

מאמר מתורגם

"דכאו? זה כאן מעבר לפינה": תרבות פופולארית, הומור וזיכרון השואה*

אייל זנדברג**

תקציר

המאמר בוחן את המגמות העכשוויות של זיכרון השואה הישראלי באמצעות ניתוח מערכונים מתכנית הטלוויזיה "החמישייה הקאמרית", המאתגרים את דפוסי הזיכרון המקובלים ומבקרים אותם, והוא עושה זאת בשלוש רמות: ניתוח: רמה היסטורית-סוציולוגית, הבוחנת את התפתחות זיכרון השואה בישראל, רמת המתח שבין הנורמות שהתגבשו סביב ייצוג השואה ובין מאפייני התרבות הפופולארית ורמת המתח שבין התוכן (השואה) ובין הצורה (ז'אנר ההומור). השילוב בין שלוש רמות הניתוח מאפשר לבחון את המערכונים כתוצר מורכב הממוקם בהקשרים שונים. במאמר נטען שהז'אנר (תכנית מערכונים) והמדיום (תכנית טלוויזיה פופולארית) המעצבים את יחס "החמישייה הקאמרית" לנושא הנצחת השואה חותרים תחת הרעיונות המובעים במערכונים. תהליך זה חושף את המבוי הסתום שבו מצוי הזיכרון הקולקטיבי הישראלי: קולות חדשים אמנם מבקרים את דפוסי ההנצחה המקובלים, אבל הם אינם מסוגלים להציע חלופה וחותרים תחת הביקורת של עצמם.

* המאמר המקורי פורסם באנגלית:

Zandberg, E. (2006). Critical laughter: Humor, popular culture and Israeli Holocaust commemoration. *Media, Culture & Society*, 28(4), 561-579.

** ד"ר אייל זנדברג הוא מרצה בכיה"ס לתקשורת, המכללה האקדמית נתניה
(zandeyal@netanya.ac.il).

הקדמה: תרבות פופולארית, הומור והזיכרון הקולקטיבי של השואה

על מגרש אתלטיקה בגרמניה עומדת להתחיל תחרות ריצה בין-לאומית. שני אנשים צועדים אל מסלול הריצה. הם ניגשים אל המזניק, מציגים את עצמם כחברי המשלחת הישראלית ומבקשים כי הרץ הישראלי, המתכוון לזינוק במסלול 6, יתחיל את הריצה כמה מטרים לפני שאר המתחרים. המזניק אינו מסכים. פורץ ירכוח, וחברי המשלחת צועקים באנגלית רצועה לעבר המזניק: כל מה שאתה רוצה זה להשפיל אותנו. לא ראת את רשימת שינדלר? Haven't the Jewish people suffered enough? הוויכוח מתלהט כשאחד מחברי המשלחת הישראלית מצמיד לגרונו את אקדחו של המזניק ואומר: "גם אני יהודי. קדימה, גמור את העבודה" ומסנן "חתיכת טכנוקרט, אייכמן". המזניק הגרמני מתרצה, והרץ הישראלי עומד לפני שאר הרצים. חברי המשלחת מודים למזניק ומבטיחים לו כי מיד עם שובם לישראל ייטעו עץ על שמו בשדרת חסידי אומות העולם בירושלים.

מערכון זה, ששודר בתכנית "החמישייה הקאמרית", מותח ביקורת חריפה על השימוש שעושה מדינת ישראל בזיכרון השואה. מאמר זה מציג ניתוח של ביקורת זו, שבאה לביטוי במערכונים נוספים בתכנית, וכן הוא מציג את הטענה כי סדרת מערכונים זו מצביעה על שינוי שחל בזיכרון הקולקטיבי הישראלי ובתפיסה של הנצחת השואה. במאמר תוצג גם הטענה שהזיכרון הקולקטיבי הנוכחי נמצא במבוי סתום: הוא מאפשר הטחת ביקורת באופני הנצחה קודמים, אך הוא אינו מצליח להציע חלופות. במאמר שני הסברים השלובים זה בזה: הסבר סוציולוגי (התפתחות דורית ביחס להנצחת השואה) והסבר תרבותי (שימוש במדיום הטלוויזיוני ובהומור כסוגה [ז'אנר]).

"החמישייה הקאמרית" היא תכנית הומור סטירית המורכבת ממערכונים קצרים. תוכנם של המערכונים הוא סטירה על הפוליטיקה ועל התרבות הישראלית, על יחסים בין-אישיים ועל סקס, ויש בתכנית אפילו מערכוני אי-ג'ון (נונסנס). בתכנית הוקרנו גם מערכונים הנוגעים לזיכרון השואה ולהנצחתה. 69 פרקי התכנית שודרו בערוץ הראשון, בערוץ השני ובתחנות הכבלים לסירוגין, במשך חמש עונות במהלך שנות התשעים. קהל צופים ארוך התגבש סביב התכנית, ושידורים חוזרים עדיין מוקרנים באירועים מיוחדים, כמו יום הבחירות או יום העצמאות. עם יוצרי התכנית נמנים אנשים מרכזיים בשדה התרבותי הישראלי, כמו עוזי וייל ואתגר קרת, שהשפעתם חורגת מעבר לגבולות התכנית ומעבר לתחום היצירה הטלוויזיוני. לפיכך אפשר לראות בתכנית מעין סמוגרף חברתי המסמן שינויים ומגמות בזיכרון הקולקטיבי.

ההנחה במאמר זה היא שזיכרון השואה הוא אחד הרכיבים המרכזיים בזיכרון הקולקטיבי הישראלי, וככזה הוא מעיד על יחסי הכוחות הפוליטיים והתרבותיים בחברה. ליבמן ודון-יחיא הגדירו את זיכרון השואה כ"מיתוס המרכזי של הפוליטיקה הישראלית ועמוד התווך של הדת האזרחית הישראלית" (Liebman & Don-Yehiya, 1983, p. 137). לפיכך החברה הישראלית נדרשת לספר לעצמה את סיפור השואה שוב ושוב, בנסיבות משתנות ולמטרות מגוונות (ברוג, 1996). תהליך ההנצחה המתמשך הופך לזירה של מאבקים פוליטיים, סוציולוגיים ותרבותיים, שבמסגרתם מתקיימת תחרות בין הפרשנויות השונות על מקומן בהיסטוריה (Sturken, 1997).

את תפקידם התרבותי של מערכוני "החמישייה הקאמרית" הנוגעים לזיכרון השואה אפשר לנתח משלוש נקודות מבט: ההקשר החברתי (הזיכרון הקולקטיבי הישראלי), המדיום (טלוויזיה כתרבות פופולארית) והסוגה (הומור).

נקודת המבט הראשונה, ההיסטורית-סוציולוגית, מתמקדת בהתפתחות שחלה בתהליך הנצחת השואה בישראל. בימיה הראשונים של המדינה הייתה נקודת המבט הציונית-ממסדית דומיננטית, והיא עיצבה את השיח הציבורי. עם עלייתם של קולות נוספים, בעקבות אירועים היסטוריים חשובים, כמו משפט אייכמן (1961) ומלחמת ששת הימים (1967) (שגב, 1991; זרטל, 2000), ובהשפעת תופעות סוציולוגיות ותרבותיות, כמו עליית ה"דור השני" בשנות השמונים (Wardi, 1992), חלו שינויים בנקודת המבט. מאמר זה עיקרו בחינה עכשווית של נקודת מבט זו ובדיקת תפקידם של בני ה"דור השלישי", שהפכו לקול משמעותי ההולך וגובר בשנים האחרונות.

