

**Sophomore** = כינוי לסטודנט השנה השנייה בארה"ב. המשמעות הסמויה מתייחסת לכל תלמיד, שטרם התבגר והוא מלא טענות – רובן שגויות. מקור המילה אמנם באסכולה הפילוסופית של אתונה בעת העתיקה, אבל הכוונה להיבט השלילי: היכולת להצדיק כל דבר על ידי טענת שווא (סופיזם).



מגדל "סירס" שיקאגו (1970-3), גובה 527 מ' אדריכל ברוס גרהם ממשרד s.o.m

**השנה השנייה** (Sophomore), הפעם בראשותו של סטנלי זלצמן, שהפכה למעין בבואה של האיש עצמו: תערובת של ציניות, הומור ופליטות פה. התרגיל הראשון היה אמור להיות ביטוי לתחושת הקיץ: ביתן מופעים על שפת הים, שהוקדש לו שבועיים. התוכנית שהצעתי הייתה בצורת משפך, הצמוד לבמה, כלומר אולם רגיל, מעליו גג בצורת גלים, למעשה חצאי צינורות, שהיה אמור לבטא צדף או קונכייה. איני יודע מדוע הפתרון לא נראה בעיני המנחים: לא בעיני זלצמן ולא בעיני מנחה אורח, שהוזמן לאותו סמסטר. המדובר באדריכל בשם ברוס גראהם (Graham 1925-), שנודע לימים כמתכנן מגדל "סירס" (Sears) בשיקאגו – מגדל מפורסם בזכות גודלו וחשיפת שלד הפלדה כמרכיב עיקרי של העיצוב. במילים אחרות עיצוב מופשט ונקי מכל רבב של משמעות סמלית או אחרת. על רקע זה לא קשה להבין, בדיעבד, את רתיעתו מדימוי הקונכייה ואפילו את צורת המשפך, המקובלת ברוב האולמות, היה בוודאי בוחר להכניס לתוך קופסא מלבנית וניטראלית. מה שנותר לי מהתרגיל הוא הטעם המר – לא כל כך בגלל הערות המנחים אלא שוב הקושי במתן ביטוי חזותי לחוויה מוחשית; במקרה זה המפגש בין האדם, החול והים, כלומר הביטוי החזותי באדריכלות, העתיד להעסיק אותי לאורך כל שנות עבודתי כאדריכל. בסופו של דבר שיניתי את צורת הביתן והבנינים הנלווים בסגנון שנראה היה לי כי יהיה מקובל יותר על המנחים.



תרגיל גן הילדים (פרספקטיבה, שנה ב').

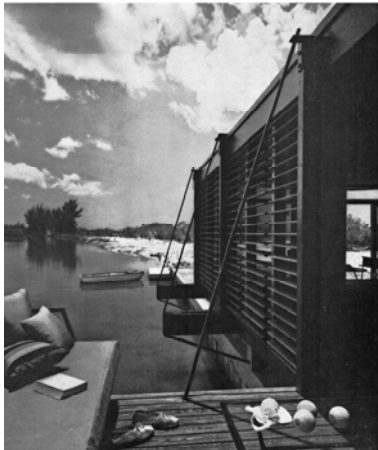
**סימטריה**. אין לי ספק שקיימת נטייה טבעית לצורה זו – נטייה שיסודה במראה גוף האדם, רוב בעלי החיים כמו גם פירות ופרחים עם כי לא הצמח עצמו. יתרה מכך אי-סימטריה בכל אלה, שהזכרתי, תראה לנו, בדרך כלל, כבלתי טבעית. זאת ועוד גוף האדם והחי הנראה סימטרי עוטף למעשה מערכת מורכבת, שהיא, בחלקה הגדול, א-סימטרית. אין להבין מכך שאני שולל צורה זו או אחרת, לא את הסימטריה במשמעותה כתמונת ראי ולא את הגדרתה, בעת העתיקה, כאיזון.

התרגיל השני היה מורכב וארוך יותר: תכנון גנון בן שתי כיתות לילדים בגיל שונה עם חדר אחות, פינת אוכל ושירותים לעובדים. מטרת התרגיל הייתה, כפי שהבנתי, לנסות לתת ביטוי ייחודי לכל אחד ממרכיבי הבנין. בסופו של דבר פרקתי את הפרוגרמה לשני מרכיבים: מחד אגף עובדים מוקף אכסדרת זכוכית וגג שטוח ומאידך אגף עם שתי כיתות הילדים עם גגות משופעים – המשך אותה צורה שהתחלתי בה בסוף השנה הראשונה. אבל לא מצאתי דרך להימנע מתכנון סימטרי של שתי הכיתות, שהיו ממילא זהות לחלוטין; סימטריה, שהיינו אמורים להימנע ממנה, שהרי לכאורה לא תתכן צורה זהה לשימושים שונים: במקרה זה, כאמור, כיתות לילדים בגיל שונה. עם זאת הגעתי למסקנה שאותו הבדל אינו מחייב צורה שונה, למעט הכלים הסניטאריים, כלומר אסלות וכיורים, החייבים להיות בגובה מתאים לגיל הילדים. באשר לביטוי החזותי של גן הילדים, בחרתי להסתפק ברמז של ציורי קיר, למעשה פסיפסים של חיות שונות ומשונות ברוח ספרי ילדים, שהוסיפה נורה בערב שלפני ההגשה – אותו שילוב של אמנויות שאליו ניסיתי להגיע שוב ושוב, מאז תחילת השנה הראשונה.



תרגיל בית קיץ (פרספקטיבה, שנה ב').

התרגיל השלישי באותו סמסטר הוקדש לתכנון בית קיץ, גם הוא על החוף. אינני יודע כיצד הגעתי לפתרון של משטחי שיזוף וישיבה הנסגרים בעונת החורף. הספק ביחס למקורו של הפתרון נובע מכך שראיתי אותו כעבור שנה או שנתיים בצילומי בית על החוף בפלורידה, שתכנן פאול רודולף. במבט לאחור ומניסיוני בהוראה אפשר שכיוון אותי אחד המנחים באותו סמסטר – אפשרות סבירה בהתחשב שרוב המנחים והאורחים ב-"פראת" למדו בתום מלחמת העולם השנייה ב-"הרווארד", אצל וולטר גרופיוס ומרסל ברויר; רודולף בזכות מלגת השתלמות לאחר שחרורו מהצבא והאחרים, במסגרת המגמה לעידוד המודרניזציה באדריכלות ארה"ב. אותו תרגיל זכור לי גם בגין אירוע מביך: בלילה שלפני ההגשה צבעתי את בסיס הדגם שהכנתי בצבע חול, אבל כאשר הגעתי לכיתה ופתחתי את האריזה התברר לי שהצבע היה צהוב כחלמון של ביצה – שינוי שנבע מהמעבר מתאורת פלוארסנט לאור יום.



