

אתם זוכרים עם השירים :
תרבות פופולרית, זיכרון קולקטיבי ושידורי הרדיו
בישראל ביום הזיכרון לשואה ולגבורה, 1993–2002

מוטי נייגר, אורן מאירס ואייל זנדברג

ימי זיכרון דוגמת יום הזיכרון לשואה ולגבורה (להלן: יום השואה) ויום הזיכרון משמשים בעבור קבוצות חברתיות כלי לעיצוב זהות ותפיסות עבר משותפות. בקהילה הלאומית המודרנית הפכה תקשורת ההמונים לאחד האתרים החשובים ביותר לעיצוב הזיכרון הקולקטיבי. היות שכך, מאמר זה מבקש להתחקות אחר אופני העיצוב של הזיכרון הקולקטיבי הישראלי-יהודי בשידורי הרדיו ביום השואה. אחד המאפיינים המובהקים של שידורי הרדיו בישראל במהלך יום השואה הוא שידור של שירים שקטים, ועל כן שאלות המחקר התמקדו בניתוח "פסקול הזיכרון" של יום השואה על מגוון רכיביו ומקורות הסמכות שלו. במחקר שילבנו ניתוח כמותי ואיכותני של 16,652 השמעות שירים ששודרו בימי השואה בשנים 1993–2002 ב-16 תחנות רדיו ציבוריות ומסחריות. בשלב הראשון אותרו 15 השירים המושמעים ביותר ביום השואה בתחנות השונות. פסקול זה מסמן את הקנוניזציה לאורך השנים של מספר מצומצם של שירים (ובכללם "הליכה לקיסריה" מאת חנה סנש ו"כי האדם עץ השדה" מאת נתן זך). בהמשך בחן המחקר מהם מקורות הסמכות המכשירים שירים אלה לשמש סמנים מובהקים של ריטואל האבל התקשורתי. המאמר מנתח את מילות השירים ואת זהות היוצרים וטוען כי הסמכות של השירים כעצמי תרבות (cultural objects) נובעת משילוב בין הטון השקט למקצב האטי של השירים, מן הביוגרפיה של יוצריהם ומשיכום של השירים לרובד הגבוה של הייצור התרבותי הפופולרי – שירי משוררים הכתובים מנקודת מבט פילוסופית אקזיסטנציאלית.

* ד"ר מוטי נייגר, בית הספר לתקשורת, המכללה האקדמית נתניה. דואר אלקטרוני: mottin@netanya.ac.il

ד"ר אורן מאירס, החוג לתקשורת, אוניברסיטת חיפה. דואר אלקטרוני: omeyers@com.haifa.ac.il
ד"ר אייל זנדברג, בית הספר לתקשורת, המכללה האקדמית נתניה. דואר אלקטרוני: zandeyal@netanya.ac.il

המחברים מבקשים להודות לאקו"ם, ובמיוחד למר מנשה שילון, מנהל השיווק והפיתוח העסקי של אקו"ם, על שיתוף הפעולה, שבלעדיו לא היה אפשר לבצע מחקר זה.
המחקר התבצע בסיוע מענקי מחקר מטעם הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו ומהקרן הלאומית למדע ISF (מענק 291/07).

ימי זיכרון כגון יום הזיכרון לשואה ולגבורה (להלן: יום השואה), יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל ויום השנה לרצח יצחק רבין הם דוגמה לימים שבהם עוצרת האומה את מהלך החיים השגרתי, פונה אל עברה ומעצבת את אופן הנצחתו. פעולות ההנצחה והזיכרון נעשות לא רק על מנת לזכור ולהזכיר את העבר, אלא גם כדי להגדיר את הזהות העצמית בהווה ולעצב ולחזק את מערכת הערכים של החברה. בחברה הלאומית המודרנית הפכו אמצעי תקשורת ההמונים לאתר הזיכרון הדומיננטי (Huyssen, 2000). ישראלים רבים מגיעים לטקסים ב"יד ושם", בהר הרצל ובכיכר רבין, אך רבים יותר צופים בטקסים אלה בטלוויזיה או מאזינים להם ברדיו. ביום השואה משמשים אמצעי התקשורת לא רק מתווכים של הטקסים ושל פעולות ההנצחה, אלא הם עצמם הופכים ל"אתר זיכרון", שבו ובאמצעותו כוחות חברתיים למיניהם דנים במשמעות אירועי העבר. כך, השתתפותם של אזרחים רבים בפעולת ההנצחה והזיכרון נעשית בעיקר על-ידי צריכת מדיה.

במאמר זה אנו מבקשים להתחקות אחר אופני העיצוב של הזיכרון הקולקטיבי הישראלי היהודי בשידורי הרדיו ביום השואה. מתוך כך אפשר יהיה ללמוד על אופן הפעולה של המדיה בימי זיכרון ועל אופי התפקיד הממלכתי בעידן המסחרי. עיון בקורפוס מחקרי זה ובהבנייתו מובילה להבנה טובה יותר של השאלה כיצד "עובדת" התרבות (Schudson, 1989) בכלל, ובפרט — כיצד פועל הרדיו כאחד המנגנונים התורמים לעיצוב הזיכרון הקולקטיבי.

תשתית מושגית

שידורי הרדיו ביום השואה הם ביטוי מוחשי ליחסי הגומלין המורכבים שבין זיכרון קולקטיבי, ובייחוד הנצחת השואה, ובין תרבות פופולרית ופעילות המדיה בחברה המודרנית. במאמר זה אנו משתמשים בניתוח שידורי הרדיו כדי לקשור בין התחומים ולבחון את התפקיד המרכזי שממלאים שידורי הרדיו בהבניית זיכרון קולקטיבי. המחקר המתואר במאמר זה התבסס על הגישה התרבותית לחקר התקשורת, המתמקדת בתהליכי המשא ומתן התרבותי על אודות משמעותם של מסרים תקשורתיים. גישה מחקרית זו, המדגישה את הממד הריטואלי שבתפקוד התקשורת, מתאימה במיוחד לניתוח שידורי הרדיו במסגרת ריטואל לאומי מרכזי דוגמת יום השואה. כמו הריטואל עצמו, כך גם אמצעי התקשורת הופכים בעת כזאת לאמצעי נוסף בתהליך יצירת ה"אנחנו" ובגיבושו (רועה, 1994). שידורי הרדיו ביום השואה אף מאירים את המתח שבין הריטואל הלאומי לשידור האזרחי ומעלים לדיון את מורכבותו וחמקמקותו של מושג הזיכרון הקולקטיבי.

זיכרון קולקטיבי

בבסיס המושג "זיכרון קולקטיבי" ניצבת ההנחה, כי כל קבוצה חברתית מפתחת זיכרון של עברה, זיכרון המדגיש את ייחודה ומאפשר לה לשמר את הדימוי העצמי שלה

בתוך הקבוצה ולהנחילו לדורות הבאים. לפי הלבוואקס, הזיכרון הקולקטיבי מגדיר את היחסים שבין הפרט ובין הקהילה שהוא משתייך אליה ומאפשר לקהילה להעניק משמעות לקיומה (Halbwachs, 1950/1992, p. 47). השימוש במושג "זיכרון קולקטיבי" במאמר זה יוצא ממחקרו של הלבוואקס ועוקב אחר הקו שהוצג אצל חוקרים אחדים (Olick & Robbins, 1998; Schudson, 1997; Schwartz, 1982; Zelizer, 1995, 1998).¹ באמצעות הזיכרון הקולקטיבי מספרות קבוצות חברתיות סיפורים על עברן, מוצאן ומסורותיהן ובאמצעותן הן מגדירות נקודות ציון "קדושות" בעבור קבוצת הזוכרים, החורגות מרצף הזמן הלינארי הרגיל (Eliade, 1963). חלוקה זו של הזמן מדגישה תקופות מסוימות ומדחיקה אחרות, ובכך הזיכרון הקולקטיבי מבנה סיפור בעל מבנה עלילתי (Zerubavel, 1995, p. 8).

העניין הגובר בתהליכי הבניית זיכרון קולקטיבי בעשורים האחרונים הניב מחקרים רבים, ואין זה המקום לפרטם ולהקיף את כל פניו של המושג המורכב. בחרנו להציג נקודות מרכזיות, שיעזרו להבין את משמעותם של הממצאים:

הזיכרון הקולקטיבי הוא מוצר חברתי-פוליטי: הוא אינו מעיד על עבר אותנטי משותף, אלא על העבר הנזכר במסגרת הקהילה, תוצאה של פרקטיקות תרבותיות המבטאות את מאזן יחסי העוצמה בחברה. כהגדרתה של סטורקן, זהו השדה למשא ומתן תרבותי, שבאמצעותו מתחרים סיפורים שונים על מקומם בהיסטוריה (Sturken, 1997).

