צרימה -
תרבויות משנה, מוזיקה ומחאת צעירים ישראלים: מתרבות החברה הסלונית של שנות החמישים ועד תרבות הפנזינים של שנות התשעים

עודד היילברונר

תרבות הצעירים המודרנית הומצאה סביב ההתלהבות מירכיו של אלביס פרסלי.[1]

בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה לא היו עוד הנעורים (youth) מצב ביולוגי בלבד, שלב המציין את העשור השני בחיי האדם, אלא קודם כול דפוס התנהגות ועמדה תרבותית שאינם קשורים בהכרח לקבוצת גיל זו.[2] כך למשל כותבים חוקרי התרבות פיל וגליה קולקטיב 'בתקופת החיים הקצרה שלה מאז, תרבות הצעירים הייתה לסירוגין סמל של שינוי חברתי-אופטימי וכוח אפל של הרס עצמי, מחולל מהפכות ונביא שעמום, מושא פנטזיוני של תקווה ופניקה מוסרית כאחד. הסרטן שהרג אותה אחראי גם למיקום שלו בחזית התרבות המערבית ב־50 השנה האחרונות: דפוסי הצריכה והסגנון שמהם הייתה עשויה תרבות הצעירים התפשטו כל כך בחברה עד שהם הפכו להיות חלק בלתי מובחן מהסביבה שהקיפה אותם'.[3]

מחקרם של קולקטיב מתייחס לתרבות הצעירים המערבית. בהקשר זה נשאלת השאלה האם גם בישראל התגבשו תרבויות צעירים בדומה לאלו שהתקיימו בארצות

1 פיל וגליה קולקטיב, 'מריח כמו אפוקליפסת נעורים', **קרבונה**, 1 (קיץ 2002), עמ' 3.

2 מאמר זה מסתמך על ספרם המפורסם של סטוארט הול וטוני ג'פרסון העוסק בתרבויות משנה של צעירים אנגלים. ראו: Stuart Hall and Tony Jefferson (eds.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain,* Hutchinson, London 1980. לגרסה שונה וקצרה יותר של מאמר זה ראו: עודד היילברונר, 'מחאה דרך טקסים: תרבויות משנה של צעירים ישראלים', בתוך: הנ"ל ומיכאל לוין (עורכים), **העיר הישראלית: העיר העברית האחרונה?**, רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 113-141.

3 הציטוטים לקוחים ממאמרם של קולקטיב (לעיל הערה 1). השימוש שאעשה לאורך המאמר במושג 'תרבות צעירים מודרנית' מכוון לתרבות צעירים לאחר מלחמת העולם השנייה.

הברית ובאירופה שלאחר מלחמת העולם השנייה. אין בכוונתי לתת כאן תיאור מקיף של תרבויות הצעירים בישראל מאז הקמת המדינה. תחת זאת אתמקד בתרבות המוזיקלית של צעירים יהודים במרכזים העירוניים של ישראל תוך עיסוק במאפיין עיקרי אחד של תרבות צעירים: הסירוב להתנהג בשעות הפנאי שלהם על פי קוד ההתנהגות של התרבות ההגמוניאלית[4] המייצגת את 'תרבות ההורים' (parents culture).[5] צעירים אלו ביטאו את התנגדותם באמצעות אפנה, סגנון ומעל לכול מוזיקה מערבית על מופעיה השונים.[6] הם שאפו לסמן את עצמם הן כלפי פנים (ליצור קהילה סגורה המעוררת במשתייכים אליה תחושת שייכות וגאווה) והן כלפי חוץ (להשתמש בסמלים, בריטואלים ובדפוסי התנהגות המשרטטים את גבולותיה של תרבות המשנה אל מול התרבות ההגמוניאלית).

אני מבקש לעסוק בארבעה דפוסים של תרבויות משנה של צעירים וצעירות ישראלים עירוניים שהיו חיקוי מקומי לתופעות דומות במערב. בכל אותן תופעות שימשה התרבות המוזיקלית המערבית, בעיקר תרבות הפופ/רוק, גורם מרכזי בהתגבשות ביטויי המחאה של צעירים. אין אלו תרבויות המשנה היחידות שהתקיימו בחברה הישראלית במחצית השנייה של המאה ה־20, אך הן היו הבולטות ביותר מבין אלו שסימנו עצמן כתרבות משנה של צעירים באמצעות ריטואלים תרבותיים-חילוניים.

במאמר אשתמש בכינויים 'אנטי־שרוליק' ו'פרידה משרוליק' לציון מידת היחס של

4 את המושג 'תרבות הגמוניאלית' פיתח הוגה הדעות המרקסיסטי אנטוניו גרמשי, שכתביו בכלא האיטלקי בשנות העשרים סיפקו השראה לשמאל האירופי החדש. לענייננו, תרבות הגמוניאלית היא צורת שליטה שבה השכבה השלטת יוצרת, בין השאר, תרבות מונופוליסטית להגדרת המציאות החברתית. תרבות זו מעוצבת על פי האינטרסים של השכבה השלטת. שליטה זו אינה מושגת באמצעות כוח אלים. כללי המשחק שהמשטר קובע מובנים מאליהם ומוצגים כסיטואציה שוויונית הקיימת לטובת כלל החברה, גם כאשר הם מכוונים לשרת אינטרסים מסוימים של שכבה צרה או קבוצה חברתית מסוימת. כללי משחק אלו, המבטיחים קיום תקין של ההגמוניה, הם בין השאר צופני הפעלה לשוניים, תרבותיים וחברתיים המוטמעים בחברה על פי צורכי ההגמוניה. צפנים אלו, המוטמעים בדרך כלל בתוך התרבות הפופולארית, קובעים את המותר/ האסור, האויב/ הידיד, האחר/ האני, בקיצור את הגבולות החברתיים והמוסריים של החברה. תרבות הגמוניאלית אינה מונעת או נמנעת מקונפליקטים ועימותים. להיפך, היא מעודדת ולעתים אף יוזמת אותם ובלבד שאינם מפרים את כללי המשחק הבסיסים שקבעה הקבוצה ההגמוניאלית. בלב התרבות ההגמוניאלית מצוי מרכז חברתי-תרבותי שאליו מתנקזים אינטרסים של קבוצות האליטה הפוליטיות, האינטלקטואליות והכלכליות. הגמוניה נחלשת או מתרופפת (הגמוניות נמוכה, העדר הגמוניה, מצב א-הגמוני) עם התהוותן של תרבויות משנה. במצב זה, ההגמוניה עדיין מחזיקה ביכולות כפייה ופיקוח (משטרה, צבא, מערכת חינוך ממלכתית, מנגנונים ביורוקרטיים), אך היא יוצרת מנגנונים לוויסות קונפליקטים פנימיים. ריבוי תרבויות משנה הוא אחד המדדים לכוחה של ההגמוניה. על נושא זה נעמוד בהרחבה בהמשך.

5 במושג 'תרבות הורים' הכוונה לקבוצות ביולוגיות (משפחה) ומוסדיות (החברתיות, משפטיות, החינוכיות והפוליטיות) המהוות כוח סמכותי בעל יכולות אכיפה על צעירים.

6 האזנה, נגינה, כתיבה בעיתוני מוזיקה, חיקוי הלבוש של זמרי רוק, אוצר מילים הלקוח מרפרטואר עולם המוזיקה, קיום הופעות ועוד אלמנטים רבים הלקוחים מן העולם החוויתי שבו המוזיקה ממלאת תפקיד מרכזי או רקע. על תרבות מוזיקלית ראו: מוטי רגב, **סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב תשע"א.

השוליים לתרבות ההגמוניאלית הציונית האשכנזית.[7] המבט מן השוליים - תרבות משנה היא בהגדרתה תרבות שוליים, העשויים להכיל כמה תרבויות משנה או אחת קולנית וגדולה - מכיל בתוכו מבט על החברה כולה. ויותר מכך, כפי שטוענת חנה הרצוג 'חוויה של שוליות [עבור דור מסוים] הופכת לחוויה מעצבת של דורות אחרים'.[8] במאמר זה אסקור כמה תרבויות משנה ואת יחסן לתרבות ההגמוניאלית. מתוך כך נוכל ללמוד על טבעה של תרבות זו האחרונה בכל הנוגע לאחר ולשונה ממנה.

תקופה ראשונה -

'אנטי־שרוליק': התנגדות לתרבות ההגמוניאלית מסוף שנות החמישים עד תחילת שנות השבעים

1. מסוף שנות החמישים עד תחילת שנות השישים: בשנים אלו המדינה היא עדיין גורם מגייס ומניע מרכזי בחברה, אך לצד תרבות הזרם המרכזי מתפתחת החברה הסלונית התל־אביבית בבתיהם של משפחות בורגניות ממוצא אירופי.
2. מסוף שנות השישים עד תחילת שנות השבעים: שנים שבהן המדינה על מוסדותיה הממלכתיים מתחילה לאבד בהדרגה מכוחה. עוד קודם למלחמת ששת הימים וביתר שאת לאחריה החלו להסתמן בחברה הישראלית מגמות של ליברליזציה, פתיחות לתרבות המערבית ועלייה ברמת החיים. לתהליכים אלו נלוו קולות חדשים של צעירים ממוצא מזרחי שהחלו לדרוש את חלקם בעוגת הממלכתיות הישראלית. סביב מועדוני המוזיקה והריקודים בדרום תל אביב, ברמלה ובלוד התרכזו צעירים, רבים מהם מבני עדות המזרח, שהמוזיקה הפופולרית המערבית היתה עבורם ביטוי למחאה נגד ההגמוניה הציונית אשכנזית וסוכני התרבות שלה ובהם הלהקות הצבאיות.

תקופה שנייה -

'פרידה משרוליק': אדישות לתרבות ההגמוניאלית מסוף שנות השבעים עד תחילת שנות התשעים

3. מסוף שנות השבעים עד תחילת שנות השמונים: השנים שלאחר המהפך הפוליטי של שנת 1977. בשנים אלו הואצו תהליכי הליברליזציה בחברה הישראלית, גדל מספרן של התארגנויות

7 את המונח 'פרידה משרוליק' טבע עוז אלמוג בספרו החשוב **פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית**, אוניברסיטת חיפה, חיפה תשס"ד. עוד על הדימוי של שרוליק בהמשך. על תרבות הגמוניאלית ועל ההתנגדות לה ראו הערה 3. על התרבות ההגמוניאלית בישראל ראו: דן הורוביץ ומשה ליסק, **מצוקות באוטופיה: ישראל - חברה בעומס יתר**, עם עובד, תל אביב תש"ן; ברוך קימרלינג, 'מדינה, הגירה והיווצרותה של הגמוניה (1948-1951)' **סוציולוגיה ישראלית**, ב, 1 (1999), עמ' 167-190; הנ"ל, **מהגרים, מתיישבים, ילידים: המדינה והחברה בישראל - בין ריבוי תרבויות למלחמות תרבות**, עם עובד, תל אביב תשס"ד; הנ"ל, **קץ שלטון האחוסלים**, כתר, ירושלים 2001.

8 חנה הרצוג, 'שיח בן דורי: הערות על הסוציולוגיה של דורות', **סוציולוגיה ישראלית**, יא, 2 (2010), עמ' 491.

חוץ־ממלכתיות, גברה השפעתה של תרבות הצריכה האמריקנית ומגמת הקיטוב החברתי והפוליטי החריפה. החברה הישראלית הפכה לחברה פלורליסטית שהכילה קולות והתארגנויות עצמאיות שאינם עולים בקנה אחד עם אופייה ומטרותיה של המדינה. תרבות הפאנק והגותיקה של צעירים באזור גוש דן שהתרכזה סביב מועדונים **כפינגווין**, **ליקוויד** ו**קולנוע דן** בתל אביב היא דוגמה בולטת להתארגנות ססגונית ויוצאת דופן של צעירים א־פוליטיים המביעים את מחאתם כנגד תרבות ההורים באמצעות אפנה ודפוסי התנהגות מערביים.

4. מסוף שנות השמונים עד המחצית הראשונה של שנות התשעים: אלו השנים של רפורמות כלכליות עמוקות, מלחמת לבנון והאינתיפאדה הראשונה, שבעקבותיהן גוברים תהליכי הניכור, ההתמערבות, הכיתתיות והאינדיווידואליזציה של החברה הישראלית. תהליכים אלו מלווים בהתפתחות תרבות הצריכה שסביבה נוצר זן מחאתי חדש, בעיקר של בני נוער, שאף אם אינו עונה על ההגדרה הקלאסית של תרבות משנה כפי שאציג בהמשך הרי ההיבט החזותי-סגנוני בתרבות זו מתכתב עם תרבויות המשנה שקדמו לו. קהילות אלו מתגבשות סביב עיתונות מחתרתית-מוזיקלית - הפנזינים (Fanzines). הללו משמשים בימה הן ליוצרים מוזיקליים בעלי טעם מוזיקלי אנרכיסטי (בעיקר מוזיקת פאנק ומטאל) והן לקבוצות נוער פוליטיות-אנרכיסטיות המייצגות חלופה נאיבית וילדותית לאורח החיים הישראלי.[9]

המשותף לכל המקרים הללו הוא סטייה מן הדימוי הציוני של נעורים. בעשורים הראשונים לקיום המדינה התאפיין האתוס ההגמוני של תרבות הנוער בקו מחשבה של 'נעורים למען החברה' או 'תרבות עבור צעירים' - הנוער והצעירים נדרשו לעמוד לרשות 'תרבות ההורים' וזו מצדה סיפקה להם תרבות. לעומת זאת תרבויות המשנה שאציג להלן התאפיינו ב'נעורים למען הנוער' או 'תרבות צעירים עבור צעירים'. קו מחשבה זה הוא עניינו המרכזי של מאמר זה והוא ממשיך את דבריה של החוקרת רחל אלבוים־דרור. לפי אלבוים־דרור "דור בארץ" שמסמל בעיקר את דור הפלמ"ח ודור מלחמת השחרור ואשר יצר בצלמו דורות מגשימים וחלוציים שבאו אחריו', מחק דורות רבים אשר לא התנהגו בהתאם לציפיותיו או לקודים שקבע. לטענתה, 'דור בארץ' הטיל את צלו על כל היחידות הדוריות שקדמו לו, ונשכחו ארבעים-חמישים השנים הראשונות של חיי הנוער בארץ והמאבקים בין תרבויות הנוער השונות על כיבוש ההגמוניה הישובית'. ברוח דברים אלה אני מבקש לטעון כי הדימוי של "דור בארץ" לבושי חול וחגור וכבדי נעליים, ונוטפים טללי נעורים עבריים'[10] הילך קסמים על החוקרים שחקרו את קבוצות הנוער בני הדור המאוחר יותר

9 קבוצת הגיל הנחקרת במאמר זה היא ברובה נערים בגיל העשרה לחייהם עד לגיל הגיוס לצבא (15-18). יוצאי דופן הם המקרים האלה: בקבוצות הנוער הסלוני בתחילת שנות השישים היו גם נערות, אך במקורות שעמדו לרשותי הודגש יותר הממד הגברי; בקבוצות הטדי בויס הישראלים שניגנו במועדוני דרום תל אביב, לוד ורמלה בסוף שנות השישים היו גם צעירים אחרי שירותם הצבאי. בקבוצות הפאנק והגותיקה התל־אביביות ובין כותבי הפנזינים בשנות השמונים והתשעים כבר ניכר מספרם הרב של בנות בגיל העשרה שהשתתפו בתרבויות המשנה הנזכרות כאן.

10 רחל אלבוים־דרור "הוא הולך ובא, מקרבנו הוא בא העברי החדש": על תרבות הנוער של העליות הראשונות', **אלפיים**, 12 (1996), עמ' 105.

משנות המדינה הראשונות ועד סוף שנות התשעים. לעומת זאת, נשכחו אלו אשר לא 'נטפו טללי נעורים עבריים', ואלו אשר לא נרתמו ל'חלוציות ממלכתית'. ספרות המחקר מציינת צעירים אחרים רק בהקשר של התארגנויות של חבורות רחוב, עבריינות, פשע, אלימות וסטייה. מאמר זה מבקש להציג תמונה שלמה יותר של צעירים שלא היו עבריינים, שנשרו מבתי ספר או שהסתבכו עם רשויות חוק כאלו או אחרות, צעירים שהביעו את מחאתם כנגד המדינה ומוסדותיה באמצעות תרבויות המשנה המבוססות על סגנון ומוזיקה חתרניים ומרדניים לתקופתם.[11]

איני בא לטעון כמובן כי אלו הן תרבויות המשנה היחידות שהתקיימו בתקופה הנדונה. ככל שמגמת ה'פרידה משרוליק' הלכה והעמיקה ומגמות הפיצול וההטרוגניות בתרבות הצעירים הלכו וגברו)'הגמוניות נמוכה') כך נוצרו יותר ויותר תרבויות משנה שהמוזיקה, התקשורת החזותית והסגנון מילאו בהן תפקיד מרכזי, החל בתרבות המזרחית (תרבות קסטות התחנה המרכזית) בסוף שנות השבעים, דרך תרבות ההבי מטאל של שנות התשעים, וכלה בתרבויות ההיפ הופ הטראנס מסוף שנות התשעים, ולבסוף גם התרבות הערבית-ישראלית. עם זאת, נראה לי שהללו היו מוחצנות ומרדניות יותר (כמובן ביחס לתקופתן) הן מבחינת המראה והלבוש והן מבחינה פוליטית-חברתית (החברה סלונית, צעירי מועדוני דרום תל אביב, לוד ורמלה, הפנזינים).

