

## כינונו של סגנון ישראלי, 1967-1973

### תמר אלאור ומוטי רגב

בסתיו 2013 הובא הזמר אריק איינשטיין לקבורה בבית העלמין שברחוב טרומפלדור בתל אביב. שישה חודשים מאוחר יותר, באביב 2014, נטמן יוצר הקולנוע אסי דיין בבית הקברות שבמושב נהלל. כל אחד מהם נקבר במקום הולדתו, בבתי קברות שהכניסה אליהם שמורה למתי מעט. מותם צוין באמצעי התקשורת השונים ולווה במאמרי פרשנות נרחבים על מכלול יצירתם, ובעיקר על תרומתם לעיצובה של התרבות הישראלית. ההתייחסות למותם אף היתה נגועה לפרקים בנימה מקוננת על קצה של הישראליות שייצגו ועיצבו ביצירתם. כך, למשל, נכתב על אריק איינשטיין מיד לאחר מותו:

איינשטיין היה הזמר הישראלי בה"א הידיעה. הוא זכה למעמד העל הזה, שהוא לא חלק עם אף זמר אחר, בראש ובראשונה משום שהיה זמר גדול, שידע תמיד 'להיות בתוך השיר עד כלות, אך בה בשעה גם לעמוד איכשהו מחוצה לו, במרחק מה, כמתבונן, כפי שניסח זאת עלי מוהר. איינשטיין שימש גם מעין סנדק של המוזיקה הישראלית החדשה, זו שצמחה בסוף שנות הששים, והיה חוליה מקשרת גדולה וחשובה בין הזמר העברי לבין הרוק הישראלי [...] במבט רחב יותר, שלא מתמקד רק בתרומה המוזיקלית העצומה שלו, דומה כי איינשטיין היה האמן הישראלי האהוב ביותר מפני שהוא גילם את דמותה הממשית של התרבות הישראלית ובאותה עת גם דמות אידיאלית שהתרבות שלנו ביקשה לשוות לעצמה אך הייתה רחוקה מהמציאות (שלו 27.11.2013).

אסי דיין, בניגוד לאיינשטיין, היה משמעותי לציבורים קטנים והומוגניים יותר. עם זאת ברור היה, לפחות כך נכתב בתקשורת שסיכמה את חייו, שהוא סימן צורה ותוכן בהווה ובתרבות הישראלית, משהו שנצרב, ולפיכך ימשיך לפעול.

סיפורו, ככל שהיה חריג וקיצוני, היה גם סיפורו של המקום הזה. דיין האיר אותו בתולדותיו, באישיותו, ביצירתו, מזווית מסוימת מאוד, אך זווית זו חשפה את מהותו של המקום הזה - החל באחד מרגעיו המכריעים, מלחמת ששת הימים ב-1967, השנה

שבה היה לכוכב בעקבות הופעתו כאורי בהוא הלך בשדות שביים יוסף מילוא, וכלה בסרט האחרון שהוא ביים וכיכב בו, ד"ר פומרנץ מ'2012, שבו הוא גילם פסיכולוג בצרות אישיות וכלכליות, שהופך את דירתו שבקומה ה'12 לזירתו של עסק מקאברי (קליין 1.5.2014).

אורי הפלמ"חניק מהקיבוץ עבד את האדמה וסיים את חייו ההרואיים בשדה הקרב. ד"ר פומרנץ, דייר אחד המגדלים התל-אביביים, הפך את המוות לעסק פרטי. ההיסט הזה, על כל עלילות המשנה שלו, התרחש בין חייו הקצרים של אורי למפעל המוות של פומרנץ, והוא מלווה את דרכו האישית והאמנותית של אסי דיין. מספידיו התקשו להימנע מן ההקבלות שבין הסיפור הפרטי של דיין ל'סיפורה של המדינה'. קליין לא התפתה לתאר את הצניחה מן הקומה ה'12 כנפילה קולקטיבית. הוא ביקש דווקא 'להמשיך את השוט' מנקודת הסוף לכאורה של מות היוצר, לראות את אסי דיין ואת סרטיו בתוך מה שהיה ומה שיהיה, ולהכיר כבר עכשיו במרכזיותם הייחודית בתולדות התרבות הישראלית: 'סופו הוא הרגע לשכוח מכל השאר ולהתחיל להעריך את מקומו חסר התחליף בתולדות התרבות הישראלית בכללותה והקולנוע בתוכה. כן, אין תכנית, חיים, נקודה, אך מנקודה זו חייב להימשך השוט, שכמו בסופו של החיים על פי אגפא, יאיר בצבע את האיש ואת יצירתו. והם יהיו להרבה יותר מאשר נקודה בהתהוותם של המהות והזיכרון של המקום הזה; הם יהיו לנצח בתוכם' (שם). היכולת לייחס ייצוג ל'דמותה הממשית של התרבות הישראלית' לגבי אריק איינשטיין, או להפוך את חייו של אסי דיין 'להרבה יותר מאשר נקודה בהתהוותם של המהות והזכרון של המקום הזה', מבטאת כמובן סוג של חירות פרשנית המותרת במרחב המקצועי של מבקרי אמנות ותרבות. אולם מבט סוציולוגי או אנתרופולוגי על המציאות התרבותית של ישראל כרוך בהבנה העמוקה שקיים ריבוי מסגרות תרבותיות הטוענות להיותן 'ישראליות'. הגרסאות השונות של תרבות ישראלית - עבריות, קוסמופוליטיות, מזרחיות, חרדיות, דתיות-לאומית ועוד - מצויות בתהליכים של מיקוח וקונפליקט, של חידוד הבדלים אך גם של השפעות הדדיות בינן לבין עצמן באופן מתמיד. היחסים ביניהן הם יחסי כוח הייררכיים אשר במשך שנים רבות הקנו לגרסה של התרבות הישראלית אשר איינשטיין ודיין היו ממעצביה וממייצגיה הבולטים עמדה דומיננטית מובהקת. העובדה שהמקוננים על דעיכתה התייחסו אליה כאל התרבות הישראלית האחת והיחידה מעידה על עצמתה בקרב הגורמים המרכזיים בשדה התרבות בישראל.

דווקא מפני שאנו מכירים בכך שאין בנמצא תרבות ישראלית אחת, תחומה ומוגדרת, ושהעשייה התרבותית הטוענת לייחוד ולאונטיות היא בעלת גרסאות רבות המצויות בהליכי מיקוח, מאבק והשפעות הדדיות, אנו מבקשים לתהות ולהתחקות על מהותה הצורנית והתוכנית של גרסתה הדומיננטית של התרבות הישראלית, אותה גרסה שבה העשייה היצרנית של אריק איינשטיין ואסי דיין היתה אבן יסוד, ואשר עוצבה בשנים המכוננות שבין 1967 ל-1973. אנו רוצים להצביע על מגמות ודפוסים של יצרניות ושל תפיסות אסתטיות ועיצוביות שהתגבשו בשנים אלה בתחומים מגוונים, ואשר במבט לאחור כונונו עולם תוכן, מרחב סגנוני

ואף רפרטואר של יצירות שהתקבעו בהיסטוריה התרבותית של ישראל, כפי שזו עוצבה במנגנוני הזיכרון הקולקטיבי כגרסה העיקרית של התרבות הישראלית. אנו טוענים כי בשנים אלה התגבשה עשייה תרבותית שהתאפיינה בגישה אמביוולנטית כלפי הניסיונות לכוון ישראליות ייחודית, טהרנית ובדלנית תרבותית בנוסח הדימוי של התרבויות האתנו-לאומיות של הלאומיות הרומנטית. דימוי זה עמד בבסיס העשייה התרבותית בישראל מתחילת ההתיישבות הציונית, גם כאשר זו נשענה על מיזוג והטמעה של חומרים תרבותיים לא ילידיים (אבן־זהר 1980; הלמן 2012). הגישה האמביוולנטית צמחה מן המפגש של דור היוצרים הצעיר עם הרוח היצירתית והסגנונית שנבעה מהטלטלה התרבותית שהתרחשה בארצות הברית ובמערב אירופה בשנות השישים במסגרת תרבות הנגד והתרבות החומרית והאמנויות בכלל. רוח זו עוררה תחושה של אנכרוניזם וטרחנות כלפי הישראליות הוותיקה שהיתה ספוגה באידאולוגיה לאומית.

מגמה זו נבעה באורח פרדוקסלי מן ההצלחה שנחל בחלקים גדולים של האוכלוסייה תהליך המיסוד וההפנמה של ערכים וסמלים הנובעים מן האידאולוגיה [הציונית] - גם אם הדבר נעשה במישור כללי ובלתי־מפורש. התהליך כלל הזדהות חזקה־ביחס עם הקולקטיב הלאומי ואימוץ גדול־ביחס של אידיאל חלוציות בלתי־מוגדר ושל רוב הנחות הציוניות. אבל עצם קבלת ערכים אלה הביאה לעתים קרובות לידי קוצר רוח מרובה או אף התנכרות כלפי ניסוחים אידיאולוגיים מגובשים בתכלית, שלעתים קרובות מאוד נראו נדושים ומובנים מאליהם. נושאי האידאולוגיה נראו לא פעם [...] כנציגי אינטרסים משוריינים, המנוגדים למגמות החברתיות ולא־ינטרסים של האחרים (אייזנשטדט 1973: 327).

מצד שני, הדור הצעיר של היוצרים לא ביקש להפנות גב לרעיון הייחוד הלאומי. המחויבות העקרונית לתרבות מקומית ולגיבושה של אותנטיות ילידית נותר בעינו. התוצאה של שתי מגמות אלה היתה עשייה תרבותית שחיפשה דרכים סגנוניות וצורניות לעיצובה של ישראליות חדשה, שתבטא את רוח הזמן אך תשמר יסודות מקומיים מובהקים. ישראליות אשר תדגול בילידיות אך לא תסתיר את המקורות הלא מקומיים, ואף תחתור לפתיחות ולדיאלוג מתמיד עם התרבות העולמית העכשווית.

בחרנו להתמקד כאן, לשם המחשה, בעשייה היצירתית בתרבות החומרית שבאה לידי ביטוי באפנה ובמוזיקה הפופולרית. זאת בהמשך לגוף העבודות הנפרד שלנו, שבו איתרנו - בתחומי יצירה שונים ובאמצעות מתודולוגיות שונות - מגמות תרבותיות דומות אשר מצדיקות לדעתנו הצבה זה לצד זה של מחקרים אשר לכאורה יש בהם אך מעט מן המשותף בהיבט המתודולוגי. אנו מסמיכים (juxtapose) שתי דוגמאות לא בשל מהות אסתטית דומה ביניהן, וגם לא עקב היותן (אם בכלל) בעלות סטטוס קנוני כזה או אחר. מטרתנו היא להציג את תפיסת העולם התרבותית המשותפת שהנחתה את היוצרים בשדות ייצור תרבותיים שונים ולעמוד על מבנה סגנוני מקביל שהתקיים בהם. אנו פועלים בשתי מתודולוגיות שונות בתכלית, הנובעות מן הדיסציפלינות הקרובות אך השונות שלנו. האחת אתנוגרפית (ותעסוק בתרבות חומרית), והשנייה, חקר התרבות בסוציולוגיה (שתעסוק במוזיקה פופולרית). בשני המקרים הדגש הוא על משתנים

החוברים יחדיו לעיצוב יצירה שיוצריה רואים בה הצהרה על ישראליות חדשה, בעלת אוריינטציה גלובלית וקוסמופוליטית מובהקת. לניתוח האמפירי אנו מקדימים דיון במוטיבים תאורטיים רלוונטיים: סוגיית המהותנות התרבותית, תהליכי גלובליזציה תרבותית ומאפייני התקופה.

## על מהותנות תרבותית

המושג 'מהותנות תרבותית' (cultural essentialism) נעשה במהלך השנים למעין כינוי גנאי בשיח המחקרי והתאורטי על תרבות, בעיקר במדעי החברה. ביקורת קשה נמתחה על הספרות האנתרופולוגית הקנונית שעסקה באפיון תרבויות לאור מהויות צורניות או פנומנולוגיות. בעידן שלאחר מלחמת העולם השנייה קשה היה לדבר על 'מהותנות תרבותית', והשיח שחיבר צורה, חומר ולאום סולק מן הדיון האקדמי. חלקים ממנו היגרו ללימודים אזוריים או ללימודי פולקלור, אחרים נותרו במרתפי האנתרופולוגיה של מוזאונים אתניים (אלאור 2014: 116-124). הגישה ההבנייתית, הקונסטרוקציוניסטית, שהגדירה את המהות התרבותית של ישות חברתית נתונה (עם, אומה, קבוצה אתנית וכדומה) כדינמית, כמשתנה תדיר וככוז שלעולם היא תוצר של תהליכי הבניה, הפכה לשלטת בשיח מחקר התרבות במדעי החברה.

