



ד"ר מזל קאופמן,
לימדה במחלקה לספרות,
מכללת לוינסקי לחינוך.
דוא"ל:
Mazal9@zahav.net.il

לציטוט (מדעי הרוח) – מ'
קאופמן, 'סיר המאה עשרים
כבר היה על האש: על הזיקות
בין האסתטי לאידאולוגי
ב'אחים' לדרור בורשטיין',
חמדעת, יח (תשפ"ה).

מילות מפתח:
שואה, היטלר, פולק, וינה,
מפנה המאות, נאורות,
מודרניזם, ורמיר.

סיר המאה העשרים כבר היה על האש על הזיקות בין האסתטי לאידאולוגי ב'אחים' לדרור בורשטיין

מזל קאופמן

תקציר

ספרו של דרור בורשטיין 'בדרך' (2023) כולל שלוש נובלות הנעות מן העבר אל העתיד אך נכתבות מתוך חוכמה שבדיעבד, כלומר מנקודת הזמן שלנו הקוראים בהווה, המתבוננים אל העבר ויודעים את הצפוי להתרחש באירופה במחצית הראשונה של המאה ה־20. 'האחים' עוקב אחר אח בכור ואחיו הצעיר בווינה בשנת 1907, והזיקות ביניהם מרמזות להיותם פרסונה דו-ראשית בדמותו של אדולף היטלר. מאמר זה יתמקד בנובלה זו המתרחשת במפנה המאות (1907). סף מפנה המאות מובא לפנינו מנקודת מבטם של האחים, הסולדים מתהליכי המודרניזציה, הליברליזם והדמוקרטיה המתחוללים באירופה ומשתקפים היטב בווינה, ומתגעגעים געועים רומנטיים לעבר פולקי מדומיין. בה בעת הנובלה מתבוננת בהלכי הרוח הנושבים באירופה ובאוסטריה-גרמניה בפרט, זו של ראשית המאה, המצויה בין העולם של אתמול לעולם החדש, הלכי רוח המצמיחים מתוכם את האחים.

המאמר מבקש להתמקד בזיקות שבין האידאולוגי לאסתטי כפי שהם באים לביטוי בנובלה. ענייני יהיה בזיהוי ביטויי האידאולוגיה הנאצית ורוחה המשתמעים מתוך יחסם של האחים להיבטים אסתטיים ותרבותיים, ממדים הנוכחים ביצירה באופנים רבים – העיר וינה עצמה, העיסוק בצילום, בציור, באומנות, ארכיטקטורה, מוזיקה ותרבות בכלל, הזוכים להתייחסותם של האח הבכור והאח הצעיר שוב ושוב.

מבוא

ספרו ה־11 של דרור בורשטיין, 'בדרך' (וזאת אם נתייחס רק לרומנים ולנובלות שכתב עד כה, ומבלי לכלול ספרי עיון ומסות, ספרי ילדים ותרגומים נפלאים מפרי עטו),¹ כולל שלוש נובלות הנעות מן העבר אל העתיד אך נכתבות מתוך חוכמה שבדיעבד, כלומר מנקודת הזמן שלנו הקוראים בהווה, המתבוננים אל העבר ויודעים את הצפוי להתרחש באירופה במחצית הראשונה של המאה ה־20. בכך אנו עומדים בדומה למלאך ההיסטוריה של פול קליי בפרשנותו של ולטר בנימין למול הריסות ההיסטוריה. מלאך 'שמבשר את העתיד ממנו הוא בא אך פניו אל העבר':² "כך נראה בהכרח מלאך ההיסטוריה. [...] במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו ומטילה אותם לרגליו".³

מאמר זה יתמקד בנובלה הראשונה, 'האחים' המתרחשת במפנה המאות (1907). ניתן לומר, אם להשתמש באופן מטאפורי בחומריה של הנובלה, כי כניסה לתוכה כמוה ככניסה לחדר החושך בצלמנייה והתבוננות בנגטיבים שנקלטו במצלמתו של הזמן המבעבע באירופה של סוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20. סף מפנה המאות המשתקף בטקסט מובא לפנינו מנקודת מבטם של האחים הסולדים מתהליכי המודרניזציה, הליברליזם והדמוקרטיה המתחוללים באירופה, ומתגעגעים געגועים רומנטיים לעבר פולקי מדומיין. רגשות אלו באים לביטוי דומיננטי ביחסם לרוח הזמן ובתפיסתם את מעשה האומנות ובפרט את זו המודרנית. בה בעת הנובלה מתבוננת גם בהלכי הרוח הנושבים באירופה ובווינה הקוסמופוליטית, בירת התרבות העולמית, זו של ראשית המאה, הלכי רוח שהולכים ומצמיחים מתוכם גם את האחים. תרבות גבוהה, נאורה, משגשגת ויציבה, המעריצה את הרציונליזם, הדעת והמדע – על פיתוחיו הטכנולוגיים, אבל שמתוכה צומחים גם פירותיה הקלוקלים של המודרניות – רציונליות אינסטרומנטלית, ניכור, לאומנות, קולוניאליזם, רגשי עליונות ושנאת זרים, שעם עליית הנאציזם ילכו ויתפשטו כסרטן בליבה של אירופה.⁴

המאמר מבקש להתבונן בנובלה הפותחת ולהתמקד בזיקות שבין האסתטי לאידאולוגי כפי

1 ד' בורשטיין, בדרך, 2023.

2 פרשנותו של גרשום שלום לדברי וולטר בנימין. בתוך: ר' מירון, מלאך ההיסטוריה: דמות העבר היהודי במאה העשרים, ירושלים 2022, עמ' 361.

3 ב' וולטר, הרהורים (מבחר כתבים, ב), תל אביב 1996, עמ' 313.

4 וראו בעניין זה את ספרו של ז' באומן, 'מודרניות והשואה', הטוען כי בניגוד לתפיסה המקובלת שהשואה הייתה בבחינת חזרה אל ברבריות המשוחררת יצרים קמאיים ורצחניים שהציוויליזציה המודרנית למדה לרסן, השואה הייתה למעשה תוצר מובנה של המודרניות, שנבע מתוך הרציונליות האינסטרומנטלית המאפיינת את המודרנה בעיקר בצורתה הקפיטליסטית (ז' באומן, מודרניות והשואה, תל אביב 2013).

שהם באים לביטוי בטקסט. ענייני יהיה בבחינת ביטויי האידאולוגיה הנאצית המשתמעים ונכרכים ביחסם של האחים להיבטים אסתטיים ותרבותיים הנוכחים בנובלה באופנים רבים ומגוונים – בצילום, ציור, אומנות, ארכיטקטורה, מוזיקה ותרבות בכלל. אלו זוכים לתגובותיהם של האחים שוב ושוב. טענתי היא כי בהתייחסויות אלו מוטבעות עקבות לשואת אירופה הצפויה להתחולל בעוד כשני עשורים וכי דרכן שואל בורשטיין שאלות ארס־פואטיות הן על מעשה האומנות והן שאלות פוליטיות, חברתיות, כלכליות ואידאולוגיות.

בטרם אדון בנובלה 'האחים' המתרחשת בווינה ב־1907, אומר כמה מילים על השתיים הנוספות. הנובלה 'אפלפלד בנתניה' מתרחשת בשנות החמישים בארץ בין תל אביב לנתניה ולירושלים. אנו עוקבים אחר הדמויות, ניצולים ששרדו מן השואה, הנושאים את פצעי הטראומה, פצע חיי רוטט ומשתק בהווה חייהם בארץ, עברם הוא הווה מתמשך שראשיתו ב־1934, שם שעונם עצר מלכת, מותיר זיכרונות ילדות בטרם מלחמה, רגעי חסד הנצורים בהם ויכולים להיות אולי זרעי ריפוי. הנובלה השלישית, 'משיח', שכותרת המשנה שלה 'אוקטובר־נובמבר, בעתיד הקרוב. תל אביב – נתניה' מכוונת אל עתיד פנטסטי, אבל בה בעת פועלת במישור נוסף כהווה מתמשך המתייחס לזמנים שלנו. אנו נעים בסביבה מוכרת ועתידינית־פנטסטית כאחד. אין לדעת אם השמועה על המלאך המסתתר באחד ממחסניה של העיר נתניה הוא מחולל הנס, אך עידן חדש פורץ ובוקע מתוך אדמה המתמרדת לעידן האנתרופוקן; יקום שתודעתו מסרבת ואדישה להיבריס האנושי, מחולל שינוי שספק אם האדם ישרוד בו, אבל גם זרעי תקווה נזרעים מתוך התפרצותו העזה של הטבע, שפה חדשה צומחת, חומריה לשונות רבים ולשון פיוט המאפשרים ערגה, חשבון נפש ורוח אחרת, בה בעת נקודת הזמן העתידינית־פנטסטית מאירה את עולמן של שתי הנובלות ואף את עולמנו שלנו באור טראגי כאוב, תולדת העיוורון האנושי.

הסתעפויות נשלחות ומשתרגות בין שלוש הנובלות לבין עצמן ולעבר טקסטים ויצירות אומנות שמחוצה להן. תנועות, קשרים ורמזים, אנלוגיות, הצלבות, השתקפויות ותשלילים שהם פעמים אף תיקון לטראומטי, יוצרים קפלי זמן המערערים על תנועתו של זמן השעון הליניארי ומשיקים בין רוע צרוף לחמלה, בין ממדים ארציים לטרנסצנדנטיים, בין מלאכים לבני אדם, בין מונוליתיות טוטליטרית לבין ריבוי ותשוקה.