הבניית זיכרון קולקטיבי היא תהליך מתמשך ודו-כיווני: זהו תהליך בלתי פוסק הנע בנקודות זמן ומרחב שונות (Zelizer, 1995, p. 219). נוסף על כך, הזיכרון הקולקטיבי נע תמיד בשני כיוונים מנוגדים ומשלימים: מכיוון ההווה אל העבר – הקהילה מבנה את עברה תוך כדי הסתכלות מתוכננת ומכוונת מנקודת מבט עכשווית (זיכרון הנצחתי); ומכיוון העבר אל ההווה – העבר מחלחל אל ההווה ומשתתף בעיצוב השקפת העולם בו (הבניית זיכרון לא-הנצחתי) (Schudson, 1997). רוב מחקרי הזיכרון הקולקטיבי מתמקדים בתהליכי ההבניה של זיכרון הנצחתי. רק מחקרים מעטים בוחנים את התהליך המשלים של הבניית זיכרון לא-הנצחתי. כך לדוגמה בחן נוסק (Nossek, 1994) כיצד מחלחל זיכרון השואה אל סיקור אירועי טרור, וצוקרמן (1993) ניתח את פעולת קוד השואה במהלך מלחמת המפרץ.

זיכרון קולקטיבי עובר קונקרטיזציה: זיכרון קולקטיבי הוא מושג מופשט המשקף ערכים, נורמות ואידאלים. כדי להיות פונקציונלי, עליו לעבור הצרנה ולבוא לידי ביטוי בצורות מוחשיות (צוקרמן, 1993). וכך, מחקרי זיכרון רבים מתמקדים באופן שבו מעוצב, מיוצג ומומחש הזיכרון הקולקטיבי באמצעות אנדרטאות (Young, 1993), מוזאונים (Katriel, 1994), שידורי טלוויזיה (Shandler, 1999) ועוד.

זיכרון קולקטיבי הוא פונקציונלי: קבוצות חברתיות משתמשות בו ובהנצחת עברן

1 בשל קוצר היריעה איננו מרחיבים את הביקורת כלפי טענותיו של הלבוואקס בנוגע לעדיפות החברה על הפרט בתהליך הבניית הזיכרון (ראו למשל Gedi & Elam, 1996). בנוגע להפרדה בין היסטוריה לזיכרון ועוד. להרחבה על אודות עיצוב הזיכרון הקולקטיבי הישראלי, ראו אצל זרובבל (Zerubavel, 1995). על זיכרון קולקטיבי, החברה הישראלית והשואה, ראו זרטל, 2002; שגב, 1992; שפירא, 1996–1997; Ofer, 1996.

למטרות שונות, בעיקר כדי לתחום את הקהילה ולשרטט את גבולות השייכות. הזיכרון הקולקטיבי מציב מערכת ערכים, ולפיה מאשרת הקהילה את תפיסת עולמה ובכך מגדירה מי שייך לקבוצה ומי הוא "אחר".

זיכרון קולקטיבי הוא נרטיבי: כדי לספר את העבר חייב הזיכרון להיות מעוצב בתוך תבנית תרבותית מוכרת. לרוב, הוא מקבל צורה של נרטיב, סיפור שיש לו התחלה, אמצע וסוף, גיבורים שנקראים להתגבר על מכשולים בדרכם, וכדומה. הזיכרון הקולקטיבי – כמו כל ייצוג אחר של העבר, אקדמי או פופולרי – לעולם לא יוכל לספר את העבר בדיוק כפי שהתרחש. כל ייצוג של העבר מאופיין בבחירה, בהשמטה ובהבלטה של חלקים בנרטיב, המקשרות אותו להווה ומנחילות במובלע או במודגש מסרים ולקחים. ביצירת הנרטיב נשען הזיכרון הקולקטיבי על מקורות היסטוריים, אך עושה זאת ביצירתיות ובסלקטיביות, ובכך מטשטש את הקו המפריד בין עובדה לבדיון (Zerubavel, 1995, p. 6). שני העניינים האחרונים, הפונקציונליות של הזיכרון הקולקטיבי ואופיו הנרטיבי, מדגישים את תהליכי המיון וההבניה של הזיכרון, כך שנבחר סיפור מסוים ובו רכיבים התומכים בו, בעוד סיפורים מתחרים, ובהם רכיבים ומשמעויות מתחרים ואפילו סותרים, נדחקים החוצה. בהקשר של הנצחת השואה הראה זנדברג (2008) כיצד קבוצות חברתיות למיניהן משתמשות בנרטיבים שונים ומקנות משמעויות מגוונות לאירועים היסטוריים וממילא גם את הלקחים שמן הראוי להפיק מהם.

התפתחות זיכרון השואה בישראל

בחקר הזיכרון הקולקטיבי הישראלי תופס זיכרון השואה מקום מרכזי ומשמש נקודת ציון עיקרית. האידאולוגיה הציונית ממסגרת את זיכרון השואה בתוך המשואה "משואה לתקומה". במגילת העצמאות נכתב כי "השואה שהתחוללה לעם היהודי [...] הוכיחה מחדש את ההכרח בפתרון על-ידי חידוש המדינה היהודית בארץ ישראל". ואכן, מדינת ישראל מוצגת לפי האידאולוגיה הציונית כאילו היא "צומחת מאפר השואה" (פלדמן, 2000, עמ' 11). אולם בה בעת מודגשת ההכרה כי בישראל נוצרו חברה ותרבות השונות מהותית מאלה שאבדו בשואה. כך אפשר היה להציג את השואה כנקודת השפל, הבלתי נמנעת במובנים רבים, של הקיום הגלוי וכהצדקה המוחלטת להקמתה ולקיומה של מדינת ישראל (זנדברג, 2005).

חוקרים רבים מציינים את משפט אייכמן (שנת 1961) כנקודת המפנה בעיצוב זיכרון השואה (Bresheeth, 1997; Ofer, 1996), שלאחריה אימצה החברה הישראלית במידה רבה את נקודת המבט של ניצולי השואה ביחס לזיכרון השואה על חשבון הנרטיב הלאומי. נקודות מפנה נוספות הן מלחמת ששת הימים ותקופת ההמתנה שלפניה (1967) ומלחמת יום הכיפורים (1973). אירועים אלה עמעמו את התפיסה שהקיום הישראלי-ציוני מנוגד לקיום הגלוי, ששיאו בשואה (Zerubavel, 1994, p. 192). בשנות ה-80 בלטו שתי תופעות בעיצוב זיכרון השואה בישראל. האחת, תהליכים עמוקים של פוליטיזציה, שבאו לידי

ביטוי בולט אצל ראש הממשלה ומנהיג מפלגת הליכוד, מנחם בגין, וכן מלחמת לבנון (1982) והאינתיפאדה הראשונה (1987). התופעה השנייה היא עלייתם לזירה הציבורית של נציגי "הדור השני" (בני ובנות ניצולי שואה) כגורם דומיננטי בעיצוב הזיכרון. בשנים אלה הוסט המוקד של שיח ההנצחה מעיסוק באירועי השואה עצמה לדיון בייצוגי השואה במציאות הישראלית (זנדברג, 2008; Holtzman, 1992).

חקר זיכרון השואה משנות ה-90 ואילך מאופיין בשתי מגמות מרכזיות, המגיבות לשינויים בעולם ובחברה הישראלית. האחת היא התמקדות הולכת וגוברת בייצוג השואה בתרבות הפופולרית. חקר הזיכרון הקולקטיבי של השואה עבר לעסוק לא רק בפוליטיקה ובהיסטוריה, אלא גם בטלוויזיה (Shandler, 1999; Zandberg, 2006), בקולנוע (Loshitzky, 1997) ובמוזיקה פופולרית (Meyers & Zandberg, 2002). המגמה השנייה היא התמקדות המחקר בשיח הציבורי, הבוחן את מקומו של הזיכרון והשתקפותו בחברה ובתרבות הישראלית. צוקרמן (1993) בחן את "שיח השואה", שעלה בזמן מלחמת המפרץ הראשונה (1991); בן עמוס ובית-אל (1998) בחנו את טקסי יום השואה בבתי הספר, ורומי ולב (2003) בחנו את השפעות מסעות הזיכרון לפולין על עמדותיהם של בני נוער.

אמצעי התקשורת כסוכני זיכרון קולקטיבי וייצוג השואה

מעמדו המרכזי של הזיכרון בכינון הזהות הלאומית, עליית תרבות ההמונים והתפתחות תקשורת ההמונים הובילו לכך שהזכות לספר את העבר אינה שמורה רק לאליטות פוליטיות או לאקדמאים. שפירא (1994) הציגה מצב זה כפרדוקס: אף שיותר ויותר ארכיונים נפתחים ויותר חומר מצוי בידי ההיסטוריונים, הולכת ופוחתת השפעתם של ההיסטוריונים על עיצוב תמונת העבר. לעומת זאת, לאמצעי התקשורת – הקולנוע, הטלוויזיה, הרדיו והעיתונות – יש תפקיד הולך וגדל בעיצוב תמונת העבר בחברות מודרניות.

עם העלייה בהתעניינות במושג הזיכרון הקולקטיבי ובהגברת המודעות לאופיו ההבנייתי, החלו חוקרים לבחון את היחסים שבין אמצעי התקשורת ובין הזיכרון הקולקטיבי (Loshitzky, 2000). אמצעי התקשורת השונים מתחרים עם קבוצות אחרות (היסטוריונים, פוליטיקאים ועוד) על עיצוב תמונת העבר (Zelizer, 1993). הם ממלאים תפקיד מכריע בכינון הזיכרון הקולקטיבי, בעיצובו ובשימורו, ומכאן המורכבות והחשיבות הרבה של מחקרים מעין אלה: הם מאפשרים ללמוד על אמצעי תקשורת ספציפיים ועל השדה התקשורתי בכללותו (מה מאפיין את ייצוגי הזיכרון שמעצבים אמצעי התקשורת, מהי "חלוקת העבודה" ביניהם ועוד). במקביל, מחקרים אלה חושפים את יחסי הגומלין בין אמצעי התקשורת ובין מוסדות חברתיים אחרים ומלמדים אותנו על אודות החברה והתרבות שאמצעי תקשורת אלה פועלים בהן (ראו לדוגמה את הניתוח שמציע פרי [פרי, 2005; Peri, 1999]). לאופן הבנייתי הזיכרון הקולקטיבי של רצח ריבין באמצעי התקשורת הישראליים.