אין אנו מבקשים לכפור בתקפותה של גישה זו. עם זאת, יש לשים לב לכך שחבריה של ישות חברתית נוטים לזהות חומרים שמגדירים ומכוננים את ייחודם התרבותי בעולמות תוכן ספציפיים, במהויות תרבותיות. תהליכי ההבניה של ייחוד תרבותי לאומי מכוננים עולמות תוכן אשר מתקבעים - לעתים קרובות לזמן ממושך - ונתפסים כמהות התרבותית של עם או אומה או של מגזרים בולטים ודומיננטיים בתוכם. כעולם תוכן שבא לידי מימוש וביטוי בפרפורמטיביות טקסטית או יום-יומית, או כמושא לאמונה בדבר הייחוד התרבותי, האותנטי והילידי של ישות חברתית, יש לנתח את המהות הסגנונית והצורנית של תוצרי תרבות כדי להצביע על המשמעות וההעדפות האסתטיות המגדירות את אופיים התרבותי והדומיננטי של אומה או של עם בתקופה נתונה.

במקרה שלנו, בשנים שבין 1967 ל-1973 אפשר לזהות מפנה במהויות התרבותיות שזוהו עם ישראליות אל סגנונות וצורות שינקו מהחדשנות התרבותית בארצות הברית ובמערב אירופה. מדובר בתזוזה ממודל של ייחוד תרבות המושתת על חתירה לטהרנות ולבדלנות תרבותית למודל המושתת על השתתפות פעילה בתהליכי הגלובליזציה התרבותית של סוף המאה ה-20.

## גלובליזציה תרבותית

הגלובליזציה התרבותית של סוף המאה ה-20 וראשית המאה ה-21 מתקיימת סביב חתירה להכרה, לתחושה של שוויון ערך, להשתתפות ולחברות (membership) במה שנתפס כחזיתות של חדשנות בתחומי הבעה והיצירתיות בתרבות המודרנית (Regev 2007). זהו תהליך שבו, מצד אחד, מופצים דפוסים וסוגים חדשים של הבעה ויצירה בכל צורות התרבות והאמנות ברחבי העולם על ידי כוחות מובילים בשדות התרבות והאמנות, ובעיקר

התעשיות התרבותיות. מצד שני, האינטרס של מדינות הלאום הוא לאמצעם ולהטמיעם בתרבות המקומית, ולתרום גרסאות מקומיות שלהם. על בסיס השילוב בין החדשנות היצרית העולמית ובין המחויבות לייחוד התרבותי הלאומי, האתני, המקומי, יש חתירה לעדכון מתמיד של התרבות המקומית לאור החידושים הסגנוניים והצורניים הגלובליים. הבנה תאורטית זו של תהליכי הגלובליזציה התרבותית כוללת בתוכה הן את הכוח של המטרופולין של הייצור התרבותי (בעיקר במערב) המופעל על חלקי עולם אחרים, הן את הזרימה התרבותית הרב־כיוונית, כולל זו הנתפסת כאנטי־הגמונית, שבמסגרתה נשמר גיוון וריבוי של סגנונות ושל לשונות אסתטיות בתרבות העולמית. בניסוח אחר אפשר לומר שכאשר צורות אמנות, מגמות סגנוניות ושפות אסתטיות מסמנות מודרניות מעודכנות ועכשוויות, הן נעשות למודלים, ויוצרים וצרכנים ברחבי העולם מבקשים להשתתף בתרבות בת־זמננו כשחקנים מעודכנים ושווי ערך על בסיס התאמת המודלים לייחוד של התרבות המקומית.

המסגרת התאורטית הנאו־מוסדית רואה את היווצרותה של תרבות עולמית בעיקר בהקשרים מדיניים וארגוניים של עולמות תוכן רציונליים ואינסטרומנטליים (Meyer 2000). התהליך המתרחש בתחומי האמנויות, העיצוב, תרבות הצריכה והתרבות הפופולרית בכלל, יכול להיות מוגדר כאיזומורפיות אקספרסיבית. אמצעי ביטוי, מגמות סגנוניות והדגשים אסתטיים שונים בתחומים הללו מוטמעים בתרבויות מקומיות ולאומיות באופנים שונים, דבר שמגביר ומעצים את הבסיס האסתטי המשותף לתרבויות של ארצות ושל קהילות שונות ברחבי העולם, שנעשות דומות יותר זו לזו, אם כי לעולם לא זהות או אחידות. תוצאת האיזומורפיות האקספרסיבית היא גלוקליזציה (עולמקומיות) תרבותית (Robertson 1995), או קוסמופוליטיות אסתטית (Regev 2007).

אנו מזהים את שלהי שנות השישים ומרבית שנות השבעים של המאה ה־20 כתקופה משמעותית בתהליך זה בישראל. בשנים אלה גברה הלגיטימציה לאימוצם ולהטמעתם של מודלים כאלה בתרבות המקומית, תוך התאמתם לעולמות תוכן 'ישראליים' אותנטיים, ילידיים. זאת בשונה מתקופות קודמות שבהן האימוץ של חומרים תרבותיים 'זרים' נתפס כבלתי לגיטימי אף על פי שהתקיים הלכה למעשה במידה כזו או אחרת.

## 1973-1967

לתהליכים תרבותיים וחברתיים אין נקודות התחלה או סיום ברורות. כתהליכים ארוכי טווח ומורכבים, ראשיתם כרוכה בתופעות ובאירועים אשר הצטברותם ההדרגתית מאפשרת להצביע, לרוב בדיעבד, על נקודה בזמן או על תקופה כרגע שבו התחיל שינוי תרבותי מסוים. מרגע שמזוהה שינוי כזה, יש נטייה להצביע על אירוע נקודתי או על יצירות ספציפיות שאפשר לראות בהם באופן סמלי את האירוע המכונן או את היצירות משנות הדרך של מה שנתפס כתקופה חדשה.

התערוכה 1965 היום, שהוצגה באביב 2015 במסגרת תערוכות היובל למוזאון ישראל במלאת לו 50 שנה, הקדימה את קו פרשת המים בשנתיים. התערוכה סימנה את ייסוד

המוזאון כאירוע תרבותי מכונן, הקורא לשוב, כדברי האוצרת איה מירון, 'אל ישראל של הימים ההם - תמימה יותר, עם אסתטיקה שונה ובעלת כוחות יצירתיים פורצי דרך'.<sup>1</sup> הקוד האסתטי של 1965 נבחן במוזאון דרך דיאלוג בין יצירות אמנות לפריטים מעוצבים וחפצי יום-יום כגון כלי בית, בגדים, ריהוט ועוד. העמדת האמנות הקנונית לצד חפצים יום-יומיים ביקשה לצייר את קווי המתאר שהלכו והזדככו בשנות השישים והתגבשו לכדי סגנון מובהק שהמשיך והשתכלל לאורך השנים שבהן אנו עוסקים.

ניצניה של העשייה התרבותית הישראלית שאנו עוסקים בה כאן החלו עוד לפני 1967, ותהליכי עיצובה נמשכו גם לאחר 1973. אולם האירועים הפוליטיים-מדיניים - קרי המלחמות שתחמו שנים אלה והמהפך הפוליטי שהגיע לאחריהן - מאפשרים למסגר באופן סמלי את התקופה לכמה שנים שאפשר להתייחס אליהן כתקופה מעצבת משמעותית. במהלכן התגבש סגנון אשר עתיד להתקבע בשיח הציבורי-תרבותי כסגנון 'ישראלי'. ברוך קימרינג ציין את ההקשר הפוליטי-מדיני החדש שנוצר בשנים אלה:

הלכה למעשה, נוצר ואקום אידאולוגי ופוליטי בכל הנוגע למדיניות כלפי השטחים הכבושים ותושביהם הערבים-פלסטינים, ואקום שהקרין על התחום האידאולוגי כולו והחל לנגוס בהגמוניה. במובנים אחדים זו היתה שיבה למצב הגיאוגרפי-פוליטי ה'ישובי', שבו שתי הקהילות נפגשו מחדש בתוך הגבולות הפוליטיים של פלשתינה ההיסטורית. אולם במקום השלטון הקולוניאלי החיצוני, הפעם שלטה בתוך הטריטוריה, באמצעות המנגנון המדינתי המשוכלל שלה, קהילה אחת, הקהילה היהודית, על הקהילה האחרת (קימרינג 2004: 163).

לכך יש להוסיף את הגאות הכלכלית היחסית שהחלה בסוף שנות השישים בישראל עם המעבר לתעסוקה מלאה במשק והתרחבות כלכלית לאחר מלחמת יוני 1967 (שלו 1984), הן בשל תוצאותיה של המלחמה אך גם על רקע ההתרחבות הכלכלית העולמית בתקופה זו. הדבר הביא ליבוא מוגבר של מוצרי צריכה ולהתגברות השפעתן של מגמות תרבותיות וסגנוניות עולמיות. ישראל נתפסה במערב כצודקת, כמנצחת, כצעירה, כרעננה וכמעניינת. לא מערבית ולא ערבית, ועדיין לא מתנחלת. המדינה הוצפה בתיירים ובמתנדבים, הגבול המערבי שלה נחצה בידי רבים שלא היו בהכרח עולים חדשים או יהודים, אבל גם הגבול המזרחי שלה נפרם. לזמן-מה נוצרה תחושה של מרחב פתוח שהיתה מנוגדת לחוויית הסגירות שאפיינה את שנות קיומה הראשונות של המדינה, ולפילוחים הטריטוריאליים שיגיעו עם התבססות הכיבוש הישראלי, פיתוח מפעל ההתנחלות והתגברות ההתנגדות הפלסטינית. שינויים אלה אפשרו ליוצרים שבהם נתמקד תנועה חדשה בין המקומי לגלובלי. הם חיוקו את ההשפעה של מערב אירופה וארצות הברית כמוקדי השפעה תרבותיים, ואפשרו מפגש מחודש עם האוריינט הממשי והמדומיין, עם צלילים, לשונות, חומרים ובעלי מלאכה שהרחיבו את אזורי הפעולה שלהם. למפגשים אלה היתה השפעה עצומה על עיצוב הסגנון המקומי.

1 איה מירון, 'שנה אחת', אוחר ביולי 2016 מן האתר <http://www.imj.org.il/exhibitions/presentation/he/exhibit/?id=923>

## החדש והמלהיב: לקסיקון הצורות הישראלי

המושג 'סגנון' במובנו החברתי מכניס את הסוציולוגיה והאנתרופולוגיה לתוך פעולת היצירה ועושה אותה ליצירת הרבים. זהו החוק החברתי של האסתטי, האחראי ליצירת חפצים מתורבתים (אלאור 2014; El Or 2012). הסגנון נבחן בשרידותו, בחזרתו ובהופעתו המתחדשת גם כשהטכנולוגיות משתנות, הטעמים מתחלפים והשווקים משתנים. שחקני התרבות (יוצרים וצרכנים) ממשיכים לציית לחוק החברתי של האסתטי ולא תגר אותו.

הדיון בחומרים מקומיים מאפשר לכאורה להמשיך במסורת העיונית הישראלית של הניתוק. קרי, בדיקת שאלות עיוניות בהקשר המקומי האזורי היהודי, תוך התעלמות מהקשרים אחרים. אבל דווקא החומרים והצילילים שיכולים לסייע בשחזור של הבידול הזה תובעים בדיקה אחרת. העובדה שהמוזיקה והחפצים הם גם סחורה שצריכה להתחבב, להימכר ולהתחרות בסחורות אחרות, מחדדת את ההכרה שיש לבדוק אותם ביחס לסחורות דומות במקומות ובשווקים אחרים. הפריחה של המוזיקה הישראלית והתרבות החומרית וצריכתה בתרבות הישראלית כעידן מכונן קשורה למה שהתרחש בשנים אלה בעולם המערבי: שבירת הקודים המסורתיים של לבוש וסגנון, פרימת גבולות הטעם בין גבוה לנמוך, טשטוש קודים מחייבים של נראות על פי מגדר, מעמד וגיל, ערגה מחדשת אל האתני וה'אחר' והתמעטות הרתיעה מן הססגוניות והצבעוניות.<sup>2</sup>

שינויים אלה חלו בחברת המהגרים המקומית, שהיתה עדיין משוללת קודים ממוסדים. לא היתה בה מסורת מוסכמת של סגנון, לבוש, אכילה וארגון המרחב הפרטי והציבורי. לא היו בה שושלות משפחתיות שיכולות היו להעביר מדור לדור חפצים האוצרים קודים של צורה וסגנון. הצורות (forms) היו ישנות וחדשות, חלקן עוצבו בידי גופים ציבוריים (מישורי 2007; עזריהו 1995), אחרות בידי יזמי סגנון פרטיים (בר אור 2009, על מפעל הבגדים 'אתא'; אלאור 2014, על סנדלי 'נימרוד'), ולא מעטות מהן היו מופע של האפשרי או הזמין. ענת הלמן (2012), שתארה את הלבוש בישראל בשש השנים הראשונות לאחר כינון המדינה, ציינה שני סגנונות לבוש לגיטימיים: הבורגני עירוני שהמשיך מסורות לבוש אירופיות, והפועלי כפרי שייצג את רוח החלוצים, הקיבוצים, תנועות הנוער ותושבי העיר שזוהו עמם. גם בחיי המוזיקה הפופולרית ניכרה בשלב מוקדם זה חלוקה בין מוזיקה שנוצרה בזיקה ובמחויבות לדימוי של מוזיקה עממית וילידית ובין סגנונות מיובאים של מוזיקה בהקשר של בידור (סרוסי ורגב 2013). המוזיקה של יוצאי ארצות ערב הודרה כמעט לחלוטין מהמרחב הציבורי (פרלסון 2008). אל תוך המבנה הבינארי והשביר הזה, חדרו רוחות שנות השישים בקלות יחסית. אין לטעות ולהניח שלא היתה התנגדות למגמות אלה. אך מבחינת הסוציולוגיה של מבנה הטעמים והסגנונות, ברור שהן לא ניצבו לפני מסורות מקומיות מגובשות ואינתנות.

