

## הזמן שקפא בבית המגורים: וילה טוסקנית פרובנסלית

מודעה בעיתון מציעה למכירה קוטג'ים בסגנונות שונים: המודעה מבטיחה קוטג'ים "במבחר סגנונות אדריכליים" אשר נבנים בהוד השרון בשכונת יוקרה. ניתן לבחור שם בין מודרני, באוהאוס, נווה צדק וטוסקני, ולקונים ניתנת יד חופשית בעיצוב ותכנון הבית, בליווי מקצועי על-ידי צוות אדריכלי הפרויקט. היזם אף מציע ריצוף גרניט פורצלן יוקרתי ומטבח מעוצב עם אבן קיסר.<sup>1</sup>

סגנון הבנייה המכונה טוסקני חדר לשוק כמאפיין שכונות יוקרה, אחר-כך הופיע בפרויקטים של "בנה ביתך", בווילות חזרתיות בבנייה שיכונית, וניתן למצוא אפיונים שלו גם בעיצוב פנים של דירות.

הבית הטוסקני (שלעיתים מכונה גם הבית הפרובנסלי), אינו מהות תכנונית מוגדרת, אלא מבטא שיוך גיאוגרפי וארגון סביב מאפיינים רחבים יותר של אווירה וסגנון, מזג אוויר ותרבות חיים. טוסקנה ופרובנס הם חבלי ארץ ים-תיכוניים, המתאפיינים אמנם באקלים וצמחייה הדומים לאלה של ישראל, והם מחוזות חקלאיים שורשיים המשמשים גם אזורי נופש ותיירות יוקרתיים לקהל אנין. הדימוי הטוסקני והפרובנסלי מהווה אלמנט מהותי ביבוא שלהם לישראל, וניתן לראות דוגמא לתרגומה של תדמית זו גם במודעה מקרית באינטרנט של אתר אירועים שבחר את האדריכלית שלו בגלל "סגנון עבודה פרובנסלי ים-תיכוני, המשלב מראה חם וטבעי עם שלמות עיצובית."

במאמר זה לא יוצגו האדריכלות הטוסקנית והפרובנסלית לעומק על מקורותיהן ופרטיהן. המחקר הנוכחי אינו השוואתי מפני שהתוצר האדריכלי הישראלי מתייחס כמעט אך ורק לאלמנטים צורניים חיצוניים, פרופורציות ופרטים, אך לא להעמדה, שטח, תוכנית, סביבה והתפתחות.

המאמר בוחן את מה שיכונה "הווילה הטוסקנית" דרך השתקפותה במקרה מבחן המופיע בספר אדריכלות, כמייצגת ומאפיינת שאיפה תרבותית, הן של בעליה והן של הקהל שאליו פונה הספר. התכנון והתוצר של הווילה הזו, כמו מעשי תכנון אחרים, אינם רק בחירה של היוצר והמזמין; הם אינם סוכנים עצמאים ואוטונומיים בשדה, אלא מאפיינים מצב תרבותי רחב יותר.

1. עיתון אל על אטמוספירה, אוגוסט 2005.

**אובייקט המחקר ומתודולוגיה**

**בתים בסגנון אישי**, ספרה של ארנה טמיר־שסטוביץ, פורסם ב־1996 והיה מראשוני אלבומי האדריכלות הנמכרים בישראל. הספר מתעד עשרים בתים שנבחרו מתוך מאות, המעידים, על־פי המחברת, יותר מכל על מהפכה שהתרחשה בתפיסת העיצוב הישראלית.<sup>2</sup>

המאפיין העיקרי של הבתים המוצגים אינו האדריכלות אלא סגנון חיים. התמונות המוצגות בו אינן צילומי אדריכלות המתרכזים בתיאור חללי המבנה, אלא צילומי "אווירה" הכוללים קומפוזיציות של ריהוט, אמנות ופרטים עיצוביים. הכתיבה המלווה את התמונות היא כתיבה תיאורית. ניתן למצוא מכנה משותף אחד ברור בבחירת הבתים בספר: רמת הכנסה גבוהה, המתבטאת בגודל ומיקום הבתים וערך השוק המשוער שלהם, ובפרטי האמנות, האוספים והריהוט בבתים. אלה בתים של מי שמשתייכים למעמד בעל יכולות כלכליות גבוהות מאוד, וככאלה, יחד עם הפרסום שקיבלו, הם גם בתים של קובעי טעם ודעת קהל.

מתוך 20 הבתים המוצגים בספר 8 הם בתים פרטיים בשכונות יוקרה (קיסריה, פרדס חנה, כפר שמריהו, רמת השרון וכפר אז"ר), 7 הם מבנים בשכונות ותיקות (יפו, נווה צדק והמושבה הגרמנית בירושלים), 2 דירות בהרצליה פיתוח ו־3 דירות בבית משותף עירוני בתל־אביב. כולם נקראים כרצף עיצובי אחיד, ובכל זאת, אם ניתן לעשות הבחנה, רק ארבעה מתוכם הם בעלי אופי מודרניסטי ברור.

"הסגנון הישראלי", כותבת טמיר־שסטוביץ (1996: מבוא),

מתחיל רק עכשיו לגלות ניצנים... אחרי המרידה בתרבות המערבית שהביאו עימם ראשוני המתעוררים הציונים מאירופה, ואחרי שנים של יחס מתעלם־עד־עוין מתרבות הבנייה המקומית, מן הים התיכון, מהאקלים, מהאוויר ומהאור – אנחנו מתחילים, לאט לאט, להתפייס עם הסביבה, להכניס אותה לתוך הבית פנימה. המהפכה בתפיסת העיצוב של הישראלים קרתה בפחות מעשר שנים – כמעט ביום אחד, בפרספקטיבה היסטורית. פתאום, מחבורה של קרתנים שעוד שומרים

2. טמיר־שסטוביץ שימשה ככתבת בעיתון **עולם האישה** בנושאי אדריכלות במשך העשור שקדם להוצאת הספר – החל ממחצית שנות השמונים. ממכלול הבתים שסקרה בעיתון בחרה עשרים כהישג של איכות ישראלית, "הבתים שגילמו בעיניה את השילוב הנכון בין האדם ובין סביבתו", על־פי הטקסט שעל עטיפת הספר. עוד נכתב שם כי טמיר־שסטוביץ "הייתה שותפה לגיבוש המודעות לזהות הייחודית של האדריכלות הישראלית בנוף הים־תיכוני". הספר יצא בכמה מהדורות ונמכר עד היום ביותר מ־12,000 עותקים.

תלושים מימי הצנע, נהיינו אנינים: יצאנו אל ארצות הים, ראינו עולם, ואפילו הגענו עד טוסקנה.

מאמר זה מציג להתבונן בתוצרים של הספר – הכוללים בעיקר צילומים רבים, תוכנית אחת לכל בית ללא קנה מידה, ותיאור מילולי קצר – כטקסט אדריכלי, ולנתח את הקיים כמייצג וכמשפיע. הצילומים נקראים כחומר אינפורמטיבי המאפשר גישה ישירה למסרים שמציעה העורכת. בהתחשב בהצלחתו הרבה של הספר, המעוצב בתפיסה מגזינית פופולרית, הן מבחינת תפוצתו והן מבחינת ההד שזכה לו והשימוש בו בידי רבים כדוגמא ל"בית שהיינו רוצים לבנות", ראוי לדון בו כבטקסט המייצג את תרבות הבנייה ומשפיע עליה יותר מכל פרסום אדריכלי מקצועי באותה עת.