נקודת המבט השנייה היא המתח שבין תהליכי היצירה של התרבות הפופולארית ובין הנורמות והקונוונציות של זיכרון השואה. ייצוג השואה נחקר רבות בשדות מחקר מגוונים: היסטוריוגרפיה (Friedlander, 1992), ספרות (Cohen et al., 1980; Dekoven-Ezrahi, 1980; Feldman, 1992), עיתונות יומית (Young, 2002), אנדרטאות (Baumel, 1995; Young, 1993), טקסים חברתיים (Avisar, 1988; Doneson, 1985; Loshitzky, 2000). מאז 1990 וקולנוע (Loshitzky, 2000) במחקר הנוגע לייצוג השואה בתרבות הפופולארית. שנות התשעים גבר העניין במחקר הנוגע לייצוג השואה בתרבות הפופולארית. יצירות תרבותיות שונות עוררו סביבן שיח אינטלקטואלי וציבורי ער ורחב: ספרי הקומיקס של ארט ספיגלמן, "עכבר: סיפורו של ניצול" (Mouse), עוררו את השיח בשנות השמונים (Des Pres, 1988); בשנות התשעים הוביל סרטו של סטיבן שפילברג, "רשימת שינדלר", את הנושא לקדמת השיח הציבורי והאקדמי (Loshitzky, 1997); כמה שנים לאחר מכן עלה שוב הדיון בעקבות סרטו של רוברטו בניני "החיים יפים". די היה ביצירות אלה ובדיונים שהתלוו אליהן כדי

שהנוטלים חלק בשיח האקדמי ובדיון הציבורי יכירו בתפקיד המרכזי של תוצרי תרבות פופולארית ביחס לעיצוב הזיכרון הקולקטיבי.¹ ניתוח ייצוגים של תרבות פופולארית מסייע לבחון את המהלך הדו-סטרי של הזיכרון הקולקטיבי: פרשנות העבר נעשית מן ההווה, ואילו פרשנות ההווה נעשית על פי זיכרון העבר. מרבית מחקרי הזיכרון הקולקטיבי מתמקדים בתהליך הראשון ומראים כיצד קהילות חברתיות בונות את עברן מנקודת המבט בהווה, וכיצד עברה של הקבוצה מעוצב על פי האינטרסים והפוליטיקה בהווה (Halbwachs, 1950/1992; Schwartz, 1982; Zelizer, 1995, 1998; Zerubavel, 1995). שדסון (Schudson, 1997, p. 3) מבקר את ההתמקדות בתהליך הזה וטוען כי העבר נוכח בהווה לא רק באמצעות פעולות הנצחה מודעות, אלא גם באמצעות תהליכים חברתיים, לשוניים ופוליטיים, אשר מחיים את העבר גם בלי להתכוון לכך.

ניתוח ייצוגים של תרבות פופולארית משלב בין שתי הגישות: באמצעות אפשר לראות כיצד החברה הישראלית מנציחה את השואה וזוכרת אותה מנקודת מבט בהווה, ובאותו זמן הניתוח גם חושף את הדירת העבר לתוך ההווה ואת השתלבותו של זיכרון השואה ברצף המתמיד של שידורי הטלוויזיה.

נקודת המבט השלישית היא יחסי הגומלין המורכבים שבין התוכן (השואה) ובין הסוגה (הומור). מצד אחד, מבקרים שונים מביעים דאגה ואפילו כעס ביחס לעבודות העושות שימוש ברטוריקה הומוריסטית לייצוג השואה. התופעה בולטת בהתייחסויות לסרטו של רוברטו בניני "החיים יפים" (ניב, 2000; Gilman, 2000). מבקרים אלה טענו כי המאפיינים האמביוולנטיים, הלא צפויים וה"משובשים" של הז'אנר אינם הולמים את השואה. מצד אחר, היו שצידדו בייצוגים הומוריסטיים בטענה שבהתמודדות עם הזוועות הם אפקטיביים יותר מן הייצוגיים הטרגיים. ההסבר לכך הוא שבניגוד לטרגדיה, ייצוגים הומוריסטיים דוחים את הקיים, את הנתון, ומסרבים לאשרו (Des Pres, 1988). לשון אחר: טענתם היא כי ההומור חותר תחת הקיים, תחת המציאות (Rovner, 2002).

שילובן של שלוש נקודות מבט אלה מעורר שאלות אתיות ואסתטיות הנוגעות ליחסי הגומלין שבין זיכרון קולקטיבי ובין תרבות פופולארית ומדגיש את השינויים שחלו לאחרונה בזיכרון הישראלי הקולקטיבי של השואה.

במאמר זה שלושה חלקים. בחלק הראשון תיבחן התפתחות זיכרון השואה בישראל. בחלק השני יוצגו הקונפליקטים והמתחים שבין ייצוג השואה ובין תרבות פופולארית והומור. ובחלק השלישי יוצע ניתוח של מערכונים העוסקים בזיכרון השואה בתכנית "החמישייה הקאמרית". חלק זה בנוי באופן תמטי, והוא חושף את המגמות של זיכרון השואה הישראלי הנוכחי, ובהן העמדת זיכרון השואה בין התחום הפרטי ובין התחום הציבורי, ביקורת נגד ניצולו של זיכרון

השואה למטרות פוליטיות וכלכליות וכן שיח רפלקסיבי הבוחן את המתח שבין האירוע ההיסטורי ובין ייצוגיו התרבותיים. לסיכום יוצג ניתוח של ההשלכות של מגמות אלו על זיכרון השואה בישראל.

הנצחת השואה בישראל – התפתחות

כמהלך השנים הראשונות לאחר הקמת מדינת ישראל שלטו בשיח הציבורי גורמים ממסדיים שהשתמשו בו למטרות חינוכיות ופוליטיות (Zertal, 1998). בפני הממסד הציוני ניצבה דילמה: הצורך להדגיש את הקשר בין השואה ובין מדינת ישראל כצידוק למפעל הציוני והקמת המדינה מול הצורך לדחות את השואה כחלק מעקרונ שלילת הגלות, שהשואה מסמנת בו את נקודת השפל. התוצאה של מתח זה היא עיצוב הזיכרון הרשמי כניגוד דיכוטומי בין ניצולי השואה וקרבתנותיה, יהודי הגלות, שגילמו את חוסר האונים, את הפסיביות ואת ההתנהגות ה"גלותית", ובין היהודים שנלחמו בנאצים באופן אקטיבי ונתפסו כרמויות מופת המסמלות את האתוס הציוני. יום הזיכרון לשואה כונה בתחילה "יום הזיכרון לשואה ולמרד הגטאות". רק לאחר מכן הוסב שמו ל"יום הזיכרון לשואה ולגבורה". יעל פלדמן תיארה את יום השואה כ"חגיגה של התקוממות ושל גאווה לאומית, מעין הקדמה לחגיגות יום העצמאות" (Feldman, 1992, p. 223).

ביטוי מובהק לתהליך אריגתו של זיכרון השואה כנרטיב ההנצחה הציוני הוא קביעת מועדו בלוח השנה. ולטר בנימין כתב ב"תזות על הפילוסופיה של ההיסטוריה" שלוחות שנה אינם מודדים זמן, כדרכם של שעונים, אלא משמשים מצבות זיכרון לתודעה ההיסטורית (Benjamin, 1968, pp. 261-262). הרצף מתחיל בחג הפסח, חג דתי שנושאו המרכזי הוא הולדת האומה היהודית והיציאה מעבדות לחירות. אחריו מגיע יום הזיכרון לשואה. מקץ שבעה ימים מצוין יום הזיכרון לחללי צה"ל שבסופו נחגג יום העצמאות. זהו מבנה של סדר מיתי, המדגיש את המעגליות של מוות ולידה מחדש. סדר זה מכפיל ומנגיד את הנרטיב: "מעבדות לחירות" ניצב מול "מגלות לקוממיות", והוא מקביל לו. לפי הנרטיב הראשון, העם היהודי נולד, ואלוהים הוציאו מעבדות לחירות. לפי הנרטיב השני, הרצף הנע בין ימי הזיכרון ויום העצמאות (ה"שבעה" שביניהם הופכת לסמלית) ממחיש את היציאה מגלות לקוממיות (צה"ל במקום אלוהים). החג הדתי והחגים הלאומיים מקבילים ביניהם ומשתלבים יחדיו, ובכך ממחישים את האידאולוגיה הציונית (Handelman & Katz, 1990; Young, 1990).