האתוס החלוצי והאנטי-בורגני סייע בשבירת הקודים של גבוה ונמוך, אפשר מראה חוצה מגדרים ואהב את הצעירים. הוא תאם את הרוח המערבית של העת ההיא, שחיפשה יציאה מן העיר אל הטבע, אל הבלתי מעובד והחדש.

2 ראו עוד באתר (אוחזר ביולי 2016): [http://www.fashionencyclopedia.com/fashion\\_costume\\_](http://www.fashionencyclopedia.com/fashion_costume_); <http://www.culture/modern-world-part-ii-1961-1979/clothing-1961-79.html#ixzz3IqAZOIrU>

הטרנד האתני שסחף את אירופה מאמצע שנות השישים מצא גם הוא נקודות אחיזה מקומיות. אלה הלכו תחילה אל האחר שבפנים, כלומר עדות המזרח, ואחרי 1967 אל האחרים, הפלסטינים ושפע הסחורות שהציעו שווקיהן של ירושלים המזרחית, של שכם, של חברון, של בית לחם ושל עזה. הוסיפו לכך את המרכיב הפוליטי הרדיקלי ואת דימויה של ישראל כחברה אידאולוגית מהפכנית שהותקפה וניצחה, והרי לנו רבי-שיח שבו ישראל האזינה לדוברים הוותיקים, אך היה לה גם מה להשמיע ולהציע.

התגברות העלייה לאחר 1967, כמו גם גל התיירים והמתנדבים ששהו כאן, הנכיחו סגנונות של מקומות אחרים. במקביל לתנועת הנכנסים, גברה גם תנועת יזמי הצורה והסגנון שנסעו לעבוד, ללמוד ולחיות במערב אירופה או בארצות הברית. אלה מהם שחזרו והשתלבו בעשייה המקומית (בשני התחומים הנדונים כאן) השפיעו על תהליך גיבוש הסגנון הישראלי. בין כהן לשם, ובין ישראל שעד 1967 לזאת שאחרי 1973, הציעו שבע השנים הללו שפע חדש ומאתגר. המחקר החברתי של עולם החומר (להבדיל מזה הנשען על תחום הפולקלור, האמנות או הארכאולוגיה) איננו עשיר. נפנה לבדוק חומרים שנתפסו כערכים מרכזיים באותו לקסיקון חסר (דליה בר אור על 'אתא' 2011; ענת הלמן על לבוש 2012; ותמר אלאור על סנדלים, 2014). חברת 'משכית' זכתה לעיקר תשומת הלב המחקרית (שנהב-קלר 1987, 2006; רו 1996, 2011; דונר 2003; גילעת 2009, 2015). על בסיס המחקר שכבר נעשה, ובעיבוי נתונים נוספים שנואספו בראיונות לקראת מחקר זה, נבקש להשתמש במקרה של 'משכית' לתיאור ולביסוס טענותנו העיוניות. נדמה שהיותה 'פטרון האומנויות בישראל הצעירה הן בעבור אזרחי המדינה והן בעבור יהדות התפוצות' (גילעת 2015: 241) מצדיקה זאת.<sup>3</sup>

## לבוש ואפנה: המקרה של 'משכית'

### דור לדור: המפגש בין בעלי מלאכה למעצבים

חלק מהייחוד של השנים שבהן אנו עוסקים כרוך במפגש בין-דורי יוצא דופן: מפגש בין מהגרים שהם בעלי מלאכה ותעשיינים, ובין מעצבים שהם כבר ילידי הארץ. המהגרים הביאו עמם מארצות המוצא בינת כפיים, ניסיון תעשייתי, מכוונות ייצור ולעתים בתי חרושת שלמים על ציודם וצוותם. הידע והניסיון שצברו אפשרו ייצור ברמה גבוהה שיכול היה להתחרות בתוצרת האירופית. העיצוב של דור ילידי המקום או צעירים שהגיעו לישראל בגיל רך הציע קווים, צבעים וגזרות בסגנון אחר - רענן, סרבני משהו ולחלוטין לא בורגני.

בשנות השישים העולם היה בשל לכך. בנקודת הזמן הזאת התעצב הסגנון הישראלי. מכאן נפרשו שתי מגמות מקבילות וסותרות. האחת היתה צמצום גובר במפעלי התעשייה (בדים, סריגים, שטיחים, אשפרה, חוטים, עור וכד') עד לסגירת אחרון מפעלי הטקסטיל בירוחם בשנת 2013. המגמה השנייה היתה גידול ניכר במספר המעצבים שלמדו בישראל את מקצועות האפנה, הטקסטיל, העיצוב התעשייתי, הגרפי וכד'.

3 המקרה של הסנדל התנ"כי מדגים את הטענה העיקרית.



בין השנים 1967-1973 יכלו המעצבים למצוא בסביבתם הקרובה יצרני בדים, צמר, זכוכית, שטיחים, עור, חרסינה וקרמיקה, כמו גם אורגות/ים, טוות/ים ורוקמות - שייצבו את הסגנון המקומי באיכות גבוהה. חשיפת המוצרים הישראליים לשוק הבין-לאומי ובאתרי מכירה יוקרתיים סייעה לגיבוש הסגנון הישראלי. דיאלוג החומר בין המקומי לגלובלי חיזק את מרכיבי היסוד שהצליחו לפרוץ אל העולם. מרכיבים אלה הופיעו גם בטכנולוגיות חדשות ובעיצוב עדכני, תוך משחק בין השווקים המשתנים ובין הטעמים הקבועים-צרוכים. נבדוק אם כך טענות אלה (ורק אלה) לגבי מקרה המבחן של חברת 'משכית'.

### 'אנחנו' 'הרסנו' את האתניות של העדות'

רבים נוטים לראות ב'משכית' את החברה שזיקקה את הסגנון המקומי, ייצרה מוצרים ישראליים ומכרה אותם לתיירים כאן ולאחרים בחו"ל כמוצרים מקומיים אותנטיים. לצד בתי חרושת ובתי מלאכה אחרים שהיו שותפים להצלחת האפנה הישראלית ומיתוגה בשנים אלה (כמו: 'דוריא', 'בגד עור', רוז' בן יוסף, 'גוטקס', 'סריגי אלד' ואחרים), נתפסה 'משכית' כפרויקט לאומי מכונן של סגנון המקום (רז 1996; דונר 2003; שנהב-קלר 2006). מעניין, לכן, שפעם אחר פעם חזרה רות דיין, מייסדת 'משכית', בראיונות עמה אל המוטיבציה הראשונית שלה, ומיקמה אותה הרחק מעבודה על עולם הצורות המקומי. בשיחה שקיימה עם בתיה דונר, אשר אצרה תערוכה על 'משכית' במוזאון ארץ ישראל בראשית שנות האלפיים, אמרה: 'המטרה הייתה להפוך את עבודת הכפיים למקור פרנסה, הרעיון הבסיסי של "משכית" היה שעל מנת לפרנס אנשים יש ליצר מוצרים שאנשים אחרים ירצו לרכוש, כלומר להקפיד על המצוינות' (דונר 2003: 5). דיין ביקשה גם לסלק את הטענות על רצון לייצר תלבושת לאומית או מוצרים לאומיים:

ניסו להדביק לנו את הדימוי הלאומי, אני התנגדתי [...] אנחנו 'הרסנו' את האתניות של העדות. השתמשנו בידיים של כל העדות. לקחנו חלקים, ביצענו שילובים ושינויים. אף פעם לא חשבתי על בגד לאומי. להיפך, דרך מלאכת המחשבת השתלבנו בתחום הבינלאומי. אבל, בגד ישראלי - כן! הבגד הישראלי עשוי מחומרי המקום, מהידע ומהמיומנות של אנשי המקום ומתנאי הארץ (דונר 2003: 6).

דיין תיארה בקריאה לאחור את תוצאות הפעולה המשכיתית כשיבוש של אתניות ולאומיות. אין ספק שהפענוח ההיסטורי שלה משנות האלפיים אחורה דילג על שנות החמישים שבהן הציגה את 'משכית' כמנוף לשמירה על מלאכות שהביאו עמם העולים מארצות ערב והאסלאם. אולם בשנים שבהן אנו מתמקדים 'משכית' כבר חתרה לייצר מוצרי מלאכת יד ואומנות (craft) מצוינים, הנהנים מאיכות גבוהה ובסגנון עכשווי, מוצרים שירכשו בישראל בני המעמד הבינוני-גבוה והתיירים, וימצאו את דרכם גם אל בתי מסחר בחו"ל. זאת עשתה 'משכית' תוך חתירה לשילוב ולערוב בין סגנונות וטכניקות עבודה לקראת יצירה חדשה, שלדבריה של דיין היא הבגד הישראלי, שכן הוא 'עשוי מחומרי המקום, מהידע ומהמיומנות של אנשי המקום ומתנאי הארץ'. אנשי המקום בתחילת דרכה של 'משכית' היו בעיקר יהודים עולי ארצות אסיה, צפון אפריקה ותימן, אך 'תנאי הארץ' שינו זאת תוך זמן קצר למדי. 'בתחילת שנות הששים החלה תעשיית אומנות מלאכות היד לגווע. דור ההמשך של העולים החדשים התערה בארץ ואומניות שעסקו במלאכות היד השונות הלכו ונעלמו. לאחר מלחמת ששת הימים ועד תחילת שנות

השמונים עשתה "משכית" תפנית: עבודות קש, אריגה, רקמה והדפסים בוצעו בעזה ובבית לחם על פי תכנונם של טובי המעצבים הישראלים' (רות דיין, בתוך רז 1996: 17-18).

אנשי המקום היו מבחינתה של דיין שילוב משתנה של יהודים וערבים, בדווים ופלסטינים. תנאי הארץ הפוליטיים והכלכליים הכתיבו את התמהיל שיליך למוצר שמחירו ואיכותו יעמדו בסטנדרט של 'משכית'. עיקר המשתתפות שימשו כ'ידיים קטנות': רוקמות, אורגות או טוות. לצדן עבדה שדרה עשירה ומגוונת של מבצעים מאסטרים, מומחים בתעשיית הטקסטיל, האשפרה, אריגת שטיחים וכדומה, רובם יהודים ממוצא אשכנזי שייסדו תעשייה מגוונת בעידוד ממשלתי. הפועלות והתעשיינים עבדו בהשראת מיעוט מעצבות ומעצבים שהיו ברובם ילידי הארץ. בתוך התנועה הזו נוצר הסגנון הישראלי, ש'משכית' שימשה לו רק דוגמה.

בשנת 1968 התחיל להתגבש בישראל סגנון האופנה המיוחד, שמאוחר יותר ייקרא 'אופנה ישראלית'. בשנים 1968-1973 שולט סגנון האופנה הישראלי בקולקציות של רוב מפעלי האופנה המקומיים והוא הופך להיות מבוקש מאד בחו"ל. זוהי התקופה שבה מהפכת ה'בייבי בומרס' מכניסה לאופנה את המיני ואת הרעיונות של עולם חדש של שלום ואהבה [...] בין יצרני האופנה ששינו את סגנונם מקלאסי-מערבי לישראלי-אתני, נוכל למצוא מפעלי סריגה כמו דורינא, יצרני בגדי ים כמו גוטקס ויצרני אופנה קטנים שעשו בשנים אלה את צעדיהם הראשונים בתחום היצוא ורכבו על גלי ההצלחה של הסגנון הישראלי (רז 2011: 129-130).