מאז ראשית שנות התשעים מופיע בבנייה הפרטית בישראל, שוב ושוב, טיפוס של בית המכונה טוסקני או פרובנסלי. לבתים אלה כמה מאפיינים משותפים: גדר בנויה ובה שער ברזל אמנותי, עץ זית וכד שמן עתיקים בגינה שבחזית הבית, חזית סימטרית ובמרכזה דלת כניסה רחבה עשויה עץ מגולף, חלונות ברזל (פרופיל בלגי) מחולקים ותריסי עץ או ברזל הכוללים אדנים רחבים ומסגרות מעובות מטיח או אבן, טיח צבעוני בצבעוניות פסטלית רכה, וגג רעפים רחב שוליים. טיפוס בנייה זה אינו מתאפיין רק בהופעה חיצונית, אלא מציע גם תכנון בית ותרבות חיים שונה.<sup>3</sup>

המשמעות המקורית של בית "טוסקני" היא וילה רומנטית איטלקית. בית בודד על שטח אדמה גדול, מוקף בבוסתן של עצי פרי הגדלים באקלים ים־תיכוני, בעיקר זיתים. הבית עומד מנותק מסביבה בנויה, אינו שייך ליישוב, ובוודאי שאינו ניצב בסמיכות צפופה לבתים אחרים. הווילה הטוסקנית היא מבנה המשלב בין החווה הכפרית למבנה עירוני. זהו בית הקשור לאדמה ולחקלאות שסביבו ונועד למשפחה מורחבת וגדולה.

אפיונים נוספים הם גודלו של הבית, בדרך־כלל שתי קומות וגג רעפים. הפתחים קשורים למידות החדרים, אך גם לסימטריה של החזית. הפתחים זהים זה לזה, דלת הכניסה מצויה במרכז החזית הקדמית, ומודגשת גם בעזרת הפתחים האחרים. החלונות עשויים עץ ומחולקים לזיגוג המתאים למידות זכוכית מוגבלות. הפתחים ממוסגרים בקורה עליונה, העשויה אבן רחבה אחת כדי לשאת את משקל הבנייה. בשני צידי הפתח ניתן בדרך־כלל להבחין בפתרון קונסטרוקטיבי של קיר, העוצר ליד הפתח על־ידי אבנים

3. לדוגמא, בספירה ברח' יואב בצהלה, 12 מתוך 32 בתים הם בתים שנבנו בשנים האחרונות, ומהם 8 עונים לקריטריונים אלה.

שאינן מטויחות, כיוון שהאבנים בולטות מפני הקיר ועוביין כעובי הקיר כולו. אדן החלון עשוי שוב מאבן אחת, המשמשת כהגנה לקיר שמתחת. החלונות מחולקים לשניים ונפתחים כלפי פנים, בעוד התריסים, העשויים עץ אף הם, נפתחים כלפי חוץ. מאידך גיסא, בישראל מרבית הווילות ה"טוסקניות" יושבות על שטחי קרקע קטנים יחסית, המתאימים לגודל מגרש סטנדרטי, מ-250 ועד 500 מ"ר. הווילות ממצות את זכויות הבנייה ומנצלות את התכסית המותרת. קווי הבניין מתקדמים לעבר קווי המגרש ומתקרבים לקו הרחוב. הבית משאיר מקסימום שטח לגינה האחורית ומינימום שטח לחזית. הגינה הקדמית מגוננת כגינת ראוה, לא לשימוש, אלא כחלק מהתפאורה השייכת לחזית הבית. הגינה מבליטה את קיום החזית כאלמנט נפרד לתכנון כולו, בניגוד לחזיתות שוות הערך של הרעיון המודרניסטי. התוכנית מאפשרת פונקציות שונות של חיים, בחללים נפרדים: מטבח ובו שולחן אוכל, לרוב מספיק גדול גם לאירוח רשמי במסגרת משפחתית, חדר משפחה, חדר אירוח. גם כאשר כל החדרים קשורים בפתחים ללא דלתות, יהיה הפתח מודגש במשקופים רחבים המסבירים היכן מסתיימת פעילות אחת ומתחילה האחרת.

### המיקום בזמן

המודעה המשווקת "קוטג'ים במבחר טעמים", שהוזכרה בפתח המאמר, מבטלת את הרעיון המודרניסטי של המעשה התכנוני ככזה המשלב תוכנית חזיתות וחתך (לה קורבוזיה, 1926: 99-102), ומציעה תכנון המסתמך על סגנון לקהל שמוכן לשלם על המוצר ועל היוקרה שהוא מייצג. אפשרות בחירה בין כמה סגנונות משמעה היעדר אידיאולוגיה מרכזית אחת. יתרה מזאת, התכנון מציע "רעיון דמוקרטי": כל אחד יתאים לעצמו סגנון לפי בחירתו (נווה צדק, באוהאוס, טוסקני, מודרני).

ריבוי סגנונות כזה מתקיים למעשה, מראשית שנות השמונים ואילך, בכל שכונה שבה הבנייה היא פרטית. נראה כי זו התרסה נגד השוויוני, החזרתי והשיכוני של הבנייה בישראל בין שנות החמישים והשבעים. הרצון לממש חלום אישי גובר על כל מחויבות לשפה אדריכלית של קהילה, או קשר של המבנה לגיאוגרפיה המקומית. המרד השקט הזה מיוצג לא רק במופע הבית, אלא גם בתוכניתו הפנימית, ומבטא שם ביתר שאת את השינוי התרבותי באורח החיים.

ספרה של טמיר-שסטוביץ נערך, כאמור, על בסיס טור בעיתון שהתפרסם בעשור שלפני הוצאת הספר. בעודה מציגה את ה"מהפכה בתפיסת העיצוב של הישראלים" אשר יצרו "גיבוש של סגנון אישי בצד השלמה עם הסביבה הכללית" (שם, מבוא), עסקה קהילת

האדריכלים ושוחרי התרבות בישראל – נפעמת מעצם התגלית שיש לנו כאן סגנון – בחגיגות הבאוהאוס הרבות. אלונה נצן-שיפטן טוענת כי נוצרה חפיפה מושלמת בין סגנון זה (בינלאומי או באוהאוס) לציונות, "כאילו היו פרקטיקות תואמות ובלתי ניתנות להחלפה במקום ובזמן שבהם נפגשו" (נצן-שיפטן, 2000: 230). נצן-שיפטן קושרת את ההתפרקות על העבר ה"לבן" לשני אלמנטים – האינתיפאדה והמאבק של האליטה התכנונית. אירועי האינתיפאדה טענו במשמעות פוליטית חריפה את המקומות שמהם שאבו אדריכלי שנות השישים והשבעים את ההשראה לאדריכלות המקומית (שם: 231). ההקשר השני הוא החזרה למודרניזם הלבן כתגובה לחוסר האונים שהפגינה הדיסציפלינה האדריכלית אל מול חברה פוסט-מודרנית, רב-תרבותית, שהפרה כל משמעת חזותית. "העיר הלבנה" סימלה בעיני אדריכלי שנות התשעים את עוצמתו של מקצועו, שיצק לנוף הישראלי חילוניות, נאורות, צניעות ומערביות. יתר על כן, תדמיתה המולבנת של העיר הטמיעה בתוכה געגועים לעבר סוציאליסטי צנוע וצודק – תדמית המשרתת היטב את האליטות הוותיקות של החברה הישראלית, שעמן נמנית האליטה השלטת.

ניסיון להתחבר מן ההיבט האדריכלי לתרבות הקיימת, לשורשים ולסגנון המקומי כבר התרחש, בעיקר בשנות העשרים של המאה העשרים. אך אז ייבא דור המייסדים של האדריכלות בישראל – שהשתלט על השיח בתחילת שנות השלושים – תרבות אחרת, חדשה, אשר התאימה לשיטה הפוליטית-האידיאולוגית ששלטה בארץ באמצעות מדיניות תנועת הפועלים ומוסדותיה הדומיננטיים. תרבות זו, שיושמה על-ידי ההתארגנות שכונתה "חוג האדריכלים"<sup>4</sup>, התאימה גם לשאיפות הלאומיות של היהודים בארץ-ישראל. הניסיון הקודם, ה"רומנטי" של שנות העשרים לקשר בין הקיים באזור ובין אדריכלות המתיישבים היהודים נדחה על רקע השתלטות המודרניזם. אחת הסיבות לדחיית הניסיון ה"אקלקטי" הייתה השאיפה ליצור וליישם תרבות אדריכלית חדשה ואחרת השוללת את העבר ואת המזרח, והמוצגת כעשייה יהודית ראשונית בשדה ריק. במאמר מ-1935 בגיליון מס' 2 של **הבניין**, עיתונו של חוג האדריכלים בארץ-ישראל, תוהה פטקי מה ניתן ללמוד מהקיים בסביבה ובוחן לדוגמא את התוכנית של הבית הערבי. טענתו היא כי תוכנית כזו לא אומצה מכיוון שקיים פער באורח החיים בין יהודים לערבים – למשל, הוא מכנה את התוכנית המשקפת הפרדה בין נשים לגברים "פרימיטיבית". לעומת הביקורת על ניהול חיי המשפחה, מציין הכותב לטובה את הפתרונות האקלימיים. שלילת המזרח נובעת מהפראקסיס הציוני, שעסק בהפרדה והבדלה של החברה היהודית מסביבתה

4. לקריאה נוספת על השתלטות "חוג האדריכלים" על השפה התכנונית בארץ-ישראל ראו ק. 5.