השנה היא 1907. האח הבכור ממתין ליד גלגל הענק בריזנרדפליץ לאחיו שאמור לשוב לאחר ראיון קבלה בבית הספר לאומנות, אך זה אינו מגיע. זוג כרטיסים בידו והוא תובע את "זכותו" – סיבוב נוסף על הגלגל בתמורה לכך שכרטיס אחד אינו ממומש, אך מפעיל הגלגל

מסרב מתוך רצון לשמור על הכללים והחוקים הנהוגים במקום. האח מתווכח עימו ומזהה את המפעיל הגידם כיהודי, אלא שהוא טועה, שכן המבטא והז'רגון שהוא מזהה כידיש הוא מבטא ברלינאי. זיהויו כיהודי מחד גיסא, ומאידך גיסא איהודאות בנוגע למוצאו מעידים על החרדה מפני היהודי שהסווה את סממניו היהודיים ושהוא כרוח רפאים הנוכח בכל מקום, דבר שמגביר את זעמו של האח הבכור.⁵ זעמו משתקף גם ביחסו אל העיר וינה כולה "הנגלית לו בכיעורה, כל העיר הזאת היא מפלצת של המאה ה-19... גלגל ענק מקולקל בלב עיר מקולקלת" (11). האח הבכור מחליט לחפש את אחיו הצעיר במקום הצפוי שאליו ילך, המוזאון לתולדות האומנות, שכן האח הצעיר רואה עצמו כצייר ולמעשה זו סיבת הגעתו לווינה – רצונו לעבור את מבחני הקבלה בבית הספר הגבוה לאומנות ולהתקבל ללימודים בו. האח הבכור עדיין אינו יודע על כישלונו של אחיו, ובשיטוטו במוזאון הוא מפגין אלימות וגסות רוח. לבסוף כששני האחים נפגשים ברחובה של וינה הם חולפים על פני הצלמנייה של שמוקלר, יהודי שהגיע מוויילנה לווינה (הוא יופיע בנובלה 'אפלפלד בנתניה' כשמוגלר), שם מצטלם האח הצעיר בעשרות תצלומים על רקעי נוף מגוונים, אך את פיתוחם הם לא יאספו ועבורם לא ישלמו. השניים נקלעים למועדון ריקודים סלונים שבו הם יפצחו במחול פולקי, ומשם יצאו וישבו אל גלגל הענק "כזוג עשים שחורים שאור גדול בלילה מהפנט אותם" (50), אמירה שאת משמעותה המטאפורית ניתן לזהות כבר בשלב זה....

קריאת הנובלה מתוך צילו הכבד של "סוף הסיפור", שאת תוצאותיו הרות האסון אנו פוגשים בנובלה "אפלפלד בנתניה", נובעת גם מכך שפרטים רבים קושרים את 'האחים' בדמותו של הצורר אדולף היטלר, הגם שאלו שלובים בפרטים שהם פרי הבדיה הספרותית (כך למשל להיטלר לא היה אח בכור, ושלושת אחיו הצעירים ממנו נפטרו בילדותם).⁶ בנקודת הזמן שבה עומדת הנובלה כל הצפוי עדיין חבוי ומצוי במעין אינקובציה, נרמז ועולה במחשבותיהם, בדבריהם ובהתייחסותם לשאלות אסתטיות ותרבותיות, ואנו, הקוראים המתבוננים בדברים בדיעבד, מזהים את אותם פוטנציאלים שעתידיים להתפתח כאידאולוגיה נאצית רצחנית איומה.

5 היהודי בעידן המודרני ובעקבות תהליכי האמנציפציה שינה את נראותו לאורח בורגני, שונותו לא ניכרה עוד לעין, הגבולות הישטשו ויצרו פוביה נוראה הרבה יותר – היהודי יכול להופיע בכל מקום מבלי שיווה. ככזה, היהודי הפך דמוני הרבה יותר, "לרוח רפאים ממש אשר משתלטת על כל חלקה טובה. התוצאה היתה שבאופן פרדוקסלי דווקא העידן המודרני הפך את היהודי לאחר' בלתי נסבל" ראו ע' גולדברג בתוך ז' באומן, מודרניות והשוואה, תל אביב 2013, עמ' 23.

6 הפרטים הביוגרפיים המיוחסים לאדולף היטלר וכן עמדותיו והמסמכים שמהם הוא מצוטט מתבססים ונסמכים על ספרה של ד' אריאלי-הורוביץ, רומנטיקה ופולדה, אמנות ופוליטיקה בגרמניה הנאצית, ירושלים תשס"ה. העמדות המיוחסות להיטלר ולתנועה הנאצית מבוססות על נאומים וטקסטים כתובים שמראה המקום של פרסומם מוכר בספר.

נציין כמה נקודות דמיון המרמזות על זהותן של שתי הדמויות בנובלה. בדומה ל'אחים' שאביהם נפטר בשנות נעוריהם, כך גם אביו של היטלר נפטר כשבנו היה בן 14; שנת לידתו של האח הצעיר, 1889, כשנת לידתו של הצורר; לינץ, העיר שממנה מגיעים האחים, היא גם עיר הולדתו של היטלר; היטלר כמו האח הצעיר הגיע לווינה ב־1907 והגיש בקשה להשתתף במבחני הרישום לאקדמיה לציור, אך תיק רישומיו לא עמד בתנאי הקבלה; היטלר תיאר את דחייתו כ'הבזק פתע' ו'קלון משמים', סערת נפש שיש לה גם ביטוי ב'אחים' ("לא התקבלתי, הבוחן רצח אותי, לא קיבלתי הזדמנות" [24]), הגם שכאן מבטא האח הצעיר תחושת שחרור גדולה מפני גורל שכובל אותו לאומנות שלדעתו אבד זמנה ("הבוחן הראה לך את הדרך אל העולם החדש, אל הזמן החדש, [...] היום כמו נולדתי מחדש מפני שהיום שוחררתי מכבלי הברד והמכחול" [29–30]). היטלר הסתיר את כישלונו באקדמיה מאימו (ומחברו הטוב),⁷ וגם לכך יש ביטוי בנובלה: "ולנו אין מקום באקדמיה לאמנות של העיר וינה. יהי כך. יהי כך. אך מה אגיד לאמא. היום רצחנו את אמנו, אמר... איך אחזור ואומר לה שהחיים שהיו צריכים להתחיל נגמרו" (עמ' 17). נוסף על כך, העיסוק בדרך של אקספרזיס (תיאור רטורי של יצירת אומנות) בציורו של ורמיר, 'אומנות הציור', מקפל בחובו את העובדה המדהימה שב־1940 רכש אותו היטלר, ורק ב־1946 שבה היצירה למוזאון לתולדות האומנות בווינה (Kunsthistorisches Museum).⁸

שני אחים, פרסונה אחת

את שני האחים ניתן לתפוס כישות אחת, דו־ראשית, עניין הנרמז כבר בכותרת הנובלה הלוכדת אותם ללא הבחנה, ומכאן גם ייתור שמותיהם ובה בעת הותרתם בזיקה לאחים בכורים וצעירים הנקשרים ברגשות קנאה, מאבק אלים, ברכה וקללה, כמו קין והבל או יעקב ועשיו. האח הבכור הוא מעין צל יונגיאני ("אחיו היה מאחורי גבו כל הזמן, נע במתואם עם תנועתו כצל...") [24] אלים וגס, בבחינת מרחב נפשי מודחק של רגשות, רצונות, תכונות ופוטנציאלים של האח הצעיר, המעודן כביכול מהבכור, קפריזי, שטוף רגשי גדלות, חובב

7 "היטלר הסתיר את כישלונו באקדמיה מאימו ואף מחברו אוגוסט קוביצ'ק. קוביצ'ק מתייחס לעובדה זו בספר זיכרונותיו: 'כיבדתי את שתיקתו ולא שאלתי אותו דבר בנושא.' " אריאל-הורביץ (לעיל הערה 6), עמ' 52.

8 Kunsthistorisches Museum Vienna, The art of Painting, Vermeer Coll. Catharina Bolnes (Vermeer's widow); 1676 given to her mother, Maria Thins; auction Delft 15.3.1677; estate Gottfried van Swieten, Vienna; 1813 Rudolf Count Czernin; Count Czernin's Gallery, Vienna; 1940 Adolf Hitler; 1945 Collecting Point Munich; handed over to the Kunsthistorisches Museum on 7.11.1946; added to the collection in 1958