אילה רז טענה כי סגנון מסוים שהתגבש בסוף שנות השישים השתלט על בתי חרושת ומלאכה רבים בישראל שגילו כי בכוחו לענות על הביקוש המקומי, ויותר מכך - להיות סחורה נדרשת בחו"ל. כושר התחרות של בית אפנה כמו 'אלד', למשל, עם יצרני סריגים במערב אירופה לא היה גדול, אולם שינוי הסגנון והכנסת קווים וצבעים חדשים (לא 'קלאסיים') עשה את העבודה.<sup>4</sup> מה היה סגנון זה ובמה התייחד? מה היו מקורות ההשראה שלו? כיצד זוהה כישראלי, אף על פי שסירב לטהרנות אתנית ולאומית? בראיונות שקיימתי (תמר אלאור) עם כמה מן המעצבות הבולטות שעבדו עבור 'משכית', למדתי עד כמה החשיפה לעולם החומר הלא מקומי השפיעה על מה שנחשב 'הכי מקומי שיש'. ציונה שמשי, שעבדה עבור 'משכית' בין השנים 1962-1983, שהתה בארצות הברית בין השנים 1959-1962. 'לאמא שלי היה אח באמריקה, אז נסעתי לשם. כל מי שסיים אתי את מכון אבני לאמנות נסע לצרפת. בעיני זה היה ממש פרדוקס. האמנות באירופה היתה בשפל אחרי המלחמה, היו עדיין משפטים של משתפי הפעולה מקרב האמנים. זה היה ממש בזבוז אנרגיה. בעוד שבאמריקה הרעב לחדש והעניין בו היו מרתקים. היה מקום לאנשים צעירים'.<sup>5</sup>

4 זאת כמובן לצד תמיכות ממשלתיות ביצואנים.

5 בריאיון שקיימתי עמה סיפרה שמשי עוד כי בשנות שהותה בארצות הברית למדה קרמיקה באוניברסיטת אלפרד ועיצבה פרטי יודאיקה עבור המוזאון היהודי בניו יורק. לפרנסתה עבדה גם עבור חברה מסחרית לייצור חולצות גברים, שם התמחתה בציור ידני של דוגמאות להדפסה על טקסטיל. על שמשי כאמנית רב תחומית, מורה ואוצרת, ראו <http://art-sionashimshi.com/CV.aspx?type=CV> (אוחזר לאחרונה ביולי 2016).

תמרה יובל ג'ונס, שעיצבה גם היא עבור 'משכית', התייחסה להשפעה המערבית על עבודתה בשנים מאוחרות יותר:

כל האנרגיה בלונדון ובארצות הברית באה אחרי שנות הארבעים והחמישים, שהיו שנים של מלחמה ושמרנות. היוני סקס, הסמים (שבאו בטוב, לא כמסחר, אלא כפתיחת תודעה), החיפושיות, ה'רולינג סטונס', הנאיביות, החזרה לטבע, ההיפים בשנות השבעים - בתוך כל זה היתה גם אפנה, מאוד מחוברת לכל היתר. אנשים פרחו, יצרו, לא פחדו, לא חשבו על כסף, זה לא הגיע לרובד המטריאליסטי שהתחיל להתבסס רק בשנות השמונים בעולם האפנה. התחברנו עם תאטרון, ריקוד, קולנוע והרבה הרבה מוסיקה. היה פה מעט ממה שקרה בעולם, אבל היה (יובל ג'ונס, ריאיון).<sup>6</sup>

ההשפעה המערבית, בעיקר האמריקנית, על עולם החומר, סימנה תחומי מלאכה מסוימים כנאותים להכיל את המקומי: עבודות זכוכית, קרמיקה, בטיק, שטיחי קיר ומקרמה. אלה הצטרפו אל הרקמה והצורפות שסומנו כבר בשנות החמישים כלשונות מלאכה מקומיות. ציונה שמשי סיפרה:

כשחזרתי התחלתי לעשות גם בטיק. באמריקה הבטיק היה בפריחה אדירה, בארץ עוד לא ממש ידעו על זה (חוץ משולה איתן בטבעון שעשתה דברים מאוד מדויקים, סגורים). אני עשיתי דברים חופשיים. אני עשיתי בטיקים, אמא שלי תפרה מזה חצאיות, ומאירה גרא (מנהלת המכירות של 'משכית') עשתה מזה עסק אדיר. הייתי לוקחת ציורים רומנים-רומנסקים, ציורי מערות, ועושה אלטורים על זה. אני מייחסת חלק מההצלחה שלי ב'משכית' לגישה קלילה, וזאת למדתי באמריקה. אני לא מתייחסת ל'שימור החומר' ולכל האידאולוגיה הזאת. עניינו אותי הצבעוניות, סוג הבדים החדשים והגישה העכשווית לחומר. והשטיחים? כיוון שריהוט עדיין ייבאו, הפכו הבדים והשטיחים לאזור העבודה העיקרי של מעצבי הפנים. עיצבתי גם שטיחים. מחלקת השטיחים של 'משכית' התפתחה בזכות דורה גד. היה שם מישהו שבא מרומניה והיה מומחה לשטיחים, לקשירת השטיחים וגילופם. זה היה באמצע שנות השישים (שמשי, ריאיון).

ייחוס הקלילות ודחיית שימור החומר כגורמים להצלחתה העיצובית של שמשי ב'משכית' מאיר עיניים. קלילות זו והיעדר אידאולוגיות שימור נוקדניות הפכו עם השנים למרכיב חשוב באפנה הישראלית. בזמן שעליו דיברה שמשי, היעדרה של מסורת סגנונית אפשר לה לאלתר (במקרה של החצאיות) מציורי מערות ומקווים רומנים-רומנסקיים דימויים שמדברים את המקום. היא ייחסה את הקלילות הזו, הנוטלת ללא מורא כדי ליהנות ולמכור, להתנסותה כיוצרת בארצות הברית.

על ההשפעה האמריקנית אפשר ללמוד מריאיון עם מנהל מוזאון העיצוב האמריקני היוצא, פול ג'יי סמית. סמית סימן את השנים שלאחר מלחמת העולם השנייה כנקודת מפנה בהיסטוריה של ה'קראפט' האמריקני ובעיצוב השפות המוליכות שלו. בתקופה זו התגבשו

6 תמרה יובל ג'ונס היתה בעלת בית אפנה ועבדה כמעצבת בבתי אפנה חשובים בחו"ל. בשנת 2013 מונתה לראשת מגמת האפנה באקדמיה לאמנות ועיצוב 'בצלאל'.

והסתמנו המלאכות שציננה שמי כראויות להכיל את החומר המקומי האמריקני. הוא יחס חשיבות לעובדת היותה של ארצות הברית חברת מהגרים החסרה שפה סגנונית משלה:

ברצוני להדגיש כי אנחנו בעצם אומה של מהגרים. למעט המסורות של הילידים האמריקנים [האינדיאנים], המסורות האחרות שלנו הן גלובליות. הביאו אותן אנשים מכל העולם שביקשו חיים חדשים שיש בהם חופש לעשות כל שירצו. הם הביאו עמם אומנויות מסורתיות כמו: קדרות עממית, עבודות טלאים, הכנת שטיחים ועוד מלאכות, והמשיכו את מה שאני מכנה - נטייתו האינסטינקטיבית של האדם לעשות דברים. במבט לאחור, במחצית שנות החמישים, חל מפנה בתחום המלאכות ומעמדן, שהלך והתעצם במהלך שנות השישים והשבעים.<sup>7</sup>

בהקשר האמריקני אותנו מלאכות אלה על ניסיונות נכונים חברתית ופוליטית לבניית סגנון מקומי במרחב של מהגרים. אריגה, טווייה, קרמיקה, בטיק, עבודות זכוכית ונגרות נפוצו בשנות השישים לצד תנועות הביטניקים וההיפים.

מלאכות אלה הרכיבו גם את הדנ"א של 'משכית': אריגה, בטיק, זכוכית, קרמיקה, מוזאיקה ושטיחי קיר. התחושה שיש חופש לעשות כל דבר בארץ חדשה וההישענות על מקורות השראה ממקומות שונים בעולם רלוונטית גם למקרה הישראלי. ציונה שמי הביאה ל'משכית' חלק מחוטי ההשראה האמריקניים, את הטעמים הלונדוניים הוסיפה אחר כך תמרה יובל ג'ונס ועל האריגה שקדה נאורה ורשבסקי במסורות אירופיות. לצדן היו עוד כמה מעצבים, אומנים ואומניות. אל תוך התמהיל הזה ובתחושה של חופש 'לערבב' נכנסו לאחר מלחמת ששת הימים הצורות הפלסטיניות. מקומן ביצירת החפץ הישראלי, בעיקר המזכרות, העסיק את הסוציולוגית הראשונה שערכה עבודת שדה ב'משכית' בסוף שנות השמונים (שנהב־קלר 2006).

עבודת היד הפלסטינית, על המסורת והאותנטיות הטבועות בה, הוצאה מההקשר הפנימי בו נוצרה (במובן של 'אומנות פנימית') והועתקה לתוך מרקם אחר, שונה ומודרני, המנתק אותה ממקורותיה. בד בבד, דבקה 'משכית' בדימוי העצמי שלה כמוכרת ישראליות אותנטית, ולא ציינה מעולם שאותנטיות זו נשענת על עבודות יד פרי יצירתן ומסורתן של קבוצות מיעוט ערביות ופלסטיניות (שם: 46).

נראה, אפוא, שחצייה זו של גבולות ה'אמנות הפנימית' אפשרה פיתוח סגנון מקומי חדש. הקווים הלאומיים נחצו בתוך המקום, ובינו לבין מקומות אחרים. ההשלכות של פעולות אלה אינן אמורות להשאיר סימנים בתוך החפץ העלולים לפגום באיווי אליו. להפך, הם מתארגנים למנגנון החוגג את פרימת הגבולות שעליה הצביעה חוקרת האמנות הישראלית בתיה דונר: 'משכית נושאת עקבות של מאמץ לייצר מנגנון חוצה עדות ומעמדות, שיחבוק את העולים החדשים והישראלים הוותיקים במעגל של פעולה משותפת. משכית מייצגת נסיון לנסח מהות באמצעות עולם של חפצים. ולכן, היא סימן דרך ויזואלי בתרבות הישראלית' (דונר 2003: 63). וגם: 'משכית יוצרת סינתזה שבמסגרתה מנוסחת התביעה לאותנטיות של החדש על בסיס הלגיטימציה מתוקף

7 תרגום תמר אלאור. אוזור לאחרונה בספטמבר 2014 מן האתר <http://www.bgcraftartdesign.org/items/show/9>.

האותנטיות של המקור. כך נצברים במאגר הדימויים של משכית פרגמנטים פולקלוריסטים שתכליתם היא הצבעה על עבר' (שם: 71).

כוחה של 'משכית' היה לפיכך דווקא בחידוש, לא בקיבעון ואף לא בשימור. העיצובים שהציעה והצבעים שלה נתנו למתלבשות המקומיות ולעיצוב ביתן צורות מקוריות ורעננות שאפשרו להן להיות מעודכנות לגמרי ולא במובנים השמרנים האירופיים. הדברים החשובים למי שקנו את מוצרי 'משכית' היו מקוריות, אנטי-בורגנות ובידול. מלאכות היד ששידרו מקור כלשהו ביססו את התוקף של המקומי החדש. סחורות כאלה נמכרו בארץ ובעולם ביתר קלות. היו בהם די רמזים לשפות אחרות שקופלו אל תוך הרקמה, הצבע, הגזרות הקלילות הרחוקות מן הגוף, וכן איכות ועדכון שאפשרו לחפוץ בהם כאפנה לכל עניין ודבר.

