרווחו בדיוון הפילוסופי ועדכו אותם לצרכי הפוליטיים. חידושו של הנאציזם ביחסו של הפילוסופיה בתוך הפוליטיקה.²⁵²

הסינגולריות של האידיאלים הגרמניים בפילוסופיה המערבית שימה כר פורה לרעיונות לאומנים וזעירים למן המאה ה-19. הפילוסופיה הגרמנית נועדה להאייר את דרכו של העם, ולכן גישות חדשות בפילוסופיה סומנו כל-גרמניות. תיאוריות גזע, ובפרט זו של יוסטון סטיווארט צימברליין (Chamberlain), שילבו פילוסופיה נאו-אידיאלית. מושג אידיאלי שאמץ בשים השמרני הוא מושג האישיות – *Persönlichkeit*. אצל קאנט הוא הופיע כסוברטנצייה מטאфизית המצוייה בסיס כל המבצעים המנטליים; אצל הגל כל הסובייקטים כפופים לישות אבסולוטית שהיא טרנסצנדנטית לאינדיבידואל. לטענתו של צימברליין, באמצעות המדיום של *Persönlichkeit* נזgota ישותו של האינדיבידואל עם הישות העלינה של הפלק.²⁵³ צימברליין אומץ בהתלהבות על ידי היטלר ורוזנברג, ופרק בספר *Mein Kampf* הוקדש לאישיות והמדינה הפולקלית, הדחוד לרעיונות של הגל אודות האישיות כנושאת המדינה. בחזונו של היטלר הפלק הגזע מחליף את המדינה הגרמנית כתוטאליות מטאфизית החורגת מן החוויה האינדיבידואלית ומעלה את

²⁵⁰ נוימן, ראיית העולם הנאצית: מרחיב, גוף, שפה. עמ' 32-4
השאלה אם הפילוסופיה הנאצית היא המשך למסורת הגרמנית או עיזות שלא אינה ולוונתית לדיוון של נוימן. בעקבותיו אנקוט גם אני בגישה פרגמטית דומה, ואתמקד רק בנקודות ההשקה לנשגב.

Erica Carter, *Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (London: BFI Pub., 2004).p.13

²⁵² נוימן, ראיית העולם הנאצית: מרחיב, גוף, שפה. עמ' 34-5
Carter.p.27 ²⁵³

האדם לרמה גבוהה יותר של קיום.

את הידידות התרבות האנושית בעת המודרנית תולה היטלר בינויו ביולוגי. בתיאורית הגזע שהוא שוטח ב- *Mein Kampf*, מותנה היטלר את היחסות התרבות הגרמנית בטוחה הדם של הגזע הארי. את האנושות הוא מחלק לשולש קבוצות גזיעות – מייסדי התרבות, נשאי התרבות ומחבבי התרבות. רק הארי יכול להימנות עם הקבוצה הראשונה, ממנה צומחים היסודות לכל יצירה אנושית. היהודי הוא זורע החרס, כל חוללי המודרניות מזוהים עמו. היהודי הושם על הקבוצה, literature, the theatre, makes a mockery of natural feeling, overthrows all concepts of beauty and sublimity, of the noble and the good, and instead ²⁵⁴ drags men down into the sphere of his own base nature".

מעצם ההנגדה בין היהודי ליפה ולנשגב ניתן להסיק שת מסקנות לגבי התפיסה של היטלר את הנשגב. ראשית, התייחסותו לנשגב היא קטגוריה אסתטית, והצימוד שלו עם היפה ממשיך את המסורת האידיאלית. שנית, הנשגב בו ש היטלר מחדד את הנשגב הקנטיאני, זה השואב מקורותיו מעולם הטבע ומצווה עם תחושה נאצלת ומעוררת כבוד. בעיובו הנאצional סוציאליסטי, הנשגב הפך לאובייקט מעורר יראת כבוד המכחיב כניעה בפניו. שימוש תכווף במילה נשגב נעשה ביחס לדמיות פוליטיות בכירות, ובעיקר ביחס לפיהרר. ²⁵⁵

כל הרעיונות הנובעים מtower האסתטיזציה של הפליטי מגולמים במישרין בדבריו של היטלר עצמו. באסיפה של המפלגה הנאצית בשנת 1937 תיאר היטלר את הפונקציה של בנייני בירת העולם גרמניה :

It is precisely these buildings which will help to unify our people politically more closely than ever and strengthen them; these building will inspire German society with a proud consciousness that each and all belong together; they will prove how ridiculous in our social life are all earthly differences in the face of these mighty, gigantic witnesses to the life which we share as a community. They will fill our people with a limitless self-confidence as they remember that they are German.
These mighty works will at the same time provide the most sublime evidence of the political strength of the German nation. ²⁵⁶

אם נקרא את הטקסט כפשוטו, השימוש שעושה היטלר במושג הנשגב הוא שימוש דיאלקטי, בהמשך לנשגב באנורות ולמסורת האידיאלית. מחד, מעורר התענוגות אסתטית, פלאה והשתאות לנוכח הגודל (gigantic), העוצמה (mighty, strength) וחוסר הגבולות (limitless); מאידך, מעורר אימה ומצמיה לנוכח אותן התכונות בדיקוק. במקביל, ניתן לקרוא את הטקסט – כמו את הארכיטקטורה הנאצית – ברובד נוסף של הנשגב. על פניו, הנשגב מפיו של היטלר בבחירה אינו הנשגב של ארנט ניומן ואנני האונגרד. ובכל זאת, ניתן למצוא קווי דמיון מודרניים בפניה אל הלא-מודע הקולקטיבי והאינדיבידואלי כאחד. חווית ההלם הנובעת מן השגב הנאצי היא זו שבאמצעותה הארכיטקטורה יכולה לאגד את העם סביב האידיאולוגיה. כאן בולט יגירוש השדים – היטלר טוען כי בנייני הענק של בירת הריך (המבקשים לאתגר את מגבלות הייצוג, בדרכם) ימלאו את הגרמנים בביטחון עצמי חסר גבולות, בעוד שלמעשה הם נועד לעשות בדיקוק את היפך – לעקק את האינדיבידואל מן האינדיבידואליות שלו ולנבר אותו מעצמו ומסביבתו. באילו אמצעים ארכיטקטוניים מותבצעת המניפולציה האידיאולוגית של הנשגב, ומה ביןם לבין המודרנית?

Adolf Hitler, *Mein Kampf*, trans. by Ralph Mnheim (Boston: Houghton Mifflin, 1971).pp.290,326 ²⁵⁴

Carter.p.109 ²⁵⁵

Quoted in Spotts.p.99 ²⁵⁶

2.2 אמצעים ארכיטקטוניים למניפולציה של הנשגב

כזכור, היו אלה בורק וראסקין שניסחו קרייטריונים סדריים להשגת הנשגב בארכיטקטורה - מונומנטליות, מניפולציה של קנה מידה, אינסופיות ואור (או היעדרו). קרייטריונים אלה נגעו למאפיינים הפיזיים והמרחבים של ארכיטקטורה. וידLER, לעומתם, מציג קרייטריונים פסיקולוגיים לנשגב הנוגעים לתגובה הרגשית לארכיטקטורה, המתבטאת בניכור וחוסר הזדהות של האדם עם הבניין והעיר. המשותף לגישות כלפי הנשגב בארכיטקטורה הוא השימוש באלוויות ותעtooים, המעוררים אי נוחות עד כדי אימה אצל הצופה. כפי שמציג זאת פרידלנדר, תעתויי דמיון היו לחם חוכה של האסתטיקה הנאצית. מכאן נובע כי השימוש באסתטיקה של הנשגב בארכיטקטורה הנאצית עלה בקנה אחד עם השאייפות האידיאולוגיות של התנועה הנאצית לאחד את ההמון תחת המטריה האידיאולוגית, ביחסותה של המטרופוליס.

ז'יז'ק טווען כי לאידיאולוגיה טוטליטרית אין יומראת כלפי האמת. הסטטוס שלה כאמות נובע רק ממאפיין מניפולציה, חיצוני ואינסטורומנטלי.²⁵⁷ בארכיטקטורה הנאצית מניפולציה זו הושגה באמצעות האסתטיקה של הנשגב. אין אלמנט עיצובי או בניני שיכל לעורר את הנשגב לכשעצמו, אלא לסמן את החוויה הנשגבת ולשמש לה סטרוקטורה (או בית לא-בית, אם תרצו). אבקש להצביע על חמשה אלמנטים אלה - ממשיים וקונספטוואליים כאחד - באמצעות העיקריים למניפולציה שימושגת באמצעות הנשגב בבירת העולם גדרmania, בrama האורבנית וברמה הבניינית:

A. הציג האינסופי / The Artificial Infinite

מאפיין ברור של התכנון העירוני שהתקיים במשטרים טוטליטריים, אך לא רק בהם, הוא עקרון הציר האינסופי – השדרה הגדולה של ברלין בדרך רחבה שלא ניתן לחזות בקצתה, המפלחת את העיר ההיסטורית המוכרת וגדולה לאין שיעור מהדריכים הקיימים. עקרון זה הוא התגלמות האינסוף המלאכותי של בורק – “the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so” . הציג האינסופי מגלה מוטיב מרכזי של המודרניזם - מיתוס האוטוגנזה (autogenesis), לפיו האדם המודרני בורא את עצמו ואת עולמו יש מאין, על פי תוכניתו. רעיון זה נקשר הדוקות עם התפיסה הליברלית אודות חירותו של הסובייקט.²⁵⁸ הוא גם נקשר באסתטיקה, בדמותו של האמן החלוץ הגאון, הבורא את יצירת האמנויות מכוח דמיונו וכשרונו. האוטוגנזה בא לידי ביטוי בתכנון עירוני חסר תקדים בהיקפו ומימדייו בראשית המאה ה-20 (בניצנו היה ניתן להבחין בעיר האידיאלית ש), כאשר תוכננו ערים שלמות חדשות או שנחרשו רבעים שלמים ונבנו אחרים במקום. בדומה לשדרה הגדולה בתוכנית שפער, שילכדה את כל מערכת התנועה של העיר סביב ציר ראשי, תכנן גם בניטו מוסוליני (Mussolini) מתחם דומה (אם כי פחות שאפטני) בפתחי רומא – *Esposizione Universale di Roma* בשנים 1938-42 [תמי 54]; במדריך תוכננה ב-1935-ה Gran Via [תמי 55], ובאותה שנה תוכננה מחדש מוסקבה כ”בירת הסוציאליזם” [תמי 56]. הציג האינסופי לא פסח על משטרים דמוקרטיים, ואורכו של ה-National Mall בוושינגטן (1901), למשל, הוא 3.7 ק”מ לעומת 4.7 הק”מ של השדרה הגדולה [תמי 57]. דוגמאות נוספות לתכנון עירוני מונומנטלי הן תכנית בולונהאם (Burnham) לעיר שיקאגו משנת 1909 [תמי 58]; הגריד הנוקשה של העיר המרובה La Plata בארגנטינה, שזכה בתואר ‘עיר העתיד’ כשהוזגה ביריד העולמי בשנת 1889 [תמי 59]; וזכורות כמובן התוכניות של לה קורבויזיה לעיר אידיאלית [תמי 22-20,60]. היומה הוחבקת-כל של האורבניזם המודרני היתה לבנות ערים נטולות זיכרון. במקרה של לה-קורבויזיה וברונו טואוט, התוכניות הגרנדיזיות הוגדרו אוטופיות בעלות סבירות נמוכה למימוש. צוקרמן מציג את

Žižek.p.30²⁵⁷
Buck-Morss., p.8²⁵⁸

העמדה המודרניסטית ביחס לתפקיד החברתי של האמנות בהיותה "הפניה אל האוטופי, אל מה שאינו קיים עדיין, אך מתקיים כל העת אפשרות אלטרנטיבית, כדבר מה שעצם קיומו מטיל וטו על הווייתו הדכאנית של האדם".²⁵⁹ תכניות של היטלר ושפער היתה פחות שאפתניות בהשוואה לעמיתיהם המודרניסטים, אך לעומתם היא חרגה מן האוטופי וקיבלה מימוש קונקרטי - כלומר הקצינה מגמות קיימות בתקופה, ודוקא הקצינה את ההוויה הדכאנית.

VIDLER מגדר אורבניים כתיאוריה ופרקיס אינטראומנטליים לבנייתה של עיר אנדרטה עצמה. ההיסטוריה של האורבניים מן הרנסנס עד מלחמת העולם השנייה את המיתוס של הזיכרון בלבו של המטרופוליס, באמצעות בניית מונומנטים. המונומנטים אפשרו התמצאות במרחב העירוני והגדרת היררכיות בתוכו. המודרניסטים רצו לשוכח את המונומנטים של העיר המסורתית, שהיוו סוכנים של זיכרון, על ידי מחיקה שלהם.²⁶⁰ אלא שהסתומות האורבניות שהציגו לא נבדלו ממשמעותית מקודמותיהם וגם הם יצרו מונומנטים חדשים בתצורה של גורדי שחקים – הציג האינטופי קיבל מימד ורטיקלי. במקורה של התכנון העירוני הנאצי אכן ניכרה הנטיה המודרנית למוטיב האוטוגנסיס, אך היא שולבה עם התפיסה המסורתית של העיר אנדרטה משופעת מונומנטים: "באמצעות שרטוטים תוכניות, השקעות-ענק וחברות בנייה, יהיה לא-ידי להציג מצבות-אבן אדריות עדות בפני ההיסטוריה [...] לפחות מבחינה סדר הגודל, הצלחנו להביס' בניינים היסטוריים מפורטים מן העבר".²⁶¹

דימוי האינטופי שהתקיים ברמת המאקרו של התכנון העירוני חזר על עצמו בכל רמות התכנון של בירת העולם גראנדה, לרבות הבניין היחיד. הדוגמא המובהקת ביותר לבניין האינטופי הוא שדה התעופה. אורכו הכללי של חלקו הרדיאלי של הקומפלקס 1,200 מ', וגם במושגים של ימינו הוא נחשב למגה-סטרוקטורה ואחד מהבנייה הארכיטקטוניים בעולם [תמי' 61]. בטמפלהוף תחושת האינטופי מועצתת כיון שהבניין רדיאלי, ولكن לא ניתן להבחין בסופו מגובה הרחוב או מפנים הבניין [תמי' 62].

ב. מונומנטליות ורפטטיביות

ראסקין תולה את מידת השגב של בניין במסה שלו – מסה פיזית, מסה של אור, מסה של צל, מסה של צבע – ובמידה מסוימת של אופל ומלנכוליה. תנאי נסף שהוא מציב לארכיטקטורה טובה הוא איפוק בחיקוי של הצורות הטבעיות.²⁶² בנקודה זו סטה התכנון הנאצי ממשנתו סטיה משמעותית, שכן בתכנון הנאצי עודף הוא שם המשחק. החידוש העיקרי בתכנית של שפער היה טמון בקנה המידה. מגבלות הפרופורציה שהנחו את הארכיטקטורה הנאו-קלאסית נפרצו, וכל בניין בבירת העולם גראנדה גודלו היה גדול ורבע שלם במרקם הבניי הקיים [תמי' 63]. כיון שהתוכניות הוחלה על מרקם עירוני קיים, קודם פרויקט פינוי-בנייה נרחב למרכז העיר. שפער העיד כי קשת הניצחון והיכל העם "עשויים היו לעשות פלסטטר את כל מושגי הפרופורציה האדריכליים של העיר".²⁶³ כמו כן, ההחלטה האסטרטגית למקם את שדה התעופה בלבו של העיר כמוחה כמיקום עיר בתוך עיר [תמי' 64].

מאפיין נלווה לקנה-המידה של האדריכלות הנאצית הוא כמון גודלים המונומנטלי של הבניינים, לא רק ביחס למרקם הקיים אלא באופן אבסולוטי [תמי' 65]. קנה המידה של הבניינים כונה 'לא-אנושי'. הכוונה היא לקנה מידת גודל משמעותית מוגדל גוף של אדם, שמטרתו להפגין כוח ווגם לגמד את האדם אל מול עוצמתו של הריך. כאמור, שפער והיטלר שאפו לבניינים שייעמדו על כנמ' עוד אלף שנים, וגם כשיירשו

²⁵⁹ צוקמן. עמ' 57

²⁶⁰ Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*.p.179-180

²⁶¹ שפער. עמ' 84

²⁶² Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*.p.102

²⁶³ שפער. עמ' 88

ישמרו על מעמדם כמוניומנטים. שפאר גם העיד על כך כי הם שאבו השראה מתרשיים של לדו ובולה.²⁶⁴ במובן זה הארכיטקטורה הנאצית כן עליה בקנה אחד עם התזה של ראסקין – “All building ... shows man either as gathering or governing”²⁶⁵, אף כי ראסקין מכוון לעליונותה של התבונה האנושית והשליטה בטבע, ולאו דווקא שליטה בעם. על נטייתו של היטלר לגודל מופרז העיר שפאר: “אין לחפש את שורש נטייתו זו של היטלר לממדים מופרזים במהותו של המשטר בלבד. גם לשיפור המהיר והקיצוני במצב הכלכלי מזה, ולדוחף להפגין את עצמות כוחו החדש מזה, היה בוודאי חלק בכך. [...] הקמתם של בנייני-ענק אלה נועדה, למעשה, לחתם ביטויו לאומנותו כי יכול לשלוט בעולם כולו”²⁶⁶. במקום אחר מסתייג שפאר מלהפזזה בממדים הבניינים וטוען כי לפי המושגים של ימיינו (נכתב בשנות ה-60) הבניינים שתכנן היו צנועים בהשוואה לבניין המרשדים ומוסדות הציבור המוקמים בעולם. לכן, יתכן “כי לא גודלם, כי-אם השחצנות הczarmania שהתגלמה בהם, היא שהפכה אותם לופעה בלתי אנושית ומרתיעת כל כך”²⁶⁷. כשקרטיס משווה את בנייני ברלין הנאצית לארכיטקטורה של לדו ובולה הוא שהביעה נובעת מראיקנות: “This sublime scale recalls those fantasy schemes for pure geometrical cenotaphs and cathedrals painted by E.L.Bulee [...] But such

Nazi emblems had about them a quality of empty gesture for all their vastness”²⁶⁸.

כיוון שלא אושרה בנייתם של גורדי שחקים תונכנו בניינים ביחידות אורך גודלות של 200-150 מ’. לאורך הבניינים הגדולים חזרו על עצם פרטיה הביניין האדריכליים – החלונות, העמודים, המדרגות, הרכבות והגמלונים – במקבילים מונוטוניים זהים. הרפטיביות התקיימה בכל בניין, וגם בין הבניינים שררה איחדות בתכנון החזיות ובמקבבים לאורך השדרה הגדולה [תמי' 67, 68].

נוימן מתאר את התעמולה הנאצית במונחים של שפה, ששימשה לשיליטה על המרחב החברתי הפליטי. התעמולה התבבסה על המילה המדוברת. היטלר גרס כי התעמולה “חייבת להתמקד במעט ולהזור עליו לנצח. [...] רק אף חזרות על המושגים פשוטים ביותר יחוירו בסופו של דבר לתוך זיכרונו [של ההמון]”²⁶⁹. גם את בנייני העיר ניתן לפענה באופן נראטיבי כשפה שמודגשאה את תוכן הדברים באמצעות חזרות (שורות עמודים/חלונות/חזיות של מילות), שימוש תכוף בסיסמאות (עמודים יווניים-דוריים, ריבוי פסלי נשרים וסמליל צלב קרס, תכנית בצורת נשר פורש כנפיים), טון דיבור צעקני (מוניומנטליות – גובהו של היכל העם, רוחבה של השדרה הגדולה, אורכו של טמפלהו).

גם פרידלנדר מצביע על תפקידה של שפת הדימויים הנאצית, והוא לפעול את פועלתה האסתטית על הדמיון וליצור את “השפעתו של היטלר”:

אפילו הצעה ראשונה מגלת שפה זו פועלת בתחום מצטבר, על-ידי חזיות ותהווות; שימוש מרובה במילים נרדפות, גודש של תاري-שם דומים, משחק בדים מוחזירים הדר מזה אל זה. [...] זו צורה פחות בלתי אמצעית, אך עם זאת לא פחות שיטית ויעילה; זו שפה המוגלית של התפילה, שסובבת ללא ליאות סביב עצמה ומשרה מין היפנוזה באמצעות החזרה, בדומה למילה החזרות ומוסורת במזמורים מסוימים, [...] או בפשטות: המוסיקה הכבדה במצדים; הרגיעה העוממת של לגונות צועדים [...]

