

## ”היכן הם חבריא אותם הימים

שדפקנו את רינה בגן השקמים”\*:

דימויה של העיר העברית הראשונה

בלחזות השכונה של חנוך לוין\*\*

עמרי יבין

### תחנה מרכזית תל-אביב: תחנת המוצא

ההנחה הרווחת במחקר היא כי שכונת נווה שאנן, השכונה שבה גדל ובגר חנוך לוין, היא השכונה שמזינה את עולמו הדרמטי, ועליה מתבסס המרחב שהוא מנכיח. כך, למשל, מתאר חיים נגיד את השכונה ואת הקשר בינה לבין העולם הלוויני:

אחד הרחובות המתפוררים בקצה נווה שאנן, מקום משכנה של התחנה המרכזית של תל-אביב, שהיה בשנות ה-40 וה-50 מקום מושבם של אנשים קשי יום, העושים לפרנסתם בזיעת אפם. זוהי כברת הארץ המזינה את עולמו הדרמטי. היא שונה לחלוטין מתל-אביב המנדטורית והקיצית, עם דוכן הגלידה של ויטמן, המתוארת בסיפורי הנעורים של משה שמיר, או מן המושבה הטובלת בירק של ס. יזהר; מן הכרך המפתה בכזביו הבורגניים את חדוה ושלומיק של אהרון מגד, באמצע שנות ה-50 ב”חרווה ואני”, וודאי שהיא רחוקה ת”ק פרסה מירושלים עמוסת החדרות, המוקפת בהרים חורשי הרעה, של עמוס עוז.

גם זוהי ארץ ישראל, אך היא מיוצגת על-ידי שכונה מסואבת, שבה שוכן בית המרקחת של בלה ברלז, וממנה מגיחים יעקובי ולידנטל לטיוליהם לעת ערב על גדת הנהר, ושמואל ספרול הוזה בה על גיין, הבלונדינית שופעת האיברים מטקסט. זוהי השכונה שבה מתרוצץ פופר הרווק, הידיד המסור יתר על המידה, בין שוורץ ושוורציקסה. זוהי אותה שכונה שממנה יוצא עם מזוודתו לשוויץ ההזויה אלחנן גלרנטר ב”אורזי מזוודות”, ואליה חוזר מחו”ל קרום, לאחר שניסיונו להיחלץ משלולית חייו עלה בתוהו. בשכונה זו נמצא בית הכנסת שבו נושא ספרול תפילת ערבית ב”סוחר גומי” ובה חי ומת יונה פופוך מ”מלאכת החיים”.

\* חנוך לוין, ”שיר געגועים לתל-אביב הקטנה”, מה איכפת לציפור, סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1987, עמ' 190.

\*\* אני משתמש במונח ”מחזות שכונה”, היות והסיווג המקובל של הדרמה הלווינית, המבוסס בעיקרו על ההבחנה בין הקומדיות לבין מחזות המיתוס (למשל: חיים נגיד, צחוק וצמרמורת, אור-עם, תל-אביב 1988, עמ' 127; מיכאל הנדלולץ, חנוך לוין על-פני דרכו, ידיעות אחרונות/ ספרי חמד, תל-אביב 2001, עמ' 19; יצחק לאור, ”הקומדיה של חנוך לוין: פטישום תיאטרוני כאופן קיום”, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב 1999, עמ' 17), איננו מספק בדיון שנקודת המוצא שלו היא המרחב. מובן שהשימוש במונח ככינוי לסוגה מסוימת בתוך הדרמה הלווינית מצריך דיון מפורט בשאלת הסיווג, אך זהו דיון שיעריעה זו קצרה מלהכילו.

1. נגיד, צחוק וצמרמורת, עמ' 37.
2. למשל: שוש אביגל, "משפחת ליון רוצים לחיות", דבר השבוע (3/5/1985), עמ' 13-15, 34.
3. "יעקובי ולידנטל", עמ' 185-191. במה שנוגע למראי מקום שמתייחסים למחזות ליון, אציין רק את שם המחזה ואת מספר העמוד בכרך שבו הוא מופיע, בסדרת קובצי המחזות שראתה אור בין השנים 1988-1999 בהוצאת הקיבוץ המאוחד (לעתים בשיתוף עם הוצאות ספרי סימן קריאה ואו ספרי תל-אביב): "סולומון גריפ", "חפץ", "יעקובי ולידנטל", "נעורי ורדה'לה" ו"שיץ", בתוך חפץ ואחרים, 1988; "קרום", "פופר", "סוחרי גומי", "הלוויה חורפית" ו"ארוזי מזונדות", בתוך סוחרי גומי ואחרים, 1988; "מלאכת החיים", בתוך מלאכת החיים ואחרים, 1991; "הופס והופלה", בתוך הוונה מאוהיו ואחרים, 1996; "רווקים ורווקות" בתוך החולכים בחושך ואחרים, 1999; "איחש פישר" בתוך החייל הרזה ואחרים, 1999.

השכונה המרופטת הזאת נטועה, כאמור, במציאות הקרובה של חיי המחבר.<sup>1</sup>

תיאור זה של נגיד, שמצוטט לא אחת, מקובל בנוסח זה או אחר גם על כמה מבקרים נוספים.<sup>2</sup> ואולם דומני כי הנחרצות שבה נגיד כורך את תל-אביב הביוגרפית של ליון עם המרחב של עולמו הדרמטי, מובילה אותו לאי-דיוקים בהגדרת המרחב הזה ומכשילה אותו בניסיון לפענחו. "השכונה המרופטת", אומר נגיד, היא השכונה שממנה "מגיחים יעקובי ולידנטל לטיוליהם לעת ערב על גדת הנהר". למעשה, על-פי המחזה, ה"טיול" הזה, שאליו עוד אתייחס בהמשך, נערך בין בית הקפה לבין גדת הנהר, שני אתרים שמתווים במידה רבה את נופו של עולם המחזה.<sup>3</sup> זהו נוף שקשה מאוד לקשור באופן גורף לשכונת נווה שאנן, שכונתו של ליון. לפחות לגבי הנהר, ניתן לקבוע בוודאות מוחלטת כי כזה לא נמצא במרחק שמאפשר גיחה מן השכונה לטיול של ערבית. אמנם לא הרחק ממתחם התחנה המרכזית עובר ערוץ נחל אילון (ואדי מוסררה), אך מדובר בנחל אכזב, שתכופות הזרים בעיקר שפכים ושהתואר נהר ודאי אינו יאה לו, וכפי הנראה גם לא נתפס מעולם בהוויה התל-אביבית כיעד לטיולים. בהמשך אראה כי גם ניסיון לקשור את הנהר של יעקובי ולידנטל עם נהר הירקון לא יעמוד במבחן המציאות התל-אביבית הממשית.

נגיד מוסיף ומציין כי בשכונה הזאת, שכונתו של ליון, הוזה שמואל ספרול מהמחזה סוחרי גומי על ג'יין שופעת האיברים מטקסס. יש לציין שעל-פי המחזה, התמונה מתרחשת בטיילת על שפת הים, ואפשר להוסיף כי במקרה זה המיקום הוא שמעניק לתמונה את מלוא משמעותה. מובן שגם חוף הים איננו חלק מנופה של שכונת נווה שאנן הממשית, ואף לא נתפס מעולם כחלק מן הסביבה המידית שלה. אי-דיוקים אלה, הניכרים בניסיונו של נגיד לאתר ולתאר את המרחב של העולם הליוני, נובעים מתפיסה שמניחה קשר גורף בין המרחב הביוגרפי של ליון לבין המרחב המונכח במחזות.

חוקרים אחרים זהירים יותר באופן שבו הם קושרים את תל-אביב הביוגרפית של ליון לעולמו הדרמטי הייחודי. יצחק לאור אינו חולק על כך שלשכונה שבה גדל ליון, שכונה שהוא מעדיף לכנות "שכונת עוני, שכונה מעורבת מן הבחינה האתנית", הייתה השפעה מכרעת על בניית "המדומה של האדם החברתי" של ליון, אך לאור אינו קושר את השכונה למרחב של עולמו הדרמטי.<sup>4</sup> לדיון מעמיק יותר בשאלת המרחב המונכח במחזות השכונה נדרש גד קינר. קינר קובע כי "גם אם ברמת האוטוביוגרפיה מדובר בדרום תל-אביב, אין הטקסטים התיאטרוניים מייצגים מתחם גאוגרפי מוגדר, אלא מהווים, כמו בתפאורה של מחזה או סרט אקספרסיוניסטי, החפצה גרוטסקית מטונימית של גאוגרפיה מנטלית".<sup>5</sup> קינר מבחין אפוא בין תל-אביב הביוגרפית של ליון לבין

4. לאור, "הקומדיה של חנוך ליון", עמ' 19-22.
5. גד קינר, "נוכחותם, עיבודם, איבודם ושליטתם של יסודות נוף ארץ-ישראלי ביצירות חנוך ליון", עלי ש"ח 48 (חורף תשס"ג-2002), הקיבוץ המאוחד וברית התנועה הקיבוצית, עמ' 168.

המרחב האורבני המונכח במחזות השכונה, ואולם את המרחב הזה הוא ממחר להכפיף לסובייקט הלויני ולעיצובו ואיננו ממפה ובוחר אותנו כשלעצמו.

אפשר מן הסתם להניח כי שכונת נווה שאנן, השכונה שבה גדל לוינ ושיסיפקה לו את "מראות השתייה"<sup>6</sup>, אכן שימשה לו באופן טבעי מקור השראה לעיצוב המרחב של עולמו הדרמטי, בעיקר זה של מחזות השכונה. אך כבר במחזות אלה מעצב לוינ מרחב בדוי, שניכרים בו עקבותיהם של מרחבים ממשיים מוכרים אחדים, ושמתח היחסים ביניהם הוא המתווה את נופו ההטרטופי הייחודי.<sup>7</sup>

### בין המרחב הילידי למרחב הגולתי<sup>8</sup>

במאמרה על המרחב ביצירת יעקב שבתאי, מדברת חנה סוקר-שווגר על התפקיד הפרדוקסלי שתל-אביב ממלאת בשיח הציוני – מצד אחד כעיר ילידית עברית, המשמשת מרכז לבית הלאומי המתהווה, ומצד שני כעיר מהגרים, עיר פלורליסטית, דקדנטית, המנוגדת לערכי הציונות.<sup>9</sup> אני מבקש לאמץ כאן את ההבחנה של סוקר-שווגר ולהוסיף כי את שני הפנים הללו של תל-אביב אפשר לראות כשני מרחבי חיים<sup>10</sup> שונים – המרחב הילידי והמרחב שאני מבקש לכנותו כאן גולתי. ביחסי-הגומלין הפרדוקסליים ששני מרחבים אלה מקיימים, הם יוצרים את המרחב (ההטרטופי) המזוהה עם תל-אביב.

עם זאת, יש להדגיש כי בשיח הציוני קיימת, מטבע הדברים, העדפה ברורה למרחב של תל-אביב הילידי על פני המרחב של תל-אביב הגולתי. את ההעדפה הזאת אפשר לראות היטב בספרות ה"תל-אביבית". אמנם לצד טקסטים הנאמנים עד תום למרחב הילידי של העיר – שבתוכם תופסים מקום של כבוד סיפורי נחום גוטמן<sup>11</sup> – יש טקסטים רבים המנכיחים את המרחב הגולתי שלה. עם זאת, גם הטקסטים היותר חתרניים, הטקסטים שמנכיחים את תל-אביב כעיר מהגרים הטרוגנית, אינם מוותרים על ההתרפקות הנוסטלגית על תל-אביב הילידי, על תל-אביב כעיר עברית ראשונה. הדבר בולט, למשל, בקובץ סיפורי הקצרים של נסים אלוני הינשון.<sup>12</sup> הסיפורים מתרחשים כולם על גבול יפו-תל-אביב ומתארים תרבות שוליים של מהגרים קשי יום, החיים ב"שכונת עניים" בימים שלפני קום המדינה. במקביל נוכחים בסיפורים אלה במפורש, אם כי בדרך מעודנת מאוד, הנופים ההיסטוריים והגאוגרפיים של תל-אביב הילידי.<sup>13</sup> גם יעקב שבתאי שנמנה עם הסופרים התל-אביביים שחשפו את פניה ההטרטופית של העיר, אינו מוותר על ההתרפקות הנוסטלגית על המרחב הילידי שלה.<sup>14</sup> תופעה דומה אפשר לזהות בטקסטים של עמוס קינן. ברומן את והב בסופה, קינן מתאר את רחוב הירקון במילים אלה: "הגעתי אל

6. אני משתמש כאן בביטוי שהושאל מביאליק על-ידי חיים שהם, המדבר על המחזאי הישראלי יליד הארץ, שמעצב במחזותיו מציאות קונקרטית, "המגודרת על-ידי 'מראות שתייה' – חויתיים כאידיאלוגיים – שאותה קלטה עינו בעורו נער'" (חיים שהם, הדרמאה של דור בארץ [אתגר ומציאות בדרמה הישראלית], אור-עם, תל-אביב 1989, עמ' 10).