מרבית החוקרים מציינים את משפט אייכמן (1961) כנקודת מפנה ראשונה בתודעת השואה הישראלית (שגב, 1991; Ofer, 1996). הממסד הישראלי וראש הממשלה דוד בן-גוריון בראשו ראו במשפט כלי חינוכי (Arndet, 1964; Zertal, 2000). לראשונה נחשפו הישראלים לרצף מתמשך של עדויות של ניצולי השואה. שיח השואה הישראלי נשמע לראשונה ללא סיפורים על מרד הגטאות והתקוממות היהודים מול הנאצים. יהודים "רגילים", ניצולי השואה וקרבתיה, סיפרו את סיפוריהם. בעקבות המשפט נפתח שיח השואה לקולות נוספים, ועוד ניצולים סיפרו את אף הם את סיפוריהם (Bresheeth, 1997).

נקודת מפנה שנייה היא מלחמת ששת הימים (1967) (Shapira, 1996). בתקופת ההמתנה, בשבועות שקדמו למלחמה, היו ביטויי חרדה רבים בקרב הציבור. מומחים ופרשנים ניבאו קרבנות רבים בצד הישראלי. הרטוריקה של מנהיגים ערביים שקראו להשמדת ישראל ו"שתיקת" העולם החופשי חוללו השוואה בין מנהיגי ערב, בעיקר מנהיג מצרים, נאצר, ובין היטלר, ובין ישראל ובין צ'כוסלובקיה שלפני הסכמי מינכן משנת 1938 (Ofer, 1996, p. 882). בתקופה זו היו השיח הציבורי והשיח הפוליטי רוויים בזיכרונות מן השואה.

הניצחון הישראלי הסוחף במלחמה וההשתלטות על המקומות הקדושים בירושלים העצימו את הניגוד בין תקופת ההמתנה ובין תוצאות המלחמה ואת הדמיון לנרטיב הציוני "משואה לתקומה". ואולם הדמיון היה הפעם מורכב: מצד אחד התחזקה האידאולוגיה הציונית, והתחדד הפער בין הציונים-הישראלים, המנצחים, ובין יהודי הגולה וגורלם בשואה, ומצד אחר יצרה המלחמה בו-זמנית תהליך הפוך, טשטוש הפער, כי הרגשות המחנק והחרדה שרווחו בקרב הישראלים בשבועות ההמתנה שלפני המלחמה הגבירו את ההזדהות עם ניצולי השואה ועם קרבנותיה. טשטוש זה התחזק עוד יותר לאחר מלחמת יום הכיפורים (1973), המסמלת שינוי ניכר ומשמעותי בזהות הישראלית, המדגיש את הפגיעות של הישראלים והמעצים את הקרבה ואת הדמיון בינם ובין יהודי הגולה (Zerubavel, 1995, p. 192).

לאחר המהפך הפוליטי בשנת 1977 ועליית מפלגת הליכוד לשלטון התחזק מקומה של השואה בשיח הציבורי הישראלי. ראש הממשלה דאז מנחם בגין, השתמש תדירות במושגים הלקוחים משיח השואה כדי לתאר את המצב הישראלי (Don-Yehiya, 1993), ובכך תרם לחדירתו של שיח השואה לתרבות הישראלית.

בשנות השמונים נטלו שלושה תהליכים חלק בעיצוב זיכרון השואה: העצמת הפוליטיזציה של זיכרון השואה בפיו של ראש הממשלה דאז מנחם בגין, בעיקר לנוכח מלחמת לבנון הראשונה (1982) והאינתיפאדה הראשונה (1987); עליית כוחם התרבותי של בני "הדור השני", שהגדירו את עצמם והוגדרו כפי אחרים

קבוצה בעלת מאפיינים פסיכולוגיים משותפים (Wardi, 1992); ומסעות הזיכרון של בני נוער ישראלים לאתרי ההשמדה בפולין (פלדמן, 2000). המגמה המרכזית בהנצחת השואה בשנים אלה היא הסתת מוקד הדיון הישראלי משאלות הנוגעות לשואה כאירוע היסטורי לשאלות ייצוג וזיכרון. מגמה זו נבעה מדומינטיות הדיון של בני "הדור השני", שהתמקד בזיכרון השואה בהווה ולא רק באירועים ההיסטוריים מן העבר, מעלייתם של "ההיסטוריונים החדשים", שהציגו דיון ביקורתי בנושאי היסטוריה, היסטוריוגרפיה וזיכרון והתמקדו בין השאר בשואה,² ומהתעניינות הולכת וגוברת בנושאי ייצוג כחלק מן השיח הפוסט-מודרני העולמי (Holtzman, 1992).

אפשר לומר כי לשואה יש עדיין השפעה רבה על החברה ועל התרבות בישראל. כמה מגמות ניכרות בהשפעה זו במהלך השנים. ראשית, גוברת ההדגשה של הזיכרון האישי, יחסית לזיכרון הקולקטיבי (Bresheeth, 1997). שנית, השיח החל להתמקד בנושאי הנצחה וזיכרון במקום לדון באירועים ההיסטוריים. ולבסוף, במהלך השנים חרג שיח השואה מן הגבולות המוגדרים של ההנצחה הממוסדת ושל ימי הזיכרון וחדר אל חיי היום יום הישראליים (Meyers & Zandberg, 2002). לישראלים השואה עודנה פריזמה לתפיסת המציאות ולפירושה, כגון קביעת מדיניות החוץ של ישראל, ניתוח אירועים שונים ברחבי העולם והבנת העניינים הפנים-ישראליים (צוקרמן, 1993).

זיכרון השואה, הומור וייצוגים של תרבות פופולארית

מלאכת עיצוב העבר נתפסה במשך שנים רבות כשייכת לתחומם של היסטוריונים מקצועיים. נדמה היה כי רק לדיסציפלינה זו, היסטוריה, יש יכולת וסמכות לבטא את האמת על אירועי העבר (Zelizer, 1997, p. 19). במהלך השנים התערערה תפיסה זו, בעיקר לאחר שהיידן ווייט (White, 1974, 1989) ואחרים עמדו על תפקידו המרכזי של הנרטיב בתהליך כתיבת ההיסטוריה והדגישו את הדמיון שבין היסטוריוגרפיה ובין כתיבה בדיונית.³ שאלות על אודות שפה, טכניקות, ז'אנרים ספרותיים והבנייה חברתית של המציאות עמדו בלב השיח של היסטוריונים. שלושה תהליכים התרחשו במקביל: עליית הגישה הנרטיבית-פרשנית להיסטוריוגרפיה (גישה זו ערערה על מעמדם של היסטוריונים כבעלי סמכות בלעדית לייצוג העבר והטילה ספק ביכולתם "להציג את העבר כפי שהיה באמת"); ריבוי המחקרים באשר לזיכרון הקולקטיבי, מה שהגביר את המודעות לאופי ההבנייתי של תודעת העבר; והתגברות המודעות לכוחם הדומיננטי של תוצרי התרבות הפופולארית כסוכני זיכרון.

ההיסטוריונית אניטה שפירא (1998) הציגה את המצב כפרדוקס: אף שיותר ארכיונים נפתחים, ומידע רב יותר הופך נגיש וגלוי, פוחת כוחם של ההיסטוריונים בעיצוב העבר. קולנוע וטלוויזיה נחשבים לקולות דומיננטיים וסמכותיים לעיצוב הזיכרון ותופסים את מקומם של ההיסטוריונים. כשהאירוע ההיסטורי הוא השואה, מחריפה מגמה זו עוד יותר. מחד גיסא, זהו ציווי מוסרי לספר את סיפור השואה, ומאידך גיסא, לא ברור אם השפה, הכלי הראשוני ליצירת סיפור, אכן יכולה להכיל "אירוע קצה" כמו השואה (Friedlander, 1992, p. 3). פרדוקס זה, המלווה כל ניסיון להציג תיעוד עובדתי של השואה, מערער את מעמדה של ההיסטוריוגרפיה כדרך היחידה והמתאימה לייצוג השואה ופונה לאופני הייצוג התרבותיים והאמנותיים.

