

## דוד רזניק: בורג אנושי במכונה

### צופיה דקל-כספי

**"המטרה: ליצור יחסים אינטימיים בין אדם לאדריכלות".**

–אלוואר אלטו<sup>1</sup>

את האדריכלות של דוד רזניק, פונקציונליסט בגישתו והומניסט באמונתו, אפשר לשייך לאחד הזרמים הלא מוגדרים בשפת האדריכלות הבינלאומית במחצית השנייה של המאה ה-20, העידן שלאחר המודרניזם – הגישה המערבת טכנולוגיה, פונקציה ואתיקה, רוחשת כבוד לפרט ולסביבה (פיזית ואנושית כאחת), ומקבלת את הקהילה כנתון. רזניק פועל במנעד רחב וניזון מעקרונות מהפכניים שנוסחו בראשית המאה ה-20 והורחבו עליידי אדריכלים מודרניסטים כמו לה קורבוזייה (Le Corbusier), אוסקר נימאייר (Niemeyer), אלוואר אלטו (Aalto), לואי קאהן (Kahn) ואחרים, שביב הנוחות יסוד כמו: שימוש פונקציונלי בחומר ובטכנולוגיה בת הזמן; העדפת הצורה הפשוטה וקווי המיתאר הישרים; שימוש במודול קבוע כאמצעי להסדרת חללים וכתשתית לתיעוש הבנייה, ועוד. המלצות אלה גויסו לקידומו של התיקון החברתי-כלכלי, ולו בסיסמאות שהמפורסמת בהן היא "אדריכלות או מהפכה"<sup>2</sup>.

במחצית השנייה של המאה ה-20 נבחנו תוצאות ה"מהפכה" בשטח ונדרש תיקון לתיקון. גם בארץ נכשלו השלילות – "שלילת הגולה", "שלילת התרבות העירונית" – במטרתן: העמדת סדר חברתי-תרבותי חדש, וכמתבקש מכך גם סדר עירוני חדש.<sup>3</sup> נדרשה בחינה מחודשת של מושגים שנדחו מסדר-היום הציבורי, כמו מקום, סביבה, מסורת, היסטוריה, כדי – אם לחזור ולצטט את אלטו – "ליצור יחסים אינטימיים בין אדם לאדריכלות".<sup>4</sup>

על רקע זה, גישתו הפונקציונליסטית בעיקרה של רזניק קרובה למה שקנת פרמפטון מכנה "רגיונליזם ביקורתי" – מגמה המגיבה על הגלובליזם באמצעות קשב מחודש לשאלות חברתיות וכלכליות ושימת דגש על הקהילות הספציפיות שהאדריכלות משרתת.<sup>5</sup>



1



2

1. דוד רזניק, שנות ה-80

David Reznik, 1980s

2. דוד ורחל רזניק עם אוסקר נימאייר

(במרכז), ריו דה'ז'נירו, 1998

David and Rachel Reznik with

Oscar Niemeyer (in the center),

Rio de Janeiro, 1998

## האדם הוא תבנית נוף ילדותו

רזניק מונה שלוש תחנות חשובות בהתגבשות שפתו המקצועית: עבודתו עם האדריכלים אוסקר נימאייר, זאב רכטר והיינץ ראו. תולדותיה של משפחת רזניק, החיים בברזיל של ימי נעוריו ובגרותו, עלייתו למדינת ישראל הצעירה והתוודעותו האישית והרעיונית לאדריכלים רבי השפעה תיאורטית ומעשית – כל אלה יסתברו כמשלימים את המעגל.

דוד רזניק נולד ב־1924 בריו דה'ז'נירו, ברזיל, בימיה האחרונים של הרפובליקה הישנה, ובגר לתוך התגבשותה של החדשה.<sup>6</sup> הריו היגרו לדרום אמריקה מאוקראינה, בתום מלחמת העולם הראשונה. אביו, ברוך-מרדכי רזניק, נולד ב־1891 בזדולבונוב שליד רובנו – צמת דרכים חשוב שהצמיח קהילה יהודית פעילה. מסיבות כלכליות הפסיק האב את לימודי הרפואה באודסה ונסע לוורשה, שם השלים את לימודיו בסמינר למורים עבריים והמשיך את דרכו כמורה בגימנסיה "תרבות" ברובנו – מפעל חינוכי שהציב לעצמו מטרה: הקניית חינוך עברי חילוני (ולמים גם חלוצי וציוני), ברוח הזמן, לבני הדור הצעיר באזור. לקראת העלייה המתוכננת לארץ-ישראל עשה האב הסבה מקצועית והתמחה בנגרות. עיכוב בקבלת אישור העלייה (סרטיפיקט) המיוחל אילצו להטות את יעדו לברזיל, שם היתה אז דרישה למורי עברית. אמו של דוד, רחל ברונשטיין לבית מלמד, גם היא ילידת זדולבונוב (1904), פגשה את בעלה בהכשרה, שהובילה כאמור, בניגוד לציפיות, לברזיל.

בריו דה'ז'נירו השתלב האב בהוראה בגימנסיה העברית. מצבה הכלכלי של המשפחה ידע תנודות חדות. בשלב מסוים עזב האב את ריו לטובת משרת הוראה בסנטה-מריה, עיר דרומית קטנה על גבול אורוגוואי. "כשהגענו לסנטה-מריה", מספר רזניק, "הכניסו אותי לבית ספר של כמרים. כשהלכנו למישה סירבתי לכרוע ברך. לשאלת הכומר עניתי – אני לא שייך לדת הזאת. למחרת העבירו אותי לבית הספר הציבורי. זה היה בשבילי בית ספר".<sup>7</sup>

בית הספר הציבורי שכן במבנה חמר, כמו רוב הבתים בשכונות העוני, הפבלות, למרגלות ההר. מדי לילה התנגנה בסביבה מוזיקת סמבה תוססת, שחדרה לתודעתו של רזניק. האווירה החמה במסגרת החדשה הקרינה לתלמידים ש"הכל פתוח". המגורים בשכונת מצוקה, לצד עניים מרודים, חי שלו את אופיו של רזניק ועוררו בו רגישות חברתית. שם החלה להתפתח מודעותו להבדלים בין הדתות וסובלנותו לאחר. כשחזרה המשפחה לריו נשלח רזניק לאחד מבתי הספר הטובים בעיר ועשה בו חיל.<sup>8</sup>

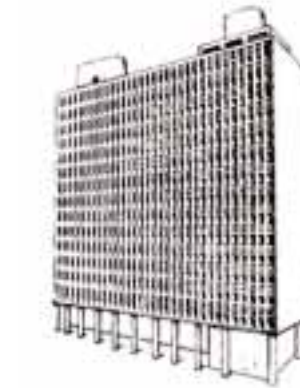
## קורות חיים

## פרסים

1924	נולד בריו דה'ז'נרו, ברזיל	1964	פרס Progressive Architecture על תכנון ביתן ישראל בתערוכה הבינלאומית, ניו יורק
1948-1943	לומד בפקולטה הלאומית לאדריכלות, אוניברסיטת ברזיל, ריו דה'ז'נרו; עובד כסטודנט במשרד האדריכלים של אוסקר נימאייר	1965	פרס רכטר לאדריכלות על תכנון בית הכנסת בקמפוס האוניברסיטה העברית, גבעת רם
1949	עולה לישראל	1979	פרס פפרמן על תרומה לבנייה בירושלים, מטעם עיריית ירושלים
1951-1949	חבר קיבוץ עין השופט	1995	פרס ישראל לאדריכלות; פרס ירושלים לאמנות ותרבות מטעם אגודת ידידי "בצלאל", ניו יורק
1955-1951	עובד במשרד האדריכלים של זאב רכטר, תל-אביב	1996	פרס רכטר לאדריכלות על תכנון המרכז הירושלמי ללימודי המזרח הקרוב
1958-1955	שותפות עם אדריכל היינץ ראו בירושלים	2000	פרס יקיר ירושלים
1958	פותח משרד אדריכלים פרטי בירושלים	2004	עיטור טדי קולק; עמית כבוד של מוזיאון תל-אביב לאמנות
1969-1962	פרופסור חבר בפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה	2005	פרס יקיר עמותת האדריכלים הישראלית
1967 ואילך	חבר בצוות תוכנית-אב לקמפוס האוניברסיטה העברית בהר הצופים		
1969	חבר במשלחת מומחים מטעם אונסק"ו להקמת האוניברסיטה הנסיונית, קראקאס, ונצואלה		
1971	חבר בצוות תוכנית-אב לקריית הממשלה, ירושלים		
1975-1972	יו"ר אגודת האינג'ינרים והארכיטקטים בישראל, סניף ירושלים		
1974	חבר בוועדה מייעצת בנושאי תכנון ובינוי לשר השיכון אברהם עופר		
1990-1975	חבר הוועד המנהל של "בצלאל" אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים		
1978 ואילך	אדריכל-יועץ לאוניברסיטה העברית, ירושלים		
1980	חבר בהנהלת מוזיאון ישראל, ירושלים		
1982-1981	פרופסור בפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה		
1984	נציג אגודת האינג'ינרים והארכיטקטים בוועדה המחוזית לתכנון ובנייה, ירושלים		
1985	פרופסור אורח בבית הספר הגבוה לאדריכלות, אוניברסיטת יוטה, סולט-לייק סיטי		
1987	מדליק משואה כנציג אדריכלי ישראל ביום העצמאות		
1989	פרופסור אורח באוניברסיטה הקתולית של ארצות-הברית, וושינגטון הבירה		
1990	חבר בוועדת הליווי של "תוכנית-אב לישראל 2020"		
1994-1990	יו"ר אגודת אדריכלים ומתכנני ערים בישראל; נציג ישראל ב-UIA (Union Internationale d'Architects)		
1991	נציג ישראל בתערוכת אדריכלות ישראלית, מוסקבה		
1992	פרופסור במחלקה לאדריכלות, "בצלאל" אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים		
1996-1993	יועץ אדריכלות ליד-ושם, ירושלים		
1997 ואילך	נשיא המכון לתרבות ישראל-איבר-אמריקה		
2004-2000	חבר בוועדת המטבעות והמדליות של בנק ישראל		
2001 ואילך	יועץ לצוות תוכנית מיתאר ירושלים		



5



6

5. לה קורבוזייה, כנסיית רונשאן, בלפור, 1950-55  
Le Corbusier, Chapel of Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Belfort, 1950-55
6. לה קורבוזייה, לוסיו קוסטה, משרד החינוך והבריאות, ריו דה'ז'נירו, 1936  
Le Corbusier, Lúcio Costa, Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro, 1936

שהחלו צצים בריו בהשראת ביקורו של לה קורבוזייה. באחד התרגילים הראשונים באקדמיה התבקש רוניק לתכנן שער ניצחון. הוא הגיש הצעה לבניין בנוסח מודרניסטי וקיבל ציון גרוע. "התחלתי ללמוד אדריכלות וכמעט עזבתי", הוא מספר:

*הפקולטה שלנו היתה במרכז העיר. מהחלון ראינו את בניין משרד החינוך של לה קורבוזייה, אבל המורה שלנו חזר והדגיש באוזנינו: בניין כזה אל תעשו, זה בניין קומוניסטי. היינו קבוצה קטנה של תלמידים, שניגשו לראות את הבניין מקרוב ואהבו אותו. הבניין ביטא את תקופתנו. הוא דיבר אלינו. מובן שנמנענו מלשתף בכך את המורים.*

רוניק התנחם בעריכת עיתון הסטודנטים (ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), בטאון הפקולטה. הוצאתה לאור של החוברת הופסקה מחוסר תקציב וחודשה על-ידי רוניק, שטרם כעורך, מפיק ומגייס המודעות. גיליון ראשון בעריכתו ראה אור במרץ 1945 ועסק בכל תחומי האמנויות.

בשנת הלימודים השנייה, בעיצומו של הקרנבל בריו ובעוד רוניק וחבריו ניצבים על מדרגות הפקולטה וצופים בהתרחשות, פנה אליו אחד הסטודנטים בהצעה לעבוד במשרדו של נימאייר. רוניק היה בטוח שמדובר במהתלה. בדיקה קצרה העלתה שנימאייר מבקש, באמצעות הסטודנטים, לעקוף את שמרנותה של הפקולטה ולנער את הממסד האקדמי. רוניק נבחר משום היותו העורך של ENBA. מיד לאחר הקרנבל, ב"יום רביעי של האפר",<sup>17</sup> התייצב רוניק, מצויד בכלי האישיים, במשרדו החדש של נימאייר ברובע הזונות המשתקם, קונדילאז'. בבוקר נכח רוניק בשיעורים ואחר הצהריים עבד אצל נימאייר, במשכורת זעומה שהתגמדה לנוכח הגמול הרוחני: "שם היתה הפקולטה האמיתית. אם הייתי ממשיך רק באקדמיה ולא הייתי פוגש את נימאייר, לא הייתי ממשיך במקצוע".<sup>18</sup> אבל תוך זמן קצר הורגשה פריצת דרך גם בפקולטה, וגם במחזור של רוניק החלו לעבוד ברוח עקרונות המודרניזם.<sup>19</sup>

המפגשים עם נימאייר, בשלב הראשון, היו נדירים. את העבודה ניהל השרטט הראשי, ושינגטון, שהיה לדברי רוניק "שרטט חסד עליון, שלמדתי ממנו הרבה מאוד. הוא ביקש שאבדוק חתכים, מנקודת המבט של הצופים, באודיטוריום המשופע של בניין משרדים בדרום ברזיל, שהמשרד עסק אז בתכנונו [הבניין לא נבנה בסופו של דבר]. כשגמרתי הוא לקח את השרטוט לנימאייר, שאמר לו שאני פיקח". אחרי שזכה להתייחסות אישית העז רוניק לבקש מנימאייר

מאמר ל-ENBA, וזה נענה ברצון והפנה אותו גם לקוסטה. הגיליון השני, מספטמבר 1945, הביא את בשורת המודרניזם לפקולטה בשם של קוסטה ("מחשבות על חינוך לאדריכלות"), נימאייר ("מה חסר באדריכלות שלנו"), ולה קורבוזייה (מאמר שנלקח מחוברת קטנה שהושאלה לרוניק מספרייתו הפרטית של קוסטה, ותורגם לצרפתית על-ידי המשורר מנואל בנדיירה [Bandeira]).

היחסים בין נימאייר לסטודנטים שעבדו במשרדו נבנו בהדרגה. הסטודנטים אהבו להקשיב לשיחות החולין שלו עם עמיתיו בנושאים מגוונים כמו קולנוע, כדורגל ואדריכלות. "בדרך-כלל היה נימאייר בעיקר שומע", נזכר רוניק. "יום אחד, כשדנו באחד האדריכלים הפעילים בריו, הוא התערב ואמר: על האיש הזה לא מדברים, כי הוא לוקח אחוזים מקבלנים. זו היתה דרכו להבהיר לתלמידיו מהו יושר מקצועי".<sup>20</sup> הפרייקט המעניין מבין אלה שבהם היה רוניק מעורב בארבע שנות עבודתו במשרד של נימאייר, הוא תכנון מתחם בית ספר לאווירונאוטיקה, שכלל מגורים ומסחר, בקונגוניאס דוס-קמפוס, ברזיל. נימאייר רשם סקיצה והצוות עבד עליה כל הלילה, אך נימאייר לא היה שבע רצון. למחרת הונחה על שולחנם סקיצה חדשה פתורה, שהמחישה את הפשטות והבהירות של מחשבתו. "למדתי ממנו את הגישה לפרוייקט, לבדוק תמיד: למה ככה?", מסכם רוניק.

## עלייה

באווירה זו של התערורות תרבותית, בצל בשורות האובדן מאירופה, חילחל המודרניזם הקורבוזיאני, מהול בגישתו הפלסטית של נימאייר, לתודעה האדריכלית של רוניק.<sup>21</sup> עננה כבדה העיבה באותה עת על ברזיל: תמיכתה הצבאית באיטליה הפשיסטית הופסקה רק ב־1942, לאחר הפגנות סטודנטים ולחץ אמריקאי כבד. במקביל לסיפורי הזוועה מאירופה הוצפה ברזיל בפעילי עלייה. רוניק – דור שני למשפחה ציונית – בחר למתן את עבודתו אצל נימאייר, להצטרף ל"שומר הצעיר" ולהכשיר את עצמו לעלייה. בהכשרה התוודע לאשתו, רחל לבית בורשטיין, בת להורים מלמדים וציונים פעילים מהעיר רסיפה בצפון ברזיל.<sup>22</sup> ב־1945 ארגן רוניק תערוכה של "קרן היסוד" בנושא עלייה וכיבוש השממה. "שרתי", הוא נזכר, "את 'כחול ים המים' [מלים נתן אלתרמן, לחן נחום נרדי], שיר שאבי נהג לזמזם". ב־1949, במסגרת הגרעין, עלו בני הזוג ארצה. "היתה אז תקופה קשה בארץ. מתוך 11 משפחות שהגיעו מברזיל, מעטים נשארו".

והבריאות בעיר. בניין זה, הנחשב עד היום כמגלם מובהק של יסודות האדריכלות המודרניסטית (פשוטות, פונקציונליות, קווים ישרים, שימוש בחומרים עדכניים), היה עם השנים לאבן־דרך בהיסטוריה של האדריכלות הברזילאית. התוכנית הסופית גובשה אמנם באופן החורג מהסקיצות של לה קורבוזייה, אך הבניין שנבנה מבטא, בסופו של דבר, את עקרונותיו.

קוסטה וצוות האדריכלים במשרדו, ביניהם אוסקר נימאייר הצעיר, ראו במודרניזם שלב חשוב במאבק חברתי-מוסרי על הכרה ממלכתית באדריכלות ובאורבניזם המשקפים את רוח הזמן, שלא על חשבון קשב למקום. ברוח זו של "קורבוזיאניזם מותאם למקום" תכננו נימאייר, קוסטה ופול לסטר וינר (Wiener) את הביתן של ברזיל לתערוכה הבינלאומית לשנת 1939 בניו־יורק.<sup>14</sup> מבנה זה, המרחף על קומת עמודים מפולשת שכבש משופע מתעקל דרכה אל החלל הפנימי המוגבה, היה אף הוא לציון־דרך במודרניזם הברזילאי. תוכנית הביתן חובקת במרכז גן אקזוטי שופע צמחייה ברזילאית ילידית, בעיצובו של אדריכל הגנים והצייר רוברטו בורלה מרקס (Marx). חזית הביתן מתאפיינת בסממנים מודרניסטיים כמו עמודים וגוף מרחף, כבש משופע וחזית שכולה סבכה של סוככי שמש (בריסולי) – עם רמזים למסורת הבארוק הברזילאי בדמות חלל זורם השובר את הגיאומטריה הנוקשה, קו רך והדר הנסמך על ממדים נדיבים. הביתן זיכה את מתכנניו בהכרה בינלאומית ותרם להצבתה של ברזיל במרכז של מפת האדריכלות הבינלאומית, מעמד שטיפס לשיאים חדשים עם הקמתה של ברזיליה – עיר בירה חדשה בלב המדינה, שתוכננה מן המסד עד הטפחות בכלים מודרניסטיים. צוות התכנון היה זהה: קוסטה, הזוכה בהתחרות על תכנון העיר והאחראי על תכנונה, נימאייר, שתכנן את בנייני הציבור החשובים בה, ובורלה מרקס, אדריכל הנוף.<sup>15</sup>

אל משרדו של אוסקר נימאייר (נ. 1907, ריו דה־ז'נרו) הגיע רזניק, סטודנט לאדריכלות צעיר ומשועמם, במקרה. נימאייר היה אז ההבטחה הגדולה של ברזיל, מי שקוסטה אמר עליו ש"הפנים את עקרונות התכנון הבסיסיים שניסח לה קורבוזייה והעשיר את התכנון הנרכש בדרך לא שגרתית, [...] העניק משמעות מפתיעה לצורה הבסיסית ויצר גוונים ופתרונות חדשים בעלי מרקם מקומי, חן ושנינות שלא היו ידועים עד אז לאדריכלות המודרנית".<sup>16</sup> למרות רוח הקדמה ששנשבה בברזיל, באקדמיה שבה למד רזניק בשנות ה־40 המשיכו להורות בשיטות המסורתיות. המרצים עודדו את התלמידים לדבוק במסורות קלאסיות ולהתעלם מה"חריגים" המודרניסטיים

הידיעה על פרוץ מלחמת העולם השנייה ב־1939 העלתה אל פני השטח תופעות של אנטישמיות. "אנחנו ניקח את כל היהודים, נכניס אותם לארגזים ונשלח לגרמנים", הטיח ברזניק אחד התלמידים הפשיסטים בבית ספרו. התפתחה תגרה שנקטעה בהתערבותו של המורה לפורטוגלית. "במקום ללמד", מספר רזניק, "הוא בחר לספר סיפור אישי והסביר ששמו, פריירה – שפירושו עץ אגס – הוא מהשמות שהיו נהוגים בקרב האנוסים". במקום להאשים את המתגרה שיתף המורה את התלמידים בלבטיו, כקתולי שאינו פוסל את האפשרות שזורם בעורקיו דם יהודי. הסיפור ממחיש, לפי רזניק, את היסוד הליברלי היציב היוצק ביסודות הסבוכים המרכיבים את החברה הרבגונית והרב־תרבותית של ברזיל.<sup>10</sup>

אבל בקשתו של רזניק, כצעיר יהודי חילוני, ללמוד כימיה באקדמיה, נדחתה. "באותם ימים אדריכלות לא נחשבה 'מקצוע יהודי'. יהודים הלכו ללמוד משפטים, הנדסה או כימיה", הוא מבהיר. ביוגרפיה שקרא על עוז המבע של הצבע בציורו של ואַרְגוֹן כבשה את דמיונו. רזניק סקר את תחומי היצירה השונים, נרשם ללימודי אדריכלות בבית הספר לאמנויות יפות בריו,<sup>11</sup> ואף התקבל.