תפקידם של אמצעי התקשורת בעיצוב הזיכרון הקולקטיבי קשור גם בחלק שהם ממלאים בהכניית התרבות הלאומית. בהקשר זה, ובהתייחס לתפקיד הספציפי של מוזיקה פופולרית בתהליכים אלה, טוענים רגב וסרוסי (Regev & Seroussi, 2004), כי התנועה הציונית בכלל ומדינת ישראל בפרט ביקשו ליצור תרבות נפרדת מהתרבות היהודית המסורתית כדי לכונן את מדינת הלאום. כך הפכה המוזיקה הפופולרית הישראלית לאתר משמעותי, שבו נוצרו ויוצגו תוכני התרבות החדשה ובאמצעותה הונכחו תחיית השפה העברית והישות הלאומית. בהמשך לכך, ובאמצעות המושג "מסורת מומצאת" (Hobsbawm, 1983) – יצירת מערך של נורמות, פרקטיקות ותוצרים תרבותיים ועיגונם במסורת ישנה ואוטנטית כביכול – מסכמת אלירם (2006): "ניתן לראות בשירי ארץ-ישראל דגם מיוחד של מסורת מומצאת, שירים עממיים יצירי המאה העשרים. דגם זה עולה בקנה אחד עם הנטיות של תנועות הלאומיות המודרניות ליצור לעצמן מסורות, שיהוו עוגן ליצירת זהות לאומית" (עמ' 30).

הדיון העקרוני בתפקיד של תקשורת ההמונים בעיצוב הזיכרון הקולקטיבי מוקצן עוד יותר כשהוא נוגע לייצוג השואה בתרבות הפופולרית: אמצעי תקשורת, כחלק מ"חרושת התרבות", מונעים משיקולים כלכליים ואידאולוגיים המעצבים את ייצוגי המציאות המופיעים בהם. על כן, אחד המאפיינים הבולטים של ייצוגים אלה הוא הרצון שלא לאתגר את הקהל, אלא לספק לו עונג והנאה על-ידי השימוש בתבניות ונוסחאות קבועות, שהוכיחו את רווחיותן בעבר (Meyers, 2005). תכונה זו עומדת בסתירה למהותה של השואה, שהעיסוק בה מחייב תשומת לב מרבית, ומוכן שאינו מענג. עקב כך נוצרת סתירה בין דפוסי הייצור של אמצעי תקשורת ההמונים למאפיינים המקובלים לייצוג השואה. יתר על כן, עצם העובדה ששידורי הטלוויזיה והרדיו הם חלק מרצף בלתי פוסק של תכנים המופר בתדירות קבועה על-ידי פרסומות מסחריות, גורמת בהכרח ל"חילון" תופעות מקודשות כמו השואה, הנתפסת כאירוע ייחודי וחד-פעמי (Shandler, 1999).

הרדיו וכינון קהילת הלאום

כ"ץ וודל (Katz & Wedell, 1977), שבחנו את תפקיד הרדיו במדינות לאום חדשות, טוענים כי במדינות אלה עשו המשטרים החדשים שימוש נרחב ברדיו אחרי שגילו את יעילותו בהעברת מסרים בין השלטון לאזרחים ובהנחלת מסרים חינוכיים ולאומיים. הרדיו נמצא עדיף בהקשרים אלה מהטלוויזיה (שהייתה יקרה להפקה ולקנייה) ומהעיתונות הכתובה (שצריכתה כרוכה באוריינות).

בישראל היה לרדיו תפקיד מכריע בכינון ובגיבוש האומה בעשורים הראשונים שלאחר הקמת המדינה (Pansler, 2004). בלעדיותו בתחום השידור האלקטרוני בשני העשורים הראשונים, בהעדר טלוויזיה ולצד קיומה של עיתונות מפוצלת פוליטית, העניקה לרדיו משקל רב בקביעת סדר היום הקולקטיבי (ליבס, 2008). לעומת זאת, מאז שנות ה-90, אז הוקמו תחנות רדיו פרטיות, מתמקדים שידורי הרדיו האזורי באקטואליה אזורית

או מגזרית, משרתים ומעצבים טעמים תרבותיים מובחנים ומאפשרים כינון ועיצוב של זהויות מקומיות ומגזריות "סוציו-גאוגרפיות" בחברה הישראלית, או כדברי ליבס (1999): "הרדיו הוא אולי המאיץ הדרמטי ביותר בשלב של כינון האחדות כמו גם בשלב של התפצלות החברה לקבוצות נבדלות" (שם, עמ' 97).

מחקרנו הסתמך על מקומו המרכזי והמתועד של הרדיו בקידום מוזיקה (רגב, 1997; Adoni, 1986) באמצעות בחירותיהם של עורכי המוזיקה בתחנות השונות, שלהם היכולת לקבוע איזו מוזיקה תושמע ובאיזו תכיפות. בהקשר המסוים של שידורי יום השואה חשוב לציין, כי מלבד האיסור על פרסומות, חוקי המדינה מחייבים כי דרכי הקיום של יום הזיכרון יכללו את הרכיבים האלה: "ביום הזיכרון תהא בכל רחבי המדינה דומייה של שתי דקות בהן תשבות כל עבודה ותפסק כל תנועה בדרכים; יקוימו אזכרות, עצרות עם, וטקסי התייחדות במחנות הצבא ובמוסדות הלימוד; הדגלים של הבניינים הציבוריים יורדו לחצי התורן; תכניות השידורים ברדיו יביעו את ייחודו של היום (הדגשת המחברים) ובכתי השעשועים יעלו אך נושאים ההולמים את רוחו" (חוק יום הזיכרון לשואה ולגבורה, תשי"ט-1959, סעיף 2). קרי, המדינה עצמה כוללת את הרדיו כמכשיר לאומי, באותה דרגת חשיבות של ריטואלים כגון הורדת הדגל לחצי התורן ועצרות עם במחנות צבא ובכתי הספר.

מוזיקה פופולרית כתופעה חברתית

בהמשך לדיון בתפקידו של הרדיו כמדיום המשפיע על כינון הלאום, חשוב לדון גם בתוכן המושמע באותו המדיום – במקרה זה המוזיקה הפופולרית – כאמצעי מרכזי לכינון תרבות לאומית (Cloonan, 1999). תחום הסוציולוגיה של המוזיקה התפתח במחצית השנייה של המאה העשרים, ובעיקר בשלושת העשורים האחרונים. עם זאת, ראוי להזכיר כאן גם את הגותו של אדורנו (אדורנו והורקהיימר, 1993), שהרעיונות שפיתח ביחס לתרבות ולמוזיקה בכלל, ולא להפופולריות בפרט, עוד בשנות ה-30 וה-40 למאה העשרים, היו נקודת מוצא, ואף השראה, לחקר התחום גם בראשית המאה העשרים ואחת (רגב, 1995; Witkin, 1998, 2002; DeNora, 1986, 2003). אם כי כיום, שלא כתפיסתו של אדורנו, המוזיקה הפופולרית כבר אינה מומשגת אך ורק כתוצר רדוד של "חרושת התרבות" (תרבות נמוכה מול התרבות הגבוהה) וכמנגנון שליטה של האליטה, עדיין שרירות כמה מהנחות היסוד שלו, שלפיהן המוזיקה היא תוצר חברתי, ולכן כדי להבין את היחסים בינה ובין החברה שבה היא נוצרת, יש לנתח את יחסי הכוח בין גורמים שונים הן בחברה הן ב"עולם האמנות" (Becker, 1982). בהקשר הישראלי נזכיר את ספרם של רגב וסרוסי (Regev & Serussu, 2004), שקשר בין שינויים חברתיים ומגמות תרבותיות בכלל, ובדומיננטה התרבותית בפרט, ובין התפתחות המוזיקה הפופולרית לכדי מפה המתארת את התפתחות הישראליות, שהמוזיקה משקפת את השינויים בה, ובה בעת לוקחת חלק בעיצובם.

מן הכיוון הפונקציונלי עולות שאלות משלימות לאלה של כיוון ביקורת התרבות. הן לא רק עוסקות בשאלה כיצד משקפת המוזיקה חברה ותרבות וכיצד הן משמשות אותה ("מה מוזיקה עושה לאנשים?") אלא אף מנסות לפענח "מה אנשים עושים עם מוזיקה". פרייט' (Frith, 1996) דן בשאלה זו, ומציע כלים להבנת האופן שאנשים מעריכים את טיבה של המוזיקה (מה טוב ומה רע) וממשיך משם לדון בחוויה של המוזיקה עצמה: "לא רק שבהאזנה למוזיקה פופולרית אנו מאזינים למופע (performance), אלא שעצם ההאזנה למוזיקה היא מופע: כדי להבין כיצד מופקת הנאה, משמעות או הערכה, עלינו להבין כיצד, כמאזינים, אנו מבצעים (perform) את המוזיקה לעצמנו" (עמ' 203–204).