אומנות וצייר בינוני. גם אם נדמה שיש ניגוד בין רצונותיהם או מחשבותיהם, ניתן לתפוס זאת כמאבק פנימי המתחולל בתוך פרסונה אחת, עד כי פעמים קשה לזכור מי מביניהם חשב מחשבה מסוימת ומי הוא מי. תאומיותם משתמעת גם בעקיפין מבעד לתביעתו של האח הצעיר להצטלם על רקע נופים מכל ארצות תבל. התרחשות זו מהדהדת את דמותו של קארל מאי, סופר הרפתקאות שהיה אהוב על הקהל הגרמני ועל היטלר במיוחד (וידועה האמרה ששלטה בשנים אלה בגרמניה המצוטטת בנובלה "אוהבים את גתה אבל קוראים את קארל מאי"), שהתחזה בעצמו לדמויות שונות ומשונות והשלה את קוראיו שאכן ביקר במערב הפרוע ובארצות אקזוטיות נוספות. נוסף לכך, שני האחים שיחקו ובדו בילדותם את הרפתקאות דמויותיו המשלימות זו את זו – וינטו, הפרא האציל, ו"יד הנפץ" חברו בהיר העור. לשון רבים שבה מדברים האחים ("היום רצחנו את אמנו"), ומחשבותיהם השזורות מהדהדות אלו את אלו, פעמים אף אותה מחשבה עצמה חולפת בראשם עד שהם נדמים ככפילים, כך למשל, בנוגע לאביהם ואימם (עמ' 35–36), לאחר שרקדו את ריקודי הפולק שלהם בסלון שמעל לצלמנייה, הגם שמוסיקת ואלס מאת שופן נוגנה שם (עניין לאומיותו הפולנית מקוממת אותם), אז מיטשטשים כל ההבדלים ביניהם והם יוצאים כתאומים ממש, "הריקוד הסיר מהם את מעט ההבדלים... הם לא היו עוד "הבכור" ו"הצעיר" אלא התאומים" (49; הדגשה במקור). ובהמשך, מחשבתם אף נעשית אחת: "והם עלו לגלגל ואמרו, כאיש אחד, בסוף הצלחנו, מה? וצחקו על התיאום [...]". תאומיותם האלימה תופנה כנגד מפעיל גלגל הענק הגידם היהודי וכנגד שומר המוזאון המדדה הנעזר בקב, גם הם כפילים שגורלם נועד להשמדה, המעידים על חוסר האונים של הסדר הקיים, על נכותו, חולשתו והתפרקותו לנוכח הברוטליות הגואה המגולמת בהתנהגות כל אחד מהאחים ("האח פשוט הסתובב ושלח מרפק לאחור אל פניו של האיש... לאיש מהם כבר לא היתה יכולת להתמודד עם מתפרע, וכבר עשרות שנים לא הופיע מתפרע במוזיאון" [21]).

הנובלה מסופרת, כאמור, מנקודת מבטם של השניים המשלימים זה את זה עד כדי היתפסותם כפרסונה אחת. מאמר זה מתמקד באותן מחשבות גולמיות, מניעים ורצונות של האחים, שבהם ניתן לזהות את ההקשרים בין יחסם לאסתטי לבין האידאולוגיה הנאצית, זו שתעצב ותשפיעה על המהלכים הפוליטיים בעתיד.

הציורים החלשים והעיר כעדות לציוויליזציה מזהמת

האחים שוללים את העיר המודרנית ואומנות המאה ה-19 וה-20 וסולדים מהן.⁹ מחשבותיו של האח הצעיר הן כי "הציורים החלשים, הציורים הנכים, [...] לא אוסטריה ולא איטליה, [...] האמנות העצית [...] [ה]רוקוקו הצרפתי המגעיל... והאידיוט פטר ברויגל יסולקו מכאן למחסנים או לאשפה" (23). מחשבות ותחושות אלו מהדהדות את יחסו של היטלר אל המודרניזם באומנות ואת גישתו לעידן הליברלי בכלל. היטלר דחה על הסף את המשטר הדמוקרטי ואת הסדריו כפי שאפינו את רפובליקת ויימר וכן שלל את הערכים הליברליים, הבין-לאומיים והקוסמופוליטיים המאפיינים את העידן החדש. האוונגרד המודרני הציב את הסובייקטיביות כערך ולכן איים על השלמות החברתית ונתפס על ידי היטלר כמתאפיין בניוון ובריקבון. הסובייקטיביות נקשרת גם בערכים קוסמופוליטיים, היטלר שלל גישה המייחסת לאומנות מסרים, סגנונות ותכנים בין-לאומיים ואוניברסליים. גישתו מדגישה את המאפיינים הייחודיים של כל לאום. תפיסת הבין-לאומיות של האומנות, המגולמת ביצירות שצוינו, מובילה לדעתו להריסת הקשר הישיר בין האומנות לבין העם.¹⁰

מופעי העיר המודרנית, שבודלר ובנימין הוקסמו ממנה, זו שהיא תולדת התמורות הטכנולוגיות, החברתיות, התרבותיות, התודעתיות והכלכליות שהתחוללו בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20, הם מושא להתייחסותו הביקורתית של מבקר האומנות הנאצי שולץ שמסביר כי "העידן המודרני החליף את התרבות ב'אידיאל הציביליזציה'. הציביליזציה מאופיינת באורבניזם וברציונליזם, ועושה שימוש בטכנולוגיה ובמדע." ושל האדריכל ונדלנד, אף הוא נאצי שטען כי "העיר הגדולה היא ציביליזציה של החיים והכחדה של התרבות." היא מאוכלסת ב'יצורים לא אורגניים' והאמנים הפועלים בה אינם מונעים מכוח 'יצירה של דם והתלהבות'."¹¹ תפיסה ביקורתית זו מוטמעת במבטם של האחים. העדר הפסיקים (למעט אחד) בטקסט המיוחס למחשבותיו של האח הצעיר הצועד ברחובותיה של וינה מעיד על האימה והסלידה מן "הציוויליזציה" מסחררת החושים שבה הוא מתנסה: "העיר היתה כאוס של תחבורה ובני-אדם, הולכיהרגל הסוסים הכרכרות הפתוחות הכרכרות הסגורות

9 ומעניין לציין את הבחנתה של וולקוב, המציינת כי בין שאר הסיבות לכך שהגרמנים ראו ביהודים גורם מזוז לתהליכי מודרניזציה נחשב גם העיוה, בטענה שבחלקים גדולים של אירופה היהודים נעשו עירוניים מוקדם יותר ובאינטנסיביות רבה יותר מאחרים בין השאר משום שלא הורשו לעסוק בחקלאות. (ש' וולקוב, גרמניה ויהודיה: היסטוריה אחרת, ירושלים 2022, עמ' 107).

10 אריאל-הורוביץ, (לעיל הערה 6), עמ' 242.

Robert Scholz, 1937 Lebensfragen der bildenden kunst, Munchen: Zentralverlag der NSDAP-Eher, p. 11
Winfried Wendland, 1934, Kunst und Nation, Berlin: Reimar Hobbing, p.48, 7
בתוך: אריאל-הורוביץ, תשס"ה, עמ' 242.

האוטומובילים הטראמים בנקאים מטפלות בילדים אסירים משוחררים חיילים צוענים עם דוב כבאים שיכורים חתנים טריים כמרים קבצנים חייטים כייסים מלווים בעבט יהודים טבועים שנמשו זייפנים... (26–27). מישל דה סרטו מצביע בספרו 'המצאת היוםיום' על כך שהמרחב העירוני המודרני מתאפיין בפרגמנטריות שאינה מאפשרת ראייה מכלילה ואחידה, בחוסר יציבות, בריבוי רשמים המתרחשים בו בעת, בהיות העיר מרחב מבוכי שמערבל בתוכו ריבוי זהויות והתרחשויות נטולות סדר והיררכיה, בהיות העיר "המולה של הבדלים"¹². מאפיינים אלו, הנכונים גם לווינה בראשית המאה ה-20, נוגדים את כל מה שהאחים עורגים אליו, התשוקה להיררכיה מעמדית, לטוטליזציה ולטוהר הגזע, "במערכת העיכול הגדולה הזאת [...] בהרף עין גילה עשרות פגמים, ובזו שקט מילא אותו" (27–28), וינה הליברלית, הפלורליסטית, היא עיר קוסמופוליטית המגלמת באופייה המודרני תהליכי דמוקרטיזציה וככזו היא מאיימת על עולמם, בלשון האח הבכור: "הסגנון הגבוה נשחת, חשב, העיר התמלאה הונגרים, יהודים, רוסים, צ'כים. מה לא. המזרח מציף אותנו כנחשול" (28). וגרוע מכך, לא ניתן לשמוע בה גרמנית צחה, "כולם מדברים, מדברים ובגרמנית שבורה". שלל ביטויי הסובייקטיביות וריבוי 'הזרים' נתפסים כניוון וריקבון, ציוויליזציה מזהמת ולא "תרבות". לא פלא הוא שבסיום הנובלה נמשכים האחים שוב אל הגלגל הענק, ושם, במרומי בדממה המוחלטת, שבה הצעיר חש כאלוהים טרנסצנדנטי, מחוץ לאימננטיות של העולם, מגיע למסקנה הניהיליסטית "שלעולם אין שום דבר לתת לו, וגם לו אין שום דבר לתת לעולם" (50), ולכן ניתן לשובו ולהחריבו ("והוא [האח הצעיר] צעק אל תוך האוזן של אחיו דבר מה... היתה דממה מוחלטת שם למעלה, בצמרת הגלגל. אחיו הקשיב דרוך... ואז, בכוח שכמעט יכול לשבור את עצם הירך, חבט בהתרגשות ברגל אחיו, ואחיו הביט בו ואמר לו: כן" (50). כל עוד האח הצעיר מהלך במדרכותיה של וינה הוא מתנסה בניכורה של העיר ובהיותו אנונימי לחלוטין בתוכה, אם ייעלם איש לא ירגיש בכך. קול המטרים את תמונת הסיום עולה בו ואומר "לא העצים ולא הכוכבים... האנשים האלה... לא איכפת להם ממנו ומהבזו שלו" (29), וכפיצוי לכך עולה תחושות המגלומניה, מחשבתו כי "בעתיד, בזמן החדש יזרח כוכב לבשר את בואו של האדם החדש, משיח העולם..." (27) וטירוף הדעת האוחז בו בשעה זו מגולם בסצנת ההתקלות בסוס וברכבים. כוכב אינו זורח, אבל "גשם פתאומי של אור" כבמעשה ניסים שוטף את הסוסים וגם אותו. עוצמה עזה ממלאת אותו ברגעים דרמטיים אלה. תחילה הוא מנסה ללטף את הסוס, אך זה מגיב לאלימות העולה

12 מ' דה סרטו, המצאת היוםיום, תל אביב 2012, עמ' 206–208.