הערבית. המבנים שניסו לתווך בין העשייה הקיימת בסביבה לבין התרבות היהודית כונו "אקלקטיים", ביטוי מזלזל לאיסוף לא מבוקר של אלמנטים המחברים יחד באופן לא רציף ושאינו יוצר ישות סגנונית אחת.

בעוד הסגנון האקלקטי מסמן את "האחר" ומוגדר כליקוט של סגנונות בנייה המנסה למזג בין מזרח למערב, הסגנון הבינלאומי מוגדר כבעל אחריות חברתית ששאפה לקדם התחדשות העם בארצו. לפיכך, על הסגנון הבינלאומי הוטלה אחריות לאומית. אין זה מפתיע שכאשר הוקם בעיריית תל-אביב צוות שימור בראשות אדריכלית ניצה מצגר-סמוק, שמטרתו הייתה למיין את המבנים ההיסטוריים של העיר ולמפות את הראויים לשימור מהם, מיפה הצוות כ-1,500 מבנים הראויים לשימור, ביניהם 150 מבנים שנבנו עד 1920, ועוד 320 מבנים בסגנון האקלקטי שנבנו מ-1921 ועד 1931. השאר, כ-1,020 מבנים, שייכים לסגנון הבינלאומי.

השינוי המהותי באדריכלות העירונית, הציבורית (וגם הפרטית) ובתפיסת האידיאות בישראל חל בשנות השמונים. תמורות חברתיות שחלו בחברה הישראלית החל ממלחמת 1967 בוטאו בעליית ערכם של מרכיבים עצמאיים, כחופש הבחירה, חשיבות המגוון התעסוקתי, החברתי, האנושי והחזותי. האחידות המודרניסטית, שהייתה אחד מביטויי הלכידות החברתית, החלה להיתפס כבחירה שאיננה מבטאת שאלות של זהות אינדיווידואלית. בהתאמה לנעשה בעולם, גם בישראל באו לידי ביטוי הרעיונות הפוסט-מודרניים, בין השאר בביתן הישראלי לאדריכלות בביאנלה של ונציה. בשנת 1996 הציגו אוצרי הביתן, איתן וגוגנהיים (1996: 57), טענה, שהאדריכלות הישראלית הגיע לשלב בגרות שבו

היא יכולה להרשות לעצמה לקבל את עברה על מנת להיטיב לכת לקראת עתידה. העבר של ישראל אינו רק ראשית הציונות אלא גם תולדותיהם של נופים אחרים ושל קבוצות תרבותיות ולאומיות אחרות. בהקשר הישראלי, "זהות" ו"מקומיות" הן מושגים בעלי משמעויות נרחבות ומורכבות.

איתן וגוגנהיים הציגו ערים מעורבות וגם מבנים (חלקם בשלבי תכנון) של אדריכלות בקנה מידה ציבורי, שבהם מאמץ הביטוי האדריכלי את שפת המקור ההיסטורי. תצוגה זו באה כרבע מאה לאחר מיצובו של הזרם הפוסט-מודרני באדריכלות. חבר ורון, במבוא לספרו של פרדריק ג'יימסון, מסכמים את דברי המחבר, המסביר את המצב הפוסט-מודרני כשינוי דרסטי בדירוג החשיבות של שתי קטגוריות התפיסה והייצוג של

הזמן והמרחב. אם במצב התרבות הקודם יוחד לממד הזמן ולמושג ההיסטוריות הכרוך בו תפקיד מכריע ביצירת משמעויות מכלילות, אזי העידן הפוסט־מודרני מתאפיין, לדעת ג'יימסון, במחיקה או בביטול של ממד זה לטובת מרחוב מסוג חדש (ג'יימסון, 1984: 10). את התקדים המקומי לוילה הטוסקנית ניתן למצוא כבר בבתי המידות הערביים (בעיקר ביפו) שנבנו בשלהי המאה ה־19. בתים אלה דומים לבתי מידות לבנוניים, אשר, כפי שקובע רון פוקס, הושפעו מאירופה ובעיקר מאדריכלות איטלקית ונציאנית. מכאן, שהשפעה איטלקית באדריכלות המקומית התקיימה כבר בעבר. יותר מזה, קשה לדבר על סגנון מקומי אותנטי, כיוון שאף המקומי מתייחס לייבוא של השפעות זרות. אחרי התקופה העות'מאנית הושפעו המבנים מתהליכים של מודרניזציה, צמיחה כלכלית, גידול ערי החוף, התפתחות המסחר וחיזוק המגע עם אירופה (פוקס, תשנ"ט: 72).

#### ניתוח בית גור

הבית הראשון המוצג בספרה של טמיר־שסטוביץ הוא ביתם של דני ואלן גור (שבינתיים עבר לבעלותו של איל הון ידוע ממוצא רוסי), אשר תוכנן על־ידי האדריכלית אורלי שרם, הידועה כמי שמתכננת ברמה גבוהה בתים לעשירון העליון. הבית ממוקם בקיסריה, על מגרש בגודל של ארבעה דונמים, משקיף אל הים. שטחו הבנוי הוא 500 מ"ר ושטח מרפסותיו 500 מ"ר נוספים. הפרק המוקדש לבית גור כולל טקסט קצר, 21 צילומים, ותוכנית אחת ללא קנה מידה. ניתן לפענח את אלה, כמודגם במאמר זה, כטקסט אדריכלי־תרבותי המאפשר פרשנות אשר תרחיב את התובנות האדריכליות והחברתיות בישראל.

אדריכלות מתקיימת לפחות בשני שדות, השדה התרבותי והשדה הכלכלי. ככזו היא שואבת את כוחה בשדה הכלכלי מתוך האפשרות של ייצור ההון, אך בוחרת את אמצעי הביטוי שלה ואת ההופעה החברתית בשדה התרבותי.

תוכניות, חתכים וחזיתות, המהווים טקסט הכתוב בשפת שרטוט בינלאומית – הם תמצית של הוראות בנייה, והסימנים בהם קבועים וברורים. עבור בעל המקצוע מהוות התוכניות מערכת של הוראות המאפשרות הבנה של המכלול הנדרש לבנייה. מהתוכניות ניתן ללמוד על מערך החללים, על סדר חשיבותם ועל סדר חשיבות הפעילות המתוכננת בהם, כמו גם על החלק האידיאולוגי המוטמע בהם. ניתן לקרוא את התוכנית גם מתוך ההערכה של עלות כל חלל, ומשם להערכה כלכלית של כל משתמש בחלל זה.<sup>5</sup>

5. למ"ר בנוי יש מחיר ממוצע שלפיו ניתן להעריך כל חלל (ואת המשתמש בו) כמכפלה של השטח והמחיר.

התוכנית של בית גור בנויה כריבוע שווה צלעות ובו ציר מרכזי אלכסוני בין פיאות מנוגדות. מהריבוע מוחסרים שני חלקים: האחד באזור הכניסה, שם מוקטן הריבוע לטובת הכניסה, והשני בקצה הציר האלכסוני, מול הכניסה. שם הופכת המרפסת, כתחנה אחרונה של ציר הבית, למעוגלת, ומאפשרת שתי ירידות משני צידיה לחצר. התוכנית סימטרית על הציר האלכסוני, אך משתנה בין שני האגפים שהוא מחלק. מצידו האחד אגף האירוח ומצידו האחר אגף המגורים.