אפשר לטעון כי התרבות והאמנות יכולות לייצג את השואה באופן הולם יותר מן ההיסטוריה, מכיוון שהן אינן מחויבות לאובייקטיביות, הן אינן אמורות לתאר את מה שאינו ניתן לתיאור "בדיוק כפי שהתרחש", והן מדגישות את הממד הרגשי לצד הממד הקוגניטיבי. אולם גם לייצוגים אלה יש מגבלות. למשל, ג'פרי הרטמן (Hartman, 1994) טוען כי עוצמת האירועים אינה מאפשרת לרמיון אמנותי לנסוק מעליהם.

מכלל הדיון על ייצוגיה התרבותיים-אמנותיים של השואה מאמר זה ממוקד בייצוג השואה בתרבות הפופולארית. באמצעות נושא זה אפשר לחדר את יחסי הגומלין ואת המתח שבין ה"צורה" ובין ה"תוכן". אפשר להצביע על כמה נקודות מתח בין המאפיינים של תוצרי תרבות פופולארית ובין הנורמות והקונוונציות שהתגבשו סביב ייצוג השואה.

ראשית, תוצרים של תרבות פופולארית הם חלק מ"הרושת התרבות" (Horkheimer & Adorno, 1994 [1972]), וככאלה הם מסורסים בידי ההיגיון הכלכלי והאידאולוגיה של תעשיית התרבות, שערכיה המרכזיים הם בידור ומפגני ראויה (spectacle). סתירה זו בין ההיגיון הכלכלי של תעשיית התרבות ובין השואה מחדדת את הדילמה בדבר היות התרבות הפופולארית כלי ראוי לייצוג השואה; כפי שהנסן מצטטת את הוברמן: "Is it possible to make a feel-good entertainment about the ultimate feel-bad experience of the twentieth century?" (Hansen, 1997, p. 80).

שנית, אחד המאפיינים הבולטים של תוצרי תרבות פופולארית הוא אי-הרצון לאתגר את הצרכן. תוצרים אלה אינם מציגים חלופות או מתווים כיווני מחשבה מקוריים. אדרבה, השטחיות המובנית שלהם עומדת מול התפיסה שבהצגת השואה יש להשקיע מאמץ ותשומת לב מרבית, ושייצוגים כאלה מטילים רושם ארוך ועמוק על הצרכנים. שידורי הטלוויזיה, שהם חלק מרצף אין-סופי של שידורים

המופר מדי פעם בפעם בפרסומות, מחוללים בהכרח חילון של תכנים "מקודשים", כמו השואה (Shandler, 1999).

לבסוף, מתח מובנה מתקיים בין תפיסת השואה כאירוע ייחודי ונבדל ובין הסטנדרטיזציה המאפיינת תוצרי תרבות פופולארית. מתח זה בעייתי, מכיוון שתוצרי תרבות פופולארית מנסים להתאים את סיפור השואה לתבניות מוכרות וידועות. ביחס לטרט "רשימת שינדלר", לושיצקי (Loshitzky, 1997) טוענת שהצורך להתמקד בסיפור האישי עשוי לטשטש את גודל האסון, שהצורך בגיבורים אקטיביים וקונוונציונליים סותר את המציאות המורכבת בזמן השואה, ושהצורך ב"סוף טוב" סותר את מהות השואה.

יוצרים שונים התמודדו עם המתח בין הנורמות שהתגבשו לייצוג השואה ובין המגבלות של תוצרי התרבות הפופולארית. אפשר להצביע על שתי דרכי התמודדות סותרות: הראשונה – כינון סמכותם כמי שרשאים לספר את סיפור השואה באמצעות סגנון ומוטיבים של תרבות גבוהה, כמו הסרט "רשימת שינדלר" (Zelizer, 1997), והשנייה – הובלה לכיוון מנוגד שבו יוצרים שונים מדגישים במכוון את מאפייני התרבות הפופולארית כדי ליצור נקודת מבט ביקורתית; גישה כזו אימץ ארט ספיגלמן ביצירת הקומיקס "עכבר" (Mouse).

שיח מתמשך זה, המערב שאלות בדבר זיכרון, היסטוריה, אמנות ותרבות, חולל התגבשות נורמות וקונוונציות ביחס לייצוג השואה (Des Pres, 1988, p. 217): השואה תיוצג במלואה, באופן טוטלי וכאירוע ייחודי; על ייצוגיה האמנותיים של השואה להיות מדויקים; אל השואה יש להתייחס ביראה, ואולי אף כאל אירוע בעל ממד של קדושה. אולם קונוונציות אלה עומדות בסתירה לחיפוש המתמיד של היוצרים אחר אופני ייצוג חדשים. יתרה מזאת: הוא סותר את ז'אנר ההומור, הנתפס כאנטי סמכותי, כחתרני וכבעל ממד חזק של אמביוולנטיות (Lynch, 2002; Mintz, 1999). טבעו של ההומור כמטשטש גבולות והבחנות וכחותר תחת חוקים ונורמות הופך אותו לבעייתי בכל הקשור לייצוג השואה. הפילוסוף ג'ון מוראל (Morreal) ציין שלושה מקורות לרגש העוינות של המסורת הרציונליסטית להומור: הומור נובע מתחושת עליונות, ולכן הוא מלגלג ואף עוין חברתית; הומור מדגיש חוסר הלימה, ולכן הוא בעל אופי משחקי, לא רציני ומאיים על הרציונלי; הומור אינו אחראי, מפני שהוא מעורר היתקלות מהתמודדות עם המציאות. מצד אחר, דס פרס (Des Pres, 1988) משתמש במאפיינים אלה כדי לגונן על ייצוגי השואה העושים שימוש בהומור. הוא מדגיש את הסגולות המשחררות של ההומור ואת יעילותו: בהצגת הדברים ממרחק מסוים ההומור מאפשר תגובה אקטיבית יותר מצד הצרכן; דחייתו את המציאות מאפשרת לראות את הייצוגים שהוא קובע כרכיבים יעילים להתרסה נגד הזוועות, ולכן זו תגובה אחראית יותר (מחוסר הומור) לאסון.

ניתוח: הומור, תרבות פופולארית ושיח ביקורתי – מערכוני "החמישייה הקאמרית"

מערכוני "החמישייה הקאמרית" ניצבים בצומת שבין שלוש נקודות מבט: היסטורית-סוציולוגית, תרבותית וז'אנרית. לכן באמצעות ניתוח מערכונים אלה והקשריהם השונים אפשר ללמוד הן על התוכן (זיכרון השואה בישראל) הן על הצורה (תרבות פופולארית).

מבחינה סוציולוגית יוצרי התכנית שייכים ל"דור השלישי". הגדרה זו אינה ביולוגית, אלא תרבותית, והיא מצביעה על כך שיצירותיהם מגיבות לתוצרי תרבות ולקונספציות של שני הדורות שקדמו להם. ההומוגניות היחסית בין היוצרים והקרבה הגילית (מרביתם היו בשנות השלושים בעת שידור התכנית) מלמדות שהם ספגו ערכים דומים במערכת החינוך ובמערכת התרבותית. כך למשל, הם שייכים לדור הראשון בישראל שגדל עם טלוויזיה שהחלה לשדר בשנת 1968.

העובדה כי תכנית המערכונים הציגה כמה וכמה התייחסויות לשואה הופכת את הדיון בגבולות הייצוג ללא רלוונטי לענייננו. הרכיב החרגי אינו השימוש בז'אנר ההומור לדיון בנושאים הקשורים לשואה, אלא הפיכתו של זיכרון השואה ל"חומר גלם" בעבור היוצרים. כלומר לא היה ניסיון להתאים את הצורה לתוכן. השואה לא הייתה אפוא גורם משמעותי בעיצוב הז'אנר. לתכנית יש אופי ומאפיינים משל עצמה, והשואה היא "רק עוד נושא" שמטפלים בו באותו אופן שמטפלים בנושאים אחרים, כמו פוליטיקה, מין ו"נונסנס".

