

אמנות קיר בחדרי אוכל
בקיבוצי 'הקיבוץ הארצי'
1950-1967

תמר גיספאן-גרינברג



אמנות קיר בחדרי אוכל בקיבוצי 'הקיבוץ הארצי' 1950-1967

האמנות הציבורית, על מגוון צורותיה, מעטרת את סביבת האדם מימים ימימה. בצד תפקידה האסתטי הגיבה אמנות זו בתקופות שונות בהיסטוריה על תפיסות חברתיות, תמכה בהן או חתרה תחתיהן, לעתים פיארה אותן ולעתים ביקרה אותן. בהיסטוריה הקצרה של האמנות הישראלית עדיין לא זכתה האמנות הציבורית למחקר מקיף וכולל. מחקרים שונים נכתבו על אמנים ישראלים שיצרו גם בתחום הציבורי, אך עד כה לא נחקר תחום זה כתופעה עצמאית.¹ במאמר זה בחרתי לעסוק בפלח קטן מתוך מכלול יצירות האמנות הציבורית שנוצרו בישראל – באמנות הקיר שהוצגה בשנים 1950-1967 בחדרי האוכל של קיבוצים שהשתייכו לתנועת 'הקיבוץ הארצי'.² אבחן באילו אופנים אמנות זו משקפת בתכניה ובסגנונה את השינויים שחלו בקיבוצים מבחינת דימויים העצמי ומעמדם בחברה הישראלית במהלך התקופה הנדונה.

קישוט חדרי האוכל בקיבוצים ברחבי הארץ נקשר על פי רוב במרחב היצירה לחג, היינו ביצירה המרחבית שהוכנה לרגל כל חג ואירוע קיבוצי, כפי שהיה נהוג בקיבוצים רבים, שהשתייכו לכל התנועות הקיבוציות.³ פעמים רבות נותרה יצירה זו תלויה בחדר האוכל זמן רב לאחר החג או האירוע שלשמו הוכנה, ולאחר שהורדה, קופלה ונשמרה בדרך כלל לאותו חג או אירוע בשנה הבאה. מעצם טיבה אפשר להגדיר יצירה קיבוצית זו יצירה ארעית. מקובל היה לעטר חדרי אוכל בקיבוצים גם ביצירות קבע. בשל קביעותה – לפחות בהשוואה ליצירה הארעית – היה על יצירה זו להיות בעלת תכנים רלוונטיים לכל השנה ולכל אירוע ובעלת מסרים כלליים, המתאימים לרוח הקהילה הקיבוצית. אף שיצירות קבע היו שכיחות פחות מיצירות ארעיות בחדרי האוכל הקיבוציים, מבדיקה היסטורית עולה כי הן רווחו בתקופה הנדונה בעיקר בחדרי אוכל בקיבוצי 'הקיבוץ הארצי'.

המונח אמנות קיר (mural art) מציין יצירות אמנות מונומנטליות המוצגות על קירות מבנים או בחללים ציבוריים (פנימיים וחיצוניים כאחד), והעשויות במגוון טכניקות, דוגמת ציור, פסיפס ופיסול בקרמיקה ומתכת.⁴ מלבד תפקידן האסתטי של היצירות, תוכנן בדרך כלל דידקטי, והן בעלות מסר

בשער המאמר: פרט מתוך יצירתו של עמנואל לוצאטי 'יציאת מצרים', תבליט קרמיקה, חדר האוכל בקיבוץ רוחמה (צילום: מרב גיספאן)

מאמר זה מבוסס על עבודתי 'אמנות קיר בחדרי האוכל בקיבוצי 'השומר הצעיר': 1950-1967', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2007. העבודה נעשתה בהדרכתה של ד"ר ענת הלמן. בשנת 2008 זכתה עבודת הגמר בפרס אפרת גורן מטעם מכון החגים, קיבוץ בית-השיטה.

- 1 כדוגמת: ג' עפרת, 'יוחנן סימון: מונוגרפיה', ירושלים 1999; ט' תמיר, 'יוחנן סימון: דיוקן כפול, תל-אביב תשס"א; ר' אופק, 'מקיר לקיר: אברהם אופק (קטלוג)', תפן 2001.
- 2 מאז ומעולם נהוג לכנות מוסד זה חדר האוכל, אם כי בעברית תקנית יש לומר חדר האכילה.
- 3 את המונח מרחב היצירה לחג טבעה גליה בר-אור. ראו: ג' בר-אור, 'אוניברסאלי ואינטרנציונאלי: אמנות הקיבוץ בעשור הראשון', הנ"ל ג' עפרת, העשור הראשון: הגמוניה וריבוי (60 שנות אמנות בישראל, העשור הראשון: 1948-1958), עין-חרוד 2008, עמ' 93.
- 4 המונח אמנות קיר אינו שכיח בחקר האמנות בישראל. mural משמש בדרך כלל כשם עצם, והכוונה לציורי קיר, פרסקו או סקו. אך mural כשם תואר משמעו המילולי: של הקיר או על הקיר (of or on a wall). מכאן שצירוף המילים אמנות קיר כולל טכניקות רבות ומגוונות. ראו: 'Mural', Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford 1989, p. 815.

ברור המכוון אל ציבור האזרחים. לפיכך מכלול הסמלים והתכנים ביצירה מוכנים לציבור הנמענים. לאמנות זו, כדרך האמנות הציבורית, דוגמת אדריכלות, כוח השפעה רב על הציבור, בעיקר מפני שהיא שייכת לסוג היצירות הנקלטות בהיסח הדעת ומכורח ההרגל. ולטר בנימין עמד על כוחה של אמנות זו וציין כי בתקופות מסוימות, בעיקר 'בעתות מפנה היסטוריות', יש בכוחה להשפיע ביתר שאת על מערכת התפיסה האנושית ולהטיל עליה משימות חדשות.⁵ מכאן חשיבותה של האמנות הממוקמת במבנים ציבוריים, ולענייני בחדר האוכל הקיבוצי.

בשנות השלושים של המאה העשרים חלה התעוררות חובקת עולם – מעין רנסנס – של אמנות שנועדה למרחבים ולחללים ציבוריים. בעשורים אלו הייתה אמנות הקיר כלי תעמולתי ששימש הן את הקומוניזם הן את הפשיזם, ומטרת שתי התנועות הייתה זהה: להפיץ בקרב העם בדרך הישירה ביותר מסרים אידאולוגיים.⁶ התעוררות זו ובעיקר המניע שבבסיסה השפיעו על האמנים הישראלים בכלל ועל אמני הקיבוץ בפרט כבואם ליצור אמנות קיר במבני ציבור.⁷ מקור השפעה עיקרי על אמני 'הקיבוץ הארצי' היה האמנות המונומנטלית במקסיקו, ובמידה פחותה מעט זו שנוצרה בברית-המועצות.⁸

הדיון באמנות הקיר בקיבוצים החל בשנות השלושים. עם הקמת 'ארגון אמני הקיבוץ הארצי' שרטט האמן מרדכי ארדון את מאפייניו של אמן הקיבוץ, 'המצייר ציורי קיר בבנייני הציבור שבקיבוצו, מעצב תפאורות להצגות הקיבוץ ומחנך לאמנות את צעירי המשק. אמנות בשרות הקולקטיב' [ההדגשות שלי].⁹ הדרישה לאמנות קיר גברה בתחילת שנות הארבעים. בשנת 1943 כתב הצייר יוחנן סימון אל 'ארגון הציירים והפסלים של הקיבוץ הארצי' בעניין אמנות הקיר וחשיבותה:

5 ו' בנימין, 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', הנ"ל, מבחר כתבים, ב: הרהורים, בעריכת י' ניראד, נ' קלדרון ור' קלינוב, תרגם ד' זינגר, תל-אביב תשנ"ו, עמ' 173-174.

6 בצד יצירות בעלות תכנים דירקטיים, נוצרו גם יצירות קיר בעלות אופי קישוטי גרדא, שעטרו מוסדות חינוכיים ומרכזי בילוי. ראו: C. Kenna, 'Mura', *The Dictionary of Art*, XXII, New York 1996, pp. 331-332.

7 לפני קום המדינה נוצרו רק יצירות ספורות של אמנות קיר בארץ-ישראל. לדעתי ניצני התופעה היו אריחי הקרמיקה תוצרת 'בצלאל' שעטרו מבנים פרטיים ומבני ציבור בתל-אביב בשנות העשרים. עם הקמת המדינה ועד ראשית שנות השישים התרחבה יצירת אמנות הקיר, בעיקר במוסדות ישראליים, אך לא במידה מספקת מבחינת אותם האמנים שביקשו להשתלב במפעלי הבנייה הישראלית הממלכתית כדי ליצור יצירות מונומנטליות שישקפו את רוח הזמן והמקום. ראו: ג' עפרת, 'על מנטליות ועל מונומנטליות באמנות הישראלית', הנ"ל, ביקורי אמנות: פרקים על אמנים ישראלים, ירושלים תשס"ה, עמ' 192-193. לפירוט יצירות אמנות הקיר ברחבי הארץ בשנת 1961 ראו: מ' טל, 'אמנות הקיר והמוצב בישראל [לקט א]', עונות השנה: כתב עתים עברי אמנותי (ניארד, 1961), עמ' 16-22. יש לציין כי רוב היצירות היו בעלות סגנון מופשט, קישוטי, ונעדרות מסר חברתי. סגנון זה אינו מעניינו של מאמר זה.

8 השפעת האמנות המונומנטלית בברית-המועצות על אמני 'הקיבוץ הארצי' תידון בהמשך המאמר. אשר לחשיפה לאמנות מונומנטלית מקסיקנית, ידוע כי דייגו ריוורה השפיע מאוד על יוחנן סימון, שהיה לו תפקיד מרכזי בחינוך אמני 'הקיבוץ הארצי', ושאר שימש מזכיר של 'ארגון הציירים והפסלים של הקיבוץ הארצי'. בשנת 1934 ביקר סימון בניו-יורק, פגש את ריוורה וראה את יצירותיו במרכז רוקפלר. בעיתונות התקופה פורסמו מאמרים בנושא אמנות מקסיקנית. ראו למשל: קפאי, 'דיגו רביירה – הצייר הלוחם', על החומה, 1 במאי 1949, עמ' 8; 1 ביוני 1949, עמ' 14-15; א' קליי, 'סיקרוס – האמן הלוחם', משא, 5 באוגוסט 1954, עמ' 11-12. בשנת 1954 התקיימה במוזאון תל-אביב תערוכה בנושא 'גרפיקה מקסיקנית מודרנית'.

9 ג' עפרת, 'מכחולים וטוריות: ראשיתה של אמנות הקיבוץ, 1935-1960', סטודיו, 26 (1991), עמ' 8.

במסגרת של המחנה לציירים ינסו החברים לעסוק לא רק בתמונות על בד, אלא גם באופן קולקטיבי בתמונות-קיר (פריסקות). זאת היא הדוגמא הקלאסית של אמנות קולקטיבית מזמן הרנסנס עד ימינו. תמונת-הקיר נחשבת עתה בעולם הגדול לחשובה במיוחד וידוע כי במקסיקו, בארצות הברית, ובזמן האחרון גם בברית-מועצות ישנה תנועה ממשית בכיוון זה, הנראית לנו כדרך חדשה לאמנות סוציאליסטית.¹⁰

מיקום אמנות הקיר בחדר האוכל הקיבוצי היה הבחירה הטבעית ביותר, שכן חדר האוכל שימש הבסיס הגרעיני של הקהילה. כבר עם עליית היישוב על הקרקע התארגנו בתוכו וסביבו חיי הקהילה. חדר האוכל היה לבה הפועם של הקהילה השיתופית. מלבד היותו מקום הספקת המזון לחברים, שימש חדר האוכל מרכז של חיי הקהילה, החל בשיבות בענייני התנהלות המשק וכלה בערבי תרבות. על מרכזיותו וחשיבותו של חדר האוכל הקיבוצי אפשר ללמוד ממאמרים שהופיעו בעלוני הקיבוצים, דוגמת המאמרים שפורסמו בעלון של קיבוץ מזרע שיוחד לחנוכת חדר האוכל החדש בשנת 1953. בדברי הפתיחה, 'יום חנוכת הבית', נאמר שם:

בית זה [חדר האוכל החדש] מסמל את כוחו של הקבוץ, הוא ביטוי נאמן לעוצמת התקדמותנו: כתר לעמל הקיבוצי ופאר לנוף היזרעאלי. הנקרא לבית זה 'חדר אוכל'?, לא, כי בית זה הרבה יותר ממקום לסעוד בו. בית זה הוא ביתו המשותף של הקבוץ כולו, בו נבלה את ימות החולין ואת שבתותינו. בו נקיים את שיחותינו ואת אסיפותינו, בו נחוג את חגיגנו, בו יתקמו כל ענייני חיינו המשותפים. לא חדר האוכל הוא כי איננו חדר ולא מיועד רק לאוכל. הבה נקרא לו לבית בשמו ההולם: בית הקיבוץ.¹¹

בראשית שנות החמישים חל בקיבוצים מפנה היסטורי. עם קום המדינה חוותה התנועה הקיבוצית משבר מהותי, עקב השינוי במעמדה בחברה הישראלית. התנועה שמילאה את המשימות החלוציות הבעורות טרם קום המדינה, נדחקה עתה הצדה הן פוליטית הן חברתית, והשינוי השפיע במידה רבה על דימויה העצמי. בעקבות טלטלה זו התחזקה זיקתם של חברי 'הקיבוץ הארצי' לברית-המועצות ולאידאולוגיה הקומוניסטית. אך גם ממפלט זה נחלו החברים אכזבה, ששיאה במשפטי פראג, שהובילו להתפלגות מפ"ם עם פרישת משה סנה וחברים נוספים מן המפלגה, בשנת 1952, והמשכה בחשיפת פשעיו של סטלין בוועידה העשרים של המפלגה הקומוניסטית בשנת 1956.¹² הצטרפותו של הדור הצעיר לחברות בקיבוץ והתחזקות ענפי התעשייה לעומת עבודות החקלאות, השפיעו אף הן על דימוים של חברי הקיבוצים. עקב המשברים שפקדו את הקיבוצים בתחילת שנות החמישים כינו חוקרים תקופה זו תקופת המשבר.¹³ לקראת סוף שנות החמישים חלה התאוששות הדרגתית בקיבוצים. חברי הקיבוצים

10 מצוטט אצל עפרת (לעיל, הערה 1), עמ' 48. ניסיונותיו הרבים של סימון לקדם את טכניקת הפרסקו אמנם זכו לעידוד מצד מבקרי האמנות, אך לא בקרב אדריכלי התקופה ובגופים הקיבוציים החלוציים, כולל קיבוצו שלו, וחזונו לא הגיע לידי מימוש מלא. ראו: תמיר (לעיל, הערה 1), עמ' 78.