7. המושג "הטרטופיה" שטבע מישל פוקו, מציין סוג של מיקום-גנר – מיקום ממשי במובן זה שהוא ניתן לאיתור בתוך כל תרבות ונמצא בקשר עם כל המיקומים האחרים שאדם פוגש בלב אותה תרבות, ועם זאת הוא מחוץ לכל מקום, במובן זה שהוא סותר את כל המיקומים האחרים שהוא קשור עמם. אחד העקרונות שמייחס פוקו להטרטופיה הוא שהיא "מאפשרת קיום זה לצד זה, במקום אחי, אחד, לכמה מרחבים, כמה אתרים, שבמהותם אינם מתאימים זה לזה" (Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16 [1986], pp. 24-25).

8. אני משתמש כאן בכינוי גולתי, ולא גלתי, כדי להתרחק מהשיפוט הערכיים (בדרך כלל השליליים) הקשורים במושג הגלות ובתואר גלתי. בניגוד למרחב הילידי, שהוא המרחב המקומי ה"אוטנטי", המרחב הגולתי הוא מרחב שמתייחד בסממני "ארץ אחרת".

9. חנה סוקר-שווגר, "זה המקום": על המרחב ביצירת יעקב שבתאי, מכאן ב' (יולי 2001), עמ' 41-40.

10. השימוש במונח "מרחב חיים" הוא על-פי אדוארד סוזה. סוזה מאמץ ומשכלל את מודל המרחב החברתי התלת-ממדי של לפבר (Henri Lefebvre, *The Production*

*of Space*, Translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1991). בראיית המרחב הביקורתית של זמננו, שאותה הוא מכנה מרחב-שלישי ("Thirdspace"), סוּחָה מבחינן בשלושה מרחבים הפועלים במשולב: א. מרחב נתפס (Perceived), הקשור בעיקר בחומריות קונקרטית של צורות מרחביות, בדברים שניתנים למיפוי אמפירי; ב. מרחב נהגה (Conceived), הקשור בעיקר ברעיונות על מקום, בחשיבה של המקום ובייצוגים יצירתיים של המרחביות האנושית; ג. מרחב החיים (Lived), מרחב שפורץ את הרואלים המסורתי של מרחב חומרי מול מרחב רוחני. זהו המרחב הנחווה, מרחב שמשלב את הממשי והמדומיין באופן סימולטני (Edward Soja, *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Malden, Massachusetts – Oxford, 1996, pp. 53-82).

רחוב הירקון. בתים טחובים עם טיח מתקלף, בתים חשוכים אבלים, בתים שנשכחו ואשר מלכתחילה לא היה להם זיכרון, שתמהונים יוצאים מחצרותיהם במכנסיים פרומים"<sup>15</sup>. אבל לרחוב הירקון מגיע קינן היישר מביקור אצל גברת אחת, חנה שטרק שמה, שגרה ברחוב הרב קוק 11, בחצר מצד ימין. לדירות מסוג דירתה של גברת שטרק שומר קינן תיאור נוסטלגי שהוא ההפך הגמור מן התיאור הדקדנטי של רחוב הירקון, למרות הסמיכות הגאוגרפית: "פעם הכרתי את הדירות האלה בחצר. מורות, גננות, גרושות. או בחצר, או בחדר הכביסה על הגג. חצרות של חול וכורכר עם היבסיקוס וגרניום ועץ תות וללכת בחושך. ואם זה על הגג, לטפס בחדר מדרגות ישן חשוך [...]".<sup>16</sup> כמו אלוני ושבטאי, גם עמוס קינן, שלא פעם מתאר את תל-אביב כעיר של זימה וזוהמה, אינו מוותר על ההתרפקות הנוסטלגית על עיר הגנים הילידית.

על רקע היחס המיוחד שתל-אביב הילידית מקבלת, אפילו מצד סופרים כמו אלוני, שבתאי וקינן, שאינם נרתעים מפני חשיפת פניה הגולתית של העיר, בולט מאוד יחסו של לזין אל עיר מכורתו. כבר באחד השירים הראשונים שפרסם, "שיר געגועים לתל-אביב הקטנה"<sup>17</sup>, שיר שממנו שאלתי את הכותרת לחיבור זה, לועג לזין להתרפקות הנוסטלגית על תל-אביב הילידית ומגחך עליה. במחזות שבאו אחר-כך המשיך לזין במגמה זו – פירק את המרחב הילידי של תל-אביב ולעומת זאת העצים ושלל את המרחב הגולתי שלה.

## תל-אביב כהטרוטופי

את המרחב הפיזי המונכח במחזות השכונה של לזין ניתן אכן לזהות עם תל-אביב המוכרת מן המציאות הממשית. אלא שאת תל-אביב זו לזין מנגח במרחבים אחרים ומשעבד אותה למרחב הבדיוני ההטרוטופי שהוא מעצב. לשם כך מפעיל לזין שלוש אסטרטגיות עיקריות.<sup>18</sup> בראש ובראשונה לזין מנתק את תל-אביב מן העורף היבשתי שלה, ולמעשה מן ההקשר (הגאוגרפי) הישראלי, ובאמצעות אסטרטגיה של הסמכה (Juxtaposition) מעמיד אותה מול מרחבים פיזיים קונקרטיים משאר העולם (בדרך כלל ערים אחרות באירופה ובאמריקה). נוסף לכך הוא משתמש באסטרטגיה של חשיפה כפולה (Superimposition), כשהוא מניח על גבי המרחב העירוני הכולל של תל-אביב את מרחב השכונה (שכונת נווה שאנן) וממזג את השניים למרחב חדש, מרחב של "שכונה-עיר" או של "עיר-שכונה". (מובן שבכך מערער לזין על היחסים הטבעיים שבין העיר לבין השכונה המוכלת בתוכה.) לבסוף מחדיר לזין לתוך המרחב הזה של "עיר-שכונה" מרחב נוסף, שניתן לזהות בו את מרחב העיירה היהודית המזרח-אירופית. מרחב זה מוחדר באמצעות אסטרטגיה של שיבוץ (Interpolation), כלומר – בתוך המרחב המזוהה

11. למשל: נחום גוטמן, עיר קטנה ואנשים בה מעט: סיפורים על ראשיתה של אצחוזת בית היא תל-אביב, זמורה-ביתן (דביר), תל-אביב 1999.
12. נסים אלוני, הינשוף, עם עובד, תל-אביב 1996.
13. בתיה גור, "אחרית דבר", בתוך נסים אלוני, הינשוף, עם עובד, תל-אביב 1996, עמ' 87.
14. סוקר-שווגר, הערה 9 לעיל, עמ' 39-44.
15. עמוס קינן, את והב בסופה, תור, ירושלים 1988, עמ' 45.
16. שם, עמ' 42-43.
17. לזין, מה אכפת לציפור, עמ' 190.
18. האסטרטגיות וכינוייהן הן על-פי בריאן מקהייל. מקהייל,

שמסתמך על המושג "הטרטופיה", מדבר על מה שהוא מכנה "אזורים" (Zones) בספרות הפוסטמודרנית. במסגרת הדיון הוא מצביע על אסטרטגיות שונות של בנייה/פירוק של הקונסטרוקט המרחבי הננקטות ביצירות שהוא בוחן (Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York and London 1987, pp. 45-49).

19. "מלאכת החיים", עמ' 153 (ההדגשה שלי, ע"י).

20. "הלוויה חורפית", עמ' 287.

21. "קרום", עמ' 63.

22. גר קינר מזהה את הגן שלידי הים במחזה קרום ויוקא עם גן צ'רלס קלור, "גן צילומי המתחננים" (קינר, הערה 8 לעיל, עמ' 162); לדעתי, יזהוי זה אינו מתיישב עם מכלול הסימנים הניתנים בטקסט.

23. הדבר כולט היטב בסדרת המערכונים הקצררים המכונה מדר'ד תל-אביב מקוצר: איך להתחיל עם בחורה. המערכונים מתרחשים במקומות מפגש קונקרטיים בתל-אביב (רוכם כחי קפה): "המלוכלך" מול קולנוע חן, "כסית", קפה "יורד", "פינתי", פאב "השופטים", קפה "שטרן", "הגלריה הלבנה", קפה "תמר", קפה "צמרת" (מעל "צוותא"), ולבסוף – "המלוכלך" השני מול קולנוע חן (לוי, מזה אכפת לציפור, עמ' 191-194).

עם תל-אביב, לוי משבץ אלמנטים מן המרחב ה"יהודי". אפשר לומר כי שלוש האסטרטגיות הללו יוצרות את שלוש התופעות האורבניות המרכזיות של תל-אביב של לוי.

כאן המקום להעיר כי תנאי יסוד המסייע ללוי להשתמש בתל-אביב כחומר גלם לעיצוב המרחב הבדיוני שלו, קשור בעובדה שלא רק שהמחזות אינם נוקבים בשמה המפורש של העיר, הם גם אינם מנכיחים ואינם מאזכרים נקודות ציון המזוהות בלעדית עם תל-אביב (כלומר, באופן שאינו מאפשר לייחס אותן למרחבים אורבניים אחרים). הדבר בולט באותם מקומות שבהם נדמה שחסר רק קצת כדי שתל-אביב תהיה נוכחת באופן מפורש. הנה כמה דוגמאות כאלה: בהוראות הפתיחה למחזה מלאכת החיים, לוי אומר ש"כל העלילה מתרחשת בליל חורף אחד בעידנו"<sup>19</sup>. מובן שאפשר בהחלט להניח שמחזאי תל-אביב שמחזותיו מוצגים תדיר על בימות התיאטרון הקאמרי ו"הבימה" ושמדבר על העיר שאותה הוא חולק עם צופיו (או עם קוראיו), מצביע על תל-אביב, אבל הדבר אינו נאמר במפורש. במחזה הלוויה חורפית, כאשר אנשי חברת החתונה שהמריאו מחוץ הים בתל-אביב, נוחתים בהימלאיה ומנסים להבין היכן הם נמצאים, מסביר רשם, אבי הכלה: "עפנו צפונה, היינו באוויר עשר דקות, אנחנו בסביבות הרצליה"<sup>20</sup>. אמנם גם כאן לא נאמר במפורש שהאנשים המריאו מתל-אביב, אבל לפי הקלישאה הגאוגרפית הרווחת, העיר שנוסעים ממנה עשר דקות צפונה ומגיעים להרצליה היא תל-אביב. אחת התמונות במחזה קרום (תמונה 24) מתרחשת ב"גן מול הים", שאליו קרום ושקיטא מביאים את תוגתי החולה כדי שיראה בפעם האחרונה את השקיעה. על הגן הזה נאמר שהוא נמצא מול הים (הים ממערב לו) לצד מלון הילטון, שנמצא משמאל, כלומר מדרום לו.<sup>21</sup> אמנם באופן תאורטי אפשר שתימצאנה על פני הגלובוס נקודות ציון נוספות המתאימות לקואורדינטות המתוארות כאן, אבל בהחלט ניתן להניח שמדובר בגן העצמאות בתל-אביב, למרות שזה אינו נזכר בשמו המפורש.<sup>22</sup> אלה הן רק דוגמאות ספורות שמבליטות את הימנעותו של לוי מהתייחסות ישירה לגאוגרפיה המוסכמת של תל-אביב. על רקע העובדה שבסאטירות שלו מתייחס לוי ישירות לעיר מכורתו,<sup>23</sup> בולט אף יותר האיפול שהוא מטיל עליה במחזות השכונה.