שאלת יכולתו של האדם להשתמש בתרבות ההמונים לצרכיו ולהתמודד עם אותה "חרושת תרבות" בחיי היום-יום שלו זוכה להתעניינות במגוון תחומי תרבות וביניהם תקשורת (Silverstone, 1994), בין היתר בעקבות חיבורו של דה סרטו (de Certeau, 1984), המציע תשובה לכיוון המחשבה הפסימי של הגישות הביקורתיות בכלל ושל אסכולת פונקפורט בפרט. דה-נורה (DeNora, 2000, p. x) טוענת כי "השאלה כיצד עובדת מוזיקה נותרה מעורפלת. אולי בשל העובדה שרק לעתים רחוקות היא נבחנה ברמת הבסיס של הפעולה החברתית [...] מעט מאוד מחקרים עוסקים בשאלה כיצד משתמשים במוזיקה וכיצד זו פועלת כחומר מארגן בחיים החברתיים". דה-נורה בוחנת באמצעות ראיונות עומק ותצפיות אתנוגרפיות מהם אופני השימוש במוזיקה כמאפיין מכונן בחיים האנושיים וכמשאב בחיי היום-יום, דוגמת השימוש במוזיקה כדי לשלוט במצב הרוח: להירגע, להתרכז, להיזכר או "להיכנס לאווירה" לפני יציאה לבילוי.

אמנם המחקר הנוכחי אינו בוחן את האופן שאנשים משתמשים בפועל במוזיקה, אך הוא מבקש לתרום להבנת מקומה של המוזיקה בישראל, בתיווך הרדיו, בעבור אנשים כקהילה: בהגדרת ימי זיכרון (וכנראה גם עתות משבר כגון פיגועים) בעבור הפרט ובהבניית המשמעות של יצירת אווירה, עיצוב "מצב הרוח" הלאומי ושיקופו.

קורפוס המחקר והמתודולוגיה

האזנה לשידורי יום השואה ברדיו הממלכתי והאזורי מלמדת, כי אחד המאפיינים המרכזיים של השידורים הוא השמעה מרובה של שירים. אם בכל יום שידורים מציעים ערוצי הרדיו מינון משתנה של מוזיקה ומלל (הכולל פרסומות ותשדירי חסות) בהתאם לאופיו של הערוץ, לתוכן המשדר המסוים ולשעת השידור, נראה כי ביום השואה ובימי זיכרון אחרים מודגש במיוחד תפקידם של השירים. אלה מסמנים את "מצב הרוח הלאומי": בימי אבל ממלכתיים (יום השואה, יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל ותשעה באב) אסור על-פי חוק לשדר פרסומות באמצעי התקשורת האלקטרוניים, ולכן עולה חלקם היחסי של השירים מתוך כלל זמן השידור. חשוב מכך, השירים המשודרים בימי חול רגילים בערוצי הרדיו למיניהם נבחרים לפי שיקולים שונים (הצלחה מסחרית, טעם

אישי של עורכי המוזיקה, קישור לפריט חדשותי מסוים ועוד), ואילו השירים המשודרים ביום הזיכרון לשואה, וגם בימי אבל אחרים, מציעים קשר והתאמה – באופנים שונים ומורכבים – לריטואל שבמסגרתו הם משודרים.

כאמור, חוק יום הזיכרון לשואה ולגבורה (תשי"ט–1959) קובע כי תכניות הרדיו יביעו את ייחודו של יום זה. כלומר, אחד המאפיינים הבולטים של שידורי הרדיו ביום השואה הוא שכל השידורים – תכניות מלל, ראיונות, תכניות קבועות או הפקות מיוחדות – מוקדשים לאותו הנושא, זיכרון השואה, וכולם מהווים חלק מריטואל האבל הציבורי. לפיכך, המוזיקה המושמעת ביום השואה אינה רק מכבדת את אופיו של היום, אלא אף מורה על הדרכים שבאמצעותן מבקשים גופי השידור השונים לסמן את שייכותם לקולקטיב הלאומי ולפולחני האבל המכוננים אותו.

נוסף על כך, אפשר שהדומיננטיות של השירים היא מעין פתרון בעבור תחנות השידור לדילמות שעולות מהדיון בייצוג השואה. שנים רבות נתפסה השואה כנושא "קדוש", שלא לכל אחד "הסמכות" לעסוק בו ולא בכל דרך ראוי לעסוק בו. לכן, העיתונות היומית העניקה ביום זה במה נרחבת למשוררים ולסופרים ועשתה שימוש שאינו מקובל בכתיבה יום-יומית בשפה תנ"כית (Cohen, Ztemach-Marom, Wilke, & Schenk, 2002, p. 53). כמו כן, ובהקשר הרדיופוני, קל יותר לסמן מצב רוח כללי באמצעות שירים (קפלן, 2008) מאשר לדון בנושא מורכב, מטריד, קשה להבנה וקשה לניסוח כמו השואה. בחינת שידורי הרדיו ביום השואה מספקת לנו קורפוס מחקרי יציב, משום שבכל שנה בדיוק באותו היום נדרשות כל תחנות הרדיו להתמקד (כמעט באופן בלעדי) בנושא השואה. שידורים אלה יכולים לפיכך לשמש עוגן לבחינת המגמות והשינויים בדפוסי הבניית הזיכרון באמצעות הריטואל הרדיופוני, לאורך השנים ובין תחנות למיניהן. סוגיות אלה נבחנו במחקרנו באמצעות שתי שאלות מחקר מרכזיות:

1. מהם השירים המושמעים ביותר במהלך יום השואה בכל תחנות הרדיו, כלומר, מהו "פסקול הזיכרון" של יום השואה?
2. מהם מקורות הסמכות של שירים אלה, המכשירים אותם להיות סמלי הריטואל ופמניו הבולטים, ומאפשרים להם להיות עֲצָמִי תרבות (cultural objects)² רבי משמעות? את רשימת ההשמעות של שירים ששודרו בימי השואה בעשור הראשון לעידן המסחרי בתקשורת הישראלית המשודרת (1993–2002) קיבלנו מאקו"ם (אגודת קומפוזיטורים, מחברים ומו"לים). בסך הכול נבחנו 16,652 השמעות של שירים ששודרו ברשתות הרדיו הארצי (רשת א', רשת ב', קול המוזיקה, רשת ג', צה"ל וגלגל"צ) וברשתות הרדיו האזורי (רדיו תל אביב, רדיו דרום, רדיוס, רדיו ללא הפסקה, רדיו לב המדינה, רדיו ירושלים, רדיו אמצע הדרך).

2 שמענו את הביטוי "נשאי תרבות" כתרגום עברי למושג זה. לטעמנו תרגום המונח objects ל"נשאי" במקום ל"עצמי" הוא בעייתי, מכיוון שהוא מתייחס לעצם התרבות כנפרד מן התרבות. התרגום ל"עצמי" נכון יותר סמנטית ועניינית, מכיוון שהוא אינו עושה את הפרדה הנ"ל, אינו מחזיק את הקונוטציות השליליות של מחלה ("נשא איידס") ואפילו מדגיש מתוך הקרבה שבעברית את היות ה"עצם" (הגוף, הגורם) גם דבר שהוא "עיקר, תמצית, יסוד".

כדי לענות על השאלה הראשונה נספרו ההשמעות של כל שיר שנכלל ברשימת ההשמעות ואופיינו השירים המושמעים ביותר בכלל התחנות. כדי לענות על השאלה השנייה ביקשנו לחקור את הביוגרפיה של יוצרי השירים ושל מבצעייהם וכן את ה"ביוגרפיה" של השירים עצמם, במטרה לאתר את הקשרים ביניהן ובין זיכרון השואה. לשם כך מוינו השירים לפי פרמטרים שונים כגון זהות המבצעים, המלחינים והמחברים; אותרו השנים שבהן הושמעו השירים לראשונה ואירועים בולטים שהשירים מתקשרים אליהם; כן נערך ניתוח טקסטואלי במטרה להצביע על קשרים אפשריים בין תוכני השירים ובין זיכרון השואה.

ממצאים ודיון

שאלת המצאי: על השירים המושמעים ביותר ביום השואה

בחינה של הממצאים מראה כי במשך השנים התגבש קורפוס של שירים המושמעים ברדיו ביום השואה כחלק מריטואל האבל הלאומי. מה שמכונה בניסוח העממי "שירי יום השואה" (גם אם בהמשך נראה שקישורם ליום השואה מורכב ואינו ישיר) מתברר בניתוח של כלל השירים כקבוצה מצומצמת למדי של שירים החוזרים בשילובים שונים בכל שנה מהשנים שנבדקו בכל התחנות (אך לא באותה שכיחות). בין "שירי יום השואה" הללו אפשר למנות את "הליכה לקיסריה" ("אלי, אלי"), "עץ השדה", "דמעות של מלאכים", "אפר ואבק", "דברים שרציתי לומר", "ימים לבנים", "לכל איש יש שם", "כשתגדל" ו"שיר ללא שם" ("כי שירי הוא בת קול ברוח"). כאמור, שירים אלה מושמעים בכל התחנות, אך בעיקר בקול ישראל ובגלי צה"ל. לוח 1 מציג את דירוג השירים המושמעים ביותר ביום השואה עצמו במהלך השנים שנבדקו.