התוכנית מגלה פאטיו ראשון, המופרד מהגינה על-ידי ארבע מדרגות. המדרגות צידיות, כך שהכניסה אינה גלויה. זהו פאטיו פתוח המשמש כמבואה חיצונית, ובו פוגשים בדלת הכניסה. דלת הכניסה המסמנת את כיוון הציר מחולקת לשניים, על הציר, באופן סימטרי. מהדלת נכנסים למבואה הפנימית מול חלון גדול הנמצא על המשך הציר. החלון מאפשר מבט לעבר פאטיו פנימי, וממנו למרפסת האחורית ולים.

כאמור, הציר משמש להפרדה בין שני חלקי הבית – מגורים ואירוח, פרטי וציבורי. הציר, הבנוי מסדרה של חללים ללא קרוי, משמש גם כגורם המבודד בין שני חלקי הבית. באזור האירוח נמצאים מטבח פעיל, מטבח ייצוגי, חדר אוכל וסלון. כל אחד מהחללים הוא אזור נפרד המוגדר על-ידי קירות ופתחים, אך כל אחד מהאזורים קשור לאזורי הפעילות האחרים על-ידי פתחים רחבים יותר מאשר גודל של דלת.

באגף השינה ארבעה חדרים: שני חדרי אירוח, חדר עבודה וחדר הורים גדול במיוחד. לחדר הגדול צמודים שני חדרי ארונות וחדר שירותים גדול. לשני חדרי השינה הקטנים יש שני חדרי שירות קטנים שאינם מחוברים ישירות אל החדר עצמו, אלא נמצאים מופרדים על-ידי מסדרון קטן. חדר נוסף הקרוב לכניסה נראה כחדר עבודה. משני צידי המבואה יש גרם מדרגות אשר יורד למרתף או עולה לגג השטוח. מהצד השני שירותי אורחים עם ארון מעילים מרווח. שני צירי משנה מפרידים את חלקי הבית ומשמשים כמסדרונות פתוחים המלווים את הפאטיו.

כשבוחנים את תוכנית יחידת המגורים בישראל ניכרים שינויים רבים במהלך השנים<sup>6</sup>. השינויים אינם מתבטאים רק בשטח המגורים אלא בעיקר בניצולו. השינויים מופיעים בכל חלקי הדירה: בכניסה, במבואה, בגודל חדרי השינה, בחיבור בין החדרים (מסדרונות), במרפסות ובגודל ובמיקום חדרי השירות (מטבח ושירותים). אפשר לשייך את אחד השינויים המרכזיים ביחידת הדיור (מסוף שנות הארבעים ואילך) לרעיון

6. ראו עמיר, 2001. אף שבמחקר זה נותחו דירות בלבד, לטענתי השינויים שחלו בדירות המגורים חלו גם בתכנון הבתים הפרטיים.



התוכנית החופשית של לה קורבוזיה.<sup>7</sup> כך, יחד עם שינוי בטכנולוגיה הנדסית, שהפך את הקירות הפנימיים לקירות חלוקה בלבד (במקום קירות נושא קונסטרוקטיביים), התאפשרה חלוקה שונה של הדירה. המבנה המודרני מפריד בין פרטי וציבורי, משתמש בשיטות בנייה חדשות ומתועשות, בחומרים מפותחים (אלומיניום לדוגמה, שמאפשר פתחי זכוכית גדולים) ובמערכות מתוחכמות (כגון מערכות מיזוג אוויר).

גם בתוכנית של בית גור אפשר להבחין בהפרדות, הן של שימושים והן של משתמשים. הפרדה ברורה בין הפרטי לציבורי מודגשת מאוד בשל הפאטיו והמסדרונות הפתוחים והסגורים. הכניסה לחדר השינה העיקרי נמצאת במרחק הרחוק ביותר מהכניסה לבית, והיא מופרדת באמצעות מסדרון ציבורי המצטמצם לפרטי עד לדלת הנפתחת למבואת כניסה קטנה לחדר עצמו. המטבח הביצועי מופרד מהמטבח החברתי שנועד לאירוח ומשולחן האוכל הרשמי. לכל אזור הגדרת פעילות והגדרת משתמשים מדויקת, ותיתכן אף שליטה על הגדרת זמני השימוש בו.

### המופע החיצוני

בספרה של טמיר'שסטוביץ מצוטט בעל הבית, שביקש "בית עם חיצוניות שתזכיר את הבתים שנבנו בארץ בתקופת הברון: קוים פשוטים ולא יומרניים, עם פרופורציות יפהפיות, חלונות צרים וגבוהים וקירות עבים". הבתים שהקים הברון רוטשילד בזכרון יעקב הסמוכה לקיסריה היו בתים "בסגנון בתי איכרים בצרפת".

אם ניתן לנסות להבין את הבקשה (שהייתה מן הסתם מפורטת יותר, ואף הושקעה בה מחשבה רבה), הרי שברור כי הדרישה היא להחייאת זיכרון מהעבר המקומי, הקרוב גיאוגרפית ושייך לשורשים של העלייה הראשונה לארץ; עלייה בעלת מודעות לעצם החיים בישראל, בצירוף פשטות וחוסר יומרנה.

בספרו **המושבה העברית בנוף ארץ-ישראל, 1882–1914** מוצא יוסי בן-ארצי כי

הרעיונות והמחשבות לגבי בית מגורים ואופיו התגבשו גם לפני ההתיישבות ונוסחו בתקנונים [...] המתיישבים חשבו על "בנייה אירופית", אך זה היה מושג מעורפל, כוונתם הייתה לבניית בית מרווח, שבו מופרדים תפקודי המשק זה מזה והוא שונה מן הבית המסורתי בכפר הערבי בארץ ישראל. היו שתמכו בבנייה

7. חמשת העקרונות לאדריכלות חדשה על-פי לה קורבוזיה 1994 (1926): בנייה על עמודים, גג שטוח המשמש כגן, תוכנית "חופשית", חזית "חופשית" וחלונות סרט.



לקט צילומים של בתים טוסקניים-פרובנסליים ברחבי ישראל

בנוסח הכפר הערבי, אך זו יושמה רק במקרים של חוסר ברירה. בכל מקום בו התאפשר הדבר, מבחינת האמצעים שעמדו לרשותם, הקימו המתיישבים היהודים בתי אבן מרווחים, מכוסי גגות רעפים, ויצרו בכך ניגוד עז לנוף הבנייה הכפרית בארץ ישראל (בן-ארצי, תשמ"ח: 149).

בן-ארצי מוצא שבכל מושבות הפקידות, במשך הזמן, נקבע כעין תקן לבית המגורים שהיה כמעט זהה.

בבית גור החלונות הצרים והקירות העבים הם דימוי מעולם הטכנולוגיה המוגבלת, והם רומזים על התאמה לאקלים האזורי. זוהי הצעה המתעלמת מהמודרניזם האדריכלי, המאפשר פתחים רחבים וקירות דקים על-ידי קונסטרוקציה של עמודים, ושאינו נשען על מערכת קונסטרוקטיבית של קירות נושא עבים. הדימוי מתחזק גם באמצעות ההסתרה של המערכות התומכות, למשל מערכת חימום וקירור.<sup>8</sup>

8. בתמונות המופיעות במאמר נספרו רק שתי שבכות של מיזוג אוויר ואף לא מערכת גלויה אחת של מיזוג מלבד האח.

### המבט

מהתוכנית המוצגת בספר ניכר שמחשבה רבה הוקדשה למבט. האדריכלית סיפרה למחברת הספר שהים היה הנתון המרכזי בתכנון, וכי המטרה הייתה "למסגר את הנוף" (טמיר־שסטוביץ, 1996). שלוש חצרות ושני פרוזדורים מכוונים את המבט אל הים. לעומת זאת, המבט בכניסה בפאטיו הראשון מוגבל. אל הפאטיו הזה מוליכות ארבע מדרגות שמכוונות את ההולך בחצי סיבוב אל עבר דלת הכניסה. הדלת אטומה, ורק אם פותחים אותה נחשף הצופה למראה הים. ניתן להסביר את ההשגחה של המבט והבקרה עליו ברצון לפרטיות; הנוף המיוחד נגלה רק למי שעובר את הפיקוח. כך משמש המבט ככלי עזר לתוכנית בפיקוח על המבקר.