פלורידה האדריכל פאול רודולף, בית הקיץ (1948-9).

האפשרות שהפתרון לפתיחת וסגירת בית הקיץ אינו שלי אלא הצעה של אחד המנחים מתבססת על שלושה גורמים: האחד, שאיני זוכר כיצד הגעתי אליו. השני, עצם הפיתרון שהוא טכני ביסודו היה זר לתפיסת עולמי. והשלישי, החשוב ביותר, שבשלב זה של הלימודים עדיין לא עיינתי בספרים וכתבי העת – נוהג שהתחלתי בו רק בסוף השנה השלישית במקביל ללימודי ההיסטוריה של האמנות והאדריכלות המודרנית. על כן אין לי ספק שלא ראיתי דוגמאות של בתי קיץ ולא כל שכן הנפתחים ונסגרים. אין להבין מכך שלא הייתי גאה בעבודתי גם כאשר גיליתי בהמשך את הקירבה בין הפתרון שלי ושל רודולף. עם זאת ברור כי אין מדובר בהשפעה ישירה, כי אצלו משטחי השיזוף תלויים במקומם דרך קבע ואילו אצלי הצעתי לנעול בהם את הבנין בשעת הצורך, במילים אחרות פתרון שונה, שכנראה הועלה על ידי המנחה ואני הפנמתי כאילו היה שלי; תופעה שכיחה ביחסי מורה-תלמיד.

איני יכול לומר בביטחון מה מקור ההסתייגות או לפחות חוסר ההתנייחות לספרים וכתבי עת שאפיין את קורסי האדריכלות בשנים בהן למדתי. אפשר שהמדובר בתופעה שתחילתה בשלבים המוקדמים של הופעת המודרניזם כאשר המגמה הייתה עדיין בחיתוליה וכמעט שלא היו פרסומים שאליהם ניתן להפנות, בלב שלם, את הסטודנטים מבלי חשש שיתקלו ויאמצו דוגמאות "לא רצויות", כמו העמוד בצורת פסל של ברטהולד לובטקין, שכבר הזכרתי או אחרים. אפילו של דמות נערצת דוגמת האדריכל לה קורבוזיה (Le Corbusier 1887-1965), שזנח את המודרניזם המינימליסטי כבר עשרים שנה קודם: כך למשל בית הקיט המצופה אבן, שתכנן עבור פטרונית האדריכלות הלן דה מנדרו (de Mandrot) או כנסיית רונשאמפ (Ronchamp) על צורותיה הפיסוליות. מכל מקום, התפיסה השלטת באותם ימים – לפחות ב"פראת" אצל מורי השנים הראשונות – הייתה כל בנין חייב "לצמוח" מתוך הפרוגראמה הפונקציונאלית (השימושית). מה שקרה בפועל היה כפיית התפיסה הצורנית של וולטר גרופיוס ומרסל ברויר; כפייה שהצליחה, לרוע המזל, הרבה מעבר למשוער או לרצוי.



אדריכל לה קורבוזיה, בית מנדרו, 1930-31.

ההשפעה של המורים על התלמידים אינה דבר חדש, אבל בדרך כלל היא חולפת לאחר מספר שנים. תרומה לא מבוטלת לעניין זה הוא שנוי האקלים התרבותי. במילים אחרות הופעתו של סגנון חדש. יש שהשוני דרסטי, כמו המעבר מ-ניאו-קלאסיקה ל-ניאו-גותיקה, או מ-"אר-נובו" ל-"אר-דקו" הידוע גם כ-"סטיל מודרן". אבל ה-"מודרניזם" שצמח מאותו "סטיל מודרן" המשיך להתקיים עשרות שנים כתוצאה מהסיבות ההיסטוריות: המשבר הכלכלי והפוליטי של שנות ה-1930, מלחמת העולם השנייה והשיקום שלאחר המלחמה. לכאורה היו סימנים לשינוי כבר בתחילת שנות ה-1950 ושוב במחצית שנות ה-1960, אבל הזרם המרכזי מחזיק בסופו של דבר מעמד גם לאחר הופעת ה"פוסט מודרניזם" של שנות ה-1970,



אדריכל לה קורבוזיה, כנסיית רונשאמפ, 1950-54.



בית הכנסת ומרכז קהילתי ברחוב ווייט 47-9, מנהטן, ניו יורק. אדריכל וויליאם בריגר.

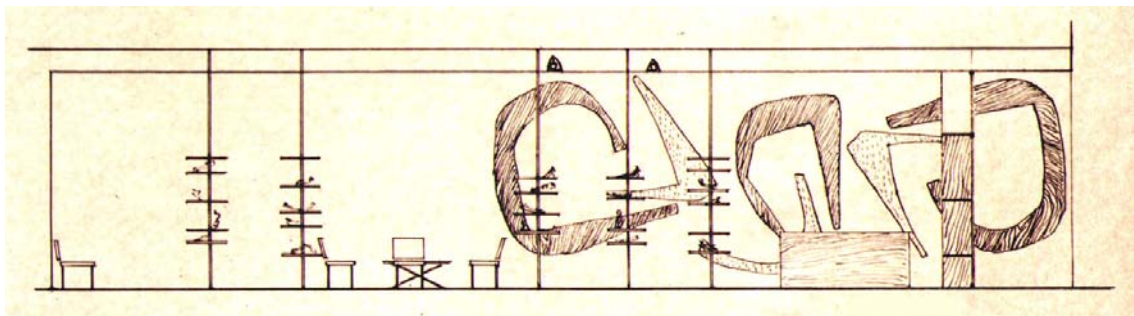


בול לזכרו של ריימונד פינה.