אפנה עתה לסקירת שלוש התופעות האורבניות המרכזיות המאפיינות את תל-אביב של לוי, ואנסה לעמוד על השלכותיהן ומשמעויותיהן.

### א. תל-אביב כעיר-עולם: שדה התעופה, תחנת האוטובוס, חוף הים

תל-אביב של לוי היא ישות עירונית אוטונומית, במובן זה שהיא מנותקת כמעט לחלוטין מהקשר גאוגרפי ישראלי וניצבת לעצמה מול

24. "געוירי ורדה'לה", עמ' 290.  
 25. "קרום", עמ' 11-12. על הקשר בין תמונת הפתיחה של קרום לבין תמונת הסיום של נעוירי ורדה'לה עומד מיכאל הנדלזליץ (הנדלזליץ, חנוך לוי'ן על-פי זרכו, עמ' 49).  
 26. "אורזי מזורות", עמ' 329 ועוד.  
 27. "פופר", עמ' 133.

(בעיקר ערי) שאר העולם. דומה שמרבית הדרכים לעיר וממנה עוברות בנמל התעופה, שנתפס כמבוא העיקרי לעיר וכמוצא הכמעט-יחיד ממנה. לראשונה מופיע נמל התעופה כזירת התרחשות בתמונת הפרידה של ורדה'לה (התמונה האחרונה במחזה נעוירי ורדה'לה<sup>24</sup>) ומיד לאחר מכן בתמונת קבלת הפנים של קרום (התמונה הראשונה במחזה קרום<sup>25</sup>). הוא מוסיף ומופיע כזירת התרחשות במחזות נוספים ונזכר כיעד מרכזי באחרים, במיוחד במחזה אורזי מזורות.<sup>26</sup>

בתל-אביב של לוי'ן יש גם שירות של תחבורה ציבורית יבשתית. לשירות האוטובוסים הזה יש תחנה מרכזית, שבמחזה פופר היא אף נוכחת כזירת התרחשות.<sup>27</sup> אלא שלוי'ן מוציאה את התחנה המרכזית הזאת מההקשר השגור כאשר פופר החולה שולח לשם בשעת לילה את כץ ידידו למצוא לו אישה:

**פופר:** כץ, ידידי היחיד והבריא, לך לתחנה המרכזית ומצא לי מישהי שעוזבה הכל מאחוריה וגם איחרה את האוטובוס האחרון.<sup>28</sup>

28. שם, עמ' 128.

ואחר-כך:

**כץ:** ומה כבר אפשר להשיג בתחנה המרכזית בלילה?  
**פופר:** [פוקח עיניו] תתפלא איזה הזדמנויות. כל האוטובוסים נסעו, רכבות אנשים בדרכם הביתה, ובחושך, בדממה, נשכח לו הדוברבן. אני רוצה את הדוברבן.<sup>29</sup>

29. שם, עמ' 129.

התחנה המרכזית שבה מדובר, היא אכן תחנת אוטובוסים הומה, שרבות אנשים עוברים דרכה; ואולם פופר אינו מתעניין בשירות השגור שהתחנה מספקת, שירות הסעה, אלא באפשרות שהיא תממש לו פנטזיה רומנטית: הוא מקווה ששם, בתחנה, תימצא לו האישה האולטימטיבית. לא תהיה זו אישה שנעזבה, אלא אישה שמרצונה עזבה הכול מאחוריה וזקוקה למישהו כמו פופר כדי לפתוח בחיים חדשים. האפשרות שפנטזיה כזאת תתממש דווקא בתחנה המרכזית נראית לכאורה מופרכת מהיסוד; ואולם במפתיע, התחנה כן מסייעת לפופר במימוש מסוים של הפנטזיה שלו. כשכץ מגיע בשליחותו של פופר לתחנה המרכזית, הוא פוגש שם את קולפה הזונה, שלאחר משא ומתן קצר מסכימה להיות כלה-בתשלום לידידו החולה. מימוש הפנטזיה מתאפשר באמצעות מה שניתן לראות כשירות לוואי שהתחנה המרכזית בתל-אביב מספקת בפועל לתושבי העיר: התחנה היא מתחם מסחרי גדול, שבלילה שובת ומתרוקן מפעילות, מה שהופך אותה לזירת פעולה נוחה ליצאניות, שמספקות שירותי מין לחושקים. גם על-פי המחזה, ייעודה העיקרי של התחנה המרכזית הוא הספקת שירותי הסעה, אלא שבמחזה היא "מופיעה" בתפקיד שמשקף דווקא את הממד האחר, הממד השולי שלה.

נוסף לתחנה המרכזית, מופיעות במחזותיו של לוי'ן עוד תחנות אוטובוס.

30. "סולומון גריפ", עמ' 54.
31. "אורזי מזוודות", עמ' 305, 307, 320, 329, 342, 347.
32. שם, עמ' 324.
33. שמאי אסיף ואחרים, מתחם התזונות: הצעה להכנת תכנית אסטרטגית עבור עיריית תל-אביב - יפו, ד.ג.ש, דצמבר 2000.
34. "אורזי מזוודות", עמ' 342.
35. שם, עמ' 307.
36. פוק, הערה 7 לעיל, עמ' 24.
37. יעקב שביט וגרעון ביגר, הדיסטוריה של תל-אביב, כרך א': משכונות לעיר (1909-1936), רמת - אוניברסיטת תל-אביב, 2001, עמ' 37-41. מעניין בהקשר זה גם המיתוס שצמח בתל-אביב, שלפיו העיר התנכרה לים והסתגרה מפניו. "תל-אביב היא עיר לחוף הים", אומר שלמה שבא, "אבל רחובותיה הראשיים מתוחים במקביל לו, מצפון לדרום, ובתיים סותמים את תל-אביב. את תל-אביב בנו אנשים שהגיעו מארצות שאין שם ים - מפולין ומרוסיה, שהיו מפתחים אולי ממרחב המים הגדול ובנו את העיר כאילו אין לה ים" (שלמה שבא, עיר קמה, זמורה-ביתן, תל-אביב 1989, עמ' 128).

תחנה כזאת נזכרת כנקודת ציון כבר במחזה סולומון גריפ<sup>30</sup> ומופיעה כזירת התרחשות מרכזית במחזה אורזי מזוודות.<sup>31</sup> למרות שאת תחנת האוטובוס השכונתית באורזי המזוודות לויין אינו מכנה תחנה מרכזית, נראה כי היא משרתת יעדים אחדים ו/או קווי נסיעה אחדים. עובדה זו וכן אזכור של קופאי שיושב בקרבת מקום ומספק מידע על שירותי האוטובוסים,<sup>32</sup> מעוררים את הרושם שתחנת האוטובוס השכונתית הזאת ממלאת למעשה פונקציה של תחנה מרכזית. הדבר עולה בקנה אחד עם נופה של שכונת נווה שאנן, שכונתו של לויין, שהתחנה המרכזית לחללה לתוכה ותחנות האוטובוסים כבשו בה את רחובות המגורים.<sup>33</sup> מצד שני אפשר לראות בתחנה המרכזית/השכונתית אחד מסממני מרחב ה"עיר-שכונה", שבו אדון בהרחבה בהמשך.

כאשר בוחנים את יעדיהם ומוצאיהם של אורזי המזוודות מסתבר כי מרבית המשתמשים בתחנת האוטובוסים הם נוסעים הנמצאים בדרכם לשדה-התעופה או ממנו, מה שמעורר את הרושם שיותר מאשר לחבר את תל-אביב לחבלי הארץ האחרים, תפקידם המרכזי של התחנה ושל שירות האוטובוסים הבין-עירוני הוא לגשר בין העיר לחוץ-לארץ. אמנם זיגי, שלקראת סוף המחזה עוזב את השכונה, מצהיר שהוא נוסע לכינרת, אבל מהר מאוד הוא מוסיף שמטרתו האמתית היא לעזוב את הארץ ושהכינרת איננה אלא תחנת ביניים בדרך ליעד האמתי - חוץ-לארץ.<sup>34</sup> יעד נוסף שהתחנה מובילה אליו הוא הסנטוריום לחולי ריאה, שמונֶה (אביו של זיגי הנ"ל) מנסה לשלוח את אליו את בִּנְיָה, אמו הקשישה.<sup>35</sup> הסנטוריום משתייך לאותם מקומות שפוקו מכנה "הטרטופיות של סטייה", זו שבמסגרתה ממקמים יחידים שהתנהגותם נתפסת כסוטה ביחס לממוצע או לנורמה המקובלת.<sup>36</sup> סביר כי סנטוריום לחולי ריאה ממוקם מחוץ לעיר, באתר שאפשר לנשום בו אוויר מבריא; אך בה-בעת יש לראותו כקשור בעיר ולמעשה כחלק בלתי נפרד ממנה. בסופו של חשבון אנו נשארים על כן עם נמל התעופה, שמהווה יעד כמעט בלעדי לאוטובוסים היוצאים מן התחנה במחזה אורזי מזוודות. תופעה זו מבליטה מצד אחד את הנתק בין תל-אביב של לויין לבין העורף היבשתי שלה, קרי: חבלי ארץ-ישראל האחרים, ומצד שני היא מחברת אותה ישירות לשאר העולם. לבד מ"פתח הניקוז" של תל-אביב, שהוא כאמור נמל התעופה ותחנת האוטובוס המובילה אליו, מחוברת העיר-של-לויין לשאר העולם גם באמצעות חוף הים, שבו אפשר לראות מעין סדק דליפה.

יש לומר כי תל-אביב הממשית לא נולדה מן הים, אלא מן החולות של כרם ג'יבאלי. היא אמנם הגיעה בסופו של דבר לחוף הים, אך התפתחותה הכלכלית לא הייתה קשורה בו, ואף כשנבנה בה נמל, הוא לא שינה את אופייה.<sup>37</sup> אך למרות שתל-אביב איננה עיר נמל ולמרות שחופיה משמשים בעיקר לנופש ורחצה, הים נתפס בהווה המקומית גם כמייצג את הארצות שמעבר לו.

38. חנן חבר, "לא באנו מן הים: קווים לגאוגרפיה ספרותית מזרחית", תיאוריה וביקורת 16 (2000), עמ' 183.

39. כזה הוא, למשל, תפקידו של הים בטקסטים של יעקב שבתאי (סוקר-שווגר, הערה 9 לעיל, עמ' 53).

40. "הלוויה חורפית", עמ' 258.

41. שם, עמ' 255, 258.

42. זהבה כספי, "המרחב הצר: סובייקט, זהות וקיום בדרמה המוקדמת של חנוך לוין", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2001, עמ' 77-80.

43. איחש פֿישר אמנם אינו משתייך במובהק למחזות השכונה של לוין, וככל זאת יש כמה סימנים לכך שהמסע המתואר במחזה מתחיל בתל-אביב ושפת הים היא שפת ימה של תל-אביב, כגון צינור הביוב העירוני שמגיע אל חוף הים ומיקום החוף מול ומדרום-מערב לחופי אירופה ("איחש פֿישר", עמ' 211).

44. שם, שם.

45. "קרום", עמ' 63-64.

חנן חבר טוען כי בנרטיב ההגירה הציוני, לא הים הוא החשוב, אלא המעבר שמתקיים דרכו מאירופה לארץ-ישראל. בתפקידו ככלי מעבר, הים הוא שלב שיש לחצותו, דבר-מה שיש לצאת ממנו, "אחר" שיש להתגבר עליו כדי להיכנס אל ההוויה הישראלית.<sup>38</sup> נראה כי תכונה זאת של הים פועלת גם בכיוון ההפוך, וכשם שאפשר לראות בו כלי מעבר מאירופה לישראל, אפשר גם לראות בו כלי מעבר פוטנציאלי מישראל לחוץ-לארץ, מעין סדק דליפה לשאר העולם. ואכן, בהוויה התל-אביבית ובספרות המשקפת אותה, הים מצביע לא פעם על הארצות שמעבר לו ומשקף את הכמיהה אליהן.<sup>39</sup> זהו גם תפקידו העיקרי של הים במחזות השכונה של לוין.

