

אבנר לוינסון: הסטודיו ועליית הגג

רון ברטוש

שרידי הגולם נמצאים עד היום בעליית הגג של בית הכנסת העתיק.

כל המעשיות האלה, לצד ההבדלות הנדרשות, הן כמובן וריאציות לסיפור הבריאה האלוהי (בריאת הגבר והאישה) אשר קיים בו קסם הבריאה: "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם" (בראשית א כו); הוא מעיד על המלאכה שבדבר: "וַיִּבְנֶן ה' אֱלֹהִים אֶת הַצֶּלֶע אֲשֶׁר לָקַח מִן הָאָדָם לְאִשָּׁה וַיִּבְאֶהָ אֶל הָאָדָם" (בראשית ב כא-כב); ומכיל מרכיב יצירתי: "וַיִּצְרֶן יְהוָה אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם, עֶפְרָר מִן-הָאֲדָמָה, וַיִּפַּח בְּאַפָּיו, נְשֵׁמַת חַיִּים; וַיְהִי הָאָדָם, לְנֶפֶשׁ חַיָּה" (בראשית ב ז).

אבנר לוינסון הוא פסל, ומלאכתו דומה למלאכתם של אלה שסיפורם הוזכר כאן בקצרה – אותם מגבשי דמויות, מגבכי חומרים, מלחימי איברים ובוראי ישויות. פסליו של לוינסון חופשיים – הם אינם תלויים בחלל שבו הם מוצבים, וזאת בשונה מפיסול ברוח המיצב או מאמנות תלוית מקום (site specific) המספקת קן-הקשרים, ובדומה למסורת הפיסול החופשי מן העת העתיקה ואילך, בפרט לזה של המודרנה שבהשפעתו הוא נוצר. זהו פיסול שהוא בבחינת יחידת חומר ורוח עצמאית הנושאת את ערכיה עמה, ואלה טבועים בה באופן טבעי, כמו באדם.

אבנר לוינסון מפסל בעיקר בדרך ההוספה, כלומר בחומרים כמו חומר (חימר), גבס, עיסת נייר וחומרים אחרים שמאפשרים לעצב את הפסל על ידי הוספת חומר לשם גיבוש צורתו (לפני יצירתו בסוף בברונזה או בחומר אחר, כמובן), וזאת לעומת פיסול בדרך של גריעה הנעשה בחומרים כדוגמת שיש, אבן או עץ. הבדל אידיאלי בין השניים, בנוסף לכך שההוספה עובדת מן הפנים אל החוץ והגריעה מן החוץ אל הפנים, הוא שמלאכת הגריעה פועלת מתוך התפיסה כי בתוך גוש החומר הגולמי קיימת הצורה שאותה יש "לשחרר" – אמונה ביש הקיים מראש, בעוד שמלאכת ההוספה היא זו שיוצרת את הצורה יש מאין, כמעשה של בריאה.

פרי היצירה של לוינסון הוא הגוף האנושי, או לפחות כזה שגוף האדם עומד בזיקה אל צורתו. לוינסון מפסל בעיקר ראשים ודמויות

ביום שהוא שבו תופח נשמת חיים באמנויות, דומה כי לפני שהציור יצבור נפח, לפני שהשירה תלבש צורה, ולפני שהמוזיקה תגולם בחומר, יהיה זה הפיסול שיפשיר מקיפאוננו ויקום ראשון. הפיסול הוא הפלסטי ביותר מבין האמנויות, וכבר בנקודת מוצאו הטבעית ניצב גוף בעל צורה ונפח. הפיסול קרוב אפוא לאפשרות תחייתו מרחק משאלת לב, מילת לחש או כישוף, אשר בכוחם כבר העירו את הפיסול משנתו הדוממת.