ואפילו ה"דה-קונסטרוקטיביזם" של שנות ה-1990 – אולי בזכות היות מושתת על איזון צורני או על פי הגדרתו של פייט מונדריאן (Mondrian 1872-1944): "האיזון בין חלקים לא שווים", הנתפס בעינינו כרציונאלי. האירוניה היא שדווקא וויליאם בריגר, ראש החוג, שהיה מדבר כאחד המודרניסטים המחמירים, הפנה עורף לאותה תפיסה כפי שמעיד בית הכנסת שתכנן ברחוב ווייט במנהטן כבר בשנת 1968 – על אף שפניה זו לא לגמרי הפתיעה אותי, נושא שאתייחס אליו בהמשך.

לאחר בית הקיץ ניתנו שני תרגילים קצרים של סוף שבוע: האחד, על נושא תכנון הפנים של חנות נעלים. זכור לי שהתקשתי להבין מה נדרש ממני עד שהחלטתי, בסופו של דבר, להסתפק בעיצוב הקירות בתבליט בסגנון ביומורפי מופשט לחלוטין, ברוח עבודתו של אחד האמנים שראיתי במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק. לצערי איני זוכר מי היה האמן, אולי ז'אן ארפ (Arp 1887-1966) וגם הגיליון שהגשתי אבד או לא הוחזר לי, כי זכה לשבחים ואף הוצג במסדרונות המחלקה. מכל מקום, כעבור עשרות שנים, גיליתי בדרך מקרה את מקורו של התרגיל עצמו באסופת גיליונות ישנים של כתב העת Interior ממחצית שנות ה-1940 ובו צילומי חנות בניו יורק שתוכננה על ידי וולטר גרופיוס ומרסל ברויר, שאצלם למדו, כאמור, רוב מנחי קורס האדריכלות ב-"פראת".

התרגיל הקצר השני היה על נושא "ביתן בגן" או באנגלית "גאזיבו" (Gazebo). ההסבר היחידי שניתן היה שמקורה המשוער של המילה הוא להביט או להסתכל (Gaze). איני זוכר מה הפתרון שהצעתי, קרוב לוודאי, מבנה קטן בדומה לאלו המופיעים אצל המאייר הצרפתי ריימונד פינה (Peynet 1908-99) אבל מסתבר שהכוונה הייתה או אולי הפכה, למעין תרגיל בהומור והצליחו בו שלושה סטודנטים בני גילי, כלומר מבוגרים משאר הכיתה: האחד, ביל (וויליאם) ג'קסן, שהביא איור של חרקים מעופפים עם אנשים קטנים רוכבים על גבם. השני, נסביט ג'מנד'ה, שהציע לנקוב חורים בקיר אתר בניה בניו יורק על מנת לאפשר לעוברים ושבים להציץ פנימה. והשלישי, של אל (אלפרד) סְמֶנְסְקִי, שלצערי איני זוכר מה הייתה הצעתו. אבל הידידות בין ארבעתנו, שהחלה לעת זו, החזיקה מעמד עוד שנים רבות לאחר הלימודים, למרות שהיינו בעלי רקע שונה מאוד: ביל היה ממוצא אירי, ששרת בחיל הנחתים, אל ממוצא פולני, ששרת כמדומני בחייל התותחנים ונסביט ממוצא קובני-קנדי, ששרת באלאסקה בצוות הקרקע של חיל האוויר. לעומת השוני היה גם מהמשותף: שלושתנו היינו נשואים ועד תום הלימודים גם הורים לילד אחד.



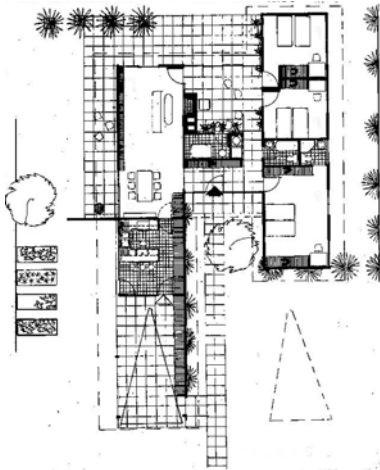
חנות נעליים.

המשבר ביחסים ביני לצוות המנחים של סוף השנה השנייה – זלצמן\*, אדלמן (Herold Edelman 1925-99) והווארד (Symore Howard 1916) – אירע בתרגיל האחרון, כלומר בשבועות האחרונים של השנה. המטרה הייתה לתכנן בית מגורים שיכלול שני חדרי שינה, אחד להורים ואחד לילד, חדר דוור, פינת אוכל, מטבח, חדר כביסה ומוסך. כל זאת בשטח של כ-180 מ"ר. כרגיל גם הפעם ללא אתר מסוים. נושא בית המגורים הפרטי היה זר לי לחלוטין, ונשמע לי לפי הדיבורים בכיתה כחלום של משפחה טיפוסית בארה"ב של אותם ימים, רצוי עם מוסך ולא אחת אלא שתי מכוניות. לתומי, מכל מקום, ניסיתי לבחון את

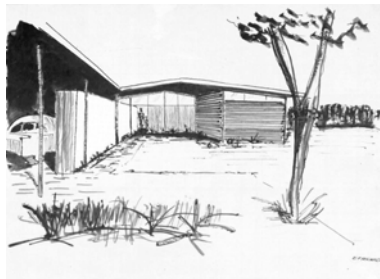
Herold Edelman 1925-99  
Symore Howard 1916

\*סטנלי זלצמן (Salzman 1925-91) ביקר בישראל בתחילת שנות ה-1980, כשנתיים-שלוש לאחר שישדתי את "מכללת הסביבה". כעבור מספר חודשים קיבלתי ממנו חבילה ובה אוסף מפורט של כל הקורסים המקצועיים הניתנים לתלמידי האדריכלות ב-"פראת".

\* **תרשים זרימה** (Flow diagram). הכוונה לתנועת אנשים, סחורות וחומרים. מקורו של המונח, כנראה, בשיטת היצור הידועה בשם "הסרט הנעי", שפיתח יצור המכונות האמריקאי הנרי פורד (1862-1947). השיטה, שתחילתה בשנת 1903, הותאמה בהמשך לכל תחומי היצור התעשייתי והתפעול המודרני.