ממנו, "כאילו אש נגעה בו, כאילו כף היד שהונחה עליו הייתה של ברזל מלובן" (31), אז הוא מטיף כמתוך חזיון ("האור נשפך חזק כמו בשבר ענן של אור שמש", [31]) לרכבים האוחזים בשוט על שהם מנצלים את הסוסים עד מוות, אך בהמשך, כברגע של טירוף, הוא מכה בשוט בסוס עד לפציעתו. דבריו מצטיירים כמשל לתופעת העיר המודרנית ולאסון שהביאה לדעתו: "והעגלון מופיע ומתחיל בתהליך השיטתי של שעבוד הסוס... ושום מלאך בא ולא יבוא לפדות את הסוסים מהזבובים... זבובי הסוסים חזק מהמלאך" (32). לאחר דברי הזעם הללו הוא, כאמור, מצליף בסוס ופוצע אותו באכזריות שלאחריה "נפלה דממה. דלת האור שבשמים נטרקה בבעיטה והעיר חזרה אל הסגריר". תגובתו של הסוס, הטפת המוסר וכן הכאת הסוס וסגירת השמים – כל אלה מעידים על הטמעת החשיבה הנטשאנית בלב האחים: אלוהים מת והאדם החדש מחליף את אלוהים, ומכאן שהכול מותר ואפשרי! דוד אוחנה מבהיר את השלכותיה הניהיליסטיות המסוכנות של הפילוסופיה הניטשאנית, אף שהאדם העליון שעליו ניטשה מדבר נתבע דווקא להתגברות עצמית: "המהפכה האסתטית-מיתית של ניטשה העניקה לאינדיבידואל תוקף לעצמו בלבד, אשר אינו חייב דין וחשבון לזולת. 'האדם החדש' מודה שיצירתו היא פירוש בלבד ואינה מעוגנת במבנה או סדר מחוץ לעצמו. [...] ניטשה היה נביא החילוניות המודרנית, ... זו החושפת את החול בלי הקודש, הצל בלי האילן להיתלות בו, האדם הריבוני על עולמו. **עולם זה התרוקן מכל יומרה אוניברסלית, מקודשת, רציונלית או מוסרית.**"¹³ סצנת הסוסים מהדהדת הן את המיתוס על שגעונו של ניטשה, שהתרחש לאחר שנכח בטורינו בעגלון שהיכה באכזריות את סוסו, והן את חלומו המיוסר של רסקולניקוב, החותר תחת תפיסתו הרציונלית כביכול בקיומו של על-אדם ואדם רגיל ושבאמצעות מעשה הרצח ביקש לבדוק את עצמו אם הוא מעל החברה או אדם רגיל.¹⁴ אזכורים אלו ל'אדם העליון' ממחישים את סכנותיה של אותה התרוקנות ערכית ניהיליסטית ומנהירים את הפרובלמטיקה המוטמעת בלב הנובלה, ועיקרה בהצגת פניה של הנאורות המביאה אל קדמת הבמה את הסובייקט האינדיבידואלי, על פני ינוס שלו, אלו המוארות ואלו השטניות, כפילות הנרמזת באופן סימבולי ב'ראש גבס של מלאך שהתבקע לאורכו" (37) המוצב בחלון הראווה של הצלמנייה, סימבול ינוסי לכפל פניו של האדם החדש

13 ד' אוחנה, מסדר הניהיליסטים: לידתה של תרבות פוליטית באירופה 1870-1930, ירושלים 1993, עמ' 39-40. (הדגשות שלי, מ.ק.).

14 בחלום רסקולניקוב הילד מזועזע למראה הסוסה המוכה עד מוות בידי ההמון ובידי העגלון, הוא "חובק את ראשה המת ומנשק אותה, מנשק את עיניה, את שפתיה..." (פ' דוסטויבסקי, [תרגום: מ'ז ולפובסקי] החטא ועונשו, תל אביב תשכ"ב, עמ' 52-53. על מחשבותיו של רסקולניקוב בשיחתו עם החוקר פורפירי ראו עמ' 222-230).

המעצב את ערכיו בעצמו, מוליד את רוחה של אירופה שבמפנה המאות ושל גרמניה בפרט, זו של הנאורות והאור, וזו החשוכה. אירופה של הלאומנות הגואה, של התערוכה העולמית בפריז שבה ביקר אביהם של האחים ב-1889, ושלבכבודה הוקם מגדל אייפל בפריז ושבה בני אדם "אקזוטיים" מוצגים בכלובים לראווה, עדות לגזענות המניחה את עליונות הגזע הלבן על הגזע "הפראי", ה"אקזוטי", שאנושיותו קרובה לדרגתם של בעלי חיים. התנשאות המנומקת בטיעונים פוזיטיביסטיים ובסטיגמות הטבועות ברוח המודרניזם רוחשת ומובנית בה, מסופרת לילדים בשפת האגדה של אביהם, המספר להם על פרפר צהוב שטרף את אמא (36), וכן על כך ש"הצרפתים הממזרים, נופף באצבעו, הם בנו גן חיות לבני אדם, הם תפסו ארבע מאות שחורים מאפריקה והביאו אותן לפאריז ובנו להם כפר בתערוכה..." (12).¹⁵ אירופה עיוורת לגזענותה, שונאת את הזר, את היהודי, את השחור, ומעשיות עם אכזריות מזינות את תרבותה ומשתקפות באב המספר שוב ושוב את אגדת האימה על הפרפר שטרף את האם, אב בדמות כרונוס הבולע את ילדיו. גלגל הענק דמוי השעון ממשיך לנוע על צירו, מתעלם מתסכולו של האח הבכור ש"מניף אגרוף כלפי הגלגל וכמו הולם בו ממרחק, כאילו על מנת לשבור אותו" – אמירה המאזכרת את דבריו של 'המלט' להורציו: "נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו, אבוי לי כי עלי לשוב להתקינו",¹⁶ ומרמזת למחלתה של אירופה ולעיוורונה לעצמה המגולמות גם במילה הקשה, החולה, "צפדינה" שנתקעת בראשו של האח הבכור ואינה מרפה.

האחים מתנסים בבואם לווינה בפער שנפער בין העולם לבין האופנים שבהם הוא נתפס ומיוצג ובספק שמוטל באפשרות לאמת מוחלטת. הם מבקשים את הסדר הישן, הפולקי, ואת יחסי הכוח וההיררכייה שאפיינו אותו. הגעגוע לעולם יציב, אחוז בפרדיגמות ישנות, מעוגן "בתרבות הנובעת מקרקע האם של העממיות, זו המבוססת על קהילה אורגנית ומעוגנת בטבע",¹⁷ באמונות ברורות ובאמיתות מוחלטות מולידים תסכול וזעם. "היכן המאה ה-17... היכן את המאה ה-18 עם כל הציירים הגדולים והמוזיקאים הגדולים והאדריכלות

15 דברי האב על גני חיות אנושיים מבוססים על אירועים שאכן התרחשו. הרעיון לקדם מופע זואולוגי בהשתתפות אוכלוסיות אנושיות "אקזוטיות" הופיע במקביל במספר מדינות באירופה במהלך שנות ה-70 של המאה ה-19 כאשר השיא היה בתערוכה העולמית בפריז שבו הכפר האפריקני היווה את אחת האטרקציות המלהיבות. ההנחה כי ציוויליזציות חוץ-אירופיות, הקרובות לעולם החי נחשבות נחשלות, אך ניתנות לתרבות, ולכן ניתנות לקולוניזציה. ראו בעניין זה המאמר 'גני החיות האנושיים האלה של הרפובליקה הקולוניאלית' בתוך: Nicolas Bancel, Pascal Blanchard & Sandrine Lemaire : <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>

וכן יונתן עומר מזרחי, 'תחת שמש אולטרה סגולה', ערב-רב, 111.8.24 <https://www.erev-rav.com/archives/57591>

16 'שייקספיר, המלט, תרגום: אברהם שלונסקי, תל אביב 1990, עמ' 45.

17 אריאלי-הורוביץ, (לעיל הערה 6), עמ' 242.

היציבה של הקתדרלות, ... מה נתת לנו המאה ה-19 פרט לגלגלי ענק ומגדלי אייפל... (12), זועק האח הבכור ומהדהד בכך את מה שיבשיל לתשוקתה של התנועה הנאצית לאדריכלות 'גדולה' בהיותה מניפסטציה לכוחו האדיר של השליט והשלטון. דוד אוחנה מלמד שהיטלר הורה לאדריכלו הראשי, שפאר, לבנות מבני ענק בדומה לקולוסיאום ברומא ולפירמידות במצרים, כעדויות שימחישו את גדולת הרייך השלישי. בנאומו ב-1935 בנירנברג שאל היטלר את שאלותיו הרטרוריות (ומעניין לשים לב לדמיון הסגנוני בשימוש בין האח הבכור לזה של היטלר): "איפה היו המצרים בלא הפירמידות והמקדשים, מה היו היוונים נעשים בלא אתונה והאקרופוליס, מה הייתה רומא בלעדי בנייניה, מה היו חייהם של הקיסרים הגרמנים שלנו בלא הקתדרלות והארמונות, מה היו ימי הביניים שלנו בלא הכנסיות והקתדרלות?"¹⁸. הרצון לעוצמה מחייב אפוא ייצוג אומנותי. היטלר שאף לגייס את הארכיטקטורה כדי לבנות באמצעותה את מיתוס עליונותה של האומה הגרמנית ולהנציח במונומנטים אדירי ממדים את מנהיגיה. הד לכך אנו מוצאים כאמור בזלזול שמפגינים האחים כלפי מונומנטים מודרניים פחותי ערך לדעתם, כמו הגלגל הענק בווינה ומגדל אייפל, ובתשוקתם ל"אדריכלות יציבה" כדוגמת הקתדרלות.