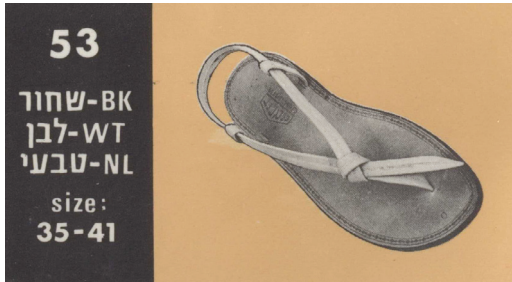
על פרקטיקות הסגנון של 'משכית' בשנים אלה אפשר ללמוד גם ממחקרה של יעל גילעת על מחלקת הצורפות של החברה (גילעת 2015). גילעת תיארה תהליכים דומים לאלה שנגקטו בתחום האפנה ועיצוב הבית שיצרו את הלוז של הסגנון שייקרא לימים 'ישראלי' (רז 1996). תהליכים אלה אמורים היו להפיק תכשיטים מוקפדים באיכות גבוהה. לצורך כך הוענק גם כאן תפקיד משמעותי למעצבים ולמעצבות שפעלו בין בעלי המלאכה ובין הצרכניות.<sup>8</sup> הפרקטיקות על פי גילעת היו: 'ניכוס, האחדה, פישוט, הגבהה והלאמה של מוטיבים וטכניקות מבין שלל הרפרטוארים שמקורם באומנויות עממיות ומסורות שונות של העולים המזרחים' (שם: 236). בשנות השישים נוספה להיסטוריה החומרית הקרובה של יהודי המזרח גם ההיסטוריה הרחוקה של העברים שנתגלתה בחפירות מדבר יהודה (שם: 248). האובייקטים שנחשפו לציבור בשנים אלה שימשו מקור השראה שקשה להפריז בעצמת השפעתו על הסגנון הישראלי.

### מיתוגו של הסנדל הישראלי כתנ"כי

ההשפעה הארכאולוגית ותהליכים דומים של 'ניכוס, האחדה, פישוט, הגבהה והלאמה' אפיינו גם את מיתוגו של 'הסנדל התנ"כי' (אלואר 2014). במהלך העבודה על מקורותיו של סנדל זה ועל הגורמים המרכזיים בייצורו ובסימונו כישאלי, נתקלתי (תמר אלואר) באותן פרקטיקות, אף שהסוכן המרכזי בסיפור הסנדלים היה אדם פרטי, סנדלר. לא היה אפשר לשייך אותו לשדרות השלטון והכוח ולתאר אותו כשליח של מוסדות ציוניים או כחלק מן האליטה האידאולוגית. יוסף רוזנבליט בן ארצי, שהכול קראו לו 'ארצי', היה סנדלר בן סנדלר. שני אחיו היו על המכוונות והוא עסק בעיצוב, במיתוג ובהפצת הסנדלים בחברת 'נימרוד' שאותה רשם בשנת 1944. האיש הזה היה אחראי להצבת הסנדל כחפץ מסמן של ישראל החדשה וכמרכיב יסודי בסגנון הישראלי שהתעצב בעשור הנדון. מקורות השראה שלו הגיעו מהודו, ממצרים, ממדבר יהודה, ובעיקר מסנדלים שהכינו מהגרים מצ'כיה ומגרמניה בסדנאות הקיבוציות. הוא הצליח לאחד את הקווים שלהם, לפשט אותם, להגביה ולהלאים אותם, תוך הקפדה על איכות מעולה במחיר לא זול.

בעשור שבו אנו דנים צמצם ארצי את הקולקציה של חברת 'נימרוד' לייצור סנדלים בלבד

8 בחלק מן שנים הנדונות כאן ניהל את מחלקת הצורפות ב'משכית' המעצב והצורף מאורי גולן. גם הוא הגיע ל'משכית' לאחר לימודים ועבודה בארצות הברית.



הסנדל של בבתא. רפליקה. סנדל נימרוד שנעשה בהשראת הממצא מנחל חבר



הסנדל של בבתא. סנדל ממערת האיגרות בנחל חבר, NO. 7.1.2016 מצולם על גב קטלוג סנדלים של חברת נימרוד סוף שנות השישים

במספר קטן של דוגמאות לנשים, גברים וילדים. הקולקציה נשמרה ועברה משנה לשנה עם מעט מאוד שינויים. היא הציעה סגנון ברור ואחיד של קווים פשוטים בדגמי רוחב או אורך, בשפה אחידה ובאיכות גבוהה (אלאור 2014: 48-66). סנדלי 'נימרוד' נמכרו רק בחנות המשפחתית שברחוב דיזנגוף 185, ונרכשו בידי בני המעמד הבינוני, שיכלו להרשות לעצמם את מחירם. הם שימשו מקור לחיקויים שנעשו במפעלים אחרים ובסנדלריות. הפיכתם לאובייקט שנקנה בידי התיירים וסחורה שנשלחה אל מעבר לים חיזקו את מעמדם כ'חפץ מקומי' וצרבו את סגנונם כישראלי. עם השנים הפכה חברת 'נימרוד' (שנשארה בידי חלק מבני המשפחה) ליצרנית נעלי ילדים. לצד החנות המקורית ברחוב דיזנגוף נוסדו חנויות מותג רבות שנפרשו במרכזי הקניות ברחבי הארץ.

## סיכום ביניים

בשנים שסביב 1970 הופיע הסגנון הישראלי כמושג והתקבע כחבילת צורות מזוהות בארץ ובעולם. המיתוג והבידול חייבים היו להתרחש באופן הדדי; ההתגבשות המקומית הביאה לרצייה מבחוץ שאישרה מחדש את האופי של הסגנון המקומי. הא בהא תליא. טענתנו היא כי מרכיבים צורניים שחצו את הגבול פנימה והחוצה ונצרכו כישראליים, יחזרו ויופיעו במשך הזמן. על הדיאלוג הבין-לאומי הזה משפיעים כמובן גם המרכיבים החשובים שאותם כינתה רות דין 'אנשי המקום ותנאי הארץ'.

בשנות השמונים והתשעים ויתרה רוב תעשיית האפנה הישראלית על יומרות היצוא שלה. מפעלי הטקסטיל הלכו ונסגרו, ותעשיות עתירות כוח עבודה יצאו מגבולות ישראל, תחילה אל המדינות השכנות - מצרים, רצועת עזה וירדן - ואחר כך אל מזרח אסיה. כל המפעלים שידעו לספק תשובות לרעיונות העיצוביים, ולספק מצע ראשוני של כתב יד מקומי - נעלמו. עם זאת, מגמות העיצוב באקדמיות המשיכו להוציא אל השוק מדי שנה מספר הולך וגדל של מעצבות ומעצבים שדיברו בשפה חדשה. זו שפת TLV, אורבנית מונוכרומטית שנטתה לגוונים כהים. הסגנון השליט בשנים אלה ויתר על הצבעוניות, על סממנים אוריינטליים, על עבודות

היד שאפיינו את שבע השנים המעצבות. הוא התייחד בקלילות ובאנטי-בורגנות שהיתה חלק מן הסגנון של שנות השבעים והציע גזרות 'קוליות' ששוחחו עם קווים אורבניים מן העולם המערבי. אולם תנאי הייצור בארץ דחפו את הסחורות לכיוון רשלני ובלתי מחויב. איכות הבדים ירדה ועמה גם רמת הגזירה והתפירה. על יצוא קשה היה לדבר. החל באמצע העשור הראשון של שנות האלפיים אפשר היה לזהות ניסיונות לחזור לצבעוניות ולשפה הצורנית של אותן שבע שנים סביב 1970. זאת במקביל להתחזקות הקווים האתניים באפנה הגלובלית, ובהשפעה של מעצבים ממוצא רוסי שגדלו ולמדו כבר כאן: הרקמות, בדי הכאפייה, הג'לביות, הסנדלים הפשוטים. מעצבים כדודו בר אור, אתי צייג ומירב הדרי, מיכל מונקה ולארה רוסנובסקי משחקים ומצטטים את מרכיבי הסגנון המקומי תוך התאמה לקווים העכשוויים. טובל'ה חסין חזרה להיות רלוונטית. לתיירות שבאו לישראל מוצעים סיורי אפנה בתל אביב, והן חוזרות לקנות את האפנה הישראלית, שמהדהדת את השנים המעצבות, 1967-1973.<sup>9</sup>



'משכית', 2014.  
מכנסיים - YEMEN, שמלה - YEMENITE.  
צלם: דודי חסון



דוגמנית בבגד 'משכית', 1950-1960.  
צלם: לגי זוננפלד. אוסף זוננפלד, בית התפוצות

ב-2010 קנו סטף ורטהיימר ורעייתו את המותג 'משכית' בשיתוף עם המעצבת שרון טל ובן זוגה. בחורף 2013 הושקה קולקציית הומאז' לבגדי משכית הקלאסיים. מאז ממשיך בית האפנה להציע קולקציות המנהלות דיאלוג כפול עם העבר והעכשווי (בקר 2015). באפריל 2016 נפתחה

9 למשל הסיורים שמציעה גלית רייסמן, ראו באתר <http://www.tlvstyle.com> (אוהור לאחרונה ביולי 2016).



'משכית', שמלת טוגה, ראשית  
שנות השישים. צלם: ניר יפה.  
אוסף 'משכית'



'משכית', שמלת טוגה, קולקציית 2013.  
צלם: דודי חסון

ברחוב אלנבי 93 חנות הנושאת את השם 'אתא'. הפרסומאי שחר סגל קנה את זכויות המותג, והמעצבת יעל שנברגר החזירה אל הרחוב התל-אביבי קולקציה ברוח הבגדים שיצרה החברה בשנות השישים והשבעים. חודש לאחר מכן, במאי 2016, נפתחה מחדש חנות 'נימרוד' שברחוב דיזנגוף באירוע מתוקשר. החנות עוצבה בסגנון סוף שנות השישים; מבחר תמונות מן התקופה הקלאסית הוצבו במקום, וקופסאות קרטון פשוטות הציעו מחדש אוסף מצומצם של סנדלים לנשים, גברים וילדים. במקום לנכס, לפשט ולהאחיד סגנונות אחרים או לייצר רפליקות של ממצאים ארכאולוגיים, יכולים היו המעצבים של 'נימרוד', 'אתא' ו'משכית' לצטט את קודמיהם, להפנות מבט אל העשור הקלאסי ולדלות מתוכו קווים המזוהים כלוז ה'סגנון הישראלי'. 40 השנים שחלפו מאז מספקות עומק של 'מורשת' שאותה מזהים הסוחרים. אפשר למתג את המורשת מחדש, לתלות אותה על 'לוחות השראה' של המעצבים, ליצוק אותה לתוך האובייקטים, ולמכור אותה ואותם שוב.

### פופ־רוק ישראלי: 'בדשא אצל אביגדור'

התגלמות מובהקת נוספת של השינוי התרבותי שבו אנו עוסקים מצויה בשדה המוזיקה הפופולרית. מוזיקת הפופ־רוק אשר צמחה בארצות הברית ובבריטניה בשנות השישים נעשתה



לקראת סופם למודל של מודרניות אוניברסלית בתחום המוזיקה הפופולרית. יוצרים ומאזינים בתרבויות מוזיקה לאומיות ברחבי העולם פיתחו עניין ורצון להטמיע השפעות של מודל זה במוזיקה המקומית בתפיסת עולם שחיברה עדכון מסורות מקומיות ורענון עם השתתפות בתהליכי החדשנות התרבותית העולמית (Regev 2013). תופעה זו לא פסחה על ישראל. בשנות השישים החלו מוזיקאים לאמץ ולהטמיע השפעות של פופ־רוק במרחב התרבותי המוזיקלי של ישראל, תוך שהם פונים אל צעירים, בעיקר, שחפצו בקיומה של מוזיקת פופ־רוק מקומית. הזמר אריק איינשטיין נעשה סביב 1970 למבטא הבולט והמייצג של התמורה שחלה במוזיקה הפופולרית בישראל. האלבומים שהקליט בשנים אלה עם שותפים שונים, שבהם התגבש צליל אשר לימים ייקרא 'רוק ישראלי', היו הבסיס להערכה ולאהדה העצומות להן זכה בהמשך דרכו (סרוסי ורגב 2013; סדרת הטלוויזיה סוף עונת התפוזים).

בניסיון לחדד ולהעמיק את התובנות של התקופה והתמורה התרבותית שהתרחשה במהלכה, מוצעת להלן קריאה פרשנית באלבום אחד של אריק איינשטיין, **בדשא אצל אביגדור**, אשר ראה אור באמצע שנת 1971 בהוצאת חברת 'פונודור'. בשנת 2015 הופיעה גרסה מחודשת של האלבום, שבה נוספו כמה שירים שהוקלטו באותה תקופה אך לא נכללו באלבום המקורי. הכיתוב על עטיפת התקליט ציין שני יוצרים: אריק איינשטיין ומיקי גבריאלוב. פרטי מידע נוספים שם הם כי גבריאלוב הלחין את כל שירי התקליט ואף עיבד אותם, ולחלק מן השירים נוספו עיבודים תזמורתיים של דוד קריבושי. הנגנים בתקליט היו גבריאלוב (בס), חיים רומנו (גיטרה חשמלית), עמי טרייבטש (תופים). שלושת הנגנים הללו היו חברי להקת 'הצ'רצ'ילים' אשר ליוותה את אריק איינשטיין בהופעות ובהקלטות של אלבומים קודמים. אליהם נוספו כאן אהרן קמינסקי (תופים והקשה) ודוד קריבושי (פסנתר).