I מושגי יסוד

קודם שאפנה לדון בהרחבה בתרבויות משנה של צעירים ישראלים, מן הראוי לעמוד תחילה על משמעות המושגים 'תרבות צעירים מודרנית' (סעיף א להלן) ו'תרבות משנה' (סעיף ב).

א. תרבות הצעירים המודרנית צמחה בתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה והיא תוצר של תרבות הצריכה. עם זאת, התנאים שהובילו לצמיחתה התקיימו כמובן עוד קודם לכן. כבר בשנות העשרים והשלושים היה אפשר להבחין בצעירים בני עשרה שפיתחו דפוסי צריכה ובילוי שלא ברוח תרבות ההורים. מגמה זו התחזקה בעקבות השינויים הפוליטיים והתרבותיים שנוצרו לאחר מלחמת העולם השנייה.[12] בהשפעת התרבות האמריקנית נוצר דימוי חדש של נעורים שלא נתפסו עוד כשלב הכנה לבגרות אלא מבחינות מסוימות 'כשלב

11 שם. וכן ראו: רות סוצ'י וראובן כהנא (עורכים), **נעורים בישראל: קיץ 1993**, אקדמון, ירושלים תשנ"ד, בעיקר עמ' 22. קובץ מאמרים זה מדגים היטב גישה זו. לטענת העורכים נוער ישראלי מורכב אך ורק מן הקבוצות שצוינו לעיל. לטענתם קבוצות הנוער האחרות, שאינן נדונות בקובץ, הם נוער ערבי וחרדי.

12 Oded Heilbronner, "From a Culture *for* Youth to a Culture *of* Youth", *Contemporary European History,* 17, 4 (2008), pp. 575-591; Stephen Lovell (ed.), *Generations in Twenties-Century Europe,* Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007; Axel Schildt & Detlef Siegfried (eds.), *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980, Berghahn Books, New York 2007; David Fowler, Youth Culture in Modern Britain, c. 1920-c. 1970: From Ivory Tower to Global Movement - a New History,* Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, ch. 2 ; idem, *The First Teenagers: the Lifestyle of Young Wage-Earners in Interwar Britain,* Woburn Press, London 1995

אחרון של ההתפתחות האנושית שמסתיימת לערך בגיל 30 ושהחיים לאחריה הנם או ירידה מתמשכת במדרון החיים או חיים חסרי עניין ותשוקה'.[13] כמו כן תופעת הבייבי בום (baby boom) למן סוף שנות החמישים של המאה ה־20 שבה גדל באופן ניכר מספר הצעירים בעולם המערבי (ולא רק בו), הביאה את הרשויות הממלכתיות השונות להיערך בהתאם: הוקמו מערכות חינוך, רווחה, שיכון ותעסוקה שנועדו בראש ובראשונה עבור צעירים. זהו היבט נוסף שהביא לשינוי משמעותי במושג הצעירות. ואכן, משנות החמישים החלו גם בני גיל 15 ומעלה להיכלל בקטגוריה 'צעירים'.[14] בארצות הברית נוסף למושג ה'צעירות' כבר בשנות הארבעים מושג חדש, ה־teenager. מושג שביטא את תרבותם של בני ה־12-13 ומעלה שיצרו תרבות צריכה ייחודית משל עצמם, ואילו את היכולת, התנאים והכלים לכך סיפקה להם 'תרבות ההורים'.[15]

בעקבות שינויים אלו הפכו הצעירים החל משנות השישים של המאה ה־20 לגורם מכריע בכלכלת השוק שהפכה יותר ויותר לכלכלת שוק צריכה של צעירים ועבורם. עם העמקת תהליכי האמריקניזציה והגלובליזציה בעולם המערבי וצמיחתה של כלכלת שפע, התפתח שוק צריכה גדול בהיקפו אשר פנה בראש וראשונה לבני ולבנות העשרה והעשרים לחייהם. לשינוי צרכני זה התלווה גם שינוי טכנולוגי מהיר ומרשים שבא לידי ביטוי בפיתוח מוצרי צריכה טכנולוגיים המיועדים לצעירים. העמדת הטכנולוגיה במרכז תהליכי הייצור המודרניים העניקה לצעירים יתרון ניכר על פני הדור המבוגר שהיה שמרני ומסורתי יותר. כמו כן קודים תרבותיים, הג'ינס והרוקנ'רול למשל, שנוצרו בארצות הברית הפכו במהירות לקודים בין־לאומיים שלצד טכנולוגיה מתקדמת היו לסימני היכר של תרבות הצעירים (שלא כבעבר תרבות עבור צעירים).[16]

לסיכום, תרבות גיל העשרה החלה להיחשב לראשונה משנות הארבעים פלח צרכני ראשון במעלה בכלכלת המערב. ויותר מכך, צעירים וצעירות אלו הפכו לישות חברתית-תרבותית מובחנת משעה שהיו לגורם צרכני מרכזי שגם קבוצות גיל מבוגרות יותר החלו לחקות את דפוסי התנהגותם. עובדה זו הגדירה את הצעירים על פי הרגלי הצריכה שלהם שתחילתם בגיל העשרה והם מסתיימים אי שם במעמקי שנות ה־30 לחייהם. וכך סגנון החיים החדש שכלל מוזיקה פופולרית, סגנונות לבוש ואכילה כבר לא הבדיל בין הורים לבין בניהם ובנותיהם.

בהקשר זה יש לציין את הניגוד הפנימי שאפיין את תרבות הצעירים: מצד אחד היו אלה צעירים שיצרו את תרבותם בעצמם, אך מצד אחר הם נזקקו למסגרות כלכליות וטכנולוגיות שסיפקו להם המבוגרים (מדמי כיס לקניית דיסק ועד למשכורת ממקום עבודה). עם זאת אין לראות בכך ביטוי

13 קולקטיב (לעיל הערה 1), עמ' 9-10.

14 למשל בדוחות ממשלתיים בבריטניה משנת 1959 'צעירים' הם בני גיל 15 שכבר אינם לומדים ושנקלטו במקומות עבודה. עודד היילברונר, **אנגליה חולמת: הביטלס, אנגליה ושנות השישים**, כרמל, ירושלים תשס"ח, פרק 1. Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-c. 1974*, Oxford University Press, Oxford 1998

15 Talcott Parsons, 'Age and Sex in the Social Structure of the United States', *American Sociological Review,* 16 (October 1942), pp. 604-616; Jon Savage, *Teenage, The Creation of Youth 1875-1945,* Pimlico, London 2008, ch. 7

16 אריק הובסבום, **עידן הקיצוניות: המאה העשרים הקצרה 1914-1991** (תרגמה כרמית גיא), עם עובד, תל אביב תש"ס , עמ' 290-294.

להתנגשות בין־דורית או למתח בין דור ההורים לצעירים אלא לקיומן במקביל של שתי מגמות הנהנות מפירותיה של תרבות הצריכה הקפיטליסטית. זאת כמובן, כל עוד תרבות הצעירים אינה בעלת מצע פוליטי המבקש לערער על הסדר הבורגני וכלכלת השוק.[17]

ב. המושג 'תרבות משנה' הפך למושג מקובל בתחום לימודי התרבות בהשפעת 'מרכז בירמינגהם לתרבות בת זמננו', מרכז שפעל באוניברסיטת בירמינגהם למן שנות השישים ועד שנת 2001. המרכז, שכלל חוקרים בעלי נטיות מרקסיסטיות-גרמשיאניות בולטות, ובראשם חוקר התרבות סטיוארט הול, החל לפרסם שורה של מחקרים העוסקים ב'תרבויות משנה' של צעירים אנגלים.

יש לציין כי בהשפעת אסכולת פרנקפורט, השמאל האנגלי הישן (ריימונד ויליאמס, ריצ'רד הוגארט שהיה המנהל הראשון של מרכז בירמינגהם, וא"פ תומפסון) והשמאל האירופי החדש, קיבל המושג 'תרבות' משמעות שונה ונתפס מעתה כאורח חיים.[18]

מושגי ההתנגדות והחתרנות תופסים מקום מרכזי בהבנת המושג 'תרבות משנה' של צעירים. בעקבות גרמשי טענו חוקרי המכון (וסטיוארט הול בראשם) כי דפוסי התנגדות ומחאה במשטרים קפיטליסטיים באים לידי ביטוי באמצעות דימויים מתחום אורחות החיים: אפנה, מוזיקה, אופן דיבור ושפת גוף. בדרך זו יכולים הצעירים - אף בחברה שבה השכבות הבורגניות-הקפיטליסטיות מקיימות את שליטתן באמצעות בעלות על אמצעי הייצור, הענישה והאכיפה - לקרוא תיגר על המערכת ההגמונית באמצעות הסגנון שלהם. ההגמוניה מוכנה מצידה להכיר בתרבויות משנה אלו תוך משא ומתן, שכן בסופו של דבר היא מנטרלת מרכיבים סגנוניים אלו באמצעות הטמעתם במערכת הכלכלית-הקפיטליסטית.

חוקרי המרכז התרכזו באורחות החיים (תרבויות) של צעירים שעלו ופרחו בבריטניה לאחר מלחמת העולם השנייה. לשיטתם, היחס לתרבויות אלו (subcultures) הוא דוגמה לאופן שבו 'ההגמוניה התרבותית', במושגים גרמשיאניים, פועלת בתנאי השיטה הקפיטליסטית הבריטית. חברי תרבויות משנה אלה היו צעירים בגיל העשרה (לטענת מרבית החוקרים, צעירות היו מיעוט זניח בתרבויות משנה אלה) שסירבו להתנהג בשעות הפנאי שלהם על פי קוד ההתנהגות של התרבות ההגמוניאלית של תרבות ההורים.

בניגוד למחקרים הראשונים על תרבויות משנה של צעירים שנעשו בארצות הברית על ידי סוציולוגים ואנתרופולוגים המזוהים עם אסכולת שיקגו, ושהתמקדו בגילויי עבריינות ואלימות של צעירים אמריקניים ובחבורות הרחוב בסביבה האורבנית, חקר מרכז בירמינגהם את דרכי ההבעה הייחודיים של צעירים ממעמד הפועלים ומשכונות מהגרים צבעוניים שעברו להתגורר במרכזים האורבניים בבריטניה. הופעתם של צעירים אלה, טוען דיק הבדיג' אחד החוקרים הבולטים במרכז, 'סימנה באופן מרהיב את שבירתו של הקונצנזוס שהתהווה לאחר המלחמה'. או במילים אחרות, ריבויין של תרבויות משנה מעיד על חולשתה של התרבות ההגמוניאלית.

בעקבות חוקרים (סמיוטיקאים ואנתרופולוגים), צרפתים בעיקר, כמו רולאן בארת,

17 כך במקרה של תרבויות המשנה הבריטיות החל בשנות החמישים דרך תקופת הפאנק וכלה בתקופתנו. לעומת זאת אפשר לראות בתרבות גלוחי הראש הנאו-נאצית או להבדיל במרידות הסטודנטים של שנת 1968 תופעות של תרבויות משנה שניסו לערער על הסדר הפוליטי המקומי או הסדר הבורגני.

18 ראו הערה 4.

ז'אן ז'נה וקלוד לוי־שטראוס היו חוקרי המרכז הראשונים שהפנו את תשומת הלב לערך הסימבולי של הסגנון. הסגנון נתפס כצורה של סירוב, וכמאפיין הבולט ביותר של תרבויות המשנה של צעירים בריטיים. חוקרי המכון התמקדו במערכות הסימנים ובמשמעויות שיצרו תרבויות המשנה האנגליות, כמו גם לטקסים ולמערכת האסוציאציות הסבוכה שלהם המהווים מערכת של משמעות בעלת ערך תרבותי. לטענתם, בניגוד לצעירים האמריקניים שביטאו את התנגדותם בדרכים אלימות, הצעירים הבריטיים ממעמד הפועלים הביעו את מחאתם באמצעות סגנון ייחודי שכלל מוזיקה, לבוש, תספורת ודפוסי בילוי. הם סברו, בעקבות רולאן בארת, כי סגנונות תרבותיים-עיצוביים, כגון אפנה, קצב מוזיקלי חדש, צורת הליכה ותנועה הם מסמן תרבותי חדש שיש להביא בחשבון במיפוי החברה הפוסט־מלחמתית. במאמר זה אלך בעקבות חוקרי המרכז במיפוי (חלקי) של החברה הישראלית.[19]

II הממסד הציוני ויחסו לצעירים

בחלק זה שלפנינו אני מבקש לעמוד בקצרה על מגמות מרכזיות ביחסו של הממסד הציוני (מפלגות הפועלים, המפלגות הסוציאליסטיות ומוסדות ההתיישבות העובדת) כלפי תרבויות צעירים בתקופת היישוב. מגמות אלו המשיכו ביתר שאת בעשורים הראשונים לקיום המדינה.[20]

19 על אסכולת בירמינגהם, למרות השפעתה הרבה, נמתחה ביקורת מכיוונים שונים. ראשית, מבקריה טוענים כי התעלמה מן ההיבט המגדרי וממקומן של נשים בתרבויות המשנה האנגליות. ביקורת אחרת, מלבד ההיבט המגדרי העומד בלב הביקורת על פרסומי מרכז בירמינגהם, היא תיאוריית הפוסט תרבויות משנה (post subcultural theory) הגורסת כי בעשורים האחרונים אין תרבות דומיננטית ולכידה אחת אשר נגדה מחו תרבויות המשנה. ביקורת זו מבקשת לתת לגורמים ויזואליים-גלובליים הנסמכים על תרבות השוק והפרסום משקל מכריע בניתוח תופעות של תרבויות צעירים. בניגוד לטענתם של דיק הבדיג' ואסכולת בירמינגהם, חברי תרבויות המשנה מביעים את מחאתם כנגד תופעות ויזואליות כגון אפנה או תספורת, שהם תוצר של שוק הצריכה והפרסום הכופה עצמו עליהם - הם מאמצים את סממניו של שוק זה כצרכנים רגילים, ולא מתוך רצון למרוד או למחות. הביקורת מנסה להמעיט בערכן של תופעות מקומיות-אותנטיות הנעוצות בגורמים חברתיים-מעמדיים, כפי שמנסים הול וחבריו לעשות. נוסף על כך, תאוריית תרבות המשנה המסורתית מבית מדרשם של הול וחבריו מבקשת לתאר התפתחות לינארית של התופעה משנות החמישים ועד סוף שנות השבעים, כאשר תרבות הפאנק מהווה את שיאה. מבקריהם טוענים כי לא ניתן לדבר על קו לינארי שכזה. הם מתארים תופעות של תרבויות צעירים אשר קמות, נופלות וזוכות לתחייה מחודשת במשך אותה התקופה. אחדים אף טוענים כי נטילת חלק בתרבות השנה, בסטייל הוויזואלי, אינה נעשית באופן טוטלי, כלומר צעירים מקדישים רק חלק מזמנם לטקסים ולאופנת תרבות המשנה. לבסוף, רבים ממבקרי אסכולת ברמינגהם מתארים תרבויות משנה המכילות בתוכן אלמנטים סותרים אשר לא תמיד מביעים מחאה כלפי תרבויות דומיננטיות, אלא לעתים אף משתפים עמן פעולה, כמו למשל השימוש בתרבות האינטרנט כהבניית תרבות משנה וירטואלית של צעירים. מבין המחקרים הבולטים באסכולה זו ראו במיוחד: Andy Bennett & Keith Kahn-Harris (eds.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Palgrave Macmillan, London 2004; Sara Thornton, 'The Social Logic of Subcultural Capital', in: Sara Thornton & Ken Gelder (eds.), *The Subcultures Reader,* Routledge, London 1997

20 על תרבות הגמוניאלית והאופן שבו היא שולטת ראו הערה 4.