לאחר שבחנתי את ההיבטים האידאולוגיים הנגזרים מתוך אדריכלות העיר ואופייה המודרני, אתייחס לתגובות האחים לצילום ולציור המודרני, להעדפותיהם המוזיקליות ולריקוד הפולק שבו פצחו – ביטויים שעניינם אסתטי אבל משמעותם צופנת היבטים אתיים-אידאולוגיים כבדי משקל.

נענוע אל עבר מדומיין או הפחד מהטלת הספק

האח הבכור מתגעגע לציירים שציירו בנוסח הציור האקדמי, כרובנס, או לציורי נוף וטבע המעוררים רגשות פולקיים ולמוזיקה גדולה היונקת את כוחה מן המיתוסים היווניים הקדומים, כמו 'טנהויזר' לוואגנר שמושמעת מפיו של זמר רחוב ששר אריה מתוכה בשעה שהבכור חולף על פניו ועל פני המאזינים לה. לעומתו, הציירים האוסטרים קוקושקה וקלימט (ואני אוסיף ואזכיר גם את אגון שילה) מעוררים בו בוז, וכידוע יצירותיהם ייחשבו בעיני התנועה הנאצית לאומנות מנוונת. מקבילה לכך היא דהירתו של האח הצעיר באולמות המוזאון, כשהוא מסתיר את פניו, ב"כיוון הפוך" אל עבר עתיקותיה של רומא ויוון, שהרי,

¹⁸ ד' אוחנה, התשוקה הפרומתאית, ירושלים 2000, עמ' 366. הציטוט המובא בדברי אוחנה לקוח מתוך: Volkischer Beobachter, 24 November 1938.

"כידוע", העם היווני הוא נורדי במהותו וממנו צמח העם הגרמני ויעידו על כך יופיים של הפסלים המשקפים את יפי הגוף היווני, מודל שאליו יש לשאוף ("לא להביט בציורים [...]"). הוא הולך נגד הכיוון של תולדות האמנות, חשב אחיו הבכור, חוזר אחורה, עוד מעט נגיע לרומא העתיקה וליוון... " (23–24).

באופן אירוני דווקא המאה ה-17 שאליה מתגעגע האח הבכור נחשבת נקודת ציון בהטלת הספקנות השיטתית כלפי החושים ובהשלכותיה על תנועת הנאורות. כשבוחנים את המאה ה-17 וה-18 מתברר שאלו הן מאות שבהן מתערער האמון בכוחה של הראייה להיות מקור ידע על טבע העולם. המאה ה-17, ולמעשה סוף המאה ה-16, מצטיינות בגילויים מדעיים המביאים לערעור בכוחה של הראייה לשמש מקור ידע על טבע העולם ולהכרה במגבלות היכולת להגיע באמצעות הראייה לידע מוחלט. התגליות המופלאות בתחומי הראייה והאופטיקה יצרו התנסויות חזותיות חדשות אשר הכילו בתוכן ראייה דרמטית מבלבלת ואמביוולנטית. הולנד, שהייתה מחלוצות השימוש במיקרוסקופים ובטלסקופים, השפיעה על האומנות ההולנדית באותה עת, בעיקר על ורמיר ועל רמברנדט, וואן אייק ואחרים שהושפעו גם מדקארט, אשר הטיל ספק מוחלט בידע האנושי בהשפעת הממצאים של קפלר, שלפיהם פעולת העין דומה לפעולת הקאמרה אובסקורה.^{19 20} הקאמרה אובסקורה משמשת כאמור את ורמיר עצמו, והוא נעזר בה בציור המוזכר כאן, 'אומנות הציור', שאליו אנו מתוודעים מבעד לעיניהם של שוחרי האומנות ושל האח הבכור בדרך של אקספרזיס, שאליה אתייחס באופן מפורט בהמשך.

המצלמה וחדר החושך שבו מפותחים צילומיו של האח הצעיר נקשרים אפוא לפיתוחים מוקדמים שהתחוללו במאה ה-17 (רמז לקשר בין ההווה הסיפורי לראשית הצילום מגולם בכך שבחלון הראווה של הצלמנייה מוצבת מצלמת דאגרוטיפ מהמאה הקודמת), שאליה מתגעגע האח הבכור. ואולם, כאמור, זו המאה שבה מתחוללת נקודת המפנה של הנאורות ושל העידן הרציונליסטי המערער על העולם הפולקי היונק את כוחו מן המיתוס ומן האגדה, עולם שאליו האחים מבקשים לשוב, ואותו – להשיב. באופן מטאפורי ניתן לומר כי בנגטיבים של תצלומי האח הצעיר שיפותחו בחדר החושך מוטבעים סימני ההרס העתידיים שנולדו באחים בשל תשוקתם לעבר מדומיין.

19 אריאלי-הורוביץ, (לעיל הערה 6), עמ' 30.

20 ר' דקארט, הגיונות, תל אביב 2001.

האח רוכן ומאכיל עופרים – על כוחו המסוכן של מדיום הצילום

התצלום נחשב עם המצאתו כאינדקסלי (מה שמופיע בתצלום בדרך כלל נראה כמו מה שהיה לפני העדשה בשעת הצילום), אלא שתשוקת הגדלות (לימים הערצת הפיהרר), הכיבוש וההשתלטות על העולם של האח הצעיר, הנרמזים בהחלפת הנופים בכל צילום וצילום ובתחושת האומניפוטנציה ההולכת ומתעצמת מהבזק להבזק ("פתאום מילא אותו רצון גדול להיות. ועוד ועוד להיות" 40), חושפים גם את האשליה שהצילום יוצר ואת הפער הנפער בין מציאות לדימוי: "[האח הצעיר] סילק את מגדל אייפל והעלה במקומו חורשה וצילם את האח נשען כביכול לאחור אל עץ בשלג, מהורהר, וסילק את העץ והעמיד את האח מול רכסי הרים, ואז רוכן ומאכיל עופרים בנאות דשא באנגליה [...] מאחוריו עלתה ניו יורק ניכר בו תיאבון להצטלם... אם לא ציור אז צילום, אם לא השחור של הפחם אז השחור של התצלומים".²¹

הצילום המאפשר שיעתוק (ולכן הצילום אינו זהה לפחם השחור ברישום המקורי), מתגלה כייצוג אשלייתי, כתעתוע, מניפולציה הפוערת פער ספקני שמערער על לכידת הממשות כפי שהיא ומרחיק, מטבע הדברים, מאותה יציבות של העולם הישן. בה בעת מרמז הטקסט לתיאבון שנפתח כאן לניצולו של מדיום הצילום ומדיום הקולנוע למניפולציות אפשריות ולמה שאכן ינוצל על ידי היטלר לאסתטיזציה של הפוליטי.²² ניצן ברשאול, מראה בספרו "מבוא לתיאוריות קולנועיות" כיצד סרטה של לני ריפנשטאל, 'ניצחון הרצון' (1935), הוא ביטוי מובהק לאסתטיזציה של הפוליטיקה הפאשיסטית. הסרט מתעד את ועידת המפלגה הנאצית בנירנברג ב-1934 ומציג את צעידתם הצבאית של הלגיונות הנאצים כשההמון מריע בצדי הדרכים לאלפי החיילים, וזאת תוך כדי צילומים חוזרים ונשנים של היטלר, לרוב מזווית נמוכה המאדירה את דמותו, כשהוא נואם בלהט לפני הלגיונות או לוחץ את ידי ההמונים ברחובות. עניין זה משיב אותנו אל הנאתו של הצעיר מהבזקיה ההילתיים של המצלמה ("המצלמה, עם כל הבזק, נסכה בו שמחה והתלהבות..." [40]) ולמאמרו של וולטר בנימין, 'יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני'²³, שבו הוא טוען כי הילתה של יצירת האומנות, הנובעת מהיותה מקורית, נצחית ומבטאת גאונות ומסורת, מוסבת בעידן השעתוק הטכני אל מנהיגים פשיסטיים להאדרת עוצמתם וליצירת הילה סביבם, בין היתר על ידי שימוש

21 צילומים אלה מרמזים לתמונה שבה נראה היטלר מלטיף צבי ועליה נכתב: "הפיהרר הוא ידיד לבעלי החיים". תמונה זו היא אחת מאוסף תמונות שהתגלה בעליית גג על ידי נכדתו של חייל מצבא ארה"ב שהשתתף בפלישת כוחות בעלות הברית לנורמנדי ב-1944. נדלה מתוך:

<https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4565835,00.html>

22 נ' בן-שואל, מבוא לתיאוריות קולנועיות, תל אביב 2000, עמ' 102.

23 וולטר, 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', תרגום: שמעון ברמן, תל אביב 1983.

במניפולציות אפשריות במדיום הצילום והקולנוע.