ובכן, סופר על אודות ויקטור פרנקשטיין מז'נבה שחיבר איברים נפרדים לכדי גוף שלם ומגושם, הפיח בו חיים ויצר את היצור המפלצתי שכיכב ברומן הנודע מאת מרי שלי. כמו פרנקשטיין כך גם פיגמליון, שסיפורו המיתולוגי מופיע בספר העשירי של מטמורפוזות מאת אובידיוס. פיגמליון היה פסל קפריסאי שמצא פגמים רבים בכל אישה שפגש, לכן יצר פסל בדמות אפרודיטה, ברא כמו ידיו את האישה המושלמת, וכינה אותה גלתיאה. פיגמליון אהב את יצירתו, פיתח כלפיה רגשות, הלבישה בגדים וכיבדה במתנות, ובמהלך היולולת אפרודיטה התפלל שתימסר לו לאישה. מששב לביתו ונשק לפסל, גילה כי תפילתו נענתה – גלתיאה פקחה את עיניה והתעוררה לחיים. וכמו פיגמליון כך גם פרומתאוס, שמלך האלים זאוס הטיל עליו ועל אחיו אפימתאוס לאכלס את העולם. לשם כך קיבלו השניים תכונות ומאפיינים רבים – חכמה, פרווה, כנפיים, מהירות וכו'. אפימתאוס (שמשמעותו שמו היא החושב לאחר מעשה) פעל בחופזה וברא חיות מגושמות, ואילו פרומתאוס (שמשמעותו שמו היא החושב לפני המעשה, או סוף מעשה במחשבה תחילה) שקד על מלאכתו זמן רב, ויצר מן האדמה והמים יצור בדמות האלים – האדם. וכמו פרומתאוס כך גם רבי יהודה ליווא, המהר"ל מפראג, שיצר את הגולם. היצור שימש שליח נאמן שהטיל אימה על שונאי יהודים במשך ימות השבוע, אך בערב שבת נהג הרב ליטול מתוכו את רוח החיים פן יחלל את השבת. אך כך קרה שערב שבת אחד שכח הרב לעשות כן, והגולם חילל את השבת, התפרע וסיכן את חיי הגויים בעיר. הרב רדף אחר הגולם ככוונה להורגו, והשיגו מחוץ לבית הכנסת העתיק "אלטנוישול" בפראג. על מצחו של הגולם היו חקוקות האותיות "אמת", וכדי להמיתו מחק הרב את האות "א" והותיר את הגולם "מת". על פי האגדה

היטיב לתאר הפילוסוף היהודי-גרמני פראנץ רוזנצווייג בספרו כוכב הגאולה:

“היצירה האמנותית ניצבת בחד פעמיותה, בתלישותה מבעליה, בחיותה המבעיטה, מלאת-חיים ונזורה-מחיים כאחת. אכן, מבעיטה היא; אין משכן, אין מעון לה [...] היא עומדת בפני עצמה לחלוטין, היא מין וסוג לעצמה [...] בצופה מזדווגות ומתאחדות האנושיות הריקנית של בעל-היצירה והזרות גדושת-הנפש ועשירת-התכולה של היצירה. אילולא הצופה היתה היצירה – ששוב אינה ‘מדברת’ אל בעליה ופיגמאליון מנסה לשוא לחיות את השיש שידיו עיצבוהו – אילמת, משהו דבור בלבד, לא לשון; רק אל הצופה היא ‘מדברת’. ואילולא הצופה, היתה היצירה משוללת כל פעולה מתמדת בתוך המציאות. שהרי בייצור של בדים מצוירים, אבנים מסותתות, דפים מכוסים אותיות ודאי שאין האמנות עוברת אל חיי-הממש [...] אלא על-מנת לעבור אל המציאות צריך שתשנה האמנות את האדם מברייתו. ברם האמנים, קובץ זה של אנשים-לא-אנשים, החיים מפוזרים בקרב ההמון, אינם בגדר אדם כלל. ולוא רק משום כך שהיותם בעלי-יצירה, בדומה לקיומו היצורי של העולם [...] ממשות היא נעשית רק עם שהיא מחנכת בני-אדם לחזות בה ויוצרת לעצמה ‘קהל’ של קבע.”¹

הפסלים של לוינסון ניחנים מבחינה רעיונית זו בפוטנציאל המימוש, באפשרות לקיום, אם להסתמך על ה“תקדימים” של ויקטור פרנקנשטיין, פיגמליון, פרומתאוס, המהר”ל מפראג ודומיהם, אשר תחת ידיהם גובשו צורות ונוצרו דמויות והופחו בהן חיים. הפוטנציאל הזה הוא כר נוח למבטו של הצופה-הבורא (כאמור, הצופה המפעיל את היצירה במבטו) ולמשוואה שמציבה את הצופה והפסל במערכת יחסים שאינה בין סובייקט (צופה) לבין אובייקט (פסל), אלא בין סובייקט לבין סובייקט, או לכל הפחות בין סובייקט לבין אובייקט בעל תכונות סובייקטיביות.

אין זה פלא אפוא שהמילה הראשונה שהשמיע אלוהים עצמו בספר בראשית היתה “יהי” – מילת הבריאה אשר בה אצורה יכולתו של היוצר להוציא את פרי יצירתו מן הכוח אל הפועל. ולא בכדי קרא הפסל היהודי הבריטי הדגול יעקב אפשטיין לספר האוטוביוגרפי שחיבר בשם “יהי פיסול”, שהרי זהו ביטוי שמבין את התכונה המהותית הזאת שהיא מסגולותיו של הפיסול; תכונה שקיימת בלב פסליו של אבנר לוינסון.