11 'יום חנוכת הבית', דפי מזרע, 33 (16 ביוני 1953), עמ' 2.

12 א' שפירא, ההליכה על קו האופק, תל-אביב תשמ"ח, עמ' 256.

13 על שנות החמישים כתקופה שבה פקדו כמה משברים את הקיבוצים ראו: H. Near, *The Kibbutz Movement: A History*, II, London 1997. ראו גם: S.I. Troen & N. Lucas (eds.), *Israel: The First Decade of Independence*, New York 1995, pp. 243–263. גם במאמר זה ציין ניר את המשברים, שמקצתם נפתרו – במלואם או בחלקם – במהלך שנות החמישים, ואחרים נותרו דילמות פתוחות עד היום. טלמון-גרבר חזרה על כינוי זה פעמים מספר בהתייחסה למצב הקיבוצים בעקבות קום המדינה. ראו: י"ט גרבר, יחיד

הסתגלו למצב הקיים, התכנסו פנימה ובחרו 'לעשות לביתם' ולהשקיע בקיבוץ ובחבריו. לפיכך אכנה תקופה זו – מסוף שנות החמישים עד 1967 – תקופת ההתאוששות.¹⁴

האידאולוגיה המרקסיסטית הלכה והתחזקה בתנועת 'הקיבוץ הארצי' בתחילת שנות החמישים והייתה דוגמה מחייבת בכל התחומים, כולל בתחום האמנות. בתקופה זו פרסמה 'ספריית פועלים' את קובץ נאומיו של אנדריי ז'דנוב 'על אמנות וחברה', ובין האמנים, בהנהגה ועל דפי העיתונות התנהלו דיונים בדבר טיבו של הראליזם הסוציאליסטי ותורת ז'דנוב, ואף פורסמו רפרודוקציות של יצירות אמנות סובייטיות מונומנטליות.¹⁵ אמני 'הקיבוץ הארצי' אמנם הזדהו עם התכנים הפוליטיים של מפ"ם, אך סירבו לקבל עליהם את סגנון הראליזם הסוציאליסטי, למרות תמיכת ההנהגה וחלק מהחברים בסגנון זה.¹⁶ בהמשך אראה כי חרף התנגדותם, בכואם ליצור אמנות קיר בכל זאת תאמה גישתם במידת מה את עמדתו של יעקב חזן ש'האמנות היא שליחות ולא שעשוע'.¹⁷ אולם עם 'ההתנתקות מהדוגמה התרבותית הסובייטית' דעכה התערבות ההנהגה בתחום האמנות, כך שהאמנות הפכה לפינתם ה'פרטית' של אמני הקיבוץ.¹⁸ על אף שינוי זה, גם בתקופת ההתאוששות שמרו האמנים על רוח דידקטית בכואם ליצור אמנות קיר לחדרי האוכל בקיבוצים, ואעמוד על כך בהמשך.

זאת ועוד, החל משנות השישים של המאה העשרים פחתו מרכזיותו של חדר האוכל וחשיבותו החברתית בקרב חברי הקיבוצים. השינוי נבע ככל הנראה מכמה סיבות, ובהן: עליית חשיבות הגרעין המשפחתי, שיפור תנאי המחיה, שאפשר לחברים להכין ארוחות קטנות בבתיהם, ובניית חדרי מועדון ששימשו מקום חלופי למפגשי חברים ולישיבות. עם זאת נשאר חדר האוכל מקום מרכזי לאירועי תרבות כמו הקרנת סרטים, ריקודי עם והרצאות.¹⁹

ביצירות שקישטו את חדרי האוכל בקיבוצי 'הקיבוץ הארצי' בשנות החמישים והשישים (ראו למשל אירורים 1-20) ניכרים הבדלים בין תקופת המשבר לתקופת ההתאוששות משלוש בחינות: מבחינה סגנונית, מבחינת ייצוג האדם ובמידה מסוימת גם מבחינת מיקום העבודות בחלל חדר האוכל.²⁰

וחברה בקיבוץ: מחקרים סוציולוגיים, ירושלים תש"ל, עמ' 2-5. וראו גם: ז' סוקר, החברה הקיבוצית: שינוי והמשכיות, 8: תרבות בקיבוץ: חג ומועד, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 45.

14 יש לציין כי החלוקה הכרונולוגית המוצגת כאן אינה מוחלטת במחקר ההיסטורי של הקיבוצים. במאמר זה בחרתי להתמקד בעשור הראשון של תקופת התאוששות.

15 בראשית 1950 התקיים ב'ארגון ציירי הקיבוץ הארצי' דיון רחב בשאלת היחס לראליזם סוציאליסטי. ראו: א' צור, 'הקיבוץ הארצי, האמנות המשרתת והרקע ההיסטורי', ש' שאלתיאל (עורך), אמנות בשירות רעיון: כרוזות השומר הצעיר 1937-1967, גבעתי-חביבה תשנ"ט, עמ' 19. גם בעיתונות התקופה ניתן למצוא דעות בנושא זה. ראו למשל: 'נצר, 'אמנות והשקפת עולם', על החומה, ינואר 1950, עמ' 14; א' אצילי, 'לא ירידה לעם – הליכה עמו!!', שם, ספטמבר 1950, עמ' 17; א' יסעור, 'תרונה של האמנות הסובייטית', שם, נובמבר 1951, עמ' 12.

16 צור (שם), עמ' 19, 21.

17 'חזן, 'תרבות ופוליטיקה', הדים, 3 (ינואר 1951), עמ' 19.

18 צור (לעיל, הערה 15), עמ' 22.

19 ניר, הקיבוץ (לעיל, הערה 13), עמ' 286-287; א' אברהמי, 'חדר האוכל', הנ"ל (עורך), לקסיקון הקיבוץ, רמת-אפעל תשנ"ח, עמ' 134.

20 הבדל נוסף הוא מספר היצירות הגדול יחסית שנוצרו בתקופת ההתאוששות. ייתכן שהבדל זה מעיד על התאוששות כלכלית שאפשרה הקצאת משאבים לעיטור מבני הציבור בקיבוץ, ביניהם חדר האוכל. במאמר זה לא ארחיב את הדיון בהבדל זה.

מבחינה סגנונית קיים הבדל מובהק: היצירות מן המחצית הראשונה של שנות החמישים, היינו מתקופת המשבר, הן בסגנון פיגורטיבי וברוב המקרים תוכנן ברור, ואילו ביצירות מן התקופה שלאחר מכן, מתקופת ההתאוששות, הסגנון חופשי יותר ולעתים נוטה למופשט. גם הנרטיב הצטמצם יחסית, עד כדי ייצוגים בודדים, אם נרצה, סמלים.²¹

מבחינת ייצוג האדם: ביצירות מתקופת המשבר בולטת נוכחותו של האדם, ואילו באלו מתקופת ההתאוששות ניכרת הדרתו היחסית. מתוך שמונה דוגמאות שאספתי מתקופת ההתאוששות רק בשלושה מקרים מופיע ייצוג של אדם, אך ללא ירידה לפרטים, כלומר גם האדם, אם הוא מופיע, מתואר באופן חופשי יחסית.

מבחינת מיקומן של היצירות בחדר האוכל: בתקופת המשבר היו היצירות ממוקמות בתוך חלל חדר האוכל, ואילו בתקופת ההתאוששות חל שינוי, ומחצית מהיצירות הוצגו על אחד הקירות החיצוניים של חדר האוכל, בדרך כלל בחזית הבניין.

האם הבדלים אלו תואמים את השינויים החברתיים בקיבוצים במהלך שתי התקופות, ואם כן כיצד? על כך אנסה להשיב במאמר זה.

ניתן לזהות שני נושאים מרכזיים במכלול היצירה. נושא אחד הוא המשימות החלוציות: עלייה וקליטה, עבודה, הגנה ושמירה (משימת ההגנה והשמירה לא תידון במאמר זה), והנושא האחר הוא התרבות הקיבוצית: מסכת חגי הקיבוץ ומרכיביה וחיוזוק השורשים. להלן אבחן את היצירות בהתאם לחלוקה נושאית זו ובהתאם לחלוקה בין שתי התקופות.

משימות חלוציות

עלייה וקליטה

נושא העלייה והקליטה העסיק רבות את החברה הקיבוצית הן לפני קום המדינה, כאשר מילאה תפקיד מרכזי במבצעי ההעפלה, הן לאחר קום המדינה, כשלא עמדה בציפיות ההנהגה הלאומית בכל הקשור בקליטת העלייה. לפני קום המדינה הייתה קליטת העולים ממשימותיה החשובות של התנועה הקיבוצית. התנועה בחרה לעודד עלייה חלוצית כדי להתרחב וכדי לתרום את תרומתה לקליטה. הייתה זו עלייה של קבוצות מאורגנות שקיבלו בגולה הכשרה והכנה מוקדמת, אידאולוגית ומעשית, לקראת חיי הקיבוץ, ולכן קליטתן של קבוצות אלה הייתה בבחינת המשך ישיר למהותם של הקיבוצים.²² שיטה זו תאמה את תפיסתו הבסיסית של 'הקיבוץ הארצי', שסבר כי 'הקיבוץ לא נועד לכלל עם ישראל אלא לעילית, לאוונגרד שלו'.²³ גישה עקרונית זו לא השתנתה עם קום המדינה,

21 חשוב לציין כי הבדל סגנוני זה ניכר בכלל יצירתם של אמני 'הקיבוץ הארצי', ולא רק באמנות הציבורית שיצרו. לדברי בר-אור בשנת 1957 חל מפנה בסגנון אמני 'הקיבוץ הארצי'. ראו: בר-אור (לעיל, הערה 3), עמ' 90-93.

22 ע' קינן, 'בין קיבוצים למושבים: שתי דרכים בקליטת עלייה בעשור הראשון למדינת ישראל', קתורה, 112 (תמוז תשס"ד), עמ' 117-118.

23 א' צור, 'החלה יציאת מצרים – ומה עשו חלוצינו? הקיבוץ במבחן העלייה ההמונית', עיונים בתקומת ישראל, 9 (תשנ"ט), עמ' 328.

שבעקבותיה החלה העלייה ההמונית, אשר הפכה את קליטת העלייה לתפקיד המרכזי שהוטל על המדינה הצעירה ועל היישוב הוותיק בעשור הראשון.

אוכלוסיית העלייה ההמונית הייתה מגוונת; היא כללה את שארית הפלטה מאירופה וקהילות מארצות האסלאם, מצפון אפריקה וממזרח אירופה, ולא דמתה כלל לעלייה החלוצית.²⁴ לנוכח הברל זה נדרשה התנועה הקיבוצית לבחון את דרכה האידאולוגית בנושא קליטת העלייה.²⁵ לאחר לבטים ודיונים שונים בחוגי 'הקיבוץ' הארצי' התקבלה ההחלטה להמשיך בשיטת המיון המקדים, על פי אמות המידה החלוציות שנהגו טרם קום המדינה. 'הקיבוץ' הארצי' דבק בקליטה תנועתית, ומיעוט הנקלטים בקיבוצי התנועה הוסבר בין היתר בהיעדר תנועה חינוכית מטעמה ברוב ארצות המוצא של העלייה הגדולה.²⁶ להחלטה זו הייתה השפעה רבה על התנועה הקיבוצית ועל מעמדה בחברה הישראלית.

ראש הממשלה דוד בן-גוריון, שתלה את תקוותו בקיבוצים כי יקלטו לתוכם את העולים, נחל אכזבה של ממש, והדבר בא לידי ביטוי בנאום שנשא בכנסת ב-16 בינואר 1950; 'בוש ונכלם' הוא צמד המילים שהמחישו את גודל אכזבתו מהתנועה הקיבוצית על שלא השכילה לתרום את חלקה לקליטת העלייה, ושמייעטה לעסוק בתחום זה.²⁷

בשנות החמישים המשיכו להעסיק את הקיבוצים דילמות שהיו קשורות בעקיפין בקליטת העלייה, זאת בעקבות מחסור בידים עובדות לנוכח עודף אמצעי הייצור שברשותם.²⁸

עלייה וקליטה באמנות הקיר בחדרי האוכל – תקופת המשבר

רק יצירה אחת מן המחצית הראשונה של שנות החמישים עוסקת בנושא העלייה והקליטה – דלתות הוויתראז' מחדר האוכל בקיבוץ מזרע, שיצר האמן אברהם אמרנט (1908-1989) בשנת 1955 לכבוד חג הפסח (איור 1).²⁹

בדלת השמאלית, בחלקה העליון, מתוארים מבנים מאזכרים בצורתם פירמידות. מתחתם נראה פועט יושב על משטח צף, מישיר מבט אל הצופה. הוא מורה בידו השמאלית על המשך היצירה, ומציג לעיני הצופה כמה מאצבעות כף ידו הימנית. ייתכן שהפועט הוא משה רבנו. אזכור מצרים ומשה מתקשר ישירות לחג הפסח, שלכבודו כאמור הוכנו הדלתות. מתחת לפועט מתוארת הסצנה המרכזית בלוח: סירה הנושאת משפחה – ילד, גבר ואישה, משפחת עולים – ובחור נוסף, כנראה שליח העלייה. מערכת היחסים בין הדמויות נהירה לצופה. בהבעת פניהם של בני המשפחה ניכרים

24 הקיבוצים העדיפו מועמדים צעירים בעלי מניעים אידאולוגיים מתאימים, אך העולים שהגיעו בהמוניהם לא מילאו דרישות אלו. ראו: א' יער, א' בן-רפאל וז' סוקר, הקיבוץ והחברה הישראלית, תל-אביב תש"ס, עמ' 48.