כך תומכים מבנה השפה וצורות הניסוח בתוכן הדתי והמייתי של הדימויים המוצעים,

החוירה הקצבית מוסיפה להשפעה נוכחת הקסט²⁷⁰.

²⁶⁴ פסט. עמ' 102

²⁶⁵ שפאר. עמ' 84

²⁶⁶ שם, עמ' 155

²⁶⁷ Curtis.p.215

²⁶⁸ צוטט בנוימן, להיות ברפובליקת ויימאר. עמ' 149

²⁶⁹ פרידלנדר. עמ' 45-6

אמנם פרידלנדר מתייחס לשפה במובנה הלינגויסטי, אך שוב ניתן ליחס את אבחנותיו בנקל לשפה הארכיטקטונית. השימוש באלמנטים רפטיביים, מוטיב הנצח החוזר על עצמו גם ברמת הבניין הבודד, וגם ברמת העיר השלמה - הם כלים ישירים, שיטתיים ויעילים המשרים היפנוזה באמצעות חזרה. לפי פרידלנדר, ביטול המרחב החופשי ושפע הדימויים יכולים ליצור אצל הצופה רושם של הרמונייה המשקפת את הקיטש (כאשר גודש הוא אחד ממאפייניו של הקיטש). אך יחד עם זאת "אותו תhalbיך של הצלבות, אותו ציוף קצוב של דימויים חוזרים ונשנים [...] – מעורר תחושות של טביעה, מבחן, אימה ותוהו ובוהו".²⁷⁰

ההשפע החושית הנוצרת על ידי הארכיטקטורה של העיר גוררת חסר יכולת לפרנסציה מוחך, ומайдך גם לחסר יכולת של רפרזנטציה של המיציאות לאשורה, לומר לחווית Erlebnis הבניינית, כאשר אין יכולת לפרנסציה שלמה באף אחת מן הרמות – לא ברמת הבניין הבודד, לא ברמת הבלוק העירוני ולא ברמת השדרה האינסופית. התמונה הנagara בזיכרונו של ההמון היא אותה התמונה הרפטטיבית, ללא שינוי נראה באופק. כל זיהוי של דומות נעשה חסר תוחלת.

אם המקור אינו אמור להוות מודל לשכפול או שחרור, אלא לשמש נקודת מוצא כדי לחשב על התקדמות כלפי העתיד, אז שבעיר הנאצית הפרקטייה היחידה היא זו של השכפול והשחרור. כך נוצרת תמונה קפואה. באמנות בעידן השעטוק הטכני מציבו בניין על אובדן ה"הילה" (Aura) של יצירת האמנויות, מרגע שהיא חדלה להיות ייחודית בחלל ובזמן עקב החידושים הטכנולוגיים שמציעה המודרנה.²⁷¹ לבניינים הנאצים, שהיו אמורים לאבד את הילתם עקב פרקטיקת השעטוק, נקשרת הילה בשל תוכנות הפייזית – המונומנטליות. הגודל לכשעצמו הופך את הבניין לSAMPLE RICK שעליו נטענת משמעות (auto-monument). על כך העידו דבריו של שפר :

We had this one fatal flaw to contend with in this business of designing buildings at that time. [...] the architects were all very unsure [...] they wanted to please. So when you built something, it was widely copied, which made the original lose its value [...]. Perhaps it still had some value by virtue of its larger dimensions, its better proportions, but it had lost its originality.²⁷²

ג. שאלת קנה המידה או : הפנטומגוריה הנאצית

המצב הפנטומגוררי הוא מצב בו ישנו ייצוג מתעתע של המיציאות באמצעות מניפולציה על החושים. כך לפי באק-מורס, הופכת המיציאות לחומר אנטזוי, כאשר ההשפע של החושים "מערימה" על התודעה.²⁷³ פנטומגוריה, או חזון תעוטעים, הוא המושג בו השתמש בניין כדי לתאר את המרחבים הדיאלקטיים של הפסאים הפריזאים והירידים העולמיים מן המאה ה-19.²⁷⁴ בפסאים – רחובות פנימיים, אזורי מעבר בין הבניין לרחוב המקיים סיטואציות סימולטניות של פנים וחוץ – ראה תמונה חזותית מתעתעת של דיאלקטיקה שקופה. בитני התערכות בירידים גילמו ביתר שאת הפנטומגוריה. הם היו נורף תעוטעים של תעשיית שעשוים (עולם הסחרות הקפיטליסטי) שהאדם "מתמסר למניפולציות שלה תוך שהוא נהנה

²⁷⁰ פרידלנדר. עמ' 47

²⁷¹ בניין, יצירת האמנות בעידן השעטוק הטכני.

²⁷² Bernhard Leitner and Sophie Wilkins, 'Albert Speer, the Architect from a Conversation of July 21, 1978', ²⁷² October, 20 (1982), 14–50.

²⁷³ Buck-Morss. p.21

²⁷⁴ פנטומגוריה : מקור המונח בתערכות של אשליות אופטיות שהתקיימה באנגליה ב-1802. בקונסטולציות פנטומגוריות ישנו ייצוג מתעתע של המיציאות, באמצעות מניפולציה טכנית על החושים. הפנטומגוריה היא מיציאות מדומה טוטאלית (כמו מבחן מראות למשל). בקשר האינטלקטואלי, המונח פנטומגוריה מופיע לפני בניין גם אצל מרקס (Marx) מפליט, לשם תיאור היחסים החברתיים שמעצבים את העבודה בהתאם לאופני הייצור הקפיטליסטיים. בנוסך, שופנהאואר מושתמש בפנטומגוריה כמטאטורה לעולם האמתי.

מניכורו מעצמו ומן האחרים.²⁷⁵ את הפנטז מגורייה האורבנית מוצא בנימין בשדרות הפריזיאיות הגדלות שתכנן האוסמן, אשר שינו את פni העיר. ברוחות הארכוכים המתנקזים לעבר נקודת מגוז פרספקטיבית רואה בנימין כל אידיאולוגי של עולם הסחרות. בנימין מאישים את האוסמן בכך שהוא "מנך לפריסאים את ערים. שוב אין הם חשים עצם בני בית בה".²⁷⁶

הפנטז מגורייה היא מציאות מדומה טוטאלית, ובאסתטיקה הנאצית היא נעשתה לאמצעי שליטה בהמוניים. בידת העולם גלמאניה יקרה עולם שלם חלופי לברלין ההיסטורית. ניתן לעמוד על טיבה של הפנטז מגורייה הנאצית באמצעות מקטע מחזית הבניין של טמפלהורף. החזית בשלמותה מורכבת מפרגמנטים חזוריים המופיעים באינטראולים קבועים [תמי' 69,70]. אין מצב בו ניתן לתפוס את החזית כמכלול, אלא רק את האינטראולים במקטעים-מקטעים. נדרש מרחק גדול מואוד מן הבניין כדי לתפוס אותו בשלמותו, מה שמתאפשר רק מגובה עין הציפור. מайдך, אם נתקרב אל חזית הבניין נוכל לתפוס אותה אך ורק באופן א-קונטקטואלי. את חשיבותה של נקודת המבט לפרספקציה הציג קאנט כבר ב*ביקורת כוח השיפוט*. האפקט הנשגב הוא תולדה של פרספקטיבה. בהבטנו על הפירמידות:

we must avoid coming too near just as much as remaining too far away. For in the latter case the representation of the apprehended parts (the tiers of stones) is merely obscure, and produces no effect upon the aesthetic judgement of the subject. In the former, however, it takes the eye some time to complete the apprehension from the base to the summit; but in this interval the first tiers always in part disappear before the imagination has taken in the last, and so no comprehension is never complete.²⁷⁷

הבעיה הנובעת מן הפנטז מגורייה הנאצית היא שלא מתקיים הריחוק הפרספקטיבי הנדרש לשם רספקציה מלאה של הבניין, תפיסה של תחילתו או סופו. כך מתחזקת תחושת הטוטאליות של הארכיטקטורה. מן הבעיה הפרספקטיבית נובעת גם הבעיה של נקודת הייחוס. נחזר בשנית לחזית של טמפלהורף: החזית בשלמותה מורכבת מפרגמנטים חזוריים המופיעים באינטראולים קבועים. אך גודלים של האלמנטים הארכיטקטוניים חרוג מהפונקציה המקובלת שלהם. אם נבודד מקטע ספציפי, ללא נקודת ייחוס חיצונית [תמי' 71], ניתן לטעות ולהשוב כי גודלו של אדם ביחס לבניין יהיה האדם בצד שמאל של התמונה. בעוד שגודלו האמתי של אדם ביחס לבניין הוא האדם בצד ימין.

אופייה הדיאלקטי של הפנטז מגורייה הנאצית טמון בקנה המידה. כך למשל, פרט קישוטי מחזית לשכט הקנצלר שימש בחלוף השנים כמין בבתו של ספר. האורנמנט החיצוני יכול לתקוף סימולטניות כפונקציה בחלל הפנים [תמי' 72]. ניתן לראות בכך סמן אלגורי - הפקעת האלמנט מהקשרו הטבעי והטענוו במשמעות חדשה. מרגע שההמונומנטליות של הארכיטקטורה מעלה את המסמן האלגוריאי לדרגה מיתית היא הופכת אותו לפטיש. גודל אנושי חדל למשמש כרפרנס לגודל של איזשהו אלמנט בנייני, וכך ניתן היחס בין הגוף למרחב בו הוא פועל. הפנטז מגורייה נובעת מהיעדרה של נקודת ייחוס הביקורתית, או לפחות בקבעה נקודות ייחוס שרירותית לגבי למציאות טוטאלית.

בפנטז מגוריות הפריזיאיות היה אובדן של נקודת ייחוס בין פנים לחוץ. שני המושגים איבדו מהרלטיביות ההדדיות שלהם כיון שלא ניתן היה להעמידם אחד לעומת השני. בפנטז מגוריות הנאציות

²⁷⁵ ואלטר בנימין, 'פריס בירתה המאה התשע-עשרה', בתוך מבחן מכתבים - חלק ב': *הלוילים* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996). עמ' 39

²⁷⁶ שם, עמ' 44

Kant, *Critique of Judgement*. pp.82-3 ²⁷⁷

היה אובדן של נקודת הייחוס בין גדול וקטן. קנה מידה, שהוא מרכיב מרכיבי התרבות, הפך לא רלוונטי, בלתי מודיע. מרגע שאבדה התרבות כל שנותר הוא בהכרח חיזיון התעתועים, ואבודה גם נקודת האחיזה להיכלות ממנה. לכן, רעיוןתו של בנימין באשר ליקיצה מן החלום והעלאה בזיכרונו כפרקטייה של גאולה עומדים בסימן שאלת ההיסטוריה הראתה שגם יקיצתו של העם הגרמני מחלום הריך השלישי הייתה כפואה).

ד. לשוטט בברלין הנאצית

שובו של המשוטט (1929), היא רשות ביקורת שכתב בנימין על ספרו של פרנץ הסל (Hesse) ^{לטיל} בברלין. בביקורת משרות בנימין את הקווים לחווית השיטוט בברלין, ומשווה בין השיטוט בפריז לבין השיטוט בברלין. הפסאים הפריזאים היו מרחבים אידיאליים עבור המשוטט (Flâneur) – דמות שאימץ בנימין מכתבתו של בודלר (Baudelaire). המשוטט נע בעיר ללא מטרה, שוכן בקרבו של המון העיר אך נפרד ממנו: "המשוטט עוד עומד על הסף, על סף הרכך על סף הבורגנות. אף לא אחד משני אלה לא הכריעו לי שעה. אף לא באחד מן שניים הוא בן-ביתה".²⁷⁸ המשוטט תר אחר נופיה היום-יומיים של העיר. לעומת זאת תנועתו המהיר של המון, המשוטט נינוח בהליכתו, בבחינת קורא תיגר על הזמן הקצוב המאפיין את חי הרכך המודרני. הוא מצליח להימנע מלהחטים את המקום ברוחו, ותחת זאת מתחטים הוא את רוחו במקום. התנסוותיו של המון הולך Erfahrung לאותו. על אף היסוד החתני והיבדלותו מן המון, גם המשוטט כובע בנימין בחנות הכל-בו, כיתר האקסemplרים.²⁷⁹

פריז לטעמו של בנימין היא העיר המתבקשת לשיטוט. בברלין, לעומת זאת, לא מקיימת תכונות פיזיות או איקויות תרבותיות של שיטוט. מוטיבים אחדים אצל בודלר מציגו בנימין מכתב שכתב הגל לאשתו בהגינו לראשונה לפריז: "כשאני מעהך ברחובות, האנשים נראים ממש כמו בברלין – כולם לבושים באותה צורה, פנים דומות, – אותו מראה, אבל בהמון רב-אוכולסין".²⁸⁰

ברלין התקיימה מסורת ארוכת ימים של שטחים פתוחים²⁸¹, ומעולם לא הייתה מאוכלסת כפי שהמטרופולינים של פריז או לונדון היו מאוכלסים. על כן מיעלים לא התנקזו אל רחובותיה הקטנים בגודלים נורומי-אדם. בנימין אינו רואה בשיטוט הבריליני דבר מובן מלאיו: "אכן, קיומו האמייתי של בן העיר, הממלא את העיר על גדותיה [...]. אין דבר של מה-בכך".²⁸² השיטוט אינו טבעי לברילינאים, המשוטט מעורר בהם חשדנות ומבטים כלפי מירר. לכן, בברלין ולא בפריז "אנו מבינים כיצד יכול היה המשוטט להרחק עצמו מהטיל הפילוסופי וללבוש את ארשת זאב-הערבות הנע-ונד בא-שקט במדבר החברתי".²⁸³

כאמור, "איש המון אינו משוטט. אצלו פינטה ההתנהגות הנינוחה את מקומה לטירוף. על כן ניתן ללמידה דוגמיה זו מה יהיה על המשוטט כאשר תינטל ממנה הסביבה שהוא משתיך אליה".²⁸⁴ המשוטט שמתאר בנימין בהתרגשות ב-1929 הוא החלום בהקץ של ברלין. חולם זה, רחובות העיר אינם המרחב הטבעי שלו מלכתחילה, מאבד סופית את מרחב השיטוט שלו בשרטוטו של היטלר בשנת 1933. הציג האינטואטיבי מחליף את הרחובות האוסטניים של המשוטט הפריזאי. לארוכה של השדרה הגדולה, ספק אם

²⁷⁸ בנימין, 'פריס בירת המאה התשע-עשרה', עמ' 41

²⁷⁹ בנימין, 'על מוטיבים אחדים אצל בודלר', עמ' 42

²⁸⁰ שם, עמ' 94

²⁸¹ ברלין התפתחה מ-17 התוישבות כפרוות נפרדות שהתפתחו בעמק השפירה (Spree) שבגרמניה במאה ה-12 לערך. החל במאה ה-14 התאחדו בהדרגה ההתיישבות לכדי ישות אורכנית אחת, אך לסכמה המרחבית ההיסטורית של גרעינים עירוניים פזוריים במישור הפתוח ניכרה השפעה מכרעת על התפתחותה האורכנית של ברלין המודרנית. התכנון העירוני של ברלין החל מראשית המאה ה-20 קבע מינימום של שטחים פתוחים, וגם כ-40% משטחה של העיר אינם בנויים.

²⁸² בנימין, 'שובו של המשוטט', עמ' 101

²⁸³ שם, עמ' 104

²⁸⁴ בנימין, 'על מוטיבים אחדים אצל בודלר', עמ' 8-97

יכול לשמש 'אלגוריקן' של עולם הסחרות', כיוון שלא יוכל לטעון את העיר במשמעות חדשה, הוא יובס על ידי הטוטאליות שלה. תגובת ההלם תהפק אותו לאיש הממון.

המשוטט בברלין הנאצית יהיה שבוי בפנטזגורייה עד כדי שלא יבחן ביחס הדיאלקטי שבין הנשגב והሞפטוי, בין הברבריות שייצרה את מבוכי המראות של בירת העולם גרמניה. הוא לא יוכל לחשב את הפרקטיקות האנושיות הכרוכות בייצורו של אותו הנשגב, אליון הסב בנימין את תשומת הלב מעל מושג ההיסטוריה.²⁸⁵ זהו ביטוי נוסף של האנטזיה שהיא בה. הטוטאליות של העיר הנאצית תרדים אותו ללא אופק גשמי או מנטלי ליקיצה, משום שאין דבר שהוא מחוץ לפנטזגורייה. לכן, סופו של המשוטט להיכנע לאיידיאולוגיה, אלא אם כן יצליח לאחزو בכוח המשיחי החלש אותו מתרן בנימין באופטימיות ולהימשך אל העתיד.

נימין הותיר את שאלת המים הפוליטי של השוטטות פתוחה: "על הקשר בין מבט המשוטט למבט הפיסטי צריך עוד לחשב".²⁸⁶ לדעתו המשוטט מבקר את האסתטי על פני האתאי. יחד עם זאת, בהילוך הצב האטי של המשוטט מציבנו נימין על רמז לחרנות כנגד תרבויות התועלתנות וחולקת העבודה של המטרופולין הקפיטליסטית המודרנית. אך כאשר הפנטזגורייה העירונית מעצבת את דמותו של המשוטט באופן טוטאלי, האם יכול להיוות מקום לחתרנות? האם יוכל להטיל בעיר את חותם רוחו? או שמא בעל כורחו יפעל המkos את פועלו עליו, ויתמעם בהמו? לשיטתו של בנימין, ה策טרופות להמו בלתי נמנעת. אחריתו של המשוטט להיכנע לחזון העועיים שיהפוך לו למציאות. ומайдך טיבה של הדיאלקטיקה הבניינית לשומר על השער הקט דרכו עשוי להיכנס המשיח.

ה. (אור כחומר)

בכינוס המפלגה הנאצית בטמפלהוף בשנת 1933 ערך שפאר את הניסוי הראשוני שלו בתאורה. שם נוצרה לראשונה 'קתרולת האורות' (Lichdom) – שימוש באור כחומר באמצעות עמודים ורטיקליים של אור, שמקורו בזורקרים שהונחו על רצפת הבמה וכוכנו כלפי מעלה. אמן השימוש בתאורה באמצעות אסתטי להשגת חזות הנשגב לא זכה למשמעות בבלט העולם גרמניה, אך ניתן לנקל להעלות על הדעת של שפאר הייתה כוונה לשחזר את הצלחה לה זכתה קתרולת האורות בשדה צפלין (Zeppelinfeld) בנירנברג. ביום המפלגה של הריך בשנת 1937 האיר שפאר את השדה בעצרת לילית באמצעות 130 זורקרים נ"מ, כל אחד ברדיוס של שני מטרים, שכונו כלפי השמיים. הסתנה המרשימה תועדה ברטט *התעמולה Festliches* בירנברג (נירנברג החגיגית, 1937) בביבימו של האנס ווידמן (Weidemann) [תמי 73].²⁸⁷ האימגאים מתווך הרטט מעלים כਮון אסוציאציה ישירה לרישומים העזים של בולה. אלא שבמקרה זה, האור החזק לא מAIR בנין, שבתורו מטיל צל, האור הוא הבניין הנבנה מותוך הצל.

כך תיאר שפאר את תכנון העצרת:

אלפי נושא הדגמים של סניפי המפלגה [...] ירוכזו [...] כשם ערוכים בעשרה טורים נפרדים. [...] עם פתיחת העצרת ינתן האות, ונושא דיגלי הסניפים 'ישתפכו' אל בין טורים אלה. סילוני-אור מעשה זורקרים רב-עוצמה יairo את הדגמים, ואת נישרי המתכת הנוצצים המתננסים בראשם. סידור זה היה עשוי לעורר אפקט מרשימים, אך בך לא הסתפקתי: [...] עתה ביקשתי מהיטלר כי 130 זורקרים מסווג זה [נ"מ] יועמדו לרשות העצרת.[...]