מאפיין נוסף של התכנית הוא נקודת מבטה הביקורתית, האנטי ממסדית. זו גישה העומדת בסתירה לתפיסת תעשיית הטלוויזיה כולה כחלק מ"חרושת התרבות". תפיסה זו מדגישה את מורכבותה של התכנית ואת יכולתה להשתמש במערכונים הללו כדי לבחון הן את הזיכרון הקולקטיבי הדומיננטי הן את השינויים החותרים תחתיו.

אפשר להצביע על שלושה כיוונים כלליים בביקורת שמציגה התכנית: המתח שבין זיכרון השואה הפרטי ובין הזיכרון הקולקטיבי, ניצול זיכרון השואה למטרות פוליטיות וכלכליות וכן המתח שבין השואה כאירוע היסטורי ובין ייצוגי התרבותיים. הנה בקצרה על אודותיהם.

זיכרון השואה: בין הפרטי ובין הציבורי

באחד המערכונים מציג השחקן מנשה גוי מונולוג. בעודו שותה כוס תה הוא מביט מבעד החלון אל חצר ביתו ומספר על פגישתו עם צוות צילום מן הטלוויזיה

הבריטית. צוות הצילום נקש על דלתו ערב אחד, הודיע לו שהוא מן ה-BBC ושהוחלט "לעשות סרט" עליו ועל האמנות שלו. נוי מודיע להם כי אינו אמן, וכי מאז ומעולם הוא עובד בדואר. הצוות שואל: איך זה ייתכן? אתה הרי "דור שני"! איך אתה מתמודד עם הכאב? איך אתה מגיע לקתריזיס? "לא יודע", הוא מתנצל. "אמנות, אפעס, לא דיברה אליי. אני תמיד נמשכתי לדואר". לאחר שהם אומרים לו שהוא כנראה מדחיק את הטרומה, הוא מציע להם: "אז צלמו אותי מודחק", והם מסרבים מכיוון ש"מודחק לא מצטלם טוב". לבסוף מסכימים כולם כי צוות ה-BBC יחכה בחצר עד שהוא ימצא את אופן הביטוי האמנותי המתאים לו. בסוף המונולוג מספר נוי לצופים כי הוא מלא רגשות אשם, כי הצוות הבריטי עשה את כל הדרך מבריטניה, והוא מקלקל להם את כל התכניות: "מה לא ניסיתי? ניסיתי כינור, לצייר, לכתוב שירים, אבל אני – רק דואר מעניין אותי. הכול מודחק. אין קתריזיס".

מערכון זה מדגיש את אחת הנקודות המרכזיות בשיח השואה הישראלי: המתח שבין הזיכרון הפרטי ובין הזיכרון הציבורי. לעומת השנים הראשונות לאחר קום המדינה, שבהן עוצב זיכרון השואה בעיקר באמצעות נקודת המבט הלאומית-הציונית, חל מאז אמצע שנות השמונים שינוי, וזיכרון השואה נתפס יותר ויותר כמהות פרטית ואישית. כיום השואה נתפסת פחות כאירוע לאומי בעל השלכות קולקטיביות ברורות ולקח מוגדר, ויותר כאירוע היסטורי שחוו פרטים רבים ואשר השפיע על רבים נוספים. ג'יימס יאנג טען כי זיכרון השואה בישראל אינו זיכרון קולקטיבי, אלא קולקטיב של זיכרונות (Young, 1993, p. 280).

מערכון זה מן "החמישייה הקאמרית" ממחיש גם את המתח שבין החיים הפרטיים ובין הדימוי הקולקטיבי של בני "הדור השני". הסטראוטיפ של בני הניצולים כמי שמתמודדים עם כאבם ועם כאב הוריהם באמצעות אמנות, עוצב במהלך שנות השמונים, כשבני "הדור השני" נכנסו לקדמת הבמה התרבותית הישראלית, ויוצרים רבים פרסמו את עצמם כבני "הדור השני".⁴

המערכון מייצג את הדומיננטיות של הזיכרון הקולקטיבי – שנשלט באמצעות הקונוונציות התקשורתיות והסטראוטיפים התרבותיים – ביחס לניסיון הפרטי הממשי. בסופו של המערכון הפרט הוא המנסה לשנות את אורח חייו ולהתאים את עצמו לדרישות הז'אנר. המציאות מתכופפת אפוא בפני הדימוי התקשורתית.

ניצול זיכרון השואה: פוליטיזציה ומסחור

המערכון שנושאו תחרות הריצה (ראו בתחילת המאמר) הוא דוגמה לביקורת על ניצולו של זיכרון השואה למטרות פוליטיות. מגמה זו, שהחלה מיד עם הקמת המדינה, הואצתה בנסיבות שונות, כמו לאחר בחירתו של מנחם בגין לראשות

הממשלה (שגב, 1991). גורמים מכל חלקי הקשת הפוליטית עשו שימוש בזיכרון השואה, והדבר שירת אינטרסים הקשורים למדיניות פנים וחוץ. כך למשל אפשר לראות את ההשוואה השיטתית בין מנהיגי ערב ובין היטלר במהלך כל שנות המדינה.⁵

מערכון זה מקצין את השימוש הפוליטי בזיכרון השואה ומביאו לאבסורד. הנציגים הישראליים מבקשים "טובה קטנה": הרץ הישראלי, המוצג כקטן בצורה קיצונית לעומת האחרים, יזנק למרוץ כמה מטרים לפני האחרים. לאחר סירובו של המזניק הגרמני, הם מנסים לשכנע אותו ב"אנגלית רצוצה" המשולבת בכיטויים בעברית שהוא בכל מקרה יגיע אחרון, ולכן כל מה שהם מבקשים הוא רק להקטין את ההשפלה. לאחר שהמזניק מתמיד בסירובו, הם מסבים את תשומת לבו ליציע שבו נמצאת אמו של הרץ הישראלי, ואומרים: "איזו אישה אמיצה, אחרי כל מה שהיא עברה היא שבה לכאן כדי לראות את הבן שלה רץ. זה שובר את הלב". כאמור, רק הנציגים הישראליים מתייחסים לתחרות הריצה ולסירוב המזניק כאל חלק מן התהליך ההיסטורי העתיק: ניסיונות ההשפלה של היהודים בידי הגויים. רק לאחר שאחד הנציגים מכוון את אקדח המזניק לצווארו ומשווה בין המזניק ובין אדולף אייכמן, נעתר המזניק להפצרותיהם. לאחר שהם מבטיחים כי ייטעו עץ על שמו בשדרת חסידי אומות העולם, הם נפרדים ממנו בברכת "שלום" ו"פסח כשר".

הביקורת במערכון זה מופנית כלפי גורמים ישראליים רשמיים המשתמשים באופן מוגזם בזיכרון השואה ומדגישים את דימויו של הישראלי-היהודי כקרוב כדי לגרוף רווחים פוליטיים. שימוש זה בזיכרון השואה בולט בתדירות הביקורים הגבוהה של מנהיגים ונציגים מן העולם ב"יד ושם" ובשילוב זיכרון השואה בשיח הביטחוני-פוליטי ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני. המערכון מעלה את החשש כי השימוש התדיר והבולט כל כך בזיכרון השואה בהקשרים שונים גורם לזילותו. ממד אחר של ניצול זיכרון השואה הוא מסחור הזיכרון והבנליות של פעולות ההנצחה. בדומה לביקורת שהוטחה ב"תעשיית התרבות", בעיקר בניסיונות הראשונים להתמודד עם השואה בתקשורת המסחרית,⁶ הביקורת מופנית כעת כלפי טקסים, מוסדות וארגונים המבקשים להנציח את השואה.