כיוון שענייננו כאן הוא תרבות צעירים עירונית, אפתח בתיאור קצר של היחס לעיר באידאולוגיה הציונית על זרמיה השונים. לאורך ההיסטוריה ניזונו היהודים מתרבות העיר. מרבית היהודים - בתקופות שחיו בארץ ישראל או מחוצה לה - חיו או עבדו בעיר וגם כאשר מנעו מהם להתיישב הם שאפו לצורת חיים זו. כידוע דחתה הציונות ההגמוניאלית, בניגוד לחוגים הרביזיוניסטים וה'אזרחים' בתנועה הציונית, את התרבות העירונית וראתה בחיי הכפר תנאי הכרחי ליצירת 'אדם חדש'. העיר, לעומת זאת, היתה בעיקר מקור לגיוס צעירים לעבודה ולהגשמה בכפר ובחקלאות.[21]

למרות חילוקי דעות בכל הנוגע לתחומי הפעילות התרבותיים והפוליטיים בין (ובתוך) הציונות ההגמוניאלית לבין זרמים ציוניים ויהודיים אחרים, הרי ביחס לצעירים ותרבותם שררה הסכמה נדירה: כל המחנות הפגינו יחס שלילי או חשדני כלפי צעירים שלא הלכו בתלם שהכתיבו להם מנהיגיהם.[22] אף שבמהותה היתה הציונות תנועה צעירה שהעלתה על נס את רעיון הנעורים, כמו בתנועות לאומיות אירופיות רבות אחרות,[23] היא דחתה את תרבויות צעירים שלא אימצו את 'תרבות ההורים', קרי את רעיון החלוציות, ההגשמה, כיבוש השממה וההגנה על הארץ. התארגנויות מדומות או אמתיות של צעירים בתוך מפלגות ציונות נתפסו כניסיון למרד שרק הוסיף ממד נוסף ליחס החשדני כלפי צעירים ותרבותם.[24]

אלבוים־דרור טוענת כי הקיבעון על נוער תש"ח ומורשתו רושש את חקר השיח על תרבויות נוער אחרות שקדמו לו (ולטענתי גם אלו שבאו אחריו), והתעלם מקולות

21 רינה פלד, **'האדם החדש' של המהפכה הציונית: השומר הצעיר ושורשיו האירופיים**, עם עובד, תל אביב תשס"ב, עמ' 115-116. לדעת אמיר בן פורת תרבות תנועת העבודה גרמה לכך 'שתרבויות אחרות נדחקו לשוליים או ממש נדחו'. ראו: אמיר בן פורת, **היכן הם הבורגנים ההם? תולדות הבורגנות הישראלית**, מאגנס, ירושלים תשנ"ט, עמ' 95. ראו גם: עוז אלמוג, **הצבר: דיוקן**, עם עובד, תל אביב תשנ"ז. על היחס השלילי לעיר ולחיים אורבניים ראו: טובי פנסטר וחיים יעקובי (עורכים), **עיר ישראלית, או, עיר בישראל?: שאלות של זהות, משמעות ויחסי כוחות**, מכון ון ליר, ירושלים תשס"ז, עמ' 7-19; היילברונר 'הקדמה', בתוך: הנ"ל ומיכאל לוין (עורכים), **העיר הישראלית: העיר העברית האחרונה?**, עמ' 6-15.

22 'אתם סמרטוטים' קרא חבר הכנסת אליעזר לבנה ממפלגת מפא"י לעבר חברי תנועות נוער. ראו: אלי אייל, 'הסטודנטים-ציבור אדיש', **הארץ** 6 בפברואר 1958. כמובן שבכך לא היתה הציונות ההגמוניאלית יוצאת דופן. יחס בלתי אוהד ואף עוין לצעירים הוא תופעה מקובלת בתרבויות רבות. ראו הערה 10, וכן Leon Sheleff, *Generations Apart: Adult Hostility to Youth,* McGraw Hill, New York 1981. התפיסה שחוויה דורית מעצבת התנהגות ומובילה לשינוי, אי־שקט, מרי ומחאה מקורה במאמרו של קרל מנהיים: Karl Mannheim, 'The Problem of Youth in Modern Society', idem, *Diagnosis of our Time: Wartime Essays of a Sociologist,* Oxford University Press, London 1943, pp. 1-53. דיון סוציולוגי בנושא זה, בהמשך לתפיסתו של מנהיים, על בסיס המקרה הישראלי ראו: חנה הרצוג, 'דורות מזה ומזה: הצעה לדיון דורי על השיח הסוציולוגי' **סוציולוגיה ישראלית**, י (2008-2009), עמ' 285-259.

23 פלד, **'האדם החדש' של המהפכה הציונית**, עמ' 29-30.

24 יונתן שפירא, **עילית ללא ממשיכים: דורות מנהיגים בחברה הישראלית**, ספרית פועלים, תל אביב תשמ"ד, עמ' 93-106. רינה פלד כותבת כי ביקורת צעירי השומר הצעיר על הציביליזציה הבורגנית ליברלית היוותה 'רובד חיצוני בלבד, שמאחוריו קיימים עדיין הגעגועים לעולם הבורגני-ליברלי, ובמידה מסוימת אף לעולם היהודי ממנו התרחקו'. ראו: פלד, **'האדם החדש' של המהפכה הציונית**, עמ' 112-113.

אחרים שלא התאימו לנרטיב־העל הציוני. דמות הצבר המיתולוגי הפך לסטריאוטיפ של הישראליות ואילו קולו של הנער ה'אחר' לא נשמע. לדעתה, ההתייחסות השלילית במחקר לתרבות של נוער זה נובעת מכך שלא התאים לאתוס הציוני או 'לתרבות ההגמונית שדוחה ומתעלמת מכל מה שאינו עולה בקנה אחד עם השקפת עולמה'.[25] כאמור, טענתי היא כי התעלמות זו התקיימה לא רק בתקופה שלפני הקמת מדינת ישראל אלא אף שנים ארוכות לאחריה.

ישנן עדויות לא מעטות לקיומן של תרבויות משנה של בני נוער יהודיים בארץ ישראל גם לפני קום המדינה. אינני מתכוון לאותם צעירים שהשתייכו לתרבות הציונות ההגמוניאלית-הסוציאליסטית אלה דווקא לאלו שביקשו לערער עליה. על אף התיאור המפורט של אלבוים־דרור העוסק בשאלה 'כיצד אמורים ילדי הציונות להתלבש, לדבר, להלך, לחזר אחרי המין השני, לבטא אהבה, עצב ושימחה?' הרי מחקרה עוסק בעיקר בצעירי ניל"י, ב'גדעונים' ובחבורות צעירים אחרות שהתגוררו ביישובים כפריים קטנים ולא בערים הגדולות.[26] מחקרים אחרים שעסקו בחבורות צעירים עירוניות שמרדו בציונות ההגמוניאלית (הכנענים במידה מסוימת, ובעיקר צעירי לח"י ואצ"ל) התמקדו בעיקר בהיבטים פוליטיים אידאולוגים של אותן קבוצות ואילו התחום התרבותי, סגנון הלבוש, דרכי החיזור המוזיקה וכיוצ"ב - כל אלה נשכחו לחלוטין.[27] זהו תחום מחקרי מרתק שרק לאחרונה זכה לתשומת הלב הראויה לו, אם כי חסרה עדיין התייחסות לתקופה שלאחר קום המדינה. יש לקוות כי צעדי הראשונים בתחום זה ישמשו בסיס למחקר מעמיק ורחב יותר.[28]

25 אלבוים־דרור (לעיל הערה 10), עמ' 105, 106.

26 שם, עמ' 107. הנ"ל, 'הגדעונים' **קתדרה**, 46 (1987), עמ' 147-157.

27 אכן, פעילות הקבוצות הללו דומה באופייה לתרבויות משנה של צעירים או לפחות לתרבות משנה שסגדה למושג הצעירות. ואולם הממד הפוליטי-האידאולוגי הבולט בפעילותם שונה לחלוטין מתוכני תרבויות המשנה המובאים כאן. המחקר לא הרבה לעסוק בתרבות הפופולרית הארץ־ישראלית לפני קום המדינה. הבולטים שבהם הם ענת הלמן, **אור וים הקיפוה: תרבות תל אביבית בתקופת המנדט**, אוניברסיטת חיפה, חיפה תשס"ח; תמי רזי, **ילדי ההפקר: החצר האחורית של תל־אביב המנדטורית**, עם עובד, תל אביב תשס"ט; בועז לב טוב, **'בילויים במחלוקת: דפוסי בילוי ותרבות פופולארית של יהודים בארץ ישראל בשנים 1882-1914, כמשקפי תמורות חברתיות'**, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2007; בילי מלמן, 'מן השוליים אל ההיסטוריה של היישוב', **ציון**, סב (1997), עמ' 243-278 ; עפרה טנא, **הבתים הלבנים יימלאו: חיי יום יום בדירות בתל־אביב**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2013.

28 ראו: ניסן שור, **לרקוד עם דמעות בעיניים: ההיסטוריה של תרבות המועדונים והדיסקוטקים בישראל**, רסלינג, תל אביב 2008; ענת הלמן, 'ביגוד וישראליות בשנותיה הראשונות של המדינה', **זמנים**, 110 (2010), עמ' 78-66; אורית רזין, **חובת האהבה הקשה: יחיד וקולקטיב בישראל בשנות החמישים**, עם עובד, תל אביב תשס"ח. ספרה של רזין אמנם אינו עוסק בתרבות צעירים, אך יש בו התייחסות רבה לתרבות הפופולרית לגווניה בשנות החמישים.

III ארבעה טיפוסים של תרבויות משנה של צעירים משנות החמישים ועד שנות התשעים

בחלק המרכזי של המאמר בכוונתי לעסוק בארבעה טיפוסים של תרבויות משנה של צעירים וצעירות עירוניים יהודים שהביעו את מחאתם באמצעות מוזיקה וסגנון ייחודי במחצית השנייה של המאה ה־20. התיקוף במאמר מבוסס על יחסי הגומלין בין תרבויות המשנה לתרבות ההורים, המכונה כאן 'שרוליק', כינוי לדמות הצבר האולטימטיבי הציוני־האשכנזי־החלוצי שיצר בין השאר הקריקטוריסט דוש.

1. תקופה ראשונה - 'אנטי־שרוליק': התנגדות לתרבות ההגמוניאלית מסוף שנות החמישים עד תחילת שנות השבעים

א. הבורגנים המורדים הצעירים: החברה הסלונית בסוף שנות החמישים ותחילת שנות השישים בתל אביב

> מה אני יכול לעשות. מוסיקה עם היא שטחית. מכוניות ורוקנ'רול הם סם החיים החברה הסלונית [...] מבוססת רק על התחייבות אחת: לספק לחבריה מקום באחת הדירות הפרטיות, לפי התור, בו יוכלו לרקוד, 'להשתגע', לתת פורקן לחדוות חיים שלא באה על סיפוקה.[29]

'העשייה בשנות ה־50 קבעה את דמותה של המדינה לעתיד' כך טוען אמיר בן פורת.[30] עשור זה, לדעתו ולדעת אחרים, התאפיין בפסיחה על שתי הסעיפים: העמקת תהליכי הריכוזיות והממלכתיות מזה, ותמיכה בכלכלה קפיטליסטית מזה. דואליות זו באה לידי ביטוי גם בחיי החברה והתרבות, התבססותה של הזהות הקולקטיבית הציונית מחד גיסא, ופריחתם של קולות אחרים, מערביים, אינדיווידואליסטיים מאידך גיסא. דוגמה בולטת לכך היא התרבות של צעירי החברות הסלוניות.

בתחילת שנות השישים מקובל היה לחלק את בני הנוער הישראליים לשני טיפוסים קוטביים. כך למשל הגדיר זאת שר החינוך אז זלמן ארן: האחד 'נוער חדור אידיאליזם חברתי פעיל', והאחר 'בני נוער, שלרגל סיבות בלתי תלויות בהם לא הגיעו לרמת השכלה והתפתחות [...] הלומד שהשפע בבית הוריו [...] מעביר אותו על דעתו. זה אותו נוער, הנוטה לריקנות שבהשתוללות'.[31] החרה החזיק אחריו שבתאי טבת, סופר **הארץ**, שפרסם סדרת מאמרים בפברואר 1958 בשם 'בני המדינה - הנוער החדש', שעסקה בבני הנוער של שני העשורים הראשונים. בתיאוריו מתוארת הקבוצה שאינה חדורת רוח הגשמה ועשייה כריקנית ורודפת שעשועים.[32] גבריאל מוקד במאמרו

29 שלום כהן, 'מה מריץ את רוני', **העולם הזה**, 28 בדצמבר 1960.

30 אמיר בן פורת, **כיצד נעשתה ישראל קפיטליסטית**, פרדס, חיפה תשע"א, עמ' 64.

31 זלמן ארן, 'בתמורות בחברה הישראלית', **דבר**, 17 באוקטובר 1963, מצוטט אצל ש"נ אייזנשטדט ואחרים (עורכים), **ישראל - חברה מתהווה: ניתוח סוציולוגי של מקורות**, מאגנס, ירושלים תשל"ב, עמ' 680.

32 שבתאי טבת, 'בני המדינה - הנוער החדש', **הארץ**, 5, 7, 14, 28 בפברואר 1958.

'מה קורא הנוער' מציין כי הנוער החלוצי המאורגן בתנועות נוער משכיל יותר מהנוער העירוני, הבורגני רודף השעשועים 'שכמעט ולא קרא כלום. נוף תרבותי עגום ומשעמם'.[33]

ואכן, דימויים אלו שרווחו בעשור הראשון של מדינת ישראל שיקפו שני מוקדים של תרבויות נוער וצעירים: האחד, תנועות הנוער שהיו הבולטות ביותר. ההשתייכות לתנועות נוער היתה כרוכה בהתחייבות לאורח חיים מסוים ולאידאולוגיה מסוימת (כפי שבאה לידי ביטוי בנאום המפורסם שנשא דוד בן־גוריון לפני צעירי תנועות הנוער בשייח מוניס בשנת 1954), וביטוייה היו אין־ספור פעילויות חברתיות ותרבותיות בעלות אופי חלוצי. מרבית בני הנוער הישראלי, בני 10-18, השתייכו לתנועת נוער כזו או אחרת.[34] הביטוי הטקסי־תרבותי הבולט ביותר לסגנון חיים זה ולתרבות הציונית היה פסטיבל הריקודים בקיבוץ דליה שהתקיים עד סוף שנות השישים.

המוקד השני של תרבויות נוער היו צעירים עירוניים שהתארגנו במסגרות אחרות, אלו היו ה'מתבודדים' וה'סלוניים'.[35] 'המתבודדים' היו צעירים ששאפו לפתח תרבות אזרחית בעיר ברוח המועדונים הבלתי מפלגתיים. כך לדוגמה בשנת 1952 קמה קבוצת צעירים תל־אביבית בשם 'לכד: גוש נוער ישראלי' שפעלה 'למנוע את חורבן המדינה [...] ולהעמידה על רגליה'. הקבוצה, שמזכירה בתכניה את קבוצת הכנענים, תבעה לאמץ את 'התרבות הישראלית העתיקה תוך התאמתה לאקלימה הרוחני של הארץ ולקדמה התרבותית בעולם [...] אין להירתע אף מנקיטת אמצעים חמורים ביתר כדי להוציאה אל הפועל'. בעיתון הקבוצה מציין מנהיגה כי מדובר בקבוצה מצומצמת של צעירים שאכפת להם. הכותב יוצא נגד תנועות הנוער הקיימות המזוהות עם אידאולוגיה מפלגתית מסוימת. בסיפור 'אחד משלנו' המופיע בכתב העת של הקבוצה משורטטת דמותו של דני, נער בן 16, המתגורר בעיר הגדולה, מעשן, מתנגד לתכנית הלימודים בבית ספרו ובז למשתייכים לתנועת הנוער.[36] תנועת נוער אחרת בשם 'נוער לנוער' היתה שביל ביניים 'בין נוער שבחר בחיי חקלאות [תנועות הנוער החלוציות] לבין החברה הסלונית.' התנועה ביקשה לחנך את חבריה לאזרחות טובה 'ולהכשיר את האזרח של מחר' והתנגדה לצורת החיים ולאידאולוגיה של תנועות הנוער המסורתיות־החלוציות אשר התעלמו לשיטתה מן המציאות החדשה בארץ, שבה רבים מבני הנוער כבר לא נמשכו אחר חיי ההגשמה בקיבוץ.[37]

חבורת נוער עירונית בעלת אופי שונה לגמרי היתה החברה הסלונית. עד עתה נטה

33 גבריאל מוקד, 'מה קורא הנוער', **הארץ**, 28 בפברואר 1958. ראו גם הערה 20.

34 'החברות בתנועות נוער: לקט סטטיסטי' **מגמות**, י"א (תשכ"א), עמ' 191-194. בשנת 1965 עדיין השתייכו כ־40 אחוזים מבני הנוער בני 10-18 לתנועות נוער. ראו אברהם אדרת, **תנועות הנוער בישראל**, משרד החינוך והתרבות, ירושלים תשכ"ה, עמ' 14; חיים אדלר ויוחנן פרס, 'תנועת הנוער והחברה הסלונית', בתוך: ש"נ אייזנשטדט ואחרים (עורכים), **חינוך וחברה בישראל**, אקדמון, ירושלים תשכ"ח.