הקריאה המוצעת כאן לאלבום זה כמוצר תרבותי - יצירת אמנות - מתייחסת אל מכלול מסמנים: צלילי השירים, מילותיהם, מידע שהיה קיים על היוצרים החתומים עליו, תצלום העטיפה ועוד. זו קריאה המבקשת לשקף את התקבלותו של האלבום בעת יציאתו לאור על בסיס הידע התרבותי שהיה באותה עת לאוהדי הפופ־רוק הישראלי והאנגלי-אמריקני. במילים אחרות, אין זה ניתוח מוזיקולוגי של המוזיקה ולא ניתוח פואטי של המילים, אלא קריאה של האלבום כמוצר תרבותי רב־ממדי. מטרתה להצביע על האופן שבו נשזר המכלול שאפשר למאזינים ולאוהדים לחוות את התקליט כביטוי לישראליות ילידית ומקומית, אשר בה בעת גם נטוע בתרבות המערבית, ובעיקר במסגרת 'תרבות הנגד' של שנות השישים. הקריאה נחלקת לשני רבדים. רובד אחד מתייחס להיבטים חוץ־אמנותיים, הנוגעים למשמעויות שנגזרות מן המידע על התקליט ויוצרו, ועל כן להקשר התרבותי שבו היה נטוע בעת שיצא לאור; רובד שני כולל רכיבים ויסודות שונים של המוזיקה או של הטקסט.

## התפנית לפופ־רוק

התקליט **בדשא אצל אביגדור** הוא האחרון בארבעת האלבומים שבהם - על פי הנרטיב המקובל בקרב מבקרים, מתעדים וחוקרים (סרוסי ורגב 2013; קטורה 2014) - גיבש אריק איינשטיין עם שותפיו את הצליל החשמלי המעודכן של הפופ־רוק הישראלי. קדמו לו פוזי (1969), **שבולל** (1970) ו**פלסטלינה** (1970). לאחר תקליט זה גלשו תקליטיו של אריק איינשטיין בשנות השבעים

לצליל רך ואל חידושם של שירים עבריים ותיקים בסדרת אלבומים שנקראו **ארץ ישראל הישנה והטובה**. בשלושת האלבומים התקבעה דמותו היצירתית של איינשטיין כמי שאימץ יסודות צליליים ואחרים של מוזיקת הפופ־רוק והתיך אותם בהצלחה עם רכיבים קיימים של ישראליות - בראש ובראשונה השפה העברית, אך גם התייחסויות מילוליות וצליליות לתכנים בעלי נופך פטריוטי (בשירים כמו 'ארץ ישראל' מתוך פוזי, או 'הבלדה על יואל משה סלומון' מתוך שבלול). מן הבחינה הזו, **בדשא אצל אביגדור** הגיע אל ציבור אוהדים שכבר ראה באריק איינשטיין 'זמר רוק ישראלי', מי שפועל ומתבטא בתוך תרבות אסתטית של מוזיקת פופ־רוק בעברית. במילים אחרות, התקליט יצא אל סביבה תרבותית אשר ציפתה לשמוע המשך לצלילים ולצורות ביטוי מילוליות ורגשיות שכבר נחקרו ונוסחו באלבומים קודמים. מהלכים יצירתיים וצורות ביטוי שנתפסו כחדשניים, כראשוניים ובמידה מסוימת אף כניסיוניים בפוזי או בשבלול באו לכדי מיצוי והבשלה באלבום **בדשא אצל אביגדור**. באלבום זה הושלמה התפנית בדימויו של אריק איינשטיין, כמסמן דרך תרבותית, אל הפופ־רוק.

### מבצע־מחבר

אריק איינשטיין זכה בהכרה כמוביל ההטמעה של השפעות הפופ־רוק במוזיקה הישראלית במידה רבה הודות לבחירותיו בשותפיו ליצירה. בשלבים המוקדמים של תפניתו הסגנונית היו אלה שמוליק קראוס ושלוס חנוך. באלבום הנדון כאן הוא פנה למיקי גבריאלוב, חבר להקת 'הצ'רצ'ילים', בהצעה שילחין את שירי האלבום. בעטיפת התקליט מוצג מיקי גבריאלוב כיוצר שווה ערך. אופן הצגה זה היה ביטוי מובהק לתפיסת העולם האמנותית של הפופ־רוק שהתגבשה באותן שנים. הלהקות המובילות של אמנות זו - ה'ביטלס', ה'רולינג סטונס' ועוד - והמוזיקאים המוערכים (בוב דילן), ביססו את מודל המבצע־מחבר כדפוס הראוי והנשאף של יצירתיות. בהדרגה נוצרה הייררכייה אמנותית שהציבה במיקום מוערך תקליטים שבהם המבצעים היו גם היוצרים - כותבי הלחנים והמילים. כזמר מבצע, אשר בתקופה זו החל לכתוב מדי פעם מילות שירים, אך חתר להטמיע את הפופ־רוק בעבודתו, יצר אריק איינשטיין שותפות שוות ערך עם מלחינים כדי שתקליטיו יישאו חותם ברור של מודל המבצע־מחבר. וכך, בעוד מרבית המוזיקה הפופולרית בישראל התנהלה בחלוקת העבודה המסורתית שבה הזמר או הזמרת היו מבצעי שירים שנכתבו, הולחנו, נוגנו ועובדו בידי אחרים, תקליטיו של אריק איינשטיין הטמיעו את מודל המחבר־מבצע - דבר שתרם להילה היצירתית והחדשנית שלהם. באלבום **בדשא אצל אביגדור** קיבל מהלך זה ערך מוסף מפני שמיקי גבריאלוב, השותף המלא ליצירה, הגיח מאלמוניות יחסית בשורות להקות הקצב, בעלות הלגיטימיות התרבותית המינימלית (בניגוד לשלוס חנוך, יוצא להקת הנח"ל בתקופה שבה הלהקות הצבאיות נהנו מבלוטת תרבותית והיו ה'ספקיות' העיקריות של מוזיקאים ושחקנים לשוק האזרחי). בקרב אוהדי הרוק האדוקים בישראל נקשרה ללהקת 'הצ'רצ'ילים' הילה של איכות חסרת פשרות בכל הנוגע לצליל רוק מעודכן ועכשווי (גלבוע־קנארק 2015). גבריאלוב הביא אל התקליט לפחות מידה מסוימת של הילה זו, ועל כך נוספה תרומתם של שני חבריו ללהקה שהשתתפו אף הם באלבום.

ב־1971 כבר היו מאחורי להקת 'הצ'רצ'ילים' כמה שנות הקלטות והופעות אשר הקנו לה הערכה אמנותית לא מבוטלת בסצנת הרוק המצומצמת של ישראל באותן שנים (גלבוע־קנארק

2015). נוסף על הקלטות האלבומים עם אריק איינשטיין וליווי בהופעות, הקליטה הלהקה ב־1969 אלבום של חומר מקורי (אשר בחלקו שימש כפסקול לסרט **מקרה אשה** בבימויו של ז'אק קתמור), והופיעה באותה שנה בקונצרט משותף עם התזמורת הפילהרמונית של ישראל על במת היכל התרבות בתל אביב. בקונצרט זה ביצעה הלהקה יחד עם התזמורת קטעים מתוך יצירות של באך, אשר יצאו כתקליטון לאחר מכן. תקליטון נוסף ב־1970 הכיל את גרסאות הלהקה לשיר של ה'ביטלס' (She's a woman) ושל 'לד זפלין' (Living loving). הלהקה יצאה גם לסיבוב הופעות באירופה, ובעת ההקלטות של **בדשא אצל אביגדור** עמדה לצאת לשהות ממושכת בלונדון, שם הקליטה שני אלבומים נוספים (בשם 'להקת Jericho Jones'). צליל הרוק הפסיכדלי, על סף הרוק הכבד, היה המאפיין הסגנוני הבולט של יכול יצירתי זה. הלהקה נעשתה למבטאת מקומית מובהקת של חזית היצירתיות והחדשנות האמנותית בפופ־רוק העולמי. גם אם לא ניתן לשפתה הצלילית הטיפוסית של הלהקה ביטוי מלא באלבום **בדשא אצל אביגדור**, חברי הלהקה הביאו לאלבום, בעצם השתתפותם בו, חלק מהילת החדשנות והיצירתיות העכשווית של תחילת שנות השבעים.

### פזמונאות חדשה

שותף מרכזי נוסף ליצירת **בדשא אצל אביגדור**, גם אם לא קיבל קרדיט כיוצר שווה ערך, היה כותב מילות השירים, יעקב רוטבליט. 'שיר לשלום', שאת מילותיו כתב (לחן של יאיר רוזנבלום), הטמיע השפעות של 'תרבות הנגד' ההיפית והאנטי־מלחמתית של אותן שנים ונעשה, בביצועה של להקת הנח"ל, למוקד של מחלוקת ציבורית. רוטבליט היה גם בעל טור סאטירי־ביקורתי בעיתון **הארץ**, וחלק מהשירים בתקליט **בדשא אצל אביגדור** פורסמו בו. דימויו הציבורי היה של יוצר אשר הציב את כתיבת המילים בפופ־רוק האנגלי־אמריקני כמודל חדש וחלופי למודלים קודמים של פזמונאות במוזיקה הפופולרית העברית (שפי 1989). הוא נתן ביטוי ישראלי, בעברית, למוטיבים ולסגנון כתיבה שבהם התממש הפופ־רוק כאמצעי ההבעה המוזיקלי המובהק של 'תרבות הנגד' שכללה התנגדות למלחמה והטפה לשלום, אנטי־ממסדיות, מיניות משוחררת, ועוד.

### קולקטיב יצירתי

האלבום **בדשא אצל אביגדור** היה נדבך בסדרה של מוצרי תרבות שהיו קשורים זה בזה, ואשר היו מזוהים עם קבוצה מוגדרת של יוצרי מוזיקה וקולנוע. לצד תקליטיו של אריק איינשטיין ושותפיו, נמנו עמם הסרט **שבלול** (1970, בבימויו של בועז דוידזון), ארבע תכניות הטלוויזיה **לול**, אשר שודרו בטלוויזיה הישראלית בין יולי 1970 למאָרס 1973, בבימויו של אורי זוהר, והסרט **מציצים** (1972, אורי זוהר). דיווחים וידיעות בטורים שונים בעיתונות הכתובה על חייהם ופעילותם של חברי וחברות הקבוצה תרמו להילה ולרפרטואר הדימויים שדבק בקבוצה. **שבלול** וארבע תכניות **לול** כללו רכיבי תוכן וסגנון אשר אימצו והטמיעו מגמות בעשייה הקולנועית בעולם ונתנו להם ביטוי מקומי מובהק. נכללו בהם טכניקות עריכה קופצניות, ציטוט חזותי של קטעי סרטים ישנים, וצילומי אולפן הקלטה שנטלו את השראתם מהקולנוע

האמנותי הניסיוני של התקופה ומסרטים ותכניות טלוויזיה שתיעדו יוצרי פופ־רוק קנוניים באולפן (הסרט *Sympathy for the Devil* [One plus One] של ז'אן־לוק גודאר עם ה'רולינג סטונס'; הסרט *Let it Be* עם ה'ביטלס', בבימויו של מייקל לינדזי־הוג). אל התבניות הסגנוניות האלה נוצקו פרודיות על כובד הראש של שידורי הטלוויזיה הישראלית ועל התקלות הטכניות הרבות בה, פיסות של הומור אבסורדי שמתייחס אל היבטים שונים ביום־יום הישראלי, וכן צילומים של אריק איינשטיין ושותפיו המוזיקליים מבצעים שירים בסט אולפני.

האלבום **בדשא אצל אביגדור** הופיע לאחר שהסרט **שבולל** כבר זכה לחשיפה ניכרת, ולאחר ששודרו שתי תכניות **לול**, ובהן מבחר שירים מתקליטי הפופ־רוק הקודמים של איינשטיין. לאחר צאת האלבום שודרה תכנית שלישית, שבה שולבו שירים מן האלבום. ברבים מסרטוני השירים הללו, שחלקם הם מעין וידאו־קליפים מוקדמים, נראה אריק איינשטיין שר לא רק יחד עם שותפיו לעשיית המוזיקה, אלא עם עוד דמויות - נשים וגברים צעירים - אשר היו חלק מהקבוצה היצירתית הרחבה שהיתה מעורבת בעשיית הסרטים והאלבום. הלבוש, עיצוב השיער, תנועות הגוף בהתאמה למוזיקה - כל אלה קשרו אותם לסגנון החיים האלטרנטיבי של אותן שנים: שיער ארוך (לגברים), פרחוניות (למרות הצילום בשחור־לבן), תנועות ריקוד משוחררות, ועוד.