לוח 1: השירים המושמעים ביותר בתחנות הרדיו השונות ביום הזיכרון לשואה 1993–2001

שם השיר	מלחין	מחבר	מבצע
1. הליכה לקיסריה	דוד זהבי	חנה סנש	נתנאלה ואחרים
2. עץ השדה	שלום חנוך	נתן זך	שלום חנוך
3. דמעות של מלאכים	יוני רכטר	דן מינסטר	אסתר עופרים ואחרים
4. אפר ואבק	יהודה פוליקר	יעקב גלעד	יהודה פוליקר
5. דברים שרציתי לומר	יהודה פוליקר	יעקב רוטבליט	יהודה פוליקר
6. ימים לבנים	שלמה יידוב	לאה גולדברג	צליל מכוון
7. לכל איש יש שם	חנן יובל	זלדה מישקובסקי	חווה אלברשטיין
8. כשתגדל	יהודה פוליקר	יעקב גלעד	יהודה פוליקר
9. שיר ללא שם	שלום חנוך	שלום חנוך	יהודית רביץ

לוח 1 (המשך)

שם השיר	מלחין	מחבר	מבצע
10. בגרמניה לפני המלחמה	שלמה ארצי	שלמה ארצי	שלמה ארצי
11. רוח עצוב	עממי	יצחק קצנלסון	אופירה גלוסקא, גלי עטרי
12. מקום לדאגה	מתי כספי	יהונתן גפן	ריקי גל
13. שובי לביתך	שם טוב לוי	דליה רביקוביץ	שם טוב לוי
14. על הדרך עץ עומד	עממי	איציק מאנגר	הגבעטרון
15. שער הרחמים	מאיר בנאי	מאיר בנאי	מאיר בנאי

מרשימת השירים עולה תמונה מורכבת. מקצת השירים עוסקים במפורש בשואה או בזיכרון השואה, ואחרים נוצרו על-ידי יוצרים המזוהים בדרכים שונות ומורכבות עם נושאים אלה. לעומתם, יש ברשימה שירים שאינם קשורים ישירות לנושא. מורכבות זו משמשת לנו נקודת מוצא לחיפוש המאפיינים שהופכים את השירים הללו לחלק דומיננטי כל כך בכינון הריטואל הרדיופוני של יום השואה ולרכיב בולט בעיצוב זיכרון השואה היהודי-ישראלי.

בטרם ניגש אל הניתוח הפרטני של מאפייני השירים, יש לעמוד על הנוכחות הבולטת של מוזיקת הפופ והרוק ברשימות ההשמעה ביום השואה, הקשורה למקום המרכזי שתופסת מוזיקה מסוגות אלה בתרבות הישראלית בכלל. רגב וסרוסי (Regev & Serussi, 2004) טוענים כי הבולטות של מוזיקה זו, הבאה לידי ביטוי גם ברשימת ההשמעה, כפי שהוצגה לעיל, היא חלק מתפיסת הדומיננטה התרבותית של גרסה מסוימת של ישראליות, על חשבון גרסאות מתחרות כמו "מוזיקה מזרחית" או זו של "שירי ארץ ישראל". זאת גרסה הפתוחה להשפעות של זרמים תרבותיים גלובליים והדוגלת בעדכניות ואף באימוץ של רכיבים זרים, בעיקרם מערביים אך בחלקם מושפעים מ"מוזיקת העולם".

בחינה של כלל השירים מלמדת, כי חלק ניכר מהם (היוצאים מן הכלל יפורטו להלן) הוקלטו בביצועים אלה והושמעו לראשונה בשנים 1975–1981: "על הדרך עץ עומד" (1975), "דמעות של מלאכים" (1975), "לכל איש יש שם" (1975), חוה אלברשטיין; (1977, חנן יובל), "הליכה לקיסריה" (1976, נתנאלה בפסטיבל חגיגת הזמר),³ "ימים לבנים" (1978), "רוח עצוב" (1978, שלישיית המעפיל), "מקום לדאגה" (1978), "שיר ללא שם" ("כי שירי הוא בת קול ברוח" — 1980), "שובי לביתך" (1981), "עץ השדה" (1981, נורית גלרון).

3 בשנת 1976 לא התקיים פסטיבל הזמר כסדרו ובמקומו הייתה "חגיגת זמר" שבה השמיעו המבצעים שני שירים. נתנאלה ביצעה את "אורחה במדבר" (גם הוא ללחן של דוד זהבי) ולראשונה את ביצועה המוכר לשיר "הליכה לקיסריה", שבשונה מהשירים האחרים שהוזכרו לעיל הייתה לו נוכחות משמעותית קודמת בתרבות. כך כתב המלחין בספרו "שלא יגמר לעולם": "בתקופת המאבק עם השלטון הבריטי באו השירים 'שיר הפלמ"ח', 'הן אפשר', 'יצאנו אט', 'אלי אלי' לחנה סנש, 'שיר אפור' ואחרים [...] רבים משירי נשמעים מעל גלי האתר, אולם אני עצמי תורם להפצת השיר העממי ע"י שירה בציבור בהדרכתו בישובים הרבים של ההתיישבות העובדת בארץ" (זהבי, 1981, עמ' 6–7).

שלא כמצופה, אפשר לראות כי חלק ניכר מהקנון של שירי יום השואה מורכב מיכול מוזיקלי של שש שנים בלבד. שירים חדשים יותר אינם ממוקמים בצמרת הרשימה, מלבד שני חריגים: "בגרמניה לפני המלחמה" מתוך האלבום "חום יולי-אוגוסט" של שלמה ארצי, משנת 1988, ושירים מהאלבום "אפר ואבק" של יהודה פוליקר, גם הם משנת 1988. לשני המקרים מאפיינים מיוחדים, שעליהם נצביע בהמשך, המעניקים להם מעמד מיוחד בהקשר של הנצחת זיכרון השואה. אפשר להציע כמה הסברים הקושרים בין השנים שבהן הופיעו השירים ובין תהליך הקנוניזציה.

בהמשך לטענתם של רגב וסרוסי (Regev & Seroussi, 2004) נציע, כי בשנים אלה, 1975–1981, התחילו לבלוט זמרי פופ ורוק ישראלי, שבחילוף המשמרות תפסו את מקומם של זמרים וזמרות כשושנה דמארי ויפה ירקוני ושל בוגרי הלהקות הצבאיות (אף שכמה מהם יצאו מתוכן). נוסף על כך, אפשר שבשנים אלה התעצבו טעמים המוזיקלי והשקפת עולמם המקצועית של עורכי המוזיקה שהרכיבו את רשימת ההשמעה בשנות ה-90.

בלום (Bloom, 1973) טוען כי יוצר, על מנת להיבדל מהקודמים לו, נוטה למרווד בדור ההורים שלו ולהתחבר בדרכים מקוריות לדרך של דור הסבים. במידה מסוימת מסמל קנון זה מרד של עורכי מוזיקה ברדיו בדור ההורים — ירידה במרכזיות של הלהקות הצבאיות ושל זמרים מדור המדינה — ולעומת זאת דומיננטיות של שירים שנכתבו בשנות השואה (סנש, קצנלסון, מאנגר, גולדברג ואחרים) בחיבור עם מבצעים שנולדו בשנות ה-50 וגדלו עם המדינה. עובדה זו אף מלמדת על מרכזיותם של עורכי המוזיקה לא רק בקביעת טעם הקהל, אלא גם בעיצוב תודעתו ועיצוב הזיכרון הקולקטיבי ככלל זה.

אשר לחיבור שבין ההקשר התרבותי להקשר המוסדי, אפשר גם לקשור את ריבוי השירים שהוקלטו בסוף שנות ה-70 כקנון של "שירי יום השואה" לפריחתה של סוגת שירי המשוררים המולחנים באותה תקופה. בשנים 1972, 1973 ו-1980 הפיקה תחנת גלי צה"ל ושידור "ערבי שירי משוררים" שבמסגרתם הלחינו מוזיקאים מובילים שירה עברית של משוררים בולטים ובהם נתן זך, דליה רביקוביץ', יהודה עמיחי ולאה גולדברג. הפופולריות של הערבים הללו במהלך שנות ה-70 סללה את הדרך לפריחתה של הסוגה שחיברה בין טקסטים קנוניים למוזיקה פופולרית, ומקצת המקרים שנותחו לעיל הם מתוצריה.

אפשר לקשור את כל ההסברים האלה — עליית הרוק והפופ במוזיקה הישראלית, חילופי דורות המבצעים, המרד בדור ההורים, צמיחת הסוגה של שירי משוררים מולחנים, השנים הפורמטיביות בעיצוב טעמים של העורכים — למושגיו של בורדייה (Bourdieu, 1984): מושג "השדה", כזירה חברתית-תרבותית של כוח באופן כללי, ובפרט המושג "שדה הייצור התרבותי" (Bourdieu, 1993).

מושגים אלה רלוונטיים לניתוח הממצאים, מאחר שהם מדגישים את האופן ששדות שונים מתייחסים אלה אל אלה, אבל בו בזמן נבדלים אלה מאלה. בורדייה (Bourdieu, 1993).