הרוושם שהושג בדרך זו עלה על כל אשר חזתי בדמיוני. הזורקרים הוצבו סביבה השדה במירוחים של שניים-עשרה מטרים בלבד, וסילוני-אור החדים התנשאו לחיל

²⁸⁵ בנימין, 'על מושג ההיסטוריה'. עמ' 312-3

²⁸⁶ בעז נימין, 'המשוטט הור שנהך לפלייט מסוכן', האדי (מהדורה אלקטרוני), 06.07.2012, נדלה ב-22 למאי 2015: [\[http://www.haaretz.co.il/1.1748667\]](http://www.haaretz.co.il/1.1748667)

²⁸⁷ תיעוד מפורסם נוסף של עצרת בנירנברג ששפאר עיצב את תפארתה מופיע בסרט בביבומו של נני ריפנסטאל (Riefenstahl) *(Triumph des Willens, 1934)*.

הלייל לגובה שמונה קילומטרים, כשהם מתמזגים שם למשטח של אור. כך נוצרה למראית-העין כיפת-ענק הנישאת על-גביו עמודי-אור גבוהים לאין שיעור. הלו כמו הקיפו את השדה והצטרכו למעין קתדרלה נורחרת, אפקט כביר ששיווה לכל החזון אופי סוריאליסטי עוצר נשימה. [...] לגבי דידי היה זה לא רק היפה, אלא גם היחידי מבין יציר-דימויי שחילופי הזמן לא יכול לו.²⁸⁸

שפאר מתאר את כל האלמנטים הדרושים להיקסמוות מן השגב הנאצי – מראית עין, אפקט כביר של גובה עמוק וגודל, וمسה של אור שהיא כМОון חיזון מתעתע של לא פחות מאשר קתדרלה אשר מפלחת את שמי הליל. נוימן מונה את קתדרלת האורות כאחד השיאים הבולטים של תהליך האסתטיזציה של המרחב הפוליטי הנאצי.²⁸⁹

3. האובייקט הנשגב של הארכיטקטורה הנאצית

לקראת סופו של המסלול הארוך שהקיף את ההיסטוריה האינטלקטואלית של מושג הנשגב, דרך הגישה הדואלית של הנאציזם למודרניות, ועד לארכיטקטורה הנאצית כפרדיגמה לאסתטיזציה של המרחב הפוליטי, כל שנתר הוא להשלים את המהלך ולהשיב על השאלה שנותרו פתוחות: האם ניתן להגדיר את הארכיטקטורה הנאצית כמודרנית מעיקרה באמצעות הקטגוריה של הנשגב? וכי怎 מ透徹 הבניין הנשגב אידיאולוגיה? לשם כך נשוב לאובייקט הנשגב של לאקאו וז'ז'יק.

3.1 מבנה נאצי לאובייקט נשגב

הגישה הדיאלקטיבית ההגלאינית מנסה למקם את התופעה בטוטאליות אליה היא משתייכת ולהציג את הקשר שלה לתופעות אחרות. בפרשנטיבה דיאלקטיבית ניתן לראות את הדבר הבודד כМОטמע במהלך ההיסטוריה כולה. בנקודה זו, טוען ז'ז'יק, טמונה המלכות. כאשר אנו 'רואים' יותר מדי בתופעה אנו הולכים שבוי אחר עשר הפרטינאים אשר מונעים אותנו מלהתפосס את מה שמצו בלביה של התופעה. הבעה היא לחץ מתוך הטוטאליות, לגרוע מתוכם הפרטינאים ולמקד את המבט ברגע עצמו.²⁹⁰ העודף הפנטומגוריה, המונוטוניות, החזרתיות ודימויי האינסוף בארכיטקטורה הנאצית מונעים את מיקוד המבט, הון פרשפטואלית והן קונספטוואלית. כאשר הטוטאליות נדמית כחוות הכל בארכיטקטורה הנאצית, כך גדל הקושי בחלוקת מטבחה. לאחר שמייפינו את המניפולציות הארכיטקטוניות המכוללות את חוויות השגב ואת הקשר ההיסטורי והתרבותי בו נוצרו, כולם, 'ראיינו' יותר מדי, נמקד את הדיוון במא שמצו בלביה של הארכיטקטורה הנאצית. במילים אחרות, נבחן כיצד במבנה נאצי מתקף לאובייקט נשגב במובנו הלקאנאי.

כפי שנזכר, במבנה הופך לאובייקט נשגב כאשר הוא מועלה לדרגתו של *הבד*. ז'ז'יק מתר את תכונתו כך: "This object has a massive, oppressive material presence; it is not an indifferent void [...], but at the same time it does not circulate between the subjects, [...] it is just a mute embodiment of an impossible *jouissance*.²⁹¹ כל המלאות והעוזר המטראיאלי נועדו לפיצוי יתר על ההיעדר המובנה. כל המאמצים לבחון את הבניין רק בرمתו הסימבולית, להעניק לו משמעות, מעמעמים את האימה הגלומה בו מפני *הבד*.

הכוונה בלתפוס את מה שמצו בלביה של התופעה הוא להתקרב אליה במידה כזו שקסמה יפוג. גם ז'ז'יק מתייחס לחסיבות הפרשפטיבה ונקודת המבט ממנה תופסים את האובייקט הנשגב. בשונה מקודמי, הוא מתייחס לרמה הפסיכו-סימבולית:

²⁸⁸ שפאר. עמ' 66

²⁸⁹ נוימן, *דאיית העלם הנאצית: מלחב, גוף, שפה*. עמ' 106

²⁹⁰ Žižek.p.xi

²⁹¹ Ibid, p.184

The sublime object is an object which cannot be approached too closely: if we get too near it, it loses its sublime feature and becomes an ordinary vulgar object – it can persist only in an interspace, [...] viewed from a certain perspective, half-seen. If we want to see it in the light of day, it changes into an everyday object, [...] precisely because in itself is nothing at all.²⁹²

מרגע שוראים את האובייקט הנשגב לאורו של יום, הוא שב להיות אובייקט יום-יומי, משומש שהשגב שלו אינו אינטראנגז, אלא נובע ממקומו הסטורקטורלי בתוך הסדר הסימבולי. קשה ליישם את הפרקטיקה הזו באופן ליטרלי על בניין מונומנטלי בעל נוכחות פיזית שאינה שגרתית או יום-יומית בועליל. תחת זאת, יש להתייחס לדבריו של זייזיק במובנים המטאפורי, ולפענש מהו הדבר החבוי שמעניק לו את הילתו הנשגבת. מרגע הפיענוח יאביד הבניין את הילתו.

כודגמא לבניין שמתפרק אובייקט נשבג עבור האידיאולוגיה הנאצית ניקח את שדה התעופה, הבניין הארוך ביותר בעולם בשעתו. מציאות היסטורית תמיד מתווכת על ידי סימבוליזציה. ההיסטוריה והבנייה מחדש של טמפלהורף כשדה תעופה גדול יותר, מודרני יותר, חולש על שטח עירוני נרחב יותר, נושא משמעות סימבולית. משמעות זו נובעת מן הקונטקט של האידיאולוגיה הנאצית – מטרתה האידיאולוגית של הבנייה, בנוסף על המטרה הפונקציונלית, היתה להדיח את הזיכרון הקולקטיבי, להרוס את תחושות הזדהות עם המקום ולהחליפו בסדר החדש. כדי להשיג הזדהות סימבולית עם הסדר החדש נדרש מניפולציות מרחביות – רושם חושי של אינסוף, מונומנטליות, רפטיביות, טוטאליות פנטזומגורית וכשל פרספטואלי. גם הסגנון הארכיטקטוני הנאו-קלסי שבהשפעתו תוכנן המתחם נושא סימבוליות היסטוריות ותרבותיות, שנקשרה באמצעותו לארכיטקטורה הנאצית.

בנקודה זו יש להבהיר מהי משמעות סימבולית במובנה הלקאנאי. רגע ההתקבעות של המשמעות הסימבולית מוגדר על ידי לאקן במונח *point de capiton* – נקודת הcptitor בה נארגים יחד המסמן והמסומן. הממשי לכשעצמו אינו מכיל רק אפשרות אחת לסימבוליזציה שלו, ועל כן הסימבוליזציה היא תהליך קונטיננטי. האחדות של המערכת הסימבולית נתמכת על ידי מסמן על 'טהור', חסר משמעות – מסמן ללא מסמן, שמתפרק כמחולל קשיח (rigid designator) של משמעות ושומר על זהותו הקבועה בכל מסומנו האפשרים. אותו מסמן מייעד ובו זמינות מחולל את זהותו של האובייקט, מעבר למכלול תכונותיו הדיסקריפטיביות. זהותו של האובייקט נקבעת לפי קשירתו לאותו מסמן.²⁹³

המרחב האידיאולוגי, כפי שזייזיק מציג אותו, מורכב מאוסף של "מסמנים צפים", שזוהותם אינה מוגדרת אפרירית וモטענת במשמעות סימבולית. משמעותם מתקבעת באמצעות תהליך של מעין תפירת שמייכה אידיאולוגית (ideological quilting). בתהליך ה'תפירה' נעשית טוטאליזציה של האלמנטים האידיאולוגיים החופשיים, שנארגים יחד לכדי סטראקטורה קבועה של משמעות, המתבלטת רטראקטיבית. קשירה הזו מתאפשרת דרך המסמן ש'טופר' בנקודת הcptitor את כל השדה האידיאולוגי ומחולל את זהותו.²⁹⁴ שדה אידיאולוגי ליברלי 'טופר' סגנון ארכיטקטוני נאו-קלסי למבנה ציבור שמייצגים את הרפובליקה או את הדמוקרטיה הגדולה בעולם. שדה אידיאולוגי פאשיסטי 'טופר' את הנאו-קלאסיציזם למבנים שמייצגים את הכפפת הציבור לכוחו של המנהיג.

עליה מכך, כי תפקידיה של נקודת הcptitor הוא סטראקטורי בלבד. טבעה פרפורטיבי וטואטולוגי, והיא

Ibid, p.170²⁹²

Žižek, p.97-8²⁹³

Ibid, p.87-8²⁹⁴

אינה נקודת ייחוס קבועה של משמעות מסוימת שהיא מסמנן ללא מסמן. לפי ז'יז'ק, המימד האידיאולוגי נובע מהתפיסה המוטעית של נקודת הcptmr נקודת מרכז של משמעות, שנוננתת משמעות לכל האלמנטים האחרים בשדה המשמעות. זאת, בעוד שנקודת cptmr היא גילומו של היעדר, היא נקודת של יחסיות טhorah אשר נטפסת כזוהות.²⁹⁵

מה שמעניק לטמפלחוּף את משמעותו הסימבולית שמחוללת את זהותו מעבר למכלול תוכנותיו הדיסקריפטיביות הוא, אם כך, הוא תהליך ה'תפירה' שלו אל הנאציזם. לפי היגיון זה, 'תפירה' דרך שדה אידיאולוגי אחר יכולה להיות להעניק לבניין זהות סימבולית אחרת. דוגמא מצוינית לכך היא הפונקציה הנוכחית של המתחם – דיר זמני לפליטים. הפרויקט החדש שנוצרה אל מחסני המטוסים מעלה תהיה לגבי כוחה האידיאולוגי של הארכיטקטורה, שעה שהסדר החברתי-אידיאולוגי השתנה. תהיה זו מחזקת את היוטו של הבניין הנאצי אובייקט נshawb – אובייקט שרירותי שנטען בעודף משמעות סימבולית בעוד שאין לו פרה-דיספוזיציה מובנית כלפי אידיאולוגיה ספציפית, אלא כלפי אידיאולוגיה באשר היא.

נקודת cptmr שמעnikaה לטמפלחוּף את זהותו אינה נקודת מרכז של משמעות אלא גילומו של היעדר, אותו חוסר מובנה השוכן בלבו של כל צורת ייצוג, שהאובייקט הנשגב לפצות עליו בהיותו אינדיקטור לrien. האלמנטים הארכיטקטוניים של מתחם הטמפלחוּף משמשים אילוסטרציה יפה לנקודת זו: אפשר לראות בבניין הרדייאלי הארוך מעין 'חומרה עיר' מדיאבליטה, דרך השירות המונומנט שמקיפה אותו היא ה'חיפה' [תמי' 74]. מצד אחד, הדימוי מחזק את התפיסה של שדה התעופה כשער הכניסה לברלין החדש לבאים מבחוּץ, ואילו מצדיה של ברלין החוויה היא של יציאה את חומות העיר אל הריק, השדה הפתוח. הבניין עצום המימדים, המוקף בעירוניות מצד אחד, מסתיר את העובדה שמהוריו נמצא בעצם כלום [תמי' 76,75]. השדה הריק בלבו של העיר הוא החסר שבתוכו ליבת הייצוג. והוא מוסתר על האובייקט הנshawb. טמפלחוּף מדמה את היכולות האורבנית ואת האיוּן שלה בעת ובוונה אחת.

3.2 העיר הפנטסטית - סטרוקטורה של אינטראפלציה

סטיבן הלמר טוען שספר לא עסוק בתכנון עירוני אם כי בתכנון של היכל תצוגה ענק, או במת לתיאטרון עבור העם הגרמני השבוי תחת שלטונו של הפיירר.²⁹⁶ כמו בורק וקאנט לפניו, ספר והיטלר תופסים את האירוע הפוליטי כפרפורמנס. נפילת הבסטיליה כמו מימושו הארכיטקטוני של המרחב הנאצי ה'סצנ'ה המרvellous Spectacle' . האירוע התיאטרלי מייצג את הדבָּר, מסטורי, פרודוקסלי ובעיקר מעורר אימה. הצופים ההיסטוריהים הופכים לשחקנים ההיסטוריים בקומונקסט של האובייקט הנshawb, אותו מגלים בנינוי העיר. המרחב הנאצי הופך לסייע המיציג את האידאה של ההיסטוריה או של הקידמה האנושית, אך מובן כי אידאה זו היא אידיאולוגיה כזובת שנועדה אך לכיסות על החסר המובנה בתוך החברה הנאצית.

ז'יז'ק מגדר אידיאולוגיה כמציאות חברתית שקיים מאפשר רק בתנאי כי האינדיבידואלים שלוקחים בה חלק אינם מודעים להגיוּן הפנימי שלה. המציגות עצמה נתמכת ב'תודעה הכוֹזבָּת' של משתפיה. התודעה הכוֹזבָּת היא סימפטומים של האידיאולוגיה – הסובייקט נהנה מן הסימפטומים כל עוד אינו מודע לטבעו האמתי, ומן הקצה השני הסימפטומים הכרחי לשמרות הפנטזיה החברתית בצורתה השלמה.²⁹⁷ אי אפשר להסתפק רק בקריאת סימפטומית של האובייקט האידיאולוגי, ויש לתפוס גם את המימד הפנטסטי שלו. תפקידה של הפנטזיה החברתנית-אידיאולוגית הוא ליצור תמונה קוהרנטית וקונסיסטנטית של חברה הומוגנית בשלמותה, בעוד שחברה כזו לא קיימת. הפנטזיה לא מצויה בתיאוריה החברתית אלא

Ibid, p. 99²⁹⁵

Helmer, p.107²⁹⁶

Žižek,p.21²⁹⁷

מתקיימת במציאות המטראלית, בדמותה של סטרוקטורה אשליתית. הפנטזיה בונה את המזיאות החברתיות המשית, לא מסכת את המזיאות.²⁹⁸

על הסטרוקטורה הפנטסטית בדמותה של ברלין הנאצית הצביע בזמן אמת הארכיטקט, מבקר התרבות והסוציאולוג הגרמני זיגפריד קרא考ר (Kracauer). ב글תו בניו-יורק בזמן מלחמה-II, צפה ב兕ת תעומלה נאצית שטייעד את ביקורם של היטלר ושפאר בפריז הכבושה. למראה רחובות העיר הנטושים כתוב: "The touching sight of this deserted ghost city that once pulsed with feverish life mirrors the vacuum at the core of the Nazi system. Nazi propaganda built up a pseudo-reality iridescent with many colors [...] These colors scarcely veiled its own emptiness."²⁹⁹

קרקוואר חושף את המים האשליתי של העיר הנאצית. מה מחולל את האשליה האידיאולוגית? נחזר לנקודות הcptor. לפי לאקן, הקשר שבין המסמן למשמעות תמיד מתקבלת רטראקטיבית: שרשת סימנים שהסימנו להם טרם קובע עוקבים אחד אחר השני; בנקודת מסויימת שבה הכוונה הפרה-סימבולית חוזרת את שרשת הסימון, מסמן אחד קובע באופן רטראקטיבי את המשמעות של השרשת הכולה. אם כך, תהליך הייצור של משמעות הוא קונטיננטי. מכינזם זה אחראי לאשליה שהמשמעות של אלמנט מסוים (אשר נקבעה רטראקטיבית על ידי התערבות של מסמן העל) היא אימננטית למוחתו והיתה קיימת אפriorית. אשליה זו הכרחית לפעולות ה'יתפירה', שהצלה תלויה ביכולתה למחוק את עקבותיה.³⁰⁰

הSTRUOKTOR של העיר הנאצית נבנית פיזית ומושגית על ידי חזורתיות, ברמה הבניינית והאורבנית. ז'יז'ק מציע פרשנות אנליטית לרעיון החזרתיות ההיסטוריה של הגל - כאשר אירוע פורץ בפעם הראשונה הוא נחווה כטרומה קונטיננטית. רק באמצעות חזקה ישנה הכרה בכוח הסימבולי של האירוע, והוא מוצא את מקומו בראש הסימבולית.³⁰¹ כך, אם בנין מונומנטלי בסדר גודל של היכל העם פוצע את ליבת ברלין ההיסטורית הוא נחווה כטרומה חריגה בנוף האורבני. אך אם המופע המונומנטלי חוזר על עצמו לאורך השדרה הגדולה הוא מסגל לעצמו ערך סימבולי החורג מחד-הפעמיות שלו, והוא נחווה כחלק ממערך אורבני שלם. במערכות רפטטיבית, המשמעות של כל אלמנט בוודד מוקנית לו רטראקטיבית, דרך החזרתיות. האשליה טמונה בכך שנדמה כי המשמעות קדמה לחזרתיות.

נקודות הcptor מצינית את מקומו של האח'ר הנדול, הוא הסדר הסימבולי. המסמן הוא פונקציה של האח'ר הנדול, והוא נקבע בתהילך ה'יתפירה'. נקודות הcptor היא הנקודה דרכיה הסובייקט 'ונטר' אל המסמן, כולם היא נקודות האינטראפלציה של האינדיבידואל לכדי סובייקט, בה הוא משתלב בסדר הסוציאו-סימבולי. אך ישנו דבר מה שהוא מעבר לאינטראפלציה. התחנוניות היא מה שאינו ניתן לסימבוליזציה, המסמן האפשרי היחיד שלא הוא המסמן של ההיעדר באחר הנדול. לפי ז'יז'ק, ההיעדר הוא מה שמאפשר לסובייקט להימנע מניכור מוחלט על ידי כך שהוא מעורר הזדהות של הסובייקט עם האח'ר.³⁰²

רצונו של האח'ר ביחס לסובייקט, או האיווי (desire) שלו, באידי ביטוי בפנטזיה - רפרזנטציה דמיונית של הגשמת האיווי. לפנטזיה תפkid קונסיטוטיבי, היא מגדרה את הקואורדיניות של האיווי. אך בו זמינות היא מתקדמת כמסך שמסתיר את חוסר הקונסיסטנטיות בסדר הסימבולי. הפנטזיה משמשת מסגרת סטרוקטורלית דרכה אנו חווים את העולם כקונסיסטנטי ובעל משמעות, היא יוצרת 'בית' עבר

Ibid, pp.33,126-127²⁹⁸

Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947).p.307²⁹⁹

Žižek, p.102³⁰⁰

Ibid, Žižek.p.61³⁰¹

Ibid, pp.101,123³⁰²

האובייקט הנשגב בדמותם של בנייני ברלין הנאצית הוא מכשיר לאינטראפלציה של האזרחים הגרמנים. באמצעותו נבנית הסטרוקטורה הפנטסטית, המציאות דרכה חוזים הסובייקטיבים משמעותם גם בורחיהם מטרואמה. הקונסיסטנטיות של אותן המציאות מותנית בכך שלא יהיו מודעים לסטרוקטורה, שלא יחושו בסתייה בינה לבין המציאות:

Ideology is not a dreamlike illusion that we build to escape insupportable reality;
 [...] it is a fantasy construction which serves as a support for our reality itself: an 'illusion' which structures our effective, real social relation and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel [...] The function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from traumatic, real kernel.³⁰⁴

האיחוד של חלקו החברתי - דרך הפולקיזם, דרך החזות האחדה של המרחב הפיזי והסימבולי, דרך כינון עיר שהיא במת תיאטרון אחת גדולה, מקום הבינוס האולטימיטיבי – הוא פנטזיה אידיאולוגית: “we may say that ‘Society as a corporate Body’ is the fundamental ideological fantasy”³⁰⁵ החשיפה לחברת הומוגנית היא אוטופית, אך האידיאולוגיה הפשיסטית מודעת לכך. לכן היא מעלה את האובייקט שתופס את המקום של חוסר האפשרות למרכז הבמה כפטיש. העם, המעם החברתי, האומה, מתקיימים רק דרך נציגיהם הפטישיסטיים, שהם המפלגה והמנהיג. המקרה המובהק ביותר באידיאולוגיה הנאצית של פטיש כזה הוא כМОבן היהודי, שמשמש כאובייקט נשגב ‘רעיון’ אליו מושט האנטגוניזם החברתי. במידה פחותה משמעותית ובאופןים שונים משמש הבניין הנאצי אובייקט נשגב ‘טוב’, זה שמסתיר את העובדה כי קיים אנטגוניזם חברתי בכלל. בשני המקדים החליל החברתי, היעדר המובנה בתוך הסדר החברתי, מקבלים צורה של קיום פוזיטיבי.