### קוסטה ונימאייר

**"יצירתיות אמנותית וגאוה מקצועית הם הכרח ליוצר אמיתי".**

–לוסיו קוסטה<sup>12</sup>

שנת 1930 מסמנת את לידתה של ברזיל המודרנית – "הרפובליקה החדשה".<sup>13</sup> השפעות המודרניזם האירופי בתחומי המוזיקה, המחול והאמנות הפלסטית התקבלו בברכה. האדריכלות אף היא ביקשה להתנער מהעבר, אך היישום בשטח התמהמה לנוכח הדומיננטיות של סגנון הבארוק, שריד של השלטון הפורטוגלי. בראשית שנות ה־30 התערער שיווי־המשקל כאשר ברזיל הוצפה בנציגי התנועה המודרניסטית, שזרמו אליה מאירופה הלובשת צבעי מלחמה. האדריכל ומתכן הערים לוסיו קוסטה (Costa, 1902–1998), יליד טולון שבצרפת ואחת מדמויות המפתח בעיצובה של ברזיל המודרנית, ניהל בשנות ה־30 – ימי שלטונו של ז'טוליו ורגאס (Vargas) – את בית הספר לאמנויות יפות בריו, אך נסיונותיו לשנות את שיטות הלימוד ולהקנות את ערכי המודרניזם הביאו להדחתו. ב־1936 הזמין קוסטה את לה קורבוזייה לקחת חלק בעיצוב תוכנית־האב של ריו דה־ז'נרו ולהשתתף בתכנון בניין משרד החינוך



3



4

- 3. אוסקר נימאייר  
Oscar Niemeyer
- 4. דוד רזניק (מימין) עם לוסיו קוסטה,  
ריו דה־ז'נרו, 1987  
David Reznik (on the right) with  
Lúcio Costa, Rio de Janeiro, 1987

העקומות, והצורות הרכות. לכן תמיד שינית: לא רציתי להיות נימאייר קטן. רציתי לפתח סגנון משלי, משהו מכאן, עם שורשים במקום הזה". המעבר לא היה קל. מטופל באשה ושני ילדים, בלי דירה, קיבל רוזניק חצי משרה במשרד מהנדס מועצת אשקלון, שם פגש את היינץ ראו (1895-1965),<sup>31</sup> אדריכל ירושלמי חשוב ששימש בו כיועץ. ראו, אף הוא מודרניסט בהכשרתו, נמנה עם האדריכלים שלא הפנו עורף למקום והשכילו לעבוד בהקשר הסביבתי בלי להיגרר לחקיינות שטחית. החומרים והצורות שאימץ מאדריכלות המקום עברו תמיד תהליך של הפשטה, שמיקם את האדריכלות שלו לא רק בזיקה למקום אלא גם בזיקה לזמן.

רוזניק עבד על תכנון שכונות המגורים החדשות באשקלון לפי הנחיותיו של ראו. "הוא היה מגיע פעם בשבוע והיינו משוחחים. זו היתה שיטת העבודה שלו". המפגש עם ראו, מהדמויות היותר חידתיות בהיסטוריה של האדריכלות המקומית, מהווה נקודת מפנה ביצירתו ובדרכו המקצועית: "אנחנו עובדים כל כך יפה יחד", אמר לו ראו. "יום יבוא ונעשה דברים במשותף". ואמנם, באחת הנסיעות לאשקלון הציע ראו לרוזניק שותפות בתכנון בניין מנצ'סטר ללימודי המתמטיקה בקמפוס האוניברסיטה העברית בגבעת רם (1957-59). "שאלתי באיזה תנאים", נזכר רוזניק, "הוא השיב לי, שותף חמישים אחוז".

רוזניק עלה לירושלים והתרשם מהעיר וממשרדו של ראו ברחוב יפו, ליד צומת הרחובות המלך ג'ורג' ושטראוס. את המפגש עם הסביבה הטעונה הוא מתאר כמטע במנהרת זמן. לימים, כשהוענק לו פרס ישראל לאדריכלות, הוא נזכר בירושלים שלפני 1967, שהיתה אז "עיר מחולקת, כמעט עיר ספר, רחוקה מהזוהר של תל-אביב".<sup>32</sup> תל-אביב היא שסללה לירושלים את נתיב המודרניזם, ואין פלא ש"האדריכלים התל-אביבים הסתכלו על עמיתיהם הירושלמים מלמעלה". רוזניק ראה בעבודה עם ראו "הזדמנות לביטוי עצמי מצד אחד, והזדמנות ללמוד מראו מצד שני". אחרי הביקור התייעץ רוזניק עם רכטר, ששכנע אותו להיענות להזמנה, למרות המוניטין שיצאו לראו כ"איש קשה". במהלך העבודה המשותפת הגיעה למשרד ההזמנה לתכנן את בית הכנסת האוניברסיטאי בקמפוס גבעת רם (1956-57), שעליו זכו השניים בפרס רכטר היוקרתי. תוכניות ותצלומים של בית הכנסת התפרסמו ברחבי העולם,<sup>33</sup> ורוזניק הצעיר זכה להשאיר חותם בקמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית, ירושלים – אחד המתחמים המשמעותיים בתולדות האדריכלות הישראלית המודרנית.



8

7. זאב רכטר, דב כרמי, היכל התרבות, תל-אביב, 1953-57  
Zeev Rechter, Dov Karmi, Mann Auditorium (Heichal Hatarbut), 1953-57
8. היינץ ראו, היברו יוניון קולג', ירושלים, 1955-63  
Heinz Rau, Hebrew Union College – Jewish Institute of Religion, Jerusalem, 1955-63

שיתוף הפעולה בין שני האדריכלים באותם ימים היה מפרה. "מפגש של שני דורות", קורא לזה רוזניק (ראו היה אז בן שישים): ראו טיפח בארץ מודרניזם אירופי מטיפוס שהגיע למבנו המזוקק בהיברו יוניון קולג' (1955-63) שתכנן בירושלים – בניין מודרניסטי ישר קווים ומלוטש מרקם, המשרה על סביבתו אווירה אלגנטית ושלווה, מסתגרת מהרחוב אך יושב בהרמוניה על הקרקע. ראו, שהקפיד על פרטי-פרטים והיטיב להעמיד בניין בשטח, אהב לעבוד באבן. ואילו רוזניק – אדריכל צעיר ונועז, תוצר מובהק של המודרניזם הקורבוזיאני בנוסחו הברזילאי – העדיף טכנולוגיה מתקדמת וחומרים בוטים כבטון וזכוכית. שיתוף הפעולה המורכב הוליד שני בניינים מרתקים, גם אם שונים מאוד זה מזה: באחד (הפקולטה למתמטיקה) ניכרת השפעת ראו על רוזניק בשימוש באבן – ובשני (בית הכנסת) ניכרת השפעת רוזניק על ראו, בשימוש המתוחכם בבטון. אך חיכוכים בלתי ניתנים לגישור הביאו את השותפות אל סופה. ראו יצא ללמד במנצ'סטר, ורוזניק יצא לדרך עצמאית.

### בין טכנולוגיה לאיקונוגרפיה: פתרון גיאומטרי או פלסטי

**"חשוב לעבוד עם הכלים של הזמן, ובכל זאת אין תחליף למוח האנושי, לרגשות ולנשמה".<sup>34</sup>**

אימוץ הטכנולוגיה כאידיאולוגיה או כמדד ביקורתי הוא מסימני ההיכר של השיח האדריכלי בסוף המאה ה-20. התפתחות טכנולוגיית הבנייה, שצברה תנופה באמצע המאה ה-19 עם ראשית השימוש בברזל ואחר כך בבטון, שינתה מן היסוד את יחסם של אדריכלים לתכנון בכלל ולתכנון ציבורי ואורבני בפרט. ההישענות על הישגי הטכנולוגיה הסיטה ממוקד עבודת התכנון את האיקונוגרפיה והובילה לשינויים מרחיקי לכת במערך התוכנית, ביחס לחלל ולנפח, בבחירת החומרים וקביעת הקונסטרוקציה ובפתרון בעיות של מיקום וטופוגרפיה. מטבע הדברים, גם מראה הבניינים והסביבות האורבניות לא נותר כשהיה.<sup>35</sup>

אחרי מלחמת העולם השנייה, במסגרת בחינה מחודשת של המודרניזם שקם על יוצריו, התפצל הדיון האדריכלי בין נאמני החדש והפונקציונלי בנוסח לודוויג מיס ואן-דר-רוהה (Mies van der Rohe) – לבין אלה שבחרו בביטוי פלסטי-פיזי באדריכלות, כמו לה קורבוזייה בכנסיית רונשאן האקספרסיבית (1950-55), או נימאייר בכנסיית הקדוש פרנסיסקו מאסיזי בפמבוליה, ברזיל (1940-44) ואחר כך גם

## רכטר וראו

"תמיד אני נזכר באותו מילימטר שרכטר ביקש ממני להזיז בשרטוט"<sup>26</sup>.

את זאב רכטר (1899–1960),<sup>27</sup> מהבולטים באדריכלים המודרניסטים בארץ ומחסידי לה קורבוזייה, פגש רזניק עוד בתקופת הקיבוץ. רזניק ביקש לדעת "מי האדריכל הכי טוב בארץ", וידיד הפנה אותו לרכטר.<sup>28</sup> "היו לו ידי פסנתרן ולי היו ידיים של פועל משתלה. חשבתי שלעולם לא אוכל שוב להחזיק עיפרון", מספר רזניק, שהביקור עורר בו נשכחות: "סוף־סוף ראיתי בית של אדריכל, בית תרבותי. דיברנו על נימאייר ועל ברזיל". רכטר זרק לרזניק ככפה – "ביום שאתה עוזב את הקיבוץ תבוא לפה, בלי להודיע" – ורזניק הרים אותה. רזניק עקר למרכז הארץ ועבד במשרדו המשגשג של רכטר.

פה ושם עבדו על התחרויות, אך רזניק עסק בעיקר בפרויקט היכל התרבות (57–1951, בתכנון זאב רכטר ודב כרמי), ציון־דרך במודרניזם התל־אביבי שמקצת ממאפייניו נטמעו בשפה האדריכלית שפיתח: קווים אופקיים המשדרים פשטות והדר בעת ובעונה אחת. את ארבע השנים (1951–1955) במחיצת רכטר הוא זוכר כ"נווה מדבר", ובין השניים התפתחה מה שרזניק מכנה "אבהות מקצועית". רזניק סיפר לרכטר על עבודתו אצל נימאייר – ורכטר, שהרבה לדבר על פרופורציות, הראה לו בתגובה את בית הוועד הפועל של ההסתדרות בתל־אביב, שתכנן דב כרמי בהשראת משרד החינוך של לה קורבוזייה בריי.<sup>29</sup> במהלך שנות עבודתו בתל־אביב התוודע רזניק לחוג האדריכלים התל־אביבי הוותיק, חלוצי המודרניזם בארץ, ולצעירים בני דור ההמשך – יעקב רכטר,<sup>30</sup> שמעון פובזר, אברהם יסקי ויצחק ישר – שביקשו, באמצעות האדריכלות, לעצב את חזותה של המדינה הצעירה ולהשפיע על התרבות המתגבשת בה, באותם ימים של עלייה המונית ובנייה אינטנסיבית. במקביל למד להכיר את מאפייני הבנייה החדשה, הפרטית והציבורית, ולקח חלק בדיונים על צמצום הפערים הגדולים בין הרצוי למצוי: "ראינו את הפער, אבל לא היו כלים לעשות טוב יותר. ואולי לא ידענו".

רזניק בחר לצאת לדרך עצמאית, ובשלב ראשון בחר להתרחק ממקורות ההשראה. ידע התשתית שרכש בברזיל והשפעתו של נימאייר, לצד הדיעבודה עם רכטר, מיצבו אותו לימים בין המודרניסטים הירושלמים שביקשו להתחבר למקום. "חזרתי להרגיש את השפעתו של נימאייר כשעזבתי את רכטר", הוא מספר. "כל פרויקט הייתי מתחיל בסגנון שלו: תמיד היו פרטים שנשארו, כמו

אחרי חודש בארץ הצטרפה המשפחה לקיבוץ עין־השופט שבהרי אפרים.<sup>23</sup> רזניק שובץ לעבודה בפלחה ורחל עבדה בבית הילדים. מפעם לפעם שימש עוזר בנאי ואף הצליח לתכנן בית רעפים למשפחה אמריקאית שהתיישבה בקיבוץ וחדר בידוד עם שירותים נפרדים לחולי פוליו, בזמן המגיפה.

לצד חדוות היצירה וההתלהבות מסגנון החיים הפשוט, החלה לחלחל אכזבה מהחלום החלוצי ומהרעיון השיתופי. רזניק הסתייג מאופיה הגורף של הקולקטיביות המחשבתית ומהמגמה הפרוטו־סובייטית שהשתלטה על המפלגה, אך התקשה להבהיר את עמדתו הפוליטית השונה: "ביום העצמאות תלו תמונה של סטלין בחדר האוכל. עבורי אבות המדינה היו הרצל, בן־גוריון, יערי וחזן, אבל לא לנין ולא סטלין".<sup>24</sup> עמדתו הביקורתית כלפי המרכז זיכתה אותו ביחס מתנכר, אבל כמי שבא ממדינה שסבלה במשך שנים משלטון רוזני, סירב רזניק לקבל קביעות שאין לחלוק עליהן בשאלות עקרוניות כמו "מדינה דו־לאומית כן או לא?", או בסוגיות חברתיות כמו לינה משותפת.

העובדה ששיבוצו לעבודה במקצועו, כאדריכל ובנאי, טורפדה פעם אחר פעם על־ידי מזכיר הקיבוץ, הקשתה על ההתמודדות היומיומית, ורזניק הרגיש שהוא מאבד את אישיותו הייחודית ונכנע לרגשות של אכזבה לנוכח הפער המעמיק בין האידיאלוגיה לבין המציאות בשטח: "בברזיל הייתי פעיל, תוסס, בהנהגה הראשית. פה לא עשיתי שום דבר. דעכתי. בא מנהל מחלקת התכנון של התנועה הקיבוצית לבקש אותי, דיבר עם מזכיר הקיבוץ, וזה לא מצא לנכון אפילו להציג אותי בפניו".<sup>25</sup>

ההחלטה לא היתה קלה. החיים בתל־אביב, למשל, היו עניין שלא יעלה על דעתו של החלוץ מברזיל, שראה בהצטרפות לקיבוץ תרומה לבניין הארץ: "אם תל־אביב, אז למה לא ריו?" אבל הפרידה היתה בלתי נמנעת. נסיונות השכנוע, כולל הצעה מאוחרת להשתלב במחלקת התכנון של התנועה הקיבוצית, לא הפיגו את תחושת ההחמצה ובי־1951, שנתיים לאחר אקט העלייה האופטימי, עזב רזניק את עין־השופט כדי לחזור למקצוע. 31 שנים הדיירו בני משפחת רזניק את רגליהם מהקיבוץ, שראה בהם, כמיטב המסורת של אותם הימים, בוגדים.



7

כיפה - בית כנסת - כנסייה - מסגד - קבר שיח', אלא מניעה את הסמל קדימה על ציר הזמן. בהפשטה גאונית של חומר ופונקציה הפך בית הכנסת לציון־דרך אדריכלי.

קידוש החול באדריכלות המודרנית, כצדה השני של המטבע חילון הקודש, הוא נושא רחב יריעה שבמסגרת זו נוכל רק להציץ בו לרגע קט, בסקירה קצרה של בניין סמוך: היכל הספר בתכנון פרדריק קיסלר וארמנד ברטוס (1957-65), מבנה־כיפה ייחודי המשרת פונקציה חילונית בתחום מוזיאון ישראל, ירושלים. מתכני היכל הספר, שהוקם לשם הגנתו והצגתו של המגילות הגנוזות, ניכסו את צורת האובייקטים (המכסים של כדי החרס) שבהם התגלו המגילות הגנוזות במדבר יהודה, והזיחו את הצורה כאילו היתה בעצמה שריד מקודש, המסמן את איחסונו של מאגר הידע הקולקטיבי.

לצד הסמל הדתי־מסורתי של בית הכנסת, עבודתו של רוניק בשלהי תקופת שותפותו עם ראו התמקדה בביטוי חזותי עכשווי של תרבות הספורט, כאשר שקד (בשנים 1956-1957) על הצעה לתכנון מרכז ספורט בקמפוס גבעת רם.<sup>50</sup> ההצעה ריכזה תחת קורת גג אחת, בשטח של שבעה דונמים, את כל הפעילות הספורטיבית של הקמפוס ואת האדמיניסטרציה הכרוכה בה. ייעודו של המבנה כמו זימן חזות גלגלה, קלילה ופשוטה, בהשראת היכל הספורט (57-1955) שתכנן פייר־לואיג'י נרווי (Nervi) למשחקים האולימפיים ברומא (1960):<sup>51</sup> גגו של היכל הספורט בתכנון נרווי נתמך על־ידי מערכת שתי־וערב של "תומכות דואות" מלוחות בטון מזוין, היושבות על עמודי בטון התוחמים את החלל החופשי ביוצרם מעברים מקושתיים. בתוכנית של רוניק, קירות זכוכית חיצוניים שומרים על קלילות ושקיפות ומקנים למבנה תחושה של ריחוף, כאשר השיבוץ של אבן ירושלמית בעיבוד גס בפינות הבניין מגשר בין חדש לישן. הגג הגלי הוא ללא ספק תו נוסף בפרטיטורה האדריכלית המתוחכמת שנתתה בארץ באותם ימים.



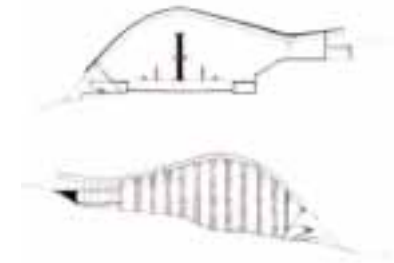
13

טכנולוגי נוסף הוכנס בשיטת הבנייה של קירות הספרייה, שנבנו מאבן בסיתות "חמי" גס: במקום שתי שכבות אבן עם רווח של ארבעה ס"מ, נבנה הקיר הפנימי מלבנים חשופות, ובצדן החיצוני הוצמדה אליהן האבן.

בית הכנסת בגבעת רם מהווה אנטיתזה לאחד המסרים המרכזיים של המודרניזם: התנתקות מהעבר. נקודת־המוצא לתכנון, חוזר וטוען רוניק, מעולם לא היתה וירטואוזיות טכנולוגית לשמה, אלא ניסיון להגדיר־מחדש, מבחינה מושגית, את כיפת בית הכנסת.<sup>45</sup> בנימוקי השופטים שזיכו את ראו ורוניק בפרס רכטר על תכנון בית הכנסת, מתואר הבניין כ"ציון־דרך בהתגבשותה של האדריכלות המודרנית בירושלים: חומר וטכנולוגיה".<sup>46</sup> במעמד חלוקת הפרס הדגיש האדריכל ארתור גליקסון ש"מקוריותו של הבניין אינה נובעת מחיפוש צורות יוצאות־דופן אלא מהתעסקותם של האדריכלים בבעיות הסביבתיות של הבניין ובתהליכים האנושיים שיתהוו בתוך הבניין וסביבו".<sup>47</sup> לאישוש טענתו הוא מצטט את ראו, הטוען שכל הנדרש מבית תפילה הוא פרופורציות הרמוניות ואווירה שלווה.<sup>48</sup> בגישתם החילונית לתכנון בית הכנסת מצטרפים מתכנניו לרשימה מכובדת של אדריכלים מודרניסטים ספקנים, שראו בדת תופעה תרבותית. כך לה קורבוזייה בתכנון כנסייה (רושאן) שמקור חזותה הדרמטית והאינטימית בעוצמת הביטוי הפלסטי; כך נימאייר בתכנון כנסייה (אסיזי) הנראית כזר בטון; וכך לואי קאהן בהצעתו המונומנטלית לתכנון בית כנסת "החורבה" (1968) ברובע היהודי של ירושלים.<sup>49</sup> גישתם של ראו ורוניק שונה, עם זאת, משום חיפושם המודע אחר האופן הראוי לביטוי העדכני של סמל הכיפה המסורתי. ברוח הדיון האדריכלי העכשווי אפשר לומר שכיפת הבטון היא ציטוט מופשט, דוגמת מובהקת לרטוראיקונוגרפיה בניחוח טכנולוגי, צורה־דימוי (בית הכנסת זכה לכינוי "הפטרייה הלבנה", על שום אופן צמיחתו מהאדמה) שאינה מקעקעת את ההקשר ההיסטורי־מסורתי



11



12

11. פרדריק קיסלר, ארמנד ברטוס, היכל הספר, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1957-65  
Frederic Kiesler, Armand Bartos, The Shrine of the Book, The Israel Museum, Jerusalem, 1957-65

12. היינץ ראו, דוד רוניק, הצעה לתכנון מרכז ספורט בקמפוס גבעת רם, 1956-57  
Heinz Rau, David Reznik, Design proposal for a sport center, Givat Ram Campus, 1956-57

13. לואי קאהן, הצעה לשיקום בית הכנסת "החורבה", הרובע היהודי, ירושלים, 1968  
Louis Kahn, proposal for restoration of the Hurvah Synagogue, the Jewish Quarter, Jerusalem, 1968



9



10

9. ריצ'רד בקמינסטר פולר, הביתן האמריקאי בתערוכת "אקספו 67", מונטריאול  
Richard Buckminster Fuller,  
US Pavilion at Expo '67, Montreal  
10. היינץ ראו, דוד רזניק, בית הכנסת  
האוניברסיטאי, קמפוס גבעת רם, 1956-57  
Heinz Rau, David Reznik,  
the Hebrew University Synagogue,  
Givat Ram Campus, 1956-57: sketch

בקתדרלה של ברזיליה (70-1960).<sup>36</sup> פיתוחן של טכנולוגיות הייטק במחצית השנייה של המאה ה-20 רק הרחיב את השדה ואיפשר את תכנונם ובנייתם של ציוני-דרך אדריכליים כמו הטרימינל המפורסם בשדה התעופה קנדי, ניו יורק (62-1956), בתכנון ארו סארנין (Saarinen), או הכיפה השלדית שתכנן ריצ'רד בקמינסטר פולר (Fuller) לביתן האמריקאי בתערוכת "אקספו 76", מונטריאול.<sup>37</sup> בארץ לא מיהרה הטכנולוגיה לתפוס את מקומה. בתקופת המנדט, על רקע הנטייה לנצל את חומרי הסביבה ולהשתלב בה, נעשה בטכנולוגיה המתקדמת שימוש מוגבל. אדריכלי הממשל - דוגמת קליפורד הולידיי (Holliday), מתכנן הכנסייה הסקוטית בירושלים, (30-1927) או אוסטין הריסון (Harrison), מתכנן ארמון הנציב ומוזיאון רוקפלר בירושלים, (39-1938) - נטו חיבה לגושניות מבצרית ולסגנון אקלקטי. החומריות ה"וורנקולרית" אף עוגנה בחוק הבריטי המחייב בנייה באבן בירושלים,<sup>38</sup> תקנה שתרמה לעיכוב השימוש המתועש בבטון, פלדה וזכוכית לא רק בעיר ההררית אלא בארץ כולה. אריך מנדלסון, שהגיע לירושלים מגרמניה ב'1934, נהג כבוד ברוח הבנייה הירושלמית ויישם בה באיפוק רב את העקרונות המודרניסטיים שהביא איתו מגרמניה, תוך התאמתם לסביבה. הדבר ניכר במיוחד בספריית שוקן שתכנן בשכונת רחביה (36-1935) ובבית חולים הדסה בהר הצופים, ירושלים (38-1935).<sup>39</sup> עם הקמתה של מדינת ישראל ב'1948, נרתם מפעל הבנייה למטרה הבוררת מכולן: סיפוק אמצעי דיור להמוני העולים והפליטים שזרמו לארץ מאירופה שלאחר השואה, מצפון-אפריקה ומשאר ארצות העולם. המשאבים המעטים הופנו לבניית שכיני עולים, בדרך כלל ברמת בנייה ביוניט ומטה. ההשקעה בטכנולוגיה מתקדמת היתה מזערית. רזניק, שהיה אז בראשית דרכו, האמין שמהפכת הטכנולוגיה המודרניסטית, לה היה עד בברזיל, יאה לחזון הציוני ומשרתת את מטרותיו. והטכנולוגיה אכן גויסה לתנופת הבנייה של אחד הפרויקטים הייצוגיים ביותר של המדינה הצעירה: קמפוס גבעת רם של האוניברסיטה העברית בירושלים. בית הכנסת האוניברסיטאי בקמפוס (57-1956), שתכננו ראו ורזניק בעזרת המהנדס אינג' אולקסינצ'ר, ענה על הצורך להעמיד סמל של קדמה במרכז הקמפוס הייצוגי. הקמתו של קמפוס גבעת רם החלה מיד עם הטלת הסגר הירדני על קמפוס הר הצופים של האוניברסיטה ב'1948. תוכנית הבינוי הראשונה של הקמפוס (1953), בתכנון ריכרד קאופמן, יוסף קלרוויין והיינץ ראו) הכתיבה במידה רבה את אופיו, והבנייה המסיבית בקמפוס בשני העשורים הראשונים למדינה מתאפיינת

בנאמנות לעקרונות הסגנון הבינלאומי.<sup>40</sup> האילוץ לעבוד עם חיפוי אבן הוא החרגי היחיד בהצהרת הכוונות המודרניסטית של ועדת הפיתוח, שבראשה עמד אז פרופ' בנימין מזר, נשיא האוניברסיטה העברית בשנים 1953-1961.