35 '90 אחוז מחברי הסלונים' **אנחנו**, 9, 17 במאי 1955. למרות שבמוקד חלק זה החברות הסלוניות הרי באותה תקופה את מרב תשומת הלב של הרשויות והתקשורת קבלו נוער עבריין ממשפחות בורגניות (בני טובים) שמספרם הלך וגדל משנה לשנה ונוער שקרא ספרות תועבה. דוד רייפמן,"הערות אחדות לעבריינות הנוער מבחינת משמעותה החברתית" **עלון האגודה הישראלית לקרימינולוגיה**, 2 (1958), עמ' 1-5. על נוער וספרות תועבה ראו בעיקר בתיקי גנזך המדינה המוקדשים לנושא. גנזך המדינה- גל /7 1426 או גל 4854/16.

36 הציטוטים מתוך: **אש: עיתון נוער ישראלי** בהוצאת גוש נוער ישראלי 'לכד', תשרי-חשון, תשי"ב.

37 נתן דונביץ, 'תנועת נוער על מפלגתית', **הארץ**, 19 בינואר 1959, מצוטט אצל אייזנשטדט (לעיל הערה 31), עמ' 709.

הדיון המועט בתופעה להציגה, שלא בצדק, כתרבות של נוער משועמם וצרכני.[38] אני סבור שזוהי הדוגמה הבולטת הראשונה לתרבות משנה של צעירים בורגנים ישראלים. מקור השם במאפיין המרכזי של תרבות זו: ריקוד אינדיווידואלי לצלילי מוזיקת רוקנ'רול בסלון בית ההורים, בניגוד לריקוד העממי שהתקיים במקום פתוח או במועדון. התרבות הסלונית ביטאה את ההתנגדות לאורח החיים של תנועות הנוער. יש לציין שחבורות סלוניות צעירות היו עוד לפני קום המדינה, אך לקראת סוף שנות החמישים הלך וגדל מספרן ונוסף להן אופי מרדני. מרבית הצעירים היו תלמידי בתי ספר עיוניים בעיקר בצפון תל אביב, אולם היו גם אלה שהשתייכו הן לתנועות הנוער והן לחבורות הסלוניות, וכן כמה חיילים בשירות סדיר.[39]

לחברות הסלוניות לא היה ארגון כלל־ארצי ולא היתה להן מטרה אידאולוגית או ציבורית. כמו חבריהם במערב (לדוגמה הטדי בויס או המודס האנגליים), הם יצאו כנגד אורחות החיים המקובלים בחברה, אך לא העמידו להם חלופה. הם היו 'נגד עיסוק בפוליטיקה, נגד הקיבוצים, נגד יישובי הספר, נגד הצבא'.[40] התרבות שרצו ליצור היתה 'חיה ותן לחיות' בארץ הזאת. אין מדובר בתופעה של מרדנות משמעותית כנגד דור ההורים זולת התביעה המעורפלת לבסס את 'היסוד האזרחי' בחיי הצעירים הישראלים.[41] הדגש בפעולתם היה צרכני בעיקרו: ביקור בקולנוע, ריקודים, ובעיקר האזנה למוזיקה משחקי חיזור ופעילות מינית. באמצעות אימוץ של דפוסי ההתנהגות של הבורגנות האמידה, ביקשה החברה הסלונית לערער על נציגיה הצעירים של התרבות ההגמוניאלית - תנועות הנוער. מאפייניה העיקריים של תרבות המשנה הסלונית היו שמיעת מוזיקה בשפה זרה, (רוקנ'רול), עישון, לבוש מערבי־אופנתי (ז'קט בעל צווארון אופנתי ומכנסי ערב) נהיגה במכונית (רצוי אמריקנית), אכילת ממתקים וכריכי בשר, שתיית בירה ואווירה ארוטית־מינית.[42]

החבורות הסלוניות אימצו לעצמן כינויים שהבדילו אותן מתנועות נוער אחרות. בצפון תל אביב היתה חברת 'קאדילק', חברת 'פלאמינגו', חברת 'אלביס', חברת 'גזית', חברת 'טנגו'.[43] הבדל נוסף היה הדגש על הופעה חיצונית. אמנם גם חברי תנועות הנוער הישראליות הבדילו עצמם מחבריהם בתנועות נוער אחרות באמצעות הלבוש. אולם חברי החבורות הסלוניות פיתחו תרבות צריכה ייחודית בתחום הלבוש וההופעה החיצונית. ז'קטים איטלקיים בעלי צווארון רחב, נעלי שפיץ שחורות, מכנסיים צמודים עם חגורה

38 המאמר המחקרי היחידי שנכתב בנושא, על פי מיטב ידיעתי, הוא של אדלר ופרס (לעיל הערה 34).

39 'האם זהו באמת הנוער המובחר', **אנחנו**, 25 במאי 1955.

40 רם אורן 'סודותיה של החברה הסלונית', **אנחנו**, 30 במרס 1955.

41 שם. אהרון לירון, 'בעיות הנוער בגבעתיים', **ניסיונות טיפול בנוער במרחב פתוח**, מצוטט אצל אייזנשטדט (לעיל הערה 31), עמ' 694.

42 הלל ברזל, 'חבורות נוער: טיפוס חדש של התארגנות נוער בארץ', **חינוך ותרבות בתל־אביב-יפו**, עיריית תל אביב, תל אביב תשכ"ג, עמ' 8-9, 32-33; אדלר ופרס (לעיל הערה 34), עמ' 363; שבתאי טבת, 'האוניברסיטה והדיסקוטק', **הארץ**, 28 בספטמבר 1966.

43 אורן (לעיל הערה 40).

כסופה - זה היה המראה השכיח בקרב חברי החבורות הסלוניות בישראל, ולא רק בה.[44]

בעיתונות התקופה אפשר למצוא התייחסויות רבות להתנהגות המרדנית של החבורות הסלוניות. מרבית הכתבות היו בעלות אופי ביקורתי.[45] גילויי הנהנתנות שבאו לידי ביטוי בצריכת 'מוזיקה קלוקלת' ואפנה עוררו דחייה וחרדה בקרב האליטות המחנכות בישראל וכמובן בקרב מנהיגי תנועות הנוער שחששו ממעבר של חניכים לשורות החבורה הסלונית. דוגמה טיפוסית לתגובת הממסד אפשר למצוא באופן שבו תוארו חבריה של חברה סלונית תל־אביבית ששמה 'תכלת': רעשניים, מעשנים כבדים, זללניים כרוניים ובעלי נטיות מיניות שאינן מוסריות. התנהגותם המרדנית באה לידי ביטוי ברמיזות מיניות שנבעו מאופן ריקודם ('תנועות אלביס' כפי שכונו תנועות הירכיים), במהומה ובלכלוך שחוללו בבתי הוריהם, ובלעג כלפי על כל תוכן בעל מאפיינים ישראליים־ציוניים.[46]

בתחילת שנות השישים הגיע ריקוד הטוויסט למועדונים ולחבורות הסלוניות של תל אביב. דיווחים על התופעה הופיעו בשנת 1962, בהפרש של כמה ימים, גם **בעולם הקולנוע** וגם **בהעולם הזה**. בשני העיתונים התייחסו ללהקת **ההדים**, הרכב שהופיע מדי ערב במועדון צברה וחבריו היו בין הבולטים בחבורות הסלוניות התל־אביביות.[47] שנים אחר כך סיפר אחד מחברי הלהקה: 'היינו מאושרים שמישהו בכלל נתן לנו להופיע במועדון שלו [...] כולנו הושפענו מהמוסיקה האמריקאית ויכולנו ללמוד את השירים רק ממצעד הפזמונים שקלטו דרך תחנת הרדיו ברמאללה, וממישהי שהיו לה תקליטים והיתה עושה מסיבות'. אחרי חזרות מפרכות, עטו על עצמם חברי הלהקה 'מעילי קשקשים מבריקים, חולצה לבנה ועניבת פרפר הנענבת מתחת לצווארון וזוג נעלי שעוונית לבנות'. כחברי להקת טוויסט הרגישו חברי הלהקה מנודים: 'אתה יודע מה היה בישראל באותה תקופה? הדודאים עם שתי גיטרות אקוסטיות, הפרברים עם שתי גיטרות אקוסטיות, רן אלירן. זה לא היה קיים במדינת ישראל'.[48] בקרב החבורות הסלוניות 'הטוויסט דחק הצידה את הריקודים המנומסים, והציע סגנון ריקוד חדש' מסביר ניסן שור. 'ריקודי ההורה הקולקטיביסטיים וריקודי הזוגות המערביים שהיו פופולריים עד אז, היו

44 על חשיבות האפנה בעיצוב תרבויות משנה של צעירים אמריקנים ואנגלים ראו: Steve Chibnall, 'Whistle and Zoot: The Changing Meaning of a Suit of Clothes', *History Workshop Journal,* 20, 1 (1985), pp. 56-81

45 מבין העיתונים הרבים מאותה תקופה שסקרתי לצורך מחקר זה, העיתון היחידי שהביע עמדה אוהדת לחבורות הסלוניות היה **העולם הזה**. ראו הערה 29; גם עיתון **הארץ** נטה להביע עמדה סלחנית לחברי החבורה הסלונית. ראו: אמנון רובינשטיין הטוען כי 'נדמה לי כי ההשקפה הכוללנית הזו, הפוסלת נוער סלוני לא רק שאינה מועילה אלא גם גורמת נזק חינוכי רב', 'שייק', **הארץ**, 5 בינואר 1966.

46 משה אורן, 'הריקנות בחברות הסאלוניות', **העתיד**, 12, 19 בספטמבר 1956, עמ' 4. **העתיד** היה עיתון נוער על־מפלגתי שהופיע לזמן קצר באמצע שנות החמישים ואשר שאף לייצג צעירים שלא היו בתנועת נוער ולא השתייכו לחבורות נוער סלוניות. יחסית להתנהגות הפוריטנית ששררה בישראל באותה תקופה היו בעיתון צילומי עירום למכביר ואף ניתנה במה לדעות נון־קונפורמיסטיות. אולם בשל רצונם (הבלתי אפשרי באותה תקופה) להישאר בתחומי הקונצנזוס הישראלי אך אף להוות אלטרנטיבה לנוער הסלוני ולתנועות הנוער נוער ימי העיתון היו קצרים ביותר.

47 'הטוויסט כאן', **העולם הזה**, 2 בספטמבר 1962; **עולם הקולנוע**, 16 בספטמבר 1962.

48 אלעד סמורזיק, 'הסיפור שמאחורי הטירוף שיצר הטוויסט', **הארץ**, 12 באוגוסט 2011.

ממושטרים וצנועים. הטוויסט ניתק את הקשר הקבוצתי והזוגי ושם את הדגש על האדם הרוקד הבודד. זה היה ריקוד פרוע ומיני שאין לו חוקים וכללים מוגדרים, מלבד כמה תנועות בסיסיות. זו גם היתה הפעם הראשונה שבה רקדו לפי קצב, ביט, פועם ורפטיבי'.[49]

על רקע התרבות השמרנית בישראל אין פלא שהתקשורת יצאה כנגד אופיו הדקדנטי והסתמי של הטוויסט. העיתון **דבר** טען לקשר בין הריקוד ורוקדיו לעולם הפשע. בכתבה נכתב על נערה תמימה הרוקדת טוויסט עם ג'נטלמן המתגלה מאוחר יותר כנבל אלים.[50] כותבים אחרים דווקא סנגרו על הריקוד. 'במה שונה ה"טוויסט" מן הריקודים הסלונים שכבשו את העולם קודם לכן?' שאלה חווה נובק באותו עיתון כעבור עשרה ימים, והשיבה: 'ההבדל מתבטא בקצב בלבד. והרי הקצב המשגע, המבהיל כל כך את דורשי המוסר שלנו, הוא בעצם קצב זמננו - קצב הטיסות לחלל, קצב תקופת האטום. אין פלא, איפוא, שהנוער נמשך אליו ואינו מסתפק בהורה ובריקודי עם אחרים בלבד'. היו שיצאו נגד התפנית שחלה בריקודים הפופולאריים של החברות הסלוניות. 'נדמה לי כי סגנון הריקודים המודרניים אינו מעודד ביותר', כתב שלום דותן ב**הארץ** בשנת 1966. 'הוא מבטא ייאוש יותר משמחה, התרופפות וירידה יותר מהתרוממות רוח, בדידות וניתוק יותר מפגישה וקשר. הרוקדים רוקדים בנפרד, רחוקים זה מזה, קרבים קמעה, אך אינם נפגשים כלל [...] הבחור והבחורה נשארים כאילו בבדידותם המעציבה על אף הנימה הארוטית - אמנם הבלתי אישית - המורגשת היטב בתנועות. על כל הריקוד נסוכה נימה פסימית - כאילו נובע הוא מהתייאשות כללית מהחיים'.[51]

על אף הגוון המרדני, ארוטי שנלווה לתרבות הסלונים, יש לציין כי הצעירים שיצאו כנגד ערכי ההגשמה הפוריטניים־המסורתיים של תנועות הנוער, אימצו אף שלא במודע את דפוסי הצריכה של הוריהם הבורגניים. הדחייה של הפוריטניות הממלכתית, שרווחה אז בקרב מרבית השכבות החברתיות בישראל, התאפשרה בזכות כוחם הצרכני שאפשר להם לאמץ אורח חיים נהנתני יותר. מנגד, שירי הלהקות הצבאיות, שירי הרועים והקוצרים ולהקות הזמר האזרחיות (**התרנגולים**, **שלישיית גשר הירקון**) ביטאו פוריטניות, סגפנות, תמימות וצניעות. ערכים אלה באו לידי ביטוי לא רק בתמלילים, אלא אף בבחירת כלי הנגינה. האקורדיון לא היה רק ביטוי לסגנון מוזיקלי אלא גם לאמירה מוסרית.[52] הרוקנ'רול, הטוויסט והגיטרה החשמלית שאימצו חברי התנועות הסלוניות והמועדונים (ואף הוריהם שבנסיעותיהם לחוץ לארץ רכשו לילדיהם

49 שם.

50 **דבר**, 6 בפברואר 1962.

51 ראו הערה 48.

52 יותר מכול, היתה זו להקת **התרנגולים** ששיקפה את הצניעות, התמימות והפשטות שבמוזיקה הישראלית הפופולרית של אותן שנים. היא התבססה על מסורת הלהקות הצבאיות אך גם על המגמות בנות התקופה במוזיקה הפופולרית. הטקסטים של חיים חפר, ההלחנה (הגאונית, כמובן, אך בלי רוח של מחאה) של סשה ארגוב והעמדת המופעים של נעמי פולני ייצגו, כמו תנועות הנוער המגשימות, רעננות נעורים אך בוודאי לא מרד. יוצא הדופן היחיד והבולט היה שיר 'השכונה' שאף עורר ביקורת נוקבת בערבי תנועות הנוער. על הלהקות הצבאיות ראו: שמואליק טסלר, **שירים במדים: סיפורן של הלהקות הצבאיות**, יד יצחק בן־צבי, ירושלים תשס"ז. על הסגנונות המוזיקליים בני התקופה ראו: Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel,* University of California Press, Berkeley, CA 2004, ch. 5

ולעצמם תקליטי רוקנ׳רול ובגדים אופנתיים) היו ביטוי למחאה תרבותית. עם זאת, מחאה זו כנגד הממלכתיות והפוריטניות ברוח הסוציאליזם ההגמוני בישראל איבדה־משהו ממעמדה בהיותה מזוהה עם התרבות הבורגנית.

עיקר ביטוייה של החברה הסלונית הבורגנית־עירונית בסוף שנות החמישים ותחילת שנות השישים היו אפוא בתחום ההופעה החיצונית והמוזיקה. מבחינה זאת, לא היה הבדל בין צעירים ישראלים לצעירים אנגליים או גרמניים שהתגוררו בערים באותה תקופה. חבורות של צעירים כגון ה׳רוקרס׳, ה׳טדי בויס׳ וה׳מודס׳ האנגליים נהגו בדיוק כך, וכמוהם גם צעירים גרמנים בערים כמו קלן וברלין המערבית שמחו כנגד המשטר השמרני בגרמניה הפדראלית הפוסט־מלחמתית.[53] המאפיינים של חבורות אלו היו התספורות הייחודיות, האופנועים או הקטנועים שרכבו עליהם, הלבוש (חליפות מהודרות או מעילי עור) ובעיקר מוזיקת רוקנ׳רול, מוזיקת נשמה צפון אנגלית (Northern Soul) ומשנות השישים בלוז ורוק אנגלי. התגובה של מוסדות הסמכות באירופה, כמו בישראל, היתה של זעזוע וחרדה ממה שהם תפסו כהתנהגות לא מוסרית.[54] אולם מחאה זו של צעירים בעיקר מן המעמד הנמוך, שפעלו לעתים באלימות ברחובות העיר, היתה כנגד דור ההורים (בגרמניה גם כנגד ההורים הביולוגיים, שחלקם היו נאצים או משתפי פעולה, ובאנגליה משפחות בעלות ערכים שמרניים מהדור הטרום־מלחמתי) וכנגד מערכת החינוך. בישראל, לעומת זאת, המחאה היתה מכוונת כנגד תנועות הנוער האידאולוגיות, והיא באה לידי ביטוי במקומות סגורים, במועדונים ובבתים, ואת האמצעים והתמיכה סיפקו ההורים.