25 קינן (לעיל, הערה 22), עמ' 116-120.

26 צור (לעיל, הערה 23), עמ' 329.

27 א' צור, 'נאום "בוש ונכלם" ומשמעותו', מפנה: כמה לענייני חברה, 22 (תשנ"ח), עמ' 40-44. צור הוסיף כי נאום של בן-גוריון ביטא גם את התפכחותו מהרעיון שהתנועה הקיבוצית תשמש סוכן של המשימות הממלכתיות לאחר קום המדינה. ראו: שם, עמ' 44.

28 על העבודה השכירה בקיבוצים ראו: יער, בן-רפאל וסוקר (לעיל, הערה 24), עמ' 44-61.

29 בחרתי לעסוק ביצירה זו כבאמנות קיר ולא כביצירה מרחבית לחג הקיבוצי, מאחר שהיא נותרה לאורך שנים במקומה, ואינה עוסקת בחג הפסח בלבד אלא במגוון נושאים. על אמרנט (טושק) ויצירתו ראו: טושק: אברהם אמרנט, תל-אביב תשנ"ד (ללא שם מחבר).



חשש ופחד, ואלה באים לידי ביטוי גם בתיאור הילד שחוסה תחת אביו, ושכל גופו דרוך. מעל בני המשפחה ולעומתם ניצב בביטחון השליח הציוני – חוסנו מודגש באמצעות גודלו ביחס לדמויות האחרות. ידו הימנית מונחת על כתפי האם, ובכך מקנה לה תחושת ביטחון, וידו השמאלית ונטיית גופו מכוונות את הסירה אל מחוז חפצה. התיאור הוא אקספרסיווי ומביע תחושות סותרות של הדמויות, המחזקות את הדרמה שלפנינו.

איור 1: אברהם ('טושק') אמרנט, ציורים לסדר פסח, 1955, צבע מים על נייר פרגמנט. שימשו כוויטראז' לדלתות הזכוכית של חדר האוכל בקיבוץ מזרע; שלוש דלתות מתוך חמש

(ציולם: אברהם חי. באדיבות אוסף משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין-חרוד)



מלבד הקשר הישיר לחג הפסח, הקשר הנושאי שיצר האמן בין סיפור יציאת מצרים לבין תיאור העפלה לארץ־ישראל אינו מקרי. אפשר לראות בציון הפירמידות ומשה, כלומר בסיפור יציאת מצרים וגאולת ישראל, פרה־פיגורציה, אירוע מטרים, המבשר את מבצעי ההעפלה והעלייה לארץ־ישראל, שהתממשו לאחר גלות ממושכת, כלומר אירוע המבשר את הגאולה הציונית.³⁰ קשר נוסף נוצר מכוח

30 המושג פרה־פיגורציה יסודו בתפיסה הנוצרית כי המאורעות שמסופר עליהם בברית הישנה, היינו בתנ"ך, תכליתם לבשר על המאורעות הקשורים בהתגלותו של ישו.

הקבלה חזותית שיצר האמן בין משה לבין השליח, בעיקר באמצעות מחוות היר הזהה של שניהם. שתי הדמויות מורות אל עבר הארץ המובטחת, המתוארת בשתי הדלתות הימניות. אפשר שמעצם ההקבלה הזאת השליח, חבר הקיבוץ, מועלה לדרגת מנהיג ורועה, כמשה רבנו.

יש לראות את האירוע גם בתוך מכלול היצירה. בשתי הדלתות שממין לדלת זו מתוארת הארץ המובטחת – מוצגות דמויות חלוצים, עבודתם ותרבותם המתחדשת במסגרת ההתיישבות הקיבוצית – ולשם מועדות פני העולים. הדגשת חולשתם של העולים למול חוסנם של השליח והחלוצים המתוארים בהמשך, מאפשרת לקרוא את הוויטראז' כך שהדלת השמאלית מתארת מצב שלפני המטמורפוזת, והשינוי שחל בעולים לאחר קליטתם בארץ בכלל ובקיבוץ בפרט מובע באמצעות דמויות החלוצים בדלתות הבאות.

מהיצירה אפשר ללמוד על גאוותם של הקיבוצים ועל מעורבותם ושותפותם במפעל העלייה והקליטה טרם קום המדינה. כן אפשר ללמוד על כוחו ועל השפעתו של הקיבוץ בחברות העולים על פי השקפתו. עם זאת מיעוט היצירות מתקופה זו העוסקות בנושא העלייה והקליטה מלמד על הקשיים שחוו הקיבוצים משום שלא עמדו בציפיות החברה הישראלית בתחום קליטת העלייה ההמונית. כמו כן מעיד הדבר על הקושי של אמני הקיבוץ לעסוק בנושא טעון זה בחללים הציבוריים בקיבוצים. חיזוק לקושי זה יש בעובדה שביצירותיהם האחרות דווקא עסקו אמני הקיבוץ, ובפרט אלו שהשתייכו לזרם הראליזם החברתי, בנושאי העלייה והמעברות.³¹

עלייה וקליטה באמנות הקיר בחדרי האוכל – תקופת ההתאוששות

בחדר האוכל של קיבוץ רוחמה הוצגו שתי עבודות קרמיקה, סיפור יציאת מצרים וסמלי שנים-עשר השבטים, פרי יצירתו של האמן עמנואל לוצאטי (1921–2007) (איורים 2, 3).³² נושאים אלו נוגעים במידה מסוימת בנושא העלייה והקליטה והם למעשה ייצוג סמלי של נושא זה.

יציאת מצרים מופיעה כאן בפירוט יתר, ובין היתר מתוארים ביצירה העבודות במצרים, המסע במדבר, קריעת ים סוף, חטא העגל וסיפור המרגלים (איור 2). מבחינה סגנונית נראה כי האמן ניסה לשוות לדמויות שביצירה מראה תקופתי שהולם את מועד הסיפור הן בחזותן הפיזית הן בלבושן.

ברמת הפשט יצירה זו היא תיאור יציאת מצרים, יציאה מעבודות לחירות, ואישוש לכך יש בניסיון לדקדק בפרטי הסיפור ובתיאור הדמויות. אך אפשר לראות בנושא זה גם אירוע מטרים, המבשר את הבאות, כמו ביצירה מקיבוץ מזרע. פירוט קורותיהם של בני ישראל במצרים ובמדבר, שבסופן ההשתקעות בארץ-ישראל, המבטאת באמצעות סמלי שנים-עשר השבטים (איור 3), מחזק את

31 על התמודדות אמני התקופה עם נושא העלייה ההמונית ראו: ש' שבא, 'אמנות מתמודדת עם מציאות', מ' נאור (עורך), עולים ומעברות, 1948–1952, ירושלים תשמ"ז, עמ' 185–191. יש לציין כי הראליזם החברתי היה בתקופה הנדונה מגמת מיעוט, מול התחזקות המגמה המופשטת שהנהיגה 'אופקים חדשים'. ראו: בראור ועפרת (לעיל, הערה 3), עמ' 23–18.

32 לימים, בעקבות הרחבת חדר האוכל, הועברו שתי היצירות לחזית החיצונית של חדר האוכל, ושם הן מוצגות עד היום. על לוצאטי ופועלו נכתבה ספרות רבה בשפה האיטלקית. ראו לדוגמה: E. Luzzati, G. Fofi & C. De Luca, Emanuele Luzzati illustratore (catalogo), Genova 1996.

ההקבלה לתקופת שהייתם של היהודים בגלות, לסכלם בעטייה של האנטישמיות המודרנית ולבסוף התגשמות הגאולה הציונית בארץ-ישראל באמצעות העליות וההעפלה לארץ-ישראל.³³ אפשר להבין את נושא היצירה גם בהקשר הלאומי-החברתי. קיבוץ גלויות, שבטי ישראל ו'יחד' היו מושגי מפתח במדינת ישראל בעשור הראשון לקיומה. עם קום המדינה והגעת קהילות רבות ומגוונות ארצה, גבר הצורך לחזק באומה הצעירה את תחושת האחדות. בין השאר חתרה ההנהגה לבסס את התפיסה כי הקבוצות השונות הן למעשה שבטי ישראל השבים למולדתם ההיסטורית. לשם כך ננקטו צעדים שונים, למשל ועדת השמות הממשלתית העניקה ליישובים שמות הקשורים בשבטי ישראל, כדי ליצור זיקה בין היישוב החדש לשבט הקדום שבתחום מושבו הוקם היישוב. כך נתפסה האומה כקבוצת שבטים בעלי מוצא משותף שכולם צאצאיו של אב קדמון אחד.³⁴ היצירה שבחדר האוכל בקיבוץ מעברות, שנוצרה בידי נפתלי בזם (נולד 1924), עוסקת אף היא, אמנם באופן סמלי, בקיבוץ הגלויות, בצד העלייה והקליטה (איור 4).³⁵ בתבליט זה מתוארת סירת מעפילים ובה חמש דמויות שונות זו מזו במראן, האוחזות בדיהן משוטים, וסולם יורד מהסירה ליישוב, לקיבוץ. בעלון קיבוץ מעברות שיצא בערב ראש השנה 1967 תיאר בזם את נושא התבליט: 'יהודים מכל הגלויות ושכבות העם מגיעים ארצה. החומר האנושי – חומר הגלם שיהווה שוב בסיס לעם המתקבץ. בסירה – סמל העלייה – הם נוחתים על חוף ארץ שלא נולדו בה'.³⁶ חיים לביא, חבר הקיבוץ שראיין את בזם, סיכם: 'נושא העלייה הוא הנושא הנפשי החשוב ביותר שאין סוף לביטוי. עקירה ושתילה מחדש, זוהי גבורה, זהו אפוס גדול שעובר על כל עולה מבוגר ולכך יש לתת ביטוי'.³⁷

לסיכום, על אף הייצוג המועט של נושא העלייה והקליטה באמנות הציבורית שהוצגה בחדרי האוכל בקיבוצים, הברדלי התפיסות בין שתי התקופות ניכרים בבירור. בוויטראז' שהיה בחדר האוכל של קיבוץ מזרע נושא ההעפלה והקליטה תואר באופן נרטיבי אפי. התיאור הפיגורטיבי, הדמויות גדולות הממדים, הבעות פניהן והדינמיות הדרמטית, כל אלו יצרו ייצוג שתאם את זהותם של חברי הקיבוץ בעבר הלא רחוק. יצירה ציבורית זו נוצרה והוצגה בתקופת המשבר, כשברור היה כי חברי הקיבוצים אינם משתתפים עוד במשימת קליטת העולים במדינה הצעירה, אך היצירה תיארה מציאות שקדמה לקום המדינה, כאשר הקיבוצים היו מעורבים במשימה זו ואף הובילה. ייתכן שבאמצעות הייצוג האפי ההרואי המפאר ומרומם את העבר הקרוב היה על היצירה לחזק את החברה שחשה מותקפת, לעורר התרפקות נוסטלגית שתזכיר לסועדים את תרומתם החשובה להקמת המדינה.

33 ע' אלמוג, הצבר: דיוקן, תל-אביב תשנ"ז, עמ' 76.

34 ל' מזור, 'בין מקרא לציונות, התפיסה השבטית של המרחב המשתקפת בשמות יישובים מהעשור הראשון למדינה', קתדרה, 110 (טבת תשס"ד), עמ' 120-121.

35 על בזם ראו: ר' אופק, נפתלי בזם: סולם וחבלים 1996-1999 (קטלוג), תפן 2000; נ' בזם, סירות, עולים, הורים וארונות, שולחנות וכסאות, ברכת הנרות, אריות ודגים, צמחים, רמת-גן 1972; ז' עמישי-מייזלש, נפתלי בזם, תל-אביב תשמ"ו.

36 ח' לביא, 'סמלים באמנות: שיחה עם נפתלי בזם', ידיעות קיבוץ מעברות, 4 בספטמבר 1967, עמ' 10, ארכיון קיבוץ מעברות.

37 שם.



איור 2 (למעלה):
'יציאת מצרים'

איור 3 (למטה):
'שנים-עשר
השבטים'

שני תבליטי
קרמיקה, מעשה ידי
עמנואל לוצאטי,
חדר האוכל בקיבוץ
רוחמה, 1965
(צילומים: מרב גיספאן,
2007)



בתקופת ההתאוששות חל שינוי מסוים גם ביחס לנושא וגם בסגנון היצירות. נושא העלייה והקליטה לא תואר עוד באופן ישיר, ריאליסטי ונרטיבי, אלא באמצעות ייצוג סמלי מבחינת התוכן והסגנון, כפי שניכר ביצירות יציאת מצרים ושנים־עשר השבטים בקיבוץ רוחמה ובתבליט קיבוץ הגלויות בקיבוץ מעברות. כאמור יש ביצירות אלו התייחסות לנושא העלייה והקליטה, והדבר בא לידי ביטוי במפורש בריאיון עם בזם, עם זאת נעדרת מהן התמודדות של ממש עם נושא זה.