בניגוד לאדריכלים האחראים על תוכנית-האב הראשונה ולמעדכניה (קלרוויין ודוד-אנטול ברוצקוס, באמצע שנות ה-60) - המייצגים את מה שדוד קרויאנקר כינה "האסכולה הירושלמית השמרנית" שהושפעה מאדריכלות המנדט - אדריכלי הבניינים עצמם נמנים עם הקבוצה התל-אביבית, שפעלה ברוח המודרניזם הקורבוזיאני. חילוקי הדעות בין הקבוצות לא מנעו מהתוצאה הסופית להותיר חותם חזותי רב-ערך.<sup>41</sup>

תכנון בית הכנסת בדרום הקמפוס היטלטל בין שני מוקדים מובהקים: המודרניזציוני (טכנולוגיה וחומר), והדתי-מסורתי (צורה). ראשיתו בשיחות בין ראו לרזניק על ייצוג הקדושה באמצעות הכיפה, והמשכו בהחלטה לגבי האמצעים הראויים לביטוי ברוח הזמן. לנגד עיני המתכננים ניצבו ציוני-דרך חשובים בתולדות האדריכלות, המזרחית והמערבית כאחת: החל בכיפת הבטון המרשימה של הפנתיאון ברומא, שבנה הקיסר אדריאנוס (120 לפסה"נ) כך שקוטר זהה לגובהה והחלל בה חופשי מכל תמיכה; דרך הכיפה השטוחה של איה סופיה באיסטנבול, הכנסייה שהיתה למסגד (שבנה הקיסר הביזנטי יוסטיניאנוס בתכנון איזידור איש מילטוס ואנתמיס איש טרלס, 37-52); עבור בכיפת הקתדרלה של פירנצה בתכנון פיליפו ברונלסקי (Brunelleschi, 36-1420); ועד לפרויקטים רעיוניים מראשית העת החדשה, כמו אלה של אטיין-לואי בולה (Boullée), אנדרטה לאייזיק ניוטון, (1785) וקלוד-ניקולא לדו (Ledoux), העיר האידיאלית, (1804). שילוב החומרים שנבחר לבית הכנסת בקמפוס גבעת רם, בטון ואבן, מזכיר דווקא קברי שייח' מקומיים, שכיפתם הלבנה מבצבצת מבעד לחומות האבן המקיפים אותם.<sup>42</sup> למרות ההסכמה לגבי החומרים התפתח בין שני האדריכלים ויכוח בשאלת הפרופורציות ביניהם: ראו ביקש לשלב את האבן והבטון שווה בשווה, ואילו רזניק ביקש להתמקד בבטון. בסיכומו של דבר התקבלה הצעתו של רזניק, והשניים גייסו את המהנדס אולקסינצ'ר לפתרון הבעיות ההנדסיות הייחודיות. התוצאה הסופית היא מבנה כיפתי אליפטי, שכמו יצוק כולו בחתיכה אחת.<sup>43</sup>

המבנה חדשני גם במונחי אדריכלות התקופה, והוא מתואר על-ידי אלן פרי, אחת מעורכות כתב העת *Progressive Architecture*, כאחד "הנסיונות הבודדים בצורה חופשית שנראו בישראל".<sup>44</sup> חידוש



לבינתן הישראלי (שלא נבנה בסופו של דבר) בתערוכה הבינלאומית בניו יורק, 1964. דמות המצודה מתוכנית 1964 הפכה למעין עתיר זוויות, ויציקת הבטון הידנית וה"חמה" החלפה באלמנטים טרומיים "קרים" בייצור מתועש. מעטפת המבנה מחפה על חלל תצוגה זורם עם כבש משופע המתעקל כלפי מעלה, כנגד חזית תזזיתית ותבנית גיאומטרית המזדקרת מהגג השטוח.

החזית והגג מייצגים מגמה אדריכלית נפוצה למדי באדריכלות הישראלית של שנות ה־60, שקיידשה מיחברי צורה מורכבים ושרירותיים בניגוד לקווי המיתאר הישירים ולפונקציונליזם של המודרניזם המוקדם. מבנה הגג הרב־פיאוני בתוכניות הראשונות עונה כהד לגג של בית עיריית בתים (63–1960), שלתכנונו חבר שרון הבן לאלפרד נוימן ולצבי הקר.<sup>58</sup> אופן הנחת הגופים הגיאומטריים על הגג במונטריאול יצר עימות בין הרכיבים המודולריים השונים, והקומפוזיציה באה על פתרונה בסיועו של המהנדס אוסקר סירקוביץ.<sup>59</sup> בסופו של דבר נפרשו השכבות הרב־צלעיות על פני הגג כולו בהרמוניה אופקית.

### פרופורציה, מודול וקנה־מידה אנושי

**"באדם מוטבע תיעוד של אופן היווצרו. כל בניין חייב להיות מוסד בשירות האדם".**

–לואי קאהן<sup>60</sup>

המודול הקלאסי כרכיב המכונן פרופורציה, מקבל משמעות חדשה באדריכלות המאה ה־20. ביסוס התכנון על מודולים קבועים כדי לאפשר את תיעוש הבנייה ולענות על צרכים של בנייה המונית, שהיתה כורח השעה במחצית השנייה של המאה (הן באירופה המשתקמת ממלחמת העולם השנייה והן בישראל הקולטת גלים של עלייה המונית), מזוהה עם מונחי הסטנדרטיזציה והפונקציונליות ששימשו את לה קורבוזיה כבר בראשית דרכו, מטעמים מושגיים יותר:

כל המרכיבים הללו, שעל התעשייה הגדולה לספק, מעוצבים על בסיס של מודול משותף והם מותאמים זה לזה בדייקנות. משיוצקים את שלד הבית, מצרפים את המרכיבים זה לזה בבניין הריק ותומכים בהם בעזרת סרגלי עץ, ממלאים את החללים הריקים באריחי גבס, בלבנים או בכפיסי עץ; באמצעות פעולות הפוכות מהרגיל חוסכים חודשים של בנייה. משיגים גם אחדות ארכיטקטונית בעלת חשיבות ראשונה במעלה. ועם המודול, הפרופורציה נכנסת מאליה אל הבית.<sup>61</sup>

69 לבני זכוכית אנכיות, לזכר הנספים ששמותיהם חרוטים על צוואר ה"בקבוקים", מזדקרות מתוך שדה של לבני זכוכית המכסה על רצפת מתכת, כחליליות שקופות באורכים שונים, שהגבוהה שבהן מגיעה לגובה מטר וחצי. בחלל שבין המתכת לזכוכית רוחשת זרימה של מים, ומערכת חליליות הזכוכית דמויית העוגב מגבירה את רחשי הפכפוף ההופכים לנהימות קינה נוגות, בהשראת קול שירתן של הסירנות באודיסיאה.

יד לבנים בירושלים (78–1974), אתר ההנצחה השלישי שתכנן רוניק, הוא במידה רבה פיתוח מתוחכם של דימוי הנצחה מסורתיים. בשלבו מונחים כמו אוהל זיכרון (ארעיות) עם צורות של פירמידה ואובליסק המסמלות את הנצח, מעוגן הבניין בזיכרון הקולקטיבי של גלות ונדודים לא פחות מאשר במאבק על מקום של קבע. הבניין בנוי כדיאלוג בין הקוויות של צורת אובליסק שוכב, באורך 150 מ', לבין צורות מנסרה פירמידליות החוזרות, בגדלים שונים, לאורכו. המרווח בין שני החצאים של אוהל הכניסה מניב איזון מרתק שלא על חשבון המתח הדרמטי. הגושים האטומים שכמו מונחים בחלל הפתוח, והריק שכמו משייט בו, בוטה אך אלגנטי, תורמים לאווירת היראה האופפת את המקום. ספסל ועץ זית, המעלים על הדעת את התפאורה למחכים לגודל של סמואל בקט, מדגישים את החסר ומזמנים התנסות של שתיקה. שלא כמו בית יד לבנים בהרצליה (75–1965) בתכנון יעקב רכטר, שבו שוכן כיום מוזיאון הרצליה לאמנות – יד לבנים בירושלים תוכנן כמבנה חווייתי וקאתר הנצחה בלבד (רק במרתף הוא מאכלס חדר הרצאות וארכיון), בדומה לאתר ההנצחה שתכנן דני קרוון לחטיבת הנגב ליד באר־שבע (1969). אבל בניגוד לריבוי הצורות הגיאומטריות החופשיות ולצירי ההליכה הישירים והמתעקלים שבאמצעותם מספר קרוון את סיפורה של חטיבת הנגב – ביד לבנים בירושלים, שבאמתחתה סיפורים אינספור, מסתפק רוניק בחוויה מדיטיבית.

גישתו הבלתי שגרתית של רוניק הסתמנה עוד קודם לכן בתכנון הביתן הישראלי לתערוכה הבינלאומית במונטריאול, 1967 (עם אריה שרון ואלדר שרון),<sup>57</sup> כמענה לפרוגרמה שביקשה להציג ישראל מודרנית ומעורה ובהמשך לתוכנית מוקדמת שהכין רוניק



17



18

17. יד קנדי, הרי ירושלים, 66–1964  
The John Fitzgerald Kennedy Memorial,  
Jerusalem Hills, 1964-66  
18. הצעה להתחרות על תכנון יד לחללי  
הצוללת דק, הר הרצל, 1969  
Design competition submission for the  
Dakar Victims' Memorial, Mount Herzl,  
Jerusalem, 1969  
19. אריה שרון, אלדר שרון, דוד רוניק, ביתן  
ישראל לתערוכת "אקספו 67", מונטריאול,  
1965-67: תרשים חזית  
Arieh Sharon, Eldar Sharon, David Reznik,  
Israel Pavilion at Expo '67, Montreal,  
1965-67: elevation drawing



19

הקירות של קומת חלל התצוגה מולאו בלבני סיליקט. המרווח בין הקירות לתקרה, המותאמת בשטחה לעמודים התומכים, מהווה צוהר תאורה אופקי המחזיר אור טבעי לחלל התצוגה. התכנון המורכב קרא לפתרונותיו ההנדסיים של אוסקר סירקוביץ: לבני הסיליקט החשופות הונחו בחזית בזווית המגדילה את שטח הפנים ואת נפח חלל התצוגה ומעניקה תמיכה טובה לחגורת הבטון שבגג. הזווית החוזרת מייצרת מרקם פלסטי עם איכויות קינטיות.<sup>54</sup>

מקומה של הטכנולוגיה מרכזי גם בהקמת אתרי הנצחה ומונומנטים, אחד מתחומי הדגל של האדריכלות בכל הזמנים, שבתכנונם לקח רוניק חלק בשנות ה-60 וה-70. בראשון (יד קנדי) נעשה שימוש מסיבי בבטון מזוין, בשני (הצעה לתכנון יד לחללי הצוללת דקר) שולבו מים ולבני זכוכית, ובשלישי (יד לבנים, ירושלים) התכנון מתמקד ביחסים בין נפחים גיאומטריים מנסרתיים. בכל אחד מן המקרים עובדו יסודות ייחודיים מן הסביבה המקומית לצורכי הביטוי סמלי.

יד ג'ון פיצג'רלד קנדי (66-1964) בהרי ירושלים ממשיכה את מסורת התכנון המרכזי של אתרי זיכרון והנצחה (מוזוליאום). למבנה נוכחות פיסולית שמקורה בחומריות ה"ברוטלית" של הבטון, בביטוי המסמל את התנופה שאיפיינה את ימי ממשל קנדי – זרימת קווים שראשיתם ברחבת הכינוס והמשכם במעטפת העמודים הנישאת כלפי מעלה. בעוד שהזרימה האנכית מאזכרת את הקתדרלה של נימאייר בברזיליה, החיפוי המצולע של הכיפה הפנימית מעלה על הדעת את מארג קורות הבטון של היכל הספורט ברומא, בתכנון נרווי. ההצעה להתחרות על תכנון יד לחללי הצוללת דקר בהר הרצל, ירושלים (1969), הוגשה להתחרות אדריכלים לאחר שהצוללת אבדה במצולות הים התיכון כשעל סיפונה 69 מפקדים וחיילים.<sup>55</sup> הרעיון – צליל של אדריכלות במפגש עם הטבע – התגלם בפיסול אדריכלי במתכת (החומר שממנו עשויה הצוללת), זכוכית ומים (טבע), ליצירת מעין מיצב רב-תחומי שבו מגויסת הטכנולוגיה ליצירת חוויה רגשית. רעיון זה הומחש בהגשה להתחרות באמצעות הפואמה "מערכות-ים" של חיים חפר: "רחש המים בתנועתם המתמדת.../ צלילים המהדהד מבעד 69 הפיות'.../ צלילי צער, עצב ותקווה".<sup>56</sup> רוב ההצעות שהוגשו להתחרות, לרבות התוכנית הזוכה של דוד-אנטול ברזקוס, התאפיינו בהתחפרות בשטח. לעומתן המבנה האליפטי שתכנן רוניק בנוי מעל פני האדמה, והוא אמור להיחשף לעיני צופים בהדרגה, במהלך תנועתם בחלל. למתחם ההררי נכנסים דרך שלוש מדרגות וכיכר קטנה וחצויה, המובילה לתוך המבנה האליפטי.

הפרידה מראו החזירה את רוניק לתכנון מודרניסטי צרוף, הבא לידי ביטוי באחד הפרויקטים הראשונים שתכנן כאדריכל עצמאי: מרכז אמיר – רב-קומות למגורים ולמסחר (שופרסל) ברחוב אגרון, ירושלים (60-1958). תוכנית המתחם השלם נמנעה מכל נראטיב לטובת העמדה ישירה של אמבלמת האדריכלות המודרניסטית – רב-הקומות. במתחם תוכננו לקום שלושה רב-קומות שיעודם מגורים, פנאי ומסחר. הטכנולוגיה המתוחכמת ששימשה בהקמת הפרויקט הקדימה את הנהוג בירושלים, ו"אחרות" זו הלהיטה את הרוחות ונגסה בפרויקט בכל פה. הבניין המודרניסטי הותקף בשם הרומנטיקה האקלקטית שמדיפים בנייני הסביבה, ומהמתחם השלם נבנה בסופו של דבר בניין אחד בלבד.

הבניין האחד שנבנה מהווה הצהרה בוטה של נזירות חומרית וצורנית, המגובה על-ידי עבודה בטכנולוגיות מתועשות ומתקדמות לתכליות פונקציונליות. בניין זה, המשלב רכיבים טרומיים מתועשים, הוא הראשון בירושלים שלהקמתו נעשה שימוש בעגורן. מעטפת המרפסות הפתוחות שימשה פיגום ליציקת הקומות, בקצב של אחת ליום. הקומה המפלשת שעל גג המרכז המסחרי במפלס הכניסה לבניין הדירות, הניצבת על עמודים בצורת V; החזרה על רצועת המרפסות, המקיפה את הבניין כולו בדגש אופקי – כל אלה מקנות לבניין הבטון קלילות ואוויריות, כעין מחווה לאדריכלות השלדית של מיס בגילומה המובהק, בדמות בניין סיגראם, ניו-יורק (עם פיליפ ג'ונסון, 58-1952). הביקורת, שיצאה נגד חזונו התעשייתית, האנונימית וחסרת ההדר של הבניין, רק חיזקה את מעמדו של רוניק כמודרניסט מקומי. כמה שנים יעברו בטרם ישוב וישקול גישה שונה, המצדדת ב"המשכיות, שפירושה הכרה, הלכה למעשה, [בכך] שהעיר היא רצף היסטורי שבו החדש חודר ומתמקם בישן".<sup>57</sup>

הטכנולוגיה שימשה את רוניק גם לייצוגה הראוי של הארכיאולוגיה, ההיסטוריה ומורשת האדריכלות, בתכנון המוזיאון לעתיקות חצור בקיבוץ איילת-השחר (64-1962). בכוונת מכוון דאג רוניק להדגיש את רוח הזמן דווקא בבואו לבנות היכל לממצאי החפירות הארכיאולוגיות בתל חצור הסמוך, בניין המזדקר מעל פני הקרקע ומבקש "להניח לאדמה בשקט".<sup>58</sup> החומרים העדכניים, כמו בטון ולבני סיליקט, יבטיחו – כך רוניק – ש"כשיחפרו פה בעוד אלף שנה, ידעו באיזו תקופה נבנה".

הבניין – תיבה מלבנית המרחפת על ארבעה עמודים התומכים שלוש תקרות – מאזכר במידה רבה את וילה סבואה (31-1927) של לה קורבוזייה. גרם המדרגות השלולי נעשה ביציקת בטון, ואילו



14



15

14. מרכז אמיר, ירושלים, 60-1958
- Amir Center, Jerusalem, 1958-60
15. מוזיאון לעתיקות חצור, קיבוץ איילת-השחר, 64-1962
- The Hazor Museum for Antiquities, Kibbutz Ayelet Hashahar, 1962-64
16. לה קורבוזייה, וילה סבואה, פואסי, 31-1927
- Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1927-31



16

(במידות 3.5x3.5 מ'); אל חדר המגורים המשותף, השקוע מעט, שתכליתו לזמן מפגשים חברתיים (מידותיו 5.6x5.6 מ'); ומשם אל יחידת המגורים הכוללת כמה חדרי שינה וחדר מגורים אחד (שמידותיה 14.6x14.6 מ'). מידות כל קומה, המכילה ארבע יחידות מגורים כאלה, הן 43.9x43.9 מ', וכל בניין מתפצל לשני אגפים המחוברים ביניהם בחדר מדרגות ובחצר מרכזית קטנה (במידות 17x17 מ').

המודול החוזר על עצמו מאפשר זרימה טבעית בין הבניינים, שחלילה הפנימיים מעוצבים בנוסח סטנדרטי מינימליסטי. החלונות שגודלם בינוני סדורים כולם ברצף אופקי קטוע, קווי המיתאר כולם ישרים, להוציא את הכניסה הראשית לכל בניין, המסומנת בקמרון חבית החורג מקו הגגות ומאזכר פרטים באדריכלות של לואי קאהן (דוגמת מוזיאון קימבל לאמנות בפורטוורת, טקסס, 72-1967).

מקבצי הבניינים והאגפים מחוברים ביניהם בגשרים חיצוניים, עוטפים ונעטפים בגנים מטופחים, כאשר השיפוע הטבעי יוצר ביניהם יחסים של זרימה לא סדירה. מדרגות היורדות אל השטחים הירוקים תחומות במעקות אבן נמוכים, המשמשים גם לישיבה. הפיתוח הסביבתי מאפשר תנועה חופשית תוך שמירה על מידה של איסדר בסדר. גישתו ההוליסטית של רוניק מרמזת על "שאיפה לאחדות החומר והרוח", שזיהו שטרנהל מייחסת לאדריכלים כמו מנדלסון וראו.<sup>20</sup>

רוניק מאמין שבגבולות החופש הרב שהתכנון המודרני מעניק למשתמש, חשוב לשמור על מסגרת המונעת אנרכיה. לכן תוכננה קבוצת הבניינים באתר במתכונת של שכונה ירושלמית מסורתית ובהשראת קנה-המידה האנושי המאפיין את העיר האיטלקית של ימי-הביניים, הדוחקת את התנועה הממוענת אל השוליים.<sup>21</sup>

הבינוי המוקפד, כמו היחסים בין המאסות וביניהן לבין המרחב הפתוח-סגור, מעגנים את המתחם בזמן בנייתו. בניגוד לרוב מעונות הסטודנטים בארץ (באוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע, ובאוניברסיטאות של תל-אביב ושל חיפה), שם מרוכזים הסטודנטים בבניינים רבי-קומות המחולקים לדירות נפרדות, מעונות אלה תוכננו בנוסח פרברייכפרי ובקנה-מידה אנושי. ההתנהלות במעונות מעלה על הדעת את האדריכלות האורגנית של אלטו במתחם הקומפקטי של עיריית סיינטסאלו בפיוולנד (52-1949).

בקמפוס הר הצופים, לא הרחק מהמעונות, תכנן רוניק גם את בית הספר לחינוך (73-1971), העושה שימוש מתוחכם ופונקציונלי במודול רב-צלעי. בית הספר ממוקם בקצה הדרומי-מערבי של הקמפוס, בהמשך לפקולטה למדעי הרוח (בתכנון רם כרמי). המגרש

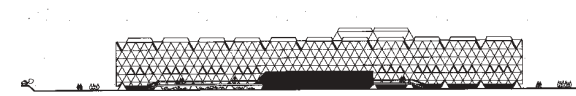
רצף של חלונות משולשים בשליש התחתון של החזית מאפשר חדירה של אור יום. התוכנית המסתגרת, החריגה בנוף התל-אביבי הלבן והפתוח, שימשה את רוניק כמעבדה להתנסות צורנית.