תרגיל בית מגורים (תוכנית, שנה ב')



תרגיל בית מגורים (פרספקטיבה, שנה ב')

האפשרות לתכנון בית עגול. למען האמת איני זוכר אפילו את הפרטים אלא רק את התגובה הנסערת של המנחים באותו סמסטר, כאילו עשיתי מעשה של חילול הקודש. אחד מהם אפילו השמיע את הביטוי "לא אמריקאי" (Un-American) מאוצר הדימויים של המקרתיזם. ביטוי שכלל לא שמעתי כאשר נאמר וגם לו שמעתי ספק אם הייתי מגיב, כשם שלא הגבתי על אותן הערות פוגעות, שנאמרו בשנה הראשונה. אבל היו שם כמה תלמידים, שנרעשו ופנו, שלא בידעתי, בתלונה להנהלה. בכך לכאורה תם הסיפור אבל לא נשלם. כשלוש לאחר אותו אירוע הגעתי עם נורה לקבלת פנים כלשהי, שהתקיימה ב-"פראת"; כנראה לציון גמר הלימודים של המחזור. בדרכנו חזרה הביתה סיפרה לי נורה, שניגש אליה אדם שסרב להזדהות ואמר לה, בכעס רב, למסור לי שלעולם לא אעזו לפנות אליו או לדבר איתו; בקשה, שנדרשו לי שנים עד שהבנתי כי מדובר, היה, כנראה, בתגובה מאוחרת לברור שנערך בהנהלה בעקבות אותה התבטאות.

מכיוון שהתעקשתי לקבל הסבר לאותו 'חילול קודש' התנדב אחד המנחים להסביר לי את התוכנית הרצויה לפיה ניתן להגיע ישירות מהכניסה לכל חדר והלאה, שוב ישירות, מכל חדר ואזור לכל חדר – למעשה מעין "תרשים זרימה"\*. התוצאה בסופו של דבר בית בצורת H עם כניסה במרכז, מצד אחד אגף השינה ומאידך אגף האירוח, האוכל והמטבח, עם מוסך צמוד למטבח, המשמש גם ככניסה משנית עם מזווה וחדר כביסה. אותה חלוקה לשני אגפים הייתה אמורה לתת ביטוי לפעילויות בעלות אופי שונה מאוד: חדרי השינה כאזור שקט למנוחה ביום ובלילה. האחת בדרך כלל בשעות הערב הכולל לעיתים ארוחת ערב והמטבח המשמש לבישול אבל גם לכביסה ולאחסנה. לפיכך בקירבה למוסך המשמש גם ככניסה משנית היות וכל הקניות מגיעות או נעשות ברכב. אני לעומת זאת חטאתי בכך שניסיתי דרך אחרת כלומר ערעור על מה שנחשב כאורים ותומים של המודרניזם ובית המגורים האמריקאי.

זכורה לי גם התלבטות באם למקם את חדרי הילדים לצד הרחוב על מנת שיוכל לצאת ולהיכנס ישירות עם או בלי הבנים. במקום זה חדר השינה של ההורים היה פונה, כראוי, לחצר האחורית שהיא גם שקטה יותר. סידור זה היה מאפשר מקום לחדר עבודה בין חדר ההורים והאורחים. בנוסף גם שקלתי להוסיף חדר מלאכה בין המוסך למטבח, אבל מסתבר שבסופו של דבר ויתרתי משום מה על חדר זה ובמקומו מופיע חדר כביסה ואחסנה, ואילו במקום חדר עבודה להורים מופיע חדר משפחה המקשר בין חדר הילדים לחדר האירוח. חדר שהוספתי על דעת עצמי – מעין חדר דיור שני המשותף להורים וילדים לפעילות, כגון משחקים והאזנה לרדיו ואפילו לטלוויזיה על אף שזו הייתה עדיין מבחינת חידוש. ברמה פרטנית דובר לא מעט על הנושא של תכנון המטבח: כיצד להעמיד את המקרר והתנור משני צידי הכיור על מנת ליעל ככל האפשר את עבודת הבישול. במקביל הועבר בקצרה גם כיצד למקם ולתכנן את חדרי השירותים, הרחצה ומערכת מיזוג האוויר (חימום, קירור ואוורור) – נושאים שפורטו ביתר הרחבה בקורס נפרד.

לימים התגלה לי מה שלא נאמר: המדובר בתוכנית שפיתח מרסל ברור שהיה, כפי שכבר ציינתי, המנחה ב-"הרווארד" מקום בו למדו מרבית הצעירים, שפנו להוראה, לאחר המלחמה – תוכנית המחלקת את בית המגורים לשני אגפים שניתן לחבר אותם או בצורת H כפי שאני עשיתי על פי המלצת המנחה, אבל גם מגוון צורות אחרות, כגון טור אחד, שתי קומות וכך הלאה. אם נחזור לבית בצורת עיגול שממנו התחלתי הרי שכיום ולמעשה כבר שנים מעטות לאחר גמר הלימודים יכולתי להתמודד ללא קושי רב עם כל צורה: משולש, מרובע, מחומש, בתים צרים ורחבים, בני קומה אחת, שתיים, שלוש וארבע. עם זאת יהיה בלתי הוגן לומר שאותו תרשים זרימה וחלוקת אגפים לא הייתה בדרך כלל ביסודה של כל תוכנית.

בדיעבד ברור לי שהבעיה הייתה נעוצה במערכת עצמה, שיצרה לחצים בלתי סבירים, בגלל הנוהג להעביר כל שנה ארבעה תרגילים



דיוקן של הלנה פורו שהוצג בגלריה פנוראס.