תפקידה של ביקורת האידיאולוגיה, לפי זייזיק, הוא לאთר בתוכה את אותם אלמנטים נשגבים: “beyond fantasy” there is no yearning or any kindred sublime phenomenon.³⁰⁶ היא ההכרה שモושא הפנטזיה – האובייקט הנשגב – על נוכחותו המרתקת, רק ממלא את החלל בלבו של הסדר הסימבולי.

3.3 הנשגב, האובייקט הנשגב והמודרנה

לטענתו של זייזיק, ביקורת האידיאולוגיה בסטרוקטורליזם ובפוסט-סטרוקטורליזם עוסקת באופן בו סדרה של מסמנים צפיים עוברים טרנספורמציה לכדי שדה טוטאלי, והמנגונים של השיח מייצרים שדה של משמעות אידיאולוגית. ביקורת האידיאולוגיה לא עוסקת במימד שמעבר לאינטראפלציה – זה של האיוני, הפנטזיה, היעדר באחד הטענות. אך מה שאימננתי לכל אידיאולוגיה הוא האלמנט הפרה-אידיאולוגי: “what applies [...] to ideology as such: the last support of the ideological effect (of the way an ideological network of signifiers ‘holds’ us) is non-sensical, pre-ideological kernel of enjoyment” שני תהליכיים משלימים לביקורת האידיאולוגיה: הראשון הוא תהליך דיסקורסיבי, המצביע על המשמעות

Ibid, pp.111-23³⁰³

Ibid, p.45³⁰⁴

Ibid, p.126³⁰⁵

Ibid, Žižek.p.124³⁰⁶

הסימבוליית בה מוטענים מסמנים 'צפים' בשדה אידיאולוגי נתון ; והשני מכוון לחילוץ ליבת ההתענוגות שנמצאת מעבר לשדה הייצוג, כלפי מכונת האידיאולוגיה וסבביה היא בונה סטרוקטורה פנטסטית.³⁰⁷

פרק זה נדרש לתהיליך של ביקורת אידיאולוגית באמצעות הקטגוריה האסתטית של הנשגב, על פי שני התהיליכים שהיטיב להגדיר זייזיק. חלקו הראשון של הפרק עוסק בעיקר בתהיליך הדיסקורסיבי בו הוטענו בנייני *בלט העולם* *למאניה* במשמעות סימבולית, ובheivents הקונסטטטיבים והאימננטיים של המודרנה שמתקיימים בתכנית. הנשגב מוצא את עצמו שזור בתופעות מודרניות מוכרות – ניכור, חזורה, ריקנות, חרדה, ומайдך גם אומニアפונצייה, חדשנות טכנולוגית, פריצת גבולות וכיבוש המרחב המנטלי כמו גם האורבני. הוא מצוי במבנה העומק של הארכיטקטורה המודרנית משום שהוא מצוי במבנה העומק של התרבות המודרנית.

חלקו השני של הפרק התמקד במא שנמצא מעבר לשדה הייצוג, ובאופן בו ארכיטקטורה נאצית נבנית סביבבו סטרוקטורה (מטאפורית ופיוזית) פנטסטית. האובייקט הנשגב הוא מושג אסתטי ופסיכואנליטי המצווי ביסוד הסדר החברתי. הוא נגעה במסגרת ומחולק מן התרבות וההגות המודרנית. לכן, כאשר בנוין נאציז מתקף כאובייקט נשגב המודרנה היא אימננטית לו, היא חלק ממהותו הפנימית ומאבני היסוד שלו. כך, מוצאים עצם הנשגב, הארכיטקטורה הנאצית והמודרנה שזרים זה בזו, באופן שמעורר מחשבות נוספות לגבי אופייה של הארכיטקטורה והחברה המודרנית.

סיכום

הפילוסוף הצרפתי ז'אן-לוק ננסי (Nancy) טוען כי הנשגב יוצר אופנה uninterrupted into our own time from the beginning of modernity [...] it has always been a fashion because it has always concerned a break within or from aesthetics".³⁰⁸

הנשגב הוא הפרעה בתוך שדה הייצוג. הפרעה זו אינה מוגבלת רק לספירה של אסתטיקה. כאשר הפליטי לובש צורה אסתטית, ההפרעה חורגת אל תוך הסדר החברתי כולו. בכךן המודרני ניתן להצביע על דוגמאות רבות לאסתטיזציה של הפליטי. עובדה זו נדרשה לאינסטנסציה של האסתטיקה הנאצית, בדומהה של הארכיטקטורה המודרנית שיעדו הנאצים עבור בירת הרייך השליishi.

התיאור של ארכיטקטורה הנאצית בספרות המקצועית ניכון, במובן מסוים, בסמנים דומים לניסיונות הייצוג של השואה - תיאור במונחים של שגב, בדבר שנמצא מעבר לתפיסה. הדרך היחידה לדמות את השואה היא באמצעות כימות - שישה מיליון קורבנות יהודים, ספרות מקווקעות על זרעות, תילי נעלים באושוויז, ערים אף במיידאנק. המספרים העצומים נועד לייצג את ההיתכנות של הבלתי ניתן לתפיסה. גישה דומה ננקת גם לגבי ארכיטקטורה הנאצית, תחת ההבדל שהוא אין צורך דרך חפצים אחרים, בשל מופעה המטראלי. כך, כשבאים לתאר ארכיטקטורה הנאצית ואת המונומנטליות החריגת של מונימט אוורכי הבניינים והיקפים במטרים רבים, את מספר הלבנים, מספר קורות הפלדה, כמות עובדי הכפיה שנדרשו כדי להציג את כל האבני שנעשתה בהן שימוש וולuros אותו לכדי מונומנט בניוי. כל אלה נועד להלום בקורא כדי להמחיש את שאיופתו הכהונית של הפיהרר והנטיות המגולמניות המגולמות בארכיטקטורה הנאצית. אלא שלרוב שם נותר הדיוון, בrama הטקטונית הקונקרטית. האם לא ניתן היה לבצע את אותה הספריה גם ביחס לגورد שחקים ניו-יורקי ממוצע מאותה התקופה? האין היא תקפה בימינו לאינספור בניינים שהיקפים לא נופל מזה של הבניינים הנאצים (די בדוגמה של אצטדיון 'קון היצפור' מאולימפיאדת בייג'ין, שעקב בנייתו נוצר מחסור עולמי בברזיל)? האין גובהו הנשגב של גורדי שחקים מושא לתחרויות יוקה בין ערים ומדיניות? האם הם נשגים באותו האופן בו בניין נאצי הינו נשגב?

בעובדה זו ניסיתי לפתח דיוון שונה ביחס לנשגב, וגם לבחון את ביטויו הנשגב באופן הספציפי לארכיטקטורה הנאצית. ביטויים אלה חורגים מהערכה כמותית גרידא, ונוגעים לאבני היסוד של הסדר החברתי-סימבולי. להבדיל מן השואה, הרבה יותר קל יותר לשאש אליהם ישירות ולפתח שיח לגבי מה שנמצא מאחוריו שדה הייצוג - בכל זאת עסקינו בבניינים, ורוק באמצעותם באנשים.

לאון קרייר תוהה אם מותר לנו למצוא יופי בארכיטקטורה ששירתה והכשירה את הלגיטימיות של מערכת פוליטית אותה אנחנו מתעלבים.³⁰⁹ לטעמו, וגם לטעמי, התשובה היא כן. ההתקמדות הספציפית של היתה בקטגוריה האסתטית של הנשגב, ולא היפה, אך גם לגבי הנשגב ניתן לשאול את אותה השאלה והף ביתר שeat. הנשגב מצוי בארכיטקטורה הנאצית וכפי שניסיתי להציג, הוא נוכח בכל רבדיה ואף קשור קשר בלתי נפרד במודרניות שלה. הסכנה הכרוכה בפעולות ה"מציאות" או הצבעה היא נפילה למלוכות שפרידלנדר מזהיר מפניה:

הנאציזם ירד מן הבימה, אך הדיבוק שהוא לדמיון בימינו, והיוזמות הנוסח החדש, המשוחרר מפרש אותו בלי הרף – מעמידים אותנו בהכרח מול שאלה נחרצת: האם תשומת לב זו, הנצמדת אל העבר, אינה אלא חזית שוא, כסמו של מופע ראוות,

Jean-Luc Nancy, 'The Sublime Offering', in *Of the Sublime: Presence in Question*, trans. by Jeffery S. Librett, ed. by Jean-Francois Courtine et al. (Albany: SUNY Press, 1993).p.25 Krier.p.xiii³⁰⁹

אייזה גירוש שדים, או שמא נובעת היא מן הצורך להבין; או אולי זהו, שוב ושוב, ביטוי לפחדים סמויים אצל אלה, וביטוי לכיסופים כמוסים אצל אחרים?³¹⁰

וכך, מול היבתו המהותיים של הנאציזם, נמצא לא רק התחושה בזדון, אלא גם, ובעיקר, את דרכי הbhava והפרשנות הbhava הולמות שלנו; אלה הופכות על נקלה למנגנון הגנה מפני עצם השפעתו של העבר, כלומר – לגירוש שדים, טיהור הארץ, בכל מובני האפשרים של הביטוי.³¹¹

כולי תקווה שלא טיהרתי את הארץ, אלא רק הצבתי אותו בפרשנטיביה שונה.

³¹⁰ פרידלנדר. עמ' 15
³¹¹ שם, עמ' 106

רשימהביבליוגרפית

ספרות ראשונית:

בנימין, ואלטר, מבחר כתבים – כרך א': המשוטט, תרגום לעברית: דוד זינגר, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996)

——— מבחר כתבים – כרך ב': הרהורים, תרגום לעברית: דוד זינגר, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996)

נוימן, בעז, ראיית העולם הנאצית: מרחב, נוף, שפה (חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2002)

צוקרמן, משה, פרקים בסוציולוגיה של האמנות (תל אביב: משרד הבטחון, 1996)

פסט, יואכים, אלברט שפער: פסק דין סופי (אור יהודה: דבר, 2008)

פרידלנדר, שאול, קישוט ומוות: על השתקפות הנאציזם (ירושלים: כתר, 1985)

שפער, אלברט, בתוככי הרוך השלישי: זכרונות (תל אביב: בוסטון, 1979)

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. by Adam Phillips (Oxford UK ; New York: Oxford University Press, 1990)

———, *Reflections on the Revolution in France and on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to That Event*, ed. by Conor Cruise O'brien (Harmondsworth, Middlesex: Penguin books, 1969)

———, *The Correspondence of Edmond Burke*, ed. by Thomas W. Copeland (Cambridge: Cambridge University Press)

Derrida, Jacques, *The Truth in Painting* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987)

Freud, Sigmund, 'The Uncanny', in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, v. VXII (London: Hogarth Press / Institute of Psychoanalysis, 1955), pp. 219–56

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. I (Oxford: Oxford University Press, 1998)

———, *Lectures on the Philosophy of Religion*, ed. by Peter C. Hodgson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988)

———, *The Phenomenology of Spirit* (Oxford: Clarendon Press, 1977)

Helmer, Stephen Dean, *Hitler's Berlin: The Speer Plans for Reshaping the Central City* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985)

Hitler, Adolf, *Mein Kampf* (Boston: Houghton Mifflin, 1971)

Kant, Immanuel, *Critique of Judgement*, ed. by Nicholas Walker, 2nd edn (New York: Oxford University Press, 2007)

———, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 2nd edn (Berkeley: University of California Press, 1981)

———, *On History* (Indianapolis: Bobbs-Merril Educational Publishing, 1963)

Krier, Léon, *Albert Speer : Architecture 1932-1942* (New York: Monacelli Press, 2013)

Lacan, Jacques, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*, ed. by Jacques-Alain Miller (Cambridge, UK: Polity, 2014)

_____, *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan*, ed. by Jaques-Alain Miller (Hove: Routledge, 2013)

_____, 'The Mirror-Phase as a Formative of the Function of the I', in *Mapping Ideology*, ed. by Slavoj Žižek (London: Verso, 1994), pp. 93–99

Le Corbusier, 'La Rue', in *Oeuvre Complète 1910-1929* (Zurich: Girsberger, 1937)

_____, *Le Voyage d'Orient* (Paris: Les Editions Forces Vives, 1966)

_____, *New World of Space* (New York: Reynal and Hitchcock and The Institute of Contemporary Art, Boston, 1948)

Longinus, Cassius, 'Longinus' *On Sublimity*, ed. by D.A Russel (Oxford: Clarendon Press, 1965)

Lyotard, Jean-François, 'Presenting the Unpresentable: The Sublime', *Artforum*, 20 (1982), 64–67

_____, *The Differend: Phrases in Dispute* (Manchester: Manchester University Press, 1988)

_____, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)

_____, 'The Sign of History', in *Post-Structuralism and the Question of History*, ed. by Derek Attridge, Geoffrey Bennington, and Robert Young (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)

_____, 'The Sublime and the Avant-Garde', *Artforum*, 20 (1982), 36–40

Lyotard, Jean-François, and J.L. Thebaud, *Just Gaming* (Manchester: Manchester University Press, 1985)

Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, ed. by Raymond Guess and Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)

Newman, Barnett, 'The Sublime Is Now', in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. by John P. O'Neill (Berkeley and Los Angles: University of California Press, 1948), pp. 171–73

Ruskin, John, *Modern Painters*, ed. by George Allen (New York: Longmans, Green and Co., 1903)

_____, *The Seven Lamps of Architecture*, 3rd edn (London: Waverly Book Co., 1920)

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *System of Transcendental Idealism* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1978)

Schiller, Friedrich, 'On The Sublime', in *Essays*, ed. by Walter Hinderer and Daniel Dahlstrom (New York: Continuum, 1988)

Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation* (Indian Springs, CO: Falcon's Wing Press, 1958)

Speer, Albert, *Spandau : The Secret Diaries* (London: Collins, 1976)

Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics* (New York: Overlook Press, 2002)

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny : Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: MIT Press, 1992)

- , 'The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime', *Assemblage*, 3 (1987), 6–29 <<http://www.jstor.org/stable/3171062>> [accessed 12 April 2014]
- , *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (boston: MIT Press, 2002)
- Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989)

ספרות משנהית:

- אריאלי, דנה, *הפנטום הנאצי: מסע בעקבות שרידי הרייך השלישי* (תל אביב: רסלינג, 2014)
- , *אמנות ורודנות: אונגרד ואמנות מגוista במשטרים טוטליטריים* (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2008)
- באוון, זיגמונט, *מודרניות והשואה*, עורך: עמוס גולדברג, תרגום לעברית: יניב פרקש (תל אביב: רסלינג, 2013)
- נוימן, בעז, *להיות ברפובליקת ויימאר* (רעננה: עם עובד, 2007)

- Benjamin, Andrew, ed., *The Lyotard Reader* (Oxford: B. Blackwell, 1989)
- Bloch, Ernst, *The Principle of Hope* (Oxford: B. Blackwell, 1986)
- Boileau, Nicolas, *Le Traité Du Sublime Ou Du Merveilleux Dans Les Discours* (Paris: D. Thierry, 1674)
- Bolla, Peter De, *The Discourse of the Sublime : Readings in History, Aesthetics, and the Subject* (Oxford: B. Blackwell, 1989)
- Brody, Jules, 'Boileau and Longinus', in *Le Sublime En France: 1660-1714* (Genève: Droz, 1958)
- Buck-Morss, Susan, 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', *OCTOBER-CAMBRIDGE*, 62 (1992), 3–41
- Burnet, Thomas, *The Sacred Theory of the Earth*, ed. by Basil Wiley (London: Centaur Press, 1965)
- Carter, Erica, *Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (London: BFI Pub., 2004)
- Curtis, William J. R., *Modern Architecture since 1900*, 3rd edn (Oxford: Phaidon, 1996)
- Darré, Richard Walter, 'The Peasantry as the Key to Understanding He Nordic Race', in *Nazi Ideology Before 1933* (Austin: University of Texas Press, 1978)
- Deák, István, *Weimar Germany's Left-Wing Intellectuals: A Political History of the Weltbühne and Its Circle* (Berkeley: University of California Press, 1968)
- Etlin, Richard A., 'Architecture and the Sublime', in *The Sublime: From Antiquity to the Present*, ed. by Timothy M. Costelloe (New York: Cambridge University Press, 2012), pp. 230–73
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture : A Critical History*, 4th edn (London ; New York: Thames&Hudson, 2007)
- Goethe, Johann Wolfgang von, *The Maxims and Reflections of Goethe* (New York: The Macmillan Company, 1906)

Guyer, Paul, '18th Century German Aesthetics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2014 <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/aesthetics-18th-german/>>

———, 'The German Sublime After Kant', in *The Sublime : From Antiquity to the Present*, ed. by Timothy M. Costelloe (New York: Cambridge University Press, 2012), pp. 102–17

Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge, UK: Polity, 1989).