ניסיון צורני אחר, דמוי כספת או תיבת אוצר מודרנית, הוא הצעתו להתחרות על תכנון בנק ישראל (1966) בקריית הממשלה בירושלים.<sup>22</sup> ההצעה ממשיכה מסורת של בניין ציבור המתייחסים לבתי האוצר ביוון העתיקה, כאשר את מקומו של הסדר הקלאסי מחליף מודול באורך 1.30 מ' – רוחב החלונות האנכיים השקועים בחזיתות האבן. החלונות חורצים בסדר ריתמי את ארבע החזיתות, לכל אורך שבע קומותיהן. נוכחותם מקלה על מאסת האבן, בעוד ששיפועם מקטין את כמות האור החודרת פנימה ויוצרת משחקי אור-צל

על מרקם האבן. נפח החצר הפנימית הוא חלק אינטגרלי מהתכנון, באופן שבו הוא משיפע על היחסים בין האגפים השונים לבין החצר ובינם לבין עצמם. השילוב המינימליסטי של מאסה וקלילות מייצר שקיפות גותית במעטפת המודרניסטית.

העיצוב הסדרתי של החזית מקיים דיאלוג דינמי עם חזיתות היסטוריות ומודרניות ומהווה שלב נוסף בהתפתחותה של חזית העמודים הקלאסית, דרך הנוסח הניאוריקלאסי של פרידריך שינקל במוזיאון הישן בברלין (30-1823), דרך חזית בית החרושת לטורבינות של AEG בברלין (09-1908) בתכנון פטר בהרנס, ועד לחזית הפלדה והזכוכית של בניין קראון הול במכון הטכנולוגי של אילינוי, שיקגו (56-1952), בתכנונו של מיס. רצף האלמנטים האנכיים שכמו צומחים מהקרקע בהצעה לבנק ישראל גורר הומוגניזציה של ארבע החזיתות הזרות, והגישה הישירה והלא מתייפית רומזת לשקיפות ולשוויון חברתי.

מעונות הסטודנטים בקמפוס הר הצופים של האוניברסיטה העברית (70-1968), הם דוגמה לתבנית של מודול העוטף מודול ומתפתח לשכונה המשתלבת בסביבתה. המתחם, ששטחו שלושים אלף מ"ר, כולל 19 בניינים קובייתיים בני שלוש קומות האחד, המיועדים למגורים של כ-2,250 סטודנטים רווקים. ההתפתחות המודולרית הולכת מהפרט אל הכלל: מהחדר, המשרת שני דיירים



22



23

22. הצעה להתחרות על תכנון מוזיאון תל-אביב, 1964  
Design competition submission for the Tel Aviv Museum, 1964
23. הצעה להתחרות על תכנון בנק ישראל, ירושלים, 1966: דגם  
Design competition submission for the Bank of Israel, 1966: model
24. לודוויג מיס ואן-דר-רוהה, בנין קראון הול, המכון הטכנולוגי של אילינוי, שיקגו, 1952-56: תרשים חזית  
Ludwig Mies van der Rohe, Crown Hall, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1952-56: elevation



24



20



21

20-21. היינץ ראו, דוד רוזניק, בניין מנצ'סטר ללימודי המתמטיקה, קמפוס גבעת רם, 1957-1959  
Heinz Rau, David Reznik, Manchester School of Mathematics, Hebrew University Givat Ram Campus, 1957-59

המודול, במובנו כיחידת בניין אחידה המסדירה את התכנון באמצעות יחסים המעוגנים בפרופורציות של גוף האדם, מופיע כבר במקרא. יחידת הבנייה הקטנה ביותר, הטפח, רוחבה ארבע אצבעות, ואמה היא שישה טפחים. יחידת הבניין של משכן האל, שתוכנן כבר בימי נדודי עם ישראל במדבר, היתה אמה: "עשר אמות אורך הקרש ואמה וחצי האמה רוחב הקרש האחד" (שמות ל"א:21).<sup>62</sup> ומוכר גם מחקר הקלאסי של ויטרוביוס, המשתייך את חוקי התכנון על קנה-המידה האנושי ומשרת את העולם המערבי לקביעת היחסים האידיאליים בבנייה לפי חתך הזהב.<sup>63</sup>

נטייתו של רוזניק לתכנון הקשוב לפרופורציות אנושיות, מקורה בראש ובראשונה במורשת הקורבוזיאנית<sup>64</sup> שהטמיע בתקופות עבודתו אצל נימאייר ואצל רטק, והמשכה בפיתוח הרגישות שהפגין מאז ומעולם לצורכי האדם. בניין מנצ'סטר ללימודי המתמטיקה בקמפוס גבעת רם, למרות שאינו מהפריזיקטים הבולטים שתכננו יחד ראו ורוזניק, מרתק באיזונים המתקיימים בו.<sup>65</sup> הפרופורציות המוקפדות נשענות על חתך הזהב, וקנה-המידה נבחר כדי לתת ביטוי אינטימי ליחסים בין חלקי הבניין השונים. בבסיס החישובים עמד אורך הבניין, וממנו נגזרו יחסי הכוחות. המתכננים עבדו עם מחוגה, מספר רוזניק. "כל פרט נבחר: החלון בפני עצמו, ביחסו לקיר, ביחסו לבניין וביחסו לחצר. כל הגבהים והרחבים בהתאם".

הבניין בן שלוש הקומות (לא כולל מרתף), היושב על מורד גבעה, מודרני בקוויו ובתוכניתו הפונקציונלית אך שמרני בגישתו לעיבוד האבן (סיתות גס) ובאופן הצבתו על הקרקע. הפיזור הבלתי רציף של הפתחים בקיר חורג מהעיקרון המודרניסטי, וכך גם המפגש בין התכנון ישרהזוויות של המעטפת לבין האודיטוריום המתעגל במרכז החלל. למרות הפונקציונליות המודגשת, החצר (11x11 מ'), חלל האודיטוריום והספרייה ספונת העץ אינטימיים בממדיהם, והאווירה המתקבלת היא תמהיל מאופק של פונקציונליזם קומפלקטי והדר של פעם.

התשתית המודולרית בולטת גם בשיכון ניות לעולים אנגלוסכסים בירושלים (1959-62, עם מוריס סגל), המבוסס על דגם של "שיכוני רכבת" החוזר באורכים שונים תוך התאמה לצורכי המשתמשים. בשטח נפרשים שמונה בניינים דו-קומתיים ארוכים (הארוך שבהם באורך 180 מ'), היושבים על מדרון ההר במקביל לרחובות השכונה המתעקלים קלות. התבנית החזרתית משתלבת היטב בסביבה ההררית-מדורגת ועונה כהד לבניינים הסמוכים של מוזיאון ישראל (1959-65, בתכנון אל. מנספלד ודורה גד).

התוצר הוא צירוף של פונקציונליות ותיעוש, קווים פשוטים המתעקלים במקביל לרחובות על צלע ההר, וגישה הומנית המביאה בחשבון את צרכי הפרט – גינה, שמש דרומית, כניסות נפרדות ואפשרות הרחבה בעתיד – מעין פשרה בין "מכונת המגורים" הקורבוזיאנית<sup>66</sup> לבין האורבניזם הקונצטרי של עיר הגנים האנגלית, בנוסח אבנעזר האוורד, שקסמה לבוני האוטופיה הציונית.<sup>67</sup> שכונה זו שונה באופיה משיכוני הרכבת שנבנו בארץ בשנות ה-50 וה-60 (דוגמת קטמון ט'), שהתאפיינו בשטחי דירה קטנים, שש עד שמונה כניסות לכל בלוק ורמת בנייה בינונית. התכנון של ניות נעשה בשיתוף פעולה הדוק עם היזמים והדיירים, והוא ניחן בגמישות ובהתחשבות בצורכיהם בהווה ובעתיד: שיפוע ההר מנוצל להפרשת חלקת גינה במעלה המדרון או בתחתיתו, כאשר לדירות העליונות גרם מדרגות חיצוני פרטי ואילו לדירות התחתונות כניסה ישירה. טיפוסי הדירות – בני שמונים מ"ר ומאה מ"ר – חוזרים בווריאציות, וכך גם אפשרויות ההרחבה השונות, שעוגנו מראש.

שלא כמו הפרישה המקבילה של ניות, התוכנית למתחם בית אגרון (1964-69) כללה שלושה בניינים מלבניים המסודרים בצורת ח' ונפתחים אל רחבה משותפת, הפונה אל הרחוב מדרום. במתחם תוכננו להיבנות, לפי התוכנית המקורית, בית העיתונאים ע"ש אגרון ובית המהנדס והאדריכל (שנבנו), ובית המורה (שלא נבנה). יחד היו שלושת הבניינים אמורים לתפקד כמרכז תרבות.<sup>68</sup> קנה-המידה נקבע על-ידי בית העיתונאים, הבניין המרכזי והגבוה (שש קומות) בין השלושה. בגלל אופן העמדתו על הגבעה, הבניין משתלב למרות גובהו בבנייה הנמוכה של נחלת-שבעה ומהווה חוליה מקשרת בין בית המהנדס (שתי קומות) במערב לבית המורה המתוכנן (ארבע קומות, מתוכן שתיים מעל פני הקרקע) במזרח. בנייני המתחם היו בין הראשונים בירושלים שצופו בלוחות אבן נסורה, והם שומרים על מלבניות אופקית הנתמכת על-ידי כיוון הנחתם של לוחות האבן והפס האופקי של החלונות הנמוכים בחזית הבניין הראשי. הפס נקטע על-ידי רצף של אלמנטים אנכיים בולטים מבטון חשוף, המאיימים על אופקיותו. מוטיב זה חוזר כל 2.5 מ' גם בחזית הדרומית של בית המהנדס, ברצף שהיה אמור להימשך גם בחזית של בית המורה. באמצע שנות ה-60 עשה רוזניק נסיונות בצורות גיאומטריות מורכבות ברצפים סדרתיים. כזו היא הצעתו החריגה להתחרות על תכנון מוזיאון תל-אביב ב-1964 (שבה זכו דן איתן ויצחק ישר). התוכנית שהוצעה – ביתן ישר-קווים המקדים בניין מלבני מצודתי – מאזכרת במתיחה במרקם של פסיפס מעוינים הסוגר על החלל הפנימי.

## שכונה לקהילה גרעינית

הרעיון לתכנן שכונות מגורים המידמות לפרי שבמרכז גרעין, שואב מן ההיסטוריה של ההתקבצות השבטית בדמות הריכוזים היהודיים בגולה – בידול תרבותי ששיע לשמר תרבות ייחודית. בארץ, התקבצות מגזרית זו מסתייעת לאורך שנים על-ידי מנגנונים פוליטיים וכלכליים, וגורמת, מצד אחד, לפוליטיזציה של הדיור הפרטי, בין אם דתי (בני-ברק, מאה-שערים) ובין אם חילוני (הקיבוץ, המושב, השכונה), אך מצד שני מספקת תמיכה והגנה במישורי החיים השונים.

המושב נהלל – שתכנן ריכרד קאופמן בשנות ה-20 של המאה ה-20 כמערך אוטונומי מסתגר, הפונה אל הפונקציות החברתיות תרבותיות שבמרכזו<sup>77</sup> – הוא אחת הדוגמאות החילוניות המוקדמות לתכנון ממסדי המבקש לגלם את עקרונות החזון הציוני. קאופמן אחראי גם לתכנון של שכונות הגנים הירושלמיות בשנות ה-20 (רחביה, בית וגן, תלפיות, קריית-משה) לפי המודל של עיר הגנים האנגלית. מיכאל לוי זוקף לזכותו את אופיה האורבני המוצלח של שכונת רחביה, המשמרת קנה-מידה אנושי ואווירה כפרית בצד עירוניות מובהקת.<sup>78</sup>

רוניק, העולה החדש, השתלב בתכנון האורבני בירושלים רק בסוף שנות ה-50. אחד הפרויקטים הקהילתיים הראשונים שהיה מעורב בתכנונם בעיר, שיכון ניות (62-1959), יועד לקהל מוגדר: משפחות עולים יוצאות ארצות דוברות אנגלית. ההומוגניות היחסית של קהל היעד הקלה, כמובן, על ההקשבה לצורכי הפרט. שכונה זו, שטרם זכתה להערכה היאה לה מצד אנשי המקצוע, היתה תגובת-נגד "מלמטה" של קבוצת עולים זו, שסירבה להיבלע בנוף השיכונים החדגוניים שהוקמו באותה תקופה להמוני העולים.

מפעל הבנייה ההמוני באירופה של שנות ה-40 וה-50 בישראל של שנות ה-50 וה-60, משום הנסיבות הכאובות שהולידו אותו, לא היה בנוי להביא בחשבון צרכים ייחודיים. השיכונים, כמו עיירות הפיתוח, הוקמו מהר ובזול במטרה לאכלס את המרחב הישראלי המתחדש בקהל יעד לא מודע ולא מיועד. הצורך הדחוף ליישב את הארץ ולספק קורת גג לעולים הרבים שזרמו מאירופה, צפון-אפריקה ואמריקה יצרה "תהליך של קולוניזציה (פנימית) פיזית ודמוגרפית".<sup>79</sup> החוברת *תכנון פיזי בישראל*, השוטחת את עקרונותיה של תוכנית-האב שהכין אדריכל אריה שרון, אז ראש אגף התכנון הממשלתי, למדינת ישראל הצעירה, נסוב לא במקרה על שלושה צירים מרכזיים: הארץ, העם והזמן – העם, לא האדם.<sup>80</sup>

אחסון מגוונות. דלת הכניסה לחדר מפצלת את החלל לשני אנפי שינה שבכל אחד מהם שתי מיטות, מה שמקנה תחושה של פרטיות (קודם לבנייה נבנה דגם ניסויי בדיקט, בקנה-מידה של 1:1). הזרימה במתחם המדורג מתנהלת, בדומה לנעשה בהיאטריון/נסי, בשני צירים: ציר אופקי – מקומת הכניסה (מפלס 8) זורמת התנועה אל הפונקציות הציבוריות השונות דוגמת אודיטוריום, מוזיאון, ספרייה, חדרי סמינר ואולם הקרנה; וציר אנכי מדורג – מעין ציר ראשי ברוחב שישה מטרים ובאורך 92 מ', המקשר בין שלוש הקומות הציבוריות וחמש קומות המגורים של הצוות והסטודנטים.

הנפח הגדול במרכז המתחם, המכיל את חלל הכניסה והאודיטוריום, מבליט את ההבחנה בין צניעותם של החללים הפונקציונליים בחמש הקומות התחתונות (המשרתות את הסטודנטים ואנשי הצוות ללימודים ומגורים כאחד) לבין ההדר המאפיין את החללים הציבוריים המרשימים. הפונקציות הציבוריות ניחנות בכרופורציות נדיבות: הספרייה מורכבת מארבעה מודולים שבמרכז כל אחד מהם ניצב שולחן עץ רבוע המיועד לשמונה איש; חלל התצוגה בקומת הכניסה מורכב מ-12 מודולים התחומים בעמודים ובקשתות; האודיטוריום מכפיל את המודול פי שישה ליצירת נפח החורג מכל איפוק וממוקם בלב המתחם כתיבת זכוכית אנכית, הנטועה בגן המשקיף אל העיר העתיקה. חלל האודיטוריום, שבו מושבים, מאורגן על שלושה צירים המסומנים בשלוש קשתות פנימיות ובקמרונות, המגביהים את התקרה ותורמים לאווירה הבארוקית המרשימה. עוגב גבוה, שנעשה בהזמנה מיוחדת מעץ אלון, ניצב במרומי האולם בתחום הקשת המרכזית הגבוהה. נוף העיר העתיקה משמש מסך אחורי או תפאורת קבע למופעים המתקיימים על הבמה. ארקדה של עמודי אבן ותקרה של סבכת עץ טיק מצלים על קירות הזכוכית בחזית הפונה אל העיר העתיקה ומסננים את האור הטבעי החודר פנימה, בלי לחסום את הנוף. מוטיבים צורניים המשוחחים עם ההקשר מקומי, דוגמת קמרונות ומשרביות (סבכות עץ), תורמים לחיוניות ולסגנוניות של המתחם. מגוון החומרים המתרחב והשילוב החוזר של זכוכית שקופה, אבן תלטיש, קורות בטון וסבכות עץ מעשירים את הפלסטיות של המרקם החושני. כל אלה מרמזים על מפנה מהסוג שחל גם אצל אלואר אלטו באמצע שנות ה-30, עת גילה-מחדש את מסורת התכנון הפינית.



28

28. מלון היאטריון/נסי, ירושלים, 1979-87:  
תקרת אולם הכניסה  
Hyatt Regency Hotel, Jerusalem,  
1979-87: entrance foyer ceiling  
29. דוד רוניק, מוריס סגל, שיכון ניות לעולים  
אנגלו-סאקסונים, ירושלים, 1959-62  
David Reznik, Maurice Segal, Nayot  
Development for Anglo-Saxon  
Immigrants, Jerusalem, 1959-62



29

את מרכז החלל). הפרופורציות ההרמוניות אינן מופרות אלא מתרחבות. המרחב החושי, המגלה טפח ומסתיר טפחים, מייצר מבט הנע בחופשיות להקפת האודיטוריום – מבנה בצורת חרוט מהופך – השתול במרכז החלל, ואז חוצה אותו כאנך החורג כלפי מעלה אל מעבר לקו הגג. האודיטוריום מוצב בפרופורציות קלאסיות (2:3) במערך המתוכנן לעילא, ונשטף באור טבעי המסתנן מלמעלה, בין עמודי כתר הבטון שעל הגג, ומקיר הזכוכית הפונה אל הגינה הדרומית. הפונקציה נסוגה קלות לטובת קמפוז של נשמה יתרה. שיא חדש של עירוב טכנולוגיה מתקדמת, מודול פונקציונלי מתוחכם וקנה־מידה בארוקי הוא התכנון של מלון האיטריג'נסי בירושלים (87–1979): חדרי האורחים נוצקו באתר על מסגרת טרומית קעורה, ליצירת ביטוי פלסטי חזק; כיפת הגג השקופה נתמכת על־ידי תומכות המתפצלות להכלת שלוש הקומות העליונות (7, 8, 9), התלויות בין הכיפה ללובי; הקירוי הפירמידלי המזוג מושפע מהכיפה הגיאודטית שתכנן בקמינסטר פולר ל"אקספו 67" במונטריאול.<sup>75</sup> החזרה המרובה (320 פעם) על מודול באורך 3.7 מ' (רוחב כל חדר) – המורכב מקשת בטון שטוחה, חלון זכוכית רחב ועמודי אבן מקושטים, ניצבים לחזית – יוצרת מעשה תחרה אדריכלי התורם לססגוניותו של המתחם ולקלילותו של המאסה. החצרות הפנימיות, שסביבן ממוקמים שבעת גושי הבניין המדורגים בגבהים שונים, הן מודול נוסף המסייע בשבירת ממדיו העצומים של המלון (650 חדרים). החצר הפנימית המרכזית (60x40 מ') מכתיבה את הקצב. האגפים האחרים ממוקמים בשוליים, המדורגים סביב ארבע חצרות פנימיות קטנות יותר (23x23 מ'). המוטיב של אגף מגורים המקיף חצר מפצל את המרחב הציבורי למנות אינטימיות בקנה־מידה אנושי. הציפוף היחסי בחללים הפונקציונליים מפנה מקום לחללים ציבוריים מרווחים, במתכונת החלוקה המפורסמת של לואי קאהן ל"חללים משותפים וחללים משרתיים".<sup>76</sup> החללים הייצוגיים מתאפיינים בפרופורציות בארוקיות נדיבות, בזרימה רכה וסיבובית בחלל, ובשימוש חדשני במוטיבים מסורתיים כמו העמוד והקשת. החלוקה לחללים משרתיים וחללים משרתיים חוזרת גם בקומפוזיציה המאופקת של המרכז ללימודי המזרח הקרוב (אוניברסיטת המורמונים) בירושלים (87–1980). רוניק השתמש במודול של 6x6 מ' ליצירת פרופורציות אנושיות וחלל שאינו קטן מדי ואינו גדול מדי. דגם חוזר מארגן את גוש מגורי הסטודנטים: ארבעה סטודנטים בחדר; לכל שני חדרים חצר קדמית משותפת ויציאה אל מרפסת הפונה אל הנוף; בחדר האמבטיה שני כיורים ואפשרויות

הצר והארוך (180 מ') שנוצר הוא שהכתיב את הפתרון האדריכלי. המודול – משושה שרוחב בסיסו 26.70 מ' – הונח בזווית המרווחת את החלל הפנימי ובהיבט משתלבת במרחב הקמפוס, מגדילה את שטח החזית ובעקבות זאת גם את מספר החלונות הפונים אל הנוף. קצות המתחם – שני פלחים רבי־פנימיים תואמים – מאכלסים את הספרייה ואת בית הפקולטה. אבן הטובה המחפה את החזית מונחת בשורות אופקיות כנגד החלונות המלבניים, השקועים בחזית המשוננת. השקעת החלונות בקירות המשוננים יוצרת מערך הגנה מהשמש הדרומית והצללה דרמטית.

מודול יוצא־דופן, שמקור השראתו מעוגן בדימוי המלמד היושב מוקף בתלמידיו, מאפיין את התכנון של תלמוד־תורה וישיבה דחסידי גור (84–1972), שתכנן רוניק בירושלים. צורת הישיבה האינטימית, בצורת האות ח', מגלמת בעיני רוניק את רעיון "הריכוז והצוותא, את הפנייה פנימה, את המסגרת".<sup>72</sup> הורתו של המודול – כך עולה מרישומי ההכנה של רוניק – בצורה שמקורה בטבע: עלה המתארגן ליצירת תפוחת אורגנית רכות־קווים. המוטיב האורגני נדחס לסד גיאומטרי, המכפיל את עצמו ונארג ליצירת שלוש תפוחות השזורות זו בזו. כל תפוחת מורכבת ממקבץ של נפחים רבי־פנימיים, הסובבים חצר פנימית המשמשת מוקד לפרישה אנכית ואופקית. המודול הרבי־צלעי, שמידותיו חושבו בנוסחה גיאומטרית,<sup>73</sup> נשזר אל בין קרבי של המרקם האדריכלי המרובד – משתלב ומתבלט, תוחם ומתפתח בעת ובעונה אחת – תוך שהוא מגדיר את שלושת מרכיבי התכנון העיקריים: לימוד, מפגש, ובית מדרש.