איור 4: נפתלי בזם,
'קיבוץ גלויות',
1967, תבליט
קרמיקה, פנים חדר
האוכל של קיבוץ
מעברות. בחזר
האוכל תבליט נוסף
פרי יצירתו של בזם
(צילום: תמר גיספאן
נוינברג, 2005)

חשוב לציין כי בעוד שבתחילת שנות החמישים דור המייסדים קבע את הטון גם בתחום היצירה הקיבוצית, הרי לקראת סוף שנות החמישים גדלה מעורבות הדור השני. על כן ייתכן שהם אלה שהתמודדו עם השבר שנוצר בתחילת העשור הקודם, ואולי בעקיפין, באמצעות מטפורות וסמלים, ניסו לכפר על החלטות הוריהם. זאת עשו באמצעות התייחסות לנושא העלייה והקליטה והדגשת הגישה ההפוכה מן הגישה הסלקטיווית שבה דבקו חברי 'הקיבוץ הארצי' (בפרט).



העבודה בקיבוץ

לערך העבודה היה מקום מרכזי במכלול הערכים של מייסדי הקיבוצים הראשונים. העבודה נתפסה כמטרה בפני עצמה. שני ההוגים המרכזיים שהשפיעו על תפיסה זו בראשית דרכה של התנועה הקיבוצית היו אהרן דוד גורדון ודב בר בורוכוב. גורדון התמקד בחזרה אל הטבע, אל האדמה ואל העבודה כדרך לתיקון היחיד, החברה והלאום. תפיסה זו הרגישה את החוויה האישית, המעין-דתית, של העבודה, וממנה צמח המושג דת העבודה. בורוכוב עודד את הפרודוקטיוויזציה, את הפיכת הפירמידה החברתית והתעסוקתית של החברה היהודית המסורתית ואת הבראת התשתית הכלכלית והחברתית של הלאום באמצעות הרחבת הבסיס היצרני.³⁸ לגישות אלו חבר היסוד החלוצי, היינו תפיסת העבודה כאמצעי לכיבוש הארץ והאדמה. גם הפן הקיומי תרם למרכזיותו של ערך העבודה בהווה הקיבוצית: העבודה כבסיס הקיום השיתופי, הדחף להיות רווחי ולא נתמך והצדקת השיתופיות. ערך העבודה הלם גם את היסוד השוויוני: כולם עובדים, וכל העבודות שוות כל עוד הן מספקות את הערך התרופיטי ואת צורכי הקיום של הקולקטיב. נוסף על כך נקשרו בעבודה מושגים דתיים שהקנו לה אופי אידאולוגי רליגיוזי.³⁹

מעט לאחר קום המדינה חל שינוי במעמדו המשקי של הקיבוץ בחברה הישראלית. הוא לא נחשב עוד מנהיג החברה הכללית כבעבר. מכאן קצרה הייתה הדרך לשינוי היעדים, והדגש הערכי והאינסטרומנטלי, היינו הקצאת המשאבים הכלכליים והארגוניים לצרכים ולמטרות של התא הקיבוצי עצמו ולאחר מכן לצורכי הפרט, חבר הקיבוץ, שהפך בהדרגה למוקד ההתעניינות.⁴⁰ בעקבות שינויים אלו נחלשו בקיבוצים הערכים האסקטיים, ועלתה הדרישה לשיפור תנאי החיים ולרווחה בתחום העבודה וההשכלה.⁴¹ כבר בתחילת שנות החמישים תבעו חברים לצמצם את מספר שעות העבודה, לשפר את תנאי העבודה ולהתאים את העבודה לנטייתו וליכולתו של העובד. העבודה החלה להיתפס כמשלח יד ולא רק כחלק ממשימה קולקטיבית.⁴² תופעה זו התגברה בשנות השישים, בעקבות ההתפתחות הכלכלית, שהתבטאה בעיקר במיכון החקלאות ובפיתוח התעשייה. שינויים אלו דרשו למנות מנהלים ברמות שונות, וחלקם אף הצריכו לאפשר לאנשים לצאת ללימודי הכשרה ולרכוש השכלה גבוהה, והדור הצעיר, שבתקופה זו הצטרף באלפיו לכוח העבודה, עודד מהלכים אלו.⁴³ למרות כל זאת עדיין נשמר ערך העבודה כבעבר, והעבודה בקיבוץ נתפסה כמספקת כשלעצמה, מלבד היותה מכשיר למילוי צרכים.⁴⁴

38 מ' רוזנר, החברה הקיבוצית: שינוי והמשכיות, 3, תל-אביב תשנ"ב, עמ' 88-91.

39 א' בן-רפאל וז' סוקר, החברה הקיבוצית: שינוי והמשכיות, 12: השוויון וגבולותיו, תל-אביב תשנ"ו, עמ' 38; י' טלמון-גרבר וצ' סטופ-בן-זמרה, 'הסתפקות במועט: דפוסי תמורה אידיאולוגית', טלמון-גרבר (לעיל, הערה 13), עמ' 225.

40 י' בן-דוד, עבודה והשכלה בקיבוץ: מציאות ושאיפות, רחובות 1975, עמ' 9.

41 שם; על השינויים בערכים האסקטיים של הקיבוצים ראו: טלמון-גרבר וסטופ-בן-זמרה (לעיל, הערה 39), עמ' 263-223.

42 בן-דוד (לעיל, הערה 40).

43 רוזנר (לעיל, הערה 38), עמ' 94; תופעה זו העלתה בקרב חברי הקיבוצים את נושא ה'מימוש העצמי'. ראו: בן-דוד (לעיל, הערה 40), עמ' 29-24.

44 רוזנר (שם), עמ' 96-95.

הביטויים החזותיים של עבודה בקיבוץ התמקדו בתיאור עבודת האדמה באופן ישיר וגם סמלי. שכוחות נושא החקלאות באמנות לא הייתה מקרית והביעה מלבד ערך העבודה גם את הקשר העמוק של המתיישבים לאדמה.

בקיבוצים הייתה העדפה לעבודת הקרקע, בהתאם להשקפתו של גורדון, אף שעל פי הגישה הרשמית לא היה הבדל בין המלאכות, ולמרות עידוד המלאכות שאינן חקלאיות – כגון העבודות העירוניות, שההכנסה מהן הייתה גדולה יותר.⁴⁵ עד תחילת מלחמת העולם השנייה הייתה החקלאות העבודה העיקרית בקיבוצים, למעט יזמות תעשייתיות ראשוניות. לאחר מלחמת העולם השנייה, בשנים 1945-1948, החל שגשוג מתון, והוא תרם לעלייה הדרגתית בייצור וברמת החיים ביישוב ובכלל זה בקיבוצים. בשנים אלו עברה החקלאות מהפכת מיכון, והדבר אפשר להגדיל את הייצור. נוסף על כך במהלך המלחמה ובעקבותיה גדל הביקוש לתוצרת תעשייתית מקומית, ובתגובה על כך הוקמו בקיבוצים ומחוצה להם שורה של מפעלי תעשייה, ואלה הלכו והתרחבו. התפתחות נוספת של התעשייה התרחשה בקיבוץ בשנות השישים. אז נוסדו מפעלים שהיו ברובם עתירי הון, רמת המיכון בהם הייתה מתקדמת, והם הושתתו בעיקר על עבודתם של חברי הקיבוץ.⁴⁶

העבודה באמנות הקיר בחדרי האוכל – תקופת המשבר

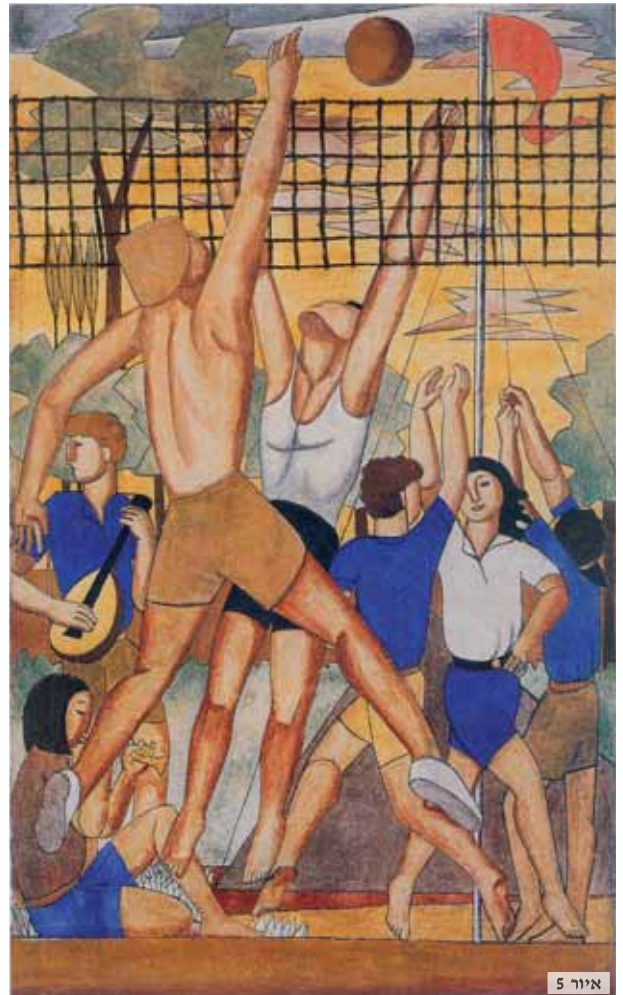
בכל היצירות מהמחצית הראשונה של שנות החמישים ללא יוצא מן הכלל קיים עיסוק בחקלאות. את הדוגמאות שנבדקו אפשר לחלק לשתי קבוצות מרכזיות: בקבוצה הראשונה תיאור של עבודת החקלאות, ובקבוצה השנייה ביטויים סמליים לעבודת האדמה ולתוצאותיה – תנובת השדה. לקבוצה הראשונה אפשר לשייך את אחד משני ציורי הקיר שיצר יוחנן סימון (1905-1976) לחדר האוכל של שכבת הנעורים בקיבוץ גן-שמואל (איורים 5-6).⁴⁷ בציור קיר זה מתוארים בני הנוער של הקיבוץ עובדים בשדה ובמטע. שני בנים ושתי בנות, בכדי עבודה, עובדים בקטף, בעידור ובהשקיה. דוגמה נוספת היא דלתות הוויטראז' מקיבוץ מזרע (איור 1). בלוח הימני של הדלת המרכזית ובלוח השמאלי של הדלת הימנית מתוארות פעולות חקלאיות: חריש במחרשה ובסוסים בעונת הקיץ, וזריעה על רקע גשמי החורף (בתקופת כסלו – חג חנוכה המצוין מעל הזורע באמצעות החנוכייה). בשני הלוחות החקלאים מתוארים תוך כדי תנועה ומרוכזים בעבודתם.

הקבוצה השנייה כוללת ביטויים סמליים לעבודה החקלאית ולתנובת השדה. בציורי הפרסקו שיצרו שרגא וייל (1918-2009) ושמואל כץ (נולד 1926) לחדר האוכל של קיבוץ עין-המפרץ, שלוש דמויות מתוך השש מציגות את עבודת המשק: גבר אחד כורע ברך ומציג גרעיני תבואה, מאחוריו רמז לשדה חיטה (איור 8); גבר אחר, רועה, נשען בחולמניות על מקלו (איור 9); ואישה מציגה רימונים סדורים

45 ה' ניר, 'גאולת הקרקע, גאולת האדם והחלוציות במחשבה של תנועת העבודה הציונית-מהעלייה השנייה ועד לחמישית (1904-1935)', ר' קרק (עורכת), גאולת הקרקע בארץ-ישראל: רעיון ומעשה, ירושלים 1990, עמ' 35-36.

46 רוזנר (לעיל, הערה 38), עמ' 103-105.

47 על סימון ופועלו ראו: עפרת (לעיל, הערה 1); תמיר (לעיל, הערה 1).



בתוך סל, ומאחוריה מציצה גפן (איור 7).⁴⁸ על פי לבושם, תנוחת גופם, הבעת פניהם הנוגה ורגליהם היחפות, אין הם עוסקים בעבודה אלא מסמלים את עבודת המשק באמצעות הצגת פרי עבודתם. בקיבוץ עין-שמר יצר וייל ביטוי סמלי דומה (איור 13). אישה, אלגוריה חלוצית או אולי 'אימא אדמה', מציגה לראווה את תנובת השרה. במקביל אליה מתואר עץ נטוע באדמה, שורשיו חשופים והוא ניצב זקוף ואיתן בתוך סערת גשמים ורוחות. אולי אפשר להקביל בין דמות האישה האלגורית ובין העץ. האישה 'נטועה באדמה', עובדת אותה וחיה ממנה; העץ נענה לה בכך שהוא נאחז בקרקע

איורים 5-6:
יוחנן סימון, 'נוער בקיבוץ', 1950, ציור קיר בחדר האוכל של שכבת נעורים, קיבוץ גן-שמואל (צילום: רן ארדה)

⁴⁸ על ציורי הפרסקו ראו: א' רוטמן, 'ציור הפרסקו בבית האוכל', ידיעות השבוע, 30 ביולי 1954, עמ' 5-6. טרם נכתב מחקר מקיף על וייל, וראו לפי שעה: ג' טלפיר, 'שרגא ווייל', גזית, 28, ט-יב (כסלו-אדר תשל"ב), עמ' 76-80; ד' גלעד, 'מסילות באמנות: 82 ציירים ישראלים, תל-אביב תשמ"ו', עמ' 101-102. על כך ראו: ש' כץ, גורלו של צייר: קו עובר בין אוסטריה, הונגריה וישראל, תרגם א' קנטור, תל-אביב תשס"ג.