בני שישה-שבעה שבועות ולעתים עוד שניים-שלושה של סוף שבוע. אפשר שנוהג זה התאים למוסדות דוגמת "קולומביה", שבהם קורס האדריכלות נמשך פחות מארבע שנים בגין ההפרדה בין ההשכלה הכללית והאדריכלות. אבל ב-"פראת", שבה שולבו כל הלימודים, אפשר ולדעתי גם רצוי, היה להעביר רק שלושה או אפילו שני תרגילים כל שנה; על מנת לאפשר יותר זמן לניסויים. אבל הדבר לא נעשה ולא חשובה הסיבה אלא רק התוצאה: השנים הארוכות שנדרשו על מנת להשתחרר מהתשלות של חיפזון והסתמכות יתר על המצוי ללא בדיקה ראויה. על כן לא פלא שלאחר המהפך המודרני, בשנות ה-1920, האדריכלות שבה וקפאה על שמריה שנים כה רבות, עד להופעתו של דור חדש בשלהי שנות ה-1970, אולי בעקבות מרד הסטודנטים – אבל זה כמובן סיפור אחר.

באשר למחקר להכרת הפתרונות המצויים מפליא בעיני שלא המליצו לנו להסתייע בספרים העוסקים בנושאים אלה, בראש ובראשונה המידות הרצויות: מדוע התקיים דיון רק על גודל המטבח, אבל משום מה לא על שאר החדרים – ידע שהוא חלק בלתי נפרד מהפונקציונליזם או ראוי לומר המינימליזם. במילים אחרות מה המידה הקטנה ביותר הראויה לחדר אמבטיה, שינה, אירוח ומוסד? האם כל אלה ומידות האביזרים והרהיטים המצויים בהם, לא היו עוזרים לנו בתכנון אותו בית סטנדרטי? הסיבה נעוצה, לדעתי, באותו חיפזון. יתר על כן מדוע ההתעקשות על תכנית הבית בצורת H? האם לא ניתן היה להקדיש גם זמן לתכנון דירה מודרנית ראויה ולא רק בתים פרטיים בעיר ומחוצה לה? שאלה זו דחפה אותי להמשך חקירת נושא המגורים – תחום שהיה לאחד הנושאים המרכזיים שבהם עסקתי בשנים הבאות וכמה מעבודות אלו אף זכו לפרסום הן בארץ והן מחוצה לה.

למרות הביקורת והטענות כנגד המנחים ב"פראת", השנה השנייה זכורה לי גם לטובה בזכות קורס מיוחד במינו בראשותה של סיביל מוהולי נאגי, שבו העבירה כמה מתרגילי הבסיס שניתנו בשעתו ב"באוהאוס" על ידי בעלה ואמנים אחרים. עד מהרה התברר לנו שהכירה היטב את הצד התיאורטי וההיסטורי, אבל לא דבר על העברת קורס. התוצאה הייתה משעשעת למדי: סידרה של הרצאות על המשמעות של כל תרגיל ותרגיל, מבלי שהשאירה לנו את הזמן לביצועם, כך שבסופו של דבר השלמנו רק אחד והיינו בתחילת השני כאשר הקורס הסתיים. אבל בניגוד להתרשמות הראשונית כסטודנט גיליתי, לאחר שנים, שכנראה מלכתחילה הכוונה הייתה עיונית והתרגילים שימשו רק כאמצעי המחשה: מעין מבוא להבנת "קורס הבסיס" המיתולוגי של ה"באוהאוס" שאומץ על ידי רוב בתי הספר לאמנות, אדריכלות ועיצוב.

\*

במהלך השנה השנייה ב-"פראת" נורה נסעה לביקור קצר בקובה על מנת להיפגש עם אחת מחברותיה ללימודים במכללת "סמית", הלנה ובעלה, האדריכל ריקרדו פורו – אותו זוג שנורה התכתבה איתם בקשר לבית ספר מתאים עבורי. עם שובה של נורה הצלחתי לשכנע אותה לקיים תערוכה באחת הגלריות ב-ניו יורק. החשש מצדי היה שאם יעבור זמן רב מדי היא עשויה, בסופו של דבר, לזנוח את אמנותה. התערוכה, אולי לא הייתה כפי שציפתה מעצמה, וגם הגלריה לא ברמה הנחשבת לגבוהה במיוחד – הכוונה לרמה הקובעת את מידת הסיכוי להתייחסות מצד מבקרי האמנות. למזלה של נורה נפתחה באותו בניין תערוכה, בגלריה אחרת, שאליה באה, מסיבה כלשהי, דורה אשטון מבקרת האמנות של היוםמון 'ניו יורק טיימס' ומכיוון שהייתה שם כתבה גם על נורה, למרות שלא פגשה אותה. מכאן גם הטעות, שהציורים נעשו בתום מסע בספרד ולא בקובה, טעות שנעשתה כנראה על ידי בעל הגלריה. עם זאת אין ספק שעצם איזכור התערוכה בעיתון כה חשוב הייתה לו משמעות. יתרה מכך, מסתבר שהיה גם איזכור של כמה מילים ביומון "הראלד טריביון",

דורה אשטון (Dore Ashton 1928-) מבקרת האמנות של הניו יורק טיימס, מרצה במכללת "קופר יוניון" בניו יורק ולימים בת הזוג של הסופר הישראלי מתי מגד (1923-2003).



שמשום מה פרחו מזיכרוני, אולי מפני שבזמנו לא ראיתי את הכתבה או שלא אהבתי את אשר נאמר בה.

A trip to Spain provided the young painter, Nora Frenkel, with the imagery in the current show at the "Panoras" gallery (52w56). In her views of deserted streets and dusty, gold-nimbused palm she expresses a rich respond to the color, mood and light of Spain. Her technique suggests a calmer aspect of Van Gogh landscape with emphasis on red outlines and opaque planes produced with a palette-knife.

N.Y.Times, 22.5.1956, Dore Ashton.

טיול לספרד מספק לנורה פרנקל את הדימויים לתערוכה הנוכחית בגלריה "פאנוראס", ברח' 56 מערב, מספר 52. בעבודות, שמהם נראים רחובות עזובים ודקלים עם הילת זהב, היא מביאה תגובה עשירה לצבע והאור של ספרד. הטכניקה מזכירה את הצד השקט יותר של נופי ואן גוך עם דגש על קווי מתאר ומישורים אטומים, שנעשו בסכין צבע.