תכנון הפרויקטים שנדונו עד כה נשען על מודול אחד בקנה־מידה אנושי־פונקציונלי; אבל בעבודתו של רוניק ניכרת מגמה נוספת, של תכנון הנשען על שני מודולים: אחד, בקנה־מידה אנושי כבעבר, לחללים הפונקציונליים – ואחר לחללים הציבוריים, שבהם חורג קנה־המידה מהמצוי לטובת הרצוי והייצוגי, לא מעט בהשפעת הבארוק הברזילאי. ההתחלה צנועה: החלל המעוגל של בית הכנסת בגבעת רם; קומת האודיטוריום בבניין מנצ'סטר ללימודי המתמטיקה; גרם המדרגות השבולתי במזיאון לעתיקות חצור בקיבוץ איילת־השחר. עם הזמן ושכלול היכולת הטכנולוגית, הלכה והתגבשה גם ההכרה שבמקרים מסוימים אין רע בהדר.<sup>74</sup>

חלל הכניסה למרכז הכנסים של מכון ון־ליר בירושלים (62–1957), שתכנן רוניק עם שמעון פובזנר, מוהל עקרונות תכנון מודרניסטיים ורציונליים (הישענות על טכנולוגיה, קווי מיתאר ישרים, חתך הזהב) במחוות בארוקיות (קווים רכים וזרימה סביב גוף המסמן



25. בית הספר לחינוך, קמפוס הר הצופים, 1971–73  
School of Education, Hebrew University  
Mount Scopus Campus, 1971–73  
26–27. שמעון פובזנר, דוד רוניק, מכון ון־ליר  
והאקדמיה הלאומית הישראלית למדעים,  
ירושלים, 1957–62  
Shimon Powsner, David Reznik, Van Leer  
Institute and Israel's National Academy  
of Science, Jerusalem, 1957–62





32



33

32. הצעה לתכנון גבעה 325 ("המצודה"),

בית-שמש, 1969

Design proposal for Hill 325

("The Fortress"), Beit Shemesh, 1969

33. קריית חסידים, חצור הגלילית, 1970-72:

פרספקטיבה של מבני טיפוסי

Kiryat Chassidim, Hazor Haglilit,

1970-72: perspective of typical cluster

בטורים במקביל לגבולות השכונה. המסגרת הציבורית נתונה אך התוכנית הפרטנית הגמישה מאפשרת את התערבותו של כל דייר בעיצוב המרחב הפרטי שלו: יחידות המגורים מודולריות, ויש כמה טיפוסי דירות (בהתאם לגודל המגורים: 24x12 מ', 35x12 מ', 40x21 מ'). החניה בשולי השכונה חוצצת בין תנועת כלי הרכב להולכי הרגל ומאפשרת התנהלות שלווה ובטוחה במתחם הקומפקטי. אלא שהמזמינים לא אישרו את התוכנית מחשש לסגירות יתר בנוסח מאה-שערים, ובסופו של דבר יושמה – למרות המחאות שנשמעו ממשרדו של רזניק – תוכנית סטנדרטית יותר, ברוח התקופה (שכונת טורבורמכה, 1970-72).

שיח האדריכלות העכשווי, המשקיף ממרחק הזמן והניסיון לא רק על יתרונות המודרניזם אלא גם על פירות הבאזוסים שהותיר במרחבי העולם, מבקר כיום את הרעות החולות של האורבניזם המודרניסטי, שציווה – מטעמים של "איכות חיים" – לבזר את מרכזי הערים לאזורי פריפריה בהתאם לעקרונ "חלוקת הפונקציות". אלא שניתוק הקשר למרכז והתלות ההולכת וגוברת בתחבורה ממונעת יצר ניכור המקפד את חיי הקהילה. ברוח זו החלו מבקרים את תכנון השכונות ההיקפיות שנבנו בירושלים אחרי 1967 משיקולים פוליטיים, כמה שהנחית מכת מוות על חיוניותו הכלכלית והחברתית של מרכז העיר.<sup>86</sup> באחרונה הוסיף הלל שוקן וטען כי הריאה הירוקה העוטפת את העיר העתיקה היא אחת הטעויות הגורליות שנעשו בתכנון העיר, בהיותה הגורם המרכזי לניתוק הרצף האורבני בין העיר העתיקה לחדשה.<sup>87</sup> על רקע דברים אלה מובנת חיבתו של רזניק למודל השכונה המסורתית בנוסח מאה-שערים וימין-משה,<sup>88</sup> שיש בו מ"האורגני הצומח ומתפתח ומעוגן בסביבתו". רעיון הקהילה הגרעינית מחדש ומעדכן מסורת מפוארת של שכונות עירוניות חיוניות בערים היסטוריות, והוא התגבש במהלך מפגשיו של רזניק עם מרכז חסידי גור בירושלים לצורך הקמתה של קריית חסידים בחצור הגלילית (1970-72).

אלא שבניגוד לשכונות האחרות שנדונו בפרק זה, קריית חסידים אינה מבקשת להיפתח אל סביבתה האנושית אלא להיבדל ממנה. למרות הצהרת הכוונות החלוצית באופיה, שדיברה על אינטגרציה ועל פיתוח קשרים מסחריים ואחרים עם הסביבה, הובהר לכל שמוסדות החינוך והפולחן (בתי כנסת) ייוחדו לדיירי הקהילה לבדם. עיקרון זה הנחה את התכנון, שיצר מתחם מגורים מודרני המתכנס סביב מרכזיו הרוחניים. האתר הנבחר – גבעה מצפון לחצור הגלילית, למרגלות כרם זיתים – תורם לבידול השכונה מסביבתה, והבינוי עונה

כחד לטופוגרפיה ההררית ומתפרש על שתי שלוחות של הגבעה, בצורת כינור. במרכז, במותן הצרה של הכינור, ממוקמת הכיכר הראשית, וסביבה (במרחקי גישה קצרים) כיכרות זוטא ובהן מוסדות השכונה ובתי מגורים מודולריים בני שתיים עד שלוש קומות, בגושים פירמידליים המזכירים בנייה כפרית יס-תיכנית. מחשבה רבה הוקדשת לצמצום מנטלי של המרחק הפיזי (300 מ') בין שולי הקריה למרכז העיירה חצור. המרכז המסחרי ממוקם לכן בשולי הקריה ופותח "צוהר בשריון" לכינון קשרי מסחר ושירותים בין תושבי הקהילה לשאר תושבי חצור הגלילית. עדיין, התחבורה הממונעת מופנית אל כביש טבעת חיצוני ואל מפרצי חניה בשולי השכונה, המונעים כניסה של כלי רכב ומסירים חשש של סכסוכי שכנים על רקע פגיעה בקדושת השבת והחג.<sup>89</sup>

המפגש עם הקהילה הייחודית בהקשר זה של תכנון אורבני עורר אצל רזניק מחשבות על ביסוס האדריכלות הישראלית על רעיונות של אדריכלות יהודית כתחליף לאדריכלות הבינלאומית, האוניברסליסטית, האנונימית. בקשתם של מזמיניו לשמר את אורח חייהם המסורתי לא נדחתה על הסף. רזניק סירב אמנם להחיות את דגם העיירה היהודית, אבל עד היום הוא סבור שיש לשמר את הרוח הקהילתית והיא באמצעי ביטוי חדשים.<sup>90</sup> התוצאה היא, לדברי יעקב מלכין, "אחד הנסיונות המהפכניים בתחום. היא ממשיכה את המסורת המפוארת של בניית שכונות עצמאיות, שבהן התפתחו קהילות חיות ועמידות – מסורת שהתקיימה בתולדות ישראל מאז גלות בבל ועד ימינו".<sup>91</sup>

בניגוד לתכנון של קריית חסידים ושל שכונת טורבורמכה בבית-שמש, המתאפיינות בקהל יעד הומוגני, תוכנית-האב לרמת בית-שמש (1991, עם שלמה אהרוסון) מביאה בחשבון אוכלוסיה רבת-תרבותית גדולה (120 אלף תושבים) ופרישה מרחבית על פני שטח גדול – 28 אלף דונם של גבעות בשיפועים שונים (10 עד 25 אחוזים) – הנושק לבית-שמש הישנה מדרום.<sup>92</sup> אתר זה, הנהנה מאקלים ממוזג משום גובהו המתון וקרבתו היחסית לים, מציב בפני המתכננים בעיות לא פשוטות בשל שטחו העצום ומשום שחלק מהשטח אינו ניתן לבינוי (ואדיות עמוקים ושיפועים תלולים). בסופו של דבר ננקטה גישה המתחשבת בנוף בלי לזנוח את חשיבות הפיתוח, והוחלט שאזורי המגורים ימוקמו על המדרונות הדרומיים משני צדדיו של נחל ירמות, העמק במרכז יהפוך לפארק, כיפות הרכסים יסומנו בחורשות קטנות ("חורשות אקרופוליס"), ואתרים ארכיאולוגיים (כמו תל ירמות הזנוח ובית נטיף) ישתלבו בגנים

לאור כשלונן האורבני הקולוסלי של הערים החדשות ושכונות השיכונים בארץ וברחבי העולם,<sup>81</sup> ניסו כבר בשנות ה־70 לבחון מחדש תפיסות קהילתיות מסורתיות שנפסלו על הסף על־ידי האורבנים המודרניסטי. זה הרקע לפריחה המחודשת של שכונות הגנים במהדורתן המעודכנת, שביקשה ליצור, כדברי אדריכל אברהם ארליק במאמר מ־1971, "מיני־קהילה המתגוררת במיני־עיר עם מיני־כיכר". ארליק, המתייחס בחשדנות לשכונות הירושלמיות המסורתיות, לא פוסל אותן על הסף אך מעדיף את חזונו של לואיס ממוֹרד (Mumford), מאבות הרעיון של פיצול העיר ל"יחידות שכונת", ושל כריסטופר אלכסנדר, המדבר על הפרדה ל"יחידות תת־תרבות קטנות", בתנאי שההפרדה לא תמנע אינטגרציה.<sup>82</sup> על רקע זה יש לשוב ולהתבונן בשיכון ניות כניסוי אורבני מוקדם שהצליח. תפיסתו כיחידה תרבותית עם דרישות ייחודיות הניבה מקום בעל זהות מובהקת בתוך המעטפת העירונית הרב־תרבותית. למרות הקשיים שנקרו על דרכם של דיירי ניות הראשונים, התגבשה במקום שכונת מגורים אמיתית, המשלבת את עצמאות הפרט עם האינטרס המשותף ליצירת איכות חיים. לפני העבודה על ניות תכנן רוניק שיכון עממי לפועלים (שיכוני גשר, בתים 119, 121, 221) בקריית־יובל מערב, ירושלים (62–1959), המשתלב במגמת הזמן לשכן את גלי העלייה של שנות ה־50 מהר ובזול. במקרה זה נאלץ רוניק להתמודד לא רק עם הטופוגרפיה התלולה אלא גם עם קהל יעד אונימי בצפיפות גבוהה – כ־1,200 יחידות דיור על שטח של 225 דונם. הפתרון שנבחר – פיצול המאסה – יאפיין לימים פרויקטים אחרים שתכנן על מורדות הר, כמו מלון האיטרייג'נסי ואוניברסיטת המורמונים בירושלים. יתרונותיו של שיפוע ההר נוצלו לשם פיצולם של רבייהקומות לחטיבות של קומות עליונות ותחתונות, באמצעות גשרי בטון החוצים כל בניין לאורך במפלס הכניסה ומתחברים לרחוב ולבניינים האחרים. הפיצול משפר את תנאי המחיה, חוסך את הצורך להתקין מעלית, ומאפשר להפנות יותר חזיתות אל הדרום החם. בשלב זה לא עסק רוניק בשאלות של תכנון קהילתי דוגמת מקומו של האדם בסביבה, אופיו של הבניין באתר, תרומת המרכז לקהילה וכיוצא בזה. נסיעה לאיטליה הניבה הכרה שיש לשפר את מיצובו של האדם במתחמים האורבניים בארץ, להחזיר את מרכז העיר להולכי הרגל ולהסיט את תנועת המכוניות אל שולי השכונות. את העיקרים הללו ניסה ליישם, בהצלחה חלקית, במעונות הסטודנטים בקמפוס הר הצופים, שתוכניתם מתפרשת בשלווה באתר המשופע



30



31

30. שיכון עממי (שיכוני גשר), קריית־יובל, ירושלים, 1959–62  
Laborers' housing projects, Kiryat Yovel, Jerusalem, 1959–62
31. מתחם מגורים ע"ש איזידה ג'ודה, קריית־יובל, ירושלים, 1969–73  
Ive Judah residential complex, Kiryat Yovel, Jerusalem, 1969–73

בזכות פיצול המאסה למקבצים של ארבעה בניינים דו־קומתיים המקיפים חצר והודות להרחקת החניות לשוליים. בניסיון זה ליצור מיקרו־שכונה ביקש רוניק לשתול במתחם מרכז קטן לפעילות מסחר ופנאי, אלא שבקשתו נדחתה (הצלחתו של בית קפה שהוקם לימים בשולי המתחם רק מדגישה בדיעבד את החיוניות שהיתה יכולה להיות למרכז כזה).

שיכוני הגשר שימשו מקור השראה לפיצול המאסה ולאופן הפרישה בשטח בתכנון שכונת איזידה הסמוכה (73–1969). שכונת רבייהקומות, שיועדה על־ידי משרד השיכון לגל העלייה שהחל להגיע מבריית־המועצות אחרי 1967, יושבת על המדרונות הדרומיים־מזרחיים של גבעה בדרך לעיני־כרם, ונעשה בה שימוש חדשני בטכנולוגיה טרומית מתקדמת.<sup>83</sup> ההצעה לפצל את רבייהקומות מקלה על המאסה, מקטינה את הצפיפות ומאפשרת להפריש שטחים ציבוריים לשיירות הקהילה.<sup>84</sup> ההשתלבות האלגנטית בסביבה בולטת על רקע מאסות השיכונים מסביב, כאשר השיפוע קובע את בסיסו של כל בניין נמוך מקו הכביש, שמעליו מתנשאות רק ארבע קומות. בגרעין התוכנית שלושה מגדלים בני 16 קומות ובהם 169 יחידות דיור הנשקפות אל הנוף. כל רבייהקומות מתפצל לארבעה אגפים בצורת האות H, והמרווחים בין האגפים משפרים את איכות המגורים. בנוסף נבנו במתחם חמישה בניינים נמוכים בני שלוש עד ארבע קומות, המקיפים את מגרשי החניה הדו־מפלסיים שבשיפולי הגבעה ותוחמים את השכונה.

עקרונות התכנון הקהילתי נשקלו לראשונה על־ידי רוניק כבר ב"פרויקט המצודה" – הצעה לתכנון גבעה 325 בבית־שמש (1969). השימוש במונח "מצודה" לתיאור השכונה, שיועדה ל־400 משפחות של עובדי מפעל טורברומכה בבית־שמש, לא כיוון לחומות ולחרכי ירי אלא ל"מעטפת קהילתית החובקת מעטפות קטנות יותר, משפחתיות, שכונתיות".<sup>85</sup> בניגוד לאנונימיות ולניכור המאפיינים את תכנון הדירור להמונים לאחר קום המדינה, כבר אז חש רוניק מחויבות לפתיחתו של מפעל השיכון הציוני לערכים של קהילה ושל סובלנות וביקש להעמיד, במונחים של היום, "רבי־תרבותיות" כנגד "כור ההיתוך", "יוזמה מלמטה" כנגד "הכתבה מלמעלה".

התוכנית מפצלת את שטח הפרויקט – גריד מלבני המקיף גבעה – למגרשים בשטח 300 עד 350 מ"ר. בנייני הציבור ממוקמים במרכז במטרה לְזַמֵן התחככות אנושית; פינות המלבן מתרחבות לארבע כיכרות קומפקטיות לייעודים החברתיים משניים: מגרשי משחקים וספורט, בריכת שחייה וכדומה; ובתי המגורים מסודרים





34



35

34. בית החייל ע"ש צ'רלס קלור, ירושלים, 1966-70: מראה חזית וקיר בית הכנסת בעיצוב בצלאל שץ  
The Charles Clore Soldier's House, Jerusalem, 1966-70: façade and Synagogue wall designed by Bezalel Schatz

מהפרויקטים שתכנן רזניק, בתוך החזות המסיבית והמסתגרת מסתתר חלל פנימי פתוח. המבנה חופן בחובו חצר פתוחה, פיסת טבע אינטימית המחדירה אור טבעי לחלל שבין שתי הקומות העליונות. ניצול נבון של השיפוע יצר בתוך הבניין מעין נווה מדבר, הקושר אותו עם הנוף ועם העיר.

חדר הזיכרון החבוי שתכנן רזניק בקיבוץ קריית-ענבים (60-1958), מעלה אל פני השטח היבט אחר באישיותו האדריכלית: הפיטוליות האקספרסיבית. רזניק קיבל לידיו מחסן זנוח והפך אותו, באמצעים תיאטריים, לנוף פנימי, קדמוני ומופשט. חצר הכניסה (חומות ישרות מאבן גסה ופרגולת עץ) צורפה לחדר ההנחה ליצירת ניגוד משלים לפנים המבוכי. המעבר מהחצר לחלל הפנימי, האפלולי והמחוספס, מכניס את המבקר לאווירה מדיטיבית, המוטעמת באמצעות האור העמום החודר פנימה משלושה חלונות זכוכית צבעוניים. שני ספסלים, האחד בחצר והשני בתוך החלל המתכרבל, מזמינים את המבקר לבחור היכן יעדיף להשתהות. הקירות הרכים והמתעקלים בתוך החדר, בנוסח הפנים האמורפי של כנסיית רונשאן (לה קורבוזיה) או הנפחיות האורגנית אצל אנטוני גאודי, מזמנים מסע חושני ולא צפוי.

מכון ון-ליר הוא כבר דוגמה למתחם מתבצר הונגר ברגישות רבה בטופוגרפיה. מעטפת חיצינית מסיבית (שני קירות אבן תוחמים את כביש הגישה הפנימי) מפרידה בין החוץ (רחוב ז'בוטינסקי שמצפון) לפנים – שני בניינים היושבים בפסגת האתר, הרחק מעיני העוברים ושבים. רחבה מרכזית מקדימה את הבניינים מצפון וגן אחורי תוחם אותם מדרום, והחזיתות נוטות מעט פנימה, מסתגרות מהחזית הציבורית שמצפון ונפתחות דרומה אל הגן המטופח. הבניינים השונים משלימים זה את זה באופן שבו הם משתלבים בגבעה: האחד (האקדמיה הישראלית למדעים) כמו יושב בצניעות על מורדותיה, והאחר (מרכז הכנסים הדו-קומתי) אינו חורג מקו הרקיע שלה אלא זורם איתה בעיצובו הפלסטי, העוטף אודיטוריום בצורת חרוט.

החזות המבצרית שירתה את רזניק כאמבלמה בבואו לתכנן את הביתן הישראלי הייצוגי לתערוכה הבינלאומית בניו-יורק, 1964. "ביקשתי להעמיד את המבנה, המסמל את מדינת ישראל, על תשתית רחבה ויציבה", מספר רזניק בבואו להסביר את עיצובו המסתגר של הביתן, הניצב על שני בסיסים עגולים בחזית ובסיס רחב אליפטי מאחור המגדירים קומת כניסה מפולשת. החומרים, בטון וטיח גס, תורמים למעטפת המחוספסת החובקת מרחב פתוח, שכבש לוליני

משופע מתפתל בו עד חלל התצוגה. הטיפול הלא שגרתי בחלל ובמעטפת זיכו את מתכנני הביתן שלא נבנה בפרס היוקרתי של המגזין *Progressive Architecture*: "האדריכלות החללית היחידה שראינו כאן היא זו של הביתן הישראלי, שהוא בניין חזק במיוחד", דיבר אחד השופטים בשבחה של התוכנית.<sup>103</sup> בית החייל ע"ש צ'רלס קלור בירושלים (70-1966), תוכנן בשיאה של אדריכלות הבטון הישראלית, ומזכיר בחזותו מחנה צבאי רב-אגפי המתבצר מאחורי חומת אבן כראית. השימוש הקפדני בקווי מיתאר ישרים, בפתחי חלונות קטנים וצרים ובחומרים כמו אבן ובטון חשוף תורם לחזותו הנוקשה. הבניין הוא דוגמה נוספת למתחם פונקציונלי-מינימליסטי שחזותו הספרטנית מסווה את רוחב לבו: חצר כניסה רחבת ידיים, חלל קבלה מרווח וחצרות פנימיות פתוחות לשמים.

במתחם שני פרטים יוצאי-דופן המצביעים על המנועד התרבותי-אסתטי הרחב של רזניק: הראשון הוא חלון אנכי, שבבסיסו קורת בטון ובראשו חיפוי בטון מקושט. החלון חורג מקווי המסגרת הישרים ומרצף החלונות האופקיים הנראים כחרכי ירי, ומאזכר את מרפסת החלון הגלילית, החורגת מקיר החזית, בספריית שוקן בתכנון אריק מנדלסון. הפרט הבלתי צפוי, בשני המקרים, מציב את הבניין בתווך שבין מזרח למערב, בין ההיסטורי למודרני, וממחיש את מצבה של האדריכלות המקומית. הפרט השני הוא בית כנסת זעיר (ל-18 גברים וכעשר נשים), הממוקם בנפרד משמאל לכניסה למתחם, בצמוד למה שהיה פעם ביתן השומר. לתוכנית המבוכית, כעין מבצר בתוך מבצר, קודמת חצר פנימית המוקפת בחומת אבן גלילית קשה ושחומה, ואילו בית הכנסת עצמו בנוי מבטון חשוף בצורת מחומש, היושב במאונך לחצר. גרם מדרגות חיצוני, הנטוע בחצר ומוביל אל עזרת הנשים בקומה השנייה, עשוי בנוסח השכונות הירושלמיות המסורתיות. חלל התפילה המרכזי והפתוח נמתח לכל גובה הבניין וחוצה את עזרת הנשים אל הגג, ליצירת קווים אנכיים המחזקים על-ידי האור הטבעי החודר דרך חריץ צר בציר האנכי, הפונה אל החצר הקטנה. בניגוד לאווירה המדיטיבית ולפרשנות החופשית של פנים בית הכנסת בגבעת רם, כאן מתוכנן החלל לפי הכללים, ואווירת היראה נוצרת מאופן השימוש בחומרים ובתאורה העמומה והגותית. החריץ הצר החוצה את הבניין לשניים, וכך גם המפגש הזוויתי עם החצר, חוזרים במתכונת שונה מעט ובטכנולוגיה מתקדמת יותר באוהל הכניסה ליד לבנים הסמוך (78-1974). אתר ההנחה – מיצב אדריכלי שכמו נחפר בהר – משלב גופים גיאומטריים משוונים

הציבוריים (המתחם של מנזר בית ג'מאל יישמר בבידודו). תוכנית האב מגבילה את הבנייה למגורים בעיר החדשה לשלוש עד ארבע קומות, עם ריכוז בנייה גבוהה במרכזי השכונות ולאורך השדרה המרכזית. אופיה של כל שכונה נקבע לפי הנתונים הטופוגרפיים והאתרים ההיסטוריים שבסביבה, וגודל יחידות הדירור מותאם לקהל היעד. מתחם מלונות עתידי (שישים דונם, 1,500 חדרים) בקרבת הוואדי המרכזי עתיד לשרת את התושבים המקומיים כאתר קניות ובילוי. כמו כן מוצע להקים בעיר מוסד להשכלה גבוהה ל-4,000 תלמידים, ובית חולים אזורי עם 500 מיטות. רוניק, בניגוד לכוונתה של ועדת ההיגוי, תומך בהידוק הקשרים בין העיר החדשה והישנה וביצירת תשתית כלכלית רחבה עם הטיה מתקנת. שימור האתר כיחידה גיאוגרפית ונופית אחת אף הוא חשוב לתמיכה בבית-שמש הישנה (איחוד במקום הפרדה), שבדומה לחצור הגלילית, הסמוכה לקריית חסידים, נעזבה לדלותה. ומאחר שבמקרה של בית-שמש אין דרישה להפרדה בתחומי החינוך והדת, הידוק הקשרים אפשרי. לשם כך התוכנית שמה דגש על הרחבת התשתית הכלכלית והחברתית באמצעות מיקום של מרכזי החברה והספורט בין העיר הישנה לחדשה ושילוב בין אזורי המסחר והתעשייה הישנים והחדשים.