ומניב את פרותיו, וכך הטבע מגויס למטרת ההתיישבות, גאולת הקרקע והחלוציות. בוויטראז' מקיבוץ מזרע (איור 1), בלוח הימני של הדלת השמאלית, מתוארת העבודה באופן סמלי בדמות העובד הנושא על שכמו חרמש. מתחתיו יושבת אישה האוחזת ביד אחת אלומת חיטים וביד האחרת תינוק, ולמרגלותיה מונח מגל. דמויות אלו אינן עוסקות בעבודה, אך בעצם אחיזתן בכלי העבודה או בתנוכת השדה הן מבטאות בדרך סמלית את ערכה של העבודה.

העבודה באמנות הקיר בחדרי האוכל – תקופת ההתאוששות

גם את היצירות השייכות לתקופת ההתאוששות אפשר לחלק לשתי קבוצות: בקבוצה הראשונה ביטויים ישירים ועקיפים לעבודה חקלאית, והקבוצה השנייה כוללת יצירה אחת בלבד, המתארת עבודות שונות בקיבוץ אך אינה כוללת את החקלאות.

איורים 7-12: שרגא וייל ושמואל כץ, 'דמויות', 1954, פרסקו, ציור קיר לחדר האוכל של קיבוץ עין-המפרץ. ציור הקיר כלל שבע דמויות. כאשר נערך שיפוץ במקום בשנת 1982 הצליח אחד מחברי הקיבוץ, מתי להט, להציל שש מן הדמויות (צילום: וולי הריס ועוזי בן-אשר, 2005)

הסגֶרֶפִּיטוֹ של אברהם עומרי (1914–2009) שבחזית חדר האוכל של קיבוץ ניר־יצחק עוסק בעבודות שונות בקיבוץ (איור 14), וביניהן חריש בשדה חיטה בטרקטור.⁴⁹ קיים ביצירה גם ביטוי

עקיף לעבודה החקלאית ולתנובת השדה, בדמות עץ הדר שפרותיו בשלים. נוסף על כך יש בה תרנגולות, שור ופרה, הקשורים כולם במשק החי. ביצירה שיצרו משה כגן (נולד 1922) ועוזרו דן גרטי (נולד 1930) לחזית חדר האוכל של קיבוץ שמיר, מופיעים ביטויים ישירים ועקיפים לעבודת החקלאות והמשק (איור 15).⁵⁰ בשתיים מאבניו של מבנה הדולמן מתוארים שדותיו החקלאיים של הקיבוץ, ובאחת מהן אף מופיע טרקטור. בכמה יצירות קיימים תיאורים של גידולי שדה שאפשר לראות בהם ביטויים



איור 13: חדר האוכל בקיבוץ עין-שמר, מראה כללי, 1954. ברקע ציורו של שרגא וייל, 1954, צבע שמן על לוחות עץ
(צלם לא ידוע). באדיבות ארכיון 'השומר הצעיר', יד יערי

עקיפים סמליים לעבודת החקלאות ולתוצרתה. בפסיפס שבקיבוץ שמיר מתוארים נוסף על מיני צמחי בר ובעלי חיים מסביבת הקיבוץ, גידולים חקלאיים, כגון עץ הדר, עץ תפוחים, תירס, זית, חיטה ושעורה, וכן חיות משק: כבשים, ברווזים, שוורים ופרות. ייתכן שתיאורים אלו נועדו להדגיש את עבודת המשק המגוונת והפורייה של הקיבוץ. התייחסות לא ישירה לנושא יש גם בפסיפס החיצוני בחדר האוכל בקיבוץ עברון שיצר יוסף וייס (1916–2003) (איור 16).⁵¹ ביצירה זו מופיעים צמחי נוי בצד גידולים חקלאיים: כננות, עץ הדר, כותנה, חיטה ורימון.

המקום היחיד שמתוארים בו ענפי עבודה שונים פרט לחקלאות הוא בסגרפיטו בחזית חדר האוכל של קיבוץ ניר־יצחק (איור 14): העבודה בחדר האוכל של הקיבוץ מתוארת בדמות אישה המובילה עגלת שירות ומאחוריה שולחן; העבודה בבית הילדים מתוארת בדמות אישה האוחזת תינוק ולירכה נצמדת ילדה; ודמות גבר האוחז בידו צינור או מוט אולי מבטאת את העבודה בבניין או בתעשייה. החלוקה הברורה בין תפקידי האישה ובין תפקידי הגבר ביצירה זו מלמדת על דימויי המגדר המסורתיים ועל מעמד האישה בתנועה הקיבוצית, ובכלל זה ב'קיבוץ הארצי'. על אף פוטנציאל השוויון בין המינים שהיה גלום בחברה הקיבוצית, המחקרים מלמדים כי בפועל לא הושג שוויון זה.⁵²

49 עם הגשת המאמר למערכת 'קתורה' נתבררתי על מותו של עומרי, שלצערי לא זכה להכרה הראויה בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית. סגרפיטו הוא טכניקה של ציור על קיר המבוססת על ציור באמצעות גירוד שתי שכבות טיח או יותר בצבעים שונים.

50 על כגן טרם נכתב מחקר מקיף.

51 על וייס ראו: ח' דהן, יוסף וייס: ניגון של צבע (קטלוג), עברון תשס"ד.

52 ס' פוגל-ביז'ארי, החברה הקיבוצית: שינוי והמשכיות, 7, תל-אביב תשנ"ג, עמ' 80–81; א' כפכפי, 'מסובלימצייה של הנשיות לסובלימצייה של האימהות: שלבים ביחסו של השומר-הצעיר לנשים', עיונים בתקומת ישראל, 11 (תשס"א), עמ' 319.



איור 14 (למטה):
אברהם עומרי,
'ענפי המשק',
1962-1964,
סגרפיטו, קיבוץ
ניר-יצחק.
מימין: הסגרפיטו
על גלויות ברכה
לשנה טובה, שנות
השישים
(צלם לא ידוע). באדיבות
ארכיון קיבוץ ניר-יצחק)



מאבק הנשים החלוצות לשוויון החל עוד לפני ייסוד הקיבוצים, כבר עם בוא העלייה השנייה לארץ.⁵³ נראה כי מאז ייסודו ועד קום המדינה לא הצליח 'הקיבוץ הארצי' לסגל לו דפוסי חשיבה והתנהגות חרשים בכל הנוגע למעמד האישה בחברה.⁵⁴ דימויי המגדר המסורתיים והמושרשים לא היטשטשו גם כאשר הוקמו בראשית דרכו של הקיבוץ מוסדות שיתופיים, דוגמת חדר אוכל, מכבסה, מחסן בגדים ובתי ילדים ללינה משותפת. לצד ייעול כלכלי יכלו מוסדות שיתופיים אלו להקל את עול התפקידים

שהוטלו על החברה. חברי 'הקיבוץ הארצי' סברו כי החינוך המשותף וביטולה של המשפחה המסורתית מטרתם שחרור האישה ושחרור הילד. את מקומו של הגרעין המשפחתי המיר 'הקיבוץ המחנך' במטפלות, בשומרי הלילה ולמעשה בכל חברי הקומונה, גם אם לא היו הורים.⁵⁵ אולם חרף הניסיונות לשחרור האישה מתפיסת האימהות הטבעית, שוב ושוב נשמעו טענות בדבר אי שיתוף הנשים בתחום הציבורי והפוליטי של התנועה.⁵⁶

53 ד' ברנשטיין, אשה בארץ-ישראל: השאיפה לשוויון בתקופת היישוב, תל-אביב תשמ"ז, עמ' 20; פוגל-ביז'אווי (שם), עמ' 82-92.

54 ר' פלד, 'האדם החדש' של המהפכה הציונית: השומר הצעיר ושורשיו האירופיים, תל-אביב תשס"ב, עמ' 209-210.

55 כפכפי (לעיל, הערה 52), עמ' 325-326.

56 לדוגמאות ראו: שם, עמ' 327-328, 337.



איור 15: משה
כגן ודן גרטי,
'הקיבוץ וסביבתו',
1958-1959, אבני
פסיפס וזכוכית,
חזית חדר האוכל
של קיבוץ שמיר
(צילום: תמר גיספאן-
גריןברג, 2009)



איור 16: יוסף וייס,
'יבול הקיבוץ',
1963, פסיפס,
במקור הוצג בחזית
חדר האוכל בקיבוץ
עברון, ולימים
הועבר משם עקב
שיפוץ חדר האוכל
(צילום: תמר גיספאן-
גריןברג, 2006)

לאחר קום המדינה ובשנות החמישים והשישים, במקביל לירידת מעמדו של הקיבוץ בעיני החברה הסובבת וכן בעיני חבריו, השתרשה בקיבוץ תפיסת השוויון האיכותי. לא הייתה זו תפיסת שוויון על בסיס זהות מוחלטת בין המינים, אלא תפיסת שוויון שהביאה בחשבון את ההבדלים הקיימים בין המינים בכלל ואת ההבדלים הפיזיולוגיים בפרט. תפיסה חדשה זו השתרשה ואפשרה להגדיר מחדש את מושג השוויון בין המינים. בצד תופעה זו, ובגלל הצורך בגידול וביציבות עקב ירידה בקליטת חברים חדשים, עלתה חשיבותו של התא המשפחתי. במסגרת המשפחתית נטלו הנשים מרצונן את מרב התפקידים – על פי הדגם המסורתי של האם והרעיה – נוסף על עבודתן בענפי הקיבוץ השונים.⁵⁷ עם זאת מספר הנשים שעבדו בעבודות השירות והחינוך היה גבוה בהרבה ממספר הנשים שעבדו בתעשייה ובפעילות ציבורית, ומספרן של אלה היה נמוך במידה ניכרת ממספר הגברים בתחומים אלה.⁵⁸

אי השוויון בין המינים משתקף גם ביצירות הנדונות כאן. בכל היצירות שצוינו לעיל נעשה ניסיון ליצור שוויון מספרי בין הנשים לגברים, אך מבחינת עיסוקם ניכר ביניהם הבדל ברור. יוצאת דופן היצירה בגן-שמואל, שכן שני הנערים ושתי הנערות המתוארים בה עוסקים בעבודה חקלאית. לעומת זאת ביצירה בקיבוץ עין-המפרץ, אף שהתיאור הוא ייצוג סמלי של העבודה, אין שוויון מספרי בין המינים; אישה ושני גברים מציגים את תנובת השדה (השוויון המספרי נשמר ביצירה השלמה, כשכוללים גם את הביטויים התרבותיים [איורים 7-12]). אי השוויון מתבטא ביתר שאת ביצירה מקיבוץ מזרע (איור 1), שבה העבודה הפיזית בשדות מתוארת רק באמצעות הגברים, ואילו הנשים מתוארות גם כאן בהקשר התרבותי. אי השוויון נותר בעינו בתקופת ההתאוששות, והוא בולט בסגרפיטו שבקיבוץ ניר-יצחק, שבו הנשים עובדות בענפי השירות, בחדר האוכל ובבית הילדים, ואילו הגברים עובדים בשדה ובבניין.

לסיכום נושא העבודה באמנות הקיר בחדרי האוכל, מן ההשוואה בין התקופות עולה כי בתקופת המשבר התמקדו היצירות בתיאורים הקשורים בעבודת האדמה: אם במישורין, בתיאור חקלאי בעבודתו, אם בעקיפין, בהצגת תנובת השדה על ידי חלוץ או חלוצה. גם בתקופת ההתאוששות עסקו היצירות בעיקר בעבודת החקלאות והמשק, אך באופן עקיף, סמלי. נוסף על כך הופיעו ביצירות עבודות אחרות במשק וכן ענפי שירות שהתבססו בקיבוץ כבר בשנותיו הראשונות, אך ייצוגם של אלה היה מזערי.

ההבדל המרכזי בין היצירות מן התקופות השונות הוא במעמדו של האדם, החלוץ, ביצירה. בתקופת המשבר בחרו יוצרי האמנות הציבורית בנושאים הקשורים בחקלאות ובפרט בחקלאות 'רומנטית', שבה אדם מעבד את אדמתו כמו ידיו, בלא סיוע המכונות. עובד האדמה, החלוץ, נוכח בכל היצירות, ואף ניתן לו מקום מרכזי ביצירה ביחס לתיאור הטבע והחקלאות. כלומר מלבד שיר הלל לאדמה ולתנובתה ביטאו יצירות אלה הערכה לחקלאי העובד. הדגש על האדם העמל ועל

57 פוגל-ביז'אוי (לעיל, הערה 52), עמ' 110. יש לציין כי תופעה זו זהה במידה מסוימת למה שהתרחש בכלל החברה הישראלית. ראו: ע' אלמוג, 'חלוצה, צברית, עקרת בית, יאפית: שינויים בדמות האישה הישראלית ובמעמדה החברתי', בקורת ופרשנות, 34 (2000), עמ' 24.

58 פוגל-ביז'אוי (שם), עמ' 111-112.

החקלאות ה'רומנטית' מעניין במיוחד משום שבשנות החמישים, בתקופה שבה נוצרו היצירות הללו, כבר הייתה העבודה בשדות כאמור ממוכנת. נראה כי הדגשת החקלאות ה'רומנטית' ומקומו של האדם כמעט בכל היצירות בחדרי האוכל נועדה להעלות לעיני החברים תקופה מוקדמת, שבה מעמדו המכובד של הקיבוץ היה ברור ומוסכם הן בעיני החברים הן בחברה הסובבת. ייתכן שבשעת משבר פנימי בקיבוץ ומשבר חיצוני באו היצירות להזכיר לחברים היכן החלו את דרכם וכן את גדולתם מימים עברו, ומתוך כך לחזקם להתמודד עם הקשיים.