אמנם גם לוין מתייחס לשפת הים כמקום של נופש וספורט, אך זאת בעיקר על דרך הפרודיה. כך, למשל, במחזה הלוויה חורפית יש תמונה שכותרתה "הפיקניק על שפת הים".<sup>40</sup> הכותרת אמנם מצביעה על הים כעל מקום של עונג ומרגוע, אבל סדרת האירועים שמתרחשים במסגרתה רחוקים מלהיות "פיקניק", מה גם שהתמונה מתרחשת בבוקר חורפי קודר, בשעה שעל-פי רוזנצווייג, המתעמל הקשיש, היא שעת המתעמלים והמתאבדים.<sup>41</sup> בתמונה זו, כמו גם בתמונות חוף אחרות, לוין משתמש בשפת הים של תל-אביב כזירה להנכחתו ולפירווקו של "הנרטיב הספורטיבי", שזהבה כספי רואה בו את אחד הנרטיבים הדומיננטיים בדרמה הלווינית.<sup>42</sup> ואולם עיקר תפקידו של הים במחזות השכונה של לוין הוא, כאמור, לעורר את הכמיהה לארצות שמעבר לו. כאשר במחזה איחש פֿישר,<sup>43</sup> איחש ניצב מול הים, הוא רואה את העולם הגדול במלוא שפעתו: "איזה מרחבים! איזה אופק! כל העולם נפרש לפני במלוא הדרו בלעג אינסופי: ראה מה הפסדת! ראה מה יכול היה להיות, ומה יצא!".<sup>44</sup> ברור שאיחש אינו מתפעל כאן מתעצומותיו הטבעיות של הים, אלא מדבר על החיים בארצות שמעבר לו. במחזה קרום, בתמונה שכבר אוזכרה כאן, מביאים קרום ושקיטא את תוגתי החולה בשעת בין ערביים לגן מול הים, כדי שיראה בפעם האחרונה את השקיעה. מעניין כי גולת הכותרת של מראה הים היא אנייה המפליגה בו:

קרום: תסתכל, תסתכל תוגתי, תסתכל! אנייה! בכיוון הזה אנייה!

תוגתי: האחרונה? האחרונה, קרום? לא יהיו יותר אניות? אפילו

לא אחת?? סירה? סירה של סירה??

קרום: היא מפליגה! תפוס את ההפליגה!

תוגתי: לא!<sup>45</sup>

העניין המרכזי בתמונת חוף הים בשעת בין הערביים אינו השמש השוקעת, גם לא צבע השמים או הפרחים שמסביב, אלא האנייה המפליגה, ועמה החמצת האפשרות לצאת ולהפליג מכאן.



אלא שאצל לוינ הארצות שמעבר לים מקבלות בדרך כלל לבוש קונקרטי. במחזה סוחר גומי נפגשים ספרול וצינגרבי בשעת לילה בטיילת על חוף הים. במהלך הפגישה מנסה ספרול לפתות את צינגרבי למכור לו את מלאי הקונדומים שברשותו.<sup>46</sup> הקשר בין השיחה לבין חוף הים מתקיים לא רק בגלל שעל הים צפים הקונדומים שבהם עשו שימוש על שפתו,<sup>47</sup> אלא בראש ובראשונה בגלל שפע האפשרויות שמזמן האופק שנראה ממנו: "אלא מה!" אומר ספרול לצינגרבי במהלך השידול, "אצלך לא יעמוד! ישר לכיוון האופק. שם נאפולי. יותר רחוק טקסאס. יותר רחוק טוקיו. ועוד יותר רחוק, מפני שהעולם עגול, שוב אתה עם היוחנן מצביע אל האופק".<sup>48</sup> הים כאן מסתמן בפירוש כמייצג של ארצות קונקרטיות שמעבר לו ומשקף/מעורר את הכמיהה אליהן.

46. "סוחר גומי", עמ' 190-185.

47. שם, עמ' 189.

48. שם, עמ' 187.

אלמנט בלתי נפרד מחוף הים בתל-אביב של לוינ הוא בתי המלון שלאורכו. גם בתי המלון הללו שייכים לתפקיד שחוף הים ממלא כמייצג הארצות שמעבר לו. כך במחזה סוחר גומי, לאחר שצינגרבי מתוודה שהוא אינו הרפתקן בענייני נסיעות, משנה ספרול את האסטרטגיה שלו: "בסדר, אל תיסע", הוא אומר לצינגרבי, "הטקסאסיות באות אליך. תביט על בתי-המלון מימינך ומשמאלך, תסתכל על החלונות, כל חלון חשוך – תיירת טקסאסית מזדווגת, כל חלון מואר – תיירת טקסאסית אחרי ההזדווגות".<sup>49</sup> בין בתי המלון תופס מקום של כבוד מלון הילטון. לצ'רכס במחזה שיץ מחכה בהילטון תיירת מבוססת מלוס-אנג'לס שאותה, הוא מאיים, ישא לאישה אם לא יגיע עם פפכץ להסדר כספי שיאפשר את נישואיו לשפרכצי בתו.<sup>50</sup> גם במחזה קרום, מלון הילטון הוא אתר מרכזי. לשחייה בהילטון מושך האיטלקי המיוחס, ברתולדו, את צוויצי,<sup>51</sup> מכיוון שזה המקום ששם מזדווגות בנות הארץ עם בני חוץ-לארץ, ולפחות בתאוריה – גם להפך. אבל צוויצי היא מקרה מיוחד, כיוון שהיא עצמה קשורה בארצות שמעבר לים. אמנם את ילדותה בילתה בשכונה, אבל בהווה של המחזה היא אשת עולם, ותל-אביב היא עבודה רק תחנת ביניים קצרה בין קאפרי ולוס-אנג'לס. בעצם הופעתה מנכיחה צוויצי את הארצות שמעבר לים, ומלון הילטון מצטייר כנמל שבו היא מטילה עוגן בעת ביקוריה בארץ.<sup>52</sup> אפשר לומר, אפוא, כי לוינ משתמש בבתי המלון של תל-אביב הערוכים על קו החוף, ובמיוחד במלון הילטון, כדי להדגיש ולחדד את תפקידו של הים כמעורר כמיהה לארצות רחוקות.

49. שם, עמ' 188.

50. "שיץ", עמ' 304.

51. "קרום", עמ' 40.

52. שם, עמ' 39-40, 78.

אך לוינ אינו מסתפק בשימוש המטפורי בימה של תל-אביב כסוג של עידון (סובלימציה) המצביע על הארצות שמעבר לו, אלא הוא הופך את חופה של תל-אביב הלכה למעשה לקרש קפיצה אל העולם הגדול. זה מתחיל בתמונה "פיקניק על שפת הים" במחזה הלזויה חזרפית. תבורת החתונה מגיעה לשפת הים בבריחתה מפני לצ'ק שמנסה לבשר להם על מות אמו ועל ההלזויה הצפויה באותו יום. כשהם שומעים שלצ'ק הגיע

53. "הלוויה חורפית", עמ' 260-259.  
 54. שם, עמ' 261.  
 55. שם, עמ' 263-264.  
 56. שם, עמ' 267.

בעקבותיהם לים, לא נותר לבני החבורה אלא לפתוח בריצה.<sup>53</sup> אמנם לפי הוראות המחזה הם יוצאים אגב הריצה מן הבימה,<sup>54</sup> אבל מעדותם של שני המתעמלים הקשישים רוזנצווייג וליכטנשטיין עולה כי במהרה הם התעופפו, זינקו למעלה ונעלמו בין העננים.<sup>55</sup> ואכן התמונה הבאה (תמונה 4) מתרחשת במעלה הר גבוה בהימלאיה, לשם הגיעו אנשי חבורת החתונה במעופם.<sup>56</sup> חוף ימה של תל-אביב משמש כאן מסלול המראה ישירות להימלאיה.

אם במחזה הלוויה חורפית המעבר לשאר העולם מתבצע במעין אפקט שאיננו מעלים לחלוטין את המעמד המטפורי של הים, במחזה איחש פישר מסתמנת חצייה ממש של הים. איחש פישר, שה"קטן" שלו נפל לאסלת בית השימוש בזמן שהשתין, מנסה להשיב את האבדה. הוא יוצא לחוף הים בתקווה לתפוס את ה"קטן" ברגע שיגיח מצינור השופכין העירוני, אך מאחר את המועד. בסירתו של ברונכוס, הדייג המלומד, חוצה איחש פישר את הים, ובעקבות ה"קטן" הוא מגיע לחופי אירופה ונוחת במונטה-קרלו.<sup>57</sup> באמצעות מימוש המחזות שמעבר לים, ליון מאשר את מעמדו של החוף כסדק דליפה המחבר את תל-אביב ישירות לשאר העולם.

57. "איחש פישר", עמ' 216-211.

תל-אביב של ליון איננה חולקת על כן מרחב משותף עם חיפה או ירושלים, אלא עם נאפולי ומונטה-קרלו; וההימלאיה, כך מסתבר, נגישה ממנה יותר מאשר הרצליה. אפשר לומר כי העיר העברית הראשונה מצטיירת מן המחזות כעיר גלובלית, עיר-עולם נעדרת עורף יבשתי, אי בודד בים התיכון שמתחבר ישירות לשאר העולם באמצעות שדה התעופה, ובמקרים מסוימים גם דרך הים.

### ג. תל-אביב כעיר-שכונה: הבית, הרחוב ומוסדותיו, המכלול העירוני

הדוגמה המרכזית שנותן פוקו להטרטופיה כצורה של מיקומים סותרים היא הגן. מצד אחד, הגן הוא החלק הקטן ביותר של העולם, ומצד שני, ובו-בזמן, הגן מסמל את שלמותו הסימבולית של העולם, ואפשר על כן לראות בו את העולם בכליותו.<sup>58</sup> בתל-אביב של ליון ניתן להבחין בתופעה הטרטופית דומה: מצד אחד המרחב המונכח במחזות מצטייר כעיר שלמה על כל מרכיביה, אך מצד שני הוא מצטייר כשכונה, כחלק מן המרחב העירוני השלם.

58. פוקו, הערה 7 לעיל, עמ' 26-25.

על-פי פורטאוס, השכונה היא ביסודה תת-יחידה קטנה ומובחנת מן העיר, הניצבת על הסקאלה שבין הבית האינדיבידואלי לבין העיר השלמה. אך מבחינה טריטוריאלית משייך פורטאוס את השכונה למרחב הביניים, שהוא מכנה "בסיס הבית" ואשר בו מתנהלות עיקר פעילויות היומיום של האדם. אפשר לומר כי מבחינה תפקודה, פורטאוס רואה בשכונה מעין דרגה קולקטיבית של בית המגורים. העיר, לעומת זאת,

שייכת למרחב הגדול, למרחב שפורטאוס מכנה "טווח הבית". מרחב זה הוא המרחב שמעבר ל"בסיס הבית", ואליו צריך האינדיבידואל לצאת להשלמת סיפוקים שהבית איננו ממלא. אין מדובר במרחב רציף, אלא ברשת של שבילים ציבוריים ונקודות ציון ציבוריות או חצי-ציבוריות. לכל אינדיבידואל יש בעיר מסלול משלו וכן תדירויות שבהן הוא פוקד את נקודות הציון השונות. בהיותה חלק מ"טווח הבית" שלו, מכיר האינדיבידואל ומשתמש רק בחלק מן העיר, בעוד שחלקיה האחרים אינם מוכרים לו כלל, או שיש לו מושג מעורפל בלבד עליהם.<sup>59</sup> יוצא אפוא שהשכונה, על-פי פורטאוס, קרובה יותר למה שאנו מזהים עם המרחב האינטימי של הבית; ומנגד – מה שהופך את העיר לנבדלת ממרחב זה איננו דווקא "המידות הגדולות" שאנו נוטים לזהות בה, אלא היותה פחות קרובה, פחות נגישה ופחות מוכרת מן השכונה.