ב. ה׳טדי בויס׳ הישראלים: מועדוני המוזיקה והריקודים בדרום תל אביב, ברמלה ובלוד בסוף שנות השישים

היכן כל הטינאייג׳רס המחפשים את הנאות סוף השבוע? הם המועדוני הביט.[55]

בהערצתנו לביטלס בסוף שנות ה־60 הבענו את התנגדותנו לממסד האשכנזי.[56]

בסוף שנות השישים ובתחילת שנות השבעים של המאה הקודמת עדיין תפסו תנועות הנוער מקום מרכזי בתרבות הצעירים ההגמוניאלית. אמנם חלה ירידה במספר הצעירים המשתייכים לתנועות אלו אך האתוס הצברי־האשכנזי־החלוצי עדיין דיבר אל לבם של הצעירים הישראלים.[57]

53 על זיכרונות להקת **המי** הבריטית משנות השישים כאשר היתה חלק מסצנת המודס ראו בסרט *Quadrophenia*. על צעירים באנגליה באותה תקופה ראו: Bill Osgerby, *Youth in Britain since 1945*, Blackwell, Malden, MA 1996; Fowler, *Youth Culture in Modern Britain*. על צעירים מערב גרמנים ראו: Mark Edward Ruff, *The Wayward Flock: Catholic Youth in Postwar West Germany, 1945-1965*, University of North Carolina Press, 2004; Uta Poiger, *Jazz, Rock and Rebels: Cold War Politics in a Divided Germany,* University of California Press, Berkeley, CA 2000

54 Stanley Cohen*, Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers,* Routledge, New York 2002

55 **העולם הזה**, 19 בפברואר 1969.

56 צ׳רלי ביטון, **כל העיר**, 6 באוקטובר 2004.

57 אדלר ופרס (לעיל הערה 34); אלמוג, **הצבר**.

במקביל, החלה להסתמן פוליטיזציה בשולי תרבות הצעירים הישראלים העירונית אך ביטוייה היו עדיין שונים לחלוטין מן הסערות הפוליטיות שעברו על בני גילם במערב באותה תקופה.[58]

לצד תמורות אלו אני מבקש להפנות את תשומת הלב לתופעה נשכחת. אני מתכוון לתרבות צעירים, רבים מהם משכבות חברתיות נמוכות ומעדות המזרח, שבילו במועדוני דרום תל אביב, לוד, רמלה ויפו. כאן לא מדובר בסלונים מפוארים, בבתים בורגניים המשמשים מקום מפגש אלא במועדונים בעלי קירות עירומים ודלים. עד סוף שנות השבעים היו מרבית המועדונים הללו חלק אינטגרלי מחיי העיר. הם מוקמו בחללים עירוניים קטנים ששימשו אולמי חתונות, מועדוני זמרה וקצב ואולמות שירה בציבור, שבלילה הפכו למועדוני ריקודים (דיסקוטקים) שהופיעו בהם להקות קצב מן הארץ ומחו"ל. המועדונים נחשבו לגורם שלילי בתוך העיר בהיותם מקור לרעש ולכלוך, ובעיקר בשל הרושם שיצרו כמקומות בילוי לצעירים וצעירות מבני עדות המזרח או כאלה בעלי קשר לעולם התחתון.[59]

מבחינת לבושם ומוצאם החברתי הם מזכירים את נערי ה'טדי בויס' האנגלים שהיו פעילים כעשור קודם לכן. אלה היו צעירים בגיל העשרה שכונו כך על שם החליפות האדוארדיניות שלהם (שאפיינו את תחילת המאה ה־20, תקופת המלך אדוארד, ומכאן השם טד). צעירים אלו הסתובבו ברחובות לונדון ובילו בזמנם הפנוי במועדוני ריקודים. הופעתם הגנדרנית־האמריקנית, מוצאם ממעמד הפועלים, הערצתם למוזיקת רוקנ'רול והסתבכויותיהם התכופות עם החוק - כל אלה הקנו להם את התואר 'המורדים האנגלים הצעירים'.[60]

כך למשל בהופעה של להקת **הצ'רצילים** במועדון 'הקוקוס' בדרום תל אביב בשנת 1968 הגיע בעיקר נוער השכונות (כך כונו אז הצעירים המזרחים).[61] 'כולם לובשים אלגנטי עם חליפות, וגם הבחורות [...] ויש גם פלאי־טבע כמו משיח ברוך, בנעלי אבזמים, בצווארון מושחז ושערות ארוכות בצבע אל־טבעי'.[62] הנוער במועדון היה מורכב ברובו מנערים ונערות שעבדו במהלך השבוע, ובסופי השבוע באו להופעות ולריקודים. רבים מהם היו פועלי כפיים משכונות דרום תל אביב ומערי הפריפריה אשר ביקשו לבטא את מחאתם כנגד הממסד והמעמד הבינוני

58 תנועת מצפן, הפנתרים השחורים, קבוצת תלמידי י"ב מגימנסיה רחביה בירושלים שיזמה את מכתב השמיניות הן כמה מן הסנוניות הראשונות שבישרו את תחילתה של הפוליטיזציה בקרב צעירים ישראלים. על התקופה ראו: מנחם מאוטנר, 'גלי צה"ל או האחדה של הרוק והמוות', **פלילים, משפט, צבא וחברה**, ט (תשס"א), עמ' 11-51. את הפוליטיזציה בקרב צעירים עירונים תיארו יפה רענן שור בסרטו, **בלוז לחופש הגדול** (1995) ודן בן אמוץ, **לא שם זין**, ביתן, תל אביב תשל"ג.

59 הפרק הראשון בסדרה **סוף עונת התפוזים: סיפורו של הרוק הישראלי** בעריכת יואב קוטנר מוקדש לתקופה ולתרבות המועדונים. ניסן שור, **לרקוד עם דמעות בעיניים**, עמ' 74-83.

60 Harry Hopkins, *The New Look: A Social History of the Forties and Fifties in Britain,* Secker & Warburg, London 1963, 427ff.; T. R. Fyvel, *The Insecure Offenders: Rebellious Youth in the Welfare State,* Chatto & Windus, London 1961; Paul Rock & Stan Cohen, 'The Teddy Boy', in: Vernon Bogdanor and Robert Skidelsky (eds.), *The Age of Affluence 1951-1964,* Macmillan, London 1970

61 Erik Cohen, 'Jewish Marginal Youth in A Mixed City', in: Giora Shoham (ed), *Youth Unrest,* Academic Press, Jerusalem 1976, pp. 222-223, 232

62 'נוער בתנועה', **הארץ: מוסף שבועי**, 15 במרס 1968, עמ' 12-13.

באמצעות האזנה למוזיקה השונה במהותה מתרבות הלהקות הצבאיות.[63] צעירי המועדונים התלבשו באופן גנדרני וצבעוני שלא תאם את אופנת התקופה, שעמדה עדיין בסימן האפנה הצברית (חולצה לבנה או כחולה ומכנסי חאקי), ואת אופנת ההיפים שרווחה בקרב הצעירים התל־אביבים ממוצא אשכנזי. כתבת עיתון **הארץ** שביקרה במועדון כזה סיפרה כי המשטרה נהגה להגיע למועדון מידי פעם כדי לפשר בין קבוצות צעירים רבות.

במועדונים אלה, כמו בחברות הסלוניות עשור קודם לכן, לא בוטאו אמירות פוליטיות או הבעות אידאולוגיות ברורות. האוריינטציה התרבותית שבאה לידי ביטוי במועדונים היתה מערבית בעיקרה. הוויכוחים וההתגרויות בין צעירים היו בעיקר על רקע מיני או אישי. כך למשל בידיעה שהופיעה בעיתונים ערב הבחירות של שנת 1969, מסופר על הפגנה שנערכה מחוץ למועדון בתל אביב, שפנתה אל הצעירים במועדונים לצאת מאדישותם ולהביע את תמיכתם בסיפוח השטחים הכבושים, אולם הללו מצדם הגיבו באדישות.[64] אופייה הא־פוליטי של תרבות משנה זו באה לידי ביטוי גם בתחום המוזיקה. להקות כמו **עוזי והסגנונות**, **הצ'רצ'ילים**, **האריות**, **הבמה החשמלית** ו**פעמוני הקצב** שרו בעיקר באנגלית. חלקם היו בני עדות המזרח וחלקם בנים למשפחות יוצאי אירופה. חלקם היו בעברם 'חשמלאים ופחחים, אבל היום הם אלילי נוער השכונות'. הם האזינו בעיקר למוזיקה אנגלית והעריצו להקות כמו **הביטלס**, **האבנים המתגלגלות**, **קצפת**, **המי** ו**הטרמלוס**, כולן להקות אנגליות שנמנעו מאמירות פוליטיות.[65] בכך הם דמו לרבים ממעריצי הלהקות האנגליות שגם הם גילו חוסר עניין בפוליטיקה.[66]

אולם היעדרה של האמירה הפוליטית ברורה אין פירושה היעדר מחאה. תרומתם של צעירי המועדונים להתפתחות תרבות המחאה של צעירים בישראל באותה תקופה באה לידי ביטוי בדבריו של אחד הצעירים: 'הנוער המבלה כאן אינו כמו תנועות הנוער. הוא לא משתייך לשום מפלגה אבל המועדון נותן את מה שחסר לנו "חינוך אזרחי"'.[67] אפשר לראות בדבריו התמימים התרסה כנגד התרבות הישראלית ההגמוניאלית של אותן שנים, ורצון לפתח במקומה תרבות צעירים המבוססת על יסודות א־פוליטיים ('אזרחיים', כלשונו). גם כאן מילאו הלבוש והמוזיקה תפקיד מרכזי במחאה כנגד ההגמוניה, שבין השאר באה לידי ביטוי בשירי הלהקות הצבאיות ואופנת החאקי והחולצות הלבנות. יש לציין כי למרות הכרסום במעמדה של תרבות זו לאחר 1967 ולמרות החיפוש אחר אלטרנטיבות תרבותיות־מערביות או מזרחיות, היא עדיין זכתה לפופולריות רבה בקרב בני הנוער. אולם במקביל החלה להתגבש תרבות א־פוליטית שבאה לידי ביטוי בגרסאות כיסוי לשירי **הביטלס** שכמה שנים קודם לכן נמנעה, כך טוענים, כניסתם

63 ראו הראיונות עם האחים אלגרנטי מלהקת **האריות** בתכנית **סוף עונת התפוזים**.

64 'מן המועדון', **להיטון**, 3, 16 באוקטובר 1969, עמ' 13.

65 על תקופה זו ברוק הבריטי ראו: היילברונר, **אנגליה חולמת**, פרק 2.

66 **הארץ**: **מוסף שבועי**, שם. סצנת הלהקות הללו באה לידי ביטוי יפה בסרט **צומת וולקן** שעוסק באזור פריפריאלי אחר, הקריות בתקופה שלפני מלחמת יום הכיפורים. על המוזיקה באותה תקופה ראו Regev & Seroussi, *Popular Music & National Culture in Israel* , ch. 8

67 'מה עושה הנוער בערב' **להיטון**, 17 באפריל 1970. על הרכבם החברתי של חברי להקות הקצב ראו גם 'כמה עולה להקים להקת קצב?' **להיטון**, 1 במאי 1970.

לארץ, האזנה למוזיקה מתקדמת וניסיונית באנגלית, עישון חשיש ומריחואנה ולבוש נוצץ.[68] מעניין אף השימוש האקראי שעשה הנער במושג 'אזרחי'. כוונתו היתה ללא ספק לרצון להציג אלטרנטיבה לתרבות המגוייסת (הלהקות הצבאיות, התאטרונים, כלי התקשורת) של אותה תקופה.[69] תרבות המועדונים של צעירי שכונות דרום תל אביב וערי הפריפריה היתה קפיטליסטית־ליברלית בתכניה הכלכלים, מערבית בתכניה התרבותיים וא־פוליטית באמירותיה החברתיות. בכך היא ביקשה לקרוא תיגר על תרבות הצעירים ההגמוניאלית בפרט ועל התרבות ההגמוניאלית בכלל. אותם צעירים יתרגמו את מחאתם כמה שנים לאחר מכן לתמיכה פוליטית (שניזונה גם מתוצאות מלחמת יום הכיפורים) במפלגת הליכוד וקבוצות ליברליות אחרות.

יש לציין שבתרבות משנה זאת של מועדונים, שרבים מחבריה היו מבני עדות המזרח, כמעט לא ניתן ביטוי לממד העדתי־המזרחי. מצד אחר, אין ספק שסוכניה של התרבות ההגמונית (המשטרה, מוסדות הרווחה, והתקשורת) קישרו בין הממד הפרולטרי של התופעה לבין הסוגיה העדתית, וכך נתלוותה לתופעת המועדונים תדמית עבריינית.[70] עם זאת, יש לציין כי חלק מן הצעירים והצעירות שפקדו את המועדונים בדרום תל אביב היו ממוצא אשכנזי או ילידי הארץ. גם חברי הלהקות והזמרים שניגנו במועדונים היו בחלקם ממוצא אשכנזי (עוזי פוקס, צביקה פיק, **הצ'רצ'ילים**).

2. תקופה שנייה - 'פרידה משרוליק': אדישות לתרבות ההגמוניאלית מסוף שנות השבעים עד תחילת שנות התשעים

ג. תרבות הפאנק והגותיקה באזור גוש דן בסוף שנות השבעים ותחילת שנות השמונים

> אז מה אם יום העצמאות? אנחנו רוצים שיהיה לנו איזה משהוא. הורה, זה יש לכולם.[71]
> שחור הוא צבע המחאה (פאנקיסט תל־אביבי לאחר הקרנת הסרט **מופע הקולנוע של רוקי**).

לקראת סוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים חלו שינויים בדמותה של החברה

68 באותה תקופה היו באנגליה ביטויים רבים של מחאת צעירים א־פוליטית שבאה לידי ביטוי באפנה ובמוזיקה. בתרבויות המשנה של גלוחי הראש ומאוחר יותר בפאנק על מרכיביו השונים (הפשיסטי־גזעני והאנטי־גזעני) הציגו צעירים צורות לבוש וסגנון מוזיקלי שנועדו להפגין את אי־שביעות רצונם מן הממסד. גם בגרמניה התפתחה בערך באותה תקופה תרבות דומה אך בעלת סממנים אידאולוגיים־ימניים מובהקים. ראו דיק הבדיג', **תת־תרבות: פאנק - משמעותו של סגנון** (תרגמה רונה כהן), רסלינג, תל אביב 2008; Hall & Jefferson, *Resistance through Rituals*.

69 צ'רלי ביטון מחברי הפנתרים השחורים מספר כי **הביטלס** היו גיבורי נעוריו בסוף שנות השישים. הערצתו אליהם היתה בעלת מימד מחאתי כיוון שהאיסור על כניסתם לארץ בעיני הממסד המפא"ניקי רק הגביר את שנאתו כלפיו. הזדהותו והזדהות חבריו לעדות המזרח עם שירי **הביטלס** והערכים אותם ייצגו בטאו בעצם התנגדות לממסד האשכנזי. ראו **כל העיר**, 6 באוקטובר 2004.

70 Cohen (note 61 above)

71 מצוטט אצל שור, **לרקוד עם דמעות בעיניים**, עמ' 131.