1993) טען כי כל שדה מאורגן סביב שני קטבים: הקוטב ההטרונומי, המדגיש את השפעתם של כוחות חיצוניים על השדה, והקוטב האוטונומי, המדגיש את ה"הון" הייחודי של השדה. לפיכך, מושג זה מציע לבחון כל שדה לפי מושגיו שלו ולפי קשרי הגומלין שבינו ובין שדות אחרים. ניתוח השירים המושמעים ביום השואה חושף את המורכבות של קשרי הגומלין ואת המתח שבין שני הקטבים: מצד אחד הצורך לבחור שירים "מתאימים" לריטואל ולנושא ולגבש קנון, ומצד אחר הרצון להיענות לטעם הקהל ולא לחרוג מדי מהטעם הפופולרי. בהמשך נראה כיצד עורכי המוזיקה מתמודדים עם דילמות אלה וכיצד תורם מתח זה לעיצוב הפסקול של יום השואה.

פריט' (Frith, 1996) קושר בין מושגיו של בורדייה, ובהם "ההון הסמלי", ובין מושגיו של בקר (Becker, 1982) ביחס לעולם האמנות, כדי להוסיף לניתוח מוסדות הייצור התרבותיים של המוזיקה את מושגי הכוח ואת המאבקים על הון סמלי והון ממשי. שאלת ההון הממשי אינה תקפה ביום השואה, בשל האיסור בחוק על שידור פרסומות, ועל כן השאלה המרכזית העולה לדיון נוגעת להון הסמלי הנצבר על-ידי בחירה בשירים אלה. בהמשך ננסה לענות על שאלה זו באמצעות בחינה של מקורות הסמכות של השירים ברשימת ההשמעות.

ממצא נוסף העולה מבחינת השירים המושמעים ביותר ביום השואה נוגע להתגבשות קנון של "שירי זיכרון" המושמעים בתכיפות בעתות אבל לאומי. בקצה רשימת 15 השירים המושמעים ביותר מופיע שירו של מאיר בנאי, "שער הרחמים", שהוקלט לראשונה בשנת 1992. שיר זה נכלל ב-14 תקליטורים שונים ובהם כאלה המיוחדים לימי זיכרון, כגון התקליטורים "שלום חבר" (לזכר יצחק רבין) ואסופה הנקראת "שירים לימי זיכרון". זוהי הסנונית הראשונה מבין שירים חדשים יותר המלמדים על מורכבות התהליכים של עיצוב קנון ועיצוב זיכרון קולקטיבי — בצד הממד היציב של הקנון המוזיקלי יש בו גם היבטים דינמיים ומרובי פנים. בהקשר זה ראוי לציין שירים הנמצאים ברשימת 30 השירים המושמעים ביותר: "לתת" של בועז שרעבי, ו"עוד לא תמו כל פלאיך", שהשמיעה לראשונה בשנת 1986 להקת פיקוד צפון, אך נודע בעשור האחרון בביצועו של רמי קליינשטיין. עדות למרכזיותם של שני שירים אלה בקנון הישראלי היא העובדה ששניהם נכללו בכ-90 דיסקים כל אחד, וששניהם גרסאות ביצוע רבות, בין היתר באלבומים המסכמים את הזמר הישראלי ובכאלה המצהירים בכותרתם כי הם אוספים המיועדים להשמעה בימי זיכרון.⁴ זה גם מעיד על המודעות ההולכת וגוברת של יוצרים ואנשי שיווק בתחום המוזיקה למקומה המרכזי של המוזיקה בעיצוב הזיכרון הקולקטיבי. הזמר המושמע ביותר ביום השואה, בכל תחנות הרדיו שנבחנו, הוא אריק איינשטיין (595 השמעות). מרבית השירים בביצועו המושמע ביום זה אינם קשורים ישירות לשואה או להנצחתה, למשל "לבכות לך" (שנוכס לצרכים שונים בהקשרים מגוונים, בין

4 מתבקשת כאן השוואה — שבמגבלות מחקר זה אינה אפשרית — בין רשימת ההשמעות של יום השואה לרשימת ההשמעה בימי זיכרון וימי אבל אחרים, כגון יום הזיכרון לחללי מערכות ישראל ושידורי רדיו אחרי פיגועים. כמו כן מתבקש מחקר המשך שיעסוק בחקר ההבדלים בין התחנות הארציות והאזוריות, ובמאפיינים הייחודיים של כל תחנה.

השאר לאחר רצח רבין ואף כשיר אבל על חללי מערכות ישראל), "פגישה לאין קץ" ו"קשה לכתוב דמעות". עם זאת, נראה שיש זמרים ששיריהם מושמעים בתדירות גבוהה ביום השואה משום שנושא השואה נקשר בביוגרפיה האישית שלהם, כגון יהודה פוליקר (מקום שני ברשימת ההשמעות – 555 השמעות), שכבר הוזכר, וחיה אלברשטיין (במקום השלישי – 521 השמעות), שבין שיריה המושמעים בתכיפות "לכל איש יש שם", "כמו צמח בר", "החול יזכור", "שיר משמר", "את תלכי בשדה" ו"רקמה אנושית אחת". הזמרת נתנאלה זוכה ביום זה להשמעות חוזרות ומרובות, בין היתר מאחר שהיא המבצעת המועדפת של "הליכה לקיסריה" של חנה סנש. המבצעים הבולטים (אחרי אינשטיין, פוליקר ואלברשטיין) הם שלמה ארצי (510), יהודית רביץ (393), נורית גלרון (370), מתי כספי (287), שלום חנוך (273), גלי עטרי (244), גידי גוב (230), בועז שרעבי (216) וריקי גל (199). כל אלה מרבים לבצע שירים מתוך הקנון הישראלי ומזוהים כזמרים קנוניים ואפילו הקנוניים ביותר במוזיקה הפופולרית הישראלית. לשם השוואה, רשימת עשרת הזמרים וההרכבים המושמעים ביותר בכל התחנות כל השנה, בשנים שנבדקו, הם (בסדר יורד, לפי מספר ההשמעות) אריק איינשטיין, שלמה ארצי, להקת משינה, יהודית רביץ, שלום חנוך, יהודה פוליקר, להקת טיפקס, גלי עטרי, ריטה וגידי גוב. אם כן, רשימת המבצעים הפופולריים ביותר ביום השואה דומה במידה רבה לרשימת המבצעים הפופולריים ביותר בימים רגילים, גם אם אין חפיפה בין רשימות השירים שהם מבצעים.

שאלות הסמכות: מה הופך שיר ל"שיר יום השואה"?

שאלת ה"סמכות" בחברה מעסיקה סוציולוגים, חוקרי חברה ותרבות וחוקרים המתמקדים בזיכרון הקולקטיבי. בהקשריה הרחבים היא מעוררת את השאלה למי הזכות לספר את הסיפור. בהקשר לנושא מחקר זה, מתעוררות השאלות בידי מי מצויים הזכות או הכוח לעצב את הזיכרון: בידי היסטוריונים או בידיהם של סוכני התרבות הפופולרית (Zelizer, 1997); האם ואיך יכולים עיתונאים לספר את השואה; ועוד. אשר לשדה הספרותי מציין הולצמן (Holtzman, 1992), כי יוצרים רבים לא כתבו על השואה מאחר שחשבו שאין להם זכות לגעת בנושא. בתחום חקר העיתונות והגישות הנרטיביות הודגש בשנים האחרונות שהתרבות מפקידה בידי מעטים (העיתונאים) את הסמכות להיות מספרי הסיפורים של קהילות צרכני התקשורת, והטענה היא שסיפור זה מתחרה עם סיפורים אחרים שמספרים גורמים אחרים ובהם פוליטיקאים, אנשי אקדמיה ואנשי דת (Zelizer, 1992, p. 199). במחקר זה ביקשנו לבחון את הסמכות התרבותית של השירים. התמקדנו בשאלה, מהם הרכיבים והמאפיינים ההופכים את השירים לסמלים בעלי משמעות ביום האבל הלאומי. לשם כך ביקשנו לפרק את ממדי השיר במוזיקה הפופולרית – היצירה (הצד מילולי והצד הצלילי-ביצועי) ויוצריה (זהות המחברים, המלחינים והמבצעים) – האחוזים זה בזה והופכים אותו ליחידה אורגנית אחת. בהקשר זה ראוי לזכור, כי שאלת היחס בין המילים למוזיקה היא שאלה מורכבת שמשנתנה מתרבות לתרבות ומתקופה לתקופה

(Fornäs, 2003; Frith, 1989, 1996), והיא נעה מהתייחסות אל המילים כאל "נוסחה" פשוטה שלא ראוי לשלם בעבורה דמי זכויות יוצרים ועד התייחסות למילים כאל שירה. עם זאת, במקרים רבים, כפי שקבע פריט', ניתוח המשמעות של שירי מוזיקה פופולרית היה ניתוחם כשירה פואטית. בהבחנה מועילה לחיבור זה הציע פריט':

כשאנו בוחנים מה משמעות המילים אנו יכולים לנקוט שתי אסטרטגיות מתבקשות: לנהוג בשירים כבשירה פואטית — אובייקטים ספרותיים, היכולים להיות מנותחים במנותק מהמוזיקה או כפעולות דיבור, שבהן המילים נבחנות כמופע. אולם, כשאנו מאזינים למילים של שירי פופ אנחנו שומעים למעשה שלושה דברים בו בזמן: מילים, שנראות כמעניקות לשיר משמעות סמנטית עצמאית; רטוריקה, המילים משמשות בדרך מוזיקלית מיוחדת, המושכת תשומת לב למאפייני הדיבור ולבעיותיו; וקולות, המילים מדוברות או מושרות בטונים האנושיים, שהם כשלעצמם "בעלי משמעות", סימנים לנוכחות אדם ולאישיות (Frith, 1996, p. 159).