הדיכטומיה עיר-שכונה טבועה היטב בדימויו של המרחב העירוני של תל-אביב. דיכטומיה זאת מתיישבת עם העובדה שתל-אביב היא עיר שבה לשכונה יש משקל דומיננטי במיוחד: תל-אביב נבנתה שכונות-שכונות, בהתאם למהלך רכישת הקרקעות, וכל שכונה תוכננה בפני עצמה, ללא קשר לשכונות האחרות.<sup>60</sup> יתרה מזאת; אפשר לומר על תל-אביב שהיא נולדה מן ההיסוס בין שכונה לבין עיר, היסוס שליווה את התפתחותה כל שנותיה הראשונות: מצד אחד ראו מייסדי תל-אביב בעיני רוחם פרבר גנים מודרני, אך מן הצד השני דובר כבר אז על כרך גדול והומה, דוגמת וינה, פריז וניו-יורק.<sup>61</sup> ביטוי ציורי להיסוס הזה שבין שכונה לעיר אפשר למצוא ברשימותיו של אהרון שוחט, מזכיר ועד אחוזת בית והמנהל הטכני, שמצוטט אצל דרויאנוב:

עם תחלת הבנין החליף הועד את הרוכסיות [=רישיונות לבנין] החלקיות שקבל בפרקים שונים ברוכסיה אחת כללית מאת עירית יפו לשטח של תשעת אלפים אמה בנין, לפי החשבון של ששים בית, מאה וחמישים אמה כל בית. עברה שנה של בנין. הבונים לא הסתפקו במאה וחמישים אמה ובנו יותר [...] ופתאום, ביום בהיר אחד, בקיץ 1910, באה ועדה מאת עירית-יפו לבדוק ולמדוד שטח הבניינים שנבנו על סמך אותה הרוכסיה הכללית. מודה אני: השתדלנו ככל האפשר להקטין את המדות, ובכל-זאת נמצא שטח הבנין יותר ממה שנאמר ברוכסיה. מיד העמידה הועדה גזרה להפסיק את עבודת הבנין ופסקה: עיר שלמה היא זו ולבנין עיר נחוץ פירמון מיוחד מאת השולטן בכבודו ובעצמו, ולא רוכסיה של בלדיה.<sup>62</sup>

במחזותיו השכונתיים של לוי, ההיסוס הזה בין עיר לשכונה עולה בראש ובראשונה מטיב הקשר בין הדמויות המאכלסות את המחזות. מצד אחד, מדובר בקרבה ובסוג של אינטימיות האופייניים לקבוצה החברתית הקטנה של השכונה. אך מצד שני, במקום הסולידריות שמאפיינת את

J. D. Porteous, *Environment .59 & Behavior: planning and everyday urban life*, Addison-Wesley Publishing Company, Reading, Massachusetts – Menlo Park, California – London – Amsterdam – Don Mills, Ontario – Sydney 1977, pp. 61-130

60. שביט וביגד, הערה 37 לעיל, עמ' 195; שבא, הערה 37 לעיל, עמ' 128; אברהם ארליק, "ראשית האדריכלות של תל-אביב", אברהם ב' יפה (עורך), עשרים השנים הראשונות: ספרות ואמנות בתל אביב הקטנה 1909-1929, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וקרן תל-אביב לספרות ואמנות, 1980, עמ' 215.

61. אילן שחורי, חלום שהפך לכרך: תל אביב, לידה וצמיחה: העיר שהולידה מדינה, אביבים, תל-אביב 1990, עמ' 31-44.

62. אלטר דרויאנוב, ספר תל-אביב, הוצאת ועדת ספר תל-אביב, תל-אביב 1936, עמ' 149-148.

63. ראו דיינו של יצחק לאור בתופעות של "ייצוג וחשבונות" ו"משוואות" בקומדיה הליניית ("הקומדיה של חנוך ליון", עמ' 201-212).
64. על הברדל סוציולוגי זה בין עיר לשכונה, ראו: גיאורג זימל, "העיר הגדולה וחיי הנפש", ערך מנדה לוי (עורך), אורבניזם - הסוציולוגיה של העיר המודרנית, תל-אביב: רסלינג, 2004, עמ' 26; רוברט פארק, "העיר: הצעות לחקירת ההתנהגות האנושית בסביבה האורבנית", שם, עמ' 47-52.
65. למשל יוחאי אופנהיימר, "פואטיקה של כוח", סימן קריאה 20 (מאי 1990), עמ' 207.
66. יש לומר, עם זאת, כי גם תקפות הקטגוריה של הטריטוריאליזם היא מוגבלת, שכן ליון מטפל במרחב באמצעות אסטרטגיה של הנכחה ופירוק, שזוהבה כספי רואה בה אסטרטגיה מרכזית במחוזות של ליון (כספי, הערה 45 לעיל, עמ' 43-44): מצד אחד ליון מנכיח את השונות הטריטוריאליזם ואת ההיררכיה הקשורה בה, ומצד שני הוא מפרק וחושף אותן כמשוללות יסוד ותכלית.
67. "סולומון גריפ", עמ' 54; "סוחרי גומי", עמ' 176.
68. "פופר", עמ' 136, 239; "רווקים ורווקות", עמ' 229.
69. "חפץ", עמ' 98, "קרום", עמ' 81.
70. "חפץ", עמ' 146.
71. "רווקים ורווקות", עמ' 234.
72. "חפץ", עמ' 103, 145, 147. מובן שדירות בקומת הקרקע גם עלולות לסבול מן השכנות המידית של חניות ועסקים, שבבתי מגורים מסוימים הם תופסים חלק מקומת הקרקע או את כולה.

השכונה והסנטימנטים המקומיים שהיא יוצרת, יש אצל ליון תחרות קיומית על הישגים בני מדידה,<sup>63</sup> תחרות המזוהה על-פי רוב עם הכרך הגדול.<sup>64</sup>

אולם ההיסוס בין עיר לשכונה עולה במחוזות לא רק מטיבן של מערכות היחסים בין הדמויות, אלא גם מטיבה של המרחביות המונכחת בהם. תופעה מרחבית מרכזית במחוזות השכונה היא הטריטוריאליזם, שלאורה ניתן לסווג את המרחב המונכח בהם על יסוד זיקה או היעדר-זיקה בין תא-שטח קונקרטי לבין דמות או קבוצת דמויות מסוימת. בראש ובראשונה אפשר להבחין בין מרחב טריטוריאלי, שבו מתקיימת הזיקה הזאת, לבין מרחב אקס-טריטוריאלי, שבו היא אינה מתקיימת. אך משמעותי לא פחות הוא קיומה של היררכיה טריטוריאליזם, שניתן לראותה כמטונימית להיררכיה החברתית, שהיא, כידוע, מסימניו הבולטים של העולם הליניני.<sup>65</sup> כמו בהיררכיה החברתית, גם בהיררכיה הטריטוריאליזם בולטת על-פי רוב תבנית דיכוטומית, שמעמידה טריטוריה מדרג גבוה מול טריטוריה מדרג נמוך: בית טיגלך מול חדרו של אדש ברדש (חפץ), בית ורדה'לה מול בית הנהג או בית האהוב (נעורי ורדה'לה), בית פופר מול בית שוורץ (חפץ) וכדומה.<sup>66</sup>

מרבית אנשי מחוזות השכונה של ליון גרים בבתי דירות.<sup>67</sup> דירות מגוריים מצטיירות כטריטוריות מובהקות, שביניהן מפריד-מקשר מרחב אקסטרטוריאלי, הלוא הוא גרם מדרגות.<sup>68</sup> הקשר שהדירות מקיימות עם הרחוב, מצד אחד,<sup>69</sup> והאפשרות להיהרג בקפיצה מן הגג (אפשרות שמתממשת במחזה חפץ), מצד שני, מתאימים לבתי דירות בני ארבע קומות, או ארבע קומות על עמודים. במחזה חפץ נאמר לנו במפורש שהגג מתנשא לגובה חמש קומות מעל החצר.<sup>70</sup> גם במחזה רווקים ורווקות, זינדוך מקונן על כך שהנקבות הבודדות גרות תמיד בקומה רביעית בלי מעלית - כנראה הקומה האחרונה.<sup>71</sup> הקומה שבה הדירה נמצאת היא הקובעת את טיב הקשר בינה לבין הרחוב, ועל כן היא משפיעה על דרגתה הטריטוריאליזם, שהיא גם סימן מעמדי של דייריה: אדש ברדש במחזה חפץ (שנתפס כאדם מדרג חברתי נמוך) גר בחדר (ככל הנראה דירת חדר) שנמצא בקומת קרקע ומתואר כגובל ברחוב וכמעט פרוץ אליו.<sup>72</sup> לעומתו, דירתו של טיגלך (שנתפס באותו מחזה כאדם מדרג גבוה) נמצאת בקומה גבוהה מעל הרחוב.<sup>73</sup> דירת הרוקחת בלה ברלו במחזה סוחרי גומי, שנתפסת במחזה כאטרקטיבית (כמו הרוקחת עצמה), נמצאת בקומה השנייה.<sup>74</sup> זוהי קומת ביניים, שמצד אחד היא גבוהה דיה להעמיד מרחק סביר מהמולת הרחוב, ומצד שני היא איננה גבוהה מכדי לאבד לחלוטין את הקשר עמו ואת הגישה אליו.

בתי דירות בני ארבע קומות או ארבע קומות על עמודים הם בתי המגורים הטיפוסיים למה שאנו תופסים היום כמרכז תל-אביב. אמנם, תכנית

גדס<sup>75</sup> הגבילה את הבנייה לגובה בתל-אביב (לשתי קומות ברחובות פנימיים ולשלוש קומות ברחובות עורקיים) והתירה בניית ארבע קומות רק במספר מצומצם של אזורים מסחריים. אך למרות זאת, ועל-אף קולות מחאה רבים, טיפסה תל-אביב לגובה, ובשנות השלושים, שהיו שנות הבנייה הגדולה בעיר, התבססה הקומה הרביעית גם בשכונות המגורים.<sup>76</sup> נראה כי לפחות בקומתו, בית הדירות הלויני מתאים הן למרחב העיר והן למרחב השכונה.

אלמנט בלתי נפרד מבית הדירות המונכח במחזות השכונה של לוינ הוא המרפסת. באמצעות המרפסת, הדיירים מקיימים קשר עם הרחוב<sup>77</sup> וכן עם דירות שכנות.<sup>78</sup> למעשה, למרפסת תפקיד דו-משמעי במרחב המונכח במחזות: מצד אחד מיקומה בקפך הדירה מעניק לה תפקיד מרכזי בהנחת הדירה כטריטוריה מוגדרת בעלת גבולות ברורים. מצד שני, העובדה שמדובר בחלל הסגור רק חלקית, חלל שלפחות למראית עין הוא פרוץ ומופקר, קושרת את המרפסת עם התחום האקסטריטוריאלי של החצר ושל הרחוב. על-ידי כך הופכת המרפסת בה-בעת לשטח הפקר המערער על מעמדה של הדירה כטריטוריה מוגדרת בעלת גבולות ברורים. תפקידה הדו-משמעי של המרפסת מאפשר ללוינ להשתמש בה כדי להפעיל על הטריטוריאליות את תבנית ה"הנכחה-ופירוק" באופן שתואר לעיל (ראו הערה 66).

המרפסת התל-אביבית נולדה למעשה מן החצר של הבית החד-קומתי שאפיין את ראשיתה של תל-אביב. מדובר היה בשטח מרוצף בקדמת הבית, שהוגבה ממפלס הרחוב ושימש מעין מבואה לבית. לימים, כשתל-אביב טיפסה לגובה, עלה עמה גם השטח המרוצף הזה והפך למרפסת. תפקידה של המרפסת היה בראש ובראשונה מיזוג האוויר: מצד אחד סיפקה המרפסת פרצה שבימים חמים אפשרה לרוח המערבית להיכנס לתוך חלל הבית ולאוויר את חדרי המגורים; מצד שני, היא עצמה שימשה חדר מגורים חלופי, שבו נהגו בני הבית לבלות את שעות אחר הצהריים והערב של ימי הקיץ הלוהטים. במרפסת נהגו לסעוד, לארח, לשחק במשחקי חברה, ולמעשה – לקיים את רוב הפעילות המשפחתית. היות והמרפסת הייתה פתוחה החוצה, גם הפעילות שהתקיימה בה הייתה חשופה לעיני כול, מה שהפך את המרפסת לחלון הצצה לחיי הדיירים, ובמקביל לאלמנט מקשר בין השכנים. כך קיבלה המרפסת תפקיד מרכזי גם בכינון חיי הקהילה (השכונה). השימוש במרפסת הגיע לשיאו במהלך שנות השלושים, שנים שבהן הסגנון הבינ-לאומי הוא שהוביל את תנופת הבנייה הגדולה בעיר. למרות שסגנון בנייה זה התאפיין בפתוקציונליות והיעדר קישוטיות, הוקדשה תשומת לב רבה למרפסת הפונה אל הרחוב כאלמנט קישוטי. המרפסות נבנו במגוון של דגמים (מרפסת בולטת, מרפסת צרפתית קטנה, מרפסת יזיית ארוכה, מרפסת מעוגלת ומרפסת שקועה), שהפכו את תל-אביב

73. שם, עמ' 98.

74. "סוחרי גומי", עמ' 179.

75. שנים רבות התבססו תכניות הפיתוח העירוניות ותכנית בניין העיר תל-אביב על תכניתו של מתכנן הערים הסקוטי הנודע פטריק גרס. גרס, שבשנת 1919 תכנן את האוניברסיטה העברית על הר הצופים, הוזמן בשנת 1925 על-ידי עיריית תל-אביב להכין תכנית מתאר כוללת לצפון העיר. התכנית שאושרה על-ידי מועצת עיריית תל-אביב ב-6 באפריל 1926, כונתה "תכנית בניין עיר תל-אביב 1926". עיקרה היה הגדרת שימושי הקרקע העירונית וייעודם של הרחובות השונים (אילן שחורי, "סיפור הבנייה של תל-אביב", אבנן ונבנית, תל-אביב: ארגון הקבלנים והבונים באמצעות הוצאת מילוא, 1991, עמ' 33-34; שביט וביגור, הערה 37 לעיל, עמ' 22).

76. שחורי, הערה 60 לעיל, עמ' 35-34.

77. למשל: "תפץ", עמ' 98.

78. למשל: "קרוב", עמ' 13.

79. שבט וביגור, הערה 37 לעיל, עמ' 246-247.
80. גד קינר מצביע על כך שהשילוב הייחודי שמתקיים במרפסת בין הציבורי הפרטי, הפך אותה לאתר המגלם את הישראליות הקיבוצית על דרך החיוב. לטענת קינר, את הייחוד החיובי הזה של האתר התל-אביבי המיתולוגי הופך ליוני על-פיו, כשהמרפסת "המתעלת את שמחתו ומצוקתו של היחיד לאפיק הפורקן של התחלקות פומבית בחוויה" הופכת בידו "לבמת קלון לצורך חשיפת האומללות הפרטית הנולדת ממיזנטרופיה ואנוכיות ומחוללת אותה". ועל כן, לרעת קינר, המרפסת הליונית מסמלת את מותה של הישראליות הקיבוצית (קינר, הערה 5 לעיל, עמ' 168-169).
81. דוגמאות: "מרפסת בבית טיגלך הפונה לרחוב" ("חפץ", עמ' 98), "רחוב, מול חלונה של שחש" ("יעקובי ולידנטל", עמ' 199), "רחוב לפני ביתה של טרודה" ("קרום", עמ' 22).
82. דוגמאות: "חזית בית קפה" ("חפץ", עמ' 114), "רחוב מול אולם חתונות" ("קרום", עמ' 48).
83. דוגמאות: "חפץ", עמ' 118; "יעקובי ולידנטל", עמ' 180; "ארזי מזוודות", עמ' 335.
84. "חפץ", עמ' 117.
85. "יעקובי ולידנטל", עמ' 185.
86. "סוחרי גומי", עמ' 176.

ל"עיר של מרפסות"<sup>79</sup> אמנם בתל-אביב הממשית המרפסת מופיעה הן ברחובותיה העורקיים של העיר והן ברחובותיה הפנימיים, אך תפקידה החברתי המובהק במחזותיו של ליון משייך אותה במידה רבה למרחב השכונה ולאוו דווקא למרחב העיר.<sup>80</sup>

ומן המרפסת נגלוש אל הרחוב. הרחוב משמש זירת התרחשות מרכזית במחזות השכונה של ליון. כך, למשל, קרוב למחצית התמונות במחזה הופס והופלה מתרחשות ברחוב. בתמונות רבות במחזות השכונה, הרחוב מופיע בזיקה לבית מגורים (בדרך כלל לדירה קונקרטיית),<sup>81</sup> או למוסד עירוני/שכונתי;<sup>82</sup> אך במיעוטן, הוא מופיע ללא ציון אורבני נוסף.<sup>83</sup> לכאורה נועד הרחוב לספק עורף אקסטריטוריאלי מידי לדירות ולמוסדות שמסונפים אליו. אך תכופות שובר ליון את מעמדו האקסטריטוריאלי של הרחוב והופך אותו לבימה פרטית אינטימית של המשתמשים בו. כך במחזה חפץ, בתמונה שבה חפץ משוטט ברחוב בשעת לילה מאוחרת ולפתע מתחיל להזמין אורחים שונים ומשונים מחייו להאזין לנאום שהוא מבקש לשאת.<sup>84</sup> כך גם באחת מתמונות הרחוב במחזה "יעקובי ולידנטל", שבה יעקובי הולך מאחורי רות שחש ובתוך כך אוחד בידיו את פלחי ישבנה באופן שעלול להיחשב כבלתי הולם את התחום האקסטריטוריאלי של הרחוב.<sup>85</sup>

הרחוב הליוני משלב מגורים ומסחר. כך, למשל, אנו יודעים שבית המרקחת של בלה ברלו במחזה סוחרי גומי נמצא במרחק שני בניינים מדירתו של שמואל ספרול.<sup>86</sup> שילוב כזה של מגורים ומסחר מתאים למרחב העירוני של תל-אביב. הוא אופייני הן לעורקים הראשיים בעיר (כגון הרחובות אבן-גבירול, דיזנגוף ובן-יהודה) והן לרחובות הפנימיים בשכונות מסוימות, בהן גם שכונת נווה שאנן, שכונתו של ליון. אולם המעמדים האינטימיים שמתרחשים ברחוב הליוני, העובדה שצורת השימוש העיקרית בו היא הליכה ושדייריו שוכנים בטווח הליכה זה מזה – כל אלה יוצרים את הרושם שגם הרחוב שייך למרחב השכונה יותר מאשר למרחב העיר. אמנם ככל שמדובר בתיאטרון, ובמיוחד בתיאטרון המינימליסטי שאליו חתר ליון במחזות השכונה, העלאה של רחוב עירוני הומה על הבימה איננה מסוג הבחירות הטבעיות (אף כי דומה שליון היה מסוגל, מן הסתם, להעלות גם רחוב הומה בלי לחרוג מן השפה המינימליסטית שהוא גזר על עצמו); ועם זאת, ליון כמעט אינו מנצל את הרחוב לפיתוחים דרמטיים החורגים ממרחב השכונה, ושומר אותו, כאמור, כזירת המשחקים האינטימית של אנשיה.

גם כאשר בוחנים אחד לאחד את המוסדות המסונפים לרחוב, מסתבר כי יותר משניתן לשייכם לכרך הגדול, הם שייכים לעולמה של השכונה. העובדה המכרעת כאן היא שהמוסד משרת קבוצה קטנה ואינטימית של לקוחות, ושהאדם המזוהה עמו ונותן בו את השירות משתייך אף הוא

באופן זה או אחר לקבוצה זאת. המוסד הפופולרי ביותר במחזות השכונה הוא בית הקפה. בית הקפה מוצג כזירת התרחשות בכמה ממחזות השכונה, אך הוא דומיננטי במיוחד במחזות חפץ<sup>87</sup> ויעקובי ולידנטל<sup>88</sup>.

בית הקפה היה מוסד שזוהה עם תל-אביב כמעט מראשיתה. מאז ומתמיד היה לו מעמד מיוחד בנוף האורבני של תל-אביב ותפקיד מרכזי הן במרחב הגולתי של העיר והן במרחב הילידי שלה. מצד אחד נתפס בית הקפה כחלק מובהק מן המרחב הגולתי של העיר. בבתי הקפה היו תזמורות שניגנו מוזיקת ריקודים מן העולם, וככלל הם נתפסו כמוקדים של תרבויות זרות, מה שהפך אותם למקומות בילוי מועדפים על תיירים. לצד בתי הקפה היוקרתיים הללו נפתחו גם בתי קפה עממיים וזולים. בתי קפה מטיפוס זה הובאו לתל-אביב על-ידי אנשי העלייה הגרמנית ושימשו את דיירי השכונות ה"ייקיות" כמקום שבו אפשר לקרוא עיתונים ושבעונים בגרמנית ולקיים קשרי חברה ותרבות. בתי הקפה העממיים הללו, כמו שכניהם היוקרתיים, נתפסו על כן כנקודות ציון מובהקות במרחב הגולתי של העיר. ואולם לצדם של אלה היו גם בתי קפה ששימשו מפגשים של קבע לחבורות של סופרים, משוררים ואמנים, שהיו נותני הטון בתרבות העברית המתחדשת. בתי הקפה האלה הפכו למוקד של פעילות תרבותית עברית-ישראלית ונקשרו על כן למרחב הילידי של העיר.<sup>89</sup>

בעיצוב בית הקפה במחזות השכונה מתרחק לזין מכל הדימויים התל-אביביים המובהקים של המוסד. הוא יוצר בית קפה שכונתי, שבקטנותו ועליבותו מהווה אנטי-תזה לא רק לבית הקפה היוקרתי, אלא גם לבית הקפה העממי, הביתי. בית הקפה מזוהה בדרך כלל כמקום בילוי שבו העונג מופק מעצם הישיבה בחברותא, אך אצל אנשי מחזות השכונה של לזין – שנולדו, כדברי שוקרא במחזה חפץ, לסבל ולאומללות<sup>90</sup> – הישיבה בבית קפה, כמו כל ניסיון ליהנות ולהתענג, הופכת במהרה לכישלון פתטי. הפתטיות הזאת איננה רק נחלתם של באי בית הקפה, אלא היא גם תכונתו המרכזית של המוסד עצמו. במיוחד בולט הדבר בבית הקפה המונכח במחזה חפץ, שמפעילה אותו חנה צ'רליץ, מלצרית עייפה עם רגליים נפוחות שמבקשת מחפץ לקחת את החלב לקפה בעצמו.<sup>91</sup> אמנם יש בבקשה הזאת גם כדי להעיד על מעמדו של חפץ (ואולי אף צודק שוקרא שאומר שמדובר במבחן אהבה שצ'רליץ עושה לחפץ), אבל אין ספק שהסיטואציה מעידה גם על אופיו של המקום. עליבות זאת מסתמנת גם במוסדות האחרים. את אולם הנשפים במחזה סולומון גריפ, למשל, מייצג זמר חתונות שבמקום לשרת את בעלי השמחה הוא מבכה באוזניהם את גורלו.<sup>92</sup> המשותף לבתי הקפה, אולמי השמחות, הנשפים והריקודים – שאליהם אפשר לצרף לצורך העניין גם את מועדון הלילה,<sup>93</sup> אולם התיאטרון<sup>94</sup> ואולם הקולנוע<sup>95</sup> – הוא שלזין הופך את כל מעוזי ההנאה והנחמה האלה על-פיהם ומבליט על-ידם את אי-יכולתם

87. "חפץ" עמ' 114, 129, 143.

88. "יעקובי ולידנטל", עמ' 188.

191, 193.

89. המידע על בתי הקפה של

תל-אביב מבוסס על שביט וביגר,

הערה 37 לעיל, עמ' 335-337.

90. "חפץ", עמ' 98-99.

91. שם, עמ' 114-116.

92. "סולומון גריפ", עמ' 40-49.

75-79.

93. נוכר ב"חפץ", עמ' 92, 97.

107; מונכח ב"אורזי מזוודות",

עמ' 338-341.

94. "סוהרי גומי", עמ' 198-

200.

95. "רקום", עמ' 44-45, "סוהרי

גומי", עמ' 201-202.

של גיבוריו לבלות בנעימים ואת חוסר התוחלת בכל ניסיון שלהם לעשות כן. אפשר לומר, לפחות לגבי מרבית המוסדות, שהאופן שבו הם מונכחים הופך אותם לחלק ממרחב השכונה (בניגוד למרחב העיר). יוצא מן הכלל לעניין זה הוא המחזה הלווייה חורפית, שנוצר רושם כי המרחב המונכח בו חורג מן הממדים המצומצמים של השכונה. אין מדובר רק בחוף הים וב"יציאה" להימלאיה, אלא גם ב"בית הלוויות" ליד "שדרת שקמים"<sup>96</sup> וב"אולם חתונות מפואר במרכז העיר"<sup>97</sup> – מוסדות שאפשר לקשור למרחב העיר (בניגוד למרחב השכונה).<sup>98</sup> אך למעט חריגה זו של הלווייה חורפית, כאשר מדובר ברחוב ומוסדותיו, מרחב השכונה מאפיל על מרחב העיר.

אם ממשיכים מן הרחוב ומתבוננים על המרקם העירוני המונכח במחזות ממעוף הציפור, מנקודת ראות זו גובר מרחב העיר על מרחב השכונה. נוסף לקווי המתאר הברורים המפרידים בין העיר לבין שאר העולם (ראו סעיף א': "תל-אביב כעיר-עולם"), אפשר להוסיף לצד מרחב העיר גם את הריבוי והמגוון הגדול של המוסדות, שרק את חלקם מניתי כאן.<sup>99</sup> גד קינר אמנם רואה את המוסדות הללו כאילו נושלו מן התפקוד הפונקציונלי והשיוך הפרטיקולרי שלהם כדי לגלם את התת-מודע של ההוויה האורבנית,<sup>100</sup> אך דומני כי אי-אפשר להתעלם מן העובדה שלוין בוחר במתכוון להשתמש במוסדות שונים, שריבויים מגוון את הנוף העירוני המונכח במחזותיו ומעניק לו עצמה של עיר ומלואה. לצד מרחב העיר עומדת גם סמיכותם של עורקי תחבורה ראשיים, שנראים כחורגים מממדי השכונה.<sup>101</sup>

את מרחב העיר ומרחב השכונה מנכיח לוין לסירווגין, וגורם לנו להסס כל העת ביניהם. העמימות המכוונת הזאת מומחשת היטב בקטע הדיאלוג הבא במחזה קרום:

(בית טרודה. לפנות ערב. טרודה, בהריון, שרועה בכורסה. נכנסת דופה עם מזוודה)  
 דופה: שלום, טרודה. באתי להיפרד.  
 טרודה: תוגתי במצב אנוש.  
 דופה: אני נוסעת.  
 טרודה: לאן?  
 דופה: מציעים לי עבודה בסופרמרקט בצפון. קופאית. הרבה גברים עוברים ליד הקופה, אולי אחד ייעצר.<sup>102</sup>

96. "הלווייה חורפית", עמ' 284.  
 97. שם, עמ' 289.  
 98. ייתכן לקשור את הרחבת ממדי המרחב במחזה הלווייה חורפית לעובדה שהמחזה נכתב ב-1977, השנה שבה החל לוין בכתיבת מחזות המיתוס, או כלשונו של לאור – פיצל את מחזותיו לקומדיות ולמחזות זוועה (לאור, "הקומדיה של חנוך לוין", עמ' 8, 41).  
 99. על ריכוז המוסדות כמאפיין של העיר וכסימן לעליבותה, ראו פארק, הערה 57 לעיל, עמ' 95.  
 100. קינר, הערה 8 לעיל, עמ' 167-168.  
 101. למשל "קרום", עמ' 63.

לכאורה, כשדופה מספרת שמציעים לה עבודה בסופרמרקט ב"צפון", אפשר להניח שכוונתה לצפון העיר. אם היה מדובר בצפון הארץ או בצפון אחר, היינו מצפים שהדגש בהיגד היה עובר ממקום העבודה לעצם המעבר למקום האחר. אלא שההקשר שבו דופה מספרת על כוונתה הוא



ביקור של פרידה לפני נסיעה רחוקה. מי שמקומו במרכז תל-אביב או בדרומה והוא עובר לעבוד בצפון העיר, לא נפרד באופן דרמטי כל-כך מיקיריו ולא יוצא לשם עם מזוודה, ועל כן ה"צפון" עשוי להיות בה-במידה גם צפון הארץ או אף צפון רחוק יותר.

אפשר על כן לראות את המרחב העירוני המונכח במחזות השכונה של לוינ גם כהטרטופיה המפגישה את מרחב העיר עם מרחב השכונה ומנגידה ביניהם. באמצעות עיצוב כזה, לוינ ממזער, מצד אחד, את המטרופולין העברי ומציגו כמקום קטן ושולי, ומצד שני – את השכונה הקטנה הוא מגדיל והופך לעולם שלם, ובכך כמו משחזר את נקודת מבטם של האנשים הקטנים הרוחשים בה.

### ג. תל-אביב כעיירה יהודית מזרח-אידופית: הנהר, עגלות המחים, המזודות

תכופות מתוארת תל-אביב כעיר בעלת צביון אקלקטי, הנושאת את חותמיהן של ערים אירופיות ואמריקאיות, ובפי מבקריה – את חותמה של העיירה היהודית המזרח-אירופית, בעיקר הפולנית. ביאליק מתאר את תל-אביב כעיר "שנבנתה עקמומיות-עקמומיות, בלי רחובות ישרים, בלי גן-מרכזי, בלי אופי, עם חלונות ראוה המשאירים רושם של עיירה קטנה בפולין"<sup>103</sup>. לוינ מקצין את הדימוי הזה של תל-אביב, כשבמרחב האורבני שלו הוא נוטע אלמנטים זרים, כאלה שלא ניתן ליישבם עם המרחב המוכר של העיר, אך לעומת זאת ניתן לשייכם למרחב העיירה היהודית המזרח-אירופית. אלמנט בולט כזה הוא הנהר, שנזכר במחזה יעקובי ולידנטל ושגדתו אף מוצגת כזירת התרחשות במחזה. לנהר הזה יש במחזה משמעות מיוחדת, מכיון שהוא מתווה את גבולות ההתרחשות. הנהר מופיע במהלך הטיול שעורך יעקובי עם רות שחש בשעת ערב, טיול שנולד, לפחות לכאורה, מניסיונו של יעקובי לחמוק מלידנטל ידידו, שעוקב אחרי הזוג בתקווה לזכות גם הוא בנתח קטן של בילוי חברתי, אם לא באושר ממש. השלושה יוצאים מבית הקפה, מגיעים לגדת הנהר, חוזרים פעם שנייה לבית הקפה, ואחר כך פעם שנייה לנהר, ולבסוף חוזרים בפעם השלישית לבית הקפה.<sup>104</sup> לכאורה מדובר בטיול שאין תכליתו אלא המשך קיום השיחה בין בני הזוג תוך התנערות מן האורח הבלתי קרוא, ולכן אין זה מפתיע שמדובר בטיול מעגלי שאיננו מרחיק. אבל בכל זאת אי-אפשר להימנע מהרושם שהמרחב שבו הטיול נערך הוא תחום מוגדר בעל גבולות ברורים, או לפחות גבול ברור אחד: הנהר. טיול שמגיע לגדת הנהר ואחר כך שב ממנה כלעומת שבא, מעורר את הרושם שהנהר הוא מכשול משמעותי, ושלפחות בנסיבות שבהן הטיול נערך, הוא אינו ניתן לחצייה. על כן אפשר לומר שטיול כזה תורם לעיצובה של העיר-שכונה כמרחב צר ומצר, ובכך עוד אגע בהמשך. אך השאלה המרכזית שאני מבקש לשאול כאן היא האם, ובאיזו מידה, הנהר המונכח במחזה מתאים למציאות הגאוגרפית הממשית של תל-אביב.

103. מצוטט על-ידי שביט וביגר, הערה 37 לעיל, עמ' 27.

104. "יעקובי ולידנטל", עמ' 186-191.

היות והנהר הממשי היחיד שעובר בתחומי תל-אביב הוא הירקון, מן הדין לבדוק האם זה אכן הנהר המופיע בטיולם של השלושה.

עד תחילת בניית שכונות עבר הירקון בשנת 1949, הסתמן הנהר כגבולה הצפוני של תל-אביב וכיעד להתפתחותה.<sup>105</sup> הירקון נתפס בהוויה התל-אביבית כאתר טבע וכיעד לטיולים. "הטיול אל הירקון והשיט על הנהר", מספר שלמה שבא, "נהיו לאחד הבילויים המקובלים של בני העיר בשבתות ובחגים ובימי החופש של תלמידי בתי-הספר [...] השיט בירקון, בשעות הערב, הפך גם לבילוי לזוגות הצעירים, המבקשים להתבודד".<sup>106</sup> תיאורי הטיולים על גדת הירקון והשיט במימיו מעוררים את הרושם שמדובר בפיסת טבע של ממש, מרוחקת וסמויה מן העיר: "מתוך הסוף העבות שמשני גדות הירקון", מספר עמוס אריכא, "מציץ מפעם לפעם ברוז-בר ומשלח סתומות קריאתו הצרודה המוסיפה בצלילה העמום מין חיות בראשיתית לסבך הירקני השקוע בדומיתו. באה קריאתו של ברוז זה, להאדיר קסמי הטבע המצויים וחבויים במקום זה".<sup>107</sup> גדת הנהר המונכחת במחזה יעקובי ולידנטל, מתוארת כאתר הקשור למרקם השכונתי/עירוני ושהנגישות אליו ישירה ומידית. קשה לראות בנהר זה את הירקון, שהיציאה אליו נתפסת בהוויה התל-אביבית כטיול של ממש, טיול של שעות אחדות. לעומת זאת, נהר כזה, שעובר בתוך השטח העירוני ומשולב במרקמו, הוא אלמנט נופי מובהק בערים ועיירות רבות במזרח אירופה ונזכר גם בטקסטים מן הספרות העברית שמנכיחים את המרחבים האלה. דוגמאות יש לא מעט: נהר הטיטירוב "הסובב את פרורר הזפתים" ברומן ספינז,<sup>108</sup> נהר הבוג העולה על גדותיו ו"נשפך" על העיר ליפקייב בסיפור "התרנגול של ר' נויח שו"ב",<sup>109</sup> הנהר אשר בשבוש, אליו מגיע בטיוליו הירשל ברומן סיפור פשוט, ואשר סמוך לו, באזור שבעבר היה מיושב בצפיפות, יש כמה בתים קטנים המשמשים למגורי מורים ופקידים.<sup>110</sup> הרושם הוא שהנהר האירופי הוא הנהר שלוין משבץ אל תוך מרחב העיר-שכונה. מדובר בהחדרה נקודתית של אלמנט זר יחיד, שהחריגות שלו מצביעה על כך שאין הכוונה לעצב מרחב מלא ומשכנע, אלא רק להכריז על עצם נוכחותו של המרחב האחר, מרחב העיירה היהודית האירופית, כחלק מזירת המחזה.

ברחובות תל-אביב של לויין נוסעות עגלות מתים; כך במחזה קרום,<sup>111</sup> במחזה הלוויה חורפית,<sup>112</sup> ובעיקר במחזה אורזי מזוודות.<sup>113</sup> אין ספק כי הסעתן של עגלות המתים ברחובות השכונה לפני בתי המגורים מסייעת ללויין ליצור את הרושם שהמוות שורה כאן, ששום בית איננו מוגן ושאישי אינו מחוסן. גם הבחירה בדימוי זה של עגלת המתים הנעה ברחוב אינה מתיישבת עם נופה של תל-אביב המוכרת, אך ניתן ליישבה עם מרחב העיירה היהודית. שלום עליכם מתאר את כתרילבקה, עיר האנשים הקטנים, כעיר שבתייה עומדים "זה על גבי זה, כמו קברים בבית-העלמין הישן, כמו מצבות שחורות ומעוקמות".<sup>114</sup> והוא מוסיף:

105. שביט וביגר, הערה 37 לעיל, עמ' 24, 33; שחורי, הערה 60 לעיל, עמ' 34.

106. שבא, הערה 37 לעיל, עמ' 118.

107. עמוס אריכא, "קסמו של יום", יוסף אריכא (עורך), תל אביב - מקראה היסטורית-ספרותית, עיריית תל-אביב יפו - האגף לחינוך, 1959, עמ' 335-336.

108. חיים נחמן ביאליק, "ספיח", כתבי ח. נ. ביאליק בכרך אחד ובשני ספרים, ספר שני, הוצאת ועד היובל, תל-אביב תרצ"ג, עמ' קנ"א.

109. יצחק אורבוך אורפז, "התרנגול של ר' נויח שו"ב", רחוב הסומז'נה - סיפורים חדשים וישנים, ספרי סימן קריאה/הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 54-46.

110. שמואל יוסף עגנון, "סיפור פשוט", כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון: על כפות המנועול, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' קפ"ד-קפ"ה.

111. "קרום", עמ' 83.

112. "הלוויה חורפית", עמ' 284.

113. "אורזי מזוודות", עמ' 350, 354, 353.

114. שלום עליכם, אנשים קטנים בעלי השגות קטנות: כתבי שלום עליכם, מאידיש: אריה אהרונה,

ספרית פועלים, תל-אביב 1989,  
 עמ' 115-150.  
 115. שם, עמ' 15.  
 116. שם, עמ' 61-64.

"במה שרשאית כתרילבקה להתפאר – הרי אלה בתי הקברות שלה"<sup>115</sup>,  
 וכאן הוא מביא תיאור מפורט של שני בתי הקברות של כתרילבקה.  
 בהמשך מספר שלום עליכם על ההלוויה מעוררת הקנאה שערכו יהודי  
 כתרילבקה לקבצן הצדיק ר' מלך החזן, שנפטר ביום כיפור בשעת נעילה.  
 עם הסתלקותו של הצדיק, מובלת מיטתו מבית הכנסת לבית המדרש  
 הישן, וכל העיר מלווה אותה.<sup>116</sup> בקשר הישיר שבין אזור המגורים לבין  
 בית העלמין (או ראיית אזור המגורים כבית עלמין) ניתן לראות אפוא  
 מאפיין של נוף העיירה היהודית.

117. "אורזי מזוודות", עמ' 305  
 ועוד.  
 118. "קרום", עמ' 11, 66, 74.  
 119. "פופר", עמ' 124, 128.  
 120. "יעקובי ולידנטל", עמ' 184,  
 186 ועוד.  
 121. שם, עמ' 184.

במחזות השכונה מופיעות גם מזוודות רבות, לא רק במחזה אורזי  
 מזוודות,<sup>117</sup> אלא גם במחזות קרום,<sup>118</sup> פופר<sup>119</sup> ויעקובי ולידנטל.<sup>120</sup>  
 המזוודות קשורות בראש וראשונה למי שנושא אותן ומעידות עליו,  
 ועם זאת אי-אפשר להתעלם מהתרומה שנוכחותן על הבימה תורמת  
 לעיצוב המרחב ואווירתו. עבור מי שיוצא למסע או שב ממנו, נשיאת  
 מזוודה היא עניין טבעי, אבל דומה שדבקתם של דיירי מחזות השכונה  
 במזוודותיהם חורגת ממה שיכול להתפרש כצורכי נסיעה גרדא. הדבר  
 בולט במיוחד אצל לידנטל, שמחליט לצאת בעקבות יעקובי ושחש עם  
 מזוודה "כדי להיראות אדם עסוק שממהר לאיזשהו מקום".<sup>121</sup> מובן שזוהי  
 ספקולציה חסרת שחר, מכיוון שאדם שהולך עם מזוודה אינו נתפס  
 על-ידינו בהכרח כאדם עסוק וממהר. חוסר ההיגיון בהסבר לשימוש  
 במזוודה מבליט את היותה אזור קישוטי, שאת ההצדקה לקיומו יש כפי  
 הנראה לחפש במישור המטפורי. נוכחותן של מזוודות מצביעה בדרך כלל  
 על סיטואציה של מעבר, של נדודים, שהיא אופיינית לסיפורי העיירה  
 היהודית, בין שמדובר בעקירה מאונס<sup>122</sup> ובין שמדובר במסע מרצון.<sup>123</sup>  
 במזוודות, כמו בעגלות המתים, ניתן אפוא לראות מְחַדְרִים שמקורם  
 בנוף העיירה היהודית. נוכחותן יחד של מזוודות ושל עגלות המתים,  
 נוכחות שמודגשת במיוחד באורזי מזוודות, מצביעה על התמטיקה  
 היהודית של נדודי הנצח, שבאמצעות מרחב העיירה המזרח-אירופית  
 שלוין מחדיר לתל-אביב היא הופכת לחלק מנשמת אפה של העיר  
 העברית הראשונה.

122. למשל: חיים נחמן ביאליק,  
 "החצוצרה נתבישה", כתבי ח. נ.  
 ביאליק, עמ' פ"א-ק"ד.  
 123. למשל: מנרלי מוכר ספרים,  
 "מסעות בנימין השלישי", כל  
 כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר,  
 תל-אביב תש"ז, עמ' נ"ה-פ"ז.

**תל-אביב, תחנה סוכית: מקום קטן, חסר מוצא**

שלוש התופעות האורבניות המרכזיות שתוארו לעיל הופכות את תל-  
 אביב של ליון למרחב דחוס: הוא דחוס קודם כל במובן זה שהעיר  
 המונכחת בו נדחסת לתוך השכונה, שבדרך הטבע מוכלת על-ידה, אך  
 הוא דחוס גם במובן זה שמרחב החיים הישראלי, שהוא מרחבה הטבעי  
 של תל-אביב הממשית, נדחס בו בין שני מרחבי חיים אחרים: המרחב  
 האוניברסלי-הפוסטמודרני, שבו אפשר לראות את המרחב הייעודי של  
 העיר, ומרחב העיירה היהודית, שבו אפשר לראות את המרחב הגרעיני  
 שלה.

הדחיסות הזאת היא המאפיין המרכזי של חוויית המקום של דיירי מחזות השכונה, הרואים בתל-אביב "מקום קטן", וכפי שאומר זיגי במחזה אורזי מזוודות – "קוביה". מחד גיסא זהו מרחב מצר ומחניק שהכול מנסים להבקיע ממנו, ומאידך גיסא – כל ניסיון לפרוץ אותו מסתיים בלא כלום: קרום שב מחוץ-לארץ כלעומת שנסע; פופר, שמבקש להימלט לאוסטרליה מאימתם של שורץ ושורציסקה, משנה במהרה את תכניתו ונשאר בבית; אלחנן, שכבר נמצא בדרכו לשוויץ, מתפתה לזונה בתחנת האוטובוסים המקומית ונשאר בארץ; וכיצא באלה. כך הופכת חוויית המקום של אנשי מחזות השכונה לחוויה של היתקעות-במקום.

חוויית ההיתקעות-במקום מתקשרת למרחב החיים הישראלי באמצעות אחד המיתוסים המרכזיים המכוננים אותו, הלוא הוא "מיתוס המצור". מיתוס זה מתבסס על תפיסה הרואה את מדינת ישראל בין אומות העולם – ובהן, כמובן, גם מדינות ערב השכנות – כ"כבשה בין זאבים"<sup>124</sup> על רקע מיתוס המצור, חוויית ההיתקעות במקום מתקשרת למחויבות העמוקה לארץ ולמדינה ולאחווה הנוצרת בגין האמונה המשותפת ש"אין מקום אחר" – כשם מסתו של גרשון שקד והספר שבו היא כלולה.<sup>125</sup>

אך את תמונת העולם הקושרת את חוויית ההיתקעות במקום לעלילת-העל הציונית, מערער ליון באמצעות ניגוח המרחב הישראלי במרחבים אחרים, ובראשם המרחב האוניברסלי-הפוסטמודרני. בנתקו את תל-אביב מן העורף היבשתי שלה, ולמעשה מארץ-ישראל, ובהעמידו אותה מול ערים שונות בעולם, ליון שם את העיר על מפת האוניברסליזם הפוסטמודרני. זוהי מפה שמתאפיינת מצד אחד בהחלשתה של המדינה עד כדי העלמתה המוחלטת, ומצד שני בהגדלת טווח החיים האורבניים והרחבת היקפם<sup>126</sup> עד כדי יצירת עולם שאינו אלא רצף עירוני מתמשך, כדוגמת עולם הערים הסמויות מן העין של איטלו קאלווינו.<sup>127</sup> במרחב זה, תופעת ההיתקעות במקום מתקשרת לחוויית האין-מוצא של האדם בן זמננו ולהבנה שבעולם שנטלו ממנו האשליה והמאורות, האדם ירגיש עצמו זר בכל מקום ויהיה כגולה בעולם.<sup>128</sup> בקשר שהוא יוצר בין המרחביות של "המקום הקטן" לבין חוויית האין-מוצא של האדם האוניברסלי, ליון מאיר באור פרודי את אחוות השבויים במיתוס המצור, הלכודים במלתעות הארץ המובטחת, שולל מאחווה זו את ההילה ולמעשה מרוקן אותה ממשמעות.

נוסף על כך, ליון מנגח, כאמור, את המרחב הישראלי במרחב העיירה היהודית, כאשר הוא משלב בנוף האורבני המקומי אלמנטים מן המרחב האחר. לכאורה, מרחב העיירה היהודית מעניק משנה-תוקף לנוכחותו של מיתוס ה"מצור", שכן מקורו של מיתוס זה בחוויית היסוד המשותפת ליהודים שחיו בקיבוצים בקרב הגויים, חוויה שהתבטאה

124. דניאל ברטל, "העולם כולו נגדנו", מ'נהלתון 33 (אפריל 1994), עמ' 41-42. גם בדרמה הישראלית נתפסים בדרך כלל המצור והסגירות כתופעות מרחביות מרכזיות (למשל: שוהם, הערה 9 לעיל, עמ' 239-248).

125. גרשון שקד, "אין מקום אחר", אין מקום אחר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1988, עמ' 66-56.

126. ראו: אולריך בק, עולם חדש יפה, נוסח עברי: חנה שורץ-איזלר ושלומית אביאסף, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 42-45; Giuseppe Dematties, "Shifting Cities", Claudio Minca (ed.), *Postmodern Geography*, Blackwell Publishers, Malden Massachusetts 2001, pp. 112-128; Edward Soja, "Exploring the Postmetropolis", *ibid.*, pp. 37-56; בנג'מין ר' בארבר, ג'האד נגד מק'עולם, כבל, תל-אביב 2005; אוריס, הגלובליזציה של ישראל – מקיזורלד בתל-אביב, ג'האד בירושלים, רסלינג, תל-אביב 2005.

127. איטלו קאלווינו, הערים הסמויות מהעין, מאיטלקית: גאיו שילוני, ספרית פועלים, תל-אביב 1984.

128. בעקבות אלבר קאמי, המיתוס של סיופוס, מצרפתית: צבי ארד, עם עובד, תל-אביב 1994, עמ' 15.

129. ברטל, הערה 132 לעיל.  
 130. למשל, במשנתו של הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינאס (Emanuel Lévinas, *Difficile Liberté*, Édition Albin Michel, Paris 1963, pp. 39-41).

בהרגשה ששאר העולם זומם לגרום להם עוול ועל כן עליהם להתאחד ולהתכונן לגרוע מכול.<sup>129</sup> אך מאידך גיסא, באמצעות המזוודות והמתים הסובבים ברחובות תל-אביב, לויין מכניס לעיר העברית הראשונה את התמטיקה היהודית של נדודי הנצח, שאומצה, כידוע, על-ידי הפרויקט של המודרנה,<sup>130</sup> ומתוך כך קושרת אף היא את מצוקת המקום הקטן לחוויית האין-מוצא של האדם האוניברסלי. על-ידי כך מערער לויין גם את היסודות היהודיים של מיתוס ה"מצור" הישראלי ושל חוויית המקום שצמחה ממיתוס זה.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