### הקצב

העמודים, הפתחים והפרגולה מייצרים קצב דומיננטי בתוכנית, המופיע גם בצילומים. נראה כי הקצב הוא חלק מהמהלך של קשירת הבית לעבר על־ידי קונסטרוקציה צפופה שאינה מתייחסת ליכולות הנדסיות עכשוויות. הקצב מאפשר גם את חלוקת החלל החיצוני לאזורים, וכך את הכללתו כחלק מנפח הבית.

### קרום חיצוני: חזיתות, גינות וגגות

החזית המופיעה בתצלום כוללת קרניז בולט מקירותיו החיצוניים של הבניין. הקרניז צבוע בצבע שונה מחזית המבנה ומודגש באופן דומה לאדני החלון העליון והתחתון. הקרניז בנוי מארבעה רוחבים שונים של אבן ומתרחב כלפי מעלה. נראה שהוא מקיף את הבית כולו, ושתפקידו אינו פונקציונלי אלא ויזואלי. בהקשר זה עולות כמה אפשרויות: קשירה של הבית בחלקו העליון וחיזוק המראה הקובייתי; יצירת קו אופקי מאחד, מאחר שנראה כי הבית נפגש עם הקרקע במפלסים שונים; יצירת מראה "נמוך" יותר של הבית, מאחר שנראה כי הבית יושב על קומת מרתף אשר מגביהה אותו ביחס לקרקע. אם כך, הרי שחלק מהמרתף נמצא בהבלטה מעל פני הקרקע, והחצרות האנגליות, המשמשות לאווור, מתגלגלות למתבונן כחלק מהחזית. הקרניז ממוקם קרוב יחסית לחלק העליון של החלון ומאפשר את קריאת החזית מרחוק כגובה סטנדרטי.

הרעיון המודרניסטי מדבר על תשומת־לב שווה לשש פאות הבניין. לה קורבוזיה דאג גם לחזית העליונה, הגג, וגם לחזית של קומת העמודים. כל אחת מהחזיתות תוכננה באותה מידה של קפדנות. רעיון זה איבד מעוצמתו בתכנון הישראלי, שבו ניתן לראות בוודאות כי יש חזית עיקרית – הפונה לרחוב ובה קבועים מרפסות או חלונות גדולים

השייכים לחדר המגורים – לעומת חזיתות הצד והחזית האחורית, הסובלות מהזנחה ומתכנון מוקפד פחות. בבית גור ארבע החזיתות מתוכננות ללא הבדל לכיוון שאליו הן פונות. התכנון מתחשב בצורה ולא בשימוש, להבדיל מהרעיון המודרניסטי המדבר על כנות בשימוש ומוקיע את הקישוט.

בחדרי השינה, בחדרי השירות ובסלון יש חלונות דומים. החלונות בחזית אינם מרמזים על השימוש שנעשה מאחוריהם, ואין היררכיה ביניהם. נראה כי בחירה בסוג כזה של פתרון אדריכלי תומכת בניסיון להציג את הבית כקיים מאז ומעולם, וככה שקיים ללא קשר לפונקציות המתבצעות בו – כמו בתים ישנים שהפעילות בהם השתנתה עם השנים, אך לא צורתם.

### פרטי הבניין

העמודים המלווים את הבניין הם בעלי בסיס וכותרת. הבסיס מצופה באבן, הכותרת, מדורגת ובעלת שני גדלים, נושאת את הפרגולה. הפרגולה, בנויה ומטויחת, מונחת על העמוד כשחלק מהקורה בולט. בבסיס העמוד ערוגה צמודה שממנה צומחת גפן מטפסת.

### החתך

הגובה המינימלי למגורים המוגדר בחוק התכנון והבנייה הוא 2.5 מ'. ברוב הבנייה הקבלנית נשמר הגובה הסטנדרטי של 2.65 מ'. בפרק על בית גור לא מופיע שרטוט של חתך ולא מופיעה מידה. הגובה הפנימי המשוער הוא כ-3.4 מ'. לפיכך גם נפח המגורים מוכפל. גובה הדירה המינימלי נקבע, בין השאר, לפי המלצתו של לה קורבוזיה ולפי סרט המידה של ה"מודולר"<sup>9</sup>. שם מתואר האדם שעבורו מתכננים, גבר שגובהו 1.82 מ'. מידתו קובעת את מידות הבניין. כחלק מייעול שיטות הבנייה והוזלת עלותה נקבע גובה סטנדרטי נמוך יותר לדירות מודרניסטיות. במבנים הקודמים למודרניזם, בישראל, נהוג היה לבנות בגובה של כ-3.4 מ'. בבית גור החזרה לגובה הזה היא הצהרה על היחס בין הדייר לבין ביתו, על יכולתו לתחזק את המבנה ועל החופש לאפשר מרחב שאינו פונקציונלי.

### הפתחים

על-פי התוכנית והתמונות נראה כי בבית שני סוגי פתחים, רובם במידה זהה, כשחלקם משמשים גם כדלת. כל הפתחים עשויים פרופיל בלגי – עבודת יד.

9. סרט מידות תקניות לבניין המבוסס על גוף האדם כמקור האידיאלי. ראו להלן עמ' 283, איור 2.

אדני החלון, עליון ותחתון, כמו גם בסיסי העמודים, מחופים באבן בצבע הטיח. החיפוי מסמן את הפתחים העשויים מברזל ומוגנים על־ידי תריסי מתכת. דלת הכניסה עשויה עץ ומעוטרת בברזל. חלוקת הפתחים אינה פונקציונלית ומזגגת את החלון בחלקי זכוכית קטנים יחסית. החלוקה מסייעת לקצב החלונות. חלקו העליון של הפתח עשוי בזיגוג קבוע, וחלקו התחתון בפאנל ברזל. תריסים נפתחים ומתקפלים שוכנים בעובי הקיר וכך מבליטים את עוביו. ייצור תריסים מסוג זה דורש מומחיות ועבודה ברמה גבוהה. התריסים אינם חשמליים. לא נראו בתמונות סימנים למערכת ביטחון אלקטרונית. באף אחת מהתמונות לא מופיעים וילונות. לוילון כמה שימושים; הוא מסתיר למחצה את החוץ, יכול לבודד מקור ומשמש להחשכה. נראה כי גם בגלל גודל המגרש וריחוקו של הבית משכנים, שימושים אלה אינם דרושים.

### המרפסת

המרפסת – רעיון אקלימי, תחום ביניים המאפשר את אוורור הבית, והשתתפות הדרים בו ברחוב, בחיי העיר והקהילה באופן בלתי פורמלי ופסיבי – היוותה חלל מתווך בין פנים לחוץ בדירות העירוניות של שנות השלושים והארבעים ופנתה לרחוב בבתי ההתיישבות העובדת. המרפסת, שנסגרה עם חלוף השנים, התגלתה מחדש בשנות התשעים כחדר חיצוני יעיל. בבית גור מופיעה המרפסת כמקום המאפשר את המבט הצירי, מקום להשקיף ממנו על הנוף, אך לא כאזור חי. אל מרפסת זו, העיקרית הפונה לים, נפתחים חדרי האירוח. הסלון סגור למרפסת העיקרית, בקיר שבו אח. הבית מתוכנן כמסתגר במרחבו הפרטי.

### הגינה

בצילום נראים חולות קיסריה, ולידם דשא התוחם את בריכת השחייה. בדשא נטועים עצים "מקומיים" – אך לא נראה שעצים כאלה יכולים לגדול באופן טבעי בסמיכות לים. לפי צילומי החצר הפנימית יש בה סביל וכד שמן עתיק, צרפתי במקורו. עצי הזית, הלא צעירים, שתולים בקצב, בגריד מדויק בגינה, והגפן מטפסת בפאטיו. הבחירה היא בצמחייה מקומית ותיקה.

### אקלים

אחת ההשפעות של המודרניות על הבנייה הייתה הניסיון להוסיף את נושא האקלים כאחד מההיבטים של התכנון. בבנייה בסגנון הבינלאומי בתל-אביב הופיעו חלונות מוצללים ופתרונות אוורור מפולש כחלק מהמחשבה על הבנייה. העלאת העיר על

עמודים, הפרויקט המרכזי של "חוג האדריכלים", הוסבר באפשרות אוורור המתאימה יותר לאקלים המקומי.