תוכנית האב לרמת בית-שמש מעלה פתרונות הומניים לחיים העירוניים בימינו ויוצאת נגד מגמות התכנון הרווחות כיום, המנעות על-ידי מה שגיאורג זימל כינה "כלכלת הכספים". התכנון, הנשען על עקרונות הקהילה הגרעינית, מבקש להפוך את העיר מ"מקום משכנה של האדישות", קהות החושים והניכור, כדברי זימל, למקום משכנו של "איש המטרופולין", הנהנה מחופש אישי ועוצמה אינדיווידואלית.<sup>93</sup>

## התבצרות

**"אחרי כל המערבולת הזאת, כשאדם מגיע למחוז חפצו הוא רוצה להיות בחלל שהוא מעטפת המגוניה עליו".<sup>94</sup>**

מיתוס מצדה, שהתבסס בתודעה הקולקטיבית עם הופעת המהדורה העברית של *מלחמות היהודים* מאת יוסף בן-מתתיהו ב-1923, נשזר בלא מעט מהאירועים המכוננים של ההתיישבות החדשה בארץ-ישראל (גבורת תל-חי) והיה לכלי רטורי במפעל כינון הזהות הלאומית.<sup>95</sup> המיתוס, שנדחק לשוליים עם הקמת המדינה, שב ועלה לתודעה עם פרסום ממצאי החפירות באתר על-ידי פרופ' יגאל ידן,<sup>96</sup>

והוא כרוך במורשת האדריכלות המונומנטלית של הורדוס, גדול הבנאים בארץ-ישראל, שהשריש בה את סגנון הבנייה המבצרי. ירושלים הנראית (באדריכלות ההיסטורית-מונומנטלית והמנדטורית), וירושלים החרוטה בזיכרון הקולקטיבי, השפיעו בוודאי על אופן היווצרותה של שפת אדריכלות מקומית. רוניק, עולה ספוג אידיאליים, התערה בעיר הטעונה ואימץ לא רק את הבטון והאבן אלא גם את נוסח התכנון המסתגר, השבוי בקסם המעטפת. "בית", הוא חוזר ואומר, "הוא מעטפת החובקת את האדם. אדם צריך להרגיש שהחלל סביבו שייך רק לו".<sup>97</sup>

בית הכנסת בגבעת רם, הבניין המודרני הראשון שהיה שותף לתכנונו, לא חורג מן הדימוי המסתגר של הבנייה הירושלמית. המעבר מקירות הפיתוח ומתחם השירות, שנבנו באבן, אל מבנה הכיפה החדשני, נעשה בהדרגה. החלל הפנימי נחצה על-ידי הקו האופקי של הרצפה התלויה, המפרידה בין חלל הכניסה הפתוח אל הנוף לבין חלל התפילה העליון, כשגרים מדרגות התומך בעצמו מקשר בין החללים. העדר החלונות במעטפת תורם לתחושת הרוחם העוטפת, וכך גם מקור האור התחתון – שורה אופקית-היקפית של חלונות רצפה – התורם לאווירה המדיטיטיבית והנפרדת.

לאחר ההצהרה המודרניסטית שנעשתה בתכנון בית הכנסת, הרשה לעצמו רוניק להיפתח לאדריכלות האבן הירושלמית בתכנון בניין מנצ'סטר ללימודי המתמטיקה, גם הוא בקמפוס גבעת רם. הנימה הוורנולרית של הבניין בולטת על רקע קלילותם היחסית של הבניינים האחרים בקמפוס המודרניסטי, ובכך הוא כמו נעמד בלב הוויכוח בין מתנגדי הבנייה באבן – ובראשם התיאורטיקן ברונז צבי, המצדד בבטון ובזכוכית<sup>98</sup> – לבין העומדים לימינה, דוגמת המבקר מייקל ווב המברך על התקנה הבריטית.<sup>99</sup> לצד הקשר למקום, רוניק מוצא באבן גם יתרון חזותי: "היא אוהבת להתיישן. בניינים גרועים שנבנו באבן נראים טוב יותר מבניינים גרועים שנבנים בשיטות אחרות".<sup>100</sup>

בניין מנצ'סטר הכבד צומח מהקרקע כמו בונקר שהוסווה במתכוון. קירות האבן המסיביים והחלונות הצרים והארוכים כמו מאזכרים במודע את האדריכלות האקלקטית של ירושלים המנדטורית, באמצעות שימוש מודגש באבן גסה ובמראה המסתגר המייצר ניגוד לסגנון שהשליטו בקמפוס האדריכלים התלאביביים: עמודי פילוטרי, זכוכית, חיפוי אלגנטי של אבן נסורה, כעין תחליף לטיח הלבן של תלאביב. כל אלה מחצינים בבניין אמירה "אנטי-מודרניסטית", לדעת דוד קרויאנקר,<sup>101</sup> או הימנעות מ"קלישאות מודרניסטיות" בנות הזמן, לדעת אבא אלחנני.<sup>102</sup> מכל מקום, גם בבניין זה, כמו ברבים

המופשט על כרכוב הכניסה, שנעשה בידי הקרמיקאית גדולה עוגן, עשוי לוחות בטון מחומצן בגוון ברונזה, והוא חוזר גם בחזיתות האחרות. במהלך הבנייה נחשף במקום סלע שרזניק החליט לשלבו בתכנון, ואפשר לצפות בו מחדר המשחקים בקומה התחתונה ומשולחן הזכוכית במרפסת הגינה.

## מגא-סטרוקטורות

בתנופת הבנייה שסחפה את ירושלים אחרי 1967, החל נוף העיר נפתח לסגנונות פוסט-מודרניים שאיימו להפך את שלוות האבן. נסיונות להקדים מעשה למחשבה בבנייה מזורחת ויצירת עובדות בשטח חיבלו בתכנון העירוני, ואינטרסים מורכבים של יחסי כוח, הון ושלטון פגעו באיכות ההחלטות. רוניק, שעיקר עבודתו בירושלים, נאלץ לגשש את דרכו בין ניגודי אינטרסים, לאיפסם בלתי אפשריים: בין רצונו שלא להתנכר למורשתו המודרניסטית ובהיבט להיפתח לחידושים עכשוויים, לעשות אדריכלות רציונלית ופונקציונלית אך לא לוותר על החוויה הרגשית. על רקע זה היה רוניק מעורב בכמה פרויקטים "מגא-סטרוקטורליים", מתחמים מסתגרים המהווים מיקרוקוסמוס עירוני אוטונומי, המספק שירותים מגוונים לקהילה מוגדרת.

קמפוס הר הצופים של האוניברסיטה העברית הוא הפרויקט ה"מבצרי" ביותר שרזניק לקח בו חלק (עם שמואל שקד, רם כרמי וחיים קצף). החזרה לקמפוס המושבת ב-1967, בשיאה של תנופת הבנייה שלאחר מלחמת ששת הימים, היתה נגועה בהתעלות הרגשית ובאופוריה הכללית. טובי האדריכלים בעולם הזמנו לירושלים לבקר, לתכנן, או לחוות את דעתם, ובכמה מהם התעוררו בהשראת העיר רעיונות ליצירת אדריכלות מתפעמת. האדריכל היהודי-אמריקאי החשוב לואי קאהן, שבינו לבין רוניק התפתח דיאלוג מקצועי בעת שהותו בארץ, ראה בירושלים מקום המפעיל את החושים: "עיר זו חייבים לתכנן ולבצע כפי שאומן מטפל באריג או צורך בהב. את בניין ירושלים חייבים לחוש בידיים, בלב ובנשמה – לחוש כל אבן הנבנית בה".<sup>108</sup> כך חש לפניו אפילו נימאייר הרציונליסט בעת שהותו בארץ, שהבחין בכך שתובענותיה של ירושלים מצריכה תקופת הסתגלות: "כדי לעבוד בירושלים צריך לשבת בה ולחוש אותה מקרוב, [...]. צריך להיות אטי יותר".<sup>109</sup>

רוניק, מודרניסט בגישתו אך רומנטיקן ברוחו, נענה אפוא בהתלהבות להצעה לקחת חלק בעבודה על תוכנית-האב של קריית

האוניברסיטה החדשה: "חשבתי שרק הנכדים שלי יזכו לכך. [...] הר הצופים היה עבורי סמל לרנסנס של התרבות היהודית. אני סוחב את זה בתוכי עוד מברזיל, מהתקופה שאבי היה מורה לעברית. הנוכחות של האוניברסיטה העברית על הר הצופים היתה עבורי סמל חשוב מאוד".<sup>110</sup> כשם שבדברו על הר הצופים, שאליו "חש נגעועים ממש כאילו הייתי שם", נמהל אוצר המלים שלו בפאתוס, גם תכנון הקמפוס (70-1968), עם שמואל שקד, רם כרמי וחיים קצף, אינו חף מהתרפקות על העבר. השיבה להר הצופים מתוארת בפיו כ"הגשמת החזון 'והייתם אור לגוים'" או כ"ביטוי לרנסנס של הציוויליזציה היהודית".<sup>111</sup> תכנונו של הקמפוס אכן דרש להביא בחשבון את הקיים – שהרי בניינים, כמאמר היידגר, "מקבלים את ישותם מהאתר שבו הם יושבים ולא מהחלל".<sup>112</sup> ובאתר טעון זה נטועים לא רק זכרונות טראומטיים (האחרון בהם הוא טבח השיירה האחרונה שיצאה לקמפוס באפריל 1948, 77 מרצים וסטודנטים שנרצחו לעיני המשמר המלווה הבריטי)<sup>113</sup> – אלא גם הבניינים הראשונים שהוקמו בו בשנות ה-20 לפי התוכנית האקלקטית של סר פטריק ג'נס (שניזונה מייצוגו הרומנטי של המזרח בעיני המערב בהשראת אירוס של ירושלים, מאז העת העתיקה),<sup>114</sup> ובשנות ה-30 לפי תוכניתו המשלימה, המודרניסטית וה"משתלבת", של אריך מנדלסון.<sup>115</sup>

התנאים הללו, בנוסף לטופוגרפיה הקשה, הולידו הנחיות פרוגרמטיות נוקשות, ביניהן הדרישות להצמצם בשטח של 400 דונם, לשמר את הקיים בו ולא לבנות לגובה (מגבלה של ארבע קומות), שאילצו את המתכננים להצטופף, להתחפר ולחצוב בסלע. הרוחות העזות שנושבות בהר בחורף והשמש הקופחת בקיץ הוסיפו צורך בקירוי, איטום והצללה. כמו כן, הקמפוס הוא מיקרוקוסמוס עירוני, המקיף פונקציות של עבודה, מחקר, לימוד, אוכל ובילוי (המעונות, בהחלטת רשויות האוניברסיטה, מוקמו מחוץ לקמפוס). התוכנית הקומפקטית מתוכננת סביב שני צירי תנועה פנימיים – ציר קיץ וציר חורף – המקשרים בין הפקולטות השונות ובין החללים המשותפים המיועדים למכששים חופשיים. בתוך המתחם נקבעו ארבע כיכרות מרכזיות, המסגרות מהחץ ונפתחות אל סביבתן הקרובה באמצעות צירים פנימיים להתנהלות שוטפת. התנועה הממונעת מהחץ פנימה נעשית בכביש 5, שדרכו חודרת תחבורה ציבורית לתוך הקמפוס במנהרה שאורכה 400 מ', ובציר עוקף טבעתי לרכב פרטי, החובר לחניות המקורות והפתוחות. תכנון הקמפוס ההריי ספג ביקורת קשה ביותר, בעיקר על רקע השוואתו הבלתי אפשרות לקמפוס גבעת רם השטוח יחסית,



38

38. דוד רוניק, ברוך רוניק, הפקולטה להנדסת מכונות ע"ש שמואל סורף, בניין הדקאנט ובתי מלאכה, אוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע, 1994-98  
David Reznik, Baruch Reznik, The Samuel Soref School of Mechanical Engineering, Dean of Students Building and Workshops, Ben Gurion University of the Negev, Beer Sheva, 1994-98

ביותר את עבודתו האלגנטית, המתאפיינת בצניעות ובערכיות "לא צברית". מתחם הפקולטה, הממוקם בצפון-מזרח הקמפוס, מתפלל לארבעה בניינים המותאמים ליעודיהם השונים בהמשך לציר הכניסה הצפוני-מזרחי מכיוון תחנת הרכבת, וסוגר במרכזו מרחב משותף המייצר רחובות פנימיים. כמו בבניינים האחרים שתכנן רזניק, גם כאן כל אגף מסתגר כלפי חוץ ונפתח אל חצרות פנימיות, היוצרות מקבץ אורבני הומוגני: הכניסה לבניין המרכזי מסומנת בקיר מסך גבוה, הסוגר על מבואה בגובה 14 מ'; בניין מעבודות המחקר הכבדות מתוכנן כהאנגר בגובה תשעה מטרים; בניין הדקנאט והמינהלה משמש נקודת חיבור בין הבניינים האחרים ומקום מכשש בחלל הפתוח, שבו קפטריה, בראיטרנט ומסופי מידע; השירותים הטכניים ממוקמים בבניין בדמות בית מלאכה, הבנוי מקירות לבנים ומערכות צנרת חשופות.

החומרים הבסיסיים עונים כהד לסביבת הקמפוס הפונקציונלי, שבראשית דרכו הקרין צניעות צברית מחוספסת.<sup>105</sup> החזיתות נבנו מבטון גלוי, שעדן באמצעות יצירתו בתבניות פלדה ופורמיקה המאפשרות שליטה מדויקת, כמחווה לבטון החשוף והגס של שנות ה־60.<sup>106</sup> החומרים האחרים – זכוכית, פלדה ועץ – משלימים את החזות העדכנית. הפרופורציות האנושיות והפונקציונליות, לצד חשיפת הקירות ומערכות הצנרת בבניין השירותים הטכניים, כמו פורשות בפני השהיה במקום את ההיסטוריה של האדריכלות המודרנית, מקומית ובינלאומית.

רזניק תכנן במהלך הקריירה שלו עשרות בתים פרטיים, המהווים וריאציה בזעיר-אנפין לעקרונות התכנון הניכרים בבנייני הציבור: צניעות ואיפוק, הסתגרות מהחוץ, פתיחות כלפי פנים והשתלבות בסביבה. נדון כאן בבית אחד בלבד: האגף החדש של בית שרור בירושלים (80–1978), שתוכנן בהזמנת גיטה שרור אחרי מות בעלה, מיילס. שרור ובנה גבריאל מצאו שבתם הגדול (1,800 מ"ר), שנבנה בשנות ה־50<sup>107</sup> אינו הולם את צרכיהם החדשים, וביקשו מרזניק לתכנן בשטח העצום (שישה דונמים בקרן הרחובות מרקוס, פינסקר ודובנוב בשכונת טלביה) בית צנוע שישתלב בגן. רזניק מיקם את הבית האינטימי במורד המגרש, במקום שבו ניצבה בעבר בריכת השחייה. בבית קומה אחת וקומת מרתף (תוצר של ניצול השיפוע הטבעי), והוא מסתגר מהרחוב הראשי בפתיח חלונותיו הצרים. תוכנית הבניין, בצורת האות L, שזרת קווים ישרים עם קו מתעגל סביב חזיתות הזכוכית מאחור, ושילוב החומרים החם – אבן, עץ ונוחות – משוחח עם הגן הסבוך והקסום העוטף את הבית. המוטיב

בגבהים שונים עם משטחים מרופפים נרחבים, ליצירת ריק המרחק מעל מאסת אבן נסורה המעוצבת בקפידה. התוצאה – אובליסק אופקי, אטום וחסר אוריינטציה – היא ניגוד מוחלט לפונקציונליות של בית החייל.

בניגוד לגריד השרירותי של מתחם בית החייל ויד לבנים, התכנון האליפטי של יד קנדי עוקב אחר הטופוגרפיה של הגבעה הנראית כזיגורט טבעי. אך האנדרטה מעמתת את הצורה שנגזרה מהטבע עם שימוש פלסטי בחומרי הזמן (בטון וגרנוליט), וממבט על מתקבלת התוצאה כחלק מהנוף. ההשתלבות בנוף – קנה-המידה צנוע והאתר אינו נראה למרחוק – נועדה לתכלית חווייתית:

האנדרטה, הניצבת אמנם במרומי ההר, נגלית לעיני המבקר המטפס על ההר רק בפנייה האחרונה. האיפוק אל מול הנוף עוצר הנשימה מרשים לא פחות, במיוחד כשמדובר באנדרטה עזת-מבע במיוחד. דרכו של רזניק לגייס את הנוף לשירות הביטוי הפלסטי מעלה

על הדעת את אמנות האדמה של רוברט סמיתסון, ריצ'רד לונג ואחרים בשנות ה־60 וה־70 של המאה ה־20. יצירות אמנות מהפכניות אלה, שמצאו תקדים ב*עמוד אינסופי* של קונסטנצין ברנקוזי (38–1937), שברו את גבולות הפיסול המסורתי בהמשך למסורות פולחניות קדומות, שהתייחסו ביראת קדושה למונומנטים בנוף.<sup>104</sup> באמצע שנות ה־70 הוזמן רזניק לתכנן את מתחם שגרירות ישראל בברזיליה (77–1974). שני הבניינים שתוכננו בו משקפים את הרבגוניות של האדריכלות הרזניקית: מצד אחד הבניין המתכנס והכבד של השגרירות (שתוכנן כך, לא מעט, על בסיס ההנחיות הפרוגרמטיות המחמירות), ומצד שני בית השגריר הפתוח והאורירי. בניין השגרירות החד-קומתי הוא גוש מרכזי כבד, משום מאסת הבטון המעוצבת כיחידה פיסולית. הפרט הבולט במצודת השגרירות הוא רצף אופקי של חלונות נמוכים, צרים וצפופים בקרבת הגג, בנוסח חרכי ירי או עבודת תחרה, המחדירים את אור היום אל החלל הפנימי. הגג אטום, להוציא ריבוע מרכזי שנחסם בלוחות זכוכית ומשמש כצוהר תאורה. בית השגריר, לעומת זאת, שומר על חזות פתוחה וזורמת ברוח הסגנון הבינלאומי, ותוכניתו החופשית והפונקציונלית נשענת על קווים ישרים ומייצרת שקיפות א-חומרית. הבית עתיר המרפסות פונה אל החצר ואל הבריכה וקלילותו מאזנת את המאסה המבוצרת של בניין השגרירות.

בשנות ה־90 הצטרף למשרדו של דוד רזניק בנו ברוך. אחד הפרויקטים המרכזיים שתכננו יחד, הפקולטה להנדסת מכונות באוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע (98–1994), מייצג באופן מובהק

36-37. שגרירות ישראל בברזיל, ברזיליה, 1974-77: מראה כללי ופנים חלל התצוגה  
The Israeli Embassy in Brazil, Brasília, 1974-77: general view and display space interior



36



37

## השתלבות בנוף

האדריכלים המודרניסטים המובילים נחלקו תמיד ביחסם לטבע ולנוף, בין גישתו של פרנק לויד רייט (Wright), שגרס כי בניין חייב לעמוד בהרמוניה עם הטבע, לבין גישתו של לה קורבוזייה, שעבורו הטבע הוא נוף הנשקף מחלון. המודרניזם העילי המוקדם, האוניברסליסטי, מעט להתייחס לסביבה והעדיף תמיד בניינים חסרי מולדת, שאינם תלויי מקום. מבחינה זו רייט היה יוצא־דופן, בשאיפתו ליצור רצף חללי בין פנים וחוץ ובבתי השולחים שלוחות אל הנוף וכמו מזמינים אותו להתארח בתחומם. המודרניסט רוניק, בנטייתו ההוליסטית, קרוב אפוא במידה רבה לאדריכלים כרייט, אלטו וריצ'רד נויטרה (Neutra).<sup>128</sup>

בשנות ה־70 החלו ניכרים סדקים ראשונים בנטיית ההתבצרות של רוניק, כאשר הפסיק בהדרגה להציץ בנוף דרך חרכי ירי והתחיל להתערב בו. זהיר כמנהגו התייחס רוניק ברגישות רבה להר הצופים, שחלק רב לו בתכנונו – בין מלון היאט־ריג'נסי במערב, דרך מעונות רוניק וקמפוס הר הצופים במרכז, ועד לאוניברסיטת המורמונים בדרום־מערב. הבנייה בהר אינה מזדקרת, אלא מתפשטת או מתחפרת.

ב־1978, לאחר שתוכנית לבנות מלון רבי־קומות ממזרח לקמפוס הר הצופים סוכלה על־ידי מתנגדי הבנייה הגבוהה בירושלים, קיבלו המתכננים רוניק וניצה רסקין פרוגרמה חדשה, שנוסחה על־ידי ועדה שבין חבריה האדריכלים אל. מנספלד, משה ספדיה ויעקב רכטר. הפרוגרמה הגבילה את גובה הבניינים ללא יותר מ־24 מ' מעל הנקודה הגבוהה באתר, קבעה קני־מידה לנפחים וחייבה את הבינוי להיצמד לשיפוע ההר, לאורך כל שמונה הקומות. התאמת המלון לטופוגרפיה המשופעת יצרה מתחם ענק, שמוטת פרישתו איימה על אחדות חזותו. התכנון המודולרי שנקט רוניק פתר את בעיית האחידות, והטון נקבע על־ידי פיצול החזיתות הפונות אל העיר העתיקה בין 320 קשתות במקצב חוזר של קשת, חלון ועמוד. הפתיחות אל הנוף הירושלמי, כמו שפע החצרות והשטחים הירוקים, יצרו נווה מדבר המנוסח בשפת האדריכלית הבינלאומית עם תיבול ים־תיכוני.