רכיב משמעותי בשיוך מוצרי התרבות של הקבוצה לסגנון החיים האלטרנטיבי היה המידע על שימוש רקריאטיבי בקנביס (חשיש, מריחואנה). בשנת 1971 הואשמו אריק איינשטיין, אורי זוהר וחבריהם בעברות של אחזקה ושימוש בחומר זה. ההליך הפלילי הסתיים בעונשים קלים או בזיכויים, אך הסם נקשר לשמם של אריק איינשטיין וחבריו. רמיזה עבה לקשר זה, אם לא הכרזה של יוצרי התקליט, מצויה בשם האנגלי של התקליט, כפי שמופיע על העטיפה:

*At Avigdor's Grass*

האלבום היה נטוע, אם כן, במסגרת של עשייה יצירתית קבוצתית אשר ערכה דיאלוג עם סוג של אוונגרד אמנותי ואלטרנטיביות תרבותית שנגזרו מ'תרבות הנגד' ההיפית של סוף שנות השישים ותחילת השבעים. אולם ככל שהיתה בחלק מהתכנים הללו מידה של התרסה נגד המציאות הדומיננטית בישראל של אותן שנים, התכנים של הומור, האובייקטים של הפרודיות, היו מקומיים. יתר על כן, הם לא נוסחו כביקורת נוקבת, פוליטית או אחרת. בדומה לרוח הלהקות הצבאיות, התאפיין הומור בקריצה אוהדת בעלת אופי שובב על התכנים הלאומיים והאחרים, מושאי הפרודיה.

### שירים: צלילים וטקסטים

הצליל המובהק של השירים בתקליט **בדשא אצל אביגדור** הוא של הרכב רוק טיפוסי: גיטרה חשמלית ויחידת קצב של בס-תופים. לכך נוספים בכמה מן השירים חלקים מתוזמרים להרכב של כלי קשת סימפוניים. אולם האלבום אינו בעל גוון מובהק של רוק גיטרות מחוספס, עצמתי או נוקשה. הצליל ברובו רך ומלודי. מרבית השירים באלבום אינם קצביים, ההגשה הקולית של איינשטיין נינוחה, רגועה ונטולת מאמץ, וצליל הגיטרה החשמלית נקי וצלול. במילים אחרות, ממד הרוק, במשמעותו כצליל מחוספס בעל עצמה או קצב אינטנסיבי, הינו מינורי למדי באלבום זה.

שונה הוא השיר 'צא מזה'. השיר מונע לכל אורכו כמעט על ידי ריף קצבי של גיטרה חשמלית, תוך שימוש קל באפקט 'דיסטורשן'. כמו כן השירים נקטעים באמצעם לערך על ידי סולו גיטרה חשמלית שנמשך כחצי דקה. כמקובל בשירי פופ־רוק, אתנחתה אינסטרומנטלית זו מאפשרת לנגן (חיים רומנו) להפגין יכולת נגינה וירטואוזית, ואף לחתום את הקטע בכמה ריפים מחוספסים של 'דיסטורשן'. גם השיר 'קפה טורקי' בולט בנימתו הרוקיסטית. לקראת סוף הבית הראשון (כ־50 שניות מתחילת השיר), ההגשה הקולית של אריק איינשטיין מתעצמת ואף מצטרדת (בשורה 'ושקט נפשיי...') כאשר לצדו מתגברת הגיטרה החשמלית לכדי ריפים מחוספסים של 'דיסטורשן'.

שירים אחרים בתקליט משלבים גיטרות אקוסטיות וקטעים מתוזמרים לכלי קשת. אלה משרים נינוחות, רוגע, פסטורליה ואף נוסטלגיה. אווירה רגשית זו מחוזקת בהגשה הקולית המלטפת של אריק איינשטיין. כאלה הם 'אני ואתה', 'אני רואה אותה בדרך לגימנסיה', 'לשרוק בחושך' ועוד. גם שירים אלה מגובים בהרכב רוק טיפוסי, אך נוכחותו הצלילית, כאמור, מינורית ומעודנת.

מן ההיבט הצלילי, הגדרת האלבום כביטוי מובהק של 'רוק ישראלי' נשענת על המארג שמתקיים בו - אם באנסמבל הכלי ואם בהגשה הקולית - של צלילי רוק מחוספס במידה מינימלית, רוק מעודן ורך (soft rock), עם צלילים נינוחים ופסטורליים של תזמורת כלי מיתר. מארג זה תואם במידה לא מבוטלת את האווירה הצלילית שאפיינה כמה אלבומים של מוזיקאי רוק אנגלי-אמריקני בולטים מאותם שנים. ייחוס 'ישראליות' לפופ־רוק באלבום זה מקבל חיזוק מן השילוב בין רכיבי משמעות בעלי קונוטציה מקומית מובהקת ובין רכיבים בעלי קונוטציה לפופ־רוק העולמי בממד הוורבלי של השירים - בתוכן המילולי ובאופן ההגשה.

שני השירים בעלי הנימה האוטופית, 'אני ואתה' ו'היא תבוא', מחברים בין מוטיב החתירה לשלום שחוזר על עצמו בשירים ישראליים רבים ובין הנימה האנטי־מלחמתית אשר רווחה בשירי פופ־רוק בשנים אלה. בולטת במיוחד הזיקה בין התוכן המילולי והאווירה הצלילית ב'אני ואתה' ובין אלה של השיר 'Imagine' של ג'ון לנון, שראה אור גם הוא ב־1971. השיר 'אני רואה אותה' בדרך לגימנסיה' נוטל את המוטיב של המבט הגברי החומד (אשר בשירי פופ־רוק אנגלי-אמריקני מקבל לעתים ביטוי בוטה), וממתן ומעדן אותו לאמירה שנעה בין ערגה ארוטית קלה לאחריות הורית. האובייקט הנשי של מבט זה מתכתב עם מסלול החיים הישראלי הטיפוסי: מתחיל בתלמידה בדרכה לבית הספר התיכון וממשיך אל 'המלכה של האוגדה', כלומר הנערה החיילת. אולם נראה כי המהות הסגנונית, הוורבלית-צלילית, של המונח 'פופ־רוק ישראלי' מגיעה לידי מיצוי וזיקוק מובהקים ב'שיר מס' 8' ו'השריקה של התנועה'.

'שיר מס' 8' הוא השיר הראשון באלבום. הוא נפתח באפקט 'וואה-וואה' (wah-wah) של גיטרה חשמלית שמתנגן במקצב תימני לכאורה. קולו של אריק איינשטיין מצטרף כעבור כמה שניות כשהוא חוזר ושר כמה פעמים 'נה־נה־נה־ני דיג־דיג־דיג־דיג', עד אשר, כ־20 שניות מראשית השיר, הוא מחקה מבטא תימני בשורה 'יונתי, תמתי, חמדתי'. פתיחה זו, יחד עם שמו של השיר, ממצבת אותו כפרודיה קלילה על שירים בגוון 'מזרחי' מתוך פסטיבלי זמר, שבהם המנחים נהגו להציג את מספרו של השיר - 'שיר מספר...'. עם זאת, השיר הוא ניסיון ממשי ליצור פופ־רוק בגוון אוריינטלי, מהלך יצירתי שהבשיל כמה שנים מאוחר יותר במוזיקה הישראלית.

תיכונת ובפופ־רוק האתני. מילות אהבה בסגנון כמו מקראי באלוזיה לשיר השירים (בהמשך השיר יש שורות כמו 'כי הינך יפה רעייתי, עינייך כיונים'), על בסיס מקצב המדמה 'תימניות' ומנוגן בידי הרכב רוק, היתה תבנית סגנונית שפרחה לקראת אמצע העשור בתקליטיהן של הלהקות 'צלילי העוד' ו'צליל הכרם' - מניחות היסוד לפופ־רוק הים־תיכוני.

אל ביטוי זה של נוסחת הישראליות המשלבת מזרח ומערב מצטרפת בתקליטו של איינשטיין נוסחה נוספת - ארץ־ישראליות או עבריות הפוגשת מודרניות עכשווית. נוסחה זו מקבלת ביטוי קולע בשיר 'השריקה של התנועה'. מילות השיר מביעות סוג של געגוע ונוסטלגיה (כבר ב־1971, יש לציין) לפעילות בתנועת נוער ולמחויבות אידאולוגית תמה. השיר נפתח במעין דואט בין גיטרה אקוסטית לגיטרה חשמלית המנגנת סולו בצליל דק וענוג. אריק איינשטיין מצטרף בהגשת המילים בנינוחות. השיר מתפתח כבלדה וצלילי תומכים באווירה הנוסטלגית של המילים. אולם עם תום הבית הראשון (1:20 דקות אל תוך השיר), לאחר מעבר קצרצר של תיפוף, מתגבר הקצב, קולו של אריק איינשטיין מתעצם, והוא שר: 'השומר הצעיר, השומר הצעיר, יש לו חוט בהיר, נה נה נה נה נה'. במילים אלה מהדהדים שירי רחוב וקריאות גנאי שחברי תנועות נוער יריבות נהגו להחליף ביניהם. עם זאת הן ממתנות את הגעגוע והנוסטלגיה בהכנסת מידה של אירוניה עצמית לשיר. זאת כאשר לצד המילים מתפתח דיאלוג בין הנפח והדרמה של אנסמבל כלי הקשת ובין סולו גיטרה חשמלית מדויק וצלול, אשר למרות ניקונו הצלילי מצליח לבלוט מעל כלי הקשת. בחצי הדקה של קטע זה מזקק השיר נוסחה צלילית ותמלילית שמתכנה פופ־רוק עם שירי ארץ ישראל, מערביות עדכנית עם עבריות.

האלבום מפגין אם כן עשייה מוזיקלית שמטמיעה השפעות של פופ־רוק באופן מדוד. רצף צלילי אקוסטי־תזמורתי נינוח שבו נשזרים בס ותופים במקצב מתון עם נגינה רכה של גיטרה חשמלית, אשר נקטעת מדי פעם בהבלחות של חספוס ועצמה, אם כי גם אלה מתונים ביחס לשפת הפופ־רוק. בסך הכול רצף השירים מפגין את היותם של כותביו ומבצעיו נטועים בחינת מובן מאליו במגוון הקשרים של ישראליות קיימת, אך עם זאת מפגינים כלפיה סוג של ריחוק פרודי, כמעט ביקורתי. עולם תוכן ישראלי זה מבוצע תוך הפעלת אמצעי ביטוי מוזיקליים ואחרים הלקוחים מהמרחב התרבותי והיצירתי - התרבות האסתטית - של הפופ־רוק, תוך שימוש מזדמן בעולמות תוכן אשר בתחילת שנות השבעים זוהו עם תרבות הנגד שפרחה באותן שנים בארצות הברית ובמערב בכלל, ומאפייניה היו אנטי־מלחמתיות, שימוש בסמים קלים, פתיחות מינית (אשר לא באה לביטוי באלבום זה), סגנון לבוש ועיצוב שיער. במילים אחרות, זו עשייה תרבותית ויצירתית אשר ראתה עצמה כחלק אינטגרלי ומובן מאליו של המודרניות המערבית העדכנית. מה שהיה אולי חדשני בפוזי ובשבולל, הבשיל באלבום בדשא אצל אביגדור לסגנון, נוסחה של פופ־רוק ישראלי.

## מוזיקה ישראלית / ישראליות במוזיקה

לצד בדשא אצל אביגדור ואלבומים אחרים של אריק איינשטיין באותן שנים, נוצרו אלבומים נוספים שבהם גובשה הנוסחה הסגנונית אשר לימים הוכתרה ל'רוק ישראלי'. כאלה היו למשל

אלבומיה של להקת 'כוורת' ואלבומיו המוקדמים של מתי כספי. נוסחה זו של פופ־רוק ישראלי נעשתה לזרם המרכזי של המוזיקה הפופולרית בישראל, ונוספו לה עדכונים לאור התפתחויות בפופ־רוק העולמי. להקת 'משינה' הוסיפה השפעות של סגנונות פופ־רוק משנות השמונים, ואהוד בנאי הציב גרסה בדגש 'אתני'. הנוסחה מימשה את מלוא עצמתה התרבותית עם הצלחתו הבולטת של שלמה ארצי בשנות השמונים והתשעים.