בטקסט אין אזכור לפתרונות אוורור בבית גור או התייחסות כלשהי לנושא. קיים אזכור של הפתחים בהקשר של מסגור הנוף, וכאמור, ניסיון להעלים את אופני האוורור ומכשירי המיזוג המודרניים.

### המבואה

בעל הבית מצוטט בספר: "ביקשנו פרזדורים רחבים וגבוהים, כי איננו אוהבים את הכניסות בוולות הישראליות, ישר לקישקעס של הסלון" (טמיר-שסטוביץ, 1999: 2).

המבואה שימשה כאזור מפריד בין פנים לחוץ ובין אזורים שונים בתוך הבית. באירופה היה גם צורך אקלימי במבואה; מקום שבו פושטים מעיל וחולצים מגפיים. המבואה, במבנים שבהם לא הייתה כניסת שירות, שימשה גם כאזור חיץ וסינון בין שליחים, גובים, סוכנים ובעלי מקצוע אחרים לבין המורשים להיכנס לשטח הפרטי. בבנייה של שנות השבעים ניתן לראות ויתור על המבואה; דלת הכניסה נפתחת לחלל הציבורי ללא אזור הפרדה. הוויתור הוא תוצר של שתי מגמות – כלכלית וחברתית. כלכלית, הבנייה הקבלנית חייבה הקטנה בשטחים שאינם יכולים להימכר כחדר בעל שימוש מוגדר. חברתית, כל מי שנכנס לדירה יכול להיות שותף בכל הנעשה ללא צורך במיון והפרדה. ביטול המבואה מבטא גם את תרבות החיים המשתנה: הצורך באנשי שירות פחת, שליח הגבייה או הסוכן הנוסע אשר עברו מהעולם, ומי שנכנס לדירה עבר כבר את הסינון האנונימי ונמצא במעמד של מוזמן.

בתוכנית של בית גור ניתן להבחין כי המבואה מורחבת בכמה אופנים; המדרגות המפותלות המובילות לפאטיו הראשון, מבואת הכניסה המאפשרת בחירה של כיוון – לשטח הפרטי, לשירותים, למדרגות או לשטח הציבורי. המבט המופנה לפאטיו המרכזי, וממנו למרפסת, מייצר מבואה של ראייה. הרחבת תחומי המבואה מאפשרת סינון של הבאים. מעבר לכך, הדבר מייצר תלות של המתארח החייב בהכוונה, הן בשל ריבוי המבואות, ובעיקר בשל הסימטריה של התוכנית.

### המטבחים

בתוכנית מופיעים שני מטבחים. האחד הוא מטבח "עבודה", שהכניסה אליו היא דרך מסדרון מתפתל המוביל ליציאה נוספת קטנה. למטבח ה"עבודה" חלון הפונה לעץ שמסתיר אותו. מטבח זה, חדר קטן במידותיו, נראה מתוכנן באופן פונקציונלי. יש בו שני

תנורים, כיריים, מדיח כלים ומקרר חדיש. הברז הוא ברז חדש בכיור בהתקנה שטוחה, ומתחתיו ארון שתי דלתות.

המטבח הייצוגי מאובזר באופן שונה. במטבח כיור עם ברז בעל מראה עתיק. לא נראים כיריים. מקרר מדגם ישן הצבוע בצבע המטבח משמש נקודת מיקוד במטבח ומוצב בין שני החלונות. מתחת לכיור מגירת דמי, המשתלבת עם מראה המטבח כולו ומסתירה את תחתית הכיור. במטבח זה יש גם שולחן וכיסאות, והוא נהנה משני חלונות הפונים ללא הסתרה לעבר החזית.

הארונות בשני המטבחים מותאמים לנישות ועשויים מסגרות רחבות ומילואה שקועה. הידיות בשני המטבחים בולטות. ההפרדה לשני מטבחים מרמזת כי קיימים שני סוגי שימוש במטבח – האחד פונקציונלי והשני חברתי. מטבח העבודה רחוק מחדר האוכל ומכאן ניתן להניח, כי גם מי שעובד בו וגם הריחות והאדים הקשורים בעבודה, אינם נוכחים בחדרים הייצוגיים.

שינוי משמעותי חל ביחס למטבחים בדירות המגורים בישראל. בתוכניות משנות השלושים ועד לשנות השישים מידות המטבח קטנות במיוחד והמטבח מופיע כמסדרון צר הממוקם ליד השירותים. מאז שינה המטבח את מיקומו וגודלו, והפך לחדר שבו מושקע המאמץ הכלכלי והתכנוני הגדול ביותר בדירת המגורים.

ניתן לשער כי המיקום והגודל המשתנים מצביעים על כמה שינויים חברתיים בהתאמה: האחד, במעמד העובד במטבח – השותף כעת במהלך החיים בבית ואינו מופרד מהם עוד. שינוי נוסף הוא בחשיבות המטבח עצמו כגורם מחולל; כחלק מרכזי מהאירוח והחיים, כמו גם שינוי בחשיבות המזון בכלל.

### **חדר האוכל**

בתוכניות בית גור מופיע חדר האוכל כחדר גדול ונפרד. גודלו כמחצית גודל הסלון והוא החדר השני בגודלו בבית. בחדר האוכל ארבעה חלונות והוא אינו סגור בדלתות, אך מופרד על-ידי מעברים ממטבח האירוח ומהסלון. הרחקת חדר האוכל הרשמי מהמטבח הפעיל מצביעה על אפשרות שקיים כוח עזר בהכנת ובהגשת האוכל, ופעילות הכנת המזון מורחקת מהאורחים.

בדירה הישראלית של שנות השבעים קיימת הפרדה בין פרטי לציבורי. חדר האוכל המרכזי חובר לסלון ונקרא כחלל אחד. במטבח תוכננה פינת אוכל ובה שולחן אשר שימש לאכילה היומיומית, ושולחן אוכל רשמי, הנפתח לקבלת אורחים, שתוכנן כחלק בלתי נפרד משטח הסלון, קרוב למטבח.

חוק התכנון והבנייה, המתעדכן במגמות ובשינויים של דירת המגורים, קובע בסעיף ה'דן בשטחי חדרים, כי קיים שטח מינימלי למטבח פתוח בדירה הגובל בפינת אוכל (5 מ"ר) ולפינת האוכל בדירה, הגובלת במטבח פתוח (4 מ"ר). במקביל לשינויים במטבח השתנה, באופן הפוך, מעמדו של חדר האוכל הטקסי והוא התבטל והפך לפינה. בתוכניות מאוחרות של שנות התשעים משמש שטח המגורים המשותף (סלון, חדר מגורים) לשלל פעילויות האירוח – ביניהן גם הבישול והאכילה. בתוכניות קיימת עמימות לגבי גודל ומיקום הפעילויות האלה. סביר להניח כי קיימת גם עמימות לגבי הפעילויות עצמן. רצף ארגון החלל מצביע על אפשרות של עירוב פעילויות לכדי פעילות אחת רציפה.

### מדרגות

מדרגות הכניסה אל הפאטיו הראשון, המהווה מבואה, מתייחסות לשני ממדים. האחד, הן מייצרות הפרדה של גובה – צריך לטפס אל הבית. השני, הבית הניצב על הקרקע מופיע מבחוץ גבוה הרבה יותר מהפנים שלו. לכך מצטרפת העובדה כי המדרגות האחרות המופיעות בתוכנית מוליכות ככל הנראה אל הגג ואל המרתף.