הישראלית המובילים להפיכתה לחברה פלורליסטית, ליברלית, קפיטליסטית ופתוחה יותר. את מקומה של התרבות ההגמוניאלית של תנועת העבודה שהלכה ונחלשה תפסו קבוצות שלא ניתן להן ביטוי קודם לכן, ובעקבות כך החברה הישראלית הופכת לשסועה יותר ויותר. שסעים אלו הובילו לכמה שינויים. לעניינו, אחד מהם הוא המספר ההולך וגדל של תרבויות משנה.[72]

בתחילת שנות השמונים בצל תהליכי ההתפרקות של התרבות ההגמוניאלית הציונית־המגשימה בעלת האוריינטציה המערבית[73] פרחו להן תרבויות צעירים יהודים-ישראלים רבות: התרבות הדתית־הלאומית הצעירה בהתנחלויות מעבר לקו הירוק; התרבות האשכנזית־הליברלית־החילונית־הצרכנית בשכונות ובאזורים אמידים באזור המרכז; והתרבות המזרחית־המסורתית בשכונות מצוקה עירוניות, בעיירות הפריפריה ובירושלים. לצדן, עלתה כפורחת תרבות ערבית־ישראלית המבקשת זהות עצמאית. המשותף לכל אותן תרבויות היה חיפוש אחר זהות קבוצתית המנוגדת לתרבות ההגמוניאלית הלאומית.[74]

הקבוצה המשמעותית ביותר מבחינת הקשר בין תרבות צעירים למוזיקה היא תרבות המשנה של צעירים מעדות המזרח. רבות דובר על תרבות הקסטות ותרבות התחנה המרכזית (הישנה בתל אביב) שייצגו את עליית כוחם התרבותי של הצעירים המזרחים, בני הדור השני שעלו מארצות מרחב הים התיכון והמזרח התיכון. דוגמה ליחסה של התרבות ההגמוניאלית באותה תקופה אל תרבות משנה זו היא הריאיון המפורסם שערך ירון לונדון בערוץ הטלוויזיה הממלכתי עם ניסים סרוסי ובו ניסה לעמוד על מאפייניה של תרבות 'נמוכה' זו. תרבות משנה זו היתה גם בעלת היבטים פוליטיים (מחאת צעירי עדות המזרח שבאה לידי ביטוי באסיפות הבחירות בשנים 1977 ו־1981), שהביאו כידוע לאחת המהפכות התרבותיות הבולטות ביותר בישראל, לכן היא זכתה לתשומת לב מחקרית יחסית לתרבויות משנה אחרות.[75]

לצדה, אם כי פחות ידועה, התפתחה באותה תקופה תרבות משנה של צעירים במועדונים ואולמות קולנוע באזור גוש דן - אלה הן תרבויות הפאנק והגותיקה. תרבויות אלו שזכו באותן שנים לפריחה בקרב צעירי אנגליה היו אחת התגובות למשבר שחוותה החברה הבריטית בשנות

72 למרות השימוש שאני עושה כאן במונח 'תרבות משנה', יש לציין כי בשנות השמונים כבר לא היה לביטוי זה את אותו התוכן והמשמעות כפי שהוצגו עד כה. אמנם בשנות השמונים עדיין קיימת תרבות הגמוניאלית, אשכנזית-אירופית וחילונית שבראשה עומדים דור מקימי המדינה והצברים, אולם הגמוניה זו נמצאת במצב של 'הגמוניות נמוכה'. ראו על כך בהערה 4.

73 מנחם מאוטנר, 'שנות השמונים - שנות החרדה', **עיוני משפט**, כו (תשס"ג) עמ' 645-736.

74 Chaim Adler & Reuven Kahane, 'Introduction: Israeli Youth in Search of an Identity', *Youth and Society,* 16, 2 (1984), pp. 8-20

75 Regev & Seroussi, *Popular Music & National culture in Israel,* ch. 9. מתי שמואלוף, 'הרהורים על מוסיקה מזרחית' **תו +**, 7 (2006), עמ' 44-53; אדווין סרוסי, 'חנה'לה התבלבלה', **תיאוריה וביקורת**, 12-13 1998, עמ' 269-278; מוטי רגב, 'ייחודיות וקישוריות תרבותית במודרניות המאוחרת: המקרה של המוזיקה הפופולארית', **תיאוריה וביקורת**, 23 (2003), עמ' 115-140.

השבעים.[76] תרבות הפאנק התפתחה באנגליה באמצע שנות השבעים. סימניה היו הלבוש והתספורת הייחודיים, בעיקר כרבולות צבעוניות, נזמים וסיכות בטחון ובגדי גומי ועור שחורים. לאופנת הפאנק התלוותה מוזיקת רוק בסיסית מהירה וקצבית. עם סיום תקופת הפאנק, בסוף שנות השבעים, החלה להתפתח אופנת הפוסט־פאנק שאחת מנגזרותיה היתה תרבות המשנה הגותית. נוסף על אופנת הפאנק הושפעה הגותיקה ממסורות אנגליות ואירופאיות שהתפתחו מן הספרות הגותית של סוף המאה ה־18, כפי שבאו לידי ביטוי בסרטים הוליוודיים וגרמניים, בסדרות גותיות בטלוויזיה הבריטית, ובהתעניינות מחודשת בתרבות הערפדים האירופית. על רקע מצבה הקשה של החברה האנגלית בשנים הראשונות לכהונתה של תאצ'ר, צמחו כמה תרבויות צעירים (רובם בגיל העשרה, לבנים מערים פרובינציאליות) דקדנטיות ואסקפיסטיות, אחת מהן היא הגותיקה. קל היה להבחין בהם: לבוש מאיים, תספורת ואיפור צבעוני ושחור וצריכת מוזיקה של להקות כמו **הקיור, סוזי והבנשיז, הבאוהאוס ומתים יכולים לרקוד.**[77]

תרבויות הפאנק והגותיקה החלו להיראות ולהישמע גם בישראל ברחובות העיר תל אביב ובמועדוניה. בניגוד לתרבות המשנה של צעירים מזרחים שפרחה באותם שנים ('מחתרת הקסטות'), תרבות המשנה הפאנקיסטית-גותית היתה נטולת אמירה פוליטית ישירה. מאפייניה היו מוצרי צריכה אמריקניים־אירופיים שהחלו לחדור בקצב מואץ לתרבות הצעירים הישראלית. צעירים מצפון תל אביב מרקע בורגני אימצו תרבות משנה זו, אשר מזכירה במידה רבה את תרבות המשנה הסלונית של שנות החמישים. הם בילו במועדוני פאנק, רכשו תקליטים בחנויות תקליטים דוגמת **פאז** ו**בית התקליט** ששימשו מקום מפגש לצעירי פאנק, צפו בסרטים (**מופע האימים של רוקי**) ורכשו מגזינים מיובאים.[78] על רקע מצבה של החברה הישראלית באותן שנים: אינפלציה קשה, מהומות פוליטיות בין ימין ושמאל, מלחמת לבנון והליברליצזיה המואצת בכלכלה - שימשה תרבות המשנה של הפאנק והגותיקה מפלט אסקפיסטי ממציאות זו, וכן מחאה כנגד תרבות ההורים האשכנזית שהיתה ליבת ההגמוניה הישראלית הנחלשת של אותן שנים.

ביטוי מובהק לתרבות משנה זו היא התנהגות הצעירים בסרט **מופע האימים של רוקי** בקולנוע פריז בתל אביב. בשנים 1980-1981 היה אולם הקולנוע מוקד משיכה לצעירים שביקשו להביע ולהציג את ייחודם באמצעות סרט פולחן. תרבותם כללה טקסי איפור, מוזיקה, ביטויי סקס ודיאלוגים צעקניים עם שחקני הסרט, עגיל באוזן, לבוש מבריק, עישון חשיש ומריחואנה. כאשר פרנקפורטר (אחד השחקנים) שר 'הסמים צובעים את עולמי בוורוד' הגיב הקהל במחיאות כפיים.[79] תחושת המרדנות שלהם באה לידי ביטוי לא רק בבגדים הצבעוניים

76 תרבות הגותיקה צמחה מתוך תרבות הפאנק בסוף שנות השבעים באנגליה ואחר כך גם בארצות הברית. אפנת הפאנק, בייחוד הדגש על הצבע השחור, עודדה אפנה גותית בה לבוש ואיפור שחור היוו מאפיין מרכזי. להקות פאנק במקור הפכו ללהקות השרות בסגנון גותי לאחר שגילו את הפוטנציאל הכלכלי הטמון באפנה זו. כמובן שהמושג והסגנון הגותי המקורי מן התקופה הרומנטית ולאחר מכן בסוף המאה ה־19 אין לו כלל קשר לתרבות הגותית האנגלית בשנות השמונים של המאה ה־20.

77 Paul Hodkinson, *Goth: Identity, Style and Subculture,* Berg, New York 2002

78 שור, **לרקוד עם דמעות בעיניים**, פרק 3.

79 **מוניטין**, 23 באוגוסט 1980.

ויוצאי הדופן אלא גם בוויכוחים עם הצופים שבאו לצפות בסרט ועם המשטרה שהוזעקה כדי לפקח על התנהגותם.[80]

זירה נוספת של תרבות צעירים הקשורה למוזיקה ולאפנה התהוותה במועדונים בתל אביב ובערי הפריפריה, אך כאן נתלוו לכך גם אמירות פוליטיות. בשנים 1980-1983, עם העמקת תהליכי הליברליזציה וכלכלת השפע המדומה בתקופת האינפלציה הגבוהה, החלו יותר ויותר צעירים להיחשף למוזיקה ולאפנת פאנק וגל חדש אנגליים. תל אביב הפכה לאתר קבוע של להקות זרות ומפורסמות. המוזיקה שימשה בסיס לתרבות נהנתנית אך גם מחאתית שהשפיעה גם על סגנון הלבוש, צריכת סמים וסלנג.[81] האירועים הפוליטיים, החברתיים והביטחוניים באותה תקופה יצרו אווירת התפוררות, אי־סדר ופסימיות בקרב חלקים בחברה, בעיקר בקרב אלו שזיהו את עצמם עם הממסד הציוני ההגמוני המסורתי.[82] אצל חלק מילדיהם של דור זה באה לידי ביטוי אווירת ה'אכול ושתה כי מחר נמות' בכמה אופנים: אימוץ תרבות אירופית ואמריקנית בעלת מסרים מאיימים ופסימיים (האפנה הגותית); אלימים במידה מסוימת (אימוץ ז'אנרים אלימים במוזיקת הפאנק); מחאתיים (אימוץ אופנות עיצוב גרפי, וקומיקס אירופיים־רדיקלים); ומיניים בוטים ('יציאה מן הארון' באמצעות קוד לבוש מחאתי).[83] תרבות הצריכה של צעירים אלו מבתים אמידים היו צורת מחאה שנועדה להדגיש את ייחודו של הנוער ה'צפוני'. כך למשל נכתב בעיתון **ווליום** בגיליונו הראשון על אופנת הגותיקה: 'לא יכולתי להתאפק, והשחורה הסקסית המופיעה לבושה בשמלה שלכם נראית אולי אפורה אך צבועה למעשה ורוד מזעזע ביותר. לצווארה חגורה מכווצת בוורוד קצת פחות מזעזע'.[84]

סביב **קולנוע דן** ומועדונים כמו **פינגווין** ו**הליקוויד** בתל אביב התרכזו צעירים וצעירות רבים שסגדו לאופנות הפאנק והגותיקה האנגליים וללהקות הגל החדש הבריטי הרבות שביקרו באותם מועדונים. 'אפשר להגיע לקולנוע דן בלבוש מבריק ונוצץ' נכתב באותו מגזין.[85] רבים מצעירי קולנוע דן בשנים 1983-1984 צרכו אפנה מחו"ל שיובאה לישראל כדי להדגיש את נבדלותם מהוריהם ומצעירים אחרים בני גילם באזורים אחרים בארץ, וכדי להפגין את אי־השתייכותם לתרבות הפוליטית הישראלית 'הרקובה', כלשונם. כך למשל כשהופיעה להקת הבאוהאוס האנגלית בקולנוע דן, צעירים ישראלים במראה גותי לא רק הצטרפו לזמר הלהקה פיטר מרפי בשירי הלהקה אלא אף צעקו ונופפו בסיסמאות

80 **מוניטין**, 19 במרס 1980, עמ' 34-38.

81 'מוצאי שבת ובוקר יום ראשון', **העיר**, 19 ביולי 1985. שור, **לרקוד עם דמעות בעיניים**.

82 מאוטנר (לעיל הערה 73).

83 אמנם התקופה עדיין לא זכתה לתיעוד במחקר, אך נכתבו כמה אוטוביוגרפיות של אנשי תרבות על תרבות המועדונים והפאנק של תחילת שנות השמונים. אבי פיטשון מתאר את עולמם של נערים חובבי פאנק בתל אביב באותה תקופה. ראה 'לייב אין שלדובה' **קרבונה** (קיץ 2002), עמ' 18-24; שרון בן עזר, 'אמרתי אלוהית', בתוך: אייל רוב וניב הדס (עורכים), **לא מה שהיה פעם: הסיפור של תרבות המועדונים הישראלית**, רסלינג, תל אביב 2003, עמ' 33-36; יוסי סוכרי, **אמיליה ומלח הארץ**; **וידוי**, בבל, תל אביב תשס"ג; איציק בנימיני, 'אוטוביוגרפיות מוסיקליות', **רסלינג**, 4 (1998), עמ' 3-9.

84 'אופנה', **ווליום**, 1 במרס 1983, עמ' 16.

85 'אנו על המפה', **ווליום**, 1 במרס 1983, עמ' 1.

פוליטיות נגד מלחמת לבנון.[86] בהופעה של להקת **טוקסידומון** נכתב בעיתונות התל־אביבית כי צעירים רבים ניצלו את האירוע כדי להיראות באפנה 'מוחצנת שמטרתה להביע מחאה נגד האירועים הפוליטיים בני הזמן'.[87]

זירה נוספת של מחאה באותה תקופה התהוותה סביב צעירים בערי הפריפריה של תל אביב אשר יצאו נגד תרבות הצריכה הדקדנטית הצפון תל־אביבית.[88] בנתניה לדוגמה הוקמו שורה של מועדונים ולהקות שפנו אל בני ובנות הפריפריה. מרבית חברי הלהקות היו בני עדות המזרח שגילו עניין בתרבות פופולרית מערבית. הם סלדו מן האפנה היקרה ה'נאו־רומנטית', שפשטה אז באנגליה ואחר כך בארצות נוספות, בהן ישראל, שהציגה מראה זוהר וקר לצד מוזיקת קלידים אלקטרונית. כך הוקמו להקות רבות בנתניה ובבת ים שחיקו את מוזיקת הרוק האנגלית והאמריקנית. הם הופיעו במועדונים בעלי עיצוב פשוט ('מחוסר אמצעים') לבושים, וכך גם מעריציהם, לבוש פשוט אך אלגנטי. מחאה זו של ערי הפריפריה היתה כנגד תל אביב - מוזיקת רוק בסיסית כנגד רוק זוהר ועשיר. כך לדוגמה התבטא צעיר במועדון בבת ים כאשר נשאל על יחסו לתרבות המוזיקה במועדונים כמו קולנוע דן והליקוויד בתל אביב: 'שם מבלים הצפוניים עם הכסף, כאן מבלים בני אדם עם נשמה'.[89]

ד. 'אנחנו דור מזוין' - אנרכיסטים, פאנק ותרבות הפנזינים בתחילת שנות התשעים

שעמום, ג'וס, אנשים, משעמם, תתחילו להתבטא. אתם צעירים.[90]

למן סוף שנות השמונים חלו שינויים טקטוניים במבנה החברה הישראלית־היהודית כתוצאה מאירועים ותהליכים רבים: מלחמת לבנון, העמקת תהליכי ההפרטה וכלכלת השוק, האינתיפאדה הראשונה, הפתיחות לתרבות המערבית בעיקר זו האמריקנית, וכן שינויים דמוגרפיים שהגבירו

86 'באוהאוס בקולנוע דן', **העיר**, 20 במאי 1983; **וליום**, 3 במאי 1983; 'אופנה ומוסיקה בקולנוע דן', **חמצן**, 13 בספטמבר 1984.

87 'מוסיקה חדשה', **העיר**, 13 באוקטובר 1983.

88 בשנות השמונים ובשנות התשעים הלך וגבר דפוס מחאה זה וביטא גם את הלכי הרוח של עיירות הפיתוח, שדרות לדוגמה.

89 'פיוזים קופצים בנתניה', **חמצן**, 1 בנובמבר 1980. **להיטון**, 14 בספטמבר 1980. במהלך שנות השמונים וביתר שאת לאחר מכן חל שינוי בתרבות המועדונים שתוארו עד כה בעקבות שינויים במרחב העירוני: שטחי תעשייה בשולי העיר ננטשו ועסקים ממרכז העיר עברו לפרברים ולפריפריה. המועדונים הקטנים עמדו על הפוטנציאל הקיים בתהליך זה ויצרו במקומות הנטושים במרכזי העיר ובשוליה סצינת מועדונים חדשה שבה שירתו החללים הגדולים והגבוהים את הצעירים הרבים שמספרם הלך וגדל ואשר חיפשו ריגושים בתרבויות רבות ומגוונות. החללים החדשים התעשייתיים והמנוכרים היוו את המרכזים החדשים של תרבויות הצעירים ההולכות ומתרבות בישראל. היעדרה של תרבות הגמוניאלית ישראלית והעמקת השסעים בחברה הישראלית העניקו לתרבות מועדונים זו לגיטימציה מצד קבוצות צעירים רבות וכך הפכה תרבות המשנה של המועדונים לתרבות צעירים (ואף מבוגרים רבים) ההגמוניאלית. על כך ראו: יהושע גוטמן 'האומן before and after 17', בתוך: רוב והדס (עורכים), **לא מה שהיה פעם**, עמ' 95-110.