דוגמה מובהקת לביקורת זו מוצגת במערכון המציג התרחשות בסוכנות נסיעות. בזמן שנציגת החברה מוסרת ללקוח מידע על "חבילת תיור לטורקיה", מצלצל הטלפון. בהמשך המערכון אנחנו שומעים את המוכרת מנהלת שיחה עם לקוח אחר מעברו השני של הקו. היא ממשיכה באותו טון דיבור ומשתמשת באותם ביטויים כבשיחתה עם הלקוח הראשון בדבר חבילת התיור לטורקיה. אלא שהפעם היא מוכרת נסיעה לפולין. בין השאר היא מספרת: "יש סוף שבוע בפולין, שכולל ביקור בשלושה מחנות ריכוז [...] יש שבוע שלם בפולין, שכולל ביקור

בשבעה מחנות ריכוז וגם כולל יום קניות חופשי בוורשה. ויש את פולין רבתי, שהוא כולל ביקור בכל מחנות הריכוז, כולל באושוויץ, אבל לא כולל יום קניות בוורשה [...]. היא ממליצה על הסיור הכולל, "פולין רבתי", ואומרת שבת אחותה הייתה בטיול כזה, וש"היא ממש בכתה באושוויץ". ככל שמתפתחת השיחה, הלקוח היושב מול המוכרת מתכווץ בכיסאו ומביט באי-נחת סביבו. בסוף השיחה הוא פונה אליה בטון מתנצל ואומר: "מה שאמרת בטלפון... אני לא רוצה להרגיז, אבל זה נשמע נורא". היא עונה לו: "טוב, זה היה ממש נורא מה שהיה שם". מערכון זה מבקר את "חרושת ההנצחה" ויוצא נגד הפיכת זיכרון השואה לסחורה. מה שבעבר התנהל בעיקר כביקורים פרטיים של ניצולי שואה ובני משפחותיהם בפולין, הפך לעסק כלכלי (ואידאולוגי) משגשג. למוכרת במשרד הנסיעות יש אותו הטון, והיא משתמשת באותם הביטויים הן ביחס לטיול הנופש לטורקיה הן ביחס למסע הזיכרון לפולין. בכך מומחש עד כמה הפכו מסעות אלה לבנליים, ועד כמה עמוקה היא הטרוויאליזציה שהם מחוללים בזיכרון השואה. מערכונים אלה מדגישים את המתח בין הנצחת השואה ובין השימוש בה, והם יוצאים נגד שימוש מוגזם בזיכרון השואה בהקשרי מסחר ופוליטיקה. התמונה שמערכונים אלה מציגים מציירת את פעולות ההנצחה ואת האינסטרומנטליזציה שלה כגורמים לטרוויאליזציה של זיכרון השואה. אולם כאן עולה המתח שבין צורה ובין תוכן כמצוין לעיל. הביקורת מועברת באמצעות תכנית מערכונים בטלוויזיה, ומאמר זה מציג את השאלה אם אין ביקורת זו תורמת בעצמה לתהליך שנגדו היא יוצאת, כלומר אם הביקורת, כשהיא מוצגת בתכנית מערכונים, אינה חותרת תחת עצמה ולוקחת חלק בהעמקת הטרוויאליזציה של זיכרון השואה.

זיכרון השואה: בין האירוע ההיסטורי ובין ייצוג התרבות

מאז שנות השמונים הוסט המוקד של שיח השואה הישראלי מדיון בשואה כאירוע היסטורי לדיון בשאלות זיכרון וייצוג כתופעות תרבותיות. ההנצחה והזיכרון כה דומיננטיים בשיח הציבורי עד כי נדמה שהחליפו את השואה עצמה בזיכרון השואה. הזיכרון אינו כרוך אפוא עוד באירועי העבר, אלא הוא עומד לעצמו. יוצרי "החמישייה הקאמרית" התייחסו לנקודה זו, טשטוש הפער שבין האירוע ובין הנצחתו, במערכון החושף מבט רפלקסיבי וביקורתי על יחסי הגומלין בין שלושה מוקדים: זיכרון קולקטיבי, ייצוג ותרבות פופולארית. אחד המערכונים מציג סצנה הבנויה כאילו היא לקוחה מסרטו של קלוד לנצמן, "שואה". במערכון נראים שני אנשים צועדים בשדה גדול, אחד מהם (השחקן מנשה נוי) נראה כמו קלוד לנצמן ומדבר בצרפתית, והשני (השחקן רמי הויברגר) נראה כפולני ומדבר בפולנית. שימוש בפס קול (voice over) מתרגם את דבריהם לעברית, ונדמה כי ה"עד" מספר ל"לנצמן" סיפור שואה סטראוטיפי:

עד: אני זוכר את זה כאילו זה היה אתמול... היה מאוד קר, והיה לילה, והם אמרו לכולם לעמוד בשורות... נשים, ילדים... מסביב היו גדרות תיל, כלבים, שומרים ויכולת לשמוע אותם צועקים.

לנצמן: ואז, מה קרה אז?

עד: אז הוא הגיע, במכונית שחורה. המכונית עצרה בצד, והוא יצא ממנה.

לנצמן: זה היה אוסקר שינדלר?

עד: אז לא ידענו מי זה.

לנצמן: ואז, מה היה אז?

עד: אז הוא צעק עלינו: מה זה צריך להיות?

לנצמן: וזה היה אוסקר שינדלר?

עד (בצעקות): מה שינדלר? שפילברג! הוא צעק שזה לא היה טוב, ושצריך לעשות שוב הכול עוד פעם... הם אמרו לכולם לעלות שוב על הקרונות ולהתחיל שוב הכול מהתחלה! זה היה נורא, נורא ואיום.

לנצמן: מה? ואז, מה קרה אז?

עד (ברגיעה): אז? שילמו לנו, והלכנו הביתה.

לנצמן: מה זה?

עד: שילמו לנו, והלכנו הביתה. אבל היה כבר מאוד מאוחר, וגם לא שילמו טוב.

לנצמן: ושפילברג?

עד: שפילברג? הוא קיבל על זה אוסקר.

רק לקראת סוף המערכון אנחנו מבינים שהדיאלוג אינו נסב על השואה, אלא על הייצוג הקולנועי שלה, ושהשיחה אינה בין מראיין ובין ניצול, כי אם בין שני הייצוגים הקולנועיים הפרדיגמטיים של השואה. האירוע ה"נורא" שהשחקן רמי הויברגר מתאר אינו הקורות אותו בשואה, אלא החוויות שלו כשחקן בסרט של שפילברג.⁷ המערכון ממחיש אפוא את הטשטוש בין היסטוריה ובין הזיכרון, בין האירוע ובין ייצוגיו, והוא מצביע על כך שהסרט ההוליוודי דחק הצדה את האירוע ההיסטורי, והוא עומד כעת כאירוע היסטורי בפני עצמו.

טקסט רפלקסיבי זה מלמד על המבוי הסתום שבפניו ניצבת הנצחת השואה. מטקסט זה משתמעת הטענה שבשל המודעות לאופי ההבנייתי של הזיכרון הקולקטיבי, שיח השואה נטש את הממד ההיסטורי שלו, והוא מתמקד כעת רק בייצוגים. במערכון אין נקודת אחיזה חוץ-טקסטואלית, במציאות (השואה), אלא רק בתחום התרבות הפופולארית. סרטו של שפילברג הוא הוא נקודת ההתייחסות, ולא השואה, שאותה הוא מייצג.

סיכום

שני צעירים נפגשים באקראי ברחוב ופותחים בשיחה:

א: אתה מגיע למסיבה הערב?

ב: ה-מסיבה?

א: כן, ה-מסיבה. תבוא, יהיה פאן.

ב: אני לא יודע. הרגע חזרתי מהעבודה. אני צריך להתקלח, להחליף בגדים.

א: נו, אז תלך ותתקלח. יהיה פאן.

ב: בסדר, אבל איך אני מגיע?

א: אתה בא עם רכב?

ב: כן. איפה אני מחנה?

א: אני אגיד לך [...] אתה נוסע בגטו ורשה, עושה סיבוב פרסה בשררת מחנות הריכוז ומחנה בכיכר דכאו.

ב: דכאו? זה קרוב?