לא מקרה הוא שלאחר רוממות הרוח שהתעוררה באחים בצלמנייה, האירוע הבא שבו הם מתנסים מתקיים בחדר מחולות הוואלס שבו מנגנים בפסנתר שופן ורוקדים לצליליו. האח הבכור כה סולד מהמוזיקה הסלונית, עד שהיה רוצה לנפץ את הפסנתר בגרון, ואנו שבים ונזכרים בידו, 'יד הנפץ', ובגרזנו של רסקוליניקוב. זהו חלל שמיקומו מעל לצלמנייה ושאליו מטפסים האחים במדרגות מתוכה, מה שמעלה על הדעת חלל דמוי קאמרה אובסקורה. בניגוד למחול הסלוני המעודן, השניים רוקדים ריקוד פולקי עממי כפרי שכלל "רקיעות רגל וכפיפות ברך, כפי שלמדה את שניהם [המורה] ההונגרייה בבית הספר [...] הם המשיכו לשוב ברחבה בדממה, מפעם לפעם עצרו כדי לרקוע כפי שלמדו אי אז" (48–49). בריקודם הסוחף הם כ"תאומים" (48), נדמה להם שהם מחליפים תפקידי גבר ואישה עד כי קשה לדעת מי הוא מי, דבר המערער את עולמם "היציב" (49), ובה בעת מרמז בעקיפין לעתיד הצפוי להומואים, לסביות וטרנסג'נדרים שיירדפו על ידי הנאצים משום שיפגעו, לטענתם, בחוסנה של האומה.

הזיקות שבין היחס לאסתטי לבין האידאולוגיפוליטי העתיד להתפתח נחשפו עד כה תוך כדי מעקב אחר שיטותיהם ("בדרך", כשם ספרו של בורשטיין) של האחים בווינה. כך למדנו על שלילתם את העיר המודרנית, על אדריכלות העיר שאליה הם משתוקקים, על האומנות המודרנית המסוכנת לשיטתם. מבעד לעיסוק בצילום למדנו על תשוקותיהם לכיבוש עולם, ובהמשך נחשפנו לרמזים לאידאולוגיה הנאצית מתוך יחסם למוזיקה והעדפותיהם את הריקוד העממי, וכל זאת מתוך זיקות אינטר־טקסטואליות הנרקמות בטקסט. בהתייחסותם להיבטים אסתטיים אלו ניתן היה לזהות את לאומיותם הקיצונית של האחים, את ערגתם לאתוס עברי מדומיין שראשיתו ביוון העתיקה, את תשוקותיהם לכוח, למלחמה ולכיבוש אימפריאלי שיביא ליסוד עולם מטוהר מכל המנוון והנחות לשיטתם.

כעת אני מבקשת לערוך שיטוט נוסף, לשוב אל המוזאון הלאומי ולהתעכב על תפיסת האומנות של האח הבכור, כפי שהיא משתמעת מתוך תגובותיו למוצגים ולציורו של ורמיר, 'אומנות הציור' (1662–1669)²⁴ בפרט, וזאת על מנת לשוב ולבחון מבעד לעיסוק בכך את סממניה של האידאולוגיה הנאצית הרוחשת מתחת לפני השטח.

24 לעיל הערה 8.

ציור הוא קבר מחניק

נתייחס תחילה למחשבותיו של האח הבכור על אומנות כייצוג (מימוזיס) של המציאות. תפיסה זו מאזכרת את תפיסתו של אפלטון את האומנות, ולמסקנותיו בעקבותיה בנוגע להשפעתה המזיקה על הסדר החברתי. בעיני אפלטון בעוד היש (המיטה, השולחן) מצוי בזיקה לאידאות המגלמות את האמת, יצירת האומנות אינה הדבר עצמו וככזו היא רק חיקוי של חיקוי, ייצוג של ייצוג, מראית עין של אמת, בבחינת מראה היוצרת בן רגע "שמש ושאר גרמי שמים",²⁵ רחוקה מזיקתה אל האידאה. בדומה לכך גם השירה, שאינה מבינה "נכונה בעניין הדברים שהיא באה לייצגם" שכן גם היא עוסקת "בעניין שהוא שלישי אחרי האמת".²⁶ לכן לדעתו של אפלטון הציירים והמשוררים מקלקלים את ההיגיון הבריא של האדם/האזרח ו"זכאים אנו שלא לקבל אותו [את האמן/המשורר] במדינתנו העתידה להתבסס על דינים טובים [...] אותו משורר מייצג משטר גרוע לתוך נשמתו של כל פרט ופרט...".²⁷ מחשבותיו של האח הבכור מאזכרות את תפיסתו של אפלטון ואת מסקנותיו, אך הקשבה להן מלמדת שהוא מטמין בה את לאומניותו הקיצונית. בשיטותיו במוזאון הלאומי בווינה עולה בבכור ההבנה הבאה: "תמונות של עצים? הרי העצים לפניך... למה לצייר עץ ולא לטעת עץ, למה לצייר פרח ולא לטעת פרח? [...] אין טיפת אויר בתוך ציור. [...] ציור הוא קבר מחניק [...] אני רוצה שהנהר יהיה מים זורמים, דנובה של מים... אתם מייבשים את הנהרות" (18). במעמקי התפיסה האפלטונית שאותה מבטא הבכור ניתן לשמוע מוטיבציה ותשוקה לתפיסתו את עצמו בדמות הארי עובד האדמה המקודשת (תיאור הדנובה; לשון הריבוי היוצרת הגזמה – הנהרות, העצים, מחשבתו על נטיעת עץ הנקשרת בעולמו של האח הבכור שהיה בעברו "שומר יער באחד היערות הקדמונים" [הדגשה שלי מ.ק., 18]).²⁸ נוסף על כך, זעמו על האומנים והבוז להם ולאומנותם מטרים את המסקנה בדבר הסכנה והנזק שגורמים אנשי הרוח לאזרחים, ולכן "זכאים אנו שלא לקבל אותם] במדינתנו העתידה".

למול טענתו האפלטונית של הבכור, התופסת את האומנות כמימוזיס, הטקסט שלפנינו מרמז לתפיסתו של היידגר, לפיה דווקא האומנות והספרות מנכיחים ומגלים את ישותו המוסתרת

25 אפלטון, כתבי אפלטון (פוליטאה, י'), ירושלים 1999, עמ' 539.

26 אפלטון (שם), עמ' 548-549.

27 אפלטון (שם), עמ' 553. (הדגשות שלי, מ.ק.).

28 התבוננות בקריקטורות אנטישמיות מציגה את היהודי הטפיל, הבטלן, לעומת הארי החסון עובד האדמה.

ראו למשל בקריקטורה הבאה מתוך אתר יד ושם: https://assets.yadvashem.org/image/upload/t_f_image/f_auto/v1/remote_media/arch_srika/Albums/196-210/196_84.JPG?a=BAKAACDYo

של הדבר.²⁹ דווקא באמצעות הבדיה היוצרת, פרי דמיונו של המחבר המתעכבת על זוטות ואירועים מינוריים המתרחשים כביכול בווינה בראשית המאה (ויכוח עם השומר בקרוסלה, הצילומים בצלמניה, הריקוד ועוד), נחשף ומוטרם ברעד לב אסון השואה העתיד להתרחש, זה שאת האפקטים שלו, הנחווים כהווה מתמשך גם לאחר שהסתיימו, מציגה הנובלה "אפלפלד בנתניה". האומנות, במקרה זה הנובלה, אינה, אפוא, מימזיס של המציאות, אלא דווקא חשיפת המוסתר מעין ההווה שאותה כה קשה לתפוס ברגע התרחשותה. התמקדותו של האח הבכור דווקא בציורו של ורמיר, "אומנות הציור", אינה מקרית, שכן דרכה ומבעד למבטו של האח הבכור ניתן יהיה לזהות את ההטרמות שעליהן מבקש המאמר להצביע בין היחס לאסתטי לבין האידאולוגיה הנאצית.

נתבונן תחילה בציור כפי שהוא מוצג באמצעות אקספרזיס בלשונו של הטקסט:

"בציור, שנראה בו גבר בברט שחור, יושב על שרפרף ומצוי בתחילת דיוקן של אשה צעירה, אשר זר עלים תכולים לראשה, כלי נשיפה ממתכת בידה, וספר גדול בידה האחרת. מעל שניהם מרחפת נברשת בגון זהב, ועל הקיר תלויה מפה גיאוגרפית. אור חודר אל החדר ומאיר את פני האשה [...] לצייר ציור שבו צייר מצייר ציור על צייר שמצייר ציור שבו צייר מצייר ציור, למה לא, עוד, עוד אין גבול להמצאות המטופשות של בני האדם, חשב" (19–17).

באמצעות הסבת תשומת לב הצופה אל אחיזת העיניים שבה הצייר מצייר את התמונה שכבר צוירה מתערערת אשליית ייצוג המציאות. בכך חותר הציור תחת ההנחה שתפקידו לייצג מציאות ומציע עצמו כמטא-ציור, כציור ארס-פואטי פילוסופי הבוחן את היחס בין הייצוג לעולם. רבינוביץ, הדנה בציור זה בפירוט רב, מלמדת כי זהו ציור המערור בצופה אינחת, מתעתע בו ומערער את יציבותו בהיותו מציב בה בעת שתי מערכות זמן, הציור השלם כבר נוצר (בעבר) בעוד אנו מתבוננים בבד הקטן בראשית העבודה בזמן התהוותה. הציור, לא זו בלבד שאינו מבקש להיות מימטי, אלא הוא מערער ומטיל ספק בנתפס על ידי התודעה בכך שהוא מפנה אותנו "לראות את הראיה, להביט באופן אינטרוספקטיבי על עצמנו בשעת ההתבוננות על העולם".³⁰ נוסף לכך, הסטת הוויילון מאפשרת להציץ לתוך חלל הסטודיו ולראות את האמן (ורמיר) בפעולתו. כלומר ההכרה האנושית, ולא האל, היא שתופסת ומתנה

29 היידגר תוקף את התפיסה האפלטונית, לשיטתו האומנות אינה מייצגת את הדבר אלא היא היא המחוללת וחושפת (א-לְתָא) את הופעתו. היא המאפשרת לו להגיח ממוסתרותו ולהראות. מ', מקורו של מעשה האמנות, (תרגום: שלמה צמח), תל אביב תשכ"ח, 1968.