לעומת זאת בתקופת ההתאוששות נעדר האדם מרוב היצירות, וכשבחר האמן להציגו ביצירה, למשל ביצירה בקיבוץ ניר-יצחק (איור 14), הוא תואר – שלא כבתקופה הקודמת – ללא תווי פנים וללא זהות. דרך תיאור זו הקשתה על הצופה להזהרות עם הדמויות. הדרת חבר הקיבוץ מן היצירות יכולה לנבוע מכמה סיבות: (א) סיבה עובדתית – בחקלאות הממוכנת ובתעשייה הצטמצם היקף העבודה הידנית של חברי הקיבוץ; (ב) הרצון להדגיש את הפן התעשייתי-הכלכלי, שהלך והתפתח בקיבוץ, ושהיה בתקופה זו גאוות הקיבוץ ומקור עצמתו; (ג) עליית ערך הגרעין המשפחתי לעומת הגישה שראתה בחבר מי שמשרת משימה קולקטיבית; (ד) תחושה של חברי הקיבוץ כי המרכיב הרוחני-האידאליסטי של הדור הראשון איבד מכוחו במהלך השנים ואינו קיים עוד בדורם, ולכן אין עוד מקום לחלוץ. מכל מקום יש לציין כי גם בתקופת המשבר וגם בתקופת ההתאוששות ניתן ביטוי מזערי בלבד לעליית התיעוש והמיכון בקיבוצים, ואילו החקלאות המשיכה להיות סמל ודגל בזהות הקיבוצית כלפי חוץ וכלפי פנים כאחד.

התרבות הקיבוצית

המסכת ומרכיביה – תקופת המשבר

אחת המטרות המשותפות של התנועות הקיבוציות הייתה להמשיך את התרבות היהודית ואת תחייתה בצורתה החדשה, החילונית-הציונית. המאמצים לגבש זהות לאומית-חילונית התרכזו בעיקר במערכת החגים המסורתית לפי לוח השנה היהודי ובראש ובראשונה בחגי הטבע, שהקיבוצים ראו בהם שיא סמלי ומקודש של חידוש הקשר בין העם לארץ וחידוש 'הברית עם האדמה'.⁵⁹ בטקסים ובמסכתות ברוח החדשה נשתלבו מחול, נגינה וקריאה. טקסי החג והמסכתות מילאו תפקיד מרכזי בעיצוב התרבות הלאומית-הציונית של כלל היישוב בארץ, ובהמשך בתרבותה של המדינה הצעירה.⁶⁰ הטקסים גובשו במיוחד במחצית השנייה של שנות השלושים, והתהליך הואץ בראשית שנות הארבעים, בעקבות הקמתם של גופי תרבות מרכזיים בתנועה הקיבוצית בפרט ובתנועת העבודה בכלל.⁶¹ מהמצאי שברשותי עולה כי מתוך מרכיבי המסכת באו לידי ביטוי באמנות הקיר בתקופת המשבר, במחצית הראשונה של שנות החמישים, בעיקר המחול והנגינה.

59 נ' יואלי, 'המסכת כתיאטרון-חג ציוני', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 2002, עמ' 148.

60 צ' פרידבר, 'ריקוד העם הישראלי והאידאולוגיה היישובית שתורמו להתפתחותו', רוקרים, 17 (1993), עמ' 31.

61 יואלי (לעיל, הערה 59), עמ' 144-145.

ריקודי העם

חווית הריקוד הקבוצתי, ההורה, והיציאה במחולות תפסו מקום מרכזי בהוויה של אנשי העלייה השנייה והשלישית, בחיי היומיום ובתרבות הפנאי שלהם. העולים הצעירים החילונים הביאו ארצה את ריקוד ההורה וריקודי עם נוספים.⁶² גורית קרמן עמדה על מאפייני ההורה, שהפכה 'כמעט לריקוד הלאומי שלנו': '[ריקוד ההורה] התאים ביותר באופיו לאופי החלוצי בכלל ולחוויה החברתית של הקיבוץ בפרט: המעגל הסגור, הזרועות שלובות הידיים – על כתפי השכנים; כולם – שווי זכויות ושוויון-ערך; אין הבדל מין או טיב בביצוע הריקוד [ההרגשה שלי].'⁶³ ריקוד ההורה הקולקטיבי הסוער ליווה את החלוצים במהלך חייהם הקשים, ברגעי השמחה והצער, בימי חול ובחג.⁶⁴

עד מהרה עלתה הדרישה, בעיקר בקרב הפועלים וחלוצי ההתיישבות העובדת הקיבוצית, ליצור מחול עברי מקורי וריקודים לאירועים שונים בחיי התרבות. בשנות העשרים החלו חיפושים אחר דפוסים לציון החגים, ובין השאר ביקשו לעצב מחולות לטקסים, בייחוד לטקסי חגי האדמה. ובתחילת שנות השלושים החלו להתפתח מחולות מקוריים במסגרת טקסי החג, בעיקר בהתיישבות העובדת. בשנות הארבעים נמשכה תנופת היצירה, ובשנת 1944 נערך כינוס המחולות הראשון בקיבוץ דליה ביזמתה של קרמן, וכונה בפיה 'פרויקט יצירת ריקוד עממי ישראלי מקורי'. בכינוס השתתפו בעיקר קבוצות מחול מההתיישבות העובדת.⁶⁵ כינוס זה והבאים אחריו היו חממה לעיצוב ריקוד העם הישראלי המקורי.⁶⁶

עם קום המדינה הפך המחול הישראלי למושג מוכר, ולא רק בארץ. כינוסי דליה חדלו להתקיים, והפעילות הכוראוגרפית היוצרת בתנועה הקיבוצית התרכזה מעתה ביובלות ובכינוסים שונים, ולכבוד אירועים אלה נוצרו מחולות בימתיים.⁶⁷ לאחר שזמן רב ניטשטשו ההבדלים בין המחול האמנותי ובין המחול העממי, התחזקה עתה ההבחנה ביניהם. מסוף שנות החמישים ואילך ירד ערכה של המסכת הקיבוצית – לאו דווקא בשל אופיים של הריקודים והשירים – ולמעשה המשך גיבוש המחולות ה'עממיים' נעשה על ידי גופים פוליטיים ומוסדיים.⁶⁸ הקמת להקת 'בת שבע' בתל-אביב בשנת 1964 היוותה אתגר ומסגרת אפשרית לאמנים שצמחו ונקלטו בקיבוץ, ובשנות השישים עברו אמנים רקדנים בוגרי אולפנים שהתפתחו בקיבוצים, למסגרות המקצועיות שבעיר (עד להקמת 'להקת המחול הבין-קיבוצית' בשנת 1970).⁶⁹

62 ד' רוגינסקי, 'מחוללים ישראליות: לאומיות, אתניות ופולקלור ריקודי העם והעדות בישראל', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 2004, עמ' 68.

63 ג' קרמן, 'ריקודי עם כגילוי תרבות הכפר בישראל', קמה: ספר השנה של הקרן הקיימת לישראל לבעיות האדמה והכפר, ד, ירושלים תשי"ב, עמ' 293-294.

64 לדוגמאות ראו: צ' פרידהבר, 'עדויות לריקוד ההורה בקרב חלוצי העלייה השנייה והשלישית', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, טז (תשנ"ד), עמ' 113-125.

65 רוגינסקי (לעיל, הערה 62), עמ' 130-132.

66 קרמן (לעיל, הערה 63), עמ' 296.

67 י' רינג, י' ביטמן וא' בן-גוריון (עורכים), היצירה התרבותית של הקיבוץ: סקר תחומים, מוסדות ויוצרים בתנועה הקיבוצית, תל-אביב 1988, עמ' 144.

68 רוגינסקי (לעיל, הערה 62), עמ' 138-140.

69 רינג, ביטמן ובן-גוריון (לעיל, הערה 67), עמ' 145.

המחול באמנות הקיר

באחד משני ציורי הקיר שיצר סימון בקיבוץ גן-שמואל נראים בחור ובחורה רוקדים (איור 5). הם פונים זה אל זה בצעדי שיכול, ראשיהם מוטים, יד אחת של כל אחד מהרוקדים על מותניו, והאחרת מונפת לגובה. על פי תנועותיהם וכיוון הריקוד נראה שמדובר בריקוד זוגות, שבדרך כלל רקדה קבוצה שלמה שהתחלקה לזוגות. האמן בחר לייצג את המחול באמצעות זוג אחד. על פי לבושם החגיגי, מכנסיים קצרים וחולצה לבנה, ועל פי אופי הריקוד אפשר להניח שאין זה ריקוד ספונטני אלא ריקוד הקשור בטקס חגיגי. גם בציור פרסקו אחד מתוך הסדרה שבחדר האוכל של קיבוץ עין-המפרץ מתואר מחול (איור 12). אף שרקע הציור סתום, ניתן להניח כי הריקוד הוא חלק ממסכת הקשורה בחג כלשהו. זאת אפשר ללמוד מבגדי הרוקדים, שאינם בגדי עבודה, וכן מאופי הריקוד ומן הדגש על תיאור התנועה: יד האישה אחוזה ביד הגבר, והיד האחרת של כל אחד מהם מורמת, וצעדם קטן ומדוד, כנראה לפי המקצב המתנגן. בדלתות הוויטראז' בקיבוץ מזרע יש שלושה תיאורים של ריקודים במסגרת מסכתות לרגל חגים או אירועים אחרים (איור 1). בלוח הימני של הדלת המרכזית ילדה שגבה לצופה, ראשה מעוטר זר, ולמרגלותיה ענבים ואבטיח. ידה האחת אוחזת בסל, וידה האחרת מגישה רימונים לבחורה הרה. בצד הבחורה בחור בחולצה לבנה רקומה, ידו האחת מונפת, והאחרת אוחזת בבחורה, ושניהם רוקדים. על פי מחוות הדמויות, בגדיהן ותנועותיהן, נראה שהן מבצעות קטע מתוך מסכת. עיטור הוויטראז' של הדלת הימנית מוקדש כנראה לחג החנוכה. המסכת או הריקוד מיוצגים בדמות אישה הלבושה שמלה רקומה, והמניפה את ראשה ואת ידיה לשמים באקספרסיוניות, ומעליה ילד מדליק חנוכייה. בלוח הימני ביותר תיאור של ט"ו בשבט, שבו נראים ילדים נוטעים, שקדייה פורחת, ובחור ובחורה בבגדי חג, חובקים זה את כתפי זה, היד המשוחררת של כל אחד מהם מונפת לשמים, והם מתקדמים בצעד קטן.

בכל התיאורים הללו הריקוד מיוצג באמצעות גבר ואישה רוקדים, כחלק מטקס או ממסכת ולא כמחול ספונטני. נראה כי ריבוי היצירות משנות החמישים העוסקות במחול אינו מקרי. יצירות אלו ביטאו את גאוות הקיבוצים בחיי התרבות שגיבשו, ואולי גאוה גם בחלקם בהקניית התרבות הלאומית לכלל המדינה, שכן ריקודי החג כאמור פרצו את מסגרת היווצרותם, ועם הזמן הביאו לגיבושו של ריקוד העם הישראלי. כל התיאורים הללו מדגישים את החשיבות של המסכת בכלל והריקודים בפרט בהווי התרבות הקיבוצית.⁷⁰

נגינה ומוזיקה

גם למוזיקה היה תפקיד חשוב בחברה הקיבוצית. מצד אחד גויסה המוזיקה למען ההתלכדות והדבקות החברתית, ומצד אחר אפשרה ליחיד חוויה שאיזנה במקצת את המחויבות לאידאולוגיה הקולקטיבית.⁷¹

70 בתקופת ההתאוששות מצאתי יצירה אחת העוסקת בין היתר במחול, יצירתו של יוסף לוי (נולד 1928) מקיבוץ יחיעם, אך לא אדון כאן ביצירה זו.

71 J. Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880–1948*, Oxford 1993, pp. 204–205

בשנים 1921-1948 הייתה פעילות מוזיקלית רבה בקיבוצים, בעיקר שירה ספונטנית בציבור, נהירה המונית לאירועי מוזיקה, חיפוש פעיל של צורות חיים מוזיקליים, כמו האזנה בצוותא למוזיקה אמנותית, והצמחת גופי ביצוע מוזיקליים קבוצתיים, כגון מקהלות וקבוצות נגינה, שהיו מודרכות על ידי חברי הקיבוץ עצמם.⁷² המסכת הייתה היצירה המוזיקלית הבולטת ביותר בקיבוץ, ועל תכנונה וניהולה היה מופקד בדרך כלל מלחין חבר הקיבוץ.⁷³ העיסוק בחגים היה גורם חשוב ביותר ביצירה המוזיקלית המקורית של היוצרים המלחינים. ראוי לציין כי ראשוני המלחינים בקיבוצים ראו ביצירת הזמר החדש גם צעד מהפכני השולל את מנהגי תרבות העיירה היהודית בגולה, הן בתוכן הן בצורה המוזיקלית. מתוך כך תוכני השירים התבססו על הנוף וההווה החדשים, והלחנים היו קרובים, כפי שסברו, למוזיקה המקומית, השורשית המזרחית.⁷⁴

משנות החמישים ועד 1967 חלה ירידה בפעילות המוזיקלית הפנים-קיבוצית. בעקבות ריבוי מכשירי ההשמעה הפרטיים (גרמופונים ומכשירי רדיו) והיכולת לרכוש תקליטים לפי בחירה, החלו חברי הקיבוץ להאזין למוזיקה בחדריהם.⁷⁵ באותה התקופה עלו מעמדם וחיבתם של המוזיקאים בקיבוץ. משנות החמישים ואילך הפכה המוזיקה לעיסוק המרכזי של המוזיקאים בקיבוץ – ולא עיסוק לשעות הפנאי לאחר יום העבודה – והם עבדו בתור מורים, מפקי אירועים תרבותיים וכדומה. משנות השישים המוקדמות החלו רבים מהמלחינים חברי הקיבוץ לעבוד גם עבור גורמים חיצוניים בארץ ובחוץ לארץ והתמקדו בהלחנה אמנותית.⁷⁶

המוזיקה באמנות הקיר

בפרסקו המתאר את הווי הנוער בקיבוץ גן-שמואל נראים נער ונערה מנגנים (איור 5). הנער עומד ומנגן במנדולינה, והנערה יושבת על הקרקע ומחללת בחלילית. בחדר האוכל של קיבוץ עין-המפרץ שני ציורי פרסקו עוסקים בנגינה: באחד מתוארת אישה בשמלה בעלת שרוולים רחבים, בישיבה שפופה, מתופפת בתוף, כנראה תוף מרים (איור 11); באחר גבר, בחולצה ובמכנסיים זהים ללבוש הרקדן שנדון לעיל, בישיבת שיפול, מחלל בחלילית (איור 10). ניכר כי הדמויות, הלבושות בגדי חג, שקועות בנגינה.