90 'סטיות של פינגווינים', 12 בדצמבר 1995. לקוח מאתר הפנזינים הישראלי notimportant בכתובת: http://www.notimportant.co.il). כל הציטוטים להלן מהפנזינים השונים הורדו מאתר זה.

את כוחם של הדתיים־הלאומיים, החרדים וצעירים מבני עדות המזרח המסורתיים.[91]

בניגוד לתקופות קודמות שבהן שימשו המושגים תרבות הגמוניאלית ותרבויות משנה כדי להסביר את טבעה ומקומה של תרבות צעירים אל מול התרבות ההגמוניאלית הציונית־חלוצית אשכנזית, הרי בשנים הנסקרות כאן התרבות ההגמוניאלית המסורתית הציונית־אשכנזית (תרבותם של ה'אחוס"לים' ראשי תיבות של אשכנזים, חילונים, ותיקים, סוציאליסטים, לאומיים, מונח שטבע הסוציולוג ברוך קימרלינג) אינה דומיננטית כבעבר ('הגמוניות נמוכה'),[92] אם כי שרידיה עדיין ניכרים בחברה הישראלית.[93] מחלוקות חברתיות ותרבותיות, שאפיינו את החברה הישראלית מכאן ואילך, הביאו לידי כיתתיות, נון־קונפורמיזם, ואינדיווידואליזם. מגמות אלו לא פסחו על תרבויות הצעירים הרבות והמגוונות. אולם אין אלו דומים לגלי המחאה במערב של צעירים בשנות השישים והשבעים. מועדוני לוד ורמלה ומועדוני הפאנק והגותיקה, בדומה לתרבות הסלונית, אימצו תרבות מחאה פסיבית שהתקיימה בחללים סגורים, אשר באה לידי ביטוי במוזיקה ובתרבות הפופולרית.[94]

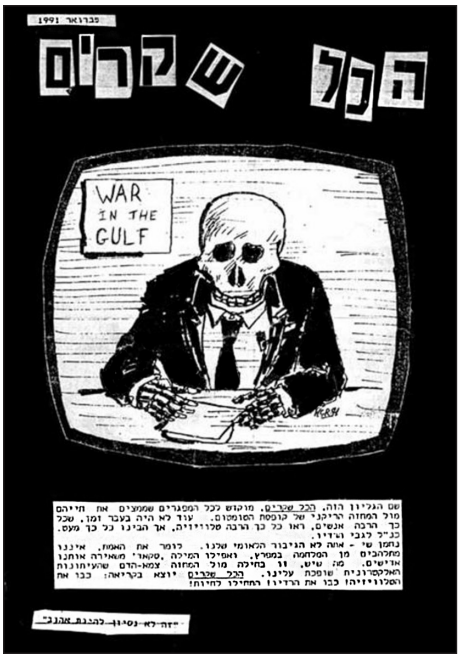
91 עוז אלמוג בספרו **פרידה משרוליק** וברוך קימרלינג בספרו **קץ שלטון האחוסלים** מנתחים מגמות אלו ואחרות לעומק.

92 ראו הערה 4.

93 מנחם מאוטנר (לעיל הערה 73). אלמוג מדבר על שינוי ערכיים בקרב ה'אחוסלים' אך בשום פנים ואופן לא על שקיעתם. אלמוג, **פרידה משרוליק**.

94 שור, **לרקוד עם דמעות בעיניים**, פרק 5. אסף שגיב, 'דיוניסוס בציון: הולדת המוסיקה מרוח הטרגדיה: הנוער הישראלי רוקד כל הדרך לשומקום', **תכלת**, 9 (2000), עמ' 108-126.

אכן, בתרבויות אלו בולט היעדרה של מסורת מחאה פעילה. אולם משנות התשעים ואילך מדובר כמובן על דור אחר. הלך הרוח הדומיננטי ששרר בקרב מרבית הצעירים הישראלים לפחות עד שנות השמונים ואשר אפשר לכנותו כמשרת את תרבות ההורים החל להשתנות בעיקר בקרב צאצאיו של דור המדינה שגדל והתבגר במהלך שנות החמישים והשישים. נראה כי הדור הצעיר החילוני־ליברלי בישראל של שנות התשעים היה 'דור שפוף' (כהגדרתו של גדי טאוב). הפסימיות, המועקה והחוסר האונים המאפיינים דור זה מזכירים במידה רבה את דור האיקס של שנות השמונים במערב. צעירים רבים שהיו לפני שירותם הצבאי הרגישו תחושת השפעה נמוכה על המערכת הפוליטית: 'הם נשגבים מאיתנו ורחוקים מאיתנו. ואנחנו יכולים רק לשבת כאן בשקט, להתעסק בעניינו ולחכות לדפיקה בדלת'.[95] ואכן, הנוער שידובר עליו להלן יצר זן חדש של מחאה שהתהוותה בתחום הפרטי: תרבות הפנזינים.



במסגרת מהפכת התקשורת שהתרחשה בסוף שנות השמונים החלה העיתונות הכתובה להוביל מגמה של הטלת ספק בכל מה שהיה קדוש ומקובל עד אותה עת בציונות. כתוצאה מכך פרחה בשוליה של 'החזית התקשורתית'[96] עיתונות מחתרתית־מחאתית של צעירים בעיקר בגיל העשרה. 'עיתונות' זו המכונה פנזינים (fanzines) ביטאה שלב נוסף וקיצוני יותר מבעבר

95 גדי טאוב, **המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997, עמ' 16.

96 אלמוג, **פרידה משרוליק**, עמ' 289.

לתרבות הצעירים הישראלית. עם זאת, יש לציין כי אין לראות בתרבות הפנזינים הישראלית תרבות משנה במלוא מובן המילה, כפי שנקטנו עד כה, בהיעדרם של שני מאפיינים של תרבות משנה: הממד ציבורי־קולקטיבי ומקום כינוס קבוע (מועדונים, בתים פרטיים בתי קולנוע). במקום זאת יצרו מחברי הפנזינים קהילה ביקורתית בעלת סגנון ייחודי שתחום הפרט היה בית גידולה. את העיתונים כתבו נערים ונערות שעבדו לבד או יחד, בבית או בבית הספר.

את המונח 'פנזין', טבע בשנת 1941 ראס צ'ובנט (Chauvenet), שפרסם בארצות הברית כתב עת שעסק בעיקר במדע בדיוני ובגיבורי־על (אלה היו גם הנושאים בחוברות הפנזינים הראשונות). מאוחר יותר בשנות השבעים שימש הקיצור Zines לתיאור כולל של כתבי עת משוכפלים, חובבניים בלא מטרות רווח ובתפוצה קטנה.

סטפן דונקומב במחקר פורץ דרך על תרבות הפנזין הגדיר פנזינים כ'הוצאות קטנות מלאות בהתבטאויות כועסות ומוזרות מעוצבות בצורה כאוטית', וביל ברנט הגדיר פנזינים ככתב עת תקופתי, ארעי, המופק בהתנדבות - בדרך כלל מתוך עניין רב בנושא מסוים או לשם העשייה עצמה. בפנזינים ניתנת חשיבות רבה יותר לתוכן ופחות לצורה.[97]

בשל אופיים העצמאי והבלתי מסחרי של הפנזינים אין בהם צנזורה או צנזורה עצמית. הם עסקו בנושאים שהתקשורת הממוסדת התעלמה מהם, אם מחוסר עניין ואם בהיותם נושאים שנויים במחלוקת, ופעמים רבות מתייחדים בכתיבה ביקורתית יותר ממה שהיה מקובל בתקשורת הממוסדת.

כאמור, הפנזינים, לא הופצו למטרות רווח (בדרך כלל הכותבים יצאו בהפסד) והדגש בהפקתם היה על העשייה המשותפת, ועל הקשר עם אנשים החולקים אותם תחומי עניין.

התפתחות מרכזית שהביאה את הפנזינים למרכז בימת ההפצה של התקשורת הכתובה היתה במהלך שנות השבעים עם התפשטות תרבות הפאנק בבריטניה ובחוף המזרחי של ארצות הברית. תרבות הפאנק, שטיפחה את הניכור וההתנגדות לתרבות ההורים, עשתה שימוש נרחב בפנזינים, מדיום חתרני ממילא. הפנזינים של הפאנק, לצד המוזיקה, האפנה ואופן הדיבור, עיצבו תחושה של זהות משותפת והזדהות עם קבוצות שוליות ודחויות אחרות. אידאולוגיית הפאנק (אתיקת 'עשה/עשי זאת בעצמך' DIY: Do It Yourself) התאימה כמו כפפה לתרבות הפנזינים, שהתבססה על אתיקה זו הרבה שנים לפני תרבות הפאנק.[98]

התופעה של כתבי עת עצמאיים בסגנון הפנזין היתה מצומצמת בישראל עד שנות השמונים. נראה שראשון הפנזינים בישראל היה **ביסקוויט** שהופץ בתחילת שנות החמישים על ידי צעיר ממוצא הונגרי בשם מיקלוש, אך הפסיק להופיע לאחר שני גיליונות בלבד. מוכר יותר בשנים אלו, היה העיתון/ פנזין **העתיד** שהיה עיתון נוער על־מפלגתי. הוא הופיע לזמן קצר באמצע העשור ופנה לצעירים שלא היו בתנועת נוער ולא השתייכו לחבורות נוער סלוניות. בהתחשב בנורמות הפוריטניות ששלטו בישראל באותה תקופה היו בעיתון צילומי עירום רבים למדי וגם ניתנה במה לדעות נון־קונפורמיסטיות. אולם בשל הרצון להישאר בתחומי הקונצנזוס הישראלי ובה בעת

97 Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture,* Verso, London 1997; Bill Brent, *Make a Zine!,* Black Book 1997

98 Teal Triggs, 'Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic,' *Journal of Design History,* 19 (2006), pp. 69-83

להיות עיתונות אלטרנטיבית היו ימי העיתון קצרים ביותר.[99]

לקראת סוף שנות השישים ובמהלך שנות השבעים נעשו ניסיונות נוספים להוציא כתבי עת עצמאיים. הבולטים שבהם היו **חמצן**, **קתרזיס**, **שחור** (עיתון עם נטייה לתרבות הגותית), **נייר**, **געשוש**, **מגעילון ווליום**, אך גם הם נעלמו במהירות מן השוק. במהלך שנות השמונים ובעיקר בשנות התשעים התחוללה מהפכה בעיתונות הכתובה שהביאה לאימוץ דרכי הכתיבה המערביות. העיתונות הכתובה הפכה לעצמאית, מבוזרת וביקורתית יותר. כמו כן החלו להופיע עוד כתבי עת עצמאיים של צעירים (בעיקר מערי הפרברים של תל־אביב). תופעה זו הפכה לרווחת יותר גם בעקבות הופעת המקומונים (ובראשם עיתון **העיר**) ובעקבות ההיפתחות ההולכת וגוברת לאופנות מערביות ויבוא תרבות פאנק לארץ, שגררה אחריה יבוא של עיתונות פאנק מאנגליה ומארצות הברית, לרוב בסגנון הפנזין. כך למשל תואר הפנזין האנרכיסטי **הכל שקרים**, שהופיע בשנת 1991 למספר חודשים בלבד, שנים אחר כך: 'רבים אינם יודעים כמה נהנינו מהחתרנות, כיצד חיינו על הסף, ואיך דחינו על הסף את הדעה הרווחת בציבור בתקופתנו. החברה הישראלית היא כמו סלע: כבדה ומדכאת. אנחנו החרקים הקטנים שזוחלים בלילות, ומתכננים בחשאי לרסק את האבן - הרצון להרוס אותה נותר עימנו. לחמוק לתוך משרדים סגורים בלילות כדי להשתמש במכונת צילום, לחלק את הכרוזים ולהיעלם, להשלים כתיבת פיסקה ולהתעקש שחבר יקרא מיד'.[100]

מרבית הפנזינים יצאו לאור בערים הסמוכות לתל־אביב ונבעו משעמום החיים בפרברים,[101] וכולם נכתבו והופצו על ידי צעירים בגיל טרום צבא. מרביתם היו בעלי נטיות ילדותיות־אנרכיסטיות־מיליטנטיות ונוטים לשמאל הרדיקלי המתנגד לכל תרבות ממסדית. הפנזינים ייצגו אורח חיים אלטרנטיבי, התנגדות לסדר היום הפוליטי וביטויי סלידה מכל סמכות. כל אלה ניזונו מתרבות הפאנק האנגלית. נימת הדברים בפנזינים היתה רדיקלית ומלאה ביטויים קיצוניים כנגד תרבות ההורים ובעד דמוקרטיזציה טוטלית של חיי הנוער. כך למשל נכתב **באלטרנטיבה** בגיליון הראשון (והיחידי) שפרסמו בשנת 1992: 'אלטרנטיבה הוא הגיליון הראשון שיוצא בבית ספר בן צבי בקרית אונו. הוא יצא לראשונה כנגד הצנזורה שהופעלה כנגד עיתון התלמידים של בית הספר. בגיליון יש כתבות [...] נגד שטיפת המוח האופיינית לתיכון בן צבי'.[102] ההקצנה בחברה הישראלית באותה תקופה רק הזינה מגמות אלו בקרב קבוצת גיל שגם כך נוטה להשתמש בשפה מוקצנת. מרבית הכותבים בפנזינים היו חלק מסצנת תרבות פאנק ולהקות הרוק הכבד והמטאלי התל־אביבי דבר שתרם לסגנון הכתיבה החריף.

מוזיקת הפאנק והרוק הכבד־המטאלי - ז'אנר מרדני ונשכני במיוחד - סיפקו אפוא הזדמנות

99 'נודיסטים עליך ישראל', **העתיד**, 4 ספטמבר 1956.

100 **הכל שקרים**, 1 (1991).

101 ראו הערה 90 וכן דבריו של אבי פיטשון ממייסדי סצנת הפאנק ברעננה: 'החוויה שלי מהתקופה היא בעיקר של שיעמום וניכור מכל מה שמקומי....', **הארץ**, **גלריה**, 19 בספטמבר 2013, עמ' 4.

102 ראו לדוגמה מאמר שהופיע בפנזין **עיתוננו** בשנת 1995 כטור מפוברק שכתבה נכדתו של יצחק רבין המכנה עצמה בפנזין 'נועה בן הר ציון פילוסוף', וכך היא כותבת: 'וסבא שלי הגיבור נלחם כל הזמן בלי להפסיק כמעט (חוץ מהחתונה לסבתא שלי, שככה הם התחתנו) ואז ניצחנו את הערבים אפילו שהיינו מעטים מול רבים. ועל זה סבא שלי תמיד אמר שטוהר הנשק זה דבר יפה וטיהור כפרים גם'. או בפנזין הפופולרי **סטיות של פינגווינים**, 6, 1994: 'נקרופיליה, עירום פרונטלי, זלילת עורלות, אלימות כלפי דתיים וכוכבי בידור, חיבה לאנרכיזם מיליטנטי [...] הכל הולך אצלנו'.

להבעת עמדה מיליטנטית ומחאתית כלפי תרבות ההורים. שני סגנונות מוזיקליים אלו סיפקו מאז שנות השבעים אין־ספור מסרים בעלי 'שפה גראפית של התנגדות'.[103] הסמלים הוויזואליים והצלילים העבירו מסר של התנגדות לכל מה שקשור לתרבויות הורים, בעיקר בתחום הצרכני, החינוכי, והפוליטי. נוסף על כך, פנזיני הפאנק שהיו במהותם מדיום דמוקרטי דיברו אל לבם של בני נוער רבים, לא רק בישראל, בעשורים האחרונים של המאה ה־20. גישת ה־DIY, ביטול היררכיות, 'פלא של אקורד אחד', 'כל אחד יכול' (אלו כמה מסיסמאות הפאנק) היו בעלי כוח משיכה עצום לבני נוער בכל העולם, בייחוד לצעירים ישראלים לפני גיוסם לצבא.