א: דכאו? זה כאן מעבר לפינה.

מערכון זה מבטא בתמצית את הביקורת של בני הדור השלישי כלפי הזיכרון הקולקטיבי הישראלי של השואה. ראשית, הוא מבקר את ההנצחה הרשמית ואת המרחב הישראלי הרווי בכיטויים משיח השואה. כדי להגיע למסיבה — כאן ועכשיו — צריך לעבור את ההיסטוריה של השואה. שנית, השחקנים משתמשים בכיטויים רבים מתחום השואה ואומרים אותם בשגרתיות, כלאחר יד, באופן המרוקן אותם ממשמעותם. מונחים כמו "דכאו", "מחנות ריכוז" ו"גטו ורשה" נאמרים כמסמנים ריקים מתוכן, המנותקים מכל נגיעה לשואה. המשפט "דכאו זה כאן מעבר לפינה" מבקר את הנוכחות האינטנסיבית של זיכרון השואה בחיי היום יום הישראליים, ונוכחות זו, על פי חברי "החמישייה הקאמרית", מחוללת טריוויאליזציה של השואה.

אבל כיצד יכולה ביקורת כזו להימסר כחלק מתכנית הומור בטלוויזיה? במאמר זה נטען כי התכנית חותרת תחת הביקורת של עצמה. הביקורת מושתתת בתהליך הבנליזציה של זיכרון השואה באמצעות אוסף מערכונים שמוצג בהם זיכרון השואה בין מערכונים אחרים הדנים בפוליטיקה או סקס. כך מחוללת גם היא טריוויאליזציה.

מבוי שתום זה מצביע על מה שגדי טאוב (1997) כינה "המרד השפוף": יוצרים ישראליים צעירים יוצאים נגד קודמיהם, אבל אינם יכולים להציע להם חלופה. המבוי הסתום נובע משני תהליכים: סוציולוגי ותרבותי. הראשון קשור להתפתחות

זיכרון השואה בישראל, והשני נוגע בגורמים המעצבים את התרבות הפופולארית, גורמים אמנותיים וכלכליים.

זיכרון השואה בקרב בני הדור השלישי קשור באופן דיאלקטי לשני הדורות הקודמים לו. הנצחת השואה בשנים הראשונות לאחר הקמת המדינה עוצבה בעיקר בהשפעת תהליך בניין האומה בהינתן הרושם שהותירו אירועים היסטוריים מרכזיים אחרים, כמו מלחמת העצמאות והקמת המדינה. הדור השני, שעיצב את זיכרון השואה הקולקטיבי בשנות השמונים, עיצב, בניגוד לדור הוריו, שיח אינטנסיבי, קולני וחזק. יוצרים בני הדור השני הפיצו את השיח בטלוויזיה, במוזיקה, בקולנוע ובתחומים אחרים של התרבות הישראלית.

זיכרון השואה של בני הדור השלישי מתייחס לשואה מנקודת מבט שונה המציעה יחס משולב לשואה ולהנצחתה, לאירוע ההיסטורי ולייצוגי התרבותיים. המודעות העצמית לאופי ההבנייתי של הזיכרון הקולקטיבי היא שהובילה למבוי הסתום בשיח זיכרון השואה. "החמישייה הקאמרית" מצביעה על דרכי העיצוב של הפוליטיקה, של הכלכלה ושל הקונוונציות של אמצעי התקשורת ביחס לזיכרון הקולקטיבי. בני הדור השלישי מודעים לכך שאין "אמת" הנצחתית המשוחררת מהשפעות של פוליטיקה, של כלכלה או של נקודת המבט התרבותית בהווה. מודעות רפלקסיבית זו מגבילה את הנצחת השואה לממד הייצוגי בלבד ומעקרת את הממד הפוליטי והאידיאולוגי שבפעולת הנצחה. מוקד הדיון אינו עוד העובדות ההיסטוריות או המשמעויות הפוליטיות של השואה, אלא האופנים השונים לייצוגה.

הגורם השני המעצב את דרכי הנצחה שנוקט הדור השלישי הוא המדיום: תרבות פופולארית, בעיקר טלוויזיה. גם השימוש בז'אנרים כמו סטירה והומור, הוא חידוש של בני הדור השלישי: קודם לכן כמעט לא נקטו ז'אנרים אלה בהקשר השואה.

למדיום הטלוויזיוני של התרבות הפופולארית ולשני ז'אנרים אלה יש מגבלות המשפיעות על אופן ייצוגה של השואה. האופי של הטלוויזיה כזרימה איך-סופית של תכנים מחלן את השואה וכולל אותה כ"עוד" חומר המרכיב את "התפריט" הטלוויזיוני היומי. מערכוני "החמישייה הקאמרית" העוסקים בזיכרון השואה הם חלק מתכנית המורכבת ממערכונים רבים המתייחסים לתחומי חיים שונים, ומשום כך השואה הופכת ל"עוד נושא", ללא מאפיינים ייחודיים.

לעומת שנות החמישים והשישים, שבהן עוצב זיכרון השואה בעיקר באמצעות נקודת המבט הצינונית הישראלית, בשנות השמונים היו חיי היום יום הישראליים רוויים בשיח השואה, שהציע נקודת מבט דומיננטית לפרשנות המצב הישראלי. מאז שנות התשעים ניכר ניסיון תרבותי לשלב בין שתי נקודות המבט: להכיר בזיכרון השואה כגורם המשמעותי ביותר בעיצוב התרבות הישראלית, ובו-זמנית

להכיר בכך שזיכרון זה מעוצב בידי התרבות הישראלית. שינוי דיאלקטי זה התרחש בעקבות המודעות לאופיו ההבנייתי של הזיכרון הקולקטיבי. זיכרון השואה של בני הדור השלישי אינו מביט לאחור בפחד (כמו דור הניצולים) או בכעס (כמו בני הדור השני). מבטו ביקורתי, רפלקסיבי, ללא חלופות.

הערות

- 1 אפשר לראות מגמה זו לאור ריבוי הפרסומים האקדמיים העוסקים במגוון ייצוגים פופולאריים של זיכרון השואה. ג'פרי שנדרלר (Shandler, 1999) ניתח את ייצוג השואה במהלך חמישים שנה בטלוויזיה האמריקנית. מחקרו מציג טענות נגד התפיסה הרווחת, ולפיה יש אי-התאמה מבנית בין המדיום (טלוויזיה) ובין התוכן (השואה). יעל זרובבל (Zerubavel, 1995) השתמשה, בין השאר, במוספים סטיריים של עיתונים יומיים כדי לבחון את הזיכרון הקולקטיבי הישראלי. מאיירס וזנברג (Meyers & Zandberg, 2002) ניתחו את הנצחת השואה באמצעות בחינת דפוסי ההשמעה של שירים ברדיו. לטענתם, היחלשות הקול הממסדי-הדומיננטי אפשרה לקולות כלכליים-מסחריים לתפוס את מקומו.
- 2 על ההיסטוריונים החדשים ראו בהפניה הבאה: (1995), 7(1) *History and Memory*. ההקדמה, שנכתבה בידי אניטה שפירא, כוללת התייחסות ל"ציונות והשואה" (עמ' 17-23).
- 3 על הדיון שעורר ווייט ראו בהרחבה אצל (Canary & Kozicki, 1978; Mitchell, 1980). על דיון זה ביחס לשואה והתייחסות של ווייט ראו (Friedlander, 1992).
- 4 בין השאר אפשר לציין את הקומיקאי שמואל וילוז'ני, את הזמרים שלמה ארצי ויהודה פוליקר, את הסופרים נאוה סמל ואמיר גוטפרוינד, את הבמאיות ארנה בן-דור ומירי חנוך ועוד. על המאפיינים הפסיכולוגיים של בני הדור השני ראו (Wardi, 1992). על ניתוח תרבותי ראו אצל (Meyers & Zandberg, 2002).
- 5 הדוגמאות הבולטות הן שליט מצרים, גמאל עבדל אל-נאצר בשנות השישים (Ofer, 1996, p. 882), יאסר ערפאת בשנות השמונים (Bresheeth, 1997, p. 210) וסדאם חוסיין בשנות התשעים (צוקרמן, 1993).
- 6 המסחור עומד כנושא בלבו של חקר ייצוג השואה בטלוויזיה (Linsdorf, 1983, p. 4); (Shandler, 1999, pp. 31-40).
- 7 רמי הויברגר אכן גילם את דמותו של יוסף באו בסרט "רשימת שפילברג".