הפתרון שנבחר נשמע לעקרון התכנון המועדף על רוניק, של מעטפת חיצונית המחפה על מתחם פנים הזורם בין חללים ציבוריים ופרטיים, פתוחים וסגורים. בניגוד למכון ון־ליר, שם נמתחו גבולות ברורים בין חוץ לפנינים, בהיאט־ריג'נסי התחומים מיטשטשים. אווירת

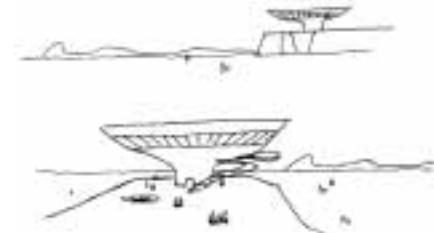
התחבורה וצירי ההליכה בתוכנית החדשה לקריה מתנקזים אל הכיכר בצורת כעך. ציר הבינוי המרכזי נמתח בכיוון צפון/דרום, מתוך כוונה ליצור קשר סמלי הדוק בין משכן הכנסת (מקום ההתכנסות של נציגי העם) ובנייני האומה (מקום התכנסות של ועידות בינלאומיות). ציר הולכי הרגל נע בשני מפלסים: המפלס העליון, הייצוגי, קושר בין המוזיאון, הכנסת ובנייני האומה; והמפלס התחתון, המקורה, יועד לתנועת עובדי הקריה, לשירותים ולמסחר. התכנון האנכי ממקד את תשומת הלב אל קריית הלאום ומערער על שליטתו העתידית של מלון הילטון בקו הרקיע של הכניסה לעיר.<sup>125</sup>

פרנסי העיר היו נתונים באותה תקופה ללחצים קשים מצד בעלי אינטרסים, שביקשו לפרוץ את קו הרקיע המסורתי של העיר ההיסטורית בגורדי שחקים מסיביים שאחוזי בנייה שמיים בצדם. רוניק, כאדריכל המעורב בפרויקטים ציבוריים ומסחריים מרכזיים, לקח חלק בדיון הטעון בנושא בנייה לגובה בירושלים.<sup>126</sup> במקרה של תוכנית הבינוי החדשה לקריית הממשלה, הרעיון לשלב בנייה נמוכה בטראסות עם בנייה גבוהה במדרון, בדרך העולה אל המרכז, ענה על הצורך להשתלב בטופוגרפיה המשופעת ולשחרר קרקע לכתמים ירוקים. המיחבר המודולרי של בניינים וחצרות פנימיות פשוט וגמיש ביעודיו, ומאפשר התרחבות ואכלוס בהתאם לצרכים עתידיים. אבל מרב־שיח שיזמה אגודת האינג'ינרים והארכיטקטים סניף ירושלים באוגוסט 1972, בשאלת הבנייה הגבוהה בעיר, עולה שמשותפים רבים ראו בריכוזיות המשתמעת מרבי־הקומות הללו את אזהרה אנטי־דמוקרטית, המסמך את ההתנשאות של דרג הפקידות (הממשלה) על פני הרשות המחוקקת (הכנסת) תוך הדגשת־יתר של המנגנון. תוכניתם של ברוצקוס ורוניק טבעה כקודמותיה במבול הטיעונים בעד ונגד.

על רקע זה מעניינים דבריו של נימאייר, שנדרש לשאלת הבנייה לגובה על־ידי מרדכי איש־שלום, ראש עיריית ירושלים ב־1964, שנת ביקורו בארץ: "השאלה איננה אם הדבר טוב או רע, אלא אם יש בכך צורך".<sup>127</sup> לאור המצב בשטח, נראה שהיה צורך: קריית הממשלה, במתכונתה הנוכחית, לוקה באי־בהירות אורבנית וארגונית. זהו מקבץ מקרי של בניינים באיכויות שונות, סתמיים עד מרשימים, הפרושים בשטח שמדרום לנקודת־הציון היחידה בשטח, המעלה על נס דווקא את תרבות השוק והיזמים: מלון הולדיי־אין (לשעבר מגדל הילטון, השנוי במחלוקת).



40



41

40. לה קורבוזייה, בניין האסיפה הכללית בשנדיגאר, הודו, 1957-65: פרספקטיבה  
Le Corbusier, General Assembly, Chandigarh, India, 1957-65: perspective  
41. אוסקר נימאייר, הקתדרלה של ברזיליה, 1960-70: סקיצה  
Oscar Niemeyer, The Brasília Cathedral, 1960-70: sketch



39

39. הרחבה ושיקום של האמפיטאטרון בקמפוס הר הצופים, 1968  
Expansion and Reconstruction of the Amphitheater, Hebrew University Mount Scopus Campus, 1968

המודרניסטי והקליל. הביקורות ראו בו מבנה ניאורצלבני, חדור מגלומניה ואטימות, המפנה את גבו לנוף, ויצאו נגד מורכבות הבינוי, קשיי ההתמצאות ותחושת הקלסטרופוביה שמקורם ב"מגא" סטרוקטורה הקומפקטית, שבה דחוסות בתזיית מסיבית כל הפונקציות במעין בניין המשכ"י.<sup>116</sup> בתגובה על הביקורת נטען כי "קמפוס הר הצופים נבנה, מסיבות טופוגרפיות ואקלימיות, כמבצר. האקלים והמבנה אינם מאפשרים כאן את אותו חיכוך מרפקים של סטודנטים. זהו קמפוס המשדר ניכור וענייניות אינסטרומנטלית".<sup>117</sup> עוד קודם לכן

היו שביקשו לפגג את המיתזיציה של קמפוס גבעת רם, שנבנה בשנות ה־50 וה־60 במתכונת מודרניסטית חופשית.<sup>118</sup> דן איתן טען שבנייני הקמפוס הוותיק אובדים במסגרת אנונימית, שחסרים בה מוקדי פעילות והיתקלות המהווים תנאי לתקשורת אנושית. דן פטנקין הוסיף ודיבר על אי־התאמתם של הבניינים לתנאי האקלים ועל חסרונם של מגע אינטלקטואלי הדדי ומדרבן.<sup>119</sup>

במבט לאחור, רוניק אינו חוזר בו מתוכנית הבינוי של קמפוס הר הצופים, "הבונה את ההר מחדש". הוא משוכנע שהתוכנית, שהקדימה את זמנה, עונה על צורכי הקמפוס ההררי ומתאימה למזג האוויר. למרות המסיביות המסורבלת המאפיינת את מקצת הבניינים, שנבנו על־ידי אדריכלים שונים, הגוש הקמפוס השלם עונה כהד לעיר העתיקה (כיפת בניין הספרייה משוחחח עם כיפת הסלע, מגדל המים עם אוגוסטה ויקטוריה) וקו ההר אינו נפגע. "בניין, כמו אדם, לא צריך להיות בחזית", טוען רוניק. "בקדמת הבמה צריכות לעמוד נקודות־ציון על המפה, כמו בכל עיר עתיקה באירופה: בסינה, החזית היא הפיאצה". עם זאת הוא מצר על כך שלא התאפשרה הקמתם של אולמות בִּי־תחומיים ומקומות מפגש רבים יותר להגברת החיכוך האנושי, כפי שהציע בתוכניתו. רוניק רואה בכך רכיב בסביבה דמוקרטית, המעודדת את חופש המחשבה והבחירה; אבל, הוא מוסיף, "בסביבה שיש בה בחירה – יש מקום להתקוממות".<sup>120</sup>

בין הבניינים שתכנן רוניק בקמפוס הר הצופים, האמפיטאטרון – שאותו הרחיב ושיקם (1968) – יוצא־דופן ביחסו לסביבה. השיקום מאפיין את הצורך של רוניק להגדיר־מחדש מבנים קיימים ולא להיות שותף למעשי המחיקה המאפיינים את האורבניזם המודרניסטי. האמפיטאטרון תוכנן בשני שלבים (33–1925) על־ידי פריץ קורנברג ובנימין צ'ייקין, השתלב במערך האקלקטי שאיפיין את הקמפוס הישן, ושיפוצו דרש רגישות רבה. רוניק החליט לשמור על חזותו – במה הנתחמת בשער אופקי, שבין עמודיו הדוריים אפשר להשקיף על הנוף לכיוון מזרח. זכרונות ילדות מהווים גורם מכריע בהחלטותיו: "עוד

בהיותי ילד בברזיל", הוא מספר, "היינו מקבלים גלויות מהארץ. הגלויה של האמפיטאטרון בהר הצופים נחרתה היטב בזכרוני".<sup>121</sup> כדי להותיר במקום גם את חותמו של זמן השיפוץ הוקמו בחזית קיר אבן, שער ברזל וקשתות בטון, המשנים את חוויית הכניסה. המושבים, המיועדים ל־1,750 צופים, צופו אבן בסיתות דק, ושילוב האבן הטבעית עם בטון מזוין מדגיש את רוח ההמשכיות והקשר למקום.

### בנייה לגובה

הצורך לרכז במתחם אחד את משרדי הממשלה, שהיו מפוזרים ברחבי העיר, נדון על־ידי ממשלה כבר עם קום המדינה. את הטיפול בפרויקט ריכז אגף התכנון שליד משרד ראש הממשלה, בראשות אריה שרון.

בתוכנית המיתאר לעיר ירושלים, שהכינו ב־1949 היינץ ראו דוד־אנטול ברוצקוס, נקבע האתר המיועד לקריית הממשלה בגבעת רם שבמערב העיר. בהתחרות ארצית לתכנון הקריה, שהתקיימה ב־1950, זכו מוניו גיתאייורויב ואל. מנספלד, שהציעו מקבץ אליפטי של בניינים על רכסי הגבעות. כיכר המצדעים מוקמה במרכז, מוקפת בבניינים של משרדי הממשלה. הרחבה הייצוגית מוקמה בצדו השני של המתחם, במקום שבו ניצבים כיום בנק ישראל ובית המשפט העליון, ומסביבה משכן הכנסת, משרד ראש הממשלה ומשכן הנשיא. לצד הבניינים הייצוגיים הוצעו בתוכנית טיפוסים בניינים, בנוסח המבנים הסטנדרטים שנבנו לימים בשטח.<sup>122</sup> אלא שההצעה הנבחרת לא יושמה, ועם הזמן הוצבו עובדות בשטח והבנייה התנהלה ללא תוכנית מחייבת, בהתאם לצורכי השעה והאפשרויות בשטח ותוך הישענות רופפת על התוכנית הכללית לגבעת רם, שהכינו ב־1953 ריכרד קאופמן, יוסף קלרוויין והיינץ ראו.<sup>123</sup>

אחרי 1967 התבקשה הערכה מחודשת של הצרכים. בספטמבר 1972 הגישו ברוצקוס ורוניק הצעה חדשה לבינוי הקריה בגבעת רם – מתחם אורבני מודולרי, שבמרכזו כיכר המוקפת בארבעה מגדלים בני 25 קומות על פסגת הרכס. סדרה נוספת של בניינים גבוהים מוקמה בשיפוליה המערביים של הגבעה, ואחרת, נמוכה יחסית (שלוש עד שש קומות), בחלקה המזרחי. בניגוד לתוכניות שהוגשו עד אז, תוכניתם של ברוצקוס ורוניק משלבת את האופקי והמדרוג עם האנכי, והיא שואבת ממקורות השראה שתוכנו ונבנו בסוף שנות ה־40 ובשנות ה־50, דוגמת תוכניתם המהפכנית של קוסטה ונימאיייר לברזיליה, תוכניתו האופקית של לה קורבוזייה לשנדיגאר, הודו (מ־1951), ובניין האו"ם בניו־יורק, שנבנה בסוף שנות ה־40.<sup>124</sup> עורקי

ללימודי המתמטיקה, מבנה הכיפה בבית הכנסת בגבעת רם, כתר הבטון במכון ון-ליר, חלל הפנים הרחמי של חדר הזיכרון בקיבוץ קריית-ענבים, תחרות החצרות בהיאטריוג'נסי, או תיבת האור באודיטוריום של אוניברסיטת המורמונים. "מאז שעליתי לארץ", אומר רזניק, "היתה לי מטרה אחת: להיות בורג במכונה הנפלאה הזאת שנקראת מדינת ישראל. להיות בורג קטן במכונה, אבל כזה שבלעדי המכונה לא היתה עובדת כפי שהיא עובדת עכשיו"<sup>139</sup>.

## הערות

11 לימים הפקולטה לאדריכלות באוניברסיטה של ריו.  
 12 Lucio Costa, "Foreword", in: Slamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer* (New York: Reinhold, 1951), p. 2.  
 13 בתקופת הרפובליקה החדשה, 1930–1964, נפתחה ברזיל לרוחות החדשות שנשבו בעולם; ראו לעיל הערה 7.  
 14 קוסטה זכה במקום הראשון בהתחרות על תכנון הבית, אך יותר ולתוכניתו של נימאייר הצעיר, שהיתה עדיפה בעיניו. השניים התבקשו לתכנן את הביתן במשותף.  
 15 הנשיא הנבחר באותם ימים, ז'וסלינו קוביצ'ק, החזיק בתפקידו תקופה קצרה יחסית (1956–1961), אך השכיל לנווט בין הקיצונים, האיץ את פיתוחה האורבני של ברזיל וקידם את ההחלטה המהפכנית להקים בירה חדשה במרכז המדינה – ברזיליה. קוביצ'ק פרש מהחיים הפוליטיים עם ההפיכה הצבאית ב-1964; ראו לעיל הערה 7.  
 16 קוסטה, לעיל הערה 12, שם.  
 17 רוניק נהג להשתתף בקרב עד גיל 15. חמשת ימי ההוללות מסתיימים באבל על מות ישו ביום רביעי של האפר, שבו שורפים את מה שנשאר מתלבושות הקרבן המפוארות. האפר נשמר בצנצנת עד הקרבן הבא; ראו מוטי סבג, "קרבן בריו", *טבע הדברים*, [www.tevahadarim.com](http://www.tevahadarim.com).  
 18 דוד רוניק מצוטט מתוך שיחה עם יעקב מלכין, שהתקיימה ב-1975 כהכנה לפרק על רוניק (ד"ר) ארכיטקטוני: קריית חסידיים, חצור הגלילית") בספרו של מלכין *איכות החיים ותמיכת הקהילה* (תל-אביב: מסדה, 1976); תמליל השיחה המלאה, החורגת מהיקף הפרק בספר, שמור בארכיון משרד רוניק.  
 19 כעבודת הגמר שלו תכנן רוניק בית חולים כללי מודרניסטי.  
 20 רוניק בשיחה עם מלכין, לעיל הערה 18.  
 21 רוניק שמר על קשר עם נימאייר ואף התלווה אליו בעת ביקורו בארץ ב-1964. כשעזב נימאייר את הארץ השאיר בידי רוניק מסמך המפרט את הפרויקטים שבהם היה מעורב בארץ. לפי מסמך זה, בשמנות חודשי שהותו שהותו בארץ הספיק נימאייר לעדכן את התב"ע של תל-אביב, לתכנן את אוניברסיטת חיפה ואת שכונת נורדיה בתל-אביב, ליזום את הקמתה של "עיר הנגב" ועוד.  
 22 אביה של רחל, אליעזר קלמן, יליד העיירה לחוביץ' שברוסיה, היה מורה ומנהל בית ספר וי"ר סניף קרן קיימת לישראל בריסיה שבצפון ברזיל; האם, זינה לבית גורבטי, ילידת העיירה אוליקה שבאוקראינה, היתה ממיסדות אגודות ויצ"ו ומגידוד אדום בריסיה. הוריה של רחל עלו ארצה ב-1950, התיישבו בהדרגה והמשיכו בפעילותם הציבורית וההתנדבותית. בנם הבכור, יהושע, נולד עם ענינתם בחיפה.  
 23 לימים נולדו גם לאה (1953) וברוך (1957). קיבוץ עין-השופט נוסד ב-1937 על-ידי עולים מתנועת "השומר הצעיר" בפולין ובארצות-הברית.

1 אלואר אלטו מצוטט בתוך: Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames & Hudson, 1980), p. 197.  
 2 ראו צ'רלס ג'נקס, הממפה את הזרמים השונים של הפוסט-מודרניזם. Charles Jencks, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), pp. 50-51.  
 3 ראו לה קורבוזייה, "ארכיטקטורה או מהפכה", *לקראת ארכיטקטורה*, תרגום: עידו בסוק (תל-אביב: בבל, 1998), עמ' 225.  
 4 ראו רחל קלוש ויוברט לריון, "הבית הלאומי והבית האישי: תפקיד השיכון הציבורי בעיצוב המרחב", *תיאוריה וביקורת* 16 (אביב 2000), עמ' 153–177.  
 5 אלטו, לעיל הערה 1, שם.  
 6 פרמפטון, לעיל הערה 1, שם עמ' 314–328; על הרגיונליזם הביקורתי של פרמפטון ראו גם אלכסנדר צוניס, "רגיונליזם ביקורתי", *אדריכלות ישראלית* (יולי-אוגוסט 1994), עמ' 8–11. צוניס מבהיר במאמר שהרגיונליזם הביקורתי "אינו סגנון אדריכלי אלא דרך חשיבה, וכזה הוא משתמש באמצעים אדריכליים לביטוי תהליכים חברתיים" [עמ' 9].  
 7 ברזיל, הגדולה במדינות אמריקה הלטינית ואחת המתועשות והאורבניות שבהן, היא מדינה רבת-תרבותית משופעת ניגודים: מודרניות מול מסורת; קדמה מול קיבוץ; עושר שמקורו בניצול המשאבים המקומיים, אנושיים וטבעיים, מול עוני שמקורו בעבודת ילידת ומיובאת; תיעוש מואץ מול דיכוי; מתירויות מול רודנות. ברזיל חוותה שלטון קולוניאלי פורטוגלי (עד הכרזת העצמאות ב-1822), משטר מלוכני (1822–1889), ומשטר רפובליקני ריכוזי (1889–1988). הנתמך לרוב על-ידי הצבא; ראו: *cat. Brazil: Body and Soul* (New York: Guggenheim Museum, 2002).  
 8 דוד רוניק בשיחות עם המחברת, 2002–2004. כל הציטוטים להלן מדברי רוניק המופיעים בלא מראה-מקום, לקוחים משיחה זו.  
 9 הוריו של רוניק – האם, אשת עסקים מצליחה, והאב, מלמד וציוני פעיל שהיה מזכיר סניף מפא"י בברזיל – נפרדו כשהיה בן 16.  
 10 ברזיל שואבת את רבגוניותה מעירוב בין התרבות הילידית, תרבות הכובשים הפורטוגלים, הצרפתים ששלטו בה בשנים 1567–1615, ההולנדים ששלטו בצפון בשנים 1630–1654, האפריקאים צאצאי העבדים (העבדות הוצאה אל מחוץ לחוק בברזיל ב-1888), מדינות שונות (אנגליה, גרמניה, איטליה, רוסיה וארצות-הברית) שהעניקו לה לאורך השנים חסות צבאית או כלכלית; והמהגרים שזרמו אליה מאירופה בין שתי מלחמות העולם; ראו לעיל הערה 7.

## בורג אנושי במכונה

"פוסט־מודרניזם זה פאסה", מצהיר רוניק,<sup>134</sup> המודרניסטי־הומוניסט. בהיותו מודרניסט מצדד רוניק בתכנון פונקציונלי, העושה שימוש בטכנולוגיה בתי־הזמן; בהיותו הומוניסט הוא בוחר בקנה־מידה מאופק ואנושי, מכיר בצרכיו האינדיווידואליים של המשתמש, מקדיש תשומת לב רבה לסביבה, לעבר ולמסורת, ורואה את עצמו, בפרפרזה על דברי לואי קאהן, כ"אדריכל המשרת ציבור".<sup>135</sup> ההבנה והרגישות שהוא מגלה לצורך האנושי בהדר, אינן מתנגשות ברגישותו לפונקציה. זהו הדר שמקורו במפגש המקומי בין חומר, פרופורציה וטכנולוגיה.

רוניק נושא עימו מורשת כפולה: זו של ברזיל הקולוניאליסטית, הבראוקית, וזו של המודרניזם הברזילאי, שספג במשרדו של נימאיר ובקרבת קוסטה (מודרניזם שאינו פוסח על הערצתו של נימאיר לצורות אורגניות). בארץ התחדד הטוהר המודרניסטי של עבודתו, ועבודתו המוקדמת מתאפיינת בטקטוניות (משטחי קיר עצומים בבטון או באבן, פתחים קטנים, מעטפות המחפות על מעטפות) המשתבצת בנוף. לימים, במקביל ללגיטימציה המחודשת שנתנו אדריכלים כמו קאהן ל"תקדימים היסטוריים באמצעות התוכן המופשט שלהם",<sup>136</sup> החלה מתנסחת אצל רוניק שפה של אדריכלות מודולרית־הקשרית, המכבדת את המסורת.

את שפת האדריכלות של רוניק אי־אפשר למסגר בהגדרות נוקשות. הוא מקפיד להשתמש בחומרי גלם עדכניים כמו בטון וזכוכית, אך אינו דוחה את האבן ואפילו את העץ. התנסותו בטכנולוגיה חדשנית והאנליטיות המודולרית של התכנון לא באה על חשבון הקשב לרוח הקהילה. אם נקבל את הנחתו של ברונו צבי ש"קנה־המידה האנושי הוא גם חוק היסוד של התפיסה האורגנית",<sup>137</sup> נבין גם את הנחות היסוד של נטייתו לאדריכלות הוליסטית: המודול שבבסיס התכנון מקביל לתא האורגני, המשתכפל ליצירת שלם מורכב; הסכימה הגיאומטרית (למשל בתוכנית של תלמוד תורה דחסידי גור) מגלמת את הערך החברתי של ההתכנסות; קנה־המידה המאופק והאנושי מוכפל בחללים ציבוריים המבקשים מגע של הדר. כל אלה ממקמים את רוניק בין האדריכלים המעדיפים אבולוציה על רבולוציה, צמיחה על המצאה, או כדברי דליבור וסלי, "ליצור משמע להביא לכלל קיום מה שלא התקיים קודם לכן, באופן שיתיישב עם הקיים".<sup>138</sup> אך בתוך התשתית הפשוטה, המאופקת והסגפנית משהו, תמיד נעוץ גורם של הפתעה: החצר הפתוחה בבניין מנצ'סטר

החצר הירושלמית משוכפלת במידות שונות ליצירת אווירה של נופש ופנאי, בנוסח החצר האיטימית של מלון אמריקן קולוני במזרח ירושלים או החצר המרכזית המרשימה של מוזיאון רוקפלר בעיר. מלון היאטריג'נסי רחוק מלתאום את האבטיפוס ההיסטורי שלו, פונדק הדרכים, או אף את טיפוס ה"מלון־מצר" המקיים את דרישתו המשולשת של ז'נל. דוראן (Durand), המדקדק הגדול של הניאור־קלסיציזם: להיות היגיני ברמה של בית חולים, לשרת את האורח כקרון שינה, ולהיות מצויד במיטב החידושים המכניים.<sup>129</sup> מלון היאטריג'נסי הוא מטיפוס אתרי הנופש שהם עיר בזעיר־אנפין. מיקומו מחוץ למרכז העיר והשטח הגדול העומד לרשותו מסייעים בידו להיות מרכז עירוני־חברתי אלטרנטיבי, שאורחיו ימצאו בו אפשרויות בילוי בשעות הפנאי ולא רק לינה. בניגוד למלונות הפאר וההדר של סוף המאה ה־20, המתקשטים באינספור אמצעים אחוזי תזזית, מלון זה שומר על פשטות צורנית, שחיוניותה מתקבלת מהשילובים המרתקים של חומר טבעי, נוף וטכנולוגיה.