Herf, Jeffery, *Reactionary Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)

Hitchcock, Henry Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (New Haven: Yale University Press, 1987)

Jaskot, Paul B., *The Architecture of Oppression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy* (London: Psychology Press, 2000)

Koellreuter, Otto, *Deutsches Verfassungsgericht - Ein Grundriss* (Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1938)

Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947)

Landow, George P., *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971) <<http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories>>

Leitch, Vincent B., *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York: Norton, 2001)

Leitner, Bernhard, and Sophie Wilkins, 'Albert Speer, the Architect from a Conversation of July 21, 1978', *October*, 20 (1982), 14–50

Morley, Simon, 'Introduction: The Contemporary Sublime', in *The Sublime*, ed. by Simon Morley (London; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2010), pp. 12–20

Nancy, Jean-Luc, 'The Sublime Offering', in *Of the Sublime: Presence in Question*, ed. by Jean-François Courtine et al. (Albany: SUNY Press, 1993)

O'sullivan, Feargus, 'Berlin's Old Nazi Airport Is Now a Syrian Refugee Camp', *CityLab*, 2015 <<http://www.citylab.com/housing/2015/10/berlins-old-nazi-airport-is-now-a-syrian-refugee-camp/412906/>> [accessed 28 December 2015]

Pascoe, David, *Airspaces* (London: Reaktion Books, 2001)

Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin books, 1991)

Poe, Edgar Allan, 'The Fall of the House of Usher', 1839 <<http://poestories.com/read/houseofusher>> [accessed 21 August 2016]

Richie, Alexandra, *Faust's Metropolis: A History of Berlin* (New York: Carroll & Graf, 1998)

Ruddock, Paul, 'Nazi Neoclassicism and the Challenge of Modernity: A Study of the Role of Architecture in the Context of Modernism' (Queen's University, Canada, 2006)

Scobie, Alex, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity* (Philadelphia: Penn. State University Press, 1990)

Shaw, Philip, *The Sublime* (New York: Routledge, 2006)

Sigfried, Giedion, *Space, Time and Architecture : The Growth of a New Tradition*, 5th edn (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967)

Simmel, Georg, 'The Metropolis and Mental Life', in *The Blackwell City Reader*, ed. by Gary Bridge and Sophie Watson (Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2002), pp. 11–19

Simpson, David, ed., *The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetics and Literary Criticism from Lessing to Hegel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988)

Strasser, Gregor, 'Draft of a Comprehensible Program of National Socialism', in *Nazi Ideology Before 1933* (Austin: University of Texas Press, 1978)

Taylor, Robert R., *The Word in Stone : The Role of Architecture in the National Socialist Ideology* (Berkeley: University of California Press, 1974)

Yerbury, F.R., 'In Germany Now, 1933', in *Form and Function : A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939*, ed. by Charlotte, Benton, Tim Benton, and Dennis Sharp (London: Crosby Lockwood Staples in association with the Open University Press, 1975), pp. 213–14

רשימת דימויים

מס' עמי לציוון התמונה בטקסט

תמ' 1.	שדה התעופה טמפלהוף, כיכר כניסה
52, 3
תמ' 2.	טמפלהוף, תצלום אוויר
3
תמ' 3.	דרך טמפלהוף : שדה התעופה ובניינים סמוכים
3
תמ' 4.	אטינן לואי בולה, Cénotaphe à Newton, חזית
22
תמ' 5.	אטינן לואי בולה, Cénotaphe à Newton, חזך
22
תמ' 6.	אטינן לואי בולה, Cénotaphe à Newton, חזך
22
תמ' 7.	קלוד ניקולא לדו, Ville Ideale de Chaux, פרספקטיבה
23
תמ' 8.	קלוד ניקולא לדו, בית הקברות לעיר שו, תכנית וחתך
23
תמ' 9.	ג'וזף מאלורד ויליאם טרנר, סופת שלגים - אניית קיטור בפתח נמל
24
תמ' 10.	ג'ון ראסקין, The Glacier des Bois
24
תמ' 11.	פרדריק מאגנוס פיפור, מפט גן סטורהד
24
תמ' 12.	גן סטורהד
24
תמ' 13.	ג'ון ראסקין, שאמוני
25
תמ' 14.	פלאצו וקיו (Palazzo Vecchio)
25
תמ' 15.	ארמוון הד'זגה (Palazzo Ducale)
25
תמ' 16.	ג'ון ראסקין, בורת עמוד מהארקדה התחתונה של ארמוון הד'זגה, נציה
26
תמ' 17.	ג'ון ראסקין, קשת מהזית כניסה סאן מישל מלוקה
26
תמ' 18.	ברונו טאוט, ארכיטקטורה אלפינית, תכנית
39
תמ' 19.	מיס ואן דר רוהה, תכנית אב למכון הטכנולוגי של אילינוי (III)
39
תמ' 20.	לה קורבוזיה, Une Ville Contemporaine de trois millions d'habitants
58, 40
תמ' 21.	לה קורבוזיה, Une Ville Contemporaine de trois millions d'habitants, פרספקטיבה
58, 40
תמ' 22.	לה קורבוזיה, Ville Radieuse, מודל
58, 40
תמ' 23.	לה קורבוזיה, Ville Radieuse, תכנית
40
תמ' 24.	מרכז התכנון העירוני של ברלין, תכנית לברלין עם סקיצת שינוי של היטלר
48
תמ' 25.	אלברט שפער, ציר צפון-דרום
48
תמ' 26.	אלברט שפער, ציר צפון-דרום – מבט מהקצה הדרומי, מודל
48
תמ' 27.	אלברט שפער, היכל העם וכיכר Konigsplatz, תוכנית
48
תמ' 28.	אלברט שפער, היכל העם, Konigsplatz, מודל
48
תמ' 29.	אדולף היטלר, סקיצה להיכל העם
48
תמ' 30.	אדולף היטלר, סקיצה לקשת הניצחון
48
תמ' 31.	אלברט שפער, שער ברנדנבורג, הריאיכסטאג והיכל העם, מודל
48
תמ' 32.	אלברט שפער, שדה התעופה וציר צפון-דרום, מודל
49
תמ' 33.	אלברט שפער, מערבי תחבורת סיבוב ציר צפון-דרום, מפה
49
תמ' 34.	אלברט שפער, בירת העולם גרמניה - תכנית סופית: הבניינים שהוקמו והבניינים שנחרשו
51
תמ' 35.	פול וקלואס אנגלה, טרמינל טמפלהוף, 1925-29
51
תמ' 36.	כינוס ה-1 בmai של המפלגה הנאצית בטמפלהוף
51
תמ' 37.	מרכז התכנון העירוני של ברלין, תכנית לברלין עם סקיצת שינוי של היטלר
51
תמ' 38.	ארנסט זאגבייל, שדה התעופה טמפלהוף על תוואי השדה הקודם, תוכנית
52

תמ' 39. ארנסט זאגביל, טמפלהוף – טרמינל, האנגורים מקורים ומסלול ההסעה, תכנית.....	52.....
תמ' 40. טמפלהוף – פרט חזית כניסה.....	52.....
תמ' 41. טמפלהוף – טרמינל הנוסעים.....	52.....
תמ' 42. טמפלהוף בעת בניין השדר – קונסטרוקציית בטון ופלדה.....	52.....
תמ' 43. ארנסט זאגביל, חתך אורך דרך אולם הנוסעים.....	52.....
תמ' 44. טמפלהוף – חזית קדמית רדיאלית.....	52.....
תמ' 45. תוואי טמפלהוף החדש על גבי השטח הבניי המקורי, מפה.....	52.....
תמ' 46. טמפלהוף – חזית האנגורים מכיוון השדה.....	52.....
תמ' 47. טמפלהוף – גג האנגורים.....	52.....
תמ' 48. טמפלהוף – פנים האנגר וקירוי פלדה.....	52.....
תמ' 49. טמפלהוף – דרך השירות ומסלול הרכבת.....	52.....
תמ' 50. טמפלהוף – מגדלי מדרגות, אקסונומטריה ותכנית.....	52.....
תמ' 51. ארנסט זאגביל, חתך רוחב אופייני להאנגורים.....	52.....
תמ' 52. טמפלהוף – תצלום תעומלה של מטוסי קרב.....	52.....
תמ' 53. מחסה לפלייטים בהאנגר של טמפלהוף.....	52.....
תמ' 54. מרכ'לו פיאצ'ינטיני, EUR (Esposizione Universale di Roma), תכנית אב.....	58.....
תמ' 55. Gran Via, מדריד.....	58.....
תמ' 56. בירת הסוציאליזם מוסקבה, תכנית.....	58.....
תמ' 57. השדרה הגדולה לעומת המול בוושינגטון, תכניות.....	58.....
תמ' 58. זילגרין, הצעה לכיכר האזרחות של שיקAGO.....	58.....
תמ' 59. לה פלאטה, ארגנטינה, תצלום אוורור.....	58.....
תמ' 60. השדרה הגדולה לעומת Ville Radieuse, תכניות.....	58.....
תמ' 61. טמפלהוף לעומת נמל תעופה הגדולים בעולם – דובאי, קנסאי וביג'יין, תצלומי אוורור.....	59.....
תמ' 62. טמפלהוף – פרוזדור A2.....	59.....
תמ' 63. הנס פרנק, 'ברלין הישנה בתוך השדרה הגדולה', קריקטורה.....	59.....
תמ' 64. טמפלהוף – תל-אביב.....	59.....
תמ' 65. Parallel of Ancient and Modern Buildings.....	59.....
תמ' 66. היכל העם ומצבת קבורה לניאוטון, חתכים.....	60.....
תמ' 67. אלברט שפאר, השדרה הגדולה, מודל.....	60.....
תמ' 68. אלברט שפאר, השדרה הגדולה, מודל.....	60.....
תמ' 69. ארנסט זאגביל, טמפלהוף – חזיתות מגדלים 6-8.....	62.....
תמ' 70. טמפלהוף – חזית חזרתית.....	62.....
תמ' 71. אורלי אבן, טמפלהוף – מקטע חזית, רישום.....	62.....
תמ' 72. אלברט שפאר, פרט מחזית לשכת הקנצלר, mockup וקמין בבית הקיט של שפאר.....	62.....
תמ' 73. אלברט שפאר, קתדרלת האורות, אצטדיון צפלין, נירנברג.....	64.....
תמ' 74. טמפלהוף כ"חומות העיר", חתך רוחב אופייני.....	67.....
תמ' 75. טמפלהוף, מבט על.....	67.....
תמ' 76. הייעדר בלב הייצוג.....	67.....

נספח דימויים



1. שדה התעופה טמפלהורף, מיכר כניסה, אוקטובר 2009, צילום צבע

[אורלי אבן]

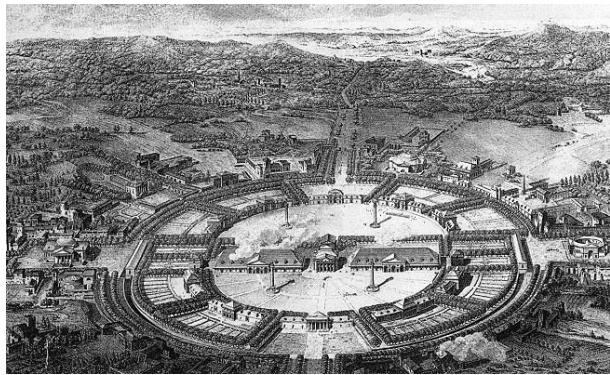
2. טמפלהורף, צילום אוויר

[<http://www.viajetjet.com>]



3. דרך טמפלהורף : שדה התעופה ובניינים סמוכים, אוקטובר 2009, צילום צבע

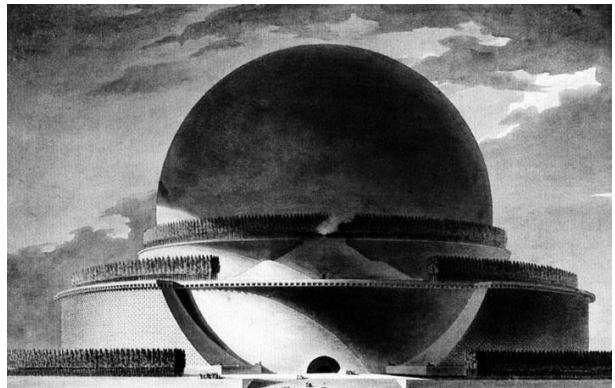
[אורלי אבן]



קלוד ניקולא לדו, **Ville Ideale de Chaux**, 7

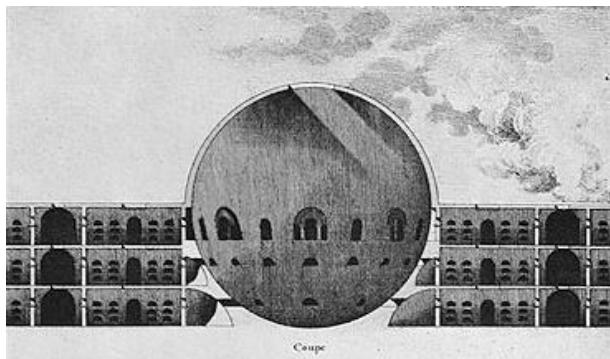
פרספקטיבה, 1804

[<https://commons.wikimedia.org>]



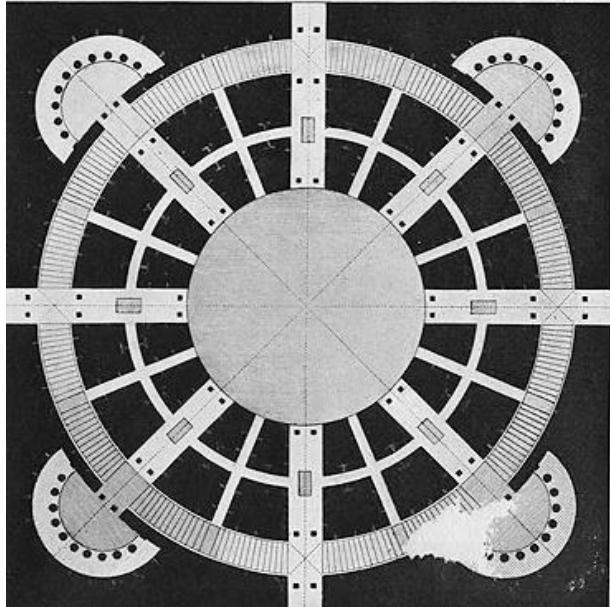
этин луи буле, **атин луи буле**, 4

诙言, [Bibliotheque National de France] 1784



этин луи буле, **атин луи буле**, 5

诙言, [Bibliotheque National de France] 1784

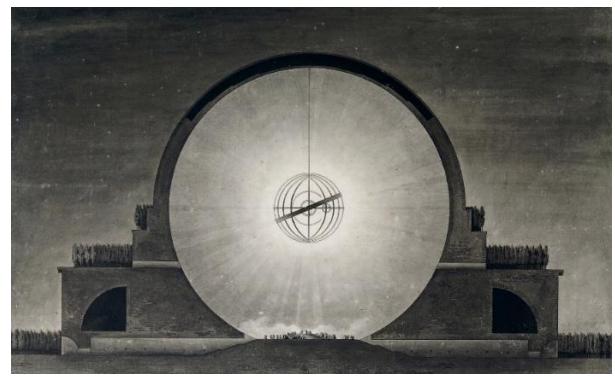


קלוד ניקולא לדו, **בית הקברות לעיר שי**, 8

וחתך, 1804

Design Library Image Collection: [

<http://images.lib.ncsu.edu/luna>



этин луи буле, **атин луи буле**, 6

诙言, [Bibliotheque National de France] 1784



12. גן סטורהץ, ספטמבר 2004, צילום צבע

[לצינה, <https://commons.wikimedia.org>]

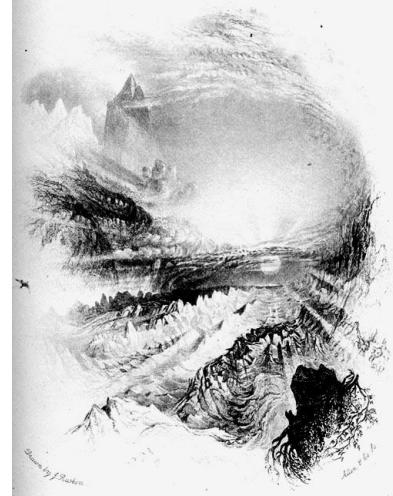


9. ג'וזף מאלורד וויליאם טרנר, סופת שלגים - אניית קיטור בפתח נמל, 1842, שמן על בד, 91.5*122 ס"מ [מויזיאון טייט, לונדון]



13. ג'ון ראסקין, שאמוני, צבעי מים

[John Ruskin, *Works*, Frontispiece volume II]



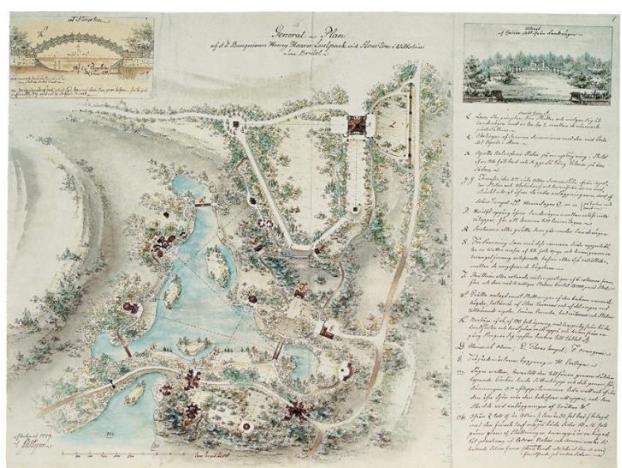
10. ג'ון ראסקין, The Glacier des Bois, 1843

[John Ruskin, *Works*, facing II, 224]



14. פלאצו וקיו (Palazzo Vecchio), פירנצה, איטליה, אוקטובר 2005, צילום צבע

[<https://commons.wikimedia.org>]

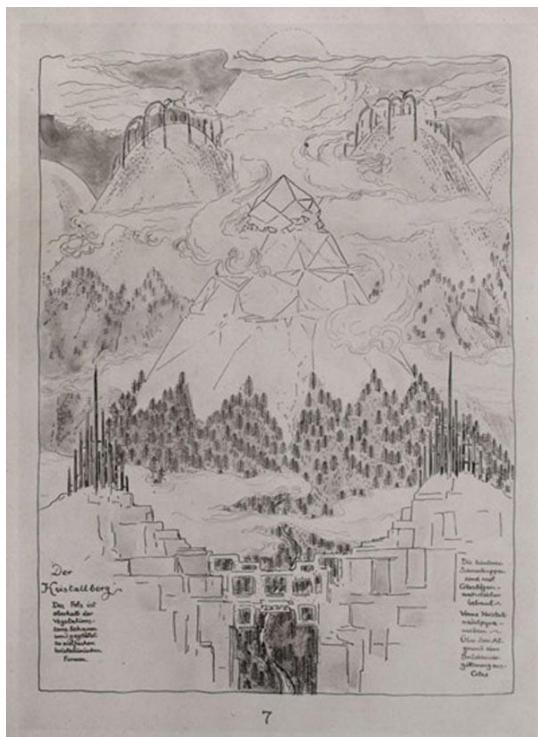


11. פרדריק מגנוס פייפר, מפת גן סטורהץ, 1779, וילשייר, אנגליה, [Royal Academy of Fine Arts, Stockholm]

[Royal Academy of Fine Arts, Stockholm]



17. ג'ון ראסקין, **קשת מוחזית בנסית סאן מישל מלוקה**, רישום [John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*. Plate VI, p.95]



18. ברונו טאוט, **ארQUITטורה אלפינית**, תכנית, 1917-19
[http://socks-studio.com] 7, לוח 7, 1917-19

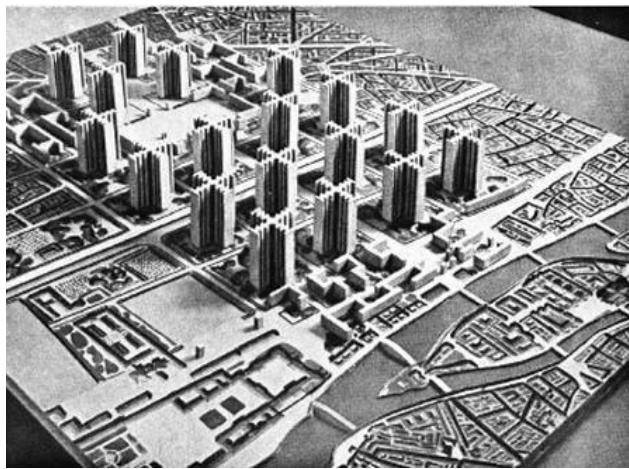


15. **ארמון הדוויה (Palazzo Ducale)**, ונציה, איטליה, אפריל 2007, צילום צבע

[Andrew Balet, <https://commons.wikimedia.org>]



16. ג'ון ראסקין, **כותרת עמוד מהארקדה התחתונת של ארמון הדוויה**, ונציה, רישום [John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 3rd edn (London: Waverly Book Co., 1920). Plate V, p.92]



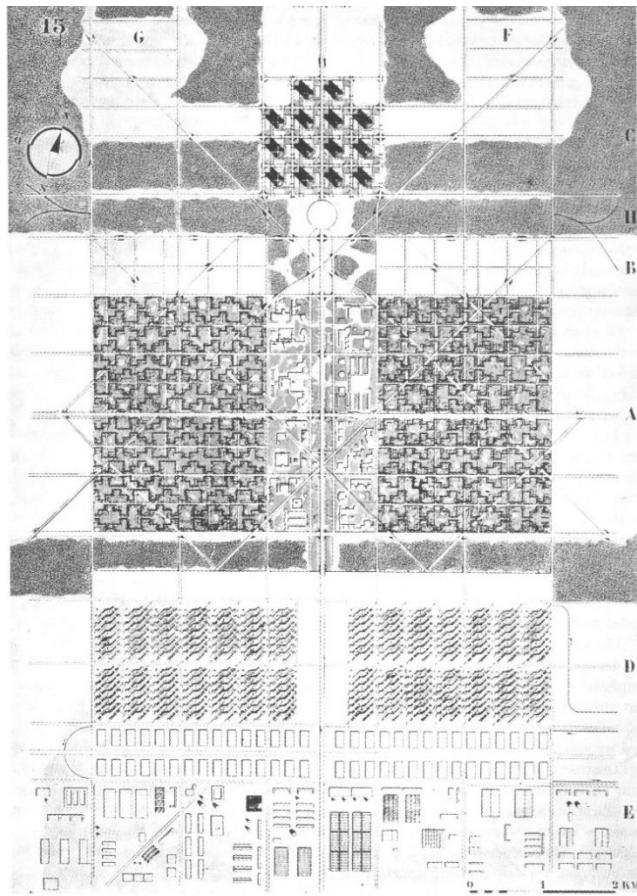
לה קורבזיה, Ville Radieuse, מודל, 1935 .22

[<http://www.archdaily.com>]



19. מיס ואן דר רוהה, **תבנית אב למכוון הטכנולוגי של אילינוי (IIT)**, שיקAGO, 1940

[<http://chicago.curbed.com>]

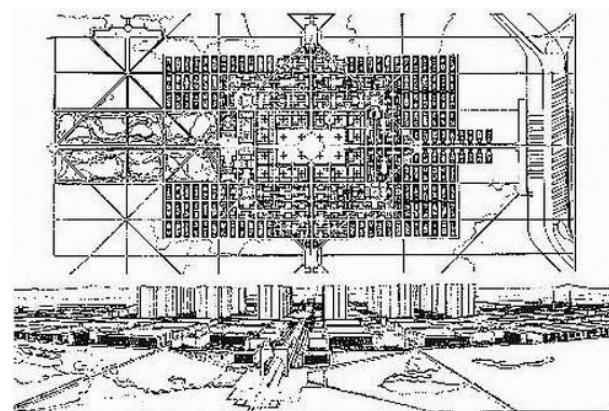


La planimetria della Ville Radieuse (Le Corbusier).

abitazioni; B, alberghi e ambasciate; C, città degli affari; D, industrie; E, industrie pesanti (tra le due i depositi generali e i due); F, G, nuclei satelliti con caratteri speciali (per es., città degli studi, centro del governo, ecc.); H, stazione ferroviaria e aeroporto.