רשימת המקורות

- ברוג, מ' (1996), מראש מצדה עד לב הגטו: המיתוס כהיסטוריה, בתוך: ד' אוחנה ור' וויסטרין (עורכים), מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית, ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, עמ' 203-231.
- זרטל, ע' (2002), האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה, אור יהודה: הבר. טאוב, ג' (1997), המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, ירושלים: הקיבוץ המאוחד.
- ניב, ק' (2000), החיים יפים אבל לא ליהודים: מבט אחר על הסרט של בניני, תל אביב: נ.ב.
- פלדמן, ג' (2000), "את אחיי אנוכי מבקש": מסעות בני נוער ישראליים לפולין בעקבות השואה, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", האוניברסיטה העברית, ירושלים.
- צוקרמן, מ' (1993), שואה בחדר האטום: ה"שואה" בעיתונות הישראלית בתקופת מלחמת המפרץ, תל אביב: הוצאת המהבר.
- שגב, ת' (1991), המיליון השביעי: היהודים והשואה, ירושלים: כתר.
- שפירא, א' (1998), השואה: זיכרון פרטי וזיכרון ציבורי, בתוך: א' שפירא (עורכת), עצמאות — 50 השנים הראשונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, עמ' 527-540.

- Arendt, H. (1964). *Eichman in Jerusalem: A report on the banality of evil*. New York: Viking Press.
- Avisar, I. (1998). *Screening the Holocaust: Cinema images of the unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hansen, B. M. (1997). *Schindler's list is not Shoah: Second commandment, popular modernism and public memory*. In Y. Loshitzky (Ed.), *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's list*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 77-103.
- Baumel, T. J. (1995). In everlasting memory: Individual and communal Holocaust commemoration in Israel. In R. S. Wistrich & D. Ohana (Eds.), *The shaping of Israeli identity*. London: Frank Cass, pp.146-170.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. New York: Schocken Books.

- Bresheeth, H. (1997). The grate taboo is broken: Reflections on the Israeli reception of *Schindler's list*. In Y. Loshitzky (Ed.), *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 193-212.
- Canary, H. R. & Kozicki, H. (Eds.) (1978). *The writing of history: Literary form and historical understanding*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Cohen, A. A., Zemach-Marom, T., Wilke, J., & Schenk, B. (2002). *The Holocaust and the press: Nazi war crimes trails in Germany and Israel*. New Jersey: Hampton Press.
- Dekoven-Ezrahi, S. (1980). *By words alone: The Holocaust in literature*. Chicago: Chicago University Press.
- Des Pres, T. (1988). Holocaust laughter? In B. Lang (Ed.), *Writing and the Holocaust*. New York: Holms and Meier, pp. 216-233.
- Don Yehiya, E. (1993). Memory and political culture: Israeli society and the Holocaust. *Studies in Contemporary Jewry*, 9, 139-162.
- Doneson, J. (1985). The Holocaust in American film. Ph.D. Dissertation. Hebrew University. Jerusalem.
- Feldman, S. Y. (1992). Whose story is it anyway? Ideology and psychology in the representation of the Shoah in Israeli literature. In S. Friedlander (Ed.), *Probing the limits of representation: Nazism and the 'Final Solution'*. Cambridge MA: Harvard University Press, pp. 223-239.
- Freidlander, S. (Ed.) (1992). *Probing the limits of representation: Nazism and the 'Final Solution'*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Gilman, S. (2000). Is life beautiful? Can the Shoah be funny? Some thoughts on recent and older Films. *Critical Inquiry*, 26(2), 279-308.
- Halbwachs, M. (1950/1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Handelman, D. & Katz, E. (1990). State ceremonies in Israel — Remembrance day and Independence day. In D. Handelman (Ed.), *Models and mirrors: Towards an anthropology of public events*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.190-233.
- Hartman, H. G. (1994). Introduction. In G. H. Hartman (Ed.), *Holocaust remembrance: The shape of memory*. Cambridge: Blackwell, pp. 1-22.
- History and Memory* (1995) 7(1). Special Issue: "Israeli Historiography Revisited".

- Holtzman, A. (1992). Trends in the Israeli Holocaust fiction in the 1980s'. *Modern Hebrew Literature*, 8-9, 23-28.
- Horkheimemr, M. & Adorno, T. W. (1972/1994). The cultural industry: Enlightenment as mass deception. In M. Horkheimemr & T. W. Adorno (Eds.), *Dialectic of enlightenment*. Trans.: John Cumming. New York: Continuum, pp. 120-167.
- Insdorf, A. (1983) *Indelible shadows*. New York: Random House.
- Liebman, S. C. & Don-Yehia, E. (1983). *Civil religion in Israel: Traditional Judaism and political culture in the Jewish state*. Berkley: University of California Press.
- Lynch, O. H. (2002). Humorous communication: Finding a place for humor in the communication research. *Communication Theory*, 12(4), 310-333.
- Loshitzky, Y. (Ed.) (1997). *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press.
- Loshitzky, Y. (2000). *Conflicting projections: Identity politics on the Israeli screen*. Austin: University of Texas Press.
- Meyers, O. & Zandberg, E. (2002). The sound-track of memory: *Ashes and Dust* and the commemoration of the Holocaust in Israeli popular culture. *Media, Culture and Society*, 24(3), 389-408.
- Mintz, L. (1999). American humor as unifying and divisive. *Humor*, 12(3), 237-252.
- Mitchell, W. J. T. (1980). *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ofer, D. (1996). Israel. In D. S. Wyman (Ed.), *The world reacts to the Holocaust*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 836-923.
- Rovner, A. (2002). Instituting the Holocaust: Comic fiction and the moral career of the survivor. *Jewish Culture and History*, 5(2), 1-24.
- Schudson, M. (1997). Lives, laws and language: Commemorative versus non-commemorative forms of effective public memory. *The Communication Review*, 2(1), 3-17.
- Schwartz, B. (1982). The social context of commemoration: A study in collective memory. *Social Forces*, 61(2), 374-402.
- Shandler, J. (1999) *While America watches: Televising the Holocaust*. New York: Oxford University Press.
- Shapira, A. (1996). Historiography and memory: Latrun 1948. *Jewish Social Studies*, 3(1), 20-61.

- Sturken, M. (1997). *Tangled memories: The Vietnam war, the AIDS epidemic and the politics of remembering*. Berkley: University of California Press.
- White, H. (1974). The historical text as a literary artifact. *Celilo*, 3(3), 277-303.
- White, H. (1989). *The content of the form*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wardi, D. (1992). *Memorial candles: Children of the Holocaust*. London: Routledge.
- Young, E. J. (1990). When a day remembers: A performative history of Yom Ha-Shoah. *History and Memory*, 1(2), 54-75.
- Young, E. J. (1993). *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press.
- Zelizer, B. (1995). Reading the past against the grain: The shape of memory studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 12(2), 214-239.
- Zelizer, B. (1997). Every once in a while: *Schindler's list* and the shape of history. In Y. Loshitzky (Ed.), *Spielperg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 18-40.
- Zelizer, B. (1998). *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera eye*. Chicago: Chicago University Press.
- Zertal, I. (1998). *From catastrophe to power: Holocaust survivors and the emergence of Israel*. Berkley: University of California Press.
- Zertal, I. (2000). From the people's hall to the wailing wall: A study in memory, fear and war. *Representations*, 69, 96-126.
- Zerubavel, Y. (1995). *Recovered roots: Collective memory and the making of Israeli national tradition*. Chicago: University of Chicago Press.