הכתבה על התערוכה של נורה בניו יורק הייתה לצערי אירוע חד פעמי. אני מניח שהייתי יכול לתרץ זאת בגורמים שונים, אבל העיקרי היה, לדעתי, ההתעניינות הפתאומית ביצירתו של הצייר ג'קסון פולוק, בעקבות מותו בתאונת דרכים כשלושה חודשים לאחר מכן. לפתע התגלה לא רק צייר בודד אלא חבורה שלמה של כ-15 אמנים בעלי סגנון אמריקאי ייחודי, ביניהם דקונינג, קליין ומאדרוול; סגנון שנראה בעיני ובעיני נורה כחידה. על מנת להבין את המתרחש פנינו לבוב אדלר, צייר ומכר של נורה מתקופת הלימודים, שעבד גם הוא בסגנון דומה, כלומר מופשט לחלוטין, כבר כאשר נפגשנו בפירנצה. זכור לי ההסבר התופעה עדיין נשארה סתומה. מבחינתי כמי שהיה מקורב לציור פיגוראטיבי וכמי שהוחדרה בו מנערות האמונה שהמופשט היא תופעה שחלפה ועברה מהעולם במהלך שנות ה-1920, קשה היה לי לעכל את תחייתה בצורת ציור פעולה של אותה קבוצה. הבעיה שגיליתי בסגנון הייתה הנתק בין הצופה לאמן – נתק שהוא קיצוני עוד יותר משהיה אי פעם, במיוחד אצל פולוק: לא קומפוזיציה, לא סוף או התחלה, ולעתים גם לא צבע. אם כך מה נותר? הפעולה עצמה או כפי שתיאר זאת, תיאורטיקן האמנות קלמנט גרינברג (Greenberg 1909-94): "רגע המגע", כלומר ביטוי הספונטאניות המוחלטת, ללא בקרה או ניסיון שליטה של הראציו. ועלי גם להודות שהטכניקה שבתה גם אותי כאשר התחלתי לצייר כעבור שנתיים. אבל לא תמיד הגעתי לשחרור מלא אולי בגין היותי רציונאלי מדי או אולי הצורך לשמור על מידה של שליטה ואיפוק, כתוצאה מעיסוקי באדריכלות. מכל מקום אין ספק כי בזכותו של פולוק וחבריו נהייתה ניו יורק עד מהרה למרכז הבין לאומי של האמנות בעוד פאריז הולכת ונהפכת לזיכרון היסטורי.

Dekooning Willem 1904-1997, Kline Franz 1910-62, Pollock Jackson 1912-56, Motherwell Robert 1915-91.

\*

סמוך לפני תחילת חופשת הקיץ של אותה שנה, כלומר באביב 1955, קנה ארנסט אביה של נורה מעין בית קיץ – לדבריו תמורת סכום מגוחך של כ-15 אלף דולר. הבית, למעשה אסם של חווה חקלאית שעבר הסבה חלקית ביותר למגורים, היה ממוקם בלב לונג איילנד, ליד העיירה פורט סאלונגה (Fort Salonga), במרחק של כשלוש שעות נסיעה ממנהטן. המדובר במבנה עץ גדול למדי (15/15 מ') בן שתי קומות ומרתף, שעמד על מגרש של כ-4 דונם, לא רחוק מבית מגורים קטן של בעלי החווה המקורית – חווה ששטחה היה כנראה גדול למדי. אי לכך, בשנים הראשונות לא היו בסביבה הקרובה שכנים ואפילו לא בעלי החווה, שהיו אמורים לגור בבית הסמוך. למעשה לא ראיתי את פניהם אלא פעם אחת כאשר הגענו למקום והם עמדו לנסוע לאן שהוא. בקיצור סביבה, של שדות עצים וצמחיה פראית, רובה מסוג הסרפד האמריקאי שפגיעתו רעה (Poison Ivy); וכרגיל במקומות אלה, עם תלות מוחלטת במכונית, שלא הייתה, לנורה ולי



נורה, איזור התעשייה של ניו ג'רסי (מעבר לנהר האדסון).



נורה, איזור התעשייה (מעבר לנהר האדסון), ניו ג'רסי.



האסס



ווינסלו הומר: "סכנות היס", הדפס, 1888.



הומר: "ניצלה", הדפס, 1889.

וממילא גם לא ידענו לנהוג – אני עד סמוך לפני שחזרנו ארצה כעבור כחמש שנים ונורה עד סוף חייה, למרות שלמדה וקיבלה רישיון נהיגה במחצית שנות ה-1960.

את ההסבה הראשונה והחלקית, של האסס למגורים עשה כנראה מורה שהובא לכאן במיוחד על מנת ללמד בבית הספר האזורי. בזמנו שמענו שהאיש היה אלמן שחי כאן עם שני ילדיו, שמשום מה, החליט לעזוב לאחר זמן קצר. איני יודע עליו דבר וכל שהותיר מאחוריו הוא הדירה הקטנה בת שני חדרים ומטבחון שגר בה בקומה השנייה – מעין בית בתוך בית או נכון יותר דירה קטנה, בתוך חלל עלית הגג: חלל ענק וחשוך ללא חלונות וללא אוורור, עם מנורה אחת קטנה שנתלתה שם על מנת להאיר את השטח שנותר ריק, אבל הלך והתמלא עם השנים בחפצים ישנים. וכמו בכל עליות הגג גם כאן התרחש אירוע מסתורי הקשור אולי לאותו מורה אלמן עם ילדיו: באחד הימים, כנראה בשנות ה-1980, התארח בבית ריצ'ארד דטנר, בן אחותו של ארנסט ואדריכל במקצועו. מסתבר שאותו חלל חשוך משך אותו בקסמיו. ואכן בסופו של דבר מצא שם ברווח שבין קירות הדירה והגג חבילה שבתוכה נתגלו חמישה הדפסים של האמן האמריקאי הנודע ווינסלו הומר (Homer 1836-1910) שערכם נעמד באלפי דולרים.