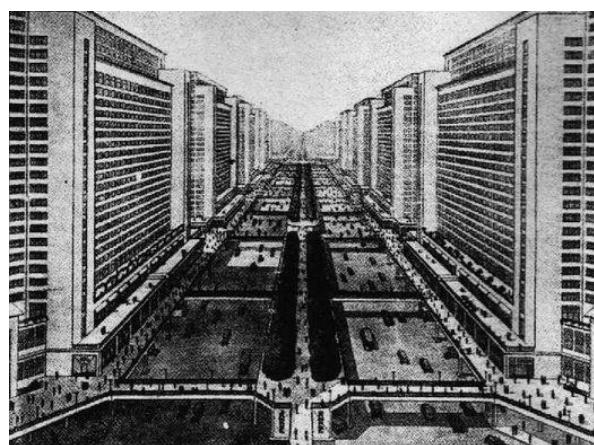
לה קורבזיה, Ville Radieuse, תוכנית, 1935 .23

[<http://www.archdaily.com>]



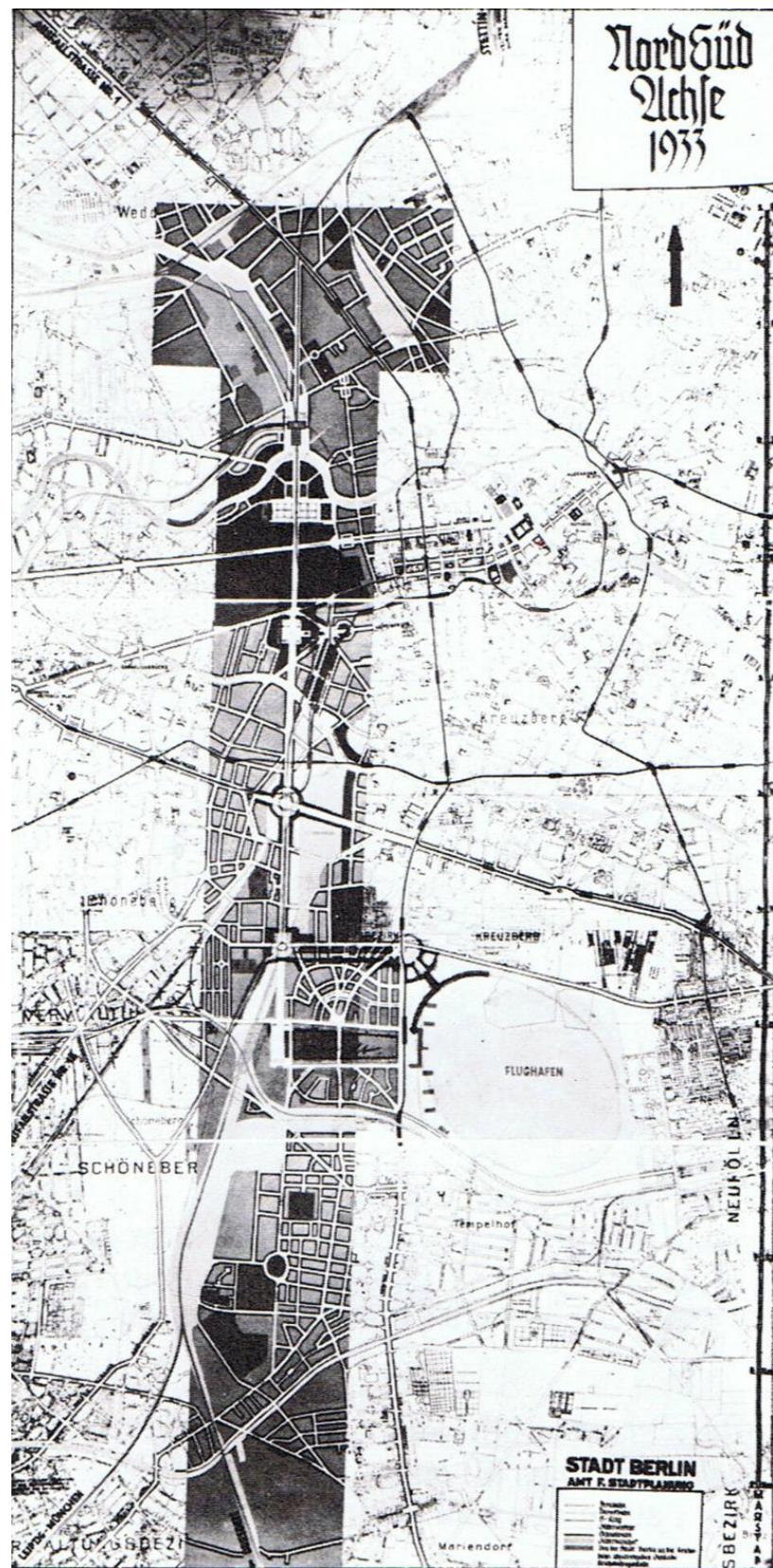
20. לה קורבזיה, **Une Ville Contemporaine de trois millions d'habitants**, תוכנית ופרספקטיביה, 1923

[<http://utopies.skynetblogs.be>]



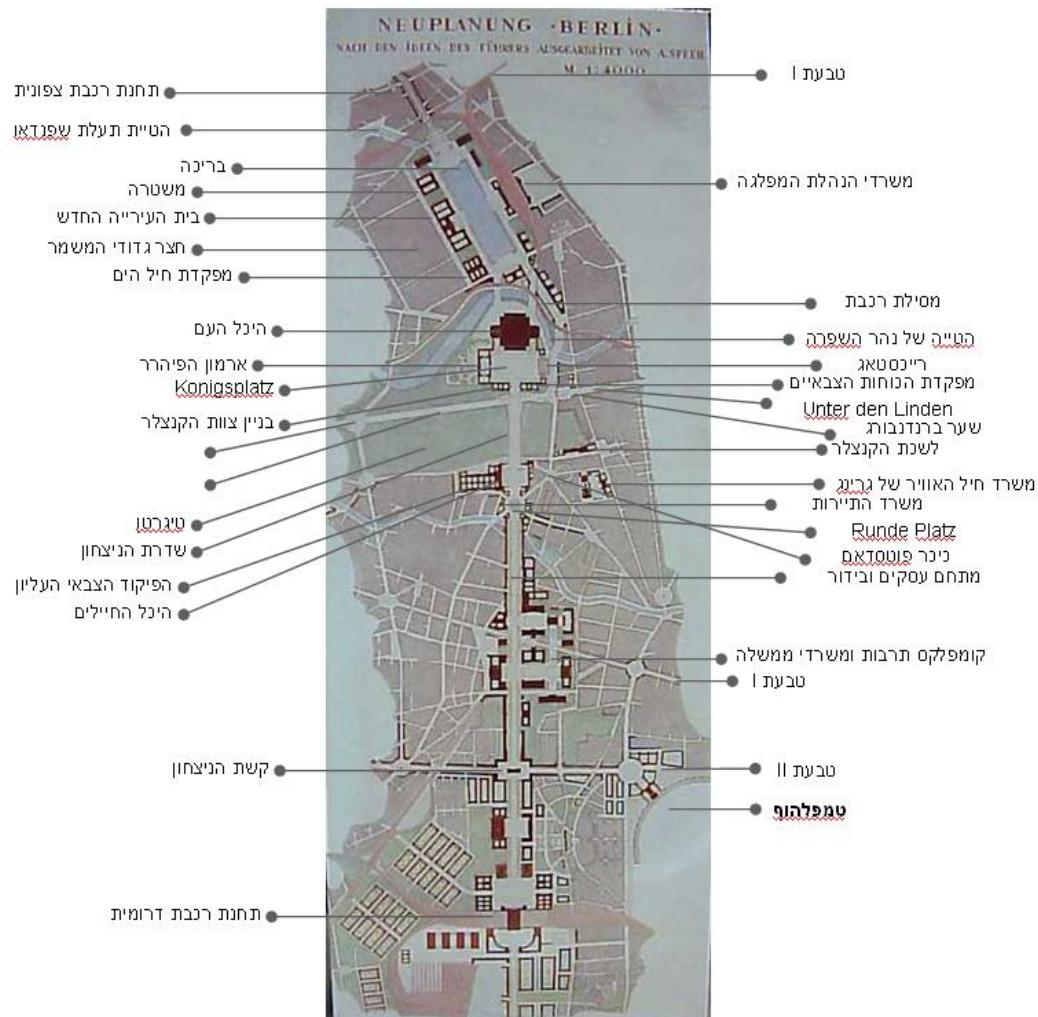
21. לה קורבזיה, **Une Ville Contemporaine de trois millions d'habitants**, פרספקטיביה של השדרה הראשית, 1923

[<http://utopies.skynetblogs.be>]



24. מרכז התכנון העירוני של ברלין, **תכנית לברלין**
עם **סקיצת שינויים של היטלר**, 1933

[Library of Congress, Geography and Map Devision]



25. אלברט שפער, תוכנית ציר צפון-דרום, 1939.

[http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_29_1999/Map3.jpg]

26. אלברט שפער, ציר צפונ דרום – מבט מהקצה הדרומי,
מודל, 1936

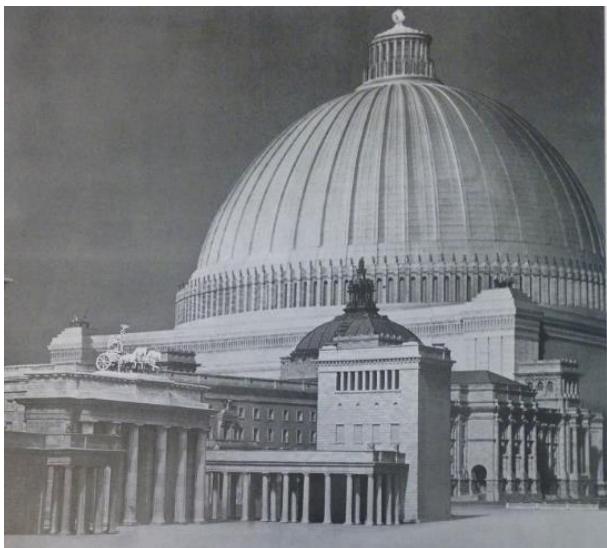
[[http://faculty-web.at.northwestern.edu/arthistory/werckmeister/April 29 1999](http://faculty-web.at.northwestern.edu/arthistory/werckmeister/April%2029%201999)]





30. אדולף היטלר, **סקיצה** ל凱שת הניצחון, 1925

[אוסף אלברט שפער, Krier.]

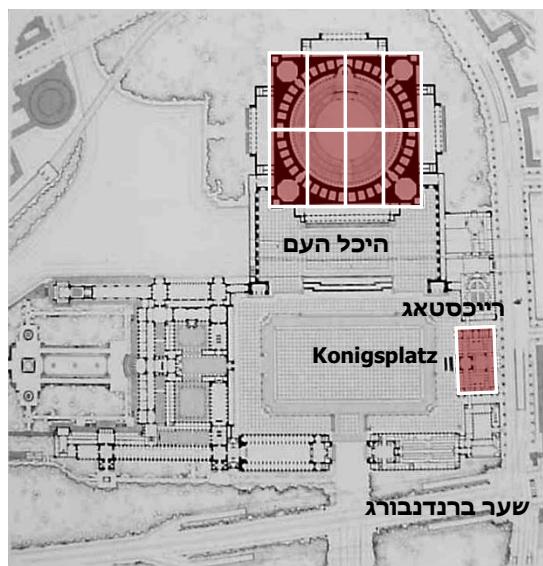


31. אלברט שפער, **שער ברנדנבורג, הרייכסטאג והיכל העם**, מודל, 1937-40



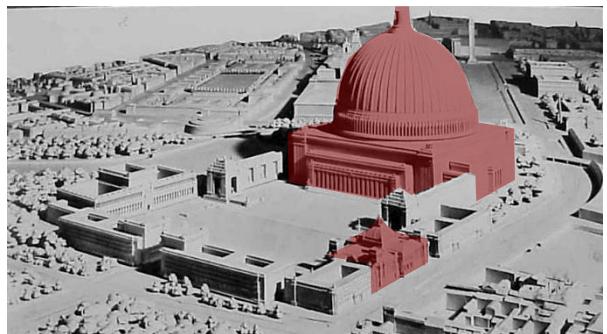
32. אלברט שפער, **שדה התעופה וציר צפון-דרום**, מודל, 1936

[http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_29_1999]



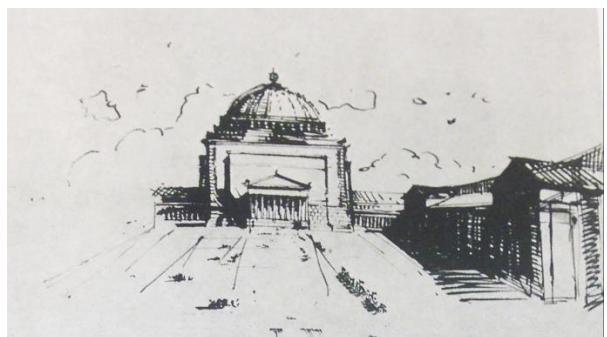
27. אלברט שפער, **היכל העם וכיכר Konigsplatz**, תוכנית, 1936

[http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_29_1999]



28. אלברט שפער, **היכל העם וכיכר Konigsplatz**, מודל, 1936

[http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_29_1999]



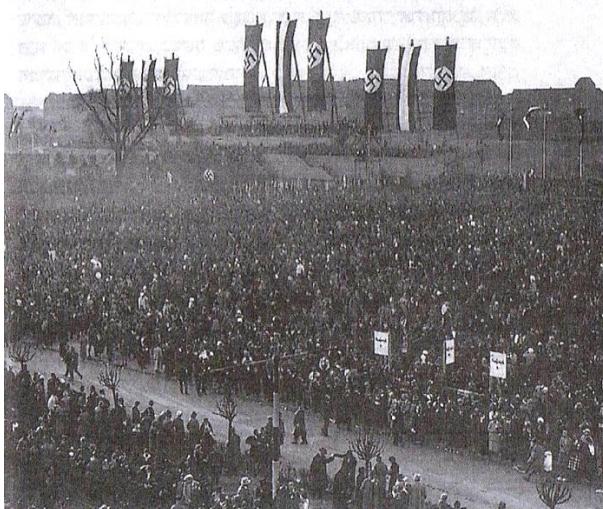
29. אדולף היטלר, **סקיצה** להיכל העם, 1925

[אוסף אלברט שפער, *Albert Speer : Architecture 1932-1942* (New York: Monacelli Press, 2013).]