אבחנותיו של פריט' בנוגע למילים של שירי הפופ מסייעות לנו להציע ניתוח משולש אחר, המבוסס על שלושת הרכיבים שהציע, כדי לנסות לזהות את מקור הסמכות של השירים ואת התכונות שמכשירות אותם להיות המסמנים המובהקים של יום ריטואל האבל הרדיופוני: ניתוח מילולי-ספרותי-סמנטי של המילים, ניתוח הטון של השיר, האווירה הצלילית שבו (הן של המילים הן של המוזיקה) וניתוח זהותם של האנשים שמאחורי השיר, כלומר הביוגרפיה של יוצרי השיר. ניתוח זה מציע שלוש שאלות מפתח: מה רשאים לשיר במוזיקה הפופולרית על השואה? איך רשאים לשיר עליה? מי רשאי לשיר או לכתוב עליה?

הסמכות הסמנטית: תפילה חילונית

בחלק הקודם של המאמר ציינו כי רק מעטים מ-15 השירים המושמעים ביותר בשידורי יום השואה ברדיו עוסקים ב"אז ושם". יש לציין כי שירים כאלה קיימים במצאי התרבותי: שירים כגון "העיירה בוערת" ו"שיר הפרטיזנים", שירים בידיש או שירים שנכתבו במקור בידיש ותורגמו לעברית, כגון "פונאר" שנכתב בידי שמעקע קאטשערגינסקי ונודע כ"שטילער שטילער" (השיר תורגם בידי אברהם שלונסקי ל"שקט שקט בני הקט" ובוצע בידי חוה אלברשטיין בעברית ובשפת המקור) או "אונטער דיינע וייסע שטערן" (שנכתב בידי אברהם סוצקובר ונודע בעברית בשם "תחת זיו כוכבי שמים" בביצוע חוה אלברשטיין). שירים אלה מושמעים ביום השואה והם נמצאים ברשימת 30 השירים המושמעים ביותר ביום זה, אך לרוב הם ממוקמים בסוף הרשימה. נתבונן במילות שלושת השירים המושמעים ביותר על-ידי התחנות שנבדקו ביום השואה (ראו לוח 2).

לוח 2: מילות השירים "הליכה לקיסריה", "עץ השדה" ו"דמעות של מלאכים"

דמעות של מלאכים מילים: דן מינסטר לחן: יוני רכטר ביצוע: אסתר עופרים ואחרים	עץ השדה מילים: נתן זך לחן: שלום חנוך ביצוע: שלום חנוך ואחרים	הליכה לקיסריה מילים: חנה סנש לחן: דוד זהבי ביצוע: נתנאלה ואחרים
דמעות של מלאכים. דמעות שקטות דמעות יפות ועצובות. זולגות באופק דמעות ומחפשות... מה הן מבקשות? אהה... כי כשהמלאכים בוכים בעולם אחר, אז בעולם הזה עצוב לנו יותר. דמעות של מלאכים. מדוע הם בוכים המלאכים? אולי בגלל שזה לא קל להיות מלאך, בעולם עצוב כל כך. (כי כשהמלאכים בוכים...) וגם אנחנו כאן רוצים לבכות, לבכות איתם מה לעשות? רוצים לבכות והדמעות אינן יורדות, הדמעות אינן זולגות.	כי האדם עץ השדה כמו האדם גם העץ צומח כמו העץ האדם נגדע ואני לא יודע איפה הייתי ואיפה אהיה כמו עץ השדה. כי האדם עץ השדה כמו העץ הוא שואף למעלה כמו האדם הוא נשרף באש ואני לא יודע איפה הייתי ואיפה אהיה כמו עץ השדה. אהבתי וגם שנאתי טעמתי מזה ומזה קברו אותי בחלקה של עפר ומר לי, מר לי בפה כמו עץ השדה. כי האדם עץ השדה כמו העץ הוא צמא למים כמו האדם הוא נשאר צמא ואני לא יודע איפה הייתי ואיפה אהיה כמו עץ השדה אהבתי וגם שנאתי...	אלי, אלי שלא יגמר לעולם החול והים, רשרוש של המים, ברק השמיים, תפילת האדם.

מה שמאפיין את התוכן ואת הסגנון של שלושת השירים הוא ליריות, טון שקט ואישי ויכולת לקרוא אותם כתפילה חילונית. בכולם בולט, ברוח האקזיסטנציאליזם, האדם העומד בכדידותו מול העולם. אמנם יש בטקסטים נוכחות של האל, למשל: "אלי, אלי" ו"תפילת האדם"; הציטוט מן התנ"ך (דברים כ, 19) של הציווי האלוהי שעליו מבוסס השיר "עץ השדה"; ודמעות המלאכים. אולם זו נוכחות מורכבת, ואפילו מאתגרת. בשירה של חנה סנש, תפילת האדם היא שמשותווה לפלאי הטבע ולעוצמתו של הטבע (החול, הים, רשרוש המים וברק השמים – שכולם בעוצמתם ובגודלם מצביעים על קטנות האדם). מאחר שהשיר עצמו הוא הוא תפילת האדם, הרי יש כאן גם עמידה מול האל ולא רק תחתיו.⁵ בהקשר זה ראוי לקרוא את דבריו של הירשפלד, כי "לא זו בלבד שהבעת

5 המלחין דוד זהבי הוא שהכפיל את התיבה "אלי" שבראשית השיר, ומן הבחינה התרבותית התקבע

החוויה נקייה מכל צביון יהודי מסורתי, אלא שהאל שבה אינו אלוהים המסורתי [...]. הפנייה אל האל בשיר הזה, בארבעת תוויו הראשונים, יוצרת חוויה שאינה נוצרית ואינה יהודית אלא היא מודרנית לחלוטין" (הירשפלד, 2000, עמ' 148).

בשירו של נתן זך הֶרְמֵז (אלוהיה) לתנ"ך אינו משמש כדי לומר "מה רבו מעשיך" האל, אלא דווקא להצביע על העדרו של האל מן העולם שבו אנו חיים. לא מותר האדם מן העץ אלא הקבלה המוצאת את שניהם שווים, מתוסכלים (נותרים צמאים, שואפים לצמוח אך נגדעים) בעולם שאין בו הבחנה בין דריו. בשירו של מינסטר בוכים המלאכים ללא מנחם – ללא אל – על עולם שאין בו נחמה. הדובר (האדם), החסר את הראייה המקיפה של המלאך, אינו מצליח לבכות על צער העולם (הידוע ברומנטיקה כמושג (Weltschmerz)). הוא מכיר בכאב הזה אך אינו יכול לעבד אותו. בשני השירים האחרונים יש רמיזה למוראות השואה – "כמו האדם הוא נשרף באש" (מתוך "כי האדם עץ השדה") או המלאכים הבוכים בעולם האחר כרמיזה ברורה לעולם המתים – שיכולה להסביר את ההשמעה התדירה שלהם.

ניתוח זה מבהיר את התפיסה של שירים אלה כביטוי לתרבות האבל הישראלית החילונית, שנוצרה מחוץ לתחומה של האורתודוקסיה, אינה כפופה למורא האל, ומתמודדת עם הטראומה בדרכה, וככאלה, הם מייצגים אותה ומעצבים אותה.

כאמור, הבולט בשירים אלה, כמו בשאר השירים ברשימת ה-15 המובילים את רשימת ההשמעות ביום השואה, הוא מיעוט ההתייחסות הישירה לנושא השואה. אך, וזאת ראוי להדגיש, ברשימה בולטת עמדה שירית פילוסופית יותר, הנוגעת בשאלות על מקומו של האדם בעולם, שלא כשירי פופ רגילים, העוסקים לרוב באהבה. עמדה שירית זו מתקשרת גם לדיון הרחב יותר במגבלות התרבות הפופולרית בייצוג השואה, ובעיקר בחוסר היכולת של מי שלא היו "שם" להבין את שאירע. בהקשר זה מעלה פרידלנדר ספק בדבר יכולתה של השפה האנושית להכיל ולייצג את השואה, ומתאר את השואה כ"אירוע קצה", המאתגר את קטגוריות המשגה המקובלות (Friedlander, 1992, p. 3).

אנו רואים אפוא שבקנון המתגבש, כולו במסורת הדגם הפזמוני המרכזי (בן-פורת, 1989),⁶ כמעט שאין שירים המתמקדים ב"שם ואז", אלא בנושאים מופשטים יותר, המתאימים לתחומים שהם מעבר לעיסוק המיידית בשואה. וכך, שירים אלה מבטאים במידה רבה עמדה פילוסופית-אידאולוגית של חילוניות ישראלית. גם רשימת המבצעים מלמדת על דמיון בין המבצעים הפופולריים בכלל ובין אלה המושמעים יותר ביום

השיר כ"אלי, אלי" ולא כ"אלי שלא ייגמר לעולם" כפי שכתבה סנש. חזרה זו יכולה לרמז לספר תהילים כב 2: "אלי, אלי למה עזבתני...", ביטוי המופיע גם בברית החדשה, בכשורה על-פי מתי (כז 45–46) כמילותיו האחרונות של ישוע הנוצרי על הצלב. אבל כפי שמציין הירשפלד, הכפלה זו "אינה מזכירה דווקא את דבריו של ישוע על הצלב, אלא היא הופכת את האל לבא כוחו של האני" השר. זהו אל פרטי" (הירשפלד, 2000, עמ' 148).