בכל הציורים הללו המנגנים מופיעים מבחינה קומפוזיציונית בסמיכות לרוקדים, ובציור מגן-שמואל (איור 5) הקשר הדוק במיוחד, שכן הנגנים מתוארים במישור אחד עם הרקדנים. על כן אפשר להניח כי ביצירות הללו תוארה המסכת על שני מרכיביה העיקריים.

כלי הנגינה בציורים הם על פי רוב החליל והתוף (בציור מגן-שמואל תוארה גם מנדולינה, אך לא אעסוק בכך כאן). אפשר להבין את הבחירה בכלי הנגינה על רקע חיפוש הסגנון הישראלי

72 לפירוט ראו: נ' שחר, 'המוסיקה והמלחין בקיבוץ: היבטים היסטוריים וסוציולוגיים', עבודת גמר, אוניברסיטת בראל, תשמ"א, עמ' 28-72. ניר ציין כי יחס זה למוזיקה אפיין גם את תחילת שנות החמישים. ראו: ניר, הקיבוץ (לעיל, הערה 13), עמ' 288-289.

73 שחר (שם), עמ' 54, 61.

74 רינג, ביטמן ובן-גוריון (לעיל, הערה 67), עמ' 121.

75 שחר (לעיל, הערה 72), עמ' 74-75.

76 ניר, הקיבוץ (לעיל, הערה 13), עמ' 289.

המקורי בתחום המוזיקה המזרחית, שכן החליל והתוף שייכים לקבוצת הכלים המזוהים עם הסגנון המזרחי ועם הנגינה העממית. עדית גרזון-קיווי טענה כי החליל והתוף, השייכים לשתי קבוצות אינסטרומנטליות, המלודית והריתמית, מתאימים ליצירה הכפרית, ויש לטפחם במסגרת יצירת הזמר והמחול הישראליים הכפריים.⁷⁷ אם כן ביצירות אלו תואר הווי המוזיקה העממית שהתפתח בקיבוצים, מוזיקה שביקשו למצוא את מקורותיה בתרבויות המזרח באזור. לעומת הדגשת היצירה החדשה בהשראת המזרח הקדום, לא ניתן בציורים ביטוי למוזיקה המערבית, שהייתה מושמעת בקיבוצים, אם בהשמעה קולקטיבית אם על ידי הרכבים מוזיקליים, ושהיה לה תפקיד חשוב בעידוד רוחם של החלוצים הצעירים ושימשה להם מפלט בעתות מצוקה.

חיזוק השורשים: הזיקה לקיבוץ ולסביבתו – תקופת ההתאוששות

עם התחלת תקופת ההתאוששות עסקו הקיבוצים בהבניית מערכת סמלים-טקסים, על מנת להגביר את תחושת השייכות לקהילה הקיבוצית ולהדגיש את ייחודה ביחס לחברה הסובבת.⁷⁸ ממכלול המאפיינים שניסו פעילי התרבות לטפח, ברצוני להרחיב את הדיון באחד המרכיבים החשובים בזהות הקהילתית-הקיבוצית – הזיקה לנוף ולטבע שבסביבה הקרובה של הקיבוץ, מרכיב שזכה להבלטה רבה בטקסים הקיבוציים. הטקסים שהתקיימו לכבוד החגים החקלאיים ציינו את זיקת הקיבוץ לאדמות שעליהן הוא יושב, ומלבד זאת מקובל היה להביע את הקשר שבין הקיבוץ ובין המקום על ידי קישוט החלל שבו התקיים טקס בצמחי העונה שנאספו מסביבת הקיבוץ. אזכור אתרים קרובים במסכתות החגים או בסיפור ההיסטוריה של הקיבוץ בחגיו, ובתערוכות, חידונים וסיורים שעניינם אירועים ואתרים חשובים בסביבת הקיבוץ, תרמו לחיזוק הקשר שבין הקיבוץ לסביבתו הקרובה. באמצעות פעילויות אלו ואחרות, כדברי זאב סוקר, 'הופך הקיבוץ את הטבע והנוף בסביבתו לחלק בלתי נפרד מזוהתו, ובכך הוא מעשיר את הקרבה הבלתי-אמצעית ותחושת הקשר שחשים תושביו כלפי המקום שבו שוכן היישוב הקיבוצי ומבליט את ייחודו של הקיבוץ בהציגו אותו כצורת חיים הקשורה לסביבתה הטבעית המיוחדת (להבדיל מצורת החיים המתנכרת לטבע)'.⁷⁹

באמנות הקיר בחדרי האוכל בקיבוצים מהמחצית השנייה של שנות החמישים שולבו כמה נושאים שביטאו את המגמה הנזכרת לעיל: שבעת המינים וצמחייה מקומית וארכאולוגיה קהילתית.⁸⁰

77 ע"א גרזון-קיווי, 'הכפר הישראלי בכליו ובתזמורתו', אפקים לחינוך ולתרבות, א-ב (1955), עמ' 42.
78 על הפעילויות ועל הטקסים שנועדו לגבש את הקהילה הקיבוצית ראו: סוקר (לעיל, הערה 13), עמ' 53-61. נוסף על כך יש לציין את ספרי היובל שיצאו לאור בהיקף הולך וגדל בעשורים אלו (ולאחריהם) לרגל חגי היובל בקיבוצים, ושתפקידם היה בין היתר לחזק את רוחה של הקהילה הקיבוצית עם ירידת קרנה בחברה הישראלית. וראו: ר' כוכבי-נהב, אתרים במחוזות הזיכרון: ספרי יובל של הקיבוצים, רמת-אפעל תשס"ו.

79 סוקר (שם), עמ' 60.
80 המושג ארכאולוגיה קהילתית מציין את הקשר שבין הקהילה לארכאולוגיה שבסביבתה, קשר שנוצר בדרך כלל על ידי שיתוף הקהילה בחפירות. לדעתי גם ההשתקפות של ממצאים ארכאולוגיים מסביבתו של הקיבוץ באמנות הקיר שהוצגה בחדר האוכל היא ביטוי לארכאולוגיה קהילתית.

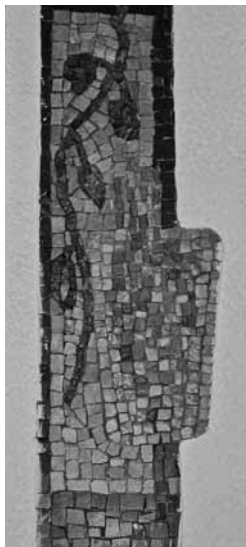
שבעת המינים וצמחייה מקומית

שבעת המינים היו נושא שכיח באמנות הציבורית בחדרי האוכל בקיבוצים בתקופת ההתאוששות. בקיבוץ שער-העמקים (איור 17) ובקיבוץ עברון (איור 18) שבעת המינים הם נושא היצירות, ובקיבוץ שמיר הנושא מופיע בתוך מכלול פרטים (איור 15).



איור 17 (מימין):
אברהם עומרי,
'שבעת המינים',
1960, פסיפס, חזית
חדר האוכל של
קיבוץ שער-העמקים
(צילום: תמר גיספאן,
גרניברג, 2006)

איור 18 (למטה):
יוסף וייס, 'שבעת
המינים' (שני
פרטים), 1963,
פסיפס, פנים חדר
האוכל של קיבוץ
עברון
(צילום: תמר גיספאן,
גרניברג, 2006)



ביטויים חזותיים של שבעת המינים היו נפוצים כבר בעת העתיקה, אם כי בעיקר כמינים יחידים ולא כקבוצה,⁸¹ והם נכללו גם בעיטורי בתי כנסת באירופה ובייחוד בפולין במאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה.⁸² יש לציין שבתאורי מינים יחידים לכל מין משמעות וסמליות משלו, וכשהם מתוארים כקבוצה משמעותם נקשרת בדרך כלל לאדמת ארץ-ישראל.

81 הביטוי המובהק ביותר היה על מטבעות מתקופת בית שני, כדוגמת צורת הגפן והתמר שהוטבעו על מטבעותיהם של מלכי בית חשמונאי. ראו: י' פליקס, עולם הצומח המקראי,² רמת-גן תשכ"ח, עמ' 23, 47.
82 נראה כי כוונת החוקרים לתיאורים של מינים בודדים, ולא לקבוצה. ראו: ד' דוידוביץ, ציורי קיר בבתי כנסת בפולין, ירושלים תשכ"ח, עמ' 24; א' מישורי, שורו הביטוי וראו: איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית, תל-אביב תש"ס, עמ' 245-246.

שבעת המינים שנזכרו בתנ"ך מתארים את שפעת ארץ-ישראל. בגולה התיאורים החזותיים של שבעת המינים, בעיקר בבתי כנסת, סימלו את הגעגועים לארץ-ישראל. בארץ-ישראל המתחדשת ובמחשבה הציונית שבעת המינים סימלו ביתר שאת את שפע הארץ, שכן היבט זה תאם את הרעיון הכללי של הפרחת השממה, שהייתה אחת ממשימותיה החשובות של הציונות.⁸³ היבט סמלי נוסף של שבעת המינים בא לידי ביטוי בטקס הבאת הביכורים בחג השבועות כפי שנחוג בהתיישבות העובדת. טקס זה כלל פעילות מיוחדת שנקראה 'איגוד שבעת המינים', ושלוותה באמירת טקסט: 'יעמדו בכוריני, "שבעת המינים" שארץ-ישראל נשתבחה בהם, ושישראל נמשלו להם, ויעידו כי עם ישראל חיה יחיה בארצו, יצמח וגם יפרח'. נציג 'קרן קיימת לישראל' היה אוגד את שבעת המינים בידו ואומר: 'מעשה שנעשו אגודה אחת – סימן הם לכל בית ישראל, אחד לאחד ילוקטו בני ישראל מכל התפוצות והיו לאגודה אחת ולעם גדול'.⁸⁴ האמירות הללו קושרות בין איגוד שבעת המינים לקיבוץ גלויות בארץ-ישראל.

ביצירות שצינתי לעיל שבעת המינים מתוארים בסכמטיות יחסית. נראה כי האמנים בחרו לתאר את הפרי על פי מאפייניו הבסיסיים, עד שנדמה כי שבעת המינים הם מערך של סמלים, אולי סוג של איקונין דתי-חילוני. לאיקונין זה משמעויות שונות, ובראש ובראשונה הוא מחזק את הזיקה לאדמת הארץ, ובפרט לאדמת הקיבוץ, זיקה שהתרופפה במהלך השנים עם התפתחות המיכון והתיעוש. התפיסה הקושרת את שבעת המינים לקיבוץ הגלויות, מוסיפה עוד משמעות לתיאור שבעת המינים על קירות חדר האוכל, ומבחינה זו הוא נוגע להתמודדות הקיבוצים עם נושא העלייה והקליטה. צמחייה מקומית אפשר למצוא באמנות הקיר בחדרי האוכל בקיבוץ שמיר (איור 15) ובקיבוץ עברון (איור 16). בפסיפס שעטר את חזיתו של חדר האוכל בקיבוץ שמיר מתוארים מיני צמחי בר ובעלי חיים מן הסביבה הטבעית של הקיבוץ וכן גידולים חקלאיים. גם בפסיפס שבחזית חדר האוכל בקיבוץ עברון מתוארים גידולים חקלאיים, כבננות, עצי הדר, כותנה ועוד. גידולים אלו מבטאים כאמור את הקשר בין הקיבוץ לסביבתו הגאוגרפית הקרובה, ואפשר שיש בהם גם הד לנושא העבודה החקלאית של הקיבוץ.

ארכאולוגיה קהילתית

עד סוף שנות העשרים נעשו בארץ ניסיונות שונים לחפירות ארכאולוגיות, אך המתישבים, שנדרשו להשקיע מאמצים רבים בהתמודדות עם קשיי היומיום, לא התעניינו בכך במיוחד. בשנת 1928, על רקע המורל הירוד ביישוב, עוררה חשיפה מקרית של בית הכנסת העתיק מהמאה השישית באדמת קיבוץ בית-אלפא תחושות של אופוריה והתרגשות בקיבוצים החילוניים בסביבה. גילוי זה נחשב בעל חשיבות לאומית, ובתחילה נשמר בסוד מפני השלטונות הבריטיים. חברי המשק הזמינו את אליעזר ליפא סוקניק מירושלים, אורגנו במקום חפירות בחסות האוניברסיטה העברית, וחברי קיבוצים נלהבים מהאזור התנדבו לסייע בהן.⁸⁵

83 מישורי (שם).

84 מצוטט שם, עמ' 247.