המרכז ללימודי המזרח הקרוב (אוניברסיטת המורמונים), המתחם האחרון שתכנן רוניק בהר הצופים (87–1980), עם פרנק פרגסון,<sup>130</sup> נארג בזהירות רבה בנוף. המאבק שליווה את הקמתו כמו השפיע על התכנסותו הזוהרת, כאבן יקרה, במעבה ההר.<sup>131</sup> יותר משהוא נצפה הוא צופה. התכנון הקומפקטי מסתגר מהחוץ מצד הכניסה הראשית ונפתח לרווחה אל החצרות הפנימיות, הנארגות בבינוי ובנוף. כמו כל מודול אחר בתכנון, הנוף מופיע בכל פינה ובכל קנה־מידה אפשרי. המבקר נכנס למתחם דרך חצר מגוננת שבמרכזה עץ זית עתיק מהגליל,<sup>132</sup> חוצה שער ברזל, וההדר – ששיאו במבט אל נוף העיר העתיקה – נגלה לו בהדרגה.

כשמביטים על המתחם מכיוון העיר, מבחינים בדגם חזרתי של עמודים, קשתות וסבכות עץ בחזית האחורית, השובר את המאסה, מרכך את האור ומבטיח קשר מתמיד בין פנים וחוץ. שלושה אלמנטים במתחם חורגים מקו הרקיע השטוח אך משתלבים בשפת האדריכלות הוורנולרית – גג האודיטוריום הראשי, קמרון חבית מעל הספינה המרכזית (במבנה דמוי בזיליקה), וכיפת התיאטרון המאזכרת כיפה של קבר שייח' – כולם צבועים לבן. עיצוב המתחם, כפי שמיטיב לתארו רוברט אוקסמן, הוא מופת ל"הבנה מעמיקה של ההקשר התרבותי והפיזי".<sup>133</sup>



- למרות שחוק הבנייה באבן לא חל על האזור. האבן שולבה אפוא באלמנטים הטורמיים.
- 84 למרות היתרונות שמוצאים המתכננים בבנייה הגבוהה, לא מובאת בחשבון תחזוקתם הגבוהה ושקלולה מול יכולתם הכלכלית של הידיירים, שרובם עולים חדשים; ראו רוניק בשיחה עם מלכין, לעיל הערה 18.
- 85 שם.
- 86 אברהם ארליק מנן על תוכנית-האב של ירושלים מ־1968 (אביה השמשוני, יוסף שביד), המבקשת "להעמיד סייג בפני זחילתה (פיזור, גידולה) של העיר"; ראו לעיל הערה 82, שם.
- 87 הלל שוקן מבקר את תוכניתו של וויליאם מקלין לפיתוח ירושלים, המבקשת לשמר את אופיה המיוחד של העיר ירושלים באמצעות הקפדה בטבעת ירוקה; ראו הלל שוקן, "פבר שונה של תל־אביב", הארץ, 19.12.2003.
- 88 מאה־שערים, למשל, אחת השכונות הראשונות שנבנו מחוץ לחומות העיר העתיקה, הוקמה במטרה לשפר את תנאי החיים של החרדים שחיו בצפיפות ובדוחק בתוך החומות. הבתים החדשים נבנו סביב חצרות פנימיות מאווררות, אך השבילים הצרים, לצד חריגות הבניה, גררו מצוקת מקום חדשה שהתחדדה עם הגידול הטבעי המהיר והרצון להישאר בגבולות השכונה.
- 89 הקמתה של קריית חסידים לא הושלמה לפי תוכניתו של רוניק משום מעורבותו בתכנון אוניברסיטת המורמונים.
- 90 רוניק בשיחה עם מלכין, לעיל הערה 18.
- 91 ראו יעקב מלכין, *איכות החיים ותחיית הקהילה* (תל־אביב: מסדה, 1976), עמ' 165.
- 92 התוכנית הוכנה בהמשך לרו"ח ביניים מאוקטובר 1990, שהוגש למחוז ירושלים במשרד השיכון ומסכם אפשרויות לאיתור עיר חדשה בין צור־הדסה, בית־שמש וקריית־גת, בצפיפות נמוכה עד בינונית ושיעור גבוה של בתים צמודי קרקע.
- 93 גיאורג זימל, "העיר הגדולה וחי הנפש", *אובננים: הסוציולוגיה של העיר המודרנית* (תל־אביב: רסלינג, 2004), עמ' 23–40.
- 94 רוניק בשיחה עם מלכין, לעיל הערה 18.
- 95 ראו דודי הולצמן, "מצדה, מיתוס התיישבותי?", [dudi.tripod.com/SettleMyth.html](http://dudi.tripod.com/SettleMyth.html)
- 96 ושקמונה, ללא תאריך.
- 97 רוניק מצוטט אצל נילי מרידלנדר, "בית צריך לחבוק את יושבו", מעריב, 2.4.1965.
- 98 ברונו צבי מצוטט אצל: Moshe Safdie, *Jerusalem: The Future of the Past* (Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1989), p. 15
- 99 ראו: Michael Webb, *Visible City, Metropolis* (May 1996), p. 49
- 100 רוניק מצוטט אצל שמעון בינגלמן, "סמבה ישראלית", מעריב: בית וגן, דצמבר 2002.
- 101 ראו דוד קרויאנקר, *אדריכלות בירושלים: הבנייה המודרנית מחוץ לחומות, 1948–1990* (ירושלים: כתר, 1991), עמ' 125.
- 68 העירייה הקצתה את הקרקע ומינתה ועדה לניוס התרומה שנודרשה להקמת המתחם, אלא שאז התחלפה מועצת העירייה, פרצה מלחמת ששת הימים והבנייה השהתה. רק בסוף 1967 נרתם פנחס ספיר לסייע בניוס הכספים שנודרשו להשלמת המעשה.
- 69 את ההתחרות הסגורה יזמה הנהלת הבנק עם אגודת האינג'ינרים והארכיטקטים. הצעתו של רוניק הגיע למקום השלישי. במקום הראשון זכו אריה ואלדר שרון, ובמקום השני רם כרמי. עוד השתתפו: א. אלחוני, דוד־אנטול ברוצקוס, שולמית ומיכאל נדלר, יעקב רטר ומשה זרחי. השופטים ביקרו את קישחות המודול של רוניק ואת הצבת הבניין סביב חצר פנימית.
- 70 ראו זיוה שטרנהל, "המרחק שבין רחביה לעיר הלבנה", הארץ, 19.7.2002; שטרנהל מייחסת למנדלסון, קרקאור, ראו וקאופמן את הגישה ההומנית, שיעקרה שמירה על אחדות אורגנית בין חלקי הבניין ובין לבין סביבתו.
- 71 רוניק מספר שבנטייה לאיטליה בסוף שנות ה־70 התרשם מהעיריות הימי־בינימיות כמו אורביטו טיינה, שבנייניהן בנויים בקנה־מידה אנושי וכלי הרכב מוריים מתוכן.
- 72 רוניק בשיחה עם מלכין, לעיל הערה 18.
- 73 הסכימה הגיאומטרית מוצגת בחוברת ההגשה של הפרויקט, השמורה בארכיון משרד רוניק.
- 74 רוניק מבקר את קובעי המדיניות בארץ, החוטאים באי־הבנה לחשיבותה של אדריכלות ציבורית וחוששים מדעת הקהל. האיטלקים, הוא טוען, יודעים לתכנן בפרויקטים מונומנטליים כמו כיכר סן־מרקו בוונציה, למרות שהכיכר מומנה ממיסיהם להאדרת הדוכסות; ראו אלומה הלטר, לעיל הערה 34, שם עמ' 12.
- 75 רוניק אה את הכיפה במונטריאול בזמן הקמת הביתן הישראלי ל"אקספו 67" ואף נפגש עם מולר, שביקר בארץ בסוף שנות ה־60.
- 76 ראו: Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in 19th and 20th Century Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), p. 216
- 77 ראו אבא אלחוני, *המאבק לעצמאות של האדריכלות הישראלית במאה ה־20* (תל־אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1998), עמ' 18.
- 78 ראו אורה אחימאיר ומיכאל לוי (עורכים), *אדריכלות מונומנטלית בירושלים* (ירושלים: כרמל והמכון לחקר המקרא, 1987), עמ' 57.
- 79 ראו קלוש ולריון, לעיל הערה 4, שם עמ' 153.
- 80 אריה שרון, *תכנון פיזי בישראל* (ירושלים: הוצאת המדפיס הממשלתי, 1951).
- 81 בשנות ה־60, כותב אבא אלחוני, הפכו חגורות הירק לתעלות אשפה; ראו אלחוני, לעיל הערה 77, שם עמ' 252.
- 82 אברהם ארליק, "בינו ערים, פוליטיקה ועיתונות", בתוך על ארכיטקטורה ובינו ערים, לעיל הערה 52, שם עמ' 86–87.
- 83 התנגדותו של הוועדה המחוזית לרבי־הקומות הוסרה לאחר שהושגה הסכמה על בנייה באבן,
- בניו־יורק, 1964; ראו יעקב ינאי, "ישראל באקספו 67", *הנדסה ואדריכלות* (מאי 1968), עמ' 2.
- 58 על הז'אנר הרבי־פאנו באדריכלות ראו מאירה יגידחי־מוביץ, "עמדת האחר: אלטרנטיבה לפרקטיקה קונוונציונלית", קט. צבי הקר: חמנייה (מזיאון תל־אביב לאמנות, 1996), ללא מספור עמודים.
- 59 הפרטים הטכניים לקוחים ממאמרו של ינאי, לעיל הערה 57, ומרשימתו של המעצב ג'ורג' הים, "הסיפור והגשתו", *הנדסה ואדריכלות* (מאי 1968), עמ' 11–12; בשלב התכנון נטעו רוניק, שרון ושרון למונטריאול לפתור את בעיית הגוש הרבי־פאנו החורג בבוסטון מקו הגג השטוח. רוניק הזמין לשם כך את המהנדס אוסקר סירקוביץ, שהשכיל למוזג עם הגג.
- 60 Louis Kahn, *Conversations with Students* (Houston, Texas: Rice University School of Architecture, 1998), pp. 18–19
- 61 לה קורבוזייה (1915), *לקראת ארכיטקטורה*, לעיל הערה 3, שם עמ' 197.
- 62 ראו אלכסנדר פיקרצ'יק, "יחידות מידה בבנייה המופיעות במקרא והקואורדינציה בבניה", *תווי 5* (סתיו 1968), עמ' 52–53.
- 63 הרישום חתך *הזהב: האדם הוויטרווי של* ליאונרדו דא־וינצ'י הוא מחווה גרפית לתיאור המפורסל של האדריכל הרומי מרקוס ויטרוביוס: "1. תכנונו של מקדש מבוסס על סימטריה ועל האדריכל להיצמד אל עקרונותיה בייקנות. אלה נובעים מתוך פורפורציה, המכונה ביוונית אלוגיה. פורפורציה הינה היחס שבין מידותיהם של מרכיביה של יצירה שלמה, והיחס שבין כל המכלול לבין מרכיב אחד שנבחר לשמש מודול [...]; 2. לגוף האדם נתן הטבע צורה שבה הפנים, מן הסנטר עד לקצה המצח ושוורשי השיער, שווים לעשירית מגובהו. כך גם כף היד, מן המפרק ועד לקצה האצבע האמצעית. הראש מן הסנטר ועד שיא הקודקוד – שווה לשמינית; ויחד עם הצוואר והכתף, מראש החזה ועד לשוורשי השיער – שישית". ראו ויטרוביוס, על *אודות האדריכלות*, תרגום: רוני רייך (תל־אביב: דביר, 1997), עמ' 68–69.
- 64 לה קורבוזייה פרסם שני ספרים בשם *מודולור* (ב־1948 וב־1954), ואף רשם את סולם המידות של ה"מודולור" כפסטן; ראו *אמנות בעידן הטכנולוגי*, יחידות 5–6 (תל־אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1981), עמ' 84–85.
- 65 חילוקי דעות עקרוניים התגלעו בין ראו לרוניק ובין ראו לממיינים ורוניק השלים את הבניין לבדו; כך עולה מפרוטוקול ועדת הפיתוח מס' 81 מ־3.1958.
- 66 ראו לה קורבוזייה, לעיל הערה 3, שם עמ' 235.
- 67 בתוכנית הרעיונית (1898) ביקש האוורד לשפר במאפיינים ככריים את איכות החיים הבעייתית בערים התעשייתיות של המאה ה־19; ראו פרמפסון, לעיל הערה 1, שם עמ' 25–26.

- 24 רוניק בשיחה עם מלכין, לעיל הערה 18.
- 25 שם.
- 26 מתוך דברים שנשא רוניק בטקס חלוקת פרס רכטר לשנת 1990, מתוך תפקידו כיו"ר אגודת האדריכלים ומתכנני ערים בישראל, ראו *מהנדסים, אדריכלים וטכנולוגים* (דצמבר 1990), עמ' 13.
- 27 זאב רכטר, מבכירי האדריכלים בארץ, נולד ברוסיה, עלה ארצה ב-1919, ולמד אדריכלות ברומא (1926-1927) ובפריז (1930-1932). נמנה עם קבוצת האדריכלים ה"מייסדים" שביקשו להשריש בארץ את עקרונות המודרניזם, לצד אריה שרון, יוסף נויפלד, דב כרמי, שמואל ברקאי ועוד. אדריכלי הקבוצה תפסו עמדות מפתח באגודת האינג'נירים והארכיטקטים ועם הזמן גם בבנייה הציבורית; ראו רן שחורי, *זאב רכטר*, בסדרה *אמנים ישראלים* בעריכת מרדכי עומר (ירושלים ותל-אביב: המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, הקיבוץ המאוחד וכתר, 1987), עמ' 19.
- 28 רוניק מצוטט אצל אלי תבור, "אדריכלות כהגשמת החלום הצינוני", *מהנדסים, אדריכלים וטכנולוגים* (אפריל 1995), עמ' 10.
- 29 רק ב-1954 נטס רכטר לברזיל ופגש שם, בתיווכו של רוניק, את נימאייר, קוסטה ובורלה מרקס. רכטר התפעל מגישתו הפילסטית של נימאייר, מדרכו לשאול שאלות ומיחסו למקום. "מסקנותו מביקור זה", כתב רן שחורי בספרו על רכטר, היא "ההכרח לשמור קשר עמוק יותר עם האמנויות האחרות"; ראו שחורי, לעיל הערה 27, שם עמ' 59. במכתב מברזיל ששלח לרוניק מתייחס רכטר לתפיסתו ה"פילסטית-אמנותית" של נימאייר.
- 30 רוניק עבד לצד יעקב רכטר, בנו של זאב, על תכנון הביתן הישראלי לבינאלה של ונציה, 1952.
- 31 היינץ ראו נולד בגרמניה, למד נגרות ועיצוב פנים בברלין, עלה ארצה ב-1933 ועבד במשרדו של ריכרד קאופמן. היה אינדוידואליסט ואדריכל יוצא-דופן, ששמר על פרטיותו בקנאות. בקהילה המקצועית נודע במימונתו הגבוהה ובהקפדתו על פרטים. בשנים 1949-1953 עבד באגף התכנון של משרד ראש הממשלה, ושם הכין ב-1949 תוכנית רעיונית כוללת לפיתוח ירושלים. בראשית שנות ה-50 היה בין מנסחי תוכנית-האב לקריית האוניברסיטה בנגעת רם, לצד ריכרד קאופמן ויוסף קלווין. בנוסף לשלל הבניינים שבנה בירושלים, ראו היה מעורב בחידוש ושימור בניינים היסטוריים בעיר, דוגמת בית טיכו. בשלוש השנים האחרונות לחייו לימד אדריכלות ותכנון ערים באוניברסיטת מנצ'סטר, אנגליה.
- 32 רוניק מצוטט אצל תבור, לעיל הערה 28, שם.
- 33 ראו: *Jerusalem's New Temple*, *Time Magazine*, 1957.26.8; המאמר מתבסס על חומרים ששלח ראו לעיתון בלי להזכיר את שמו של רוניק.
- 34 רוניק מצוטט אצל: Aloma Halter, "The City of David: Images and Shapes come easier than words to architect David Reznik", *The Jerusalem Post Magazine*, 6.12.1995.
- 35 השימוש בטון מזוין, מהחומרים המזוהים ביותר עם הזמן, מאפיין פריוקטים מרכזיים של מבשרי האדריכלות המודרנית: התיאטרון בשדרות האליזה (1913) בתכנון אוגוסט פרה (Perret), מחלוצי הבנייה בטון; כיפת מעויני הזכוכית בביתן הזכוכית שתכנן ברונט טאוט (Faut) לתערוכת הוורקבונד בקלן, 1914; מבני השלד שתכנן פייר-לואיגי נרווי (Nervi) בשנות ה-30 המאוחרות.
- 36 לוסיו קוסטה טוטן שנימאייר, בניגוד לאדריכלים מודרניסטים אחרים, לא ניסה להצדיק בנימוקים פונקציונליים את בחירתו בביטוי הפלסטי, לעיל הערה 12, שם עמ' 1.
- 37 שיטות תכנון דיג'יטליות שפותחו בסוף שנות ה-80 איפשרו את יישום של רעיונות מהפכניים באדריכלות, דוגמת שדה התעופה בקנסי, אוסקה, יפן (1994), בתכנון רנצו פיאנו (Piano), מחזיאן גונגהיים בבילבאו (1992-97) בתכנון פרנק ג'רי (Gehry), או כיפת הרייכטסגא בברלין (1995-99) בתכנון נורמן פוסטר (Foster).
- 38 ב-1918 התקין המשול הבריטי בירושלים, רונלד סטורס (Storrs), תקנה האוסרת על בניית חזיתות בעיר שלא מאבן ירושלמית.
- 39 מנדלסון נודע כ"מדרניסט אקספרסיוניסט", בזכות רישומיו ופרויקט הרגל שלו, מצפה הכוכבים של אלברט איינשטיין בפיסטד, גרמניה (1919-21).
- 40 קווים ישרים; קומת כיסא מפולשת על עמודים עגולים (פילוטי); מארג של סוככי שמש בחזיתות; חלונות פס אופקיים; דגש אופקי.
- 41 ראו דוד קרויאנקר, *קריית אדמונד י. ספרא, נגעת רם: תכנון ואדריכלות, 1953-2000* (ירושלים: האוניברסיטה העברית, 2002), עמ' 64; קרויאנקר מכתיר את הקבוצה הירושלמית כשמרנית. בפועל היו רוב חבריה (ביניהם דודיאטול ברזקוס והיינץ ראו) מודרניסטים, שגילו פתיחות לרעיונות חדשים ולטכנולוגיה מתקדמת.
- 42 כיפות אבן על גגות קברי שיח' או קברי צדיקים (דוגמת קבר רחל בבית-לחם) היו למוטיב משפיע באדריכלות של מסגדים, בבנייה הנוצרית והעותמנית ובבנייה המנדטורית בירושלים.
- 43 תפקידו של המהנדס בתכנון מובהר היטב בספרו של פיטר רייס *דמיון של מהנדס: האדריכל הוא שקובע את מסגרת הדברים*, ואילו המהנדס מעניק את צורתם הייחודית; ראו פיטר רייס, *דמיון של מהנדס*, תרגום: ליטל ידן (תל-אביב: בבל, 2002), עמ' 11.
- 44 Ellen Perry, "The Architecture of Israel", *Progressive Architecture* (March 1965), p. 172
- 45 רוניק, בשיחה עם איזיקה גאון בסרט של גל גאון (אוגוסט 1982), מבחיר בכל הדממות שצורת המבנה נולדה בניסיון להגדיר-מחדש את כיפת בית הכנסת.
- 46 ראו ארתור גליקסון, "פרס רכטר 1965: בית הכנסת האוניברסיטאי בירושלים", *הנדסה ואדריכלות* (יוני 1965), עמ' 20; המהנדס אולקסיצ'ר מוחה במכתב לרשות האוניברסיטה (7.8.1957) על שלא קיבל קרדיט של שותף לתכנון, למרות שלטענתו לקח חלק בהחלטות עקרוניות כמו הצבת העמודים הנושאים את הכיפה, ההפרדה בין התמיכה בכיפה למסד אולם התפילה, ועיצוב גרם המדרגות הנתמך מעצמו; המכתב שמור בארכיון משרד רוניק.
- 47 שם, שם.
- 48 ראו *Time Magazine*, לעיל הערה 33, שם.
- 49 קאהן הציג מבנה מרכזי תחום במעטפת עמודים, החורגים מהגג ומאפשרים לאור יום לחדור פנימה דרך מרווחים נדיבים. בחוות-ידעת שכתב רוניק למחלקה לתרבות תורנית במשרד החינוך, ירושלים (5.4.1978), הוא ממליץ לשקול-מחדש את קבלת הצעתו של קאהן מ-1968 לבית הכנסת "החורבה", תוך הקטנה מסוימת של קנה-המידה. הוא מממק את המלצתו בערכה האדריכלי של התוכנית ובתרומתה לנוכחות היהודית בעיר העתיקה. לטענת רוניק התוכנית לא יצאה אל הפועל משום שהחזרה נעלם והאוניברסיטה התערה מהפרויקט.
- 51 נרווי, מהנדס איטלקי שתכנן בין השאר את הגג הסוכך הנשען על מסגרות בטון מזוין לאיצטדיון העירוני בפרינצה (1930-32), נחשב לאבי אדריכלות ההייטק בבטון.
- 52 ראו אברהם ארליק, "הרהורים ארביסטיים בירושלים", בתוך *על ארכיטקטורה ובינוי ערים* (חיפה: הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, היחידה לתיעוד הארכיטקטורה, פרסום 6, 1983), עמ' 95.
- 53 מתוך הצהרת כוונות לתכנון מחזיאן לעתיקות חצור, קיבוץ איילת-השחר, 1962, השמורה בארכיון משרד רוניק.
- 54 שטחי השירות מופרדים מהבניין המרכזי של המחזיאן, בדומה לנועשה בבית הכנסת בנגעת רם ובד קנדי. חזיתות ביתן השירות עשויות לבני סיליקט.
- 55 המחלקה להנצחת החייל במשרד הביטחון ארגנה התחרות סגורה, בהשתתפות תשעה אדריכלים, לתכנון ד' לחללי הצוללת.
- 56 ב-1999.28.5 נמצאו שרידי הצוללת בעומק של כשלושה קילומטרים במעמקי הים התיכון. מתוך המסמכים שליוו את ההצעה להתחרות, השמורים בארכיון משרד רוניק.
- 57 רוניק הזמין להצטרף לאריה שרון ואלדר שרון בתכנון הביתן במונטריאול, בעקבות ביטול בנייתו של הביתן הזוכה לתערוכה הבינלאומית