30 א' רבינוביץ, אחיזת העיניים: אמנות התעתוע באירופה של המאה השבע עשרה. תל אביב 2019, עמ' 55. וראו שם הפרק 'הכובע המצויץ של המוזה', עמ' 53-67.

את העולם, האומן הוא נקודה ארכימדית הנושאת את היקום. העולם ב'אומנות הציור' הוא עולם התלוי בפרספקטיבה שאותה בוחר הצייר שמצייר אותו. הציור מציג את האדם כחירות יוצרת ולכן כסובייקט. ייתכן שהבחירה להתמקד בציור זה כמושא להתבוננותו של האח הבכור מרמזת לכך שהאדרת כוחו של האומן תפסה את היטלר, שחלם לכוון את קיסרות 'גזע האדונים' ומשום כך רכש את הציור (מניע נוסף היא המפה הקרטוגרפית המצוירת שם, עליה נפרט בהמשך).

מאידך גיסא, הספקנות הנוצרת מאחיזה בשני זמנים בה בעת, ספקנות שמערערת על היציבות שמבקשים ומוצאים האחים בציוריו הגדולים של רובנס ובציורי הטבע, היא מנושאה המרכזיים של היצירה. כפי שמציינת רבינוביץ, ורמיר מאיר את מעמדו של האומן באור אירוני, שכן "הציור הופך עצמו למושא שתופס את הצייר כמושא. לכאורה אנו מתבוננים בציור בשעת היווצרותו (הקנבס הקטן), אבל זוהי אחיזה עניינית המעוררת תהייה אפיסטמית על מעמדו של הציור כתולדה של הקוגיטו של הצייר שבחר בפרספקטיבה המביאה את הצופה לידי מודעות לפעולת הצפייה.³¹ השיבוש הייצוגי הקורא "למודעות לפעולת הצפייה" מעורר את זעמו של הבכור, עד כדי כך שהוא רוצה "לדפוק את הראש באיזה קיר" (13). הרוח הספקנית וריבוי המבטים, ההשתקפויות והפרספקטיבות שמציע הציור,³² מערערים את יציבות עולמם של האחים ומעצימים, מתוך תשכולם, את הצורך בהרס אלים בביטוייה של המודרניות שאלה הם נחשפים בווינה של ראשית המאה ה-20. מכאן גם השימוש בלשון מטאפורית הלקוחה משדה סמנטי שנקשר במלחמה ובשפיכות דמים: "השם קוקושקה, ובעיקר קלימט, הבעירה אותו מבפנים ואיימה לפוצץ אותו מבפנים" (15).

היבט נוסף עולה מתוך הזיקה בין ציוריו של ורמיר לבין הצלמנייה. ציוריו מעידים על עניין מיוחד במורכבותה של הראייה ובאופטיקה, נושאים שהעסיקו חוקרים משלל תחומים במאה ה-17. המצאת העדשות, המיקרוסקופ והטלסקופ, הקאמרה אובסקורה, שבה השתמש גם יוהאנס קפלר (1571–1630) למחקרו על כתמי השמש ועל ליקוי החמה, הם כמה דוגמאות לכך. גם ורמיר עשה שימוש בקאמרה בד בבד עם ניצול חוסר יכולתה ליצור פוקוס בתמונה כולה, אלא רק בחלק אחד שלה. מגבלה זו אפשרה לוורמיר ליצור היררכייה של מסרים ציוריים.

31 רבינוביץ (שם).

32 רבינוביץ מביאה כדוגמה להיעדר פרספקטיבה ולתפקידה בנוגע לפרספקטיבות המתקיימות בציור את הווילון והמפה הקרטוגרפית, שהם משטחים המכילים סימנים מבלי להשתמש בפרספקטיבה. "הציור מתרחש בין הצבעים הבוהקים של הווילון לבין הקיר הלבן בעומק" ולכן, כפי שטוען סטויצ'טה, 'מבנה-העל של הציור מבוסס על קוד ייצוג גבוה יותר מזה שמתגלם במפה ובאמנות האריגה: הקוד הוא הפרספקטיבה' (שם, עמ' 62; הציטוט בתרגומה של רבינוביץ (לקוח מתוך: Stoichita, The Self-Aware Image, p. 258). על תפקידה הפוליטי של המפה בהקשר לנובלה 'האחים' אעמוד מיד בהמשך.

המפה של 17 הפרובינציות המאוחדות מעומעמת ואילו המודליסטית נראית בחדות, כך נוצרת אצל הצופה חוויה של התמודדות עם ידיעות מעורפלות ולעיתים מנוגדות המובילות להטלת ספק, ערעור והרהור. הטמעת שאלת הראייה וערעור על כוחה כמקור ידע על טבע העולם ב'אומנות הציור' יוצרת אפקט אירוני לאור הפער בין אמצעי הראייה ההולכים ומשתכללים עוד ועוד לבין היכולת להבין את המציאות ההיסטורית האסונית הצפויה לבוא. ולא זאת אף זאת – העיסוק בראייה חושף את הקושי לצלם את האסון, לתעד אותו ולהנכיח אותו כאמת מוחלטת שאינה ניתנת לערעור, ולראיה כל ניסיונות הכחשת השואה ההולכים ומתרבים ככל שעוברות השנים. הערפול הנוצר באמצעות השימוש בקאמרה בציורו של ורמיר מבטא באופן אנלוגי את ההתנסות העולה מקריאת הנובלה – את הקושי לזהות בזמן הווה ומתוך ריבוי המופעים את הכמיהה לכוח ולמלחמה הרוחשים ומבעבעים מתחת לפני השטח.

היבט זה מתחדד ואף מקבל תפנית אירונית באמצעות המודליסטית בת דמותה קליאו, המוזה של ההיסטוריה, האוחזת בחצוצרת ניצחון ובכרך של ההיסטוריון תוקידידס, שהרי היא רק מראית עין, בשר ודם, ומאידך גיסא – ככזו ובהיותה משפילה את עיניה היא מגלמת לא רק את עיוורונה בנוגע להיסטוריה העתידית הרוחשת פוטנציאלים אסוניים ("המאה העשרים כבר על האש, החלה להתבשל"; 27), אלא אף את עיוורוננו שלנו בנוגע להווה חיינו. ואומנם פרץ האלימות הבריונית, שעולה לא רק מהאחים אלא אף מהמבקרים המתורבתים עצמם, מאשר כי אכן "החתול יכרסם את הכל מבפנים, החתול כבר בתוך החדר" (19). האימה הטורדת את פריץ, מבקר נוסף המתבונן בציור, נלעגת על ידי חברתו ("תמיד אתה רואה מלכודות קפיץ בציורים, פריץ"; 19), ובה בעת היא מושלכת אל חלל הטקסט, אלינו. פרץ החייתיות הבריונית עומד להחריב עולם, לחנוק את הרוח האנושית, אבל המודליסטית היפה, בת דמותה של קלאו, משפילה את עיניה מלראות נכוחה, אוחזת בחצוצרת הניצחון ובספרו של ההיסטוריון תוקידידס.

הקשר נרמז נוסף לעניין הראייה כהבנה ולהשלכותיה נוצר באופן אירוני בשעה שהאח הבכור נזכר במורה שלו הר קפלה, שלימד והזכיר את ספריו של יוהאנס קפלה שתמך במודל של קופרניקוס לפיו כדור הארץ סובב סביב השמש, בשעה שהוא רוקד עם אחיו את ריקודי הפולקיים בחדר המחולות, ריקוד שממנו יצאו האחים "יציבים" כשהעולם חג סביבם. פני ינוס של הסובייקטיביות שבים ונגלים אפוא שוב כפוטנציאלים פוריים והרסניים בה בעת, המעצבים את רוחה של אירופה – דמות האמן כסובייקט יוצר המטיל ספק בעצמו, כפי שהיא משתקפת ב'אומנות הציור' מכאן, והסובייקט האגואיסט, העל-אדם שלאחר מות האלוהים,

המציב עצמו כמרכז העולם שיחוג סביבו.