35. פול וקלאוס אנגלר, טרמינל טמפלהוף, 1925-
29, צילום אוויר

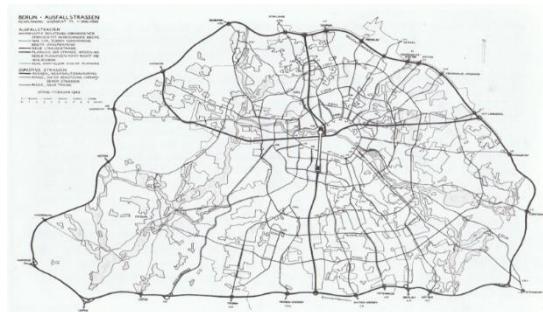
The Senate Department for Urban Development, Berlin: Exposé for the Berlin-Tempelhof Airport Building



36. כינוס ה-1 במאי של המפלגה הנאצית
בטמפלהוף, 1933, צילום
[פסט, יוונים, אלברט שפער : פסק דין סופי (אור
יהודה : דבר, 2008, עמ' 46)]

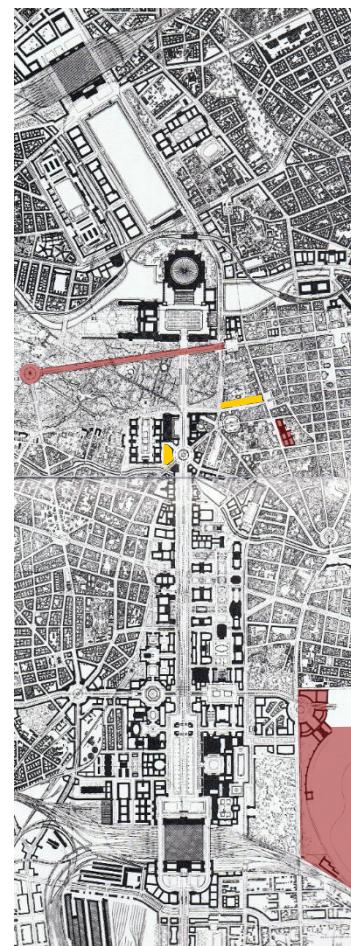


37. מרכז התכנון העירוני של ברלין, תוכנית
לברלין עם סקיצת שינויים של היטלר, 1933, פרט



33. אלברט שפער, מערכיו תחבורה סיבוב ציר צפון-
דרום, מפה

Architekten-und-Ingenieur Verein zu Berlin, hrsg., *Berlin und seine Bauien*, Vol.II (Berlin: Wilhelm Ernst&Sohn, 1964), p.61



בנייה/שטח קיים

בנייה שנבנה ונחרס

34. אלברט שפער, *בירת העולם גרמניה - תוכנית
סופית: הבניינים שהוקמו והבנייה שנחרשו*, 1940

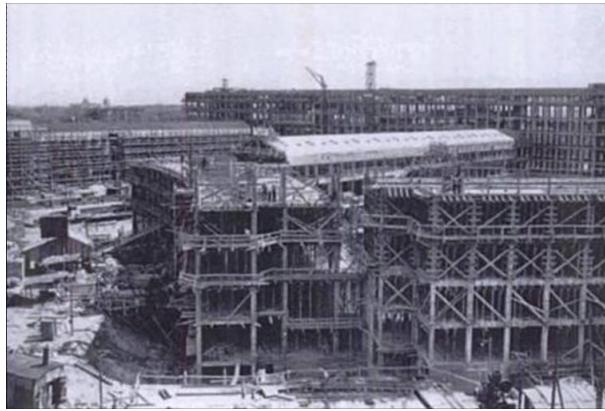
Larson, Lars Olof, *Die Neugestaltung der Reichshauptstadt* (Stockholm: Almqvist&Wiksell International, 1978). p.145



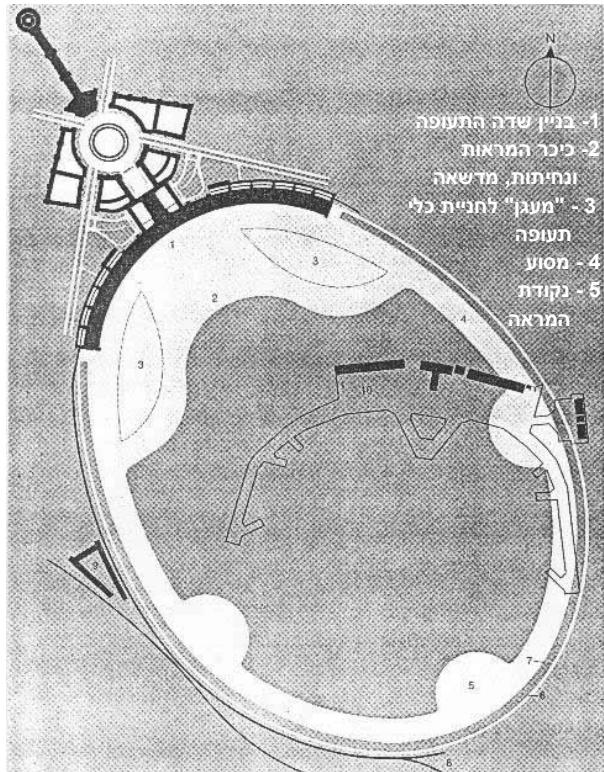
40. טמפלהורף – פרט חזית כניסה, אוקטובר 2009, צילום צבע [אורלי אבן]



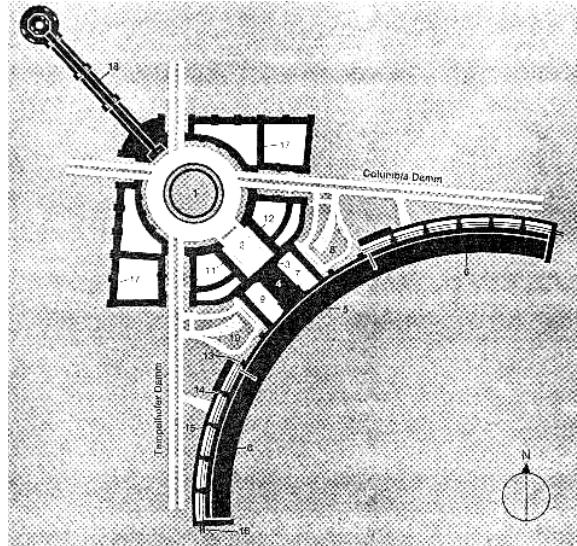
41. טמפלהורף – טרמינל הנוסעים, אוקטובר 2009, צילום צבע [אורלי אבן]



42. טמפלהורף בעת בנייתו השלד – קונסטרוקציית בטון ופלדה, 1937, צילום [http://www.hebels.nl]

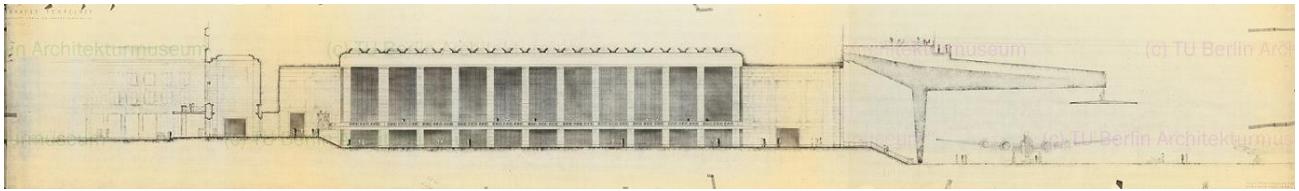


38. ארנסט זאגבייל, שדה התעופה טמפלהורף על תווואו השדה הקודם, תכנית, 1935
[http://www.jedelsky.de]



- 1 כיכר כניסה
- 2 דואר כניסה ויציאה לדואר
- 3 מבנה הכניסה
- 4 אולם הנוסעים
- 5 עלייה למטוסים
- 6 האנגרים למטוסים
- 7 אולם מטען (תת קרקע)
- 8 מסוע להובלת מטען
- 9 דואר (תת קרקע)
- 10 כניסה ויציאה לדואר
- 11 דואר מרכזי וארקדה
- 12 בניין משרדים וארקדה
- 13 מדרגות עלייה לאג
- 14 גשר למדרגת הפיקוח
- 15 חניה
- 16 מסילת רכבת
- 17 משרדים של חברות תעופה
- 18 שדרה ואדרטה

39. ארנסט זאגבייל, טמפלהורף – טרמינל, האנגרים מקרים ומסלול ההסעה, תכנית, 1935
[http://www.jedelsky.de]



43. ארנסט זאגליל, חתך אורך דרך אולם הנוסעים, קני"מ 50:1, יולי 1938

[Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek

<<http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de>>]



44. טמפלהורף, חזית קדמית רדיאלית, אוקטובר 2009, צילום צבע [אורלי אבן]



46. טמפלהורף – חזית האנגורים מכיוון

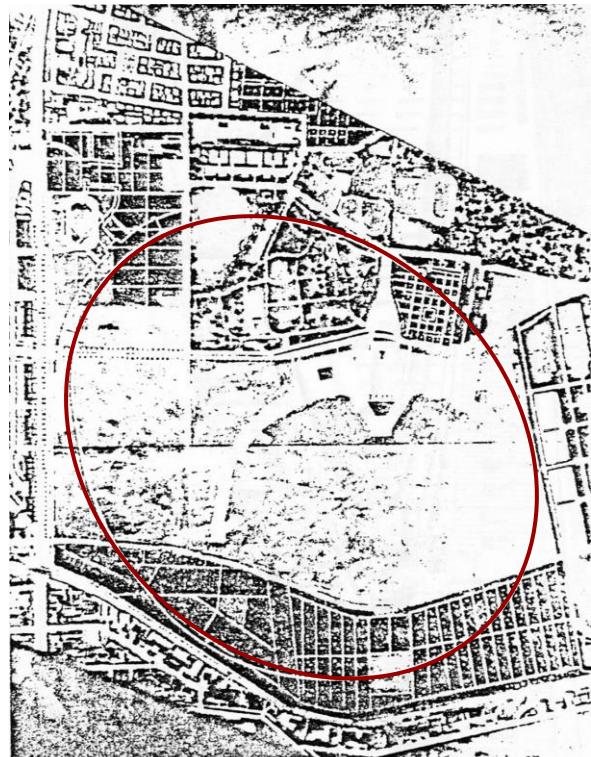
השדה, צילום צבע

[*Exposé for the Berlin-Tempelhof Airport Building*, The Senate Department for Urban Development, Berlin]



47. טמפלהורף – גג ההאנגורים, צילום צבע

[*Exposé for the Berlin-Tempelhof Airport Building*, The Senate Department for Urban Development, Berlin]

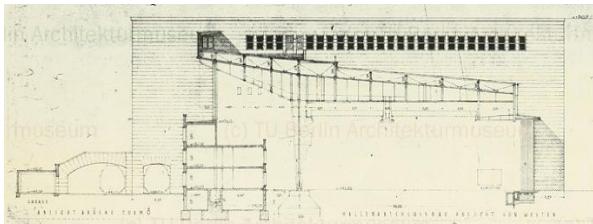


45. תוואי טמפלהורף החדש על גבי השטח

הבנייה הקיימת, מפה, 1938

[*"Der Weltflughafen Tempelhof"*,
Monatshefte für Baukunst und Städtebau, vol.

22, March 1938]



51. ארנסט זאגבייל, חתך רוחב אופייני להאנגרים,

[Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek

<http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/>]



52. טמפלהורף - צילום תעמולה של מטוסי קרב

[EADS Archive,

<https://joepwritesthehistoryofberlin.wordpress.com>]



53. מחסה לפלייטים בהאנגר של טמפלהורף, 9 בדצמבר 2015, צילום צבע

[REUTERS/Fabrizio Bensch,

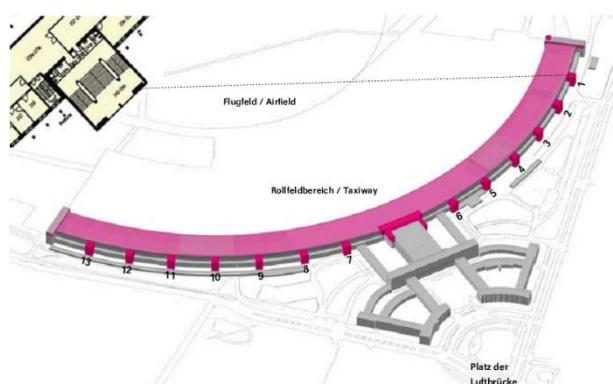
<http://www.channelnewsasia.com>]



48. טמפלהורף – פנים האנגר וקירות פלאזה, אוקטובר 2012, צילום צבע [אורלי אבן]



49. טמפלהורף – דרך השירות ומסלול הרכבת, צילום צבע [Exposé for the Berlin-Tempelhof Airport Building, The Senate Department for Urban Development, Berlin, p.27]



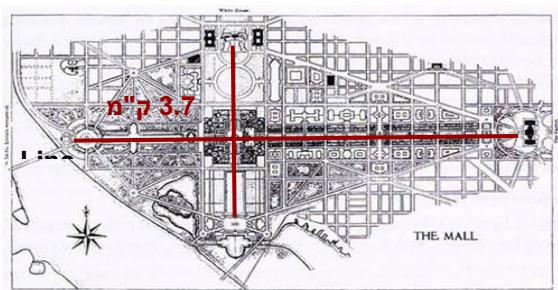
50. טמפלהורף – מגדלי מדרגות, אקסונומטריה ותכנית

[Exposé for the Berlin-Tempelhof Airport Building, The Senate Department for Urban Development, Berlin, p.19]



56. בירת הסוציאליזם מוסקבה, תכנית, 1935

[<http://ottens.co.uk>]



57. השדרה הגדולה לעומת המול בוושינגטון,

תכניות, 1901-1936

[אוסוֹן אלברט שפַּאַר ;

[<https://commons.wikimedia.org>]



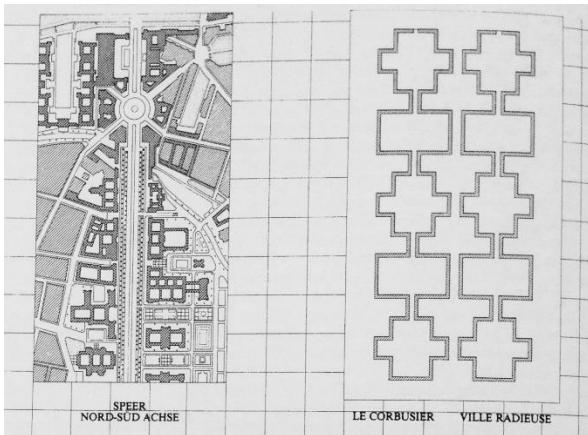
54. מרכז פיאצ'ינטיני, מרכilio, 1939 (EUR) Universale di Roma

[The Wolfsonian–Florida International University, Miami Beach, Florida, The Mitchell Wolfson, Jr. Collection, <http://www.wolfsonian.org/>]



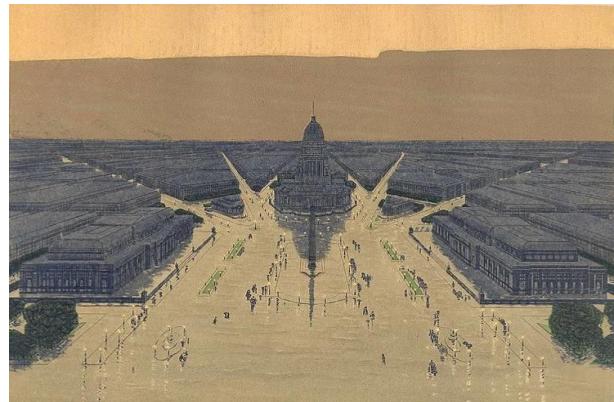
55. מדריד, 2009, תצלום אוויר Gran Via

[Google Earth]



60. **השדרה הגדולה לעומת Ville Radieuse**
תכניות, גRID 200 מ'

[Léon Krier, *Albert Speer : Architecture 1932-1942* (New York: Monacelli Press, 2013).]



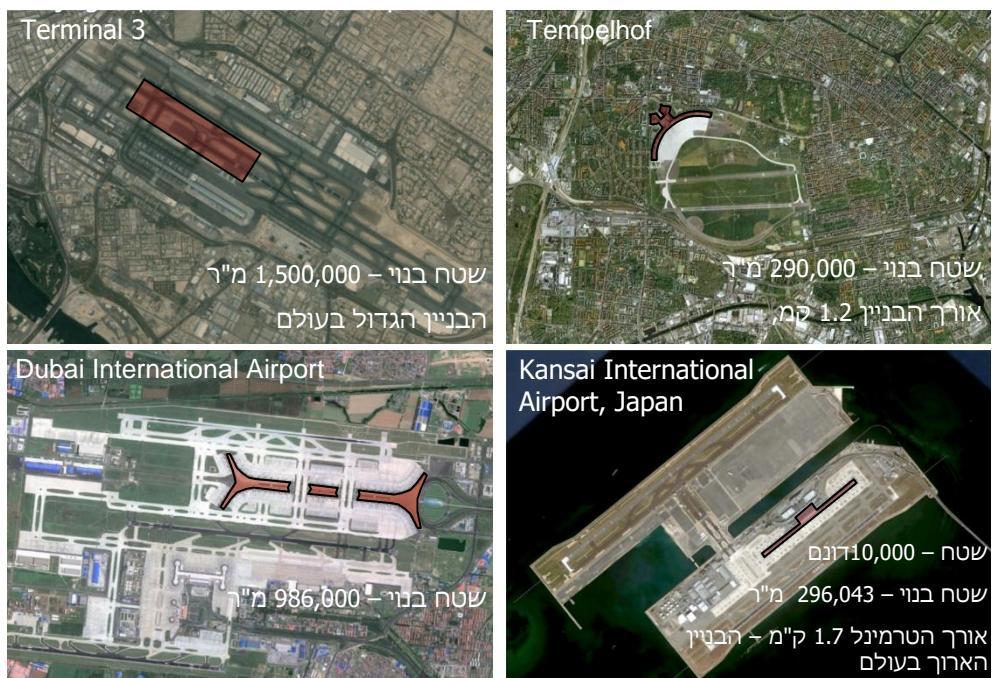
58. זיל גרין, הצעה לכיכר האזרחות של

שיקAGO, מבט מערבה, 1909

[Burnham, Daniel H., and Edward H. Bennett, *Plan of Chicago, the Commercial Club, Chicago MCMIX*, 1909]



59. לה פלאטה, ארגנטינה, צלום אוויר



61. **טמפלhoff לעומת נמל תעופה הגדולים בעולם – דובאי, קנסאי ובייג'ין, תצלומי**

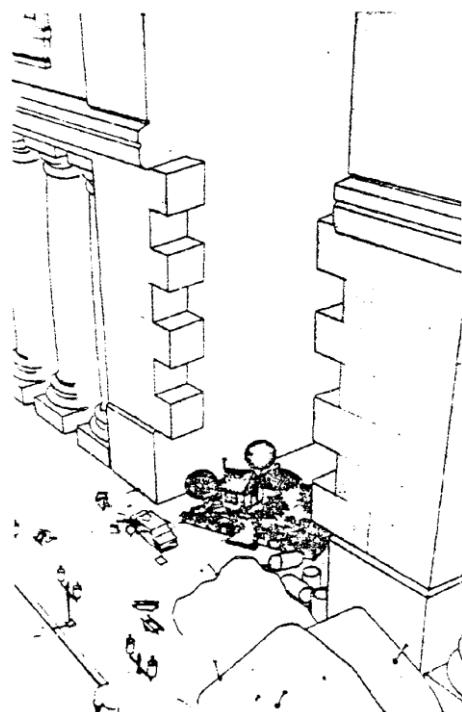
אוויר [Google Earth]



64. טמפלהורף – תל אביב, צלומי אוויר
[עיבוד גרפי: אורלי אבן ; Google Earth]

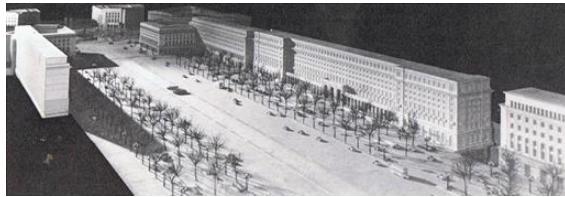
62. טמפלהורף – פרוזדור A2, צילום צבע

[*Exposé for the Berlin-Tempelhof Airport Building*, The Senate Department for Urban Development, Berlin, p.18]



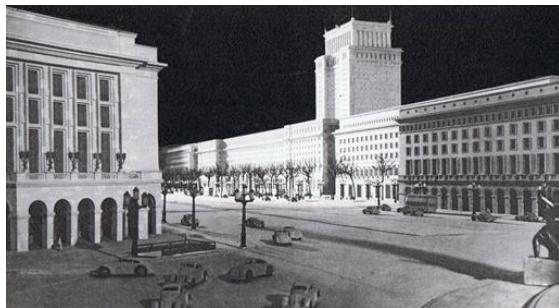
63. הנס פרנק, 'ברלין היונה בתוך השדרה
הגדולה', קרייקטורה, שנות ה-30

[Speer, Albert, *Spandauer Tagebuer* (Frankfurt/Main: Propylaen Verlag, 1975)]



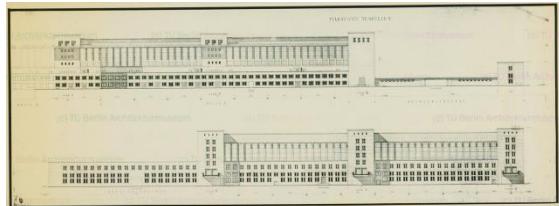
.67. אלברט שפער, **השדרה הגדולה**, מודל, 1936

[<http://faculty-web.at.northwestern.edu>]



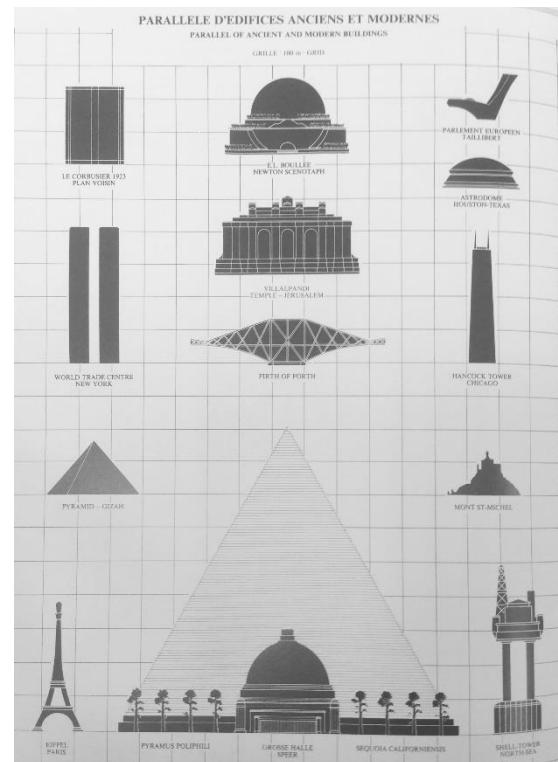
.68. אלברט שפער, **השדרה הגדולה**, מודל, 1936

[<http://faculty-web.at.northwestern.edu>]



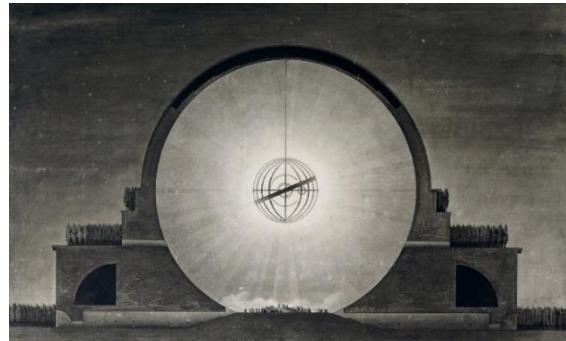
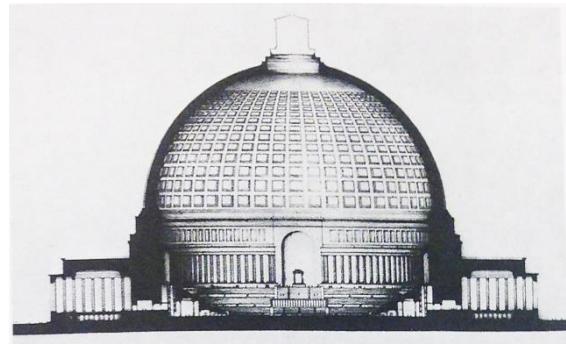
.69. ארנסט זאגבייל, **טמפלהורף - חזיות**
מגדלים 6-8, קני'ם 1:200, 1936-1945

[Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek Berlin
<http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de>]



Parallel of Ancient and Modern Buildings, 100m Grid .65

[Léon Krier, *Albert Speer: Architecture 1932-1942* (New York: Monacelli Press, 2013).]