מרחב האפשרויות הסגנוניות שנבדק ונחקר בידי המוזיקאים של התקופה כלל גרסאות נוספות. חלקן זכו להצלחה שולית ביותר, בשל היותן 'רוקיסטיות' מדי (למשל להקת 'אחרית הימים' ב־1972, או רמי פורטיס ב־1978). אחרות זכו להצלחה במונחי מכירות והשמעות, אך הוצגו בידי הכוחות המובילים בשדה המוזיקה הפופולרית בישראל (מבקרים, עורכים, שדרנים, מקצועני תעשיית המוזיקה) כלא מוצלחות בחיבור הפופ־רוק ל'ישראליות' (שלמה ארצי באלבומיו המוקדמים עד 1978, או אלבומיו של צביקה פיק). גרסאות אלה זכו להכרה ואף להאדרה רק שנים מאוחר יותר, כאשר הדומיננטיות של נוסחת הישראליות בפופ־רוק שהוצגה כאן התערערה לאור ביקורות וניתוחים מאוחרים (שור 2008; קלדרון 2009).

עיקר הביקורת, או אולי הטרוניה, נמתחה על נוסחת הפופ־רוק הישראלי בידי דוברי המוזיקה היס־תיכונית המזרחית, שגיבושה הסגנוני התרחש כמעט במקביל, בשנות השבעים של המאה ה־20. סביב 1980 החלו להישמע מכיוון הפופ־רוק היס־תיכוני קולות שאתגרו את הדומיננטיות של נוסחה זו בטענה שהם המבטאים האוטנטיים של הישראליות ה'אמתית'. אולם רק כעבור כ־20 שנה, עם הצלחתם של אייל גולן ושרית חדד, אשר פיתחו גרסה של פופ־רוק יס־תיכוני שהיסוד המזרחי בו מעודן ומתון, התערער סופית מעמדה הדומיננטי המובהק של נוסחת הפופ־רוק של **בדשא אצל אביגדור**. הקולות שנשמעו במרחב הציבורי עם מותו של אריק איינשטיין על סופה של הישראליות, היו למעשה קינה על אבדן הדומיננטיות של גרסה אחת מתוך שלל אפשרויות ונוסחאות לביטוי מוזיקלי של ישראליות.

## סיום

עולמות תוכן תרבותיים, ובתוך כך סגנונות אסתטיים, הנתפסים כביטוי מובהק לייחוד לאומי, הם תוצר של תהליכי הכלאה וערבוב, אימוץ והטמעה של יסודות סגנוניים מהקשרים וממקורות מגוונים. נקודה זו הובהרה היטב על ידי שתי הגישות הפוכות לכאורה של השיח התאורטי והמחקרי על תרבויות לאומיות (אנדרסון 1999; סמית 2003), כמו גם על גלובליזציה תרבותית. עם זאת, המודל של אותנטיות, ילידות, ייחודיות והתבדלות תרבותית לאומית הוא כוח מניע בולט ומרכזי בעשייה היצרנית בשדות תרבותיים רבים ושונים. התוצאה היא שסגנונות אסתטיים מגוונים בתחומים רבים, ובהם גם אפנה ומוזיקה פופולרית, המושתתים על פרקטיקות יצרניות של הכלאה והתכה, מקבלים תווית של 'אותנטיות מקומית' ומתקבעים ככאלה בתודעה הקולקטיבית ובמנגנונים המוסדיים של מדינות לאום. הם מזוהים כסגנונות 'לאומיים'. סגנונות לאומיים כאלה מתחזקים ומתקבעים לא פעם בידי

גורמים חיצוניים. במקרה של האפנה בישראל (להבדיל מזה של המוזיקה הפופולרית), בגדים שנשאו טעם אתני-אוריינטלי, בגזרות עדכניות ותפירה משובחת, הפכו למוצרים נחשקים בקרב התיירים בישראל, וגם מחוץ לה. זיהוי החפץ כישראלי חיזק את מעמדו בבית פנימה ואת סגנונו בתוך שפת הצורות המקומית.

סוגיית המפגש, הערבוב וההתכה של יסודות אסתטיים ממזרח וממערב, ובינם לבין מה שבשנים מוקדמות התקבעו כתרבות 'עברית', נעשתה למוקד התווית 'ישראליות'. אם זה בקולנוע (שוחט 2005) או במזון (Hirsch and Tene 2013), בלבוש או במוזיקה פופולרית. נראה שההבדל העיקרי בין אותן שנים מוקדמות ומעצבות ובין תקופות מאוחרות יותר נעוץ בסוגיית ההכלאה, הערבוב וההתכה. השנים המוקדמות והמעצבות של העשייה התרבותית בישראל, עד שנות השישים של המאה ה-20, אופיינו בנטייה להסתרתן ולהכחשתן של פרקטיקות אלה לטובת הבלטה של הילידיות, האותנטיות המקומית, ברוח טהרנית ובדלנית. בשנים מאוחרות יותר גברה הנטייה להבליט את הדיאלוג עם חזית החדשנות היצרית בעולם, תוך הצגת הייחוד המקומי כמשלב בה. סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים, או באופן סמלי השנים 1967 עד 1973, היה פרק הזמן שבו חלה התזווה מאותן שנים מוקדמות ומעצבות אל המצב שבו תרבות ישראלית נעשתה לשדה של מיקוח בין גרסאות שונות של ישראליות (Regev 2000). זו התקופה שבה החלה העברת הדומיננטיות מן העבריות הטהרנית והבדלנית אל הישראליות שהצהירה על היותה חלק מהגלובליזציה התרבותית.

המחקרים הנפרדים שהוצגו כאן, הן בשדה האפנה והתרבות החומרית והן במוזיקה הפופולרית, מצביעים על מעבר זה. המקרים האמפיריים הנפרדים, שאליהם ניגשנו במתודולוגיות שונות, מגלים מגמה תרבותית דומה בקרב היוצרים באותן שנים: התנערות חלקית מהמחויבות לאותנטיות ילידית מוחלטת, לטובת סגנונות שבהם הישראליות מצהירה על עצמה כמשתתפת במגמות סגנוניות עולמיות.

ביחסים ההיררכיים שהתקבעו בשדה זה למשך שנים ארוכות, התייצבה גרסה זו של הישראליות כמובילה והגמונית. זו הגרסה שבה התמקדנו כאן, בניסיון לפרט את יסודותיה הסגנוניים בשני תחומי עשייה תרבותית. זו ישראליות שחבריה תופסים עצמם, בחינת מובן מאליו, כשותפים מלאים בחזית החדשנות היצריתת כפי שזו מוגדרת במטרופולין של צפון אמריקה ומערב אירופה - הן מצד הייצור והן מצד צריכת התרבות. זו חדשנות אשר ששה להטמיע בתוכה יסודות סגנוניים מכל מקום בגלובוס ומכל הקשר תרבותי, אך בעיקרו של דבר היא הוגדרה ובוצעה לאור מגמות ותופעות במטרופולין התרבותי העולמי. הביטוי לדומיננטיות של הישראליות הזאת היה שהשותפות בחזית החדשנות הגלובלית מערבית לא עמדה כמעט לפני סימן שאלה או אתגר ממשי שנים רבות. בתחילת המאה ה-21, עם התחזקותן של הישראליות המזרחית והישראליות הדתית, כל אחת לגווניה השונים, נסדקה דומיננטיות זו. עם זאת, הסגנונות האסתטיים שהעמידה גרסה זו של ישראליות, כמו גם גיבוריה ומוביליה, נותרו על כנם עד היום כסמלים או כמימושים של תרבות ישראלית בקרב מגזרים נרחבים בחברה הישראלית.



## רשימת מקורות

- אבן־זהר, איתמר, 1980. 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ־ישראל, 1882-1948', קתדרה, 16, עמ' 165-189.
- אייזנשטדט, שמואל נח, 1973. החברה הישראלית, מאגנס, ירושלים.
- אלאור, תמר, 2014. סנדלים: אתרופולוגיה של סגנון ישראלי, עם עובד, תל אביב.
- אנדרסון, בנדיקט, 1999. קהילות מדומיינות, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.
- בקר, ענת, 2015. לרקום מחדש: אתנוגרפיה של בית אופנה - תחייתה של משכית, עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.
- בר אור, דליה, 2009. אתא והחברה הישראלית 1934-1986, עבודת דוקטור, אוניברסיטת חיפה, חיפה.
- גילעת, יעל, 2009. צורפות בכור היתוך: אומנויות יהודי תימן והתהוותה של התרבות החזותית הלאומית בישראל 1882-1967, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר.
- , 2015. 'אבן הבוחן: פרקטיקות חברתיות, מרחבי ייצור ועיצוב תכשיטים במחלקת הצורפות במשכית', בתוך: אורי ברטל, ראובן זהבי וערן ארליך (עורכים), מחשבות על קראפט, בצלאל בשיתוף עם רסלינג, ירושלים, עמ' 224-257.
- גלבווע־קנארק, נועה, 2015. "נולדתי במקום הלא נכון": סיפורה של להקת ה"צ'רצ'ילים" ושל ראשית תרבות הרוק הישראלית, עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר שבע.
- דונר, בתיה, 2003. משכית: מארג מקומי (קטלוג התערוכה), מוזאון ארץ ישראל, תל אביב.
- הלמן, ענת, 2012. בגדי הארץ החדשה: מדינת ישראל הצעירה בראי הלבוש והאופנה, מרכז זלמן שזר, ירושלים.
- מישורי, אליק, 2007. ישראליות חזותית, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
- סמית, אנתוני ד', 2003. האומה בהיסטוריה, החברה ההיסטורית הישראלית, ירושלים.
- סרוסי, אדוין ומוטי רגב, 2013. מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
- עזריהו, מעוז, 1995. פולחני מדינה: חגיגות העצמאות והנצחת הנופלים בישראל 1948-1956, המרכז למורשת בן־גוריון, קריית שדה בוקר.
- פרלסון, ענבל, 2006. שמחה גדולה הלילה: מוזיקה יהודית־ערבית וזהות מזרחית, רסלינג, תל אביב.
- קטורזה, ארי, 2014. 'השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פווי ושבולל', בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים), מוזיקה בישראל, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר, עמ' 82-110.
- קימרלינג, ברוך, 2004. מהגרים, מתיישבים, ילידים: המדינה והחברה בישראל - בין ריבוי תרבויות למלחמות תרבות, עם עובד, תל אביב.
- קלדרון, נסים, 2009. יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך, כנרת, זמורה־ביתן, דביר, פארק תעשיות חמן.
- רז, אילה, 1996. חליפות העיתים: מאה שנות אופנה בארץ־ישראל, ידיעות אחרונות, תל אביב.
- , 2011. 'הרבה יותר ממפעל טקסטיל', בתוך: מוניקה לביא וערן ליטוין (אוצרים): אתה: סיפור של מפעל, אופנה וחלום, מוזאון ארץ ישראל, תל אביב, עמ' 106-137.
- שוחט, אלה, 2005. הקולנוע הישראלי: מזרח-מערב והפוליטיקה של הייצוג, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה.
- שור, ניסן, 2008. לרקוד עם דמעות בעיניים: ההיסטוריה של תרבות המועדונים והדיסקוטקים בישראל, רסלינג, תל אביב.

- שלו, מיכאל, 1984. 'המיתון: ניתוח כלכלי-מדיני של האבטלה בישראל', מחברות למחקר ולביקורת, 9 עמ' 3-54.
- שנהב-קלר, שלי, 1987. 'גבולות של אותנטיות ישראלית: הבניה חברתית של מזכרת בתהליכי משא ומתן על משמעויות סמבוליות באינטראקציה מכירה-רכישה', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב.
- , 2006. 'מזכרות - המצאה תרבותית, משמעות ואותנטיות: "מקרה משכית"', מותר, 14, עמ' 31-46.
- שפי, רקפת, 1989. 'התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים', בתוך: זיוה בן-פורת (עורכת), ליריקה ולהיט, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 76-98.
- El Or, Tamar, 2012. 'The Soul of the Biblical Sandal', *American Anthropologist*, 3, pp. 433-445.
- Hirsch, Dafna and Ofra Tene, 2013. 'Hummus: The Making of an Israeli Culinary Cult', *Journal of Consumer Culture*, 13, pp. 25-45.
- Meyer, John W., 2000. 'Globalization: Sources and Effects on National States and Societies', *International Sociology*, 15, pp. 233-248.
- Regev, Motti, 2000. 'To Have a Culture of our Own: On Israeliness and its Variants', *Ethnic and Racial Studies*, 23, pp. 223-247.
- , 2007. 'Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism', *European Journal of Social Theory*, 10, pp. 123-138.
- , 2013. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Polity, Cambridge.
- Robertson, Roland, 1995. 'Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity', in: Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson (eds.), *Global Modernities*, Sage, London, pp. 23-44.

## ראיונות

- יובל ג'ונס תמרה, סתיו 2014.
- שמשי ציונה, קיץ 2014.