קריאה אנלוגית המקרינה על ההווה הסיפורי טמונה גם במפה הקרטוגרפית של הולנד, המצוירת כאמור באופן עמום ומטושטש יותר. בהקשר לזמנים הללו של ראשית המאה ה-20 היא מקבלת משמעות רלוונטית כמנבאת את הזות הגבולות מתוך מאבקים פוליטיים, כיבוש ומלחמה. ניתן לראות במפה את 17 הפרובינציות שקרל החמישי העניק להולנד ב-1548, אשר היו אוטונומיות שנבדלו גם מהקיסרות ההבסבורגית וגם מצרפת, וכן לזהות בה קרע אנכי המפריד את הולנד בין צפון לדרום (המערב נמצא בראש המפה), כתוצאה ממלחמת שמונים השנה (1568–1648) בין הפרובינציות שביקשו להשתחרר מבית המלוכה ההבסבורגי, ובהמשך מספרד הקתולית שכבשה מספר פעמים את מדינות השפלה, ובכללן את הולנד שהייתה פרוטסטנטית. ספרד הקתולית שימשה באותן שנים "ציר הרשע" של האזור, משום שהיא נלחמה במדינות הפרוטסטנטיות. אם כן, המאבק הפוליטידיתי הנרמז בציור מרמז למאבקים הפוליטיים שרוחשים באירופה במאה ה-19 ובראשית המאה ה-20, לבריתות שנוצרות ושייווצרו, להתקוממויות לאומים, לאביב העמים (1848), להתפרקותה של האימפריה האוסטריו-הונגרית וללידתן של מפות חדשות ושינויים גיאופוליטיים דרמטיים המצויים מעבר לפינה.³³ אירועים אלו אינם נידונים בנובלה. כאמור לעיל, וינה מוצגת דווקא כעיר מודרנית תוססת וחיה למגינת ליבם של האחים, ואולם שיבוצו של הציור והמפה שנראית בו בטקסט מרמז לאירועים הפוליטיים האלימים העתידיים להתרחש ושבפתחם מוצבת הנובלה כסיסמוגרף החש בהם.

אנו נרמזים לאלימות מתוך התנהגותם ושפתם האלימה של המתבוננים בציור. הנה כי כן פליטות הפה והשגיאות הפרוידיות של המבקרים העומדים מול ציורו של ורמיר מעידות על הזיקות בין היחס לאסתטי לבין תשוקת הכוח המאפיינת גם את התקופה. בעומדם אל מול 'אומנות הציור' אומר אחד המבקרים כי לדעתו "צריך לרוקן בהדרגה את כל המוזיאונים בארצות השפלה. לא לרוקן אלא לנקז, ablassen, הציע חברו... האמת היא שרק מלחמה תטרוף את הקלפים [...] במלחמה הציורים הטובים מתנקזים בכיוון הצד המנצח. אני פציפיסט

33 'אומנות הציור' כמפתח לעידן המודרני מתקשר בציור נוסף של ורמיר ובאחים כמרמזים לדמותו המשווערת של היטלר ותוכניותיו לכיבוש עולם. צ'רלי צ'פלין, בן דמותו של היטלר, בסרט 'הדיקטטור הגדול' (1940) ובתמונה המפורסמת שבה הוא מסובב את כדור הארץ על אצבעו, שאב רעיון זה מתוך ציור משנת 1670 לערך של ורמיר בשם "אלגוריה על האמונה הקתולית" שבו נראית עלמה ישובה על כיסא המניחה לנוחיותה את רגלה הימנית על כדור הגלובוס. בהתאם לסימבוליות הנוצרית, סצנה זו מרמזת אף היא לרקע ההיסטורי שעיקרו מאבק בציור הרשע, בספרד הקתולית בימיו של ורמיר, במאה ה-17. צ'פלין חוזר ומבטא את ביקורתו כנגד תשוקת כיבושם של שליטי ציר הרשע של ימיו באמצעות רמיזה לציורו זה של ורמיר בסרטו 'הדיקטטור הגדול' (הוקרן בבכורה ב-15 באוקטובר 1940, בזמן שארה"ב עדיין מקדמת פיוס עם גרמניה הנאצית) שבו נראה, כאמור, צ'פלין בדמותו של היטלר משחק עם גלובוס (שהוא העתק של הגלובוס של היטלר). נדלה מתוך: https://www.hamichlol.org.il/%D7%94%D7%93%D7%99%D7%A7%D7%98%D7%98%D7%95%D7%A8_%D7%94%D7%92%D7%93%D7%95%D7%9C

כמוכם, אבל אם יש סיבה אחת למלחמה מוצדקת הרי היא העשרת האוספים" (20), אמירה המלמדת על האמונה בהתחדשות מכוח ההרס (אריאליהורוביץ מציינת כי לאחר מלחמת העולם הראשונה רבים חרתו על דגלם את הסיסמה הפוטוריסטית 'המלחמה היא ההיגיינה האנושית היחידה' – עוד אמירה המצדיקה את המלחמה...).³⁴ תשוקת העוצמה, הכיבוש, השליטה והכוח במסווה נוכחת בבחירת המילים של "אשת התאריכים", מי שמגלמת נאורות שעניינה בידע אינציקלופדיסטי בלבד במטרה לשאוף עוד כוח (שכן "ידע הוא כוח", כמאמר המיוחס לפרנסיס בייקון), עוסקת בשאלה מתי צויר הציור, עד שהיא הופכת למעין מכונה הפולטת מספרים, ובעקבותיה האח הבכור ("1665. לא 1666 [...] לא, 1664... ואולי 1663... אני משתגעתי").³⁵ 1666 היא שנת האנטיכריסטוס, שנת השטן המכונה החיה, היא גם השנה שבה שבתאי צבי נאסר על ידי העות'מאנים ומתאסלם. כל האזכורים הללו מערבלים זמנים היסטוריים, יוצרים אנלוגיות והקשרים המטעינים את ראשית המאה ה-20 כצופני עתיד אפוקליפטי מאיים.

ציורו של ורמיר, שבו מתבונן האח הבכור והמבקרים "המתורבתים", נושא פוטנציאל להתבוננות בהיסטוריה ובאידאולוגיה הנאצית המסתתרת מעבר לפינה ועתידה להשפיע על גורלה של אירופה כולה ועל גורלו של העם היהודי. בהיותו של הציור נע בין עבר להווה (הצייר שבתמונה מצייר את הציור שכבר צויר), בריבוי הפרספקטיבות, בערפול שנוצר באמצעות הקאמרה אובסקורה וכן בהקשריה לשאלת (אי) אמיתות הראייה, בדמותה של קלאו, בעיסוק האינציקלופדיסטי בשנת היווצרותו, בהקשריו לכך שהוא נרכש על ידי היטלר – בכל אלה ועוד מסומנים כל אותם פוטנציאלים המעידים על הרוחש בזמן הסיפר של הנובלה ועל מה שעתיד לצמוח ממנה בהמשך.

העמדתו של הציור בתוך המהלך העלילתי משמשת אפוא מעין סייסמוגרף, עין פנימית המשקפת ומתבוננת כאחת באותם רחשים סמויים אלימים הרוחשים תחת למראית העין של תרבות ותקינות בורגנית. הכנסתו של הקורא אל המוזאון, ומתוכו הפניית תשומת הלב אל ציוריו של ורמיר ואל ההיסטוריה והפוליטיקה המגולמת ביצירה, מטרימה את המאה ה-20 שכבר מתבשלת על האש וזו שתוגש עוד מעט כמנה העיקרית.

הנה כי כן, התבוננות צמודה ועקבית לאורך הנובלה אחר העיסוק בהיבטים שעניינם אסתטי ומבעד לעיניהם ולהתנהגותם של האח הבכור והאח הצעיר חשפה את הצדדים

34 אריאלי-הורוביץ (לעיל הערה 6), עמ' 58.

35 כאמור צויר כנראה ב-1665 והוצא מן הבית לאחר מותו של ורמיר ב-1667, אז כונה בשם 'אומנות הציור'. (לעיל הערה 8).

האידאולוגיים שאת השלכותיהם מכיר ויודע הקורא בן המאה ה־21. זמן התרחשותה של הנובלה הוא זמן שבו "סיר המאה העשרים כבר היה על האש, החל להתבשל" (27). המאמר ביקש להסב תשומת לב לאותם "מצרכים" שהוכנסו לתבשיל הזה, כפי שהם נחשפו מבעד למופעים האסתטיים שהנובלה הרבתה לשים אליהם לב. "הכיסא כמו עין, כמו 'מלתעות טורף'" (19). החיה כבר בחדר, בחדרו של ורמיר, בציוריו, בחדר המוזאון, בחדר הריקודים ובהצבת כלובי אדם בתערוכה העולמית. חדרי העולם נגועים. "זבוב־הסוסים חזק מהמלאך" (32), זבוב גדול וטורדני נכנס לחדר.

**The twentieth century pot is already simmering
Between the aesthetic and the ideological in 'Brothers' by Dror Burstein**
Mazal Kaufman

Abstract

Dror Burstein's book "On the Way" includes three novellas that move from the past to the future but are written with the wisdom of hindsight, that is, from our point of view in the present, where we, the readers, look back at the past and know what is expected to happen in Europe in the first half of the twentieth century. "The Brothers" (2023) follows an older brother and his younger brother in Vienna in 1907, with the connections between them suggesting that they are a dual-headed persona in the form of Adolf Hitler. My concern in this article will be to focus on this novella, which takes place at the turn of the century (1907). The threshold of the turn of the century is presented to us from the perspective of the brothers, who are disgusted by the processes of modernization, liberalism, and democracy taking place in Europe and are clearly reflected in Vienna, and who yearn for a romantic, imagined, folkish past. At the same time, the novella observes the moods prevailing in Europe and Austria-Germany in particular, that of the beginning of the century, which lies between the world of yesterday and the new world, moods from which the brothers. growing.

The article seeks to focus on the connections between the ideological and the aesthetic as they are expressed in the novella. My concern will be to identify the expressions of Nazi ideology and its spirit that are implied by the brothers' attitude to aesthetic and cultural aspects, dimensions that are present in the novel in many ways - the city of Vienna itself, as well as engagement in photography, painting, art, architecture, music and culture in general are repeatedly addressed by the elder and younger brothers.

Keywords: Holocaust, Hitler, Polk, Vienna, turn of the century, Enlightenment, modernism, Vermeer