6 בספרה של זיוה בן-פורת, "ליריקה ולהיט" נכתב כי "הדגם הפזמוני המרכזי מתאפיין בתכונות הבאות: התמטיקה מוכרת ומוסכמת; פיתוח הנושא מתקדם בצורה מסודרת, ללא סטיות מן הכוון ההגיוני; כל מרכיב (נושא עלילתי או רעיון או סיטואציה) מוצג כשלם ללא פערים בנקודות המרכזיות" (בן-פורת, 1989, עמ' 20).

השואה. מכל אלה אפשר ללמוד על המצב המיוחד של שידורי הרדיו ביום השואה, שנמצאים בין המתמשך, הקבוע והרוטיני ובין הריטואלי, החד-פעמי וה"קדוש". השירים מבטאים משא ומתן מורכב בין הרצון להמשיך ולהשמיע יוצרים או שירים פופולריים ובין הצורך לסמן את יום השואה כממוקם בזמן שמחוץ לזמן ה"רגיל". זהו משא ומתן בין הצורה (מוזיקה פופולרית) לתוכן (הנצחת השואה), בין ההיגיון הפנימי של תחנות הרדיו (שרוצות לענג ולמשוך את הקהל) לריטואל ההנצחתי שמכוון לנושא עצוב וקשה. את הדילמות הקשות פותרים שידורי הרדיו על-ידי התמקדות בשירים המשלבים תכונות משני הקטבים, העוסקים בנושא השואה במרומוז, אם בכלל. דוגמה בולטת למתח זה הם שיריו של יהודה פוליקר: השיר "כאן התחנה טרבלינקה", שמילותיו מתייחסות באופן ישיר וברור להשמדת יהודי אירופה, הושמע 18 פעמים, לעומת 89 השמעות של השיר "דברים שרציתי לומר", או 119 השמעות של "אפר ואבק". אולי אפשר להציע מסקנה הפוכה: שיר שהנושא הישיר שלו הוא השואה מושמע פחות ברדיו ביום השואה דווקא מפני שהוא נתפס כישיר מדי, חסר עידון ומאיים.

עניין זה מאפשר להבין את מידת הפופולריות של שירים פרי עטם של בני הדור השני ובביצועם (ארצי, פוליקר, אלברשטיין) בשידורי יום השואה. ליוצרים הללו "סמכות ביוגרפית" עקיפה אך מובהקת לעיסוק בזיכרון השואה, ועם זאת שיריהם לרוב אינם עוסקים באירועי השואה עצמה, אלא בהשפעות זיכרון השואה והנצחתה. בכך הם נענים לצורך התרבותי לעסוק בטראומה במרומוז. אפשר לראות זאת גם כתהליך של "נורמליזציה" שבמסגרתו מעובדת הטראומה והופכת לחלק מהשגרה הישראלית, המסמן מעבר מהנגיעה הישירה בשואה לייצוגים שלה ולחוויות ההתמודדות הישראלית עמה.⁷ נציין כי יש שירים המיוחסים לזיכרון השואה אף שבמקור הם לא עסקו בנושא. כזה לדוגמה הוא שירה של זלדה "לכל איש יש שם", המופיע בקובץ שירה השלישי משנת 1974. השיר הפך ל"שיר יום השואה" בשל העובדה שמדינת ישראל החליטה לקרוא כך לטקס הקראת שמות הנספים ב"יד ושם". הפרויקט, המסמן שינוי תודעתי בחברה הישראלית ושינוי בתפיסת הזיכרון הקולקטיבי (מהשואה כאוסף של מקרים פרטיים ולא כאירוע לאומי קולקטיבי), קיבל את שמו משירה של זלדה. במילים אחרות, המסד שאל את כותרת השיר לשמו של טקס ממלכתי מוכר ובעל משמעות ובכך תרם לשינוי המשמעות ה"מקורית" של השיר והעניק לו סמכות להפוך ל"שיר יום השואה".

עוד חשוב לומר, כי אמנם כמה מן השירים שברשימת השירים המושמעים ביותר ביום השואה זוכים להשמעה מעטה יחסית בימים "רגילים" (למשל "בגרמניה לפני המלחמה" ו"הליכה לקיסריה"), אך אחרים מושמעים רבות גם לא ביום השואה. לדוגמה, השיר "דברים שרציתי לומר" (רוטבליט ופוליקר) הושמע כ-3,000 פעמים במשך התקופה שנבחנה בכל ימי השידור, והשיר "ימים לבנים" (גולדברג ויידוב) הושמע בתקופת

7 תהליך זה נראה גם בתחום הספרות, החל בספריו של ק. צטניק, דרך "אדם בן כלב" של יורם קניוק, "עין ערך: אהבה" של דויד גרוסמן, וכלה בסיפוריו של אתגר קרת, ולחלופין מערכוני התוכנית "החמישייה הקאמרית". האחרונים מורים על מעין נורמליזציה של השואה בשיח הישראלי (Zandberg, 2006).

המחקר (1993–2000) כ-2,000 פעמים בכל ימי השידור. אם כן, מה שמייחד את "רשימת ההשמעה של שירי הזיכרון" ביום השואה הוא התמהיל המסוים של יצירות וביצועים ולא שירים בודדים. זאת ועוד. ממצא זה, המורה על מעין שבירה של האוטונומיה של נושא השואה, מלמד על המקום המרכזי שיש לשידורי הרדיו ב"השגרת" הנצחת השואה. מאירס וזנדברג הראו כיצד השירים מתוך האלבוים "אפר ואבק", המזוהים עם אירועי השואה וזיכרון השואה, מושמעים גם בימי אבל אחרים ובימים "רגילים". בכך, טענו הכותבים, עוזרת המוזיקה הפופולרית "לשכור" את האוטונומיה של נושא השואה (Meyers and Zandberg, 2002). המחקר הנוכחי מחזק ומשלים את טענתם בדבר חדירת שירים "רגילים" בלא קשר לנושא השואה אל תוך הריטואל ההנצחתי, המוקדש (והמוקדש) לשואה.

הסמכות הביוגרפית: קרבנות, בני הדור השני או משוררים קנוניים

סוג הסמכות השני קשור בשאלה "מי רשאי?" ובמוקדו ניצבת הסמכות הביוגרפית. בעניין זה אפשר להבחין ברשימת השירים בדומיננטיות של הסמכות הביוגרפית הקשורה למבצע השיר או למחברו. כאמור, בין השירים הבולטים ברשימה יש כאלה שכותביהם ומבצעייהם נספו בשואה (יצחק קצנלסון וחנה סנש) או שהם בני הדור השני (פוליקר, ארצי ואלברשטיין). ואולם, מרבית השירים של כותבים ומבצעים אלה המושמעים ביום השואה עוסקים בחוויות אישיות-ליריות, בהתייחס לתקופה שקדמה לשואה או בהתבוננות מאוחרת, והן מרומזות במוראותיה. השיר המושמע ביותר בימי השואה, "הליכה לקיסריה", זכה למעמדו בשל העובדה שכתבה אותו חנה סנש, שנרצחה באירופה, אם כי את השיר עצמו היא כתבה שנתיים קודם לצניחה בגבול ההונגרי, עת התגוררה בקיבוץ שדות ים. כך גם השיר "רוח עצוב" של יצחק קצנלסון, שנרצח באושוויץ והיה דמות מרכזית במרד הגטאות, שגם הוא אינו עוסק בשואה אלא ברוח העיירה היהודית באירופה: "רוח עצוב, רוח עגום/ שא נא את אנחתי/ דרך שדות, דרך יערות/ אלי אהובתי.// הרחק, הרחק ישנה עיירה/ יפה היא העיירה/ שם בית עצים עומד לבן/ שם ילדתי גרה"; ושירו של איציק מאנגר, שברח מהנאצים לפני המלחמה, "על הדרך עץ עומד" (הושמע מעט גם בגרסת היידיש, "אויפן וועג שטייט א בוים"), גם הוא באותה הרוח.

מעניין לציין כי שניים מן השירים הבולטים בין השירים המושמעים ביותר ביום השואה הם של גברים בני הדור השני, המתמודדים עם הזיכרונות של אימהותיהם – התמודדות של "כאן ועכשיו" עם "אז ושם". כך הוא השיר "אפר ואבק" של יהודה פוליקר ויעקב גלעד ("יום אביב ריחות לילך/ בין חורבות העיר שלך/ יום יפה לדוג בנהר/ בתוכי הלב נשבר/ שם הייתה ואינה/ ילדותך אישה קטנה/ אנשים שאיש לא מכיר/ אין אפילו בית שיזכיר// ואם את נוסעת לאן את נוסעת?! הנצח הוא רק אפר ואבק...") והשיר "בגרמניה לפני המלחמה" של שלמה ארצי ("כשהייתי קטן היה לי טבע מוזר/ לא לשמוע אותך אך כל מה שסיפרת נסגר/ אצלי בתוך הלב, הלב כמו

תא מטען/ כל מה שסיפרת מתחיל כשהיית צעירה./ כשