'נגני־נגני גיטרה'
להקת כוורת וזהות ישראלית, 1967-1976

נועה קנארק־גלבוע

ב־10 במרס 2013 הודיעו חברי להקת כוורת במסיבת עיתונאים מיוחדת על איחוד נוסף. ה'סופר גרופ' הישראלית, מהפופולריות שקמו בארץ, תכננה שתי הופעות איחוד בברֵכת הסולטאן בירושלים. אלו היו הופעות ראשונות של כוורת אחרי האיחוד הקודם, שהתקיים בשנת 1998. ההופעות המתוכננות נעלו את פסטיבל ישראל והוכרז כי הן חד־פעמיות. חד־פעמיות, אך לא בלתי חגיגיות: פרט להופעות, יצא גם מארז חגיגי של שישה דיסקים, ובהם קטעים מחזרות באולפן ההקלטות, עיבודים שונים ומערכונים וסרט שמתעד את החזרות שקדמו להופעות האיחוד.[1]

ההודעה על האיחוד הובילה ל'מיני־היסטריה' בקרב הקהל הישראלי. בשעה שבע בערב ביום ההכרזה על סיבוב ההופעות נפתחה מכירת הכרטיסים, ובתוך שעתיים אזלו כל עשרת אלפים הכרטיסים שהועמדו למכירה. כמה ימים לאחר מכן הוסיפה הלהקה עוד הופעה בפסטיבל ישראל, ובתוך שעה אזלו כל הכרטיסים גם להופעה זו. הסתערות הקהל הביאה לקריסת אתר האינטרנט וקווי הטלפון של ספקית הכרטיסים.[2] בתאריך 17 באפריל 2013 הודיעה הלהקה שתקיים עוד הופעה - ב־8 באוגוסט 2013 בפארק הירקון בתל אביב, ובתוך יממה נמכרו כל 40,000

* המאמר מבוסס על עבודה סמינריונית שכתבתי בשנת 2012 בלימודי תואר שני בתכנית הבין־לאומית ללימודי מדינת ישראל של מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות. את העבודה כתבתי בקורס של ד"ר נחום קרלינסקי 'הישראליות והמאבק על עיצובה', ובהזדמנות זו אני רוצה להודות לד"ר קרלינסקי על התמיכה ועל הסיוע שהגיש לי במחקר ובכלל.

1 התפרסם ב**הארץ** און-ליין, **10.3.2013**: http://www.haaretz.co.il/gallery/music/1.1958601 (אוחזר ב־**30.3.2015**).

2 ראו: http://www.mako.co.il/music-news/local/Article-4987b1841585d31006.htm (אוחזר ב־**30.3.2015**). וגם: http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4356539,00.html (אוחזר ב־**30.3.2015**). בעיתונות דווח על מכירות של הכרטיסים למשפחות שלמות ולקבוצות, ועל אלפי מעריצים מאוכזבים שנותרו ללא כרטיס. אתר 'בימות', שהיה אחראי למכירת הכרטיסים, לא עמד בעומס הפניות וקרס.

הכרטיסים גם להופעה זו. לבסוף הוסיפה הלהקה הופעה בפארק הירקון, ואליה הגיעו כ־50,000 איש.[3]

הופעות האיחוד של קיץ 2013 היו כנראה האחרונות במסע המשותף של חברי הלהקה. כך הסביר דני סנדרסון בהומור האופייני לו:

> זה בעיקר 40 שנה להקמה וזה זמן טוב שאנחנו יכולים עדיין לתת בו הופעה טובה. שואלים למה התפרקתם, אבל רק עכשיו אנחנו ממש מתחילים להתפרק [...] זאת אולי הזדמנות אחרונה. הפעם האחרונה שחזרנו היתה לפני 15 שנה. אם נמשיך ככה הפעם הבאה תהיה בגיל הזהב, עכשיו זה אולי הוואלס האחרון של כוורת.[4]

מאמר זה נכתב כשנה לפני שיצאה ההודעה על האיחוד המדובר של הלהקה.

במאמר זה אבקש לברר דבר אחד או שניים עלינו, הישראלים, ולהתעמק בנבכי החברה והזהות הישראלית־יהודית־חילונית תוך כדי ניסיון לסמן שינויים שחלו בה בשנים 1967-1976. במילים אחרות, זמן קצר לאחר מלחמת ששת הימים ועד כשנתיים לאחר מלחמת יום הכיפורים. את השינויים שחלו בחברה הישראלית בתקופה המדוברת אבחן דרך סיפורה של להקת כוורת, להקה שפרצה לתודעת הציבור בתקופת אביב-קיץ 1973 והיתה ללהקה המצליחה ביותר בישראל עד התפרקותה בשנת 1976. הלהקה פעלה שלוש שנים, והצלחתה היתה חסרת תקדים. בזמן הזה היא הוציאה שלושה אלבומי אולפן: **סיפורי פוגי**, **פוגי בפיתה** **וצפוף באוזן**.[5]

להרכב היתה השפעה רבה על עיצובה של מוזיקת הרוק ועל מוזיקת הפופ בישראל, וחבריו המשיכו להשפיע על שדה המוזיקה הישראלית גם בעשורים שלאחר מכן. דומה ששום להקה ישראלית אחרת לא התגלתה כשילוב פורה של כישרונות מוזיקליים, ולפחות עד ראשית שנות השמונים לא היה הרכב מוזיקלי אחר בארץ שהצליח להישמע מעודכן וגלובלי ועם זאת ישראלי כל כך. הלהקה היתה ההרכב היחיד עד אז שזכה בתואר 'להקת השנה' במצעדי הפזמונים של קול ישראל ושל גלי צה"ל (להלן גל"צ) במשך ארבע שנים רצופות, בשנים 1973-1976. היא נבחרה ל'להקת השישים' במלאות שישים שנה למדינת ישראל, בתכנית 'שיר השישים' של ערוץ 1 ושל רשת גימל, וזכתה בתואר זהה גם ב'מצעד השישים' של

3 http://www.mako.co.il/music-news/local/Article-58ff6d83e6a5041006.htm (אוחזר ב־30.3.2015).

4 התפרסם ב**הארץ און-ליין**, **10.3.2013**: http://www.haaretz.co.il/gallery/music/1.1958601 (אוחזר ב־30.3.2015).

5 אלבומי האולפן הוקלטו בשנים 1973-1976. בשנת 1998 יצא האלבום **כוורת בפארק**, שתיעד את מופע האיחוד של הלהקה לרגל חגיגות שנת החמישים למדינת ישראל.

ערוץ 2.[6]

על ההצלחה חסרת התקדים של הלהקה כותבים רגב וסרוסי: Their success was unprecedented and unexpected, especially for a rock group.[7]

מבקרי מוזיקה ועיתונאי תרבות ומוזיקה בישראל סבורים כי הצלחתה של להקת כוורת נבעה מהסגנון ההיתולי-בידורי שלה, שכלל משחקי לשון וכפל משמעויות משולבים בציניות, ומכך שהיתה למעשה המשך ישיר להוויי הלהקות הצבאיות, שמרבית חבריה השתתפו בהן.

יש אף שטוענים כי הצלחתה הפנומנלית של כוורת[8] בתקופה החופפת למשבר מלחמת יום הכיפורים קשורה לאסקפיזם חברתי ולחיפושו של הישראלי הממוצע פורקן מהלחץ שייצרה המלחמה הפתאומית והקשה.[9] חוקרים כמו רגב ערערו על מידת הביטוי שנתן ההרכב להעזה, למחאה ולהשמעת קול אותנטי ועצמאי כתרבות 'נגד' לתרבות המרכז.[10]

במאמר זה אני מבקשת לבחון מה היו הגורמים להצלחתה חסרת התקדים של להקת כוורת ולברר אם אכן היתה זו הצלחה בלתי צפויה; מה ייחד את הלהקה כאחת הלהקות המצליחות בישראל, שנדמה כי הצליחה לפענח קוד על־תרבותי ישראלי; ומה זה אומר עלינו, על החברה הישראלית של אותה תקופה ולאחר מכן.

6 הנתונים מתוך: http://www.charts.co.il/article.asp?id=503 (אוחזר ב־30.3.2015). וגם מתוך: http://www.thepost.co.il/news/new.aspx?Pn6VQ-L&0r9VQ-GGGL (אוחזר ב־30.3.2015).

7 Motti Regev & Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California press, London 2004, p. 151 (להלן: רגב וסרוסי, **מוזיקה פופולארית ותרבות לאומית בישראל**).

8 ראו באתר ויקיפדיה. נטען שם כי **סיפורי פוגי** מכר 70,000 עותקים בתוך זמן קצר מיציאתו לאור, מספר חסר תקדים במונחי מכירות אלבומים בישראל, (http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9B%D7%95%D7%95%D7%A8%D7%AA_(%D7%9C%D7%94%D7%A7%D7%94 (אוחזר ב־30.3.2015). רגב וסרוסי מביאים נתוני מכירות של חברת הד ארצי ומציינים מכירות של כ־80,000 עותקים מ**סיפורי פוגי**. סך כל מכירות אלבומי כוורת היה בשנת 2005 כ־200,000 עותקים. רגב וסרוסי, **מוזיקה פופולארית ותרבות לאומית בישראל**, עמ' 152.

9 כפי שקוטנר טוען באתר העוסק למוזיקה ישראלית: http://www.kutnermusic.com/2010/09/blog-post_17.html (אוחזר ב־30.3.2015). דוגמה נוספת באותה רוח היא טענתו של עוז אלמוג. ראו: הנ"ל, **פרידה משרוליק**, ב; שינוי ערכים באליטה הישראלית, זמורה־ביתן ואוניברסיטת חיפה, חיפה ואור יהודה תשס"ד, עמ' 667 (להלן: אלמוג, **פרידה משרוליק**).

10 לדוגמה: 'משקפים בבירור היעדר ביטחון, העזה ונכונות להרחיק לכת עם הרוק', מתוך: מוטי רגב, 'סוף עונת התפוזים', **תיאוריה וביקורת**, 12-13 (1999), עמ' 251-257.

שיטת המחקר שהנחתה אותי בכתיבת המאמר מחולקת לשלושה חלקים: מחקר היסטורי; התבססות על תאוריות חברתיות של תרבות פופולרית ושל תרבות הרוק; וניתוח מוזיקולוגי של מבחר מייצג משיריה של הלהקה.

בחלקו הראשון של המחקר ההיסטורי מקורות ראשוניים: קטעי עיתונות מהתקופה המדוברת, ראיונות שנערכו עם חברי הלהקה במרוצת השנים וראיונות אישיים שקיימתי עם יוני רכטר, עם אפרים שמיר ועם דורי בן זאב. חלקו השני של המחקר ההיסטורי מבוסס על מקורות משניים אשר בעיקרם מבוססים על ספרות שעוסקת במדינת ישראל בתקופה המדוברת, מההיבט החברתי ומההיבט המדיני. לטובת ההיבט החברתי אני נסמכת על מאמרים שעוסקים בהיבטים חברתיים של תרבות הפופ והרוק בישראל בפרט ובעולם המערבי בכלל כדי לברר מהי האמירה החברתית של התרבות הזאת והיכן להקת כוורת ממוקמת על רצף התפתחותה של תרבות מוזיקה פופולרית בישראל.

המחקר כולל ניתוח טקסטואלי וניתוח מוזיקלי של מבחר משירי כוורת. בניתוח המוזיקלי התייחסות אל הרמוניה (סולמיות) ואל מלודיה (מנגינה), וכן אל ההגשה הקולית ואל הגוון הצלילי הכולל. אבקש להתייחס במידת מה גם אל ההיבט הטקסטואלי כדי להבין את השלם, דהיינו, השילוב המנצח בין צליל ובין מילה.

גישת המחקר שלי היא שילוב בין היסטוריה חברתית ובין מוזיקולוגיה כשתי דיסציפלינות המשלימות זו את זו ומאפשרות לנו להבין הקשר היסטורי וחברתי.[11] לפי הגישה ההיסטורית המוצגת בעבודה זו, הממד המוזיקלי הוא כלי יעיל להבנה וללימוד של תקופה מוגדרת, של הרעיונות ושל הגישות שבלטו בה. מוזיקה מעבירה את הרגשות או את הלך הרוח שבלטו במצב היסטורי נתון, ובמובן זה היא משמשת מקור ראשוני לכל דבר, אף שאינה יכולה לשמש תחליף לניתוח וללימוד היסטוריה.[12]

תחילה אסקור את הרקע החברתי־תרבותי לפעילותה של להקת כוורת בשנים 1968-1974, ואמשיך אל תוך שלב הצלחתה עד שנת 1976. לאחר מכן אתעמק בסיפורה של הלהקה מתוך התייחסות בעיקר להיבטים המוזיקליים, ובמידת־מה

11 ההיסטוריונית שירלי גילברט הציגה גישה כזו, אשר שילבה בין ניתוח שירים פופולריים שנכתבו בגטו היהודי ובמחנות הריכוז בגרמניה הנאצית, כדי להתחקות אחר תחושותיהם ותגובותיהם של היהודים נוכח גזרות השלטון הנאצי ואורח חייהם בתחומי השלטון האכזרי, הן כיחידים והן כקהילה. ראו: Shirli Gilbert, 'Music as Historical Source: Social History and Musical Texts', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36, 1, 2005, pp. 117-134.

12 ראו: Jerome L. Rodnitzky, 'The Sixties between the Microgrooves: Using Folk and Protest Music to Understand American History, 1963-1973', *Popular music and society*, 23, 4, 1999, pp. 105-122.

להיבטים הטקסטואליים בשיריה הבולטים. בין הפסקאות ישולבו ציטטות של חברי הלהקה מתוך ראיונות שהתקיימו אתם לתכנית הטלוויזיה 'סוף עונת התפוזים'.[13] הערה חשובה ואחרונה היא שהניתוח מתייחס לשכבות בחברה הישראלית, הנחשבות 'העילית הישראלית' נכון לתקופה המדוברת; המעמד הבורגני במדינת ישראל של אותה עת, שמרביתו עסק במקצועות שונים במגזר הציבורי ובמגזר הפרטי ובצה"ל, כפי שכתב עוז אלמוג:

> כולם יהודים [...] חילונים בדרגת קרבה זו או אחרת למסורת היהודית, בעלי השכלה על־תיכונית, בדרך־כלל אקדמית, מבוססים מבחינה כלכלית [...] מחזיקים במשרה יציבה [...] רובם בעלי ותק בארץ [...] מעורים באורח החיים הישראלי ובהווי היהודי [...] מרבית בני השכבה הזאת הם אשכנזים במוצאם אך שיעור המזרחים בה אינה מבוטל [...] יש לה השפעה מכרעת על צביונה של התרבות הישראלית, על סדר היום הציבורי ועל מערכת הערכים הדומיננטית במדינה.[14]

חברה ותרבות בישראל, 1967-1974

סיפורה של להקת כוורת התרחש על רקע אחת התקופות המעצבות ביותר אשר ידעה מדינת ישראל. מדובר בתקופה שהחלה לאחר מלחמת ששת הימים ונמשכה בימי מלחמת ההתשה עד פרוץ מלחמת יום הכיפורים. הזרעים שנטמנו ונבטו לאחר מלחמת ששת הימים צמחו והתפשטו לאחר מלחמת יום הכיפורים, וכגודל התעלות הרוח הלאומית בשנים 1967-1969, כך עֻצמת תחושת החידלון והשבר הלאומי בשנים 1973-1976.

אני סבורה כי אי אפשר לשבור את הרצף בין 1967 ובין 1976, השנה האחרונה טרם המהפך הפוליטי ועליית הליכוד לשלטון. בלי לראות בשנים המדוברות מכלול היסטורי רציף אי אפשר להבין את גודל השינוי ואת עֻצמת השבר בחברה הישראלית על כל היבטיה. אין ספק כי במערכות החברתיות הגדולות בישראל - הכלכלה, הפוליטיקה והתרבות־חינוך - חלו טלטלה ושינויים מרחיקי לכת בעקבות מלחמת ששת הימים. במחקר הסוציולוגי העוסק במלחמה, יש הרואים בה קו פרשת מים בהיסטוריה של מדינת ישראל, ויש הרואים בה נקודה אחת מני רבות על רצף הסכסוך הישראלי-ערבי, שהחל עוד בתקופת היישוב והתקבע במלחמת העצמאות. אולם כל הגישות במחקר האקדמי אינן חלוקות בנוגע לקשר ההדוק

13 ראו: יואב קוטנר, 'סוף עונת התפוזים - סיפורו של הרוק הישראלי', פרק 3 ('היה נחמד'), רשות השידור - ערוץ 1, 1998 (להלן: קוטנר, 'סוף עונת התפוזים').

14 ראו: אלמוג, **פרידה משרוליק**, עמ' 34-35.

בין תופעות לאומיות ורגשות לאומיים שהתעוררו לאחר 1967 ובין המשבר שפרץ במדינת ישראל לאחר מלחמת יום הכיפורים.[15]

מלחמת ששת הימים הביאה עמה לא רק אופוריה ושיכרון של ניצחון גדול ומפתיע אלא גם פריחה כלכלית ותרבותית והצלחה מדינית חסרת תקדים. בד בבד העלתה והציפה המלחמה שתי סוגיות יסוד בהיסטוריה של מדינת ישראל: הראשונה היא עתיד השטחים הכבושים והאוכלוסייה החיה בהם, והשנייה היא סוגיות של חברה ומעמד שעתידות להתפרץ ביתר עוז בראשית שנות השבעים.[16] אני מבקשת להתמקד בשתי סוגיות בולטות בשנים 1967-1976, שרלוונטיות לדעתי לרקע של הפעילות התרבותית שאני עוסקת בה במאמר זה. הסוגיה הראשונה היא האתוס הביטחוני ויחסי הגומלין בין המערכת הביטחונית־צבאית ובין המערכות החברתיות במדינה. הסוגיה השנייה היא האתוס הציוני והשינויים שחלו בו בהדרגה לאחר מלחמת ששת הימים.

אתמקד באחד הביטויים התרבותיים הבולטים ביותר לשגשוגו של האתוס הביטחוני בישראל. תופעה זו החלה עוד בתקופת מלחמת העצמאות והגיעה לשיאה לאחר מלחמת ששת הימים - ה'מודל החילי המנצח' כחלק אינטגרלי מדימוי הצבר הישראלי.[17] אחת הדוגמאות המובהקות לתופעה היא הנוכחות הבולטת של המודל החילי בכל ממדי התרבות החזותית והפופולרית בישראל של התקופה המדוברת. זה היה המודל המבוקש ביותר בדיוקנאות, בתמונות, בציורים ובאיגרות ברכה, סמל לחיקוי ולהזדהות לאומית עם כוחה הצבאי של המדינה. אחת הדוגמאות הבולטות והידועות לתופעה זו היא הדיוקנאות של משה דיין.[18]

שלושה מודלים סוציולוגיים עיקריים מתייחסים ליחסי צבא-חברה ותרבות.

15 ראו: זאב דרורי, 'סדק בשריונו של מרס: שקיעת מעמדו של צה"ל', בתוך: משה שמש וזאב דרורי (עורכים), **טראומה לאומית: מלחמת יום הכיפורים אחרי שלושים שנה ועוד מלחמה**, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, שדה בוקר תשס"ח, עמ' 305-325 (להלן: דרורי, 'סדק בשריונו של מרס'); וגם: יגיל לוי ויואב פלד, 'השבר שלא היה: הסוציולוגיה הישראלית בראי מלחמת ששת הימים', **תיאוריה וביקורת**, 3 (1993), עמ' 115-128; וגם: דן הורביץ ומשה ליסק, **מצוקות באוטופיה: ישראל - חברה בעומס־יתר**, עם עובד, תל אביב תש"ן (להלן: הורביץ וליסק, **מצוקות האוטופיה**). עוז אלמוג מדבר על התקופה שלאחר מלחמת ששת הימים כעל 'זעזועים תת קרקעיים קלים שלא הדליקו נורית אדומה', ראו: **פרידה משרוליק**, עמ' 104.

16 ראו: דרורי, 'סדק בשריונו של מרס', וגם הורביץ וליסק, **מצוקות האוטופיה**.

17 ראו: עוז אלמוג, **הצבר - דיוקן**, עם עובד, תל אביב 1997 (להלן: אלמוג, **הצבר**).

18 ראו: חיים גרוסמן, 'תמונה למזכרת: משה דיין - דיוקנו של גיבור ישראלי בראי האמנות השימושית', **ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל. היסטוריה, תרבות וחברה**, 13 (2008), עמ' 181-208 (להלן: גרוסמן, 'תמונה למזכרת').

קימרלינג מגדיר את התופעה מיליטריזם תרבותי שהגיע לשיאו בעשור השני של מדינת ישראל. במיליטריזם תרבותי הצבא הוא מוטיב מרכזי בהוויה ובזהות הקולקטיבית ואחד הסמלים המרכזיים של הקולקטיב. למשל, יש קשר הדוק בין טקסים ממלכתיים וחברתיים ובין היבטים צבאיים.[19] לתפיסתו, אין גבולות בין המגזר האזרחי ובין המגזר הביטחוני־צבאי בישראל (ואם ישנם, הם חסרי משמעות). ועוד, הציונות היא אידאולוגיה שהממד הצבאי הוא חלק מהותי בה ואינו ניתן להפרדה. ישראל היא מדינת שלטון צבאי, והעם הוא חיל מצב לאומי, שאין לו שליטה על התנהלות המגזר הביטחוני־צבאי.[20]

גישתו של ליסק מתונה יותר; הוא מעדיף להשתמש במונח 'אזרוח צה"ל במסגרת חברה שהופכת לצבאית'. הוא מתאר השתתפות אזרחים במערכת מסועפת מאוד של רשתות חברתיות (Social Networks), והאזרחים המסמלים את המיתוסים הצבאיים זוכים להצלחה.[21]

חוקרים כגון הורוביץ וליסק רואים בתופעה מוטיב מרכזי בחברה הישראלית של אז ובכלל, אולם הם מגדירים אותה 'עם חמוש' (Nation In Arms) הפועל במסגרת שהגבולות בה בין המגזר האזרחי למגזר הצבאי ברורים ואינם משתנים.

גישה שלישית שהתפתחה בראשית שנות השמונים מייצגת מעין קו אמצע בין שתי הגישות שהצגתי עד כה. גישת האמצע היא כי היחסים בין שני המגזרים אינם נסמכים על בסיס פורמלי־מוסדי בלבד אלא גולשים גם להיבטים רשמיים פחות. מערך הכוחות בין חברה ובין צבא מוגדר כשותפות שהגבולות בה דינמיים. עם זאת, מודגשות הירידה בכוחו של המגזר האזרחי לאחר מלחמת ששת הימים והעלייה במקומו של הצבא בחיים האזרחיים (למשל בפוליטיקה או בשירות מילואים).[22]

ביטוי תרבותי מובהק לתופעת 'מילטריזם תרבותי', 'עם חמוש' או 'אזרוח הצבא' אפשר למצוא בתרבות הלהקות הצבאיות, אשר הגיעה לשיאה בשנות השישים,

19 ברוך קימרלינג, 'ההבניה החברתית של המושג "הביטחון הלאומי" של ישראל', **תרבות דמוקרטית**, 4-5 (2001), עמ' 299 (להלן: קימרלינג, 'ההבניה החברתית של המושג "הביטחון הלאומי"'). מיליטריזם תרבותי הוא רק חלק אחד ממכלול שמוגדר כ'מיליטריזם חברתי'. קימרלינג נמצא בעמדת מיעוט מבחינת תפיסת סוציולוגים את קיומו של מילטריזם חברתי במדינת ישראל.

20 ראו: Oren Barak & Gabriel Sheffer, 'The Study of Civil-Military Relation in Israel: A New Perspective', *Israel Studies*, 12, 1, 2007, pp. 21-22 (להלן: ברק ושפר, 'יחסי צבא-אזרחות בישראל').

21 ראו: משה ליסק, 'האתוס הביטחוני והמיתוס של ישראל כחברה מיליטריסטית', **תרבות דמוקרטית**, 4-5 (2001), עמ' 192-198 (להלן: ליסק, 'האתוס הביטחוני').

22 ראו: ברק ושפר, 'יחסי צבא-אזרחות בישראל', עמ' 1-27. גישה זו מייצגים חוקרים ממדעי החברה, דוגמת פרופ' יורם פרי.

ובייחוד בחמש השנים שלאחר מלחמת ששת הימים, אף שבאותה תקופה כבר פעלו מוזיקאים 'אלטרנטיביים' שחיפשו צליל אחר; צליל ים־תיכוני שנקשר לבית אבא בארצות ערב, או צלילים חשמליים של תרבות הרוק. ובכל זאת היו שירי הלהקות הצבאיות הצליל השולט בשידורי הרדיו בכלל ובמצעדי הפזמונים בפרט.[23]

באמצע שנות השישים היתה לכל פיקוד ולכל חיל להקה משלו, ומלבד זה פעלו צוותי הוויי קטנים יותר. בתקופה זו החלו הלהקות להקליט אלבומי שירים, ואלה הוצגו ונמכרו כתכניות בידור גם לקהל הרחב, לכלל אזרחי המדינה. בד בבד נהיו שיריהן של הלהקות הצבאיות תרבות מוזיקלית שעמדה בפני עצמה, ובמרוצת השנים הבאות היתה לנדבך רב־משקל במורשת שירי הזמר העברי. הפזמונים של הלהקות עסקו בעיקר בנופי ארץ ישראל, באתוס החלוצי־ציוני, בלוחמים ובגיבורים ובהוויי החברתי של השירות הצבאי הסדיר או במילואים.[24]

לשם המחשה, במצעד הפזמונים העברי השנתי של קול ישראל לשנת תשכ"ז (1967) זכה במקום הראשון השיר 'גשם בוא' של להקת הנח"ל; במצעד השנתי של שנת תשכ"ח (1968) זכה במקום הראשון השיר 'מלכות החרמון' של להקת פיקוד צפון; ובתואר 'להקת השנה' זכה באותה שנה 'צמד דרום' - שאמנם לא פעל כלהקה צבאית, אבל חבריו היו יוצאים טריים של להקות צבאיות ואף שיתפו פעולה עם המלחין יאיר רוזנבלום, מנהלה המוזיקלי של להקת הנח"ל.[25] בשנת תשכ"ט (1969) צעדו עשרה שירים (מתוך סך כולל של עשרים ושניים שירים במצעד) של להקות צבאיות במצעד הפזמונים השנתי, ובתואר 'להקת השנה' זכתה להקת הנח"ל. בשנת תש"ל (1970) זכתה להקת חיל הים בתואר 'להקת השנה', ובשנת תשל"א (1971) קטפה את התואר להקת פיקוד דרום. מגמה זו נמשכה עד שנת תשל"ב (1972); או אז הוחלט להפריד בין התואר 'להקת השנה מקרב הלהקות הצבאיות' ובין התואר 'להקת השנה מקרב הלהקות האזרחיות'. הפרדה זאת יכולה לסמן, שלא כתפיסתו של קימרלינג, דווקא תהליך של 'התנערות תרבותית' מהנוכחות הדומיננטית של האלמנט המיליטריסטי וניסיון לאפשר גם ללהקות אזרחיות לזכות בתואר 'להקת השנה'. ובכל זאת, רוב כוכבי הזמר הפופולרי בני התקופה - כגון אבי טולדנו, רבקה זהר, עדנה לב, יגאל בשן, שלמה ארצי, ששי קשת וגם אריק איינשטיין - היו בוגרי להקות צבאיות. בעת ההיא מי שרצה לזכות בכרטיס כניסה מובטח לשוק הבידור הישראלי, מוטב היה לו להיות בוגר להקה צבאית. ראו למשל ענקי בידור בסדר גודל

23 רגב וסרוסי, **מוזיקה פופולרית ותרבות לאומית בישראל**, עמ' 92-95.

24 שנתן נתן, **שיר שיר עלה־נא: תולדות הזמר העברי**, מודן, בן־שמן 2006, עמ' 179-181.

25 כל הנתונים בנוגע לדירוגי מצעדי הפזמונים השנתיים של קול ישראל לקוחים מאתר רשת גימל של קול ישראל: http://www.iba.org.il/gimmel/gimmel.aspx?type-270&page-248&entity-271671 (אוחזר ב־30.3.2015). הנתונים בנוגע למצעד הפזמונים השנתי של גל"צ מתוך אתר ויקיפדיה, המבוסס על ארכיון מצעדי הפזמונים של גל"צ.

מקומי כמו יוסי בנאי, חיים טופול, יהורם גאון, שלישיית גשר הירקון, הגשש החיוור, התרנגולים, בצל ירוק ואולי גם חבורת לול, שאמנם העבירה מסרים של בוהמייניות תל־אביבית מרדנית ברוח שנות השישים, אך הבולטים שבחבריה היוצרים היו יוצאי להקת הנח"ל - אורי זהר, שלום חנוך ואריק איינשטיין.[26]

במונחי סוציולוגיה של תרבות אפשר לנתח את שוק הבידור הישראלי שתיארתי למעלה באמצעות המודל הגרמשיאני, המציג את רעיון ההגמוניה התרבותית. לדברי גרמשי, הקבוצה ההגמונית בחברה היא זו המצליחה להכתיב לקבוצות האחרות את הגדרתה אשר ל'כללי המשחק' שעל פיהם המדינה צריכה להתנהל. פרט לשליטתה של הקבוצה הזאת בתרבות, היא שולטת גם במוסדות המרכזיים של המדינה ושל החברה האזרחית. באמצעות שליטה משולשת זו - בתרבות, במדינה ובחברה - הקבוצה ההגמונית מצליחה להנחיל לאוכלוסייה את תפיסת העולם שלה.[27] ברוח התפיסה הגרמשיאנית של מערך יחסי הכוחות החברתיים־תרבותיים, עודד היילברונר מציג את טענתו של ריימונד ויליאמס כי בכל מערכת תרבותית־חברתית מתקיים בו בזמן שילוב בין תרבות דומיננטית, בין תרבות שיורית ובין תרבות עולה. בין שלוש התרבויות מתקיימים ללא הרף יחסים דינמיים ותנועה פנימית. מכאן שתרבות פופולרית יכולה לייצג שילוב בין אורחות חיים שונים, ובתוך כך לנהל דיאלוג בלתי פוסק עם מאפייני תרבות אחרים. התרבות ההגמונית נכונה לקלוט השפעות תרבות שוליות 'מלמטה', ולא רק להשפיע עליהן 'מלמעלה'.

המודל הזה רלוונטי להבנת החברה הישראלית בתקופת המחקר המדוברת מכיוון שההגמוניה הפוליטית־מדינית שייצגו מפא"י וה'עילית הישראלית', ועמן תרבות הצבר, התרבות הצבאית והתרבות החלוצית־קיבוצית, היו גורם מהותי בהתהוותן של נורמות חברתיות ותרבותיות.[28] עם זאת, בדיוק באותה תקופה החלו לעלות תרבויות משנה, כגון תרבות הרוק'נ'רול, תרבות ה'חפלות' המזרחית והשפעות תרבותיות מערביות מצד תרבויות משנה כמו תנועת ההיפים.

26 עוד כרטיס כניסה לשוק הבידור הישראלי היה השתתפות בתחרות 'פסטיבל הזמר והפזמון'; זו הגיעה לשיאה בשנים 1960-1980.

27 ראו: אנטוניו גרמשי, **על ההגמוניה: מבחר מתוך 'מחברות הכלא'** (תרגם: אלטרס אלון), רסלינג, תל אביב 2009; דני פילק, **פופוליזם והגמוניה בישראל**, רסלינג, תל אביב 2006. וראו גם: מוטי רגב, **סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי**, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2011 (להלן: רגב, **סוציולוגיה של התרבות**).

28 ראו: עודד היילברונר, 'מי מפחד מתרבות פופולרית: השימוש והניצול לרעה של מהלך תרבותי במערב ובישראל', **אלפיים**, 27 (2004), עמ' 235-265. היילברונר מעיד על עצמו שהוא חסיד של התרבות הבריטית ושל הוגי הדעות המרכסיסטים של אותה התרבות, בייחוד ריימונד ויליאמס וריצ'רד הוגארת. לתפיסתם, תרבות היא אורח חיים, והיא מביעה את עצמה בעזרת קודים מסוימים. ראו: פורום ספיר לדיון ולחקר תרבות, מפגש חוקרים מס' 3, י"ד באדר תשס"ט.

לקראת סוף שנות השישים, בתקופת מלחמת ההתשה ולאחר שקיעת האופוריה הגדולה וחגיגות הניצחון שלאחר מלחמת ששת הימים, החלו להתגלות בחברה הישראלית סדקים ולבטים; אלה באו לידי ביטוי הן במישור הביטחוני־צבאי והן במישור האידאולוגי־ציוני. לבטי הזהות החדשים של תושבי ישראל, שראתה בעצמה את המעצמה האזורית החדשה, הביאו לתהליך של חיפוש בקרב מגזרים שונים בחברה הישראלית. יונה הדרי מתארת את השנים 1968-1979 כתקופה שבה חלחלה הרגשת אכזבה אל לבו של דור הצעירים בתנועה הקיבוצית. אל לבו של מעוז האידאולוגיה הציונית־חלוצית ומעוז הלוחמים הקרביים, טובי הבנים, מלח הארץ. היא מתארת הרגשה של חיפוש מתוך הבנה ברורה שהחזון הציוני־חלוצי נחל כישלון.[29] את גאוות הניצחון החליפו מבוכה וחיפוש אתוסים או אידאלים שייצגו את הרוח הלאומית העכשווית. כפי שמסביר תום שגב, מלחמת ששת הימים למעשה חיזקה את הצורך לבחון את הזהות הציונית־ישראלית ואת זכותם של היהודים לכונן מדינה:

> כמו לא אחת ביטא בן־גוריון תחושה שקיננה בישראלים רבים: ככל שיצא הזמן השתוקקו למלט את עצמם מהמצב שיצרה המלחמה - ולא ידעו כיצד [...] בין מלחמה למלחמה הצטיירה גם 1967 כ'בכייה לדורות', עם נוכחות מעיקה של קבע: הכל קורה בצלה.[30]

החברה הישראלית הרשתה לעצמה להיות ביקורתית יותר כלפי סמלים ומוסדות ממלכתיים וכלפי האתוס הציוני שהיה נדמה כי התרוקן בהדרגה מתוכן. אין מדובר בתהליך שהתרחש בן־לילה, אלא בטפטופים עקביים ומתמשכים.

אחת הדוגמאות התרבותיות לתהליך זה היא הופעתם של מחזות תאטרון שהביעו התנגדות וביקורת חברתית, הבולט בהם היה המחזה 'מלכת האמבטיה', שכתב חנוך לוין. בעיצומה של מלחמת ההתשה הביע המחזה מחאה על 'אי־המחאה' ועל 'חדוות השכול' של החברה הישראלית. את המחאה הגלויה של לוין לא קיבל בקלות רובה של החברה הישראלית, ונראה כי בראשית שנות השבעים הבחינו רק מעטים בתוצאותיה המדיניות־חברתיות המרחיקות לכת של מלחמת ששת הימים.[31]

להבדיל מהגישות הסוציולוגיות שהזכרתי קודם לכן, אפשר לזהות בתקופה המדוברת סימנים ראשונים לתהליך של דה־מיליטריזציה בחברה הישראלית

29 יונה הדרי, **משיח רכוב על טנק: המחשבה הציבורית בישראל בין מבצע סיני למלחמת יום הכיפורים 1955-1975**, הקיבוץ המאוחד, ירושלים תשס"ב, עמ' 152-155 (להלן: הדרי, **משיח רכוב על טנק**).

30 תום שגב, **והארץ שינתה את פניה**, כתר, ירושלים 2005, עמ' 622.

31 שם.

ולמודעות הולכת וגוברת בקרב אותם חלקים לא מבוטלים בחברה, למציאות חלופית או לכל הפחות לפוטנציאל הטמון בה. למשל, מוטיב החייל כסמל לגיבור האולטימטיבי הלך ונחלש בתקופה זו; זה היה אחד הסימנים הראשונים לעייפות חברתית ותרבותית ממוטיב הלוחם הגיבור, ואולי אף סימן לדה־מיתולוגיזציה של מיתוסים לאומיים מכוננים.[32]

אחד משדות התרבות שהשינוי בתודעה הציבורית בא בו לידי ביטוי כמעט מיד הוא שדה התקשורת, בעיקר עיתונות ורדיו. בעיתונות המגויסת של לאחר מלחמת ששת הימים החלה להסתמן מגמה ביקורתית בתקופת מלחמת ההתשה, אם כי באופן 'רך' ולא מחאתי או בוטה, אלא יותר כביטוי של כמיהה לפנייה מדינית אל פתרון של הידברות שתוביל לפתרון הסכסוך הישראלי-ערבי.[33] דוגמה בולטת לתהליך המורכב והדו־מגמתי שחל בחברה הישראלית היא השינוי שהתרחש בתחנת הרדיו הצבאית גל"צ. התחנה ייצגה במובהק את ההגמוניה הפוליטית והתרבותית ושימשה במקור להעברת מסרים צבאיים־ממלכתיים כחלק מתרבות האתוס הביטחוני בישראל; בסוף שנות השישים היא החלה לשדר תכניות ברוח צעירה, פתוחה ועדכנית.[34] במקצת התכניות הושמעה מוזיקת רוק עדכנית מארצות הברית ומאנגליה, ושודרו תכנים בעלי נופך קליל ובידורי אשר פנו אל קהל המאזינים הצעירים כדי להמשיך לחבר אותם אל התכנים המסורתיים של צבא, ביטחון וממלכתיות. לדברי מאוטנר, הרוק המערבי עלה כרכיב תרבותי חדש שטמן בחובו מסרים של מרדנות, של פתיחות, של זהות עצמית ייחודית ושל פריצת גבולות. תחנת גל"צ היתה אחד הסמנים האידאולוגיים המרכזיים בתרבות הישראלית של התקופה, וייצגה בסופו של דבר מסרים של צייתנות, טשטוש הזהות העצמית ונכונות להקרבה למען המדינה. התחנה הצליחה לחבר בין שתי קטגוריות אשר לכאורה היו מנוגדות זו לזו: קטגוריית הנעורים וקטגוריית החיילות, אחוות הנעורים ואחוות יחידת השדה הצבאית. על כך כתב מנחם מאוטנר:

> השידורים של גלי־צה"ל העבירו לתלמידי התיכון מבין מאזיניה של התחנה מסר שלפיו יוכלו להיות חלק מתרבות הרוק, אבל בהגיע יומם להתגייס לצה"ל, יוכלו, ואף יצפו מהם, לשרת שירות של תרומה ואף הקרבה [...]

32 ראו: גרוסמן, 'תמונה למזכרת'.

33 עוז אלמוג מגדיר את השנים 1969-1973 'תקופת בין השמשות' בתרבות הישראלית. ראו: אלמוג, **פרידה משרוליק**, עמ' 104.

34 תחנת גל"צ הוקמה בשנת 1950 ושידרה שלוש שעות וחצי ביום. לאחר מלחמת ששת הימים עברה התחנה לשדר שש שעות ביום, ולאחר מלחמת יום הכיפורים החלה לשדר עשרים וארבע שעות ביממה.

מסר שלפיו חיילות מסורה ומצטיינת יכול לעלות בקנה אחד עם עניין עמוק במוסיקת הרוק ואף עם מעורבות עמוקה בתרבות הרוק.[35]

דורי בן זאב, אחד השדרנים הבולטים בתחנה באותה תקופה, נזכר:

היתה לי תכנית בשם 'ממנו אלייך' ששינתה את פני הרדיו. השמעתי מוזיקה חדשה עם אנרגייה וטונים גבוהים. היו הרבה קונצים, משחקי לשון וקרקסיות באופן כללי. לא היו אז תכניות רדיו בסגנון הזה. הייתי מחויב לחזון שלי ולמה שרציתי לעשות ולכן כשהיתה ביקורת - התעלמתי ממנה. יצחק לבני היה אז מפקד גל"צ, מפקד מדהים שנתן לי יד חופשית ועודד אותי, הוא היה מספיק גאוני כדי לעודד את המהפכה התרבותית, מהמקום הרגשי, להעביר מסרים של חופש. היינו, למשל, הראשונים שהשמיעו את האלבום הלבן של הביטלס. הממשל והצבא היו עסוקים בעצמם אחרי מלחמת ששת הימים, וזה אפשר לנו ברדיו לנצל לטובה את אותם רגעים שבהם התרבות הרימה ראש וחיפשה איך לתת 'בעיטה' ולחולל שינוי.[36]

השינויים שחלו באחד ממעוזי ההגמוניה התרבותית בישראל סימנו תקופת מעבר שעוד התקיימה בה מערכת דומיננטית שלטת (בביטוייה היו למשל הדומיננטיות התרבותית של הזמר העברי והלהקות הצבאיות או ה'מגויסות' של אמצעי התקשורת השונים), אולם בו בזמן החל תהליך שסימן את היחלשותה במובנים של הנחלת תודעה או סממני התנהגות לאומיים.

הדוגמה של השינויים שחלו במערכת גל"צ מובילה אל ההיבט השני בחברה הישראלית של השנים המדוברות; זהו השינוי שחל באתוס הציוני־חלוצי כאתוס מכונן. נדמה כי במדינת ישראל שקמה מתוך קרבות תש"ח נמהל האתוס הציוני באתוס הצבאי, ומאז ומעולם התנהלו השניים כשלובים זה בזה. לאחר מלחמת ששת הימים העזו הצעירים הישראלים למתוח ביקורת ולהביע ספקנות אשר ליכולת של האידאולוגיה הציונית או של האתוס הציוני־חלוצי למלא את עולמם בתוכן מהותי אשר יכול לספק תשובות לשאלת זהות ישראלית עכשווית. כאמור, החל תהליך של חיפוש משמעות עמוקה יותר ללחימה ולכיבוש. תהליך זה הוביל

35 ראו: מנחם מאוטנר, 'גלי צה"ל או ההאחדה של הרוק והמוות', **פלילים**, ט (תשס"א), עמ' 30 (להלן: מאוטנר, 'גלי צה"ל'). דוגמה בולטת לתהליך המתואר היא תכניתו של השדרן הצעיר אז דורי בן זאב - 'ממנו אלייך'. בסופו של דבר היתה מטרת התחנה לעקר מסרים אנטי־צבאיים שהיו יכולים להתפתח בתרבות הנוער הישראלית. זה היה תהליך של דה־פוליטיזציה של השירות הצבאי. הממד הפוליטי הוצא מהשירות הצבאי, על כל המשמעות של סיכון חיים שייצג.

36 דורי בן זאב, ריאיון אישי, 25.8.2012.

להתחזקות הדרגתית של אלמנטים דתיים־יהודיים בקרב שכבות חילוניות בעלות זיקה ציונית־חלוצית. למשל, חלקים בתנועה הקיבוצית אימצו לעצמם אלמנטים של חילוניות רליגיוזית־משיחית כתחליף לאתוס הציוני שנסדק וכסמל למשמעות רעיונית־קיומית.[37]

תופעה אחרת שהעצימה את הרגשת השבר היתה קולות מחאה וזעם שנשמעו בשנים 1971-1972 מתוך שכבות המצוקה בישראל. צעירים שהגיעו משכונות עוני, רובם עולים או בני עולים מארצות ערב, החלו לבטא אי־שביעות הרצון מן היחס שקיבלו מצד השלטון על מוסדותיו השונים ופיתחו תודעה מעמדית־עדתית. זו היתה מחאה חברתית, והיא הגיעה לשיאה בהפגנות תנועת הפנתרים השחורים, ולא היה אפשר להמשיך להסוות את הנתק בין צמרת השלטון הישראלית ובין שכבות אלו.[38]

מן הבחינה התרבותית (ששיקפה את הממד החברתי־מדיני) הלכה והתרחקה ישראל מרוסיה, מצרפת ומאיטליה, והלכה והתקרבה אל תכנים תרבותיים ואל השפעות מכיוון התרבות האמריקנית וערכיה הקפיטליסטיים.[39] אל שדה התרבות הפופולרית החלו לחדור תכנים אמריקניים, ואלה - כיצרני משמעות - סיפקו תחליף אטרקטיבי לאתוס הציוני. כאמור, צעירים ישראלים רבים היו בעיצומו של תהליך חיפוש זהות אותנטית, ורבים מהם נהו אחרי רוח שנות השישים המערבית ואחרי התכנים שייצגו אותה (בעיקר סממני לבוש ואפנה, צרכנות של מוזיקה ותרבות פנאי) מתוך ניסיון לגבש זהות חדשה, עדכנית ופתוחה יותר לעולם. חיפוש זהות ישראלית חדשה הלך והתפשט בהדרגה אל חוגים רחבים יותר בחברה הישראלית, לא רק בקרב השכבות הצעירות.[40]

שנות השישים סימנו שינוי שחל בקרב מעמד הביניים הממסדי, הבורגנות הישראלית הוותיקה והמבוססת. שכבה חברתית זו, שגדלה והתחנכה על ברכי הציונות החלוצית, חוותה מתח או סתירה בין התכנים הקולקטיביסטיים־ממלכתיים־חלוציים ההגמוניים ובין הרצון האישי ההולך וגובר לפרוץ את התכנים הללו ולבטא

37 ראו: הדרי, **משיח רכוב על טנק**, עמ' 155.

38 דבורה ברנשטיין, 'הפנתרים השחורים: קונפליקט ומחאה בחברה הישראלית', **מגמות**, כה (תש"ם), 1, עמ' 65-80.

39 האמריקניזציה של החברה הישראלית היתה תהליך ממושך שלא התרחש בבת אחת, אלא נמשך על פני יותר משני עשורים והקיף תחומים רבים כמו חינוך, כלכלה, תרבות ואף פוליטיקה.

40 ראו: גדי טאוב, 'שנות השישים האמריקניות בישראל: ממרד לקונפורמיזם', **עיונים בתקומת ישראל**, 13 (2003), עמ' 3; נסים קלדרון, **יום שני**, כינרת, אור יהודה תשס"ט, עמ' 189 (להלן: קלדרון, **יום שני**); וגם: סטיוארט כהן ואור־ישראל בגנו, 'המשמעות החברתית של השירות הצבאי בישראל: מבט מחודש', **תרבות דמוקרטית**, 4-5 (2001), עמ' 131-150.

אינדיווידואליזם. אותה שכבה שמרה מצד אחד על ערכי הקולקטיביזם הממלכתי, וחתרה לשמר את ערכי השלטון וההגמוניה, ומצד אחר שאפה להדגיש ערכים של הפרט ושל תרבות צריכה מערבית. גוטוויין מציין כי לקראת סוף שנות השישים היה מקומם של ערכי החלוציות מקום תרבותי. תהליך זה של שחיקה מתמדת בערכי החלוציות נמשך גם אל תוך העשור השלישי של מדינת ישראל, והתרחש בד בבד עם 'נורמליזציה' חברתית.[41]

גוטוויין משתמש ביצירתה של נעמי שמר כדוגמה מרתקת לשינויים שחלו באתוס הציוני־חלוצי בשנות השישים. שמר מיצבה את עצמה באותו עשור כאחת המלחינות המצליחות והחשובות בזמר העברי הפופולרי בישראל, אגב שימור אלמנטים של מוזיקה שאפיינו את הזמר העברי המוקדם יותר. גוטוויין טוען כי שמר השכילה לפענח את 'הקוד הישראלי־הגמוני' של שנות השישים, באמצעות פירוק התכנים החלוציים־קולקטיביסטיים וטעינתם במשמעות חדשה שתאמה את הלך הרוח של מעמד הביניים הבורגני. מעמד זה, לדברי גוטוויין, אימץ לעצמו תפיסה חדשה והגדיר אותה 'חלוציות בורגנית': 'הגחכת הניהול הציבורי והעדפת היזמה הפרטית, שלילת המשימתיות והכשרת הצרכנות, ספקנות כלפי הרעיונות הגדולים והתכנסות באישי ובתכליתי, הסתייגות מן החלוציות והסוציאליזם והמרתם בסדר הבורגני ובחוקי השוק'.[42]

מבחינה מוזיקלית, אפשר להבחין בתקופה המדוברת ששירים עבריים שודרו בזמן שהיה צורך להעביר מסרים של התכנסות והתלכדות סביב הקולקטיב, הלאום. ואילו שירים לועזיים העבירו מסר של יציאה אל מחוץ לגבולות הקולקטיב. מוזיקת הרוק והפופ המערבית היתה פסקול מצוין ל'מהפכת האני'[43] ולערכיה החדשים, שטפטפו אל תוך החברה הישראלית ואל תרבותה. במונחים של הסוציולוגיה של התרבות, הבחירה בעולמות תוכן תרבותיים מייצגת עמדה חברתית, ולכן אפשר להבין את עלייתו של סגנון הרוק המערבי בתקופה המדוברת ואת הנהייה אחריו כסמן לשינויים בחברה הישראלית ובעולמות התוכן שמשכו אותה או הגדירו את זהותה.[44]

בהקשר זה יש מקום להרחיב את הדיון בנושא 'שדה הייצור התרבותי', מונח

41 ראו: דני גוטוויין, "החלוציות הבורגנית": תרבות פופולרית והאתוס של "מעמד הביניים המימסדי" - שירי נעמי שמר, 1956-1967', **ישראל: כתב עת לחקר הציונות ומדינת ישראל. היסטוריה, תרבות וחברה**, 20 (2012), עמ' 25-26.

42 שם, עמ' 70. חשוב להדגיש כי רק לאחר מלחמת ששת הימים טענה שמר את שיריה במשמעות פוליטית־מדינית, שעסקה בעתיד השטחים הכבושים ובתכנים משיחיים שאפיינו הלך רוח חברתי לאחר המלחמה.

43 ראו: אלמוג, **פרידה משרוליק**.

44 ראו את תאוריית 'שדה הייצור התרבותי' של פייר בורדייה בתוך: רגב, **סוציולוגיה של התרבות**, עמ' 304-305.

שטבע הסוציולוג הצרפתי פייר בורדייה, אשר הדגיש את חשיבותן של יצירות תרבות. בבסיס משנתו של בורדייה נמצאת הנחת היסוד כי מתוך החשיבות שיצירת אמנות כזו או אחרת זוכה לה אפשר לקבל תמונה רחבה יותר של היירכייה ושל הון תרבותי. מכאן שהבנת היירכייה תרבותית יכולה לספק לנו תמונה חברתית והבנה רחבה יותר של מהי ההיירכייה החברתית שעל פיה פעלו חוקי שדה הייצור התרבותי המקומי.

לפיכך, כל אמן הוא נשא משמעות אשר פועל בו בזמן בכמה קטגוריות בתוך 'שדה הייצור התרבותי'. ולכן יש לו הפוטנציאל התמידי להעביר 'הביטוס תרבותי' מקטגוריה אחת לשכנתה. תהליך הפריה אמנותי כזה מייצר שינוי וחדשנות בתוך שדה התרבות בכללותו.[45] ניקח לדוגמה את נעמי שמר אשר פעלה בתוך קטגוריית הזֶמר העברי. היא הביאה לתוך קטגוריה זו תכנים מהקטגוריה התרבותית של הבורגנות התל־אביבית. חברי להקת כוורת פעלו בתוך קטגוריית הלהקה הצבאית על כל המשמעות החברתית התרבותית שלה, אבל מיזגו אותה עם קטגוריית תרבות הרוק.

ב־6 באוקטובר 1973 פרצה מלחמת יום הכיפורים. הלבטים, השבר האידאולוגי, חיפוש אתוסים מכוננים ואידאולוגיה מנחה, הרגשת הריק - כל אלה התעוררו לאחר המלחמה, וכאמור, כעצמת האופוריה והניצחון ב־1967, כך עצמת תחושות החידלון, הכישלון והמשבר. לדברי קימרלינג, 'התוצאות החברתיות, האידיאולוגיות והפוליטיות המרחיקות לכת של 67' לא הבשילו ולא נראו לעין עד לאחר מלחמת 1973'.[46] מלחמת יום הכיפורים לא זו בלבד שגבתה מספר גבוה של קרבנות ושל שבויי מלחמה, אלא שהיא ערערה וסדקה את מעוזי הסולידריות והקונסנזוס הלאומיים ואת הקולקטיב כיחידה אורגנית יציבה שאינה ניתנת לערעור.[47] מאז מלחמת העצמאות שרר בישראל קונסנזוס רחב אשר לסוגיית האיום הקיומי המגולם בסכסוך הישראלי-ערבי. הסכסוך והאיום שבצלו נתפסו כמצב לאומי־קיומי שאינו נתון לשינוי על ידי יזמה - צבאית או דיפלומטית - של ישראל. בעקבות מלחמת יום הכיפורים לא היה עוד הקונסנזוס חד־משמעי שאינו ניתן לערעור, והמחלוקת

45 ראו בעיקר את מאמריו של מוטי רגב, אשר מבסס את הניתוח שלו את שדה המוזיקה הפופולרית בישראל על התיאוריה של הסוציולוג הצרפתי פייר בורדייה. למשל: הנ"ל, 'ייחודיות וקישוריות תרבותית במודרניות המאוחרת: המקרה של המוסיקה הפופולרית', **תיאוריה וביקורת** (23), סתיו 2003, עמ' 115-140; וגם הנ"ל, **רוק, מוסיקה ותרבות**, דביר, תל אביב תשנ"ה. ככה זה מופיע במקורות

46 קימרלינג, 'ההבניה החברתית של מושג "הביטחון הלאומי"', עמ' 287.

47 מיכאל פייגה, 'מלחמת יום הכיפורים בזיכרון הישראלי: שבר מול המשכיות', בתוך: משה שמש וזאב דרורי (עורכים), **טראומה לאומית: מלחמת יום הכיפורים אחרי שלושים שנה ועוד מלחמה**, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, שדה בוקר תשס"ח.

הלכה והחריפה.[48]

עם זאת, בחברה הישראלית טרם הבשילה מוכנות להבעת מחאה חד־משמעית על מדיניות או על אתוסים מכוננים. לדברי יונה הדרי, 'מי שגדל על כמאה שנים של נכונות הקרבה למען המולדת, אינו יכול שלא לראות את עצמו כבוגד אם הוא מנסה לערער עליה או למחות נגדה. אימת התיוג גדולה מכוח המחאה'.[49] בתקופה המדוברת נתפסה מחאה כמערערת על אחדות האומה, על הבסיס הרעיוני ועל האידאולוגיה הציונית, ולכן גם כמסכנת אותה. דורי בן זאב העיד על כך:

> בהקשר של הקרבות והמלחמות, התחושה הכללית היתה שלא נרד על המדינה ועל מה שחווינו כי אנחנו מחלישים את עצמנו. לוחמים כתבו על מה שחוו בצורה סיפורית או שלקחו את זה למקום של הומור וצחוק. המילה 'מורל', נוצרה בהוויה של צה"ל ובהוויי של הלהקות הצבאיות, היתה למילה הזו מחויבות לאמנות ולקהל.[50]

עם זאת, בהחלט אפשר להבחין בתהליך מרכזי של עלייה בהיקף תנועות המחאה הציבוריות שקראו לקדם תהליכי הסקת מסקנות אשר לנשיאה באחריות על מחדלי המלחמה. המודעות הציבורית לאחריות השלטון עלתה.[51]

מלחמת יום הכיפורים הביאה עמה גם התמודדות עם שכול ועם אבדן, ולראשונה עלתה השאלה לשם מה. מאז ימי היישוב, ובייחוד מאז מלחמת העצמאות, לא היה השכול תחום פרטי בלבד אלא גם תחום ששייך לכלל, ולכן היה גם בעל ממדים פוליטיים ואידאולוגיים. המלחמה סימנה משבר זהות שפרץ בכל השכבות החברתיות, ובהם מעוז החילוניות - הקיבוצים והעירוניות (שבעיקר ייצגה אותה העיר תל אביב). צעירי המדינה היהודים התלבטו אז בשאלות של זהות: האם אנו יהודים? האם אנו ציונים? האם אנו ישראלים?[52] בלטה מגמה של חשבון נפש ושל תחושה קשה כלפי הממסד וכלפי הממשל בכך שהוליכו את הציבור שולל עד כדי משבר אמון. במוספי עיתונים שונים פורסמו מדורים שנקטו גישה סטירית־ביקורתית, ולעתים אף פרובוקטיבית ואנטי־ממסדית במידה מסוימת; למשל 'עמודי הפתחלנד' של מוסף השבת של **ידיעות אחרונות**, 'הצד הרביעי של המטבע הרביעי' של יהונתן גפן במוסף **מעריב**, 'ZOO הארץ' בעיתון **העולם הזה**.

לסיכום, מלחמת העצמאות סימנה את סוף תקופת היישוב ואת ראשיתה של תקופת 'ארץ ישראל הקטנה', שהתאפיינה בקונסנזוס לאומי רחב ויציב אשר

48 הורביץ וליסק, **מצוקות האוטופיה**, עמ' 241.

49 הדרי, **משיח רכוב על טנק**, עמ' 173.

50 דורי בן זאב, ריאיון אישי, 25.8.2012.

51 הורביץ וליסק, **מצוקות האוטופיה**, עמ' 194.

52 הדרי, **משיח רכוב על טנק**, עמ' 189.

לסוגיות של ביטחון, של חברה, של ממלכתיות ושל שלטון. אמנם מלחמת ששת הימים הגדירה את ישראל כמדינה בעלת גבולות רחבים ויכולת צבאית מוכחת, אולם היא גם סדקה את ההסכמה ששררה עד אז בחברה הישראלית אשר למטרות האידאולוגיות של המדינה כישות ציונית. התרבות הפופולרית בישראל, ובכלל זה אמצעי התקשורת, נשארה מחויבת לסדר ההגמוני הקיים, שלמוסדות השלטון ולתרבות הצבאית היה בו משקל רב, ואף על פי כן נוצר שילוב בין הקיים ובין החדש.

השילוב והשינוי הללו באים לידי ביטוי דרך חדירתם של תכנים מערביים ברוח תקופת שנות השישים: מוזיקת רוק ופופ, תרבות צריכה צעירה ואידאולוגיה חתרנית, שהתבטאה בעיקר בשאיפה לזהות עצמאית וייחודית. לאחר שנת 1967 החלה תקופת מעבר, ובה עוד היה הקולקטיב נשא המשמעות הדומיננטי בחברה הישראלית, אולם הוא איבד מכוחו לייצר זהות אותנטית חד־משמעית. בו בזמן התרחש תהליך הדרגתי ואטי של דה־מיליטריזציה. שינויים בתרבות ובחברה אינם מתרחשים ביום אחד, וגם שינויים בזהות לאומית ופרטית אינם קורים בן־לילה. בתקופה זו של שינוי מתרחש סיפורה של להקת כוורת.

'פתאום היה לנו אולם אחד מלא וזהו, אז במכה אחת אתה נהיה כוכב'[53]

הזרע שנבטה ממנו להקת כוורת נזרע בשנת 1969. דני סנדרסון, אלון אולארצ'יק, מאיר פניגשטיין, אפרים שמיר וגידי גוב שירתו אז יחד בלהקת הנח"ל. להקת הנח"ל, אשר נחשבת הלהקה הצבאית המצליחה ביותר ותרמה במידה רבה לזמר העברי, היתה בשיאה בשנות השישים, ומבין שורותיה יצאו במרוצת השנים עשרות זמרים ואנשי במה ובידור, ובהם יוסי בנאי, יהורם גאון, אורי זהר, אריק איינשטיין, שלום חנוך, חיים טופול ועוד רבים ומוכשרים. בניהולו האמנותי והמוזיקלי של יאיר רוזנבלום כיכבו בלהקה באותה תקופה מירי אלוני, ירדנה ארזי, גידי גוב, אפרים שמיר, עמוס טל־שיר, לאה לופטין, רותי הולצמן ועוד.[54] באותן שנים התחיל רוזנבלום לשלב בעיבודיו המוזיקליים כלים בעלי צליל עדכני. אורגן חשמלי, גיטרות בס וגיטרות חשמליות החליפו את צליל האקורדיון המסורתי שליווה את הופעות הלהקה עד אמצע שנות השישים. תקופה זו עמדה בסימן עידן מוזיקלי חדש וחיבור לשדה המוזיקה הפופולרית המערבית ואל הרוק האמריקני והאנגלי. מלבד זה, אופי התכניות השתנה ונהיה קליל ובידורי יותר.[55] אחד משיריה הידועים

53 ציטוט של גידי גוב מתוך תכנית טלוויזיה: קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.

54 שני הרכבים מוזיקליים מצליחים הוקמו מבני מחזור זה של להקת הנח"ל: להקת כוורת ושלישיית שוקולד-מנטה-מסטיק.

55 ראו: רגב וסרוסי, **מוזיקה פופולרית ותרבות לאומית בישראל**, עמ' 92. בתקופה זו העלתה

ביותר של הלהקה מתקופה זו הוא 'שיר לשלום' שכתב בשנת 1968 יעקב רוטבליט והלחין אותו רוזנבלום בהשראת המחזמר 'שֵׂער' (Hair). רוזנבלום צפה במחזמר בלונדון והושפע עמוקות מתרבות ההיפים, שדגלה ברעיונות אנטי־מלחמתיים. על רקע ניצחון מלחמת ששת הימים וימי מלחמת ההתשה היה השיר שנוי במחלוקת, והיה בעיני הממסד חתרני בגלל המסרים האנטי־מלחמתיים שלו.[56] אלו היו ניצנים ראשונים של ערעור מתוך לב לִבה של ההגמוניה התרבותית, ערעור על הנרטיבים הממלכתיים ועל תרבות המלחמה שאפיינה את ישראל.

בתוך להקת הנח"ל התרחש באותה תקופה מעין פיצול פנימי על רקע אידאולוגי־תרבותי, ונוצרו שני מחנות: הוותיקים, כמו ירדנה ארזי ועמוס טל־שיר, שהיו מחוברים ברוחם לפתוס הציוני ולתכנים המסורתיים של ערכי ארץ ישראל; והחדשים, ובראשם דני סנדרסון וגידי גוב, אשר התחברו אל הרוק האמריקני ואל רוח התקופה המרדנית.[57]

דני סנדרסון סיפר בריאיון:

> המאפיה היתה מאיר, אלון ואני. היינו התזמורת, לא יכלו לעשות לנו כלום [...] לא הזיזו לנו [...] היינו גוף בלתי תלוי. כשהתיידדנו עם גידי ואפרים, זה היה מעבר מאד דרמטי שמישהו מהבמה מתחבר לתזמורת. זה היה חיבור מאד חזק, מכיוון שהוא קיבל את הכוח שלו מכישרון ושימת זין [...] זה נולד כריאקציה ללהקת הנח"ל. אנטיתזה ללהקת הנח"ל, עם השירים שנראו בעיני מגוחכים וגם אהבתי אותם.[58]

אפרים שמיר ואלון אולארצ'יק היו עולים חדשים, ודני סנדרסון חזר לארץ לאחר שבשנות נעוריו (שנות השישים, שנות פריצתו של הרוק המערבי הקלאסי) חי עם משפחתו בניו יורק. השלושה נחשפו למוזיקת רוק בחוץ־לארץ לפני שהיתה מקובלת או מושמעת בישראל. אפרים שמיר נזכר:

להקת הנח"ל את התכניות 'קרנבל בנח"ל', 'בהיאחזות הנח"ל בסיני' ו'הפלמ"חניק'.

56 רוטבליט כתב את המילים לשיר לאחר שנפצע במלחמת ששת הימים ואיבד את רגלו בקרב שכונת אבו־טור. השיר מבטא תקווה לשלום כחלופה למלחמות ולתוצאותיהן ההרסניות. המילים הפציפיסטיות לא מצאו חן בעיני כולם, ואלוף פיקוד המרכז רחבעם זאבי ואלוף פיקוד הדרום אריאל שרון החרימו את השיר מתוך חשש שמא יפגע במורל העם. תקופה מסוימת הוא אף נאסר להשמעה בגלל השורה 'אל תביטו לאחור, הניחו להולכים', שפגעה במשפחות השכולות. המידע מתוך אתר 'מימה': http://www.mima.co.il/fact_page.php?song_id=163 (אוחזר ב־30.3.2015).

57 אורנה קדוש, 'מילים, לחן, עיבוד ושירה: דני סנדרסון', **מעריב סופשבוע**, 5.9.1997 (להלן: קדוש, 'מילים, לחן').

58 שם.

הגעתי מפולין הקומוניסטית, הרוק בפולין נשאר במקום של מוזיקה אבל לא תרבות. כשהגעתי לארץ הרגשתי במובנים רבים שהגעתי למקום הלא נכון, ובלהקת הנח"ל מצאתי את עצמי במרכז ההוויה הפטרונית והיהירה. זה שבאתי מארץ קומוניסטית־טוטליטרית הכין אותי לזה אבל ההוויי הצבאי־לוחמני היה זר לי לחלוטין. ידעתי רק איך לשרוד בתוך המנטליות הזו והסיבה שהלכתי לבחינות ללהקה היתה הגיטרה של סנדרסון, ששמעתי בהופעה של הלהקה בקיבוץ. צליל הגיטרה היה בשבילי כמו אור באפלה, כמו מגדלור [...] אנחנו היינו 'התזמורת', המוזיקאים. התקבלתי ללהקה כזמר, אבל התחברתי אל התזמורת. היינו ה'קולים' [cool] ורובנו היינו מאחורי הקלעים. כל מה שלמדנו מקצועית, קיבלנו מהלהקה הצבאית, וגם אימצנו חלק מהאידאולוגיה שהיתה חלק מהלהקה: להופיע מתוך מחויבות טוטלית, לכבד את מצב החיילים.[59]

דמותו של 'פוּגִי' נולדה בהופעה של להקת הנח"ל בקיבוץ מפלסים. 'פוגי' הוא דמות הומוריסטית, מעין מדריך רוחני שרוחו מרחפת תמיד מעל חברי הלהקה באולפן ההקלטות ובהופעות, והיא מזוהה עם להקת כוורת. בהופעה בקיבוץ מפלסים עלה על הבמה אחד מחברי 'שלישיית מפלסים', הלהקה המקומית של הקיבוץ, ובמבטא ארגנטינאי טיפוסי הזמין את להקת הנח"ל לעלות לבמה ולהופיע. 'פוגי' הוא למעשה חיקוי שעשה פניגשטיין לבחור ההוא. עם הזמן ומתוך הוויי הנסיעות המשותפות באוטובוס של להקת הנח"ל, התפתחה הדמות וקיבלה חיים ואופי משלה.

פוגי' הוצג לראשונה בתכניתו השבועית של דורי בן זאב בגל"צ, במערכונים שהקליטו החברים - 'פינות פוגי'.[60] בשנת 1971, לאחר שחרורו של סנדרסון מהלהקה, הוא החליט ליצור ולהקליט את אופרת הפופ שהתגלגלה במוחו: **סיפורי פוגי**. ארבעים דקות של מעברים מוזיקליים קדחתניים והומור בסגנון אמן הרוק המתקדם פרנק זאפה. בתיווכו של האמרגן אשר ביטנסקי צורפו להרכב הטרי אחד הגיטריסטים הבולטים בארץ יצחק קלפטר,[61] קלידן להקת התותחנים יוני רכטר

59 אפרים שמיר, ריאיון אישי, 23.8.2012.

60 על פי ריאיון עם מאיר פניגשטיין בגל"צ, 27.12.2010. דורי בן זאב סיפר לי בריאיון אישי ב־25.8.2012: 'היה שילוב בין שורשים חזקים בלהקה הצבאית, ההומור והשנינות והכוח האנרגטי של להקות רוק מאותה תקופה. ההומור שלהם נגע לעולם שלי, לשידורים שלי. יום אחד נסעתי אִתם להופעה, במסגרת להקת הנח"ל, ואז הצעתי להם לעשות אצלי בתכנית את הפינה'.

61 קלפטר היה גיטריסט בלהקת הרוק, 'הצ'רצ'ילים', ובלהקת הרוק הכבד הישראלית 'אחרית הימים', שזכתה לאהדת קהל הצעירים ואף זכתה בתואר 'להקת השנה' לשנת תשל"א (1971). הלהקה לא הצליחה מסחרית והתפרקה לאחר שנה וחצי של פעילות.

ואלון אולארצ'יק. ההרכב הסופי כלל את גוב בשירה; ואת סנדרסון, את שמיר ואת קלפטר בגיטרות ובשירה; את אולארצ'יק בבס ובשירה; את פניגשטיין בתופים ובשירה; ואת רכטר בקלידים ובשירה. שם ההרכב הנבחר היה 'כוורת', בהצעתו של סנדרסון ולאחר שנפסלו שמות אחרים כמו '16 אלף על הכביש', 'צבי פופורציה', 'להקת השנה' ו'התמנון האיטר'. ההרכב ניסה, ללא הצלחה, לעניין את אושיות שוק הבידור המקומי ולזכות בחוזה הקלטות והופעות. על תקופת טרום־ההצלחה סיפר אפרים שמיר:

> בתוך המבנה של כוורת היתה היירכייה מההתחלה. כמו בכל חבורה, יש מאבקי שליטה. כוורת לא נוצרה כלהקה אלא היתה קודם כול חבורה, כל להקה אמתית מתחילה כך. ואז זה הופך למשהו מקצועי. בלהקה יש חברות על בסיס עניין משותף, יש הוויי, ורק אז זה הופך למסחרי. בכוורת היתה בסופו של דבר חברות, והיא קיימת עד היום, וחוש ההומור הנועז היה אלמנט חשוב בחבורה שלנו. זה היה סוג הומור שונה ומקומם במידה מסוימת, די זלזלנו בממלכתיות ההגמונית. היה לנו די ברור שנהיה משהו גדול כשנצא לאזרחות. [...] בתוך תקופה קצרה התפתח סביב 'פינות פוגי' סוג של 'קאלט', זה היה חסר לבני הנוער במדינה כי התרבות המקומית היתה תרבות מלאה פתוס. פשנל לא התלהב מההומור שלנו אלא רק מהמוזיקה. הוא הגיע אלינו דרך החשיפה שקיבלנו בפסטיבל הזמר, השתמשנו במפורש בממסד כדי למנף את הלהקה. לא היתה אז הטכנולוגיה שיש היום, ולכן ירדנו מרעיון אופרת הפופ **פוגי**. להופעות הראשונות שלנו הגיעו בעיקר החבר'ה שהאזינו ל'פינות פוגי' ברדיו.[62]

המפנה התרחש כאשר בפסטיבל הזמר הישראלי של שנת 1973 השתתפו, כל אחד בנפרד, שמיר וגוב, ומשכו את תשומת לבו של גדול אמרגני ישראל אז אברהם דשא (פשנל), והוא החליט להיות המפיק של הלהקה. עוד בשלבי ההתקשרות הראשונים דחק פשנל בחברי הלהקה לעבוד על מופע בידור של שירים ופזמונים בסגנון ה'תרנגולים' או 'הגשש החיוור', שני הרכבי בידור בולטים ומצליחים מאוד בישראל בשנות השישים. חברי ההרכב המשיכו לעבוד על מופע בסגנון פופ-אופרה, אבל ימים אחדים לפני הופעת הבכורה שכנע אותם פשנל שלמופע כזה אין סיכוי להצליח בשוק הבידור הישראלי. נדרשו עוד כמה שינויים במופע עד הנוסח הסופי והמנצח, ששילב שירים, וביניהם מערכונים קצרים, בנוסח דומה לתכניות שהציגו הלהקות הצבאיות. דני סנדרסון סיפר בריאיון על פשנל: 'הוא ראה את הפוטנציאל [...] אני חושב שהוא אחרון האמרגנים הקלאסיים, שהיו מחוברים אל העם באופן

62 אפרים שמיר, ריאיון אישי, 23.8.2012.

מסחרי'.[63]

המופע הראשון של כוורת התקיים ב־15 ביוני 1973, ובתוך חודש זכה להצלחה יוצאת מן הכלל. עד פרוץ מלחמת יום הכיפורים הופיעה הלהקה שלושים ושתיים הופעות בחודש באולמות מלאים.[64]

על המופע כתב משה בן־שאול בעיתון **מעריב**:

> ייחוד חדש, סגנון חדש, הומור חדש, מקברי, כביכול בלתי מתקבל על הדעת, מוסיקה חדשה, סוחפת מאד, עצובה - וגם מצחיקה [...] כישרונו של דני סנדרסון וחבורתו טמון כאמור, בייחוד. בהעדר חיקוי ובחדשנות שהיא ישראלית מובהקת [...] בכתיבה של סיפורי פוגי יש תחושת דיוק מצוינת לגבי סגנון דברים, אמירות, אפורמיזם, חלקי־פסוקים, סלנג [...] אני בטוח שנוצר כאן סגנון בידורי חדש [ההדגשה במקור].[65]

גדליה ורדי כתב ב**מעריב** כחודש ימים לאחר מכן:

> לפנינו משהו בעל נימה מקורית ומשמעותית [...] עם כל הפופ והקצב, אתה מבחין בנימה הרומזת על הווי וקרקע משלנו ולא משהו 'נייטרלי' [...] מעין 'פילוסופיה' כביכול של האדם בעידן החלל, האומר: 'מה נעשה, כאשר רובם של עקרונותינו המוסכמים נסחפו וחיי האדם הולכים ומתרוקנים מתוכנם. הבה ננסה בינתיים להיאחז במשהו מוחשי'.[66]

אמנם באותה תקופה לא כתבו עיתונאי מוזיקה מקצועיים והופעות מוזיקה פופולרית לא סוקרו תדירות בעיתונות, אבל קל להבחין בהתלהבות שסחפה אחריה את מיטב כתבי העיתונים היומיים בבואם לסקר את המופע החדש והמצליח. 'הופעתה של להקת כוורת היא כמו רעידת אדמה בנוף הרב של הפופ הישראלי ושל התרבות העממית בארץ בכלל', כתבה עדית זרטל בעיתון **דבר**, 'כבר מזמן לא שמעתי על במה בארץ טקסט מקורי, משעשע ומקסים כל־כך [...] הלחנים שחיבר סנדרסון לשירים אינם נופלים במאום מלחני הפופ ברווחים כיום העולם. הם קליטים ומערבים להפליא ואין פלא אפוא, שכמה מהם כבר היו ללהיטים בארץ'.[67] בראשית חודש יוני כתב עלי מוהר בעיתון **דבר**: 'ב"פוגי" שוררת אווירה ישראלית מאד, על אף האירועים המוזרים שקורים בה'.[68]

63 קדוש, 'מילים, לחן'.

64 קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.

65 משה בן־שאול, 'אל תסתכל על הפסנתרן - הסתכל על הידיים!', **מעריב**, 12.7.1973.

66 גדליה ורדי, 'אני אוהב את פוגי', **מעריב**, 19.8.1973.

67 עדית זרטל, 'משעשע ומקסים', **דבר**, 6.8.1973.

68 עלי מוהר, 'ערב של הומור וחשמל', **דבר**, 1.6.1973.

כל הכותבים שסיקרו את המופע ואת המוזיקה הבחינו במשהו חדש, מקורי, סוחף, מקומי מאוד, ועם זאת מחובר למוזיקת הפופ והרוק המערבית. ניכרת התלהבותם ממוזיקה איכותית שאינה נופלת לדעתם ממוזיקה עולמית דומה בסגנונה, אבל שומרת על צביון מקומי אותנטי. גדליה ורדי אף זיהה אלמנט של יציבות ושל ראליזם כאנטיתזה לעידן של שינויים והתקדמות טכנולוגית.

בד בבד עם ההופעות הקליטה הלהקה את אלבומה הראשון באולפן ההקלטות 'טריטון'. הלהקה קיבלה עליה את משימת ההפקה המוזיקלית, הכותב והמפיק הראשי היה סנדרסון. ביוני 1973 יצא השיר 'פה קבור הכלב'. הוא התקבל בקרירות. השיר הבא - 'המגפיים של ברוך' - נהיה להיט ענקי. במצעדי הפזמונים לסיכום שנת תשל"ג (1973) נבחרה כוורת ללהקת השנה, השיר 'המגפיים של ברוך' נבחר לשיר השנה, ופרט לזה נכנסו ל'עשרים הגדולים' גם 'שיר המכולת' ו'פה קבור הכלב'. בסוף 1973, זמן קצר לאחר פרוץ מלחמת יום הכיפורים, יצא אלבום הבכורה **סיפורי פוגי**, ובו שירים שכתב סנדרסון: 'שיר המכולת', 'ביום ובלילה',[69] 'שירות עצמי', 'ילד מזדקן', 'למרות הכל', 'פה קבור הכלב', 'סיפור הארון', 'לא ידענו מה לעשות', 'יוסי מה נשמע', 'המגפיים של ברוך', 'נחמד' והלהיט הגדול ביותר באלבום - 'יו־יה'.[70]

'ההומור, המוסיקה והשמחה הם לצד השכול [...] זה יוצר קולאז' וקומבינה מוזרה ביותר'[71]

לאחר פרוץ מלחמת יום הכיפורים נאלצה הלהקה לקטוע את סיבוב ההופעות המצליח, והחלה להופיע לפני החיילים כ'צוות הוויי בידור כוורת'. יוני רכטר נזכר:

> הופענו במשך שבעה חודשים, לפעמים חמש עד שבע הופעות ביום. הופענו בכל מקום אפשרי [...] שלחו אותנו - ונסענו. הייתה אוירה כבדה ותפקידנו היה להעלות את המורל [...] החיילים אימצו אותנו יותר מאשר אנחנו השפענו עליהם. הם השתמשו בנו להעלאת המורל, יותר ממה שאנחנו השפענו על המורל שלהם [...] רק לחשוב על קומבינציה של להקת רוק וצבא, איפה יש דבר כזה [...] המלחמה הזאת אימצה אותנו. אנחנו בדיוק היינו העניין החם,

69 את השיר הלחין סנדרסון בארצות הברית כשהיה חבר בלהקה 'הקטקומבות'.

70 את עטיפת האלבום החדשנית צייר ועיצב גרפיקאי להקת הנח"ל איתמר נוימן. האלבום זכה להצלחה עצומה ונמכר בשנה הראשונה בעשרות אלפי עותקים. עד סוף שנות השמונים, עוד לפני הוצאתו בפורמט קומפקט דיסק (CD) נמכר האלבום ב150,000 עותקים בערך. הנתונים מתוך אתר גל"צ: http://glz.co.il/1409-15757-HE/Galatz.aspx (אוחזר ב־30.3.2015).

71 ציטוט של דני סנדרסון מתוך: קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.

הלך הרוח החדש, ההומור החדש [...] ומעבר לגוף בידורי היינו גם הקשר שלהם הביתה [...] המלחמה בנתה אותנו. היא גרמה לנו לעבור חוויות אנושיות ביחד, להיחשף אחד לשני, מעין אחוות לוחמים כזאת.[72]

בראשית 1974 ייצגה כוורת את ישראל בתחרות האירוויזיון עם השיר 'נתתי לה חיי', שיר אהבה בעל כפל משמעויות, שטמן בחובו אמירה פוליטית נוקבת: 'יש מספיק אוויר למדינה או שתיים'. להקת 'אבבא' (ABBA) משוודיה זכתה בתחרות עם השיר 'ווטרלו' (Waterloo), וכוורת הגיעה למקום השביעי.[73]

בהמשך השנה יצא האלבום **פוגי בפיתה**. ההרכב המשיך להופיע במופע **סיפורי פוגי** עד אוקטובר 1974. בתקופה זו החלו חברי הלהקה לפעול גם כמוזיקאים עצמאים. באמצע שנת 1975, לאחר כחצי שנה של עבודה אינטנסיבית בחדר החזרות שבקיבוץ גבעת חיים, יצא אלבומם האחרון **צפוף באוזן**. השירים באלבום היו תוצר של שיתוף פעולה בין חברי הלהקה בכתיבה ובלחן. בתקופה זו החלו להתעורר מתחים פנימיים בלהקה על רקע רצון לעצמאות יצירתית. על כך סיפר אולארצ'יק: 'סנדרסון היה הכותב העיקרי בשני האלבומים הראשונים, הפוקוס הסגנוני הלך ואז הכוח הלך'.[74]

באוגוסט 1975 יצאה כוורת במופע חדש עם תפאורה יומרנית ומערכת הגברה חדשנית. במופע שולבו מערכונים שלמים (במקום קטעי המעבר הקצרים שאפיינו את המופע **סיפורי פוגי**). העיקרון המנחה היה שלא לחזור על שום אלמנט שהצליח במופע הקודם, גם לא על הלהיטים המוכרים. המופע לא עלה יפה, ולאחר חמישה חודשים הופסק. למרות תחושת הכישלון והמתחים הפנימיים, החליטו החברים שלא לפרק את הלהקה ולנסות לשחזר את הצלחתם בארצות הברית. סנדרסון תרגם את מיטב להיטי הלהקה לאנגלית, וכוורת יצאה לסיבוב הופעות. עוד בהופעת הבכורה בניו יורק התברר שהקהל מעדיף את השירים בעברית, והלהקה התפשרה

72 ירמי עמיר, 'שרנו ובכינו על להקת כוורת במלחמת יום־הכיפורים', **ידיעות אחרונות - מוסף 7 ימים**, 29.9.1993 (להלן: עמיר, 'שרנו ובכינו').

73 באירוויזיון לא ניגן יוני רכטר עם הלהקה אלא ניצח על התזמורת עקב תקנה המגבילה את מספר הנגנים על הבמה לשישה. השיר יצא בתקליטון בגרסה אנגלית שכתב סנדרסון: She Looked Me in the Eye, ובצד השני של התקליטון הובא תרגום לשיר 'המגפיים של ברוך' - Morris and his Turtle. בריאיון עם עיתונאי המוזיקה בועז כהן נזכרו שמיר וקלפטר בזמרות המצודדות של להקת אבבא, אחד מהרכבי הפופ המצליחים והמשפיעים ביותר בהיסטוריה של המוזיקה הפופולרית, שכאמור זכה במקום הראשון באותה תחרות: 'בחדר ההלבשה אנחנו נתקענו עם העיניים על התחת שלהן והרגלים הנהדרות שלהן במיני... יפות. הן היו יפות אמיתיות'. ראו: בועז כהן, 'בפעם הבאה נופיע עם קטטר', **ידיעות אחרונות - מוסף 7 לילות**, 22.5.1998.

74 קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.

על מבנה של שירים בעברית ומערכונים באנגלית. השילוב עלה יפה, וכוורת נדדה בסיבוב הופעות מצליח מחוף לחוף, דרך קנדה עד מקסיקו.[75] הלהקה קיוותה לעניין חברות תקליטים מקומיות ולזכות בחוזה הקלטות, אולם התכנית לא הצליחה, והלהקה חזרה לארץ מאוכזבת ומעורערת מבפנים: 'הגענו למצב בלתי אפשרי. היינו דירה עם שבעה כיווני אוויר ובלי קירות. פשוט: כולם השלימו את עצמם, כולם התבגרו, וכבר לא היה מקום בחדר'.[76]

עם שובם של חברי הלהקה ארצה הם הופיעו עם שלישיית הגשש החיוור במופע 'מיטב הלהיטים', וזה זכה להצלחה. בד בבד הם החלו לחשוב על קריירות עצמאיות ופנו להשתתף בהקלטות של מוזיקאים אחרים. ההקלטה האחרונה של כוורת היתה שיר באנגלית בשם Lesson In Love, שלא הופיע בשום אלבום. בתאריך 30 בספטמבר 1976 הופיעה כוורת בפעם האחרונה, ללא אלון אולארצ'יק ויצחק קלפטר. הלהקה המצליחה ביותר בישראל הגיעה לסוף דרכה, אם כי חבריה המשיכו לשתף פעולה וחזרו לכמה הופעות איחוד. אלה היו מוצלחות.[77]

'רוב המוסיקה היתה מאד בלי העזה, בוא נאמר, כוורת הביאה פתאום העזה וחיים. הגיטרות, הרוק, הצבע, הסאונד, זה היה סאונד חדש'[78]

בארבע שנות פעילותה של הלהקה, בשנים 1973-1976, נכנסו בסך הכול אחד עשר שירים שלה למצעדי הפזמונים השנתיים של קול ישראל ושל גל"צ. הלהקה זכתה ארבע שנים ברציפות בתואר 'להקת השנה'. כאמור, השיר 'המגפיים של ברוך' הגיע אל המקום הראשון במצעד השנתי של תשל"ג (1973), שבועות אחדים לפני פרוץ מלחמת יום הכיפורים. במצעד השנתי של שנת תשל"ד הגיע למקום הראשון השיר 'נתתי לה חיי'. במצעד השנתי לשנת תשל"ה זכה במקום הראשון השיר 'גוליית'.

75 אחד מסיפורי הפולקלור על סיבוב ההופעות המדובר, הוא על ריב גדול (איש אינו זוכר למה פרץ) בין גוב ובין שמיר. גוב מרח משולש פיצה על הגיטרה של שמיר, ובתגובה התנפל עליו שמיר והחל להכות אותו. מנהל ההופעה האמריקני שלף אקדח (כנראה לא טעון), ובאיומי ירי סיים את התקרית.

76 ראו: אורנה קדוש, 'מילים, לחן, עיבוד ושירה: דני סנדרסון', **מעריב - מוסף סופשבוע**, 5 בספטמבר 1997. המצוטט הוא דני סנדרסון.

77 סנדרסון וגוב שיתפו פעולה בהרכבים 'גזוז' ו'דודה'. הלהקה התאחדה בשנת 1984 לסיבוב הופעות של שבע עשרה הופעות ושוב בשנת 1990, בשנת 1995 במופע אזכרה לאחר רצח יצחק רבין, בשנת 1998 לכבוד חגיגות היובל למדינת ישראל, בשנת 2000, וכאמור, בקיץ של שנת 2013 לחמש הופעות.

78 ציטוט של יוני רכטר מתוך: קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.

לשם השוואה, כוכבי מוזיקה מקומיים אחרים שפעלו במקביל באותן שנים, לא הצעידו במצעדי הסיכום השנתיים אפילו מחצית מכמות השירים שהצעידה להקת כוורת, ובוודאי לא זכו שלוש שנים רצופות בתואר 'שיר השנה'.

הזמר שלמה ארצי למשל (הסולן היוצא של להקת חיל הים) הצעיד באותן ארבע השנים שישה שירים בסך הכול (כמה מהם דואטים) וזכה פעמיים בתואר 'זמר השנה'. במצעד סיכום שנת תשל"ג הגיע ארצי למקום השלישי עם שיר הלל לאומי - 'שיר בבוקר בבוקר' ('פתאום קם אדם בבוקר ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת'). הזמרת אילנית, הכוכבת הבלתי מעורערת של אותן שנים, הצעידה באותן שנים בסך הכול שבעה שירים, וגם היא זכתה ארבע שנים רצופות בתואר 'זמרת השנה'. מאחוריהם ממוקם יגאל בשן, זמר השנה לשנת תשל"ד, אשר הצעיד ארבעה שירים באותן שנים. אריק איינשטיין לא נבחר אפילו פעם אחת באותה תקופה לזמר השנה והצעיד בסך הכול שלושה שירים. הנתונים האלה מעידים שבאותה תקופה שברה להקת כוורת שיאים בפופולריות והעפילה על כוכבים אחרים שהגיעו מאותו שדה ייצור תרבותי או מאותה קטגוריה תרבותית־הגמונית.

מה היה התבלין הסודי בשירי ההרכב שמשך אליו את הקהל הישראלי?

כדי להבין את הצלחתה של להקת כוורת ראוי שאעסוק ביתר הרחבה בשדה התרבות שמוגדר 'זמר עברי'. הרוק הישראלי בראשית שנות השבעים היה בחיתוליו; הוא החל לקבל ביטוי ראשוני וחלקי ביותר, וזה התפתח בהדרגה להתייחסות רצינית יותר מצד אנשי התקשורת בארץ. נציגיו העיקריים של הסגנון בארץ היו להקות הקצב ולאחר מכן להקת 'אחרית הימים', אריק איינשטיין ושלום חנוך. כוכבי המוזיקה הפופולרית בשני העשורים הראשונים של המדינה היו בעיקר חבורות בידור, כגון 'התרנגולים', 'שלישיית גשר הירקון' ושלישיית 'הגשש החיוור' ויוצאי להקות צבאיות. הרפרטואר המוזיקלי שהציגו הגדיר למעשה את שדה המוזיקה הפופולרית בישראל ועיצב אותו ואת הקורפוס המוכר לנו כ'שירי ארץ ישראל'. מלבד זה, נוצר מנגנון חברתי־תרבותי שלפיו הלהקות הצבאיות מספקות לשוק הבידור הישראלי כוכבי בידור, ומשמשות מקפצה לכוכבות בחיים האזרחיים. כפי שהסביר מוטי רגב מנקודת מבט סוציולוגית, נוצר 'הביטוס דומיננטי', הון תרבותי שמכתיב את הסטנדרטים המקובלים להתנהלות בשוק המוזיקה הפופולרית. התוצאה בפועל היתה שמוזיקאים אשר לא השתייכו לאותו 'הביטוס דומיננטי' התקשו להצליח ולעבוד בתחום הבידור והמוזיקה. דוגמה בולטת למנגנון זה היא המקרה של להקות הקצב; חברי להקות הרוק הראשונות שפעלו בישראל מאמצע שנות השישים, קיבלו יחס מזלזל מצד הממסד והתקשורת, והלגיטימיות שלהם

כיוצרים אותנטיים הוטלה בספק.[79] דוגמה אחרת להדרה מתוך הזרם המרכזי-ההגמוני היא הרכבי מוזיקה שפעלו בשכונות, וניגנו מוזיקה שמקורותיה בארצות ערב ובאגן הים התיכון ('חפלות').

אם נבחן את טבלאות מצעדי הפזמונים בשנים 1968-1972, נגלה תהליך מרתק במוזיקה הפופולרית הישראלית של התקופה. בשנים 1968-1970 שלטו ללא עוררין שירי הלהקות הצבאיות ושירים או אמנים שהשתתפו בפסטיבל הזמר והפזמון הישראלי. משנים עשר השירים שהגיעו לפסגת מצעדי הפזמונים השנתיים בשנים תשכ"ח-תש"ל עסקו שלושה בנופי מולדת ובאתוס חלוצי, ארבעה שירים עסקו בהוויי צבאי, שניים באהבה רומנטית, שניים באינדיווידואל ואחד במסורת יהודית. משנת 1972 יש מגמה של שינוי בשירים שהגיעו לפסגת המצעדים. מחמישה-עשר השירים שהגיעו לפסגת מצעדי הפזמונים המסכמים לשנים תשל"א-תשל"ג, אחד עשר עוסקים באינדיווידואל או בנושאים כלליים והומוריסטיים שנגזרים מעולם הפרט האישי, שלושה שירים עוסקים בקולקטיב ובאתוס הציוני, ושיר אחד הוא שיר אהבה.

בשנים 1974-1976 יש מגמה מעורבת, כנראה בגלל התגובה של שדה התרבות המקומי למלחמת יום הכיפורים. חמישה עשר שירים צעדו בפסגת מצעדי הפזמונים השנתיים לשנים תשל"ד-תשל"ו: שישה מהם עוסקים באינדיווידואל, ארבעה באתוסים ציוניים־ממלכתיים־קולקטיביים, שלושה באהבה רומנטית ושניים - בוואריאציות על סיפורי התורה. אף לא שיר אחד עוסק בהוויי הצבא והלוחמים. הבחנה זו רלוונטית לסימון מקומה של כוורת בתוך שדה הפזמון הפופולרי בישראל באותן שנים וגם לסימון שינויים הדרגתיים בשדה הייצור עצמו ובהביטוס הדומיננטי. היא מדגישה ביתר שאת את טענתי לתהליכי הגלובליזציה והדה־מיליטריזציה שחלו בחברה הישראלית באותה תקופה.[80]

בשנת 1972 החליטו בקול ישראל לחלק את התואר 'להקת השנה' לשניים: 'להקת השנה מקרב הלהקות הצבאיות' ו'להקת השנה מקרב הלהקות האזרחיות'. מהלך זה נבע ממספרן הרב של הלהקות הצבאיות, שהיו אז בשיא תקופת פריחתן ורגע לפני דעיכתן. עד שנת תשל"ב זכו ברציפות הרכבים צבאיים בתואר 'להקת השנה': צמד דרום, להקת הנח"ל, להקת חיל הים, להקת פיקוד דרום ושוב להקת חיל הים. עובדה מעניינת היא שבשנת תשל"ב, שנת ההפרדה בין התארים, זכתה בתואר להקת השנה האזרחית להקת הרוק 'אחרית הימים'. נדמה כי היה זה איתות תרבותי שיש קהל ישראלי אשר מעוניין לקדם להקות בעלות סגנון מוזיקה חדש. כאמור,

79 ראו את הפרק החמישי בספרם של רגב וסרוסי.

80 ראו את הנספח עמ' 180-181 טבלת סיכום של מועדי הפזמונים השנתיים העבריים לשנים תשכ"ח-תשל"ו.

משנת תשל"ג זכתה כוורת, להקת רוק, ארבע שנים ברציפות בתואר 'להקת השנה'.

לטענת טלילה אלירם, הזמר העברי הוא רפרטואר או קורפוס שירים שמורכבים ממאפיינים בולטים ושכיחים אשר מגדירים זהות מוזיקלית קולקטיבית, ולכן המאזין הישראלי הממוצע מזהה אותם בקלות ומעדיף אותם מסגנונות אחרים.[81] בהתבסס על שני מחקרים מהימנים בתחום שירי הזמר העברי, האחד של הרצל שמואלי והאחר של אלירם, אאפיין את הקורפוס הדומיננטי של הזמר העברי של אותה תקופה בשלוש תכונות עיקריות, ואלו הן:

א) נטייה לאינטונציות מלודיות וריתמיות קבועות - תבניות מלודיות בסיסיות או מוטיב 'הצליל הפועם' (צליל מרכזי שסביבו נבנית מלודיה). מרווחים שכיחים יותר בין צלילים ונטייה למשקל זוגי (ארבעה רבעים, שני רבעים וכדומה) שמאפיין את מחול ההורה ואת התרבות החלוצית, שאימצה אותו כריקוד מכונן.[82]

ב) אינטונציות ריתמיות סינקופיות - קצב ריקוד קצר ומהיר יחסית בעל נטייה מובהקת למשקל זוגי. זה המקצב השכיח ביותר במנגינות ההורה וברבים משירי הלהקות הצבאיות. דני סנדרסון כינה אותו 'אֶסְטָה'.

ג) התכונה החשובה ביותר לדעתי קשורה לרגשות ולשפת מוזיקה קולקטיבית. זוהי קטגוריית הסולמיות, ההרמוניה. בסולם המערבי קיימים מרווחים קבועים ומדודים בין הצלילים ומתקיימת היירכייה בצלילים, על פי הגדרת הסולם נקבעת חשיבותם של צלילים מסוימים. לא במקרה בכל יצירה (או נושא מוזיקלי ביצירה) יש צליל פתיחה וצליל סיום וחוקיות מובנית. בבחינת 'כל הנחלים זורמים לים' בסולם המוזיקה המערבי המסורתי, כל הצלילים מובילים לבסוף לצלילים הדומיננטיים בהיירכייה ההרמונית. בסולם יכולים להיות עד שמונה צלילים, ולא פחות מחמישה. סולם מז'ורי נתפס כשמח וכחגיגי, ואילו סולם מינורי נתפס כנוגה, מהורהר, ולעתים אף מלנכולי.[83] למשל, מסבירה אלירם, רוב קורפוס שירי העם האירופיים הוא מז'ורי, והם מתקשרים אל אירועים של ריקוד ושמחה, ולשתייה יש בהם מקום נכבד. רוב קורפוס שירי ארץ ישראל הוא מינורי, הכתיבה בסולם

81 ראו: טלילה אלירם, **בוא שיר עברי**, אוניברסיטת חיפה, חיפה 2006, עמ' 77, 100 (להלן: אלירם, **בוא שיר עברי**).

82 שם, עמ' 102-105. וגם: הרצל שמואלי, **הזמר הישראלי: עיונים בסגנונו, מבנהו ומילותיו**, מפעלי תרבות וחינוך בע"מ, תל אביב 1971 (להלן: שמואלי, **הזמר הישראלי**).

83 בסולם מז'ורי יש מרווח בין הצליל הראשון ובין הצליל השלישי - טרצה גדולה. בסולם מינורי יש מרווח של טרצה קטנה בין הצליל הראשון ובין הצליל השלישי. מרווחים אלו מעניקים לכל אחד מהסולמות את הצליל הייחודי לו.

המינורי השתרשה כאחד המאפיינים הבולטים של הזמר העברי. לדברי אלירם, התפקיד החברתי של הזמר העברי קשורה בתפילה, בקולקטיביות ובלכידות בזמנים קשים.[84]

במחקרם של שמואלי ושל אלירם בולט העיסוק בחשיבותם של יסודות המוזיקה הרוסיים העממיים להתהוותו של קורפוס שירי ארץ ישראל. יסודות אלו נהיו מעין שפה קבועה, שחוזרת בזמר העברי במרוצת השנים. למשל בין שני צלילים סמוכים זה לזה יש מרווח שמוגדר כ'סקונדה'. בזמר העברי יש נטייה להרבות במרווחי סקונדה, ובשל כך התנועה המלודית נעה בצעדים קטנים וממעטת בקפיצות גדולות. גם המינוריות הסולמית היא מאפיין שמשותף לשירים הרוסיים ולשירי ארץ ישראל.

מאחד עשר השירים המצליחים ביותר של כוורת, שניים שקיבלו את תואר 'שיר השנה' במצעדים השנתיים נכתבו בסולם מינורי, 'המגפיים של ברוך' בסולם סול מינור, ו'נתתי לה חיי' בסולם מי מינור. ומסך כל השירים שצעדו במצעדים השנתיים, שישה הם בסולם מינורי. מרבית השירים של הלהקה שכתובים בסולם מז'ורי, ובהם שיר השנה לשנת תשל"ה - 'גוליית', שייכים לאלבומה האחרון של כוורת, שהיה שונה סגנונית משני אלבומיה הראשונים עקב ירידתו של סנדרסון מהבמה ככותב וכמעבד השירים העיקרי. באלבום הבכורה של כוורת **סיפורי פוגי**, שבעה נכתבו בסולם מינורי כמו 'שיר המכולת', 'שרות עצמי', 'יו־יה' ו'ילד מזדקן', ורק ארבעה בסולם מז'ורי. באלבום השני - **פוגי בפיתה** - שבעה שירים הם בסולם מינורי, מחצית השירים באלבום. מלבד שני שירים שהיו מהאלבום האחרון **צפוף באוזן**, כל השירים שצעדו במצעדים היו שירים במשקל זוגי ובמקצב סינקופי, מאפיין מקצבי של שיריה של הלהקה בכל שלושת אלבומיה.

להרכב היה יתרון כמותי, ניגנו בו שבעה מוזיקאים מצוינים, לכולם יכולות קוליות גבוהות. הווה אומר, לא רק זמר אחד ששר את המלודיה, אלא כמה שכבות קול אשר משתלבות זו בזו. ההגשה הקולית הזכירה מצד אחד את העיבודים הקוליים העשירים של הלהקות הצבאיות ושל הרכבים כגון 'שלישיית גשר הירקון', 'התרנגולים', 'הדודאים' ו'הפרברים'. מצד אחר היתה זו הגשה קולית של רוק-פופ מערבי ברוח התקופה, כגון הביטלס, הביץ' בויז, סיימון וגרפונקל והמאמאס והפאפאס.[85]

המלודיות עצמן נטו לפשטות; למשל בלהיט 'המגפיים של ברוך', הכתוב בסולם סול מינור ובנוי כמבנה ABC: בית-פזמון חוזר-קטע מעבר. קטע המעבר

84 ראו: אלירם, **בוא שיר עברי**, עמ' 67.

85 דני סנדרסון סיפר בתכנית 'סוף עונת התפוזים' כי שתי להקות רוק השפיעו עליו במיוחד ונתנו לו את ההשראה ללהקה משלו: The Allman Brothers Band וגם Moby Grape. בשתיהן ניגנו כמה נגני גיטרה ושרו כמה זמרים. ראו: קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.

(C), מלווה במילים 'נגני־נגני, גיטרה'. התנועה המלודית בבית (A) נעה על ציר של ארבעה צלילים: סול, לה, מי במול ודו. בפזמון החוזר (B) יש הרחבה לתא של כשישה צלילים ומתווספים הצלילים רה ומי. זוהי אותה תבנית מלודית בסיסית או 'שלד צלילי' ששמואלי ואלירם מזכירים בהקשר של הזמר העברי. תנועה מלודית בסיסית ומצומצמת נמצאת גם במלודיה של השירים 'יו־יה', 'נתתי לה חיי', 'הבלדה על ארי ודרצ'י', 'גוליית' ו'ילד מזדקן'. שמואלי מגדיר את התופעה המלודית הזאת 'תא יסוד צלילי': תבניות מלודיות בסיסיות שמורכבות מצירופים של כמה צלילים, ובכל תא כזה יהיו תמיד שני צלילים בולטים.[86]

למשל בשיר 'יו־יה' השלד הצלילי נמצא בין הצלילים לה ומי, ושלושת הצלילים המרכזיים הם לה, דו, מי (אותם צלילים מרכיבים גם את אקורד לה מינור, שההרמוניה בשיר מבוססת עליו). התנועה בין הצלילים היא בדרך כלל בצעדים קטנים וללא קפיצות גדולות. תאי יסוד צליליים שמאפיינים את הזמר העברי בכללותו נמצאים בלהיטים אחרים של הלהקה כמו השיר 'הבלדה על ארי ודרצ'י', שאמנם נחשב שיר רוק פרוגרסיבי מבחינת העיבוד שלו, אך משולבים בו אלמנטים רבים מהזמר העברי. השיר מספר בסגנון ההומור האבסורדי על שני פועלי בניין שנשארו תקועים 'מתחת לבלטות' בבניין שעבדו בו, ומאז הם מקיימים חיים כפולים: ביום הם מתחבאים מתחת לבלטות, ובלילות הם יוצאים לרקוד 'סטפס משגע' ברחבי דירה שחיה בה בחורה 'אלמונית'. ההרמוניה בשיר היא בסולם מי מינור, ונשמרים בה כללי ההרמוניה הבסיסיים אשר ממזגים מצד אחד היירכייה פנימית שמוגדרת לפי הסולם, ומצד אחר יש הרגשה של מודליות, שנוצרת מתוך טשטוש בכיוון הרמוני ברור. השיר נפתח בנגינה של גידי גוב בחלילית, שמלווה בגיטרות אקוסטיות, והשילוב המלודי בין נגינת החלילית והגיטרות יוצר אפקט מוזיקלי בסגנון שלהי ימי הביניים.[87] קולו של פוגי מבקש: 'תנו לי בבקשה מוזיקה של חושך', והמוזיקה משמשת כלי ליצירת אווירה קודרת ואפלה. קולות נמוכים שרים את המילה 'גרגוריאני' מעל צליל מי, שחוזר על עצמו במונוטוניות. המהלך הזה מנהל דיאלוג עם סגנון השירה המודלית של הנזירים מימי הביניים. בנקודה זו מתחילים להישמע המלודיה והטקסט 'לאור הירח ולאור הכוכבים'.

המבנה בשיר הוא אחד המורכבים ביותר בשיריה של כוורת; בזמר העברי ובשיריה של כוורת המבנה השכיח הוא בדרך כלל בית-פזמון-בית-פזמון, ABAB, ואילו בשיר הזה יש חמישה חלקים שונים, כולם סובבים את הרמוניית הבסיס של סולם

86 ראו: שמואלי, **הזמר הישראלי**, עמ' 45-49.

87 הגיטרות מנגנות במרווחי טרצה (מרווח של שלושה צלילים) וקוורטה (מרווח של ארבעה צלילים) לעומת נגינת החלילית.

מי מינור, שמשמש מעין עוגן לאורך ההתפתחויות המלודיות בשיר.[88]

הצליל החשמלי של מוזיקת הרוק לא היה זר לאוזניים הישראליות בשנת 1973. במועדוני קצב ברחבי הארץ בכלל ובדרום תל אביב בפרט ניגנו להקות רוק. הן שרו כמעט תמיד באנגלית וניגנו גרסאות כיסוי ללהיטי פופ ורוק מוכרים. להקות אלו זכו להצלחה גדולה, וקהל רב הגיע למועדונים כדי לרקוד לצלילי המוזיקה.[89] משנת 1967 החלו מוזיקאים ישראלים כשמוליק קראוס, אריק איינשטיין, שלום חנוך והלהקות 'אחרית הימים' ו'כף התקווה הטובה' להקליט שירי פופ ורוק בעלי צליל חשמלי יותר. מקצתם נעזרו בחברי להקות הקצב כנגני אולפן שהספיקו לפתח מיומנות ושליטה טובה בכלי הנגינה החשמליים החדשים.[90]

תכניות הרדיו הישראליות נטו להתעלם מלהקות הקצב, אף שכמה מהן הצליחו מאוד בארץ ובחוץ־לארץ (למשל הצ'רצ'ילים, או Jerico Jones בשמם האנגלי). מי שרצה להאזין לשירי רוק ופופ עדכניים העביר תחנה לרדיו ראמללה[91] או ניסה להשיג תקליטים עדכניים מחוץ־לארץ. כאמור, משנות השישים החל הרדיו בישראל להשמיע יותר מוזיקת רוק ופופ, כחלק ממגמה של היפתחות אל העולם המערבי, ובעיקר כדי למשוך אליו את בני הנוער, וניסה לשלב בין ממלכתיות וערכיות לאומית ובין ערכים צעירים ועדכניים.[92] מוזיקת הרוק, שנחשבה קטגוריה תרבותית נמוכה, הועלתה בדרגה ושולבה אל תוך קטגוריה תרבותית גבוהה יותר - תחנת הרדיו גל"צ, אולי אחד המוסדות

88 המבנה בשיר הוא ABACDCEB. כל אות אנגלית מייצגת נושא מוזיקלי חדש. חזרה של אות מציינת חזרה של הנושא המוזיקלי שהיא מייצגת. חלק B חוזר בסוף השיר בסולם אחר.

89 בימים אלו אני מסיימת את כתיבת עבודת המאסטר שלי העוסקת בלהקות הקצב ובמועדוני הקצב. 'נולדתי במקום הלא נכון: סיפורה של להקת הצ'רצ'ילים, מועדוני הקצב וראשיתה של תרבות הרוק הישראלית'.

90 מוזיקאֵי רוק בולטים בתחום שהשתתפו בהקלטות הן כנגני אולפן והן כמלחינים ומעבדים מוזיקליים היו חיים רומנו, מיקי גבריאלוב, יצחק קלפטר, גרי אקשטיין ושלמה מזרחי. לדוגמה, אלבומיו של אריק איינשטיין מהשנים 1970-1974. או אלבומו הראשון אושיק לוי 'קצת שקט'.

91 כינוי לתחנת רדיו ירדנית שמִשדריה שודרו מרמאללה בשנים 1948-1967. התחנה רדיו רמאללה היתה תחנת רדיו אהודה על צעירים ישראלים בזכות תכניות הבידור שלה, שהשמיעו שירים לועזיים פופולריים לתקופה של כוכבי מוזיקה כמו הביטלס, אלביס פרסלי וקליף ריצ'רד. באותם ימים מיעטו תחנות הרדיו הישראליות לשדר מוזיקה זרה קלה, למרות הדרישה המוגברת של בני הנוער למוזיקה כזו דווקא.

92 ראו: מאוטנר, 'גלי צה"ל'.

החזקים והמשפיעים ביותר בישראל באותם ימים. לדברי מנחם מאוטנר: 'בעוד שבארה"ב התקיים בין קטגוריית הרוק הזאת לבין קטגוריית החיילות יחס ברור של ניגוד, הרי שבישראל שודרה מוסיקה זו בגלי צה"ל תוך שתחנת השידור מצליחה להפוך את שתי הקטגוריות האלה - רוק וחיילות - למכילות זו את זו'.[93]

מתוך ההתעמקות בהיבטים המוזיקליים אני מתרשמת שלהקת כוורת יצרה צליל מעודכן, והוא נהיה מבוקש מאוד. במוזיקה של הלהקה שולבו מאפייני מוזיקה פולקלוריסטיים אשר התאימו רגשית לאוזן הישראלית: הם לא הציפו אותה יתר על המידה בזרות, ונשמעו מוכרים מאוד סגנונית. סיקורו של יוסי חרסונסקי את ההופעה של כוורת תורם לרושם זה:

> מרכיבים אלו מהווים סינתזה מופלאה, כמעט פולקלוריסטית של צעיר ישראלי, שחי בסביבה בלתי הומוגנית ובחברה של מוסיקאים בני־גילו, המעוותים להנאתם את העברית בחברותא, ואשר נמצאים באווירה של פופ, רוק, סירטאקי, טאנגו, פופ־חסידי [חתונות יהודיות] והשד־יודע־מה [...] כפזמון העומד בפני עצמו זהו מוצר מלודי, קליל, פשוט [לעומת, למשל, להיט של 'אחרית הימים' שהתפרקה] ומעובד יפה מבחינה קולית [...] אני מעדיף את הצלילים הללו על שירי הרצל, בן־יהודה או מונטיפיורי, הצצים להם לבקרים במצעדי הפזמונים.[94]

דבריו של אפרים שמיר מחזקים הרגשה זו: 'הישראלים התחילו לחפש באותה תקופה חיבור לעולם ולתרבות המערבית, הם רצו ביטלס משלהם. אנחנו היינו סוג של ביטלס ישראלים עבור הקהל. החומרים שלנו היו חוצי גיל ולא נגעו לנושאים נקודתיים כמו פוליטיקה, סקס וכדומה'.[95]

הקהל של כוורת לא היה שונה חברתית־מעמדית מהקהל של נעמי שמר. ההבדל היה הבדל של גיל. הקהל שהגיב בהתלהבות אל כוורת נמשך לא רק אל הערכים המערביים הגלובליים שייצג ההרכב, אלא גם ובעיקר אל תוספת המוזיקה שייצג הרוק-פופ בניחוח ישראלי מקומי וברוח ישראלית עדכנית. נעמי שמר פיצחה את הקוד של הישראלי הממוצע בשנות השישים, וכוורת פיצחה את הקוד של הישראלי הממוצע בתחילת שנות השבעים. מבחינה מוזיקלית, כוורת הצליחה לשלב בין צליל חשמלי מערבי עדכני,[96] שנהיה בתקופה זו מקובל

93 שם, עמ' 27.

94 יוסי חרסונסקי, 'פזמון המכולת', **מעריב**, 6.9.1973. במשפט האחרון של הציטטה התכוון כנראה חרסונסקי לתופעה המדוברת של שליטתם של שירי הלהקות הצבאיות ושל שירי הזמר העברי במצעדי הפזמונים.

95 אפרים שמיר, ריאיון אישי, 23.8.2012.

96 סנדרסון ניגן בגיטרה חשמלית אדומה מסוג גיבסון SG. שמיר ניגן בגיבסון חשמלית

יותר ויותר בישראל, ובין מסורת מוזיקה מקומית מוכרת, מקובלת ואהובה.

'אנחנו היינו אנטי מחאתיים [...] לא היה זעם בכוורת, היה צחוקים, הרבה בדיחות [...] לא היינו אנשים פוליטיים'[97]

לא רק הרכיב המוזיקלי ייחד את הלהקה. עושה רושם שיותר מכול תפסו את האוזן הישראלית הטקסטים וחידודי הלשון המקוריים והייחודים. סגנון הכתיבה של סנדרסון, שהיה אחראי לרוב הטקסטים בשני האלבומים הראשונים, הביא עמו עברית מדוברת יום־יומית, ולא יומרנית וגבוהה. סנדרסון נמשך אל האבסורד ואל הסרקסטי, והשתמש שימוש מקורי בעברית של 'החבר'ה' כדי לייצר טקסטים עכשוויים, מלאים הומור ומשחקי לשון; 'זה באמת כמעט לא היה כאן. פראנק זאפה אמר שהאבסורד הוא המציאות שלו. גם אני הרגשתי כך לפעמים. השימוש באבסורד נבע בעיקר מהדברים שקראתי אז. אהבתי מאד את קפקא, וגם את ג'וזף הלר'.[98]

בטקסטים של הלהיטים הבולטים של ההרכב יש דוגמאות מגוונות לפירוק צירופים לשוניים ושימוש בהומונימים.[99] למשל בשיר 'יו־יה': 'אח שלי אסף בולים / לכן עבד בדואר / היה מחלק ת'מכתבים / קיבל אפילו תואר / יום אחד פקח הבחין / שאסף גם מכתבים / מן הג'וב מיד פוטר / כי יש סוף לכל דוור' (במקום 'דבר'). בשורות אלו יש לשים לב גם להגייה המקוצרת של הצירוף 'את ה' (ת') ולשימוש במילה לועזית 'ג'וב' (Job).

וגם: 'בן דוד שלי רצה לשחות / כדי לצוף קבוע / למד שחייה בהתכתבות אצל

מדגם ES-335. קלפטר ניגן בפנדר סטראטוקאסטר (Fender Stratocaster)מדגם שיוצר בשנים 1964-1965. הפנדר סטראטוקסטר למשל היא אחד מדגמי הגיטרות הנפוצות והנמכרות ביותר בעולם. אמן הרוק והגיטרה החשמלית ג'ימי הנדריקס ניגן כל הקריירה שלו בסטראטוקסטר, וכמוהו גם דייוויד גילמור מלהקת פינק פלויד, ג'ף בק, אריק קלפטון, ריצ'י בלקמור ומארק קנופלר מלהקת דיר סטרייטס.

97 ציטוט מתוך דבריו של גידי גוב. קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.

98 בן שלו, 'דני סנדרסון - הילד מכוורת מסרב להזדקן', הארץ און־ליין (להלן: שלו, 'דני סנדרסון'), 3.12.2012: http://www.haaretz.co.il/gallery/1.1233105 (אוחזר ב־1.7.2012).

99 תופעה שלשורש אחד קיימות כמה משמעויות נקראת הומונימיה. תופעה זו קיימת בכל הלשונות. ההומונימיה היא תופעה ששתי מילים או יותר, בעלות מוצא היסטורי שונה, הזדהו בצורתן ובצלילן. המונח 'הומונימיות' גזור משתי מילים ביוונית עתיקה: המילה Homos, שפירושה 'שווה', והמילה Onoma , שפירושה 'שם'. ואכן, שמות הומונימיים הם שמות שווים. ראו: גד צרפתי בן־עמי, **העברית בראי הסמנטיקה**, האקדמיה ללשון העברית, ירושלים תשס"א, עמ' 59.

מציל ידוע / כשנכנס סוף סוף לים / תוך שניות הוא נעלם / שניים קפצו אליו מיד / טובעים השניים מן האחד' (במקום 'טובים'). בשתי הדוגמאות שלמעלה משחקי הלשון נסמכים על הביטויים 'יש סוף לכל דבר'[100] ו'טובים השניים מן האחד', מספר קהלת.[101] יש בהם חיבור הומוריסטי בין מסורת ישראל ובין מוצר תרבות חדש. עוד דוגמה יש בשיר 'הבלדה על ארי ודרצ'י': 'השקט מדבר בשביל עצמו באין עונים'. שוב משחק לשון על נסמך על ביטוי תנ"כי, הביטוי 'אין אונים' מספר ישעיהו.[102]

סנדרסון שילב בשירים 'הומור מורפולוגי',[103] שהתבסס על מבנה פנימי של מילים, של שורשים ושל נטיות. בשיר 'הבלדה על ארי ודרצ'י' חצה סנדרסון לשניים את המילה 'להתראות' בשפה האיטלקית - 'אריוודרצ'י' (Arrivederci), ויצר משני החלקים שמות עבור שני פועלי בניין: 'ארי' ו'דרצ'י'. בשיר 'פה קבור הכלב': 'אם אשתו לפעמים תופרת, אל תאמר שהוא תפרן / אבל אם בתו לעתים עוברת, אל תקרא לו עבריין'. חלק מההומור נגזר מצירופים חדשים של תחביר, למשל בשיר 'המגפיים של ברוך', שהוא 'קנה אותם מרגל שנייה', במקום 'מיד שנייה'.

תופעה בולטת אחרת היא השימוש בעברית כשפה שכבר ביססה לעצמה 'הון לשוני' שמשמש את הכותב ומשמש בסיס מוצק ורחב לייצור פרפרזות. למשל בשיר 'גוליית' נכתב: 'בוא אליי, גוליית נחמד / שב אצלי על כף היד'. זוהי פרפרזה על שיר הילדים של פניה ברגשטיין 'בוא אליי, פרפר נחמד'.[104] ההומור שמייצגת הפרפרזה הזאת יהיה מובן רק למי שגדל על שיר הילדים. היא תהיה נגישה למי שדובר את השפה מלידה, ולמעשה זר לא יבין זאת.

בשנות השישים היתה השפה העברית בשיאו של תהליך השתנותה ללשון מדוברת. תהליך זה עשה אותה נגישה לאמני רוק כמו סנדרסון, שרצה לבטא רגשות ומחשבות בעברית ישירה.[105] פזמונים שכתבו במגמה חדשה זו תמלילנים כגון יעקב רוטבליט, יהונתן גפן, מאיר אריאל, אהוד מנור ושמרית אור התאפיינו בדיבוריות, בנימה אישית ולעתים אירונית ובמידה פחותה של פתוס לאומי.[106] השיר 'גוליית' הוא אחת הדוגמאות הבולטות והמובהקות לטקסט ששובר מיתוסים לאומיים־ממלכתיים ומציג דיאלוג חדשני עם התנ"ך ועם המסורת היהודית. סיפור דוד

100 'יש סוף לכל דבר' הוא ביטוי שגור שמקביל לביטוי בשפה האנגלית; 'All things must come to an end'.

101 מתוך קהלת ד ט.

102 ישעיהו מ כט.

103 מורפולוגיה היא סך התבניות הלשוניות שמרכיבות את המילים ואת כלל השפה. ראו: מיכל שקט, 'פוקה, בור הכלב', **פנים**, 54 (2011), עמ' 63-70.

104 פניה ברגשטיין, **בוא אליי, פרפר נחמד**, הוצאת הקיבוץ המאוחד 1945.

105 ראו: קלדרון, **יום שני**, עמ' 353, 361.

106 ראו: אלמוג, **פרידה משרוליק**, ב, עמ' 666.

וגוליית הוא סמל לניצחון החלש (דוד) על החזק (גוליית הפלישתי), והשיר בוחר להתמקד בדמות ה'רעה' ולהציג אותה כדמות אנושית ומשעשעת. יש גם רמיזה (ייתכן שאינה מודעת או כזו שהקדימה את זמנה) אירונית־סרקסטית אל המיתוס הלאומי־ממלכתי בנוגע לניצחון מדינת ישראל במלחמת השחרור, ניצחון המעטים על הרבים, מיתוס 'דוד וגוליית'.

מבחינה זו לא זו בלבד שכוורת שימרה את ההומור הצברי המסורתי אלא שהיא אף שכללה אותו והתאימה אותו לחברה הישראלית של תחילת שנות השבעים. בהומור של הצבר הקלאסי היה נדיר למצוא ציניות או כפל משמעות, והוא נטה לעמדה של ריחוק והתבוננות מהצד,[107] ואילו ההומור של כוורת לקח חומרים עממיים, שפה יום־יומית ומאפייני תרבות מוכרים וידועים היטב והקצין אותם. כוורת המשיכה את תרבות 'החבר'ה' הצברית ושימרה את מוטיב השפה המיוחדת, אשר 'מחדדת את זהותה, משמרת חוויות משותפות ויוצרת קוד של קרבה ואינטימיות [...] משמשת גם מעין שסתום לפריקת מתח ולחצים'.[108]

אני סבורה שחבורת 'פוגי', שהתהוותה והתגבשה בשירות צבאי משותף ומתוך שגרת בילוי אינטנסיבי בחזרות ובהופעות, אינה שונה במהותה מן 'הג'מעה הצברית המלוכדת', ואולי היא אף המשך ישיר לה.[109]

לא רק הומור היה בטקסטים אלא גם אלמנטים שסימנו את השינויים בחברה הישראלית: התרחקות מרעיון הקולקטיביות, ואף ביטויים אנטי־ממסדיים בגוונים עדינים. גם אלמנטים אלו סימנו במובן מסוים המשכיות לתרבות הצבר:

> מהטקסטים הצבריים עולים צמדי ניגודים בדמותו של הצבר. מצד אחד, אידיאליזם ציוני יוקד [...] ומצד שני, עקיצת הממסד ופיתוח אפיקים של התבלטות ועצמאות תרבותית: מצד אחד, רצינות תהומית של מהפכנים, ומצד שני, היתול שובב ומרדני של בני תשחורת.[110]

אפרים שמיר העיד:

> לא היתה מחאה מודעת בכוורת. ואם מדובר על כזו הרי זה רק מפרספקטיבה של זמן. 'הורה היאחזות' היתה דחקה על הלהקות הצבאיות אבל לא מחאה או פרודיה. היתה לנו מדיניות של הימנעות מפוליטיקה, היינו בהחלט מרדנים

107 אלמוג, **הצבר**, עמ' 386-388.

108 שם, עמ' 374.

109 שם, עמ' 376. פירוש המילה 'ג'מעה' בערבית הוא 'חבר'ה'. דוגמה אחרת מאותה תקופה לחבורה ששימרה את תרבות החבר'ה הצברית אבל הביאה לתוכה נופך חדש ועדכני יותר של תרבות צעירה מערבית, היא חבורת 'לול' של אורי זוהר ואריק איינשטיין.

110 שם, עמ' 383.

אבל ללא אמירה פוליטית-חברתית. העולם סביבנו נראה לנו בעיקר מגוחך.[111]

נושא המהפכנות או המחאה בטקסטים של כוורת הוא נושא מעורפל, ומתקבל הרושם כי חברי ההרכב אינם תמימי דעים אשר לרעיונות המחאה שעלו בזמן אמת בתוך ההרכב. עוד באלבום **סיפורי פוגי** מובאים טקסטים שעוסקים באדם המודרני ובתחושות של ניכור קיומי וייאוש שאפיינו את הדור הצעיר בישראל ובעולם המערבי: 'ילד מזדקן / ילד מתקלקל / לומד את הפרנציפ / רק אחרי הוא נופל // קמת והלכת לתל אביב בבוקר / ראית אנשים שעולים כל כך ביוקר / מה המחיר של ילד מלומד / שלא רוצה לחיות ומרגיש כמו אף אחד' (מילים: אלון אולארצ'יק). זהו טקסט שנוטה לעיסוק בפרט ולא בקולקטיב. מלבד טקסטים נוספים של הלהקה, כמו 'שירות עצמי', 'תנו לחיות' ו'ככה היא באמצע', השיר מזכיר ברוחו טקסטים אחרים מאותה תקופה שנטו לעסוק בתחושות הפרט ולא בקבוצה (מדינה, צבא, חבורה וכדומה). השירים 'מה איתי' ו'למה לי לקחת ללב' של אריק איינשטיין ושלום חנוך הם דוגמה בולטת לטקסטים שנכתבו מתוך אותה תודעה. לאחר מלחמת יום הכיפורים, שמסמנת כאמור נקודת ציון בשינויים שחלו בחברה הישראלית, נמתחת בכמה מהטקסטים של כוורת ביקורת ומובע בהם ספק אשר לדרך שהמדינה הולכת בה. המסר אינו מועבר בבוטות או בישירות, אם כי ב'קריצה' או כמעין שעשוע לשון, המאפשרים להעלים עין מנושא המרדנות. כאשר נשאל סנדרסון על השפעת המלחמה על שירים כמו 'שיר מלחים' או 'מדינה קטנה' ענה:

> אין ספק שזה בא משם. אני חושב שניסיתי לומר שגיבור זה לא משרה מלאה [...] הפריע לי האתוס של המאצ'ו הישראלי האבסולוטי [...] 'שארם א־שייח, חזרנו אלייך שנית'. אפשר לחשוב. מי השאיר שם משהו שהיה כל כך חשוב לחזור בשבילו [...] זה באמת נוף מאד חביב, אבל אתה לא יכול שכל הנוף יהיה שלך.[112]

המחאה המרומזת בשירים הללו לא הובנה או שאולי העדיף הקהל להתעלם ממנה ולהמשיך להתמקד באלמנט הקליל וההומוריסטי שייצג ההרכב. יוני רכטר דיבר על השיר 'נתתי לה חיי': 'זה ריאקציה למלחמה, אנשים לא כל־כך מקשיבים למה שהוא אומר, זה שיר שנכתב אחרי המלחמה'.[113] גידי גוב אמר בריאיון בטלוויזיה על נושא

111 אפרים שמיר, ריאיון אישי, 25.8.2012.

112 שלו, 'דני סנדרסון'. עם זאת, חשוב לזכור שהזמן משנה את נקודת המבט על נושאים שקשורים במחאה טקסטואלית. מעניין אם סנדרסון היה טוען את אותם דברים אילו נשאל על כך בזמן אמת.

113 ראו: ירמי, 'שרנו ובכינו'.

המחאה: 'זה לא שאנשים הזדעקו על כל מילה, זה לא היה כמו עכשיו'".[114] אפרים שמיר זוכר את הדברים אחרת: 'היה אנטגוניזם עצום נגד מחאה בארץ, כל מי שמחה בארץ נגד משהו שהיה קשור בהוויי פנים ישראלי היו מסתכלים עליו כמו קוף. "וואלק מה קרה לך, אתה לא יודע שאנחנו נאבקים על קיומנו פה?"'.[115]

בפועל, כוורת לא ערערה על הערכים המרכזיים בתרבות הישראלית של אותה תקופה; היו בה מרדנות וסרקזם במינון נמוך, והוא היה המידה הנכונה, בייחוד כשמדובר בנושאים שקשורים לביטחון לאומי. הביקורת הסמויה באה לידי ביטוי גם על נושאים כמו חומרנות, למשל בטקסט של 'שיר המחירון', שמעלה את השאלה: 'כמה זה עולה לנו?' ומרמז כי לכל אחד מאתנו יש תג מחיר וערך שנמדד לאו דווקא על פי ערכים שאינם חומריים; 'לכל דבר מחיר / לדל ולעשיר / לפתוח ת'גרון / זה שיר המחירון'. משנות השמונים ואילך אפשר למצוא יותר טקסטים בסגנון דומה בקרב מוזיקאים ישראלים, וככל שהלכה החברה הישראלית ונהייתה מערבית, תחרותית וקפיטליסטית, כן הביעו יותר ויותר אמנים את דעתם על מדידת ערכיות אנושית על פי אמות מידה חומריות. למשל רמי פורטיס וברי סחרוף בשיר 'כסף', ברי סחרוף בשיר 'עבדים', שלמה ארצי בשיר 'תחת שמי ים התיכון' ויהודה פוליקר בשיר 'גם אני רוצה'.

עם זאת, יש טענה בולטת שכוורת כלהקת רוק נמנעה מהבעת דעה ברורה על נושאים חברתיים מקומיים ומהשמעת 'צעקת התרסה', שהיא כה מהותית לתרבות הרוק, המייצגת חתרנות ומרדנות בממסד.[116] אולי התשובה נמצאת דווקא בשיר קצרצר שהלחין סנדרסון למילים של רכטר:

שיר מחאה (אנטיביוטיקה)[117]

שלום אזרחים
לא מזמן חזרתי מסיור בכורדיסטן
ובדרום סאות' אפריקה.

שוחחתי עם האיכרים קלות
ועם האיכרות כבדות
ולמדתי דבר אחד:
אנשים הם גם בני אדם.

114 ראו: קוטנר, 'סוף עונת התפוזים'.
115 שם.
116 למשל, מוטי רגב, 'סוף עונת התפוזים', **תיאוריה וביקורת**, 12-13 (1999), עמ' 251-257.
117 מתוך האלבום **פוגי בפיתה**.

כבר שנתיים לא ישן, ובמוחי המתרוקן
מחשבות מתרוצצות והנה המסקנות עולות:

אני אומר שכחול זה לא שחור
אני אומר שלבכות זה לא לצחוק
אני אומר שאהבה אין בעולם
אהההה
אני אומר אה
כחול זה לא שחור.

זו הפעם הראשונה שרכטר שר כסולן בלהקה, ומלווה את עצמו בגיטרה אקוסטית, בקטע קצרצר שהוקלט חי ונשמע כמו סקיצה. השיר מובא כקטע מעבר בין השירים האחרים באלבום, אשר הופקו הפקה מוזיקלית עשירה בהתאם למסורת המוזיקה של כוורת. רכטר העיד בריאיון קצר שערכתי עמו: '"שיר מחאה" היה מעין בדיחה מאד קצרה, כך שלדעתי לא צריך להתייחס אליו ביתר רצינות. זו מעין קריצה על שירי המחאה שהיו אז'.[118] אני סבורה שהשיר הזה ממצה את ההתייחסות של חברי כוורת באותה תקופה אל התפקיד של אמני רוק-פופ כנושאי צעקת מחאה בעלת השפעה חברתית. דבריו של דורי בן זאב מחזקים זאת: 'בכוורת המסר העיקרי הוא "אנטי־מסר", יש הליכה מסביב, ולא ירידה לשורש העניין. זו להקת רוק בתוספת של הומור ובידור: כשבאת להופעה של כוורת תמיד ידעת שאתה בא לחייך, זו היתה האג'נדה'.[119]

לצורך ההשוואה, להקות רוק ופופ מערביות בולטות באותה תקופה, ובהן הביטלס ו'האבנים המתגלגלות', לא התייחסו במיוחד לנושאים פוליטיים. אמנם תרבות הרוק קיבעה את הצעקה כאחד הסממנים מסממני המרד הבולטים שלה, אך רוב שירי הרוק האמריקני והאנגלי בתקופה המדוברת (1968-1974) עסקו בחיי היום־יום של תרבות הצעירים, בתכנים מעולם האהבה והרומנטיקה ובתכנים של נהנתנות שמטרתה התרסה נגד דור ההורים ונגד הממסד, המושאים העיקריים למחאת נעורים.

ברוב שירי המחאה האנטי־מלחמתית ברוק האמריקני היה המסר המחאתי סמוי. השירים לא יצאו מעולם נגד החיילים, אלא שיקפו ספקנות אשר למהות הכללית של רעיון המלחמה והטילו ספק בנחיצותה. השיקול המסחרי של חברות התקליטים ושל האמנים, בשילוב כוחו הכלכלי של הקהל, מנעו מהאמנים פיתוח תודעה פוליטית־מוסרית ומנעו מהם מלבטאה. עם השנים התפתח מיתוס סביב

118 ריאיון בדוא"ל, 10.8.2012.

119 דורי בן זאב, ריאיון אישי, 25.8.2012.

תפקידה של מוזיקת הפולק והרוק האמריקנית במחאה הפוליטית והחברתית נגד מלחמת וייטנאם; זה התעצם והתקבע בשנות השמונים. העובדות הסטטיסטיות, המתבססות על נתוני מכירות ועל מצעדי פזמונים מהתקופה, מלמדות ששירי מחאה ברוח הרוק והפופ היו מיעוט, ומיתוס המחאה נוצר בידי אמצעי התקשורת (תכניות רדיו נוסטלגיות, תכניות טלוויזיה וסרטי קולנוע) שניסו לייצר הילה סביב התקופה וסביב פס הקול שליווה אותה.[120]

קלדרון מציין את שלום חנוך כדוגמה למוזיקאי שהעביר את המסר האישי שלו לקהל באמצעות חיבור בין עברית מדוברת ופשוטה, 'בגובה העיניים', ובין מוזיקת רוק.[121] קלדרון מציע את המונח 'רצינות אמנותית', רצינות ומחויבות שמייצג החיבור בין אמנות המילה ובין אמנות הצליל:

> רק בחיבור שבין המילים למוסיקה נוצר הייחוד האומנותי של רוב אומני הרוק הישראלים [...] המקוריות שלו נמצאת ביכולת ליצור גוון חדש, ישראלי או אישי, על ידי צבע מוסיקלי שהובא מן החוץ, ואז לחבר אליו אמירה מילולית חדשה שרק ישראלי שומע בה את החיבור או הניגוד אל הקיים ועומד, ולא רק אל המשתנה והמתחדש, בתרבות הישראלית.[122]

לדעתי, המקרה של כוורת עונה על התיאור של קלדרון ומייצג רצינות אמנותית שבאה לידי ביטוי בחיבור מיוחד בין מילה ובין צליל. חיבור זה מצד אחד שימר אלמנטים ישנים וקיימים, ומצד אחר סימן ריענון וחדשנות תרבותיים. לדעתי, הרצינות האמנותית של כוורת שימשה 'תחנת מעבר' בין 'תרבות הפזמון', שאפיינה את הטקסטים בשירי הזמר העברי ובשירי הלהקות הצבאיות, ובין תרבות הרוק שהתאפיינה בטקסטים אישיים בעלי נופך גלובלי, שנהיו עם הזמן נוקבים וישירים יותר. עם זאת, הנטייה של כוורת לטקסטים הומוריסטיים ומחודדי לשון שיוותה להם (עד היום, למעשה) נופך מתַקתֵק, 'פוֹפִּי' ואולי אף ילדותי לעומת אמני רוק ישראלים אחרים שבחרו להתבטא ישירות או בבוטות. השילוב בין הגשה קולית הרמונית בגון קולי נעים, מדויק ו'נקי' ובין טקסטים עטופים באריזה משעשעת והומוריסטית, יצרו את הרושם שכוורת לא היתה להקה שצועקת לקהל בפרצוף

120 ראו: Kenneth J. Bindas & Craig Houston, '"Takin` Care of Business": Rock Music, Vietnam and the Protest Myth', *The Historian*, 52, 1 (1989), pp. 1-23. וגם: Serge R. Denisoff, 'Folk-Rock: Folk Music, Protest, or Commercialism?', *The Journal of Popular Culture*, 3, 2 (1969), pp. 214–230. דוגמאות לשירים שעסקו בנושא מלחמה ושלום עיסוק כללי ומרומז: 'Imagine' של ג'ון לנון, 'Peace Train' של קט סטיבנס, 'Ohio' של ניל יאנג.

121 ראו: קלדרון, **יום שני**, עמ' 353-354.

122 שם, עמ' 456.

את הרעיונות ואת הדעות שהעסיקו את חבריה. במונחי סוציולוגיה של תרבות, הטקסטים של כוורת ייצגו את המקומי-לאומי, ואילו האסתטיקה האמנותית שלה - הצליל וההפקה המוזיקלית - ייצגה את הגלובלי.[123]

הטקסטים של הלהקה שיקפו מעבר אל נושאים שלא השתייכו אל עולם התוכן של נופי המדינה, תרבות הצבא או האידאולוגיה הציונית. התכנים הטקסטואליים עסקו בעיקרם בעולמו האישי של הפרט בעידן המודרני ובמצבים אבסורדיים הומוריסטיים הלקוחים מהמציאות ומהתרבות המקומית. ייתכן מאוד שבתוך שדה התרבות הפופולרית שנשלט באותה תקופה בידי הלהקות הצבאיות וכוכביהן, שהציגו שירים מלאים פתוס ומשמעות אידאולוגית־לאומית, היתה ההתעקשות של כוורת שלא להביע שום מסר - מחאה בפני עצמה. האנטי־מסר שזכה להצלחה ייצג עייפות חברתית מפתוסים ומאתוסים לאומיים.

סיכום

במאמר זה ביקשתי לטעון שסיפור הצלחתה של להקת כוורת לא היה מקרי או תְּלוי מלחמה כזו או אחרת. הצלחתה נבעה ללא ספק מתוך חיבור והתאמה בין התכנים והאמירה שהביאה ובין הלך רוח בקרב ציבור רחב בחברה הישראלית בשנים שפעלה בהן. הצלחתה של הלהקה לא דעכה, ובכל מופע איחוד שהיא קיימה עד שנת 2013 היא מילאה את פארק הירקון בתל אביב ואת ברֵכת הסולטאן בירושלים. למופעים אלו היא משכה עשרות אלפי ישראלים, רבים מהם צעירים שנולדו לאחר שהתפרקה הלהקה, אך גדלו על שיריה. היא סימלה, ומסמלת עד היום, נעורים והלך רוח צעיר ועכשווי. במובנים רבים שימרה כוורת את תרבות הצבר הישראלית, שאמנם הלכה ונעלמה מנוף הזהות הישראלית, אבל מרכיבים מתוכה עדיין נמצאים כאן עמנו עד היום.

כאמור, בשנת 1973 החל תהליך התפוררותו והיחלשותו של אתוס הצבר; כוורת שימרה אלמנטים מן 'התרבות היורדת', ומיזגה אותם עם תכנים חדשים ועדכניים. חברי הלהקה היו ממוקמים בו בזמן בשתי קטגוריות תרבותיות: התרבות הראשונה היא התרבות השלטת של הלהקה הצבאית והזמר העברי; התרבות השנייה היא תרבות השוליים העולה של הפופ-רוק, עולם האבסורד והנונסנס. תנועה המתמדת של חברי הלהקה בין שני השדות הללו וחיבור בין מוסכמות וקודים פנימיים בכל קטגוריה יצרו את החידוש. כוורת חיברה בין הגלובלי (פופ-רוק) ובין המקומי־לאומי (עברית), ואילו במובן הצר חיברה בין קטגוריה תרבותית שיוצגה על ידי

123 ראו: Motti Regev, 'Ethno-National Pop Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within', *Cultural Sociology*, 1, 3 (2007), p. 318

אסתטיקה מוזיקלית ואמירה אמנותית אותנטית ובין קטגוריה תרבותית שיוצגה על ידי התרבות הצבאית על דגשיה הלאומיים-ממלכתיים. לקהל הישראלי היה קל להזדהות עם בן הכלאיים התרבותי החדש ולהתחבר אליו. מצד אחד היה בו משהו מוכר ומקובל, ומצד אחר הוא לא הדגיש דבר מכל מה שנעשה מאוס ומלא פתוס בתרבות הדומיננטית.

חברי כוורת השכילו למרוד בישראליות הארכאית ובתרבות הצבאית־צברית ולצחוק עליהן בלי לפגוע באיש. הלהקה השתמשה בהומור שצמח מתוך עולם התוכן המצומצם של החבר'ה, אבל הגישה אותו הגשה כללית, כזו ששייכת לעולם המערבי, ולא הגשה פוליטית או חברתית מקומית. האם יהיה זה נכון למתוח ביקורת על האותנטיות של כוורת כלהקת רוק בגלל ההומור ובגלל ההימנעות ממחאה גלויה או מרדנות קיצונית? אינני בטוחה. תרבות הרוק קיבלה עליה את אתוס המחאה והמרדנות יותר ממה שיצרה בפועל או ממה שהיתה מעוניינת ליצור. זו היתה תרבות שייצגה עולם של צעירים פורצי גבולות שחלמו ודמיינו.[124] המוטו של ההרכב 'לא לקחת כלום ברצינות' אינו מעיד על ההגדרה האמנותית שלו. ההשוואה לביטלס מתבקשת מכיוון שהיתה זו להקה ששימשה מודל חיקוי לאמני רוק-פופ בישראל באותה תקופה (ובכלל זה כוורת) וגם מכיוון שחברי הביטלס בעצמם יצרו מתוך משיכה אל עולם הדמיון, האבסורד וההומור, ואם הביעו מרדנות, עשו זאת ברמיזה ובקריצה שובבה. אני סבורה שמבחינה זו כוורת היתה להקת רוק ישראלית אותנטית לכל דבר. אמנם מקורה בלב לִבה של ההגמוניה התרבותית של אז, אבל היא יצרה שפה תרבותית חדשה ויצירתית ועם זאת מוכרת לאוזן הישראלית.

במובן התרבותי היתה כוורת מעין סוכן מעבר שחיבר בין הישן, המוכר והדומיננטי ובין תכנים של תרבות גלובלית עולה. הלהקה ניכסה לצרכיה הון תרבותי קיים: שירי ארץ ישראל, תרבות ההורה והצבר, האתוס הציוני והתרבות הצבאית, והשתמשה בהם בתבנית תרבותית חדשה של מוזיקה. הישראלי, בן 'העילית', בן למעמד החלוציות הבורגנית, התחבר מיד אל השפה ואל הישראליות החדשה והאותנטית הזאת, והיא שירתה במדויק את החיפוש אחרי זהות ישראלית שתתאים לרוח התקופה ולרוח השינויים האידאולוגיים שהתרחשו בחברה הישראלית.

כאמור, משנת תש"ל (1970) אפשר לראות במצעדי הפזמונים העבריים השנתיים מגמת עלייה בשירים שעסקו בנושאים גלובליים ואינדיווידואליים - נושאים שמעסיקים תרבות צעירה. מגמה זו הלכה והתחזקה לאחר מלחמת יום הכיפורים,

124 ראו: קלדרון, **יום שני**, עמ' 37. רק מאוחר יותר, באמצע שנות השבעים, זוהתה תנועת הפאנק עם מוזיקת הפאנק־רוק שהיתה בעלת אמירה ומחאה חברתית נוקבת. כוורת לא התיימרה מעולם להיות להקת פאנק־רוק.

ולכן אינני מקבלת את הטענה של חוקרים כגון רגב , אלמוג וקוטנר[125] כי הצלחתה של כוורת התקשרה אל אסקפיזם בחברה הישראלית. אני מעדיפה להגדיר את מצבה של החברה הישראלית לאחר המלחמה כמצב של טראומה, של עייפות ושל חיפוש, ומבקשת לטעון שלהקת כוורת הצליחה ע ל אף המלחמה ולא בגללה. היינו מצפים שלאחר מלחמת יום הכיפורים וברוח ה'טראומה הלאומית' יתרחש תהליך של נסיגה בהעדפות המוזיקליות של הקהל. אבל אם נבחן את מצעד הפזמונים השנתי לשנת תשל"ד, נגלה שהשיר 'לו יהי', שכתבה נעמי שמר בעקבות המלחמה וביצעה שלישיית 'הגשש החיוור', הגיע רק למקום השני, אחרי כוורת. ומה סמלי יותר מעובדה זו ששיר ממלכתי־קולקטיבי מובהק, שכתבה מי שייצגה יותר מכול את ההגמוניה הממסדית, פינה את המקום הראשון במצעד הפזמונים השנתי ללהקה שייצגה עולם תוכן שונה, חדש וקליל יותר. במצעדים המסכמים לשנים תשל"ד-תשל"ה צעדו עוד שירים שנכתבו בהשפעת המלחמה: במקום השמיני במצעד בתשל"ד צעד השיר 'היה לי חבר, היה לי אח' בביצוע הזמרת נתנאלה, שיר שנכתב במובהק כתגובה לאירועי המלחמה; במקום השני במצעד בתשל"ה צעד השיר 'מוכרחים להמשיך לנגן'; ובמקום השלישי באותה שנה צעד השיר 'בארץ אהבתי'. בכל זאת קשה להבחין במגמה ברורה של נסיגה אל סגנון הזמר העברי. להפך, במצעדי המוזיקה הפופולרית היו אמנים חדשים ומבטיחים כמו חוה אלברשטיין, מתי כספי, גבי שושן, אושיק לוי, צביקה פיק ואריאל זילבר. במילים אחרות, כוורת הצליחה למרות הצליל החדש ואף שצחקה והתבדחה בזמן שחברה שלמה התמודדה עם אבדן ועם שכול. אני סבורה שהישראלי באותה תקופה חיפש מוזיקה בעלת צליל עכשווי, נטולת פתוס טקסטואלי, מוזיקה שמושרת בעברית רגילה ויום־יומית. ומלבד המוזיקה עצמה, השילוב של חבר'ה צברים ילידי הארץ (כמו גוב, רכטר, פניגשטיין ובמידה רבה סנדרסון) עם עולים חדשים שמביאים ניחוח 'גלותי' משהו (שמיר ואולארצ'יק), היה שילוב ששידר כנות ישראלית נטולה פתוס חברתי.

אין ספק כי פריצתה של כוורת סמוך לפרוץ המלחמה ונוכחותה כצוות הוויי ובידור בעיצומם של הקרבות, העצימו את הקשר בינה ובין הקהל; הלוא במדינה לוחמת, שהתרבות הצבאית מתערבבת בה בזו האזרחית ברור כי רבים מהלוחמים היו גם קהל הצרכנים של כוורת. הלהקה זכתה להצלחה כבירה עוד לפני פרוץ המלחמה בעיקר מפני שייצגה את הישראליות החדשה, והישראליות הזאת סירבה להיעלם לאחר המלחמה. כך מסביר קלדרון בהקשר של להקת רוק ישראלית אחרת, להקת 'תמוז':

> היו לנו חשבונות תרבותיים ישראליים, והרוקר כאמן חדש הופיע בחלומות האלה, דווקא מפני שהוא אמן של המילה המדוברת המושרת, ולא של המילה

125 ראו הערות 4, 5 לעיל.

הכתובה. לישראלים היו סיבות משלהם [...] לשאול אם התרבות הכתובה והקאנונית שלהם רק העשירה אותם או גם חנקה אותם. והיו להם סיבות משלהם להתגעגע אל תרבות מדוברת, שמדברת אל רבים.[126]

גם להקת 'תמוז', שהיתה להקה מצליחה, שילבה בין צליל רוק אמריקני עדכני ובין טקסטים בעברית מדוברת, אשר עסקו בעיקר ביחסי אהבה ובסגנון חיים עירוני וצעיר. לא היו בטקסטים שלה מרד או מחאה, וגם צעקה לא היתה שם.[127]

נותרות אפוא השאלות האלה: איזו משמעות נשאה עמה היצירה של כוורת; מה אפשר להבין ממשמעות זו על הזהות הישראלית בשנים המדוברות ואף לאחר מכן; מה בלהקה זו גרם לכמאתיים אלף ישראלים להסתער על משרדי הכרטיסים ולהבטיח את מקומם בהופעות האיחוד ב־2013.

כוורת נשאה עמה משמעות של סינתזה. סינתזה ששיקפה את החברה הישראלית, ובעיקר חיברה בין יחידות הדור שהיו 'העילית הישראלית' בכללותה: הצברים שהתרבות המקומית היא שפתם, בין שהם משתייכים לבורגנות הציונית הוותיקה ובין שהם 'יאפים בתר־ציונים',[128] בוהמיינים שמחוברים ברוחם לתרבות המערבית ולאינדיווידואליזם שהיא מייצגת ובני נוער שמעוניינים להתחבר אל המורשת התרבותית של בית הוריהם.

כוורת מייצגת התרחקות מהקולקטיביזם, ובמידה רבה גם געגועים אליו. היא מסמלת התנתקות מהתרבות החלוצית, ובו בזמן גם המשכיות וכבוד אל השורשיות המקומית. היא הביאה עמה ציניות וסרקזם וגם תמימות וילדותיות נפלאות. להקת כוורת היתה תחנת מעבר חד־פעמית בין תרבות שהושתתה על אתוסים ציוניים וממלכתיים ובין חברה מודעת וביקורתית. בשנת 1973 סימלה הלהקה חדשנות ושינוי, ואילו בשנת 2013 היא סימלה געגועים לתרבות ולרגע חד־פעמי בחברה הישראלית, לערכים שנדמה כי הם הולכים ונעלמים מהנוף הארץ־ישראלי של ימינו.

126 קלדרון, **יום שני**, עמ' 234 .

127 להקת תמוז נחשבת להקה חשובה ומשפיעה ברוק הישראלי. חבריה היו שלום חנוך, מאיר ישראל, אריאל זילבר, יהודה עדר (שהחליף את דני סנדרסון כגיטריסט מוביל בלהקת הנח"ל) ואיתן גידרון. הלהקה פעלה בשנים 1975-1976, הוציאה אלבום אחד - **סוף עונת התפוזים**, ויצאה לסיבוב הופעות עד התפרקותה. את האלבום הפיק מוזיקלית לואי להב; הוא הביא עמו מארצות הברית סגנון הפקה טוטלי, עמוס סאונד בומבסטי, אנרגטי ו'דיסטורשני', שזוהה במובהק עם מוזיקת רוק אמריקנית באותה תקופה. את הטקסטים כתבו חנוך וגם מאיר אריאל ויהונתן גפן.

128 אלמוג מדבר על יאפים בתר־ציונים, כעל יורשי הצברים אשר מחוברים בזהותם לערכי הגלובליזם, הקפיטליזם והדמוקרטיה. זוהי הקבוצה הבולטת ביותר בישראל מבחינת הצביון התרבותי הגלובלי המאפיין אותה. ראו: אלמוג, **פרידה משרוליק**, עמ' 36-37.

נספח א - טבלת סיכום של מצעדי הפזמונים השנתיים-העבריים של קול ישראל בשנים 1968-1976

שנה	מקום 1	מקום 2	מקום 3	מקום 4	מקום 5	זמר שנה	זמרת שנה	להקת שנה	הערות
1968 תשכ"ח	'מלכות החרמון' / להקת פיקוד צפון		'עמק דותן' / להקת פיקוד צפון			אבי טולדנו	גאולה גיל	צמד דרום	
1969 תשכ"ט	'על כפיו יביא' / רבקה זהר	'שירו של צנחן' / פיקוד מרכז	'בדרך חזרה' / אבי טולדנו	'מה אברך' / להקת חיל הים (סולנית: רבקה זהר)	'שנינו מאותו הכפר' / להקת פיקוד מרכז	אבי טולדנו	רבקה זהר	להקת הנח"ל	שבעה שירים נוספים בביצוע להקות צבאיות צועדים במצעד
1970 תש"ל	'פתאום עכשיו, פתאום היום' / שלמה ארצי	'למה לי לקחת ללב' / אריק איינשטיין ושלום חנוך	'לצפון באהבה' / להקת פיקוד צפון	'אהבתה של תרזה דימון' / אילנית	'שיר לשלום' / להקת הנח"ל	שלמה ארצי	רבקה זהר	להקת חיל הים	שלושה שירים נוספים בביצוע להקות צבאיות צועדים במצעד
1971 תשל"א	'מתוק מתוק' / להקת פיקוד צפון	'אני חולם על נעמי' / חדווה ודוד	'אני ואתה' / אריק איינשטיין	'ומתוק האור בעיניים' / ששי קשת	'חופשי ומאושר' / אילן ואילנית	ששי קשת	אילנית	להקת פיקוד דרום	שלושה שירים נוספים בביצוע להקות צבאיות צועדים במצעד
1972 תשל"ב	'היום היום' / שלישיית פיקוד מרכז	'חייך וחיי' / בעז שרעבי	'מסביב למדורה' / צוות הוויי צנחנים ושלישיית פיקוד מרכז	'על אם הדרך' / להקת חיל הים	'אל תשאל ילד' / שלמה ארצי	שלמה ארצי	אילנית	להקת חיל הים / להקת 'אחרית הימים'	בקטגוריית להקת השנה יש הפרדה בין להקות צבאיות ובין להקות אזרחיות. שלושה שירים נוספים בביצוע להקות צבאיות צועדים במצעד.
1973 תשל"ג	'המגפיים של ברוך' / כוורת	'אי שם' / אילנית	'שיר בבוקר בבוקר (פתאום קם אדם)' / שלמה ארצי	'אמא אדמה' / אריק איינשטיין	'שש עשרה מלאו לנער' / גבי שושן	שלמה ארצי	אילנית	כוורת	במצעד צועדים עוד שני שירים של להקות צבאיות. 'שיר המכולת' של כוורת צועד במקום ה־11.
1974 תשל"ד	'נתתי לה חיי' / כוורת	'לו יהי' / הגשש החיוור ונעמי שמר	'י־יה' / כוורת	'נח' / מתי כספי	'אין לך מה לדאוג' / עוזי פוקס	יגאל בשן	אילנית	כוורת	השיר 'הבלדה על ארי ודרצ'י' צועד במקום ה־9. רק שיר אחד של להקה צבאית-צוות הוויי גולני, צועד במקום 23 (מתוך 25 שירים).
1975 תשל"ה	'גוליית' / כוורת	'מוכרחים להמשיך לנגן' / להקת חיל האוויר	'בארץ אהבתי השקד פורח' / צוות הוויי חטיבת הצנחנים	'את ואני' / שלמה ארצי	'כמו צמח בר' / חוה אלברשטיין	שלמה ארצי	אילנית	כוורת	אין שירי להקות צבאיות במצעד השנתי. כוורת במקום ה־8 עם השיר 'טנגו צפרדעים' ובמקום 25 עם 'שיר המחירון'.
1976 תשל"ו	'רוצי שמוליק' / אריאל זילבר	'את תלכי בשדה' / חוה אלברשטיין	'אמור שלום' / שוקולד-מנטה-מסטיק	'דמדומים' / צביקה פיק	'הללויה' / דורית ראובני, דוד זכאי והגבעטרון	אריאל זילבר	אילנית	כוורת	כוורת במקום ה־8 עם השיר 'לו-לו', במקום ה־13 עם השיר 'היא כל כך יפה' ובמקום 25 א עם השיר 'מדינה קטנה'. להקת תמוז מגיעה למקום ה־7 עם השיר 'סוף עונת התפוזים'.

נספח ב - פילוח נושאי הפזמונים

נושא הפזמון	סך כול הפזמונים בשנים 1968-1976
אתוס חלוצי־ציוני, ממלכתיות, קולקטיביות	10
צבא ולוחמים על היבטים שונים	4
אהבה רומנטית	6
אינדיווידואליזם, כללי, שירי משוררים, נימה אישית	9
וריאציות על סיפורי התנ"ך	3