### שירותים

חדר השירותים הוא בדרך-כלל הקטן ביותר בדירה. הפעילות בו נעשית בזמן מצומצם שאינו זמן בילוי, ולא נדרש לו מרחב גדול. זהו חדר שלכל תנועה בו יש פונקציה. חדר זה לרוב אינו נהנה מנוף או מאור מיוחדים וניזון מחלון אורור בלבד. בבית גור צמוד לחדר השינה המרכזי חדר שירותים בעל מרחב גדול, המופיע בצילום נפרד. גודלו דומה לגודלו של חדר שינה, ויש בו שני חלונות הזהים לשאר חלונות הבית. גם שירותי האורחים מתועדים בצילום. יש בהם כוור משיש על רגל משיש, ברז במראה ישן המפוצל לשני מכווני מים,<sup>10</sup> ומעל הכוור תלויה מראה במסגרת צרפתית עתיקה. בשירותים של חדר השינה מופיע בצילום ברז במראה ישן הצמוד לאמבט. הכיתוב לצילום מסביר: "השידה העתיקה, הכיסא והשטיח משווים לחלל מראה של חדר לכל דבר." הרצון לשוות לחדר הרחצה מראה של חדר – שימוש בחלונות של הבית השייכים לחדר השינה, תוספת פרגוד המאפשר שימוש בחדר באופן פרטי, ואביזרים במראה ישן – תומך אף הוא בהשערה כי הבית כולו מעוצב בניסיון לשוות תחושה שהוא קיים מאז

10. ברזים עכשוויים פונקציונליים ונוחים בהרבה, כיוון שהם מצוידים במיקסר מים המאפשר את כיוון חום המים ביד אחת.



ומעולם. כמו בבתים עתיקים שעברו הסבה לשימוש מודרני, החדר מוצג כאילו היה קיים והוסב לחדר רחצה – פעולה מודרנית בבית ישן.

### **חדר השינה המרכזי**

חדר זה מקבל יחידת שטח גדולה במיוחד, כמעט שווה בגודלה לסלון. לחדר השינה המרכזי מצורפים שני חדרי ארונות וחדר רחצה גדול במיוחד. אל החדר מוביל מסדרון פרטי, שממנו נפתחות זוג דלתות המובילות אל החדר ופונות אף הן לקיר המייצר מבואת כניסה נוספת, תוספת לפרטיות. החדר מתוכנן עם שני חלונות בלבד, בדומה לשלושת החדרים האחרים המשמשים לאירוח ועבודה והקטנים ממנו בחצי השטח. החלונות אינם פונים לים אלא לחצר הקדמית של הבית.

העובדה כי החדר אינו נהנה מחלונות רבים ומהנוף העיקרי יכולה להיות מוסברת ברצון לפרטיות. החדר מרוחק ואטום מהחלקים הציבוריים של הבית, אך החלונות שומרים על הקצב האחיד והזהה של הפתחים סביב הבית.

### **החיבוי**

הבית מרוצף באבן בהירה. האבן מתוכננת בחלוקות התואמות את החדרים: במסדרון קיימת מסגרת דקה יחסית למילואה הרחבה של האבן. האבן משרטטת את ציר המבט האלכסוני של הבית. בשירותים המרכזיים נראה כי קיימת דוגמא של מסגרת רחבה ובתוכה ריצוף באריחים קטנים. חלוקה דומה קיימת גם על הקירות. נראה גם כי לריצוף הוקדשה תשומת-לב רבה. הריצוף אינו סדרה חזרתית של אריחים מתועשים המרוצפים באופן מודרניסטי כמשטח, אלא מחולקים לכל חדר בנפרד. חלוקה כזו דוחה את הריצוף כמעשה מכאני של גריד המשכי.

הבית חסר פאנלים, ומשטח הרצפה מגיע עד לקיר, המטווח עד לריצוף. בבנייה רגילה נהוג להפריד בין שני המשטחים על-ידי פאנל, כדי ששטיפת הרצפה לא תפגע בטיח הקיר (חומר הסובל ממגע עם רטיבות) וכדי למנוע את הלכלוך הנוצר במגע הסמרטוט עם הקיר. הפאנל המודרני הוא צמצום חיבור קיר רצפה, אשר בבתי עץ עובד לפרט קישוטי. בבתים מודרניסטים קיבל הפאנל היבט פונקציונלי, הגנה על הקיר. הפאנל הסטנדרטי הוא חלק מהריצוף, מידתו בדרך-כלל 7 ס"מ ועוביו 1 ס"מ. בבנייה המסורתית המקומית סוידו הקירות מדי שנה, וכך נפתרה בעיית סימני הניקיון על חלקו התחתון של הקיר. המראה המושג בהעלמת הפאנל הוא של בית מזמן אחר, מתקופה שונה.

### הריהוט

בצילומים מופיעים שני סוגי ריהוט: ריהוט נייד וריהוט ניח. הריהוט הנייד אקלקטי, כולו מעץ בגוונים שונים, ונאסף כנראה על-ידי בני הבית. בסלון ובפרוזדור עץ כהה וריהוט כפרי-צרפתי, כנראה מהמאה ה-19, פשוט ומגושם. במטבח עץ בהיר. כל הריהוט ישן ומשומש באופן המרמז כי נמצא במקום או ברשות הבעלים שנים ארוכות ודורות רבים. הריהוט הקבוע מופיע בשני המטבחים. במטבחים בנויות נישות בקיר, שאליהן מותאם הרהיט, הדלתות עשויות מסגרת עץ ומילוי, הידיות בולטות מהן. חלק מהריהוט ניצב על רגליים, בשונה מהרמה על-ידי פאנל המשכי המקנה לרהיט מראה קבוע. הרגליים מעוררות מחשבה שהרהיט היה קיים לפני הנישה והוכנס אליה אחר מעשה. גם הריהוט מגויס לרעיון "כבר היינו כאן".

### האבזרים

מנורות עמידה בעלות אהיל מייצרות אור בסביבתן, בשונה ממנורות הלוגן "אפ-לייט" או ניאונים, המפיצים תאורה כללית על שטח רחב. המנורות יוצרות סביבה מוגדרת בניגוד לאמצעי תאורה מודרניים, המאפשרים הארה רחבה של סביבה. אבזרים נוספים הנוכחים בצילומים: כד חלב ישן המשמש כאגרטל לזר פרחים כפרי. קערות עץ גדולות, כדי שמן ישנים, כדים ומאזניים עתיקים. שטיחים עתיקים נמצאים בסלון, בפרוזדור, במטבח ובאמבטיה. למעשה, אין מכשיר או אביזר עכשוויים בצילומים מלבד יצירות האמנות. כך, עבודות האמנות העכשוויות הן הרמז היחיד בבית המעיד על זמן ההווה.

### ומה שאין

בתוכנית לא מופיעים ממ"ד או חדר ביטחון. יש לשער כי החדר נמצא במרתף הבית, שאליו יורדים בגרם המדרגות הסמוך לכניסה. כיוון שקומה זו אינה מופיעה בספר, יש להניח כי פונקציות נוספות הנמצאות במרתף יכולות להאיר את ניתוח הבית באופנים נוספים.

### סיכום

הווילה הטוסקנית בישראל, על כל היבטיה, מנסה להקנות תחושה של בניין שקיים שנים רבות. האלמנט העיקרי שבית מסוג זה מבטא אפוא הוא שלילת הזמן. בעוד המודרניזם מציע את מחיקת העבר, הווילה הטוסקנית בישראל מנסה ליצור עבר באמצעות הקמת

מבנה שתכנונו מתייחס למקורות היסטוריים מקומיים. בעוד המודרניזם מציע רעיון חברתי-אידיאולוגי נוקשה ומצהיר על שוויוניות וניסיון להגיע לחברה אחידה ומאוחדת, הפוסט-מודרניזם מציע אפשרות של בחינה מחדש של מערך הכוחות; הפגנה של רכוש ומיקום כלכלי. פוסט-מודרניזם מקומי זה הוא תת-זרם רגיונליסטי או ורנקולארי שנטל את עיקר השפעתו מהסגנון הטוסקני-פרובנסלי.

הווילה אינה מערערת על מהלך החיים הבורגני, להיפך – היא מתגאה בו, מאמצת את ערכיו ומחקה את סגנונו: התוכנית מרמזת על אורח חיים בורגני ומציגה מערכת המבחינה בין שימושים וזמנים, מפרידה בין זמן טקסים וחג לחול ויומיום – חדר אוכל פורמלי מול שולחן יומיומי במטבח. המבואה משמשת גם לצורך עצירה והתרשמות וגם למיון הנכנסים. שני מטבחים מאפשרים הפרדה בין נותני השירות למזמיני השירות. המטבח הפעיל אינו "מקבל" מבט לנוף. הנוף מוגדר כמרכז הכובד וכאלמנט האיכותי ביותר. למעשה, קיימת דחייה והכחשה של החיים המודרניים.