קורותיו של הפנזין **סטיות של פינגווינים**, אולי הפנזין המפורסם ביותר בתחילת שנות התשעים מדגים יפה הלך מחשבה זה. החוברות הראשונות שיצאו בשנים 1991-1994 הושפעו מתרבות הפאנק. מייסדי הפנזין, אייל בן משה ויואב סגל מכפר סבא, החליטו 'להביא אותה בנקמת היורמים באמצעות פאנזין לוחמני, בוטה ולגמרי עצמאי, מעין מקבילה מודפסת לכל מיני להקות מחתרתיות וכאילו־מחתרתיות שהצליחו לפרוץ באותם ימים'.[104] את ההשראה לפנזין שאבו היוצרים מעיתוני רוק בעלי גוון ביזארי ואפל שראו בחנויות של הרשת טאואר רקורדס. הפנזין עוצב כמו עלון בית ספר בשילוב עם כתבות אנרכיסטיות (נקרופיליה, עירום, אלימות כלפי דתיים, השתלחות בצבא הכיבוש), פרסומות לחנויות (בכפר סבא) ועיצוב גרפי שמזכיר את סגנון העיצוב של ג'ימי רייד, מעצב הפאנק האנגלי משנות השבעים. הפנזין פסק להתקיים במתכונת זו לאחר חמישה גיליונות משהתגייסו עורכיו לצבא. אולם לאחר כשנה יצא מחדש עם צוות עורכים חדש שיצרו עיתון (כבר לא פאנזין) מהודר, על נייר כרומו (בניגוד למתכונת הקודמת שהודפסה באיכות ירודה וזולה) שנמכר בחנויות הספרים באזור המרכז וכלל שירותי הפצה למינויים.

סטיות של פינגווינים המקורי הושפע כאמור מסצנת הפאנק באנגליה, אך לאמתו של דבר היה בעיקר תוצר של התרבות המקומית. איכותו הירודה הרתיעה פנקיסטים תל־אביביים שהכירו בסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים את סצנת המחאה הפנזינית־פאנקיסטית וביקרו במועדוני פאנק. בטקסטים שנונים שאמנם נכתבו על ידי נערים בגילאי 17-18, אך ידעו להעתיק נאמנה את הסצנה הלונדונית־הפאנקיסטית של שנות השבעים ואת ההארד־קור הפאנקיסטי־הפוליטי מוושינגטון (DC) לישראל בתקופת האינתיפאדה הראשונה. כשהפך **סטיות של פינגווינים** לעיתון נמכר ברשת סטימצקי איבד את ייעודו המקורי, הנשכני, והמחאתי.

דוגמה לפנזין פנקיסטי צורם במיוחד היה **נ"מ** שערך אבי פיטשון. הפנזין נלווה ללהקת **נ"מ** (שבראשה עמד פיטשון) שפעלה בתל אביב בסוף שנות השמונים וניגנה מוזיקת פאנק־רוק קיצונית בעלת מסרים פוליטיים בוטים. הפנזין הזה לא רק שיקף את תרבות הפנזינים באותה תקופה אלא גם ייצג נאמנה את הקשר בין תרבות זו לתרבות המשנה הפאנקיסטית. כך כותב פיטשון:[105]

103 Triggs (note 98 above)

104 איתמר ב"ז ויוסי ק', 'סטיות של פינגווינים' (לעיל הערה 90).

105 אבי פיטשון, 'נ"מ: תולדותיה של להקה' (לעיל הערה 90).

> בניגוד לשנות התשעים, שבמהלכן התגבש בצורה ברורה יותר הפער בין ז'אנרים שונים של פאנק, ובעיקר הפער בין פאנק רחוב בהשפעה בריטית להארדקור פוליטי בהשפעה אמריקאית, בשנות השמונים התערבבו ההשפעות, כנראה משום שהסצינה היתה כל כך קטנה, שהבודדים שהתעניינו בלהקים להקה התחברו זה לזה והפערים היו חסרי חשיבות, לפחות בהתחלה. נימי היה מטאליסט. שפר ניגש אלי יום אחד בהפסקה באוסטרובסקי, מן הסתם בגלל איך שהתלבשתי, ושאל אותי אם אני אוהב פאנק ואם יש לי תקליטים שהוא יכול להשאיל ולהקליט. דרכו הכרתי חבורה שלמה של פאנקיסטים רעננים קצת יותר צעירים ממני שלא היה לי מושג על קיומם [...] בזמן זה התוודעתי לחבורת פאנק חדשה, שהבולטים בה היו מעורבים איתי פוליטית, בעיקר בקבוצה שהקמתי ב־88' עם האנרכו־פציפיסט הוותיק תומא שי"ק ז"ל - נוער פציפיסטי. לחברים מהתיכון שהצטרפו לתנועת רעות (נוער יהודי-ערבי לשלום ושוויון) - גיל א' (שבכלל לא היה פאנקיסט) וטל "קריס אנד קוזי" (שגם לא היה פאנקיסט, ושאיתו יצאתי בערב יום זיכרון אחד לרסס גרפיטי על בית יד לבנים והמשביר לצרכן. באיזשהו שלב נמאס לי והלכתי הביתה, לא לפני שהצעתי לטל את הסיסמה 'היום חג - מחר המלחמה הבאה'.

לכל זה נלווה עיתון בן עמוד אחד שביקש להפיץ חוויה אמנותית־אנרכיסטית ברוח האנרכו־פאנק האנגלי של שנות השבעים.

בדומה ל**נ"מ**, גם הפנזין **אבק** של דנה קסלר וקרני בן יהודה היה ניסיון לחבר בין סצנת הפאנק האנגלי למציאות הישראלית. העיתון שפורסם בשנים 1992-1994 עסק בביקורת על מוזיקה אלטרנטיבית, ובאמצעותו אף ביקש ליצור אמירה נגד השיעמום בחוויה הישראלית. כך בהשפעת **הסמית'ס** האנגליים הם כתבו: 'אתה יושב על הרצפה ב־4 בבוקר ליד מאפרה גדושה. זה כל מה שיש לך כרגע [...] חושב ליצור, להקיא את דעותיך באופן הכי, הכי ברוטלי [...] אכן סיפוק אלטרנטיבי'.[106]

בסצנת הפאנק התל־אביבית של סוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים הופיעו כמה עשרות פנזינים. השיח סביב הפנזינים התפתח במועדוני פאנק ובמפגשי חברים בכיכר דיזינגוף, בדיזינגוף סנטר וברחובות בוגרשוב, המלך ג'ורג' ושינקין. בדומה לסצנות הפאנק והגותיקה עשור קודם לכן תפסו האפנה והמוזיקה מקום מרכזי, אך שלא כמוהן גם המסרים הביקורתיים (אם כי הילדותיים משהו) הפוליטיים והחברתיים זכו למקום נכבד. על רקע המתח הפוליטי בעקבות רצח יצחק רבין וכינון ממשלת ימין עלה מספרם של הפנזינים שהתפרסמו. עם התפתחותה של המדיה הדיגיטלית איבדו הפנזינים את מקומם בפרסום, וכך גם פסק המפגש הבין־אישי במקומות ציבוריים שכה היו חיוניים ליצירת תרבות משנה מחאתית.

106 **אבק**, 1, 26 בנובמבר 1992.

סיכום

במאמר זה ביקשתי לבדוק תרבויות משנה של צעירים עירוניים בשתי תקופות: הראשונה, שנות ההגמוניה הציונית־החלוצית, והתקופה השנייה, שנות ה'הגמוניות הנמוכה'. תרבויות המשנה שנבדקו היו של צעירים שלא קיבלו באופן מלא את מרותה של הגמוניה זו או חשו כלפיה אדישות.

במאמר זה ביקשתי לעמוד על שתי שאלות עיקריות. ראשית, מה ניתן ללמוד על תרבויות המשנה בישראל לאור תרבות הצעירים שהתפתחה בארץ. שנית, מה ניתן ללמוד על מגבלותיה וקשייה של ההגמוניה הציונית־החלוצית מתוך יחסה לתרבות השוליים, או כדבריה של חנה הרצוג כיצד 'המבט מן השוליים מצמיח הבנה אחרת של חברה'.[107]

תרבויות המשנה שהוצגו במאמר מלמדות כי צעירים רבים סירבו לקבל את מרותה המוחלטת של האידאולוגיה הציונית־החלוצית. כאן יישמנו את עמדתה של אלבוים־דרור כי הקיבעון על נוער תש"ח ומורשתו רושש את חקר השיח על תרבויות נוער אחרות. נוסף על כך הפנינו את תשומת הלב ל'עקב אכילס' של תרבות הנוער הציונית החלוצית: תרבות הצעירים העירונית. רבות נכתב על העיר העברית והישראלית כמוקד להתנגדות לאידאולוגיה הציונית־החלוצית,[108] מאמר זה פותח צוהר נוסף לטריטוריה שבה באה לידי ביטוי התנגדות זו.

הצעירים שנסקרו במאמר באו משכבות חברתיות עירוניות שונות. צעירי החברה הסלונית, תרבות הפאנק והגותיקה, ותרבות הפנזינים התל־אביביים היו בני השכבה החברתית הבינונית־הבורגנית. תרבות המשנה במועדונים בשכונות הפריפריה של תל אביב ביטאה את התנגדותם של צעירים משכבות נמוכות, רבים מהם ממוצא מזרחי. תרבויות המשנה שתוארו כאן היו בעלות אופי מעמדי־מרדני. אולם למרות הבדלים חברתיים אלו מטרתם היתה אחת: לבטא את מצוקתם, התרבותית והחברתית באמצעות תרבות הרוק, הפופ והפאנק.

אולם תרבויות המשנה שהוצגו כאן לא היו הומולוגיות. בניגוד לתרבויות המשנה האלטרנטיביות (alternative subculture) ההיפיות בארצות הברית בשנות השישים ותחילת שנות השבעים שבהן המרכיבים האופנתיים, המוזיקליים, הדוריים, האידאולוגיים (אנטי־קפיטליזם) ומרכיבים נוספים (שימוש בסמים, אהבה חופשית) יצרו חזות הומוגנית למדי של השקפת העולם ההיפית, קשה לטעון כי תרבויות המשנה העירוניות בישראל היו בעלות ממד הומולוגי. בני הנוער הישראלים לא שאפו ליצור תפיסת עולם אחידה הנסמכת על סגנון אפנה, מוזיקה ואידאולוגיה. כך למשל את תרבות הפנזינים פיתחו בני נוער לצד הפעילות בית הספר, בתנועת הנוער או הצופים. מערכת היחסים בין בני הנוער המרכיבים את תרבות המשנה היתה מוגבלת למרחבים ציבוריים־עירוניים (בעיקר מועדוני מוזיקה), ולפרקי זמן מסוימים (בעיקר ערבי סוף שבוע). השאיפה 'להיות אזרחי' או 'אחר' באה לידי ביטוי מוזיקלי ואופנתי בלבד. השאלה שיש לשאול באשר לתופעה הישראלית היא כיצד התפתחה תודעה (אמנם מוגבלת)

107 הרצוג (לעיל הערה 8), עמ' 491.

108 ספרו של בן פורת, **היכן הם הבורגנים ההם?**, הוא האחרון בשורה ארוכה של מחקרים. בן פורת מביא בספרו מחקרים רבים העוסקים בקונפליקט שבין הבורגנות העירונית לתרבות תנועת העבודה.

מחאתית בקרב צעירים מאותה שכבה חברתית בלי תשתית של מערכת רעיונות ואידאולוגיה.[109]

תרבויות המשנה שהוצגו כאן תורמות לדיון המתפתח לאחרונה סביב מגבלותיה של ההגמוניה הציונית־החלוצית־המגשימה בעשורים הראשונים לקיום המדינה. דיון זה עוסק בעיקר במושג החברה האזרחית בישראל כאתגר להגמוניה הציונית.[110] המושג 'חברה אזרחית' מתייחס לסגנונות חיים וזהות של פרטים וקבוצות שאינם כפופים לעקרונות השוק מזה ולהנחיותיה של המדינה מזה. לענייננו, מדויקת יותר ההגדרה הרואה בחברה האזרחית 'זירה לפעולות התקשרות ותקשורת המתנהלות ברשתות שהמובנות שלהן קטנה ולא יציבה, ולהשתרגותן אופי אקראי וארעי יחסית'.[111]

המושג חברה אזרחית מסביר אף מדוע בניגוד לאנגליה תרבויות המשנה הישראליות היו כה מעטות וחבויות מעיני החוקרים לפחות עד העשור האחרון. תרבויות עבור צעירים עלו ופרחו בבריטניה תחת חסותה של החברה האזרחית הבורגנית מאז המאה ה־18 שבה שלט הגוש האריסטוקרטי־בורגני. תרבות הגמוניאלית זו עודדה תרבות ליברלית שהתאפיינה בקריאת תיגר על הסדר הקיים באמצעות שפה, אפנה, עיצוב, עיתונות ומוזיקה, כל עוד לא היה בה כדי לאיים על הקבוצות ההגמוניאליות. המחאה התפתחה במסגרת חברה אזרחית וליברלית שבה נטבעו עמוק יסודות מסורתיים של חופש, זכויות הפרט והתנגדות לממסד. בתקופת השפע משנות החמישים ועד שנות השבעים של המאה ה־20 החלו להתגבש תרבויות של צעירים 'זועמים'. אלו נסמכו על תרבות הצריכה האמריקנית כדי להביע את מחאתם כנגד השכבה השלטת.

הדגם האנגלי שהיה שילוב של חברה אזרחית, תרבות צריכה קפיטליסטית ותרבות הגמוניאלית לא התקיים בישראל לפחות עד שנות השמונים של המאה ה־20. אולם עם העמקת יסודות החברה האזרחית בישראל בשנים האחרונות, אנו עדים גם לפריחת תרבויות משנה של צעירים.[112]

תרבויות המשנה של צעירים עירוניים בתל אביב וסביבתה לא אתגרו את תרבות ההורים ואת התרבות ההגמונית הציונית החלוצית. הן היו תרבויות וולונטריות אשר פעלו בתחום הפרטי בלבד ובאופן ארעי למדי: החל בסלון ההורים, דרך מועדוני הלילה וכלה בבתי הקולנוע.

109 על מאפיינים הומולוגיים של תרבויות משנה ראו: הבדיג', **תת־תרבות**. וכן Paul Willis, *Profane Culture,* Routledge & Kegan Paul, London 1978

110 יואב פלד ועדי אופיר (עורכים), **ישראל: מחברה מגויסת לחברה אזרחית?**, מכון ון ליר, ירושלים תשס"א; יעל שי, **בין גיוס לפיוס: החברה האזרחית בישראל**, כרמל, ירושלים תשס"ד; בנימין גדרון, מיכל בר, חגי כץ, 'קווים לדמותה של החברה האזרחית המאורגנת בישראל', **סוציולוגיה ישראלית**, ד, 2 (תשס"ג), עמ' 373-375; אורי בן אליעזר, 'האם מתהווה חברה אזרחית בישראל', **סוציולוגיה ישראלית**, ב, 1 (תש"ס), עמ' 58-59.

111 עדי אופיר, 'חברה אזרחית בעיר ללא הפסקה', פלד ואופיר, **ישראל: מחברה מגויסת לחברה אזרחית?**, עמ' 147.

112 על המקרה האנגלי ראו: Perry Anderson, 'Origins of the Present Crisis,' *New Left Review,* 23 (1964), pp. 26-50; Robert Colls, 'The Constitution of the English' History Workshop, 46 (1998), pp. 97-121. בישראל, לפחות עד שנות השמונים, היו אלו תחושת הגיוס המתמיד, הקריאה להגשמה וחלוציות ששימשו ככלי בידי הקבוצות ההגמוניאליות לשמירת ההגמוניה. ומעל לכל, לא היו בתרבות הפוליטית היהודית והציונית-הישראלית מסורות מחאה מאורגנות כנגד שלטון זר, ולאחר 1948 כנגד השלטון הישראלי.

יותר מכל ארגון של החברה האזרחית בלטו תרבויות אלו בטקסיהן הצבעוניים־האופנתיים ובדפוס מחאה רועם ומתריס כנגד התרבות ההגמוניאלית. עם זאת, תרבויות המשנה של הצעירים העירוניים היו חפות מכל אידאולוגיה הקוראת תיגר על יסוד זה או אחר שהמדינה ביקשה להשליט על אזרחיה. מחאתן התבססה בעיקר על התביעה 'חייה ותן לחיות' והיא הופנתה להוריהם, למערכת החינוך ולתנועות הנוער. הן לא הפכו לכוח פוליטי ועל כן התפוגגו במהירות יחסית בלא שהשאירו מורשת משמעותית. התופעות שתוארו לעיל היו נטולות כל תחושת מרדנות אמיתית או חתרנית בעלת תוכן. הן ביטאו, כמו תרבויות משנה אחרות במערב, את יכולתה של תרבות הצריכה הקפיטליסטית, שהלכה והשתלטה על החיים בישראל החל משנות התשעים, להכיל בתוכה את מה שנראה לכאורה כמנוגד לה, ובסופו של דבר ממשיך לשרת אותה. כך היו תרבויות המשנה של צעירים עירונים ישראלים לאחת מאבני היסוד בתקופת המעבר מחברה מגוייסת לחברה אזרחית, גם אם צרכנית ונהנתנית, בעשורים הראשונים להקמת המדינה.