.66. **היכל העם ומצבת קבורה לניטוון, חתכים**

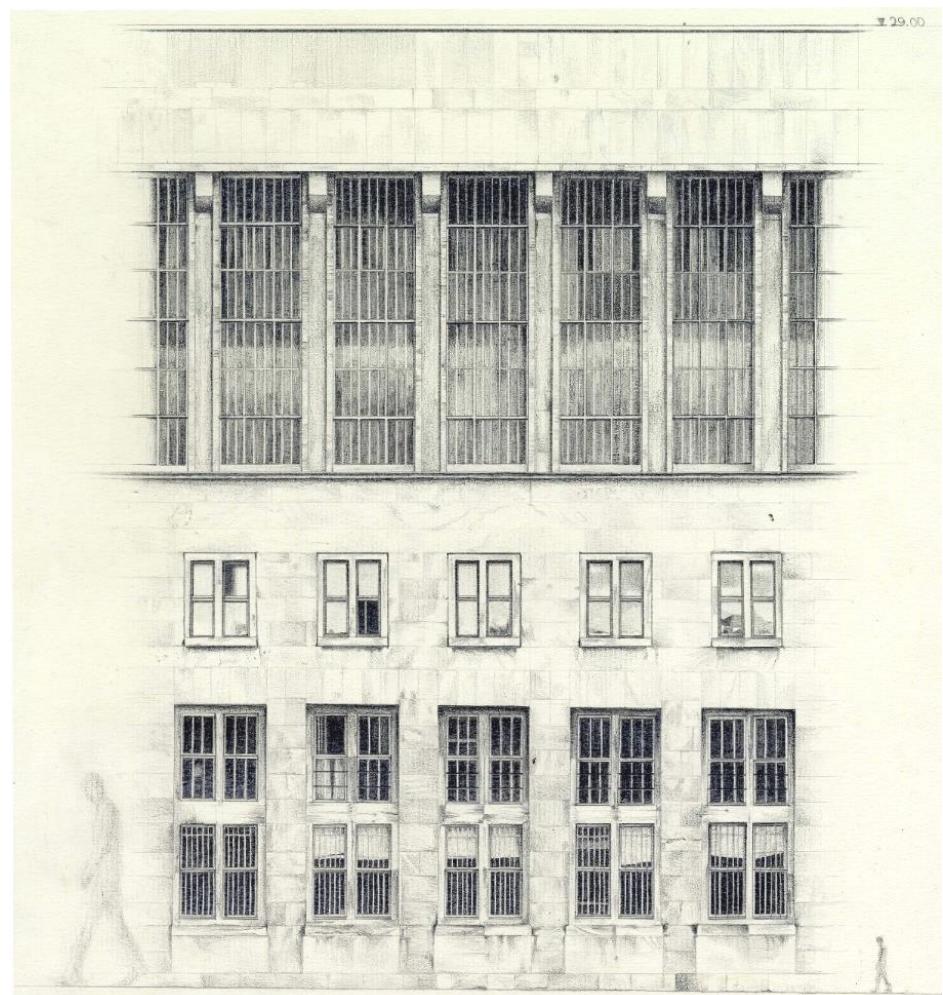
[Léon Krier, *Albert Speer: Architecture 1932-1942* (New York: Monacelli Press, 2013).]

[National de France

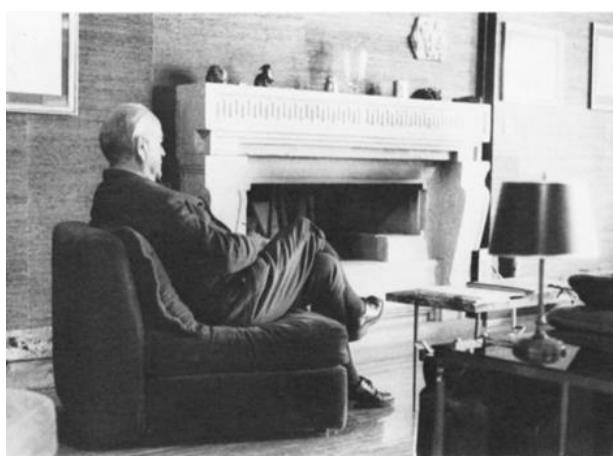


70. טמפלהורף – חזית חוזרתית, צילום צבע מעובד

[עיבוד גרפי: אורלי אבן]



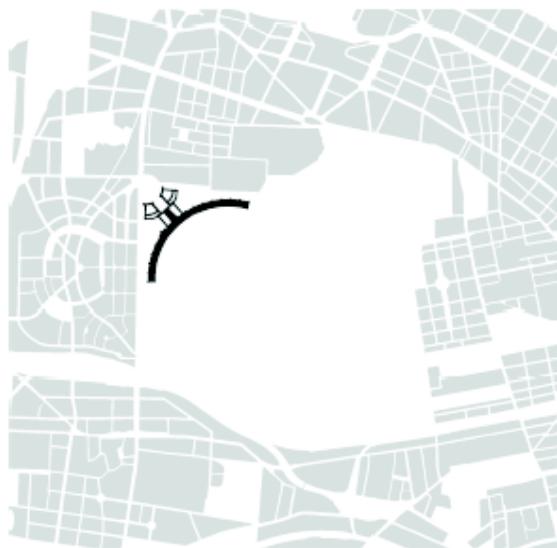
71. אורלי אבן, טמפלהורף – מקטע חזית, רישום



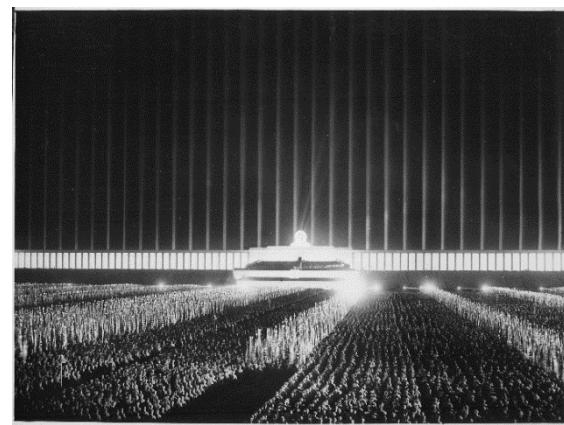
72. אלברט שפער, **פרט מחזית לשכנת הקנצלר**, mockup וקמין בבית הקיט של שפער, 1978, צילומים

[אוסף אלברט שפער, Leitner, Bernhard and Wilkins, Sophie, 'Albert Speer, the Architect from a

Conversation of [July 21, 1978], *October*, 20 (1982), pp. 14–50



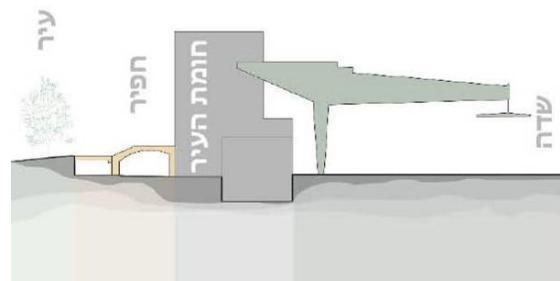
76. **היעדר בלב הייצוג**
[עיבוד גרפי: אורלי אבן]



73. אלברט שפער, **קתדרלת האורות**, אצטדיון צפלין, נירנברג, 1937

[צלום מסך מtower : *Festliches Nürnberg*,

Hans Weidemann National (Berlin,1937)
Archives and Records Administration,
Washington, D.C]



74. **טמפלהורף ב"חומרת העיר", חתך רוחב אופייני [עיבוד גרפי : אורלי אבן]**



75. **טמפלהורף, מבט על, צילום, שלחי שנות**
[<http://www.panoramio.com>][40]

Abstract

A week before the beginning of our final year in undergraduate architecture school, my friends and I decided to go on a short excursion to Berlin. During a bus ride in the city, I noticed a very long, seemingly endless building, stretching across the horizon. When I inquired about it, I was told it was Tempelhof, a former airport built by the Nazis in the heart of Berlin during World War II. Even though we only had a few hours before our flight home, I decided to go see the building from up-close.

Ascending from the underground train station and walking out towards Tempelhof's entrance square, it was as if time had frozen. I was standing in the midst of a Nazi square, surrounded by monumental, stone-covered buildings, decorated with eagle sculptures. My initial recoil was soon replaced with an awkward sense of awe. Curious to see more, I entered the airport terminal, a remarkable prototype of modern airports. As I continued to circle the long radial building, 0.8 miles in length, its tall, monotonous, repetitive façade stood in a striking contrast to the colorful residential buildings across the street from it. Along one side of the street stretched this permanent, almost endless structure, while along the other side the cityscape constantly changed. One side of that split street was anti-humanistic by any measure, yet it was, well... sublime.

Tempelhof Airport had become the subject of my final project in architecture school. The project focused on planning the reuse of the airport compound as an international trade fair. Following this, I was interested in conceptualizing both aesthetic and ethical issues the project had unfolded. Consequently, in this study I use the term *sublime* as a philosophical framework for examining the modern and aesthetic aspects of Nazi architecture and urban planning. The case study for this examination is *Welthauptstadt Germania* ('World Capital Germania') - the urban plan of Berlin's city center, as devised by Hitler and his architect Albert Speer in the years 1933-1939. Thus, the aim of my study is to examine the ways in which the sublime manifests itself in Nazi architecture, suggesting the use of the sublime as a tool for critique of modernism. Consequent to the choice of a 20th-century case study, is the focus on the intellectual history of the sublime from the Enlightenment to late 20th century.

The **sublime**, as an epistemological and aesthetic category, refers to infinite or absolute greatness – physical, metaphysical, moral, intellectual or spiritual – which is beyond our perception, and cannot be represented in form or language. Spatial and conceptual characteristics of the sublime, including space, time, death, and divinity, have given its importance in aesthetic theory since the 18th century. In the 20th century it was also incorporated into psychoanalytical discourse and cultural criticism.

In early 20th century aesthetic discourse the sublime stands out in its lack. The modernist motivation for historic and philosophical break from the past, required the neglecting of romantic terminology. Sublime discourse re-emerged in the late 1970's in the context of postmodern theory and criticism of modernity, via two main intellectual currents: Poststructuralism re-incorporated the sublime into aesthetic discourse, its prominent representative being Jean François Lyotard who wrote of the sublime and avant-garde art. His writing was based on the dialectics of the sublime and the beautiful, as articulated by Edmund Burke and Immanuel Kant in the 18th century. Lyotard claims the sublime is "the single artistic sensibility to characterize the Modern". Around the same time, Jacques Lacan incorporated the sublime in psychoanalytic discourse via the *sublime object*, a term based on the Hegelian concept of the sublime, referring to negative representation of a lack.

The field of architecture underwent a similar process in regards of the sublime. Sublime discourse in architectural theory was renewed in the late 70's, when attention was called to the 18th century French 'architects of the sublime' – Claude Ledoux and Étienne-Louis Boullée. Architect and architecture historian Anthony Vidler was the leader of this trend, when he articulated the Architectural Uncanny, inspired by the Freudian Uncanny (*Unheimlich*) – the frightening aspect of the sublime, referring the alienated presence of something once familiar which was repressed. The uncanny in architecture stems from Modern architecture's tendency for alienation, anxiety and fear of disintegration of the body. Vidler's motivation is re-writing modern aesthetics by applying philosophical and psychoanalytic categories.

The plan of ***Welthauptstadt Germania*** is not only an example, but also a paradigm of modern urban planning that uses aesthetic means for ideological purposes and that aestheticizes political life. The plan was comprised mainly of a 3.1-mile-long boulevard, 650 feet in width, along which were placed consecutive large-scale megastructures. These were meant to become the governmental, financial, cultural and social centers of the Reich's capital. According to Hitler's and Speer's vision, visitors to the new city would have witnessed the greatness of Nazi rule in an architectural display unprecedented in its urban scale, a symbolic instrument of political power. Historian Steven Helmer suggests that Speer engaged not in urban planning, but in planning a giant exhibition hall or a theatre stage for the captive audience of German people. In-spite of the comprehensive and detailed planning, almost none of the buildings planned for Berlin were ever built. The planning commenced in 1933 with Hitler's rise to power, and it defined in detail the architectural, urban and ideological characteristics of ***Welthauptstadt Germania***. Extensive preparations to execute the plan were made before and during WWII, but came to a halt by 1940. Among only four buildings that were completed, two remain today – Tempelhof Airport and the Ministry of Aviation building (today housing the

Ministry of Finance).

Canonic architectural historiography of the first half of the 20th century did not classify the architecture of totalitarian regimes as modern. As is known, beyond its functional role, totalitarian architecture had an ideological and symbolic role. Its monumentality was considered the antithesis of modernity and was attributed to the rupture in western society between the two World Wars.

In the Nazi movement in particular, art and design bore significance as tools of propaganda. This tendency is characterized by Moshe Zuckermann as total aesthetics, through which the work of art aims to incorporate all aspects of social life into it (*Gesamtkunstwerk*). Thus, all forms of expression are combined in an art-work relying on external ideological apparatuses.

Nazism called for the renewal of Volk culture based on Germanic origins and the perception of the people as a community (*Völkisch*), in order to eliminate social stratification (*Volksgemeinschaft*). One of the manifestations of this stance was the holding of public gatherings. For that purpose colossal public buildings were erected, as an enlarged version of the ‘people’s house’ assembly halls (*Volkshaus*) in German towns. The structural change in the assembly places was inevitable in modern mass society and embodied the transformation of the public sphere, as argued by Jürgen Habermas. According to Habermas, the 18th century bourgeois public sphere, free of the power of the state, has turned into an instrument of political control and manipulation in the 20th century.

The architecture designated by the Third Reich for the public sphere was characterized by a return to the neoclassical style of the 19th century (in itself a revival of ancient Roman and Greek architecture), and by imitation of Volk-romantic design style. The common claim against defining this type of architecture as modern is that it is not innovative. Unlike canonic modern architecture, Nazi architecture preserved an existing style and promoted values that oppose those presented by the modern movement in architecture.

Nevertheless, later examination of Nazi architecture has revealed distinct modern characteristics: Technological and functional innovation, as well as industrialized building materials—concrete and steel; and the outcome of technology and bureaucracy—monumental construction erected in very little time. Nazi buildings wore an old ‘costume’ of stone and marble, covering steel frames and concrete beams. Historian Jeffery Herf presents the dialectical approach of the Third Reich toward modernism in the term *Reactionary Modernism*, which conveys the Nazi regime’s sanctification of modern technology and progress, while dismissing the liberal values of the Enlightenment. Following opposing standpoints of the Frankfurt School and other scholars, I contend that Nazi architecture was the direct outcome of

cultural, sociological, technological and aesthetic processes that are products of the Enlightenment, and not only reactions to it.

Given this background, it is clear that the connection between fascist architecture, modernism and the sublime is not trivial. While theoretical discourse refers to the sublime in regards with modern art and architecture, there is virtually no discussion on the sublime in Fascist architecture. Thus, the motivation for this research is to use the sublime, as an aesthetic criterion of modernity, to link fascist aesthetics with modernism more accurately. Moreover, discussing the sublime in the context of Nazi architecture will demonstrate its ideological function and its potential contribution to critique of ideology.

Consequently, this theses aims to answer four intertwined questions: What are the manifestations of the sublime in Nazi architecture? How do these manifestations represent aspects of modernity? In what way do they mediate ideology? Can Nazi architecture be considered modern in its very nature, is modernism immanent to Nazi architecture?

The study is divided into three. The first two chapters address the two topics of research separately: The first chapter is an overview of the sublime in philosophy, critical theory, psychoanalysis and architecture, from the 18th century onwards; The second chapter is dedicated to an overview and analysis of the case study – the urban plan for Berlin, its historic background, its urban and architectural features and one representative structure – Tempelhof.

The core of the study is to be found in the third concluding chapter, which connects the former chapters and addresses the research questions mentioned. In it, I examine the political dimension of Nazi aesthetics, and the architectural elements which allude to the sublime and materialize ideological manipulation, as well as their modern aspects.

By architectural means of monumentality, repetition, scale manipulations and the illusion of infinite axes and structures, Nazi urban space would have become a total virtual reality, as a means of anaesthetizing and controlling the masses. *Welthauptstadt Germania* was conceived as an alternate reality to historic Berlin. The potential Nazi phantasmagoria, a specter vision of a city, functions as a fantastic structure of interpellation, by which ideology addresses and incorporates the subject into the new symbolic order.

Nazi architecture was devised in, and also created an ideological symbolic field. As such it was as an ideological construct devised to conceal a fundamental lack, an impossibility at the heart of signification, i.e. it was a sublime object a-la-Lacan. Cultural critic and philosopher Slavoj Žižek offers two complimentary procedures for criticism of ideology, using Lacanian psychoanalytical concepts: one is discursive, demonstrating how objects are charged with symbolic meaning to form an ideological field; and the other is aimed at articulating the way in

which ideology manipulates the kernel beyond the field of representation, and produces a fantastic structure around it (a social phantasmagoria, if you will). According to Žižek, the case of ‘totalitarianism’ demonstrates what applies to every ideology, that is, the way an ideological network of signifiers ‘holds’ us by appealing to an unconscious kernel of enjoyment (*Jouissance*).

Using Žižek’s procedures in order to examine the Nazi plan enables the extraction of abstract characteristics of the ideological urban space. It might also offer a new channel for debate on ideological and aesthetical aspects of modern urbanism, and of modernity as such. The relevance of *Welthauptstadt Germania* for this kind of debate, although the plan was never realized, stems from its distinct and powerful characteristics. Examining urban space’s ideological function, with the Nazi precedent as a paradigm, might prove helpful in identifying subtler forms of interpellation via urban space.

Ironically enough, Tempelhof’s hangers, once filled with Wehrmacht aircrafts, today house in temporary tents about a thousand refugees, most of whom are Syrians. This fact epitomizes the role of the sublime object and the question of the ideological power of architecture or urban planning, once ideological order has changed.

Tel Aviv University

The Lester & Sally Entine Faculty of Humanities

Cohn Institute for History
and Philosophy of Science and Ideas

The Sublime Object of Nazi Architecture

On the Modern Sublime and its Manifestations in Nazi Urban Plan for Berlin

Thesis submitted for M.A. Degree

By

Orly Even

Under the supervision of

Prof. Moshe Zuckermann

Date:

October 2016