עבורי כתלמיד אדריכלות, שאמנם סיים רק שנתיים של לימודים, האפשרויות הגלומות בהסבת אסס לבית מגורים נראו לי אין סופיות. אבל הוריה בחרו באדריכל שהכירו בשנחאי בשנות ה-1930. בפועל השינויים שעשה היו רק בקומה הראשונה; שינויים שעיקרם תוספת חדר כניסה (הול), שהודבק לבנין המקורי, ממנו השתרך מסדרון צר וארוך (כ-13 מ') שחצה את כל האסס עד שהגיע למטבח קטן בקצהו השני. המרחב לאורכו של המסדרון מצידו הימני בין הכניסה למטבח חולק לשני חדרים. הראשון בלתי מוגדר והשני להורים עם אמבטיה צמודה. ביניהם נדחס בקושי בית שימוש צר ללא חלון או אוורור שהיה אמור לשרת את כל הקומה. השטח הנותר כשני שלישי מהקומה נועד לשמש כחדר דיור ענק אלא שממנו נגסו חדר נוסף גם הוא בלתי מוגדר, לכאורה לעבודה, אבל למעשה המטרה הייתה לשוות לחדר הדיור צורה של ר, לכאורה על מנת ליצור "אזורים" לקבוצות שיחה ומשחקים, כמקובל באותם ימים, במקומות ציבוריים (בתי קפה, מסעדות, ברים ומלונות), למרות שכאן הדבר סתר את תפקידו של החדר כמקום אירוח למוזמנים המגיעים כולם מהעיר במטרה לשבת יחד, בדרך כלל, לארוחה ולימים גם לבילוי ליד בריכת השחייה, כאשר זו נוספה.

סתירה נוספת בתכנון נבעה ממיקום המטבח על משטח מוגבה מבטון שפירושו היה כמה מדרגות בינו לבין פינת האוכל – שהפכו את ההגשה ובלתי נוחה ואפילו מסוכנת מחשש מעידה. יתר על כן גם המטבח וגם פינת האוכל היו יחסית קטנים מדי במיוחד בימי גשם כאשר הארוחות עברו מהשיבה בחוץ פנימה, תופעה שכיחה בניו-יורק והסביבה. השאלה העולה כאן היא האם הייתי מודע לחסרונות אלה או גורם בעצמי לפגמים אחרים יותר חמורים בגלל חוסר ניסיון? התשובה, במבט לאחור, מצויה בהצעות שהעלתי בזמנו ביחס לתכנון: ראשית סברתי שכדאי ליצור פתח רחב ברצפה שבין שתי הקומות על מנת לחבר את כולו, מהרצפה ועד לגג, ליחידה אחת; פתח שהיה יוצר מעין מרפסת פנימית עם או בלי מדרגות מקשרות. רצוי גם עם חלון ארוך בגובה שתי הקומות בקיר החיצוני. לצערי הצעות אלו, שהשמעתי לנורה בלבד, לא זכו להתייחסות או אולי נורה בחרה לא לספר לי מה הייתה התגובה מחשש שהדבר רק יגביר את המתח ביני לארנסט. בדיעבד אני מודע לכך שהרעיונות שהעלתי לא היו מקוריים או חדשניים במיוחד. עם זאת אין לי ספק כי לו בוצעו – אם לא מיד לפחות במרוצת השנים הבאות – היה הבית יכול להימכר בסכום גדול בהרבה מזה שהתקבל כאשר ארנסט החליט למכור את הבית ולעלות ארצה לאחר מותה של מֶצָה בתחילת שנות ה-1990.

\*

"אופרה בגרוש", (Threepenny Opera) מאת ברטולד ברכט, על פי מחזה של ג'ון גיי עם המוזיקה מאת קורט ווייל. הועלה לראשונה (1928) בגרמניה בהשתתפות לוטה לניה אשתו של קורט ווייל.

John Gay	1685-1732
Bertolt Brecht	1889-1956
Lotte Lenya	1898-1981
Kurt weill	1900-50

מאותה שנה, כלומר 1956, זכורים לי עוד כמה אירועים: האחד, ההכרות עם הלנה וריקרדו פורו, שהגיעו לביקור מקובה – הכרות שהיא תחילתה של ידידות, שנמשכה עוד עשרות שנים. זכור לי גם שהלכנו יחד לשמוע את ה"אופרה בגרוש", בהשתתפותה של הזמרת לוטה לניה, אלמנתו של קורט ווייל. האירוע השני, שוב מופע, הפעם דוגמיות של ריקודים בביצוע להקת הבלט של תיאטרון "הבולשוי" ממוסקבה, בהשתתפות הרקדנית הותיקה גאלינה אולאנובה. למופע זה הזמין אותנו אחד ממכרנו ביחד עם יגאל ידן, שמשום מה נראה לי מרוחק כל אותו ערב ובסופו של דבר עזב עוד לפני תום ההצגה: מסתבר שבאותו לילה (29.10.56) החל "מבצע קדש" מבלי שהוזמן אליו. כשלוש שנים לאחר מכן הלכנו, נורה ואני, לראות מופע דומה שוב של ה"בולשוי", הפעם הצטרפה ללהקה גם הרקדנית מאיה פליסטסקאיה (Plisetskaya 1925), שקיבלה לראשונה אישור להופיע במערב.

מכיוון שכבר מניתי שני מופעים שראיתי בניו יורק, אפשר שזה המקום להמשיך ולתאר את האחרים. כך למשל כמה ערבי מחול "ניו יורק סיטי בלט" בראשותו של ג'ורג' באלנשין, ביניהם אחד בשיתוף עם מרתה גראהם. בנוסף גם כמה הצגות תיאטרון, כגון "המלך ליר" מאת וויליאם שייקספיר, בהשתתפות אורסון וולס, ששבר רגל והופיע על כסא גלגלים והפנטומימאי אליון אפשטיין בתפקיד הליצן (1956); "המלט" גם של שייקספיר, בהשתתפות ריצ'ארד ברטון והמהומה שקמה כאשר התברר שאליזבת טיילור הייתה לו ביציאה הצדדית. מחזות אחרים שהרשימו אותי היו: "השדכנית" בהשתתפות רות גורדון (לימים המחזמר "הלו דולי"); "מגע המשורר", מעין גירסה מוקדמת של המחזה האוטוביוגרפי "מסע ארוך לתוך הלילה" של יוג'ין אוניל; "כור היתוך" מאת ארתור מילר ולפחות מחזה אחד או שניים קצרים, של טנסי וויליאמס, שאיני זוכר את שמם, אולי מפני שלא הרשימו אותי. זכור לי גם מופע מרגש של הזמרת בילי הולדיי ב"סטראל פארק". לעומת זאת כמעט ולא שמענו מוסיקה, בגלל הרתיעה של נורה ממוסיקה קלאסית, למעט אופרה אחת שאיני זוכר מה הייתה וכן קונצרט אחד של הפילהרמונית של ניו יורק האחרון בניצוחו של דימיטרי מטרופוליס לפני פרישתו ורסיטל אחד קצר של ג'ון קייג' – אותו רסיטל שבו השמיע, את יצירתו, אולי המפורסמת ביותר, 4<sup>33</sup> של דממה מוחלטת, כפי שכבר סיפרתי.