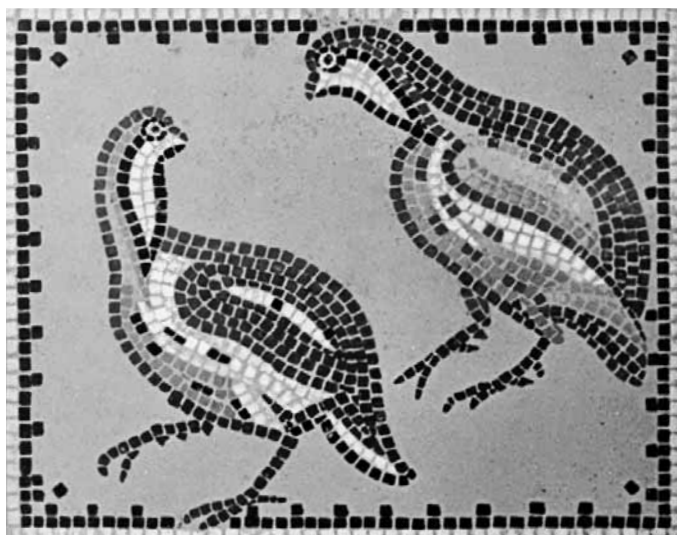
85 ע' אילון, הישראלים: מייסדים ובנים, ירושלים ותל-אביב תשל"ב, עמ' 287–288.

מאמצע שנות החמישים ואילך הוקמו בקיבוצים רבים מוזאונים לארכאולוגיה, והוצגו בהם ממצאים שנחשפו באזור. מגמה זו הייתה קשורה בתופעה נרחבת יותר שאפיינה את המדינה הצעירה: עם קום המדינה הפכה הארכאולוגיה למעין תחביב לאומי. בן-גוריון עודד פעילות זו, שנקשרה באדמת מדינת ישראל, וגילה עניין רב בחפירות הארכאולוגיות שחשפו את התרבות החומרית ואת התרבות השלטונית בארץ.⁸⁶

הממצאים הארכאולוגיים היו מקור השראה כמעט לכל הסמלים הלאומיים: מטבעות, מדליות, בולים ועוד. מבחינה פוליטית-תרבותית תפקידה הסמלי של הארכאולוגיה היה ברור. מלבד המידע שהצטבר בעקבות החפירות והממצאים, תרמו הגילויים לחיזוק הקשר של המדינה הצעירה לעם הישראלי הקדום שישב על אדמת המדינה. העניין בארכאולוגיה גבר שנים מספר לאחר קום המדינה, כאשר בעקבות ההישגים המפוארים של ייסוד מדינה וניצחון במלחמה התעוררו בציבור תחושות כלכל וחרדה ועלו שאלות זהות. בנסיבות אלה נמצא לרבים פתרון רוחני מסוים בחפירות הארכאולוגיות,

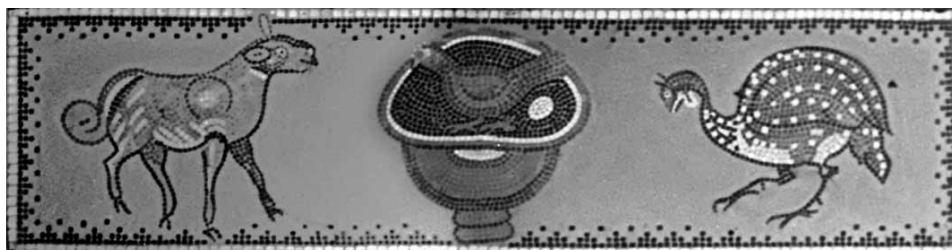
שממצאיהן סייעו בהגדרה העצמית. נדמה כי העיסוק בחפירות בתקופה זו נתפס כפולחן דתי, כמעט עבודת קודש.⁸⁷

ההיבט הארכאולוגי הקהילתי בא לידי ביטוי באמנות הקיר בחדרי האוכל בשני רבדים: בטכניקה ובתוכן היצירה. ביצירות בקיבוץ שמיר (איור 15), בקיבוץ נירים (איורים 19-20), בקיבוץ שער-העמקים (איור 17) ובקיבוץ עברון (איורים 16, 18) נעשה שימוש בטכניקת פסיפס, סמי-פסיפס או דימוי פסיפס. וביצירות בקיבוץ שמיר ובקיבוץ נירים האיקונוגרפיה מכוונת לממצאים ארכאולוגיים שנתגלו בקרבת הקיבוץ.



איורים 19-20:
מרגלית זומר,
עיטור לחדר האוכל
של קיבוץ נירים
(שני פרטים),
1956-1957, גואש
על דיקט. העיטור
צויר בהשראת
פסיפס בית הכנסת
במעון

(צילום: יובל שפרוני,
2007. באדיבות אוסף
ארכיון קיבוץ נירים)



86 א' שפירא, 'בן-גוריון והתנ"ך: יצירתו של נרטיב היסטורי', י' ברטל (עורך), העגלה המלאה: מאה ועשרים שנות תרבות ישראל, ירושלים תשס"ב, עמ' 135. לארכאולוגיה וללאומיות קשר הדוק. מדע הארכאולוגיה נולד עם עליית הלאומיות, והתעורר בה עניין גם במדינות לאום חדשות שנוצרו באירופה לאחר 1918.
87 אילון (לעיל, הערה 85), עמ' 289-290.

טכניקת הפסיפס

ייתכן שהבחירה בטכניקת הפסיפס לעיטור חדרי האוכל ביצירתו של אברהם עומרי בקיבוץ שער-העמקים, ביצירתו של וייס בקיבוץ עברון ובסמי-פסיפס בקיבוץ שמיר, נבעה מניסיון להגדרה עצמית מחודשת, כחלק ממגמה כללית במדינת ישראל. בדרך זו הדגישו חברי הקיבוצים את הקשר השורשי למקום שהם חיים בו. עצם השימוש בטכניקת הפסיפס העניק ליצירה רושם של עתיקות, שהזכירה את מבני הציבור ובפרט את בתי הכנסיות של העם הקדום שחי בארץ, ועל כן יצירות הפסיפס רקמו קשר בין המתיישבים החדשים לאבותיהם הקדומים. ייתכן שהניסיון לדמות ציור לפסיפס ביצירתה של מרגלית זומר (נולדה 1928) בחדר האוכל בקיבוץ נירים נבע מאותו המניע שביסוד יצירות הפסיפס.⁸⁸ יש לציין כי לטכניקת הפסיפס יש גם יתרונות טכניים, בעיקר עמידות טובה בתנאי מזג אוויר קשים.

איקונוגרפיה

ביצירות שתוכניהן, פרי רעיונם של האמנים היוצרים, קשורים לארכאולוגיה המקומית, כמו אלו שבקיבוץ שמיר ובקיבוץ נירים, הזיקה והביטוי השורשיים לסביבתו של הקיבוץ חזקים יותר. משה כגן, האמן שיצר את הפסיפס לחדר האוכל של קיבוץ שמיר, היה שנים רבות רועה צאן. בסיורו גילה שרידים ועתיקות מתקופות קדומות, ותחביביו העיקריים היו ארכאולוגיה וידעת הארץ. ביצירתו שעטרה את חדר האוכל בקיבוצו הארכאולוגיה באה לידי ביטוי ברובד הטכני והאיקונוגרפי כאחד. הציר שסביבו נרקמה היצירה הוא מבנה דולמן. בתוכו מתוארים מבני הקיבוץ, וסביבו צמחייה ובעלי חיים מסביבת הקיבוץ. הדולמן רומז אף הוא לסביבת הקיבוץ, שכן בקרבת קיבוץ שמיר פזורים שרידים ארכאולוגיים של מבני דולמן. עצם תיאור המבנים בתוך הדולמן מחזק את הזיקה בין הקיבוץ על קהילתו לבין העם הקדום שישב באזור. הבחירה בטכניקת הפסיפס נבעה לדברי האמן מאהבתו לעתיקות, אך אין מדובר בפסיפס רגיל אלא בטכניקה מיוחדת שפיתח.⁸⁹ חשוב לציין כי אבני הפסיפס נוצרו מאבנים מקומיות, ואף בכך בא לידי ביטוי הקשר של הקיבוץ וחבריו למקום.

גם ליצירה שבחדר האוכל של קיבוץ נירים זיקה ישירה לממצא הארכאולוגי מסביבת הקיבוץ, הן מבחינה תוכנית הן מבחינה טכנית – הדימוי של הפסיפס. היצירה שעטרה את חדר האוכל כוללת מוטיבים השאובים ישירות מהפסיפס שבבית הכנסת שנחשף בחורבת מעון בשנת 1956, במהלך פעולות לסלילת כביש בקרבת קיבוץ נירים.

אם כן חיזוק השורשים באמצעות הידוק הזיקה למקום בא לידי ביטוי ביצירות אלו הן בנושא שבעת המינים והצמחייה המקומית כמייצגי הקשר לאדמת הארץ בכלל ולאדמת הקיבוץ בפרט, הן בשאלת טכניקה ומוטיבים מאתר ארכאולוגי שבקרבת הקיבוץ, אתר המקשר בין הקיבוץ לאבות הקדמונים שחיו באזור.



88 עד כה לא נכתב מאמר מקיף על זומר.

89 משה כגן, ריאיון, קיבוץ שמיר, 22 באוגוסט 2006.

אמנות הקיר שיקפה את חשיבות התרבות הקיבוצית ואת השינויים שחלו בתחום זה. חשיבותה של התרבות באה לידי ביטוי בעיסוק הרב בה ביצירות האמנות: במחצית הראשונה של שנות החמישים באמצעות תיאורי מרכיבי המסכת, המחול והנגינה, ולאחר מכן באמצעות נושאים שנועדו לחזק את הקשר בין הקיבוץ לסביבתו, כמו סמל שבעת המינים, ואת הזיקה לארכאולוגיה המקומית. נראה כי בשתי התקופות תפקיד היצירות היה לחזק רוחנית את החברים: בתקופת המשבר באזכור המורשת התרבותית שהנחילו הקיבוצים לכלל היישוב ולאחר מכן למדינה, ובתקופת ההתאוששות בשימוש בסמלים שנועדו להגביר את תחושת השייכות של חברי הקיבוץ לסביבתם הגאוגרפית.

סיכום

מתוך האמור לעיל נראה כי אמנות הקיר שירתה את קהלה, חברי הקיבוצים, וסייעה להם בתקופת מפנה היסטורי. בשנים שלאחר קום המדינה התמודדו הקיבוצים עם משברים, ובין השאר נדחקו מבחינה פוליטית וחברתית ממעמד של מובילי העשייה החלוצית. האמנות הציבורית שנוצרה במחצית הראשונה של שנות החמישים לעיטור קירות חדרי האוכל תמכה בחברי הקיבוצים בעיקר באמצעות עיסוק בנושאים שהזכירו להם כי עד לא מזמן היו חוד החנית של העשייה החלוצית על תרבותה המתגבשת. היצירות סיפרו בסגנון פיגורטיבי וברוח אופטימית ונוסטלגית על ההווי הקיבוצי בעבר הקרוב, ההרואי. יצירות אמנות הקיר בשנות החמישים היו רחוקות מאוד מסערת הרוחות שהיו נתונים בה חברי 'הקיבוץ הארצי' באותה העת, והתאימו באווירתן במידת מסוימת לדרישה של הנהגת התנועה מהאמנים ליצור אמנות מחנכת, המתארת את הקיבוץ כאידאל של חיים. נראה כי למרות התנגדות האמנים לראליזם הסוציאליסטי נוסח הקומוניזם, כבואם ליצור אמנות קיר, אמנות ציבורית בלב לבה של הקהילה, בחרו לתאר את חיי הקיבוץ האידאליים ואת הישגם החלוצי-התרבותי, ואם כן בכל זאת קיימת ביצירות נימה של ראליזם סוציאליסטי.

היצירות מתקופת ההתאוששות מעידות על מגמה שונה. בראש ובראשונה יש לתת את הדעת על השינוי במקומן הפיזי של היצירות. הוצאת היצירות מהחלל הפנימי של חדר האוכל אל קירותיו החיצוניים שמרה על הרלוונטיות שלהן בתקופה שבה המבנה שעל קירותיו הוצגו ירד קמעה מגדולתו וביטאה את נחיצותן לקהילה גם בתקופת ההתאוששות. בתקופה זו התפנו חברי הקיבוצים לטפח את קהילתם האינטימית ואת תחושת השייכות אליה ולחזק את הקשר בין הקיבוץ לסביבתו הגאוגרפית, ונראה כי אמנות הקיר גויסה למטרות אלו.

בתקופה זו חל שינוי סגנוני ואיקונוגרפי באמנות הקיר. היצירות שעוטרו את חדרי האוכל אמנם עסקו בנושאים דומים למדי לאלו של תקופת המשבר, אך השפה הפכה אישית יותר ונטתה למופשט ולסמליות יחסית, שהיו מובנים בעיקר לציבור נמעניה. לשינוי הסגנוני היו כמה סיבות, בהן גוויעת הקשר הרעיוני-האידאולוגי של 'הקיבוץ הארצי' לברית-המועצות בשנים אלו, תהליך ששחרר את אמני התנועה מדרישות ההנהגה לחינוך החברים ולאמנות סוציאליסטית. בד בבד התחזקה מגמת המופשט באמנות הישראלית, וכנראה השפיעה על התקבלות הסגנון החופשי. ייתכן כי גם תהליך ההתכנסות

של החברה הקיבוצית השפיע על אמניה, והניע אותם לנקוט ביצירותיהם שפה אינדיווידואלית וחופשית יחסית. ואף על פי כן נראה כי בבואם ליצור אמנות ציבורית בקיבוץ עדיין התחשבו האמנים בכוחה ובתפקידה המחנך.

אמנות הקיר שהוצגה בחדרי האוכל של קיבוצי 'הקיבוץ הארצי' בתקופת המשבר ובתקופת ההתאוששות הייתה קשובה להלכי הרוח והשתנתה בהתאם להם, הן מבחינת הסגנון הן מבחינת התכנים. עם זאת בשתי התקופות שמרה אמנות הקיר הציבורית על מחויבותה הבסיסית לחיזוק רוח החברים ועל צביונה הסוציאליסטי. אף שהאמנות הציבורית בחדרי האוכל הייתה נדירה יחסית בקיבוצים, יש בתופעה כדי לתרום לחקר ההיסטוריה של האמנות בקיבוץ בפרט ושל האמנות הישראלית בכלל.