ניתן לראות את בית גור כהמשך להתפתחות השפה הפוסט-מודרנית, שמאפיינת רבים מהבתים הפרטיים בישראל משנות השמונים ואילך. אך כפי שהוצג כאן, ניתן גם לקרוא את האדריכלות הזו, במובן הרחב, כקביעה של נוכחותו ארוכת הימים של הבית, ולראות את המתגורר בו כאחד מתוך רצף ארוך של משתמשים.

בתים בסגנון בית גור הם חלק ממסורת של בנייה המושפעת מגורמים שונים, אך שומרת על הופעה ואיכויות בנייה של המרחב והאקלים היס-תיכוניים. בנייה כזו יכולה לקבל ניואנסים פרובנסליים או טוסקניים ביתר קלות מאשר קליפות מודרניסטיות, המנסות להציע התאמה של צורה לפונקציה, כנות של חומר ושימוש, ואת הרעיון ש"פחות הוא יותר". מפרספקטיבה זו ניתן לטעון כי המודרניזם בארץ היה אך הפרעה זמנית באדריכלות של המרחב המקומי. צבי אפרת טוען כי ה"ורנקולר" התבטא בחיבתן של האליטות הישראליות לרכוש ולנוף הערביים, חיבה אשר שיקפה כמיהה רומנטית לכל מה שהיה יכול לייצג מקומיות ואותנטיות – כמיהה שחלחלה כאן מאז ראשית היישוב מתחת למכבש המודרניסטי הרשמי (אפרת, 2004: 437).

הניסיון של האדריכלית שרם ומשפחת גור להתייחס לסוג מסוים של עבר מקומי, לעובדה כי קיימת בישראל מסורת בנייה המשקפת שליטים שונים, תרבויות שונות ומקומות שונים, הוא ניסיון ראוי לציון. שתי השלילות הקלאסיות של התרבות הישראלית, שלילת המזרח ושלילת הגלות, מקבלות כאן פנים אחרים. שלילת הגלות אינה קיימת כאן, אך מתגלה שקיימת שלילה של המודרניזם, ושלילת המזרח לובשת פנים חדשות, על-ידי קריאה בשם אחר לבית שניתן למצוא כמותו – או לפחות בעל מאפיינים דומים – בסביבה.

שלי כהן טוענת כי אימוץ הזהות היס־תיכונית מבטא יותר מאשר הכרה בהשפעות האירופיות והמוסלמיות על האדריכלות היהודית והפלסטינית לפני 1948:

הזהות היס־תיכונית מרחיבה את תפיסת המקום מאחר שהיא מכלילה בו ארצות אירופאיות (איטליה, יוון צרפת וספרד). היסוד המדומיין במונחיו של אנדרסון, בזהות היס־תיכונית מספק לאדריכלות הישראלית השתייכות ליחידה גיאוגרפית גדולה ומוערכת (גם אם רב־תרבותית ומפוצלת), וזיקה לאקלים מואר באור שמש וחם באורח פיוזי ומנטלי, זאת תוך התחמקות הן מן הזהות המזרחית (פלסטינית) המאיימת, והן מן הגלותיות המזרח ארופאית, שממנה הבחינה עצמה הצינונית. הזהות היס־תיכונית מבטאת את הדיאלקטיקה בין הקבלה של המקום ושלילתו. בעבור האדריכל המתכנן, היס־תיכוניות היא ערסל קונספטואלי למנוחת צהרים מן הטלטלה הקולוניאלית שבין הארופאיות לאסיתיות, בין עמדת הכובש לבין עמדת הנכבש המתבטל בפני המערב (כהן, 2005: 70).

ספרה של טמיר־שסטוביץ יכול להיקרא כהתרסה נגד התרבות האדריכלית הקאנונית. בראייה חתרנית פחות נראה כי זוהי תצוגה של התרבות השלטת, של טעם פופולרי בקרב שכבת בעלי ההון, המשפיע על טעמו של הקהל הרחב. כחלק ממגמת חיקוי העושר, מופיעה הווילה הטוסקנית הישראלית גם כקוטג', ומשנה ממדיה מגובה 3.4 מ' ל־2.7 מ', משטח מגרש של ארבעה דונמים לחצי דונם, ומשטח בנוי של 500 מ"ר ל־160 מ"ר. מה שנוותר הוא השם ו"הסטייל", אך אלה מאפיינים תפיסה ומסר פוליטי־חברתי.

הווילה היא יחידת מגורים שבה, ובמגרש שעליו היא נבנית, מושקע רוב ההון המשפחתי ולעיתים קרובות מושקעת גם ההכנסה העתידית (כמשכנתא). ליחידת המגורים תפקיד שהוא מעבר לפונקציות סטנדרטיות של מקלט או הגנה. היא הצהרה של בעליה כלפי עצמם וכלפי הסביבה על קשת רחבה של נושאים: רמת הכנסה, זהות, שייכות חברתית ותרבותית, מקוריות ותעוזה. למעשה, זירת מאבק על הון לסוגיו השונים. הטרנד העיצובי של הווילה הטוסקנית בישראל מצביע על כך שהציבור משפיע מהותית על אופי הבנייה הפרטית. ה"צומוד" הישראלי החדש של הדור השבע אומר באמצעות האדריכלות שבחר: אנחנו כאן ותמיד היינו. אין זו רק דחייה של המודרניזם הישראלי, אלא אמירה על אלטרנטיבה שנמצאה, ומצהירה על השייכות החד־משמעית למקום.

### ביבליוגרפיה

- אפרת, צ. 2004. **הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות 1948-1973**. תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות.
- איתן, ע. וגוגנהיים, ד. 1996. "הביתן הישראלי – מעבר לנראה" (מתוך קטלוג הביתן הישראלי) **סטודיו** 77 (נובמבר-דצמבר 1996): 56-57.
- בן-ארצי, י. תשמ"ח. **המושבה העיברית בנוף ארץ-ישראל 1882-1914**. ירושלים: יד יצחק בן צבי.
- בצר, א. 1984. **בתי הדירות בתל-אביב בשנות השלושים: התפתחות תכנון ועיצוב חיפה: הטכניון**. ג'יימסון, פ. 2000 [1984]. **פוסט-מודרניזם או ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**. תרגום עדי גינזבורג-הירש, דברי מבוא חנן חבר ומשה רון. תל-אביב: רסלינג.
- טמיר-שטטוביץ, א. 1996. **בתים בסגנון אישי**. תל-אביב: משרד הביטחון והוצאה לאור וזמורה-ביתן.
- כהן, ש. 2005. **על ערכים ואריחים: אריחי הריצוף הסטנדרטים באדריכלות למגורים**, עבודת גמר לקראת תואר מוסמך אוניברסיטה, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
- נצן-שיפטון, א. 2000. "בתים מולבנים". **תיאוריה וביקורת** 16: 227-232.
- עמיר, ט. 2001. **קו 5: היבטים חברתיים באדריכלות ישראלית**. עבודת גמר לקראת התואר מוסמך למדעי החברה, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
- פוקס, ר. 1998. "הבית הערבי הארץ ישראלי: עיון מחודש א". **קתדרה** 89: 83-126.
- 1990. "הבית הערבי הארץ ישראלי: עיון מחודש ב". **קתדרה** 90: 53-86.
- פסקי, מ. ח. א. 1935. "יפו-תל-אביב". **הבנין – עיתון חוג האדריכלים בא"י**, גליון מס' 2 (פברואר 1935).

- Eytan, D. and Guggenheim, D. 1996. "Sensing the Future: 6th International Architecture Exhibition". In: Hollien, H. (ed.), *La Biennale di Venezia*. Electa, pp. 392-395.
- Le Corbusier 1994 [1926]. "Five Points Towards a New Architecture". In: Conrads, U. (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, M. Bullock (trans.). Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 99-102.
- Wharton, E. 1976. *Italian Villas and their Gardens*. New York: Da Capo Press.