חופשיים, וכן גופים שמקיימים ביניהם יחסים של סמיכות. פסליו מתאפיינים בפני שטח גבשושיים, בלתי מהוקצעים, המזכירים משטח סלעי דחוס ומבוקע יותר מאשר תווי פנים וגוף. הגופים והפרצופים הללו סובלים מעיוותים, מהתפוררות, מהתארכויות ומהתקצרויות של פרופורציות לא טבעיות, וניחנים במידה של התפרקות (יפה לנקוט את המונח decomposition שמשמעותו גם פירוק אך גם תהליך ההפוך ליצירת קומפוזיציה). אלה אינן תוצאות של השחתת הגוף אלא ביטוי ליצירה המשוחררת מכבלי המחויבות לתיאור האשלייתי; מחויבות שנונחה לטובת הדגשת ערכיו הפלסטיים של הפסל, הפקטורה שמכירה גם בממד המישוש שלו, והגיונו הפנימי של פסל שאינו נשען על מקור כדוגמת מודל או מסומן אחר שנידון לייצוג. וכך, מתוך ההיגיון הזה נוצרו תחת ידיו של לוינסון פסלי ראשים חסרי גוף, רגליים ללא חלק עליון, גופים נטולי גפיים מחד גיסא או דמות מוארכת ידיים מאידך גיסא, ישויות חסרות זהות מינית, תצורות אנושיות לא מובהקות, ואף מחברים פיסוליים בדרגות שונות של הפשטה. רישומיו של לוינסון, שאינם רישומי הכנה לפסליו בהכרח, מתרגמים גם הם את המהלך המתואר – לעתים הם מתאפיינים בקו דליל וכמעט-אוטומטי, ולעתים הם נראים כרישום גיאומטרי מתון שמוותר על המראה הטבעי. הגיונו של הפסל מכתוב אפוא לא רק את האפשרויות הפיזיות האחרות כדוגמת אלה שהוזכרו אלא גם התנהגות פיזית נבדלת. כך למשל מקבלת ביטוי ביצירתו של לוינסון בעיית שיווי המשקל של הדמות כישות שמצופה ממנה להגיב לחוקי הפיזיקה, אך בעיקר של המערכת הפיסולית כזירה אוטונומית. אלה הם משחקי אקווליבריום עדינים הנשלטים פעם על ידי איזון בטוח ופעם על ידי איבוד היציבה. כזו היא אף מערכת היחסים בין החומר המוחשי לבין החללים והמפתחים שפעורים בו. לשיטתו של לוינסון, על המתבונן להתייחס גם להיעדר זה כאל חלק מחומריותו של הפסל, כשם שרגעי דממה הם מרכיב מרכזי ביצירה מוזיקלית, כפי ששורה ריקה היא חלק חשוב מן השירה, וכפי שפתחו של חלון או חלל של דלת הם חלק מהותי ממבנה אדריכלי.

אפשר לערוך הקבלה בין תל אביב לפראג, בין היום לאז, ולדמות את הסטודיו של לוינסון לאותה עליית גג של בית הכנסת “אלטנוישול”, כמקום שבו איבריו של הגולם – הפסל שקם לתחייה ומת – הם כפסליו של לוינסון הפוזרים בסטודיו בשלבי יצירה ויציקה שונים: ראש ענק כאן. זוג רגליים שם. דמות מועדת על אחד מבין פני הפיסול התפוסים. שורות של ראשים קטנים ועליהם עקבות פרצופים על מדפים בצד אחד, וכמה “עמודי שדרה” ממתכת שממתינים לגדל גוף מצד אחר – רעיון היצירה-בריאה שבהקבלה מגלה את הפוטנציאל של הפסלים-גלמים. ברם, רעיון זה אינו בר-קיימא כל עוד נותר הפסל לכדו, ללא נוכחות אדם (אדם אמיתי, חי, בשר ודם) לצדו – ללא המתבונן באמנות, שנוכחותו ומבטו כאילו מסמנים את האותיות אמ”ת על מצחם של הפסלים ומפיהם בהם מידת מה של חיות. את הרעיון הזה

1 פראנץ רוזנצווייג, כוכב הגאולה, מוסד ביאליק, מכון ליאו בק, ירושלים, 1970, עמ' 271-272.