Eugene O'neil	1888-1953
Martha Graham	1894-1991
Ruth Gordon	1896-1985
George Balanchin	1904-83
Galina Ulanova	1909-98
Tennessee Williams	1911-83
John Cage	1912-92
Billy Holiday	1915-59
Orson Welles	1915-85
Arthur Miller	1915-2005
Richard Berton	1925-84
Alvin Epstein	1925-
Maya Plisetskaya	1925-
Elisabeth Taylor	1932-

אני מודע שהרשימה אינה ארוכה יחסית לתקופה של שש שנים (1954-60), שגרת בניו יורק. אפשר ואפילו אחד או שניים מהם, ראיתי בביקורים הרבים בניו יורק, שערכתי במרוצת השנים הבאות. אני יכול לומר בבטחה שגם לא קראתי הרבה, למעט ספרי בלשים, מדע בדיוני וכמובן ספרות מקצועית. לעומת זאת הלכנו, נורה ואני, אין ספור פעמים לקולנוע, במיוחד לשלושת הסינמטקים שפעלו לעת זו בניו יורק ואשר בהם יכולתי לראות, לראשונה, רבים מהסרטים הקלאסיים שהמצאתי או שלא הבנתי בנעורי. באשר למוסיקה, השלמנו את החסר ברכישת אוסף תקליטים: אני של מוסיקה קלאסית וג'ו ושנינו יחד של מוסיקת פופ מצרפת, קובה, ארה"ב והקריביים.

\*

בחופשת הקיץ של השנה השניה חזרתי לעבוד כשרטט טכני במפעל סוללות ומצברי החשמל עם לוחות הכסף. בתחילה הועסקתי בחלק מהזמן בניסיון לפתח סוללה שתתאים לשימוש בחללית. לכאורה לא היה צורך בידע מיוחד למעט דמיון ותושייה: הסוללה נשלחה יבשה, הבעיה כיצד להכניס בשעת הצורך, נוצל כלשהו (כנראה מים מזוקקים) למיכל הסוללה במצב של ריחוף בחלל כלומר מתנועה בכל כיוון אפשרי, אבל ללא משאבה. אין ספק שהבעיה סקרנה אותי והרגשתי, שוב, כילד כאשר חלמתי על המצאות בהשפעת ספרים



שקראתי – קרוב לודאי של זיול וורן. בסופו של דבר ולצערי לא נאמר לנו כיצד נפתרה הבעיה שנשארה תקועה בזיכרוני כחידה. במקביל התברר שעבודות השרטוט הולכות ונגמרות. להפתעתי השרטטים הצעירים שעבדו החלו לחפש עבודה חלופית עוד בטרם פוטרו – לדבריהם על מנת שלא להתרגל לקצב העבודה ההולך ונחלש, בגלל הקושי לאחר מכן לחזור לקצב הרגיל. בשלב מסוים הוזמנתי לבעל המפעל. אבל, במקום לפטר אותי הציע לי לעבור לעבודה אחרת: בקרה מיקרומטרית של מיכלי הסוללות בטרם ממלאים אותם. מסתבר שכל סטייה, גם הקטנה ביותר, גורמת לפסילה ומלוי מחדש על חשבון המפעל. במילים אחרות הפסד כספי. בסוף הקיץ נקראתי שוב לבעל הבית הפעם על מנת לבקש שאמשיך בעבודתי ולו רק לשעות מספר היות והצלחתי לצמצם משמעותית את מספר החוזרים. לצערי התברר לי כעבור שבוע או שבועיים שאיני מצליח לשלב עבודה ולימודים.

במהלך אותו קיץ נסעו הוריה של נורה לפאריז ופגשו שם את הורי. זכור לי שבפגישה זו קנו תמונה של אבא ובנוסף קיבלו חבילת תמונות בצבעי מים וגואש שאותם הייתי אמור למכור ולשמור את הכסף לעצמי. לשם כך שכנעתי את מצה, אמא של נורה, להזמין כמה ממכריה לפגישה אחר הצהריים שבה אציג את התמונות בתקווה שאולי אצליח למכור כמה מהם, אלא שמסיבה זו או אחרת המפגש לא התקיים, לעומת זאת, מצה הזמינה אותנו לפגישה אחר הצהריים שבה ארחה את אילה זקס: אשה שנחשבה לאמידה ומבינה באמנות ולימים גם תרמה אגף למוזיאון תל אביב. איכשהו העברנו את השיחה לאמנות ואני הראתי את התמונות שאבא שלח לי – רובן ככולן נופי הגליל וטבריה, ביניהם כמה של הכנרת והרי הגולן בשעת השקיעה. לא הפתיע אותי שהאישה לא קנתה דבר – לא היא ובהמשך גם לא אף אחד אחר ממכרי המשפחה. ההפתעה הייתה כאשר האשה אמרה בביטחון מלא שאינה יכולה לרכוש את התמונות, כי "הצבעים אינם נכונים, במיוחד ההרים הסגולים הנראים מרחוק". בכך נגמרה הפרשה, למרות שניסיתי לשווא להסביר שהצבע הסגול אופייני לשקיעה בארץ. התמונות, מכל מקום, אוחסנו במגירה ואני עתיד להחזיר אותן לאבא כאשר נפגשנו בארץ כעבור ארבע שנים. בינתיים כשנה לאחר מכן קיבלנו נורה ואני מכתב מפאריז שמצבם של הורי בכי רע, כי נשאר משום מה ללא פרוטה. בלית ברירה הרגשנו צורך למהר ולשלוח להם כ-300 דולר – אמנם סכום קטן אבל לא מבוטל באותם ימים ולמעשה כל חסכונונינו.



אכסניה, שנה ב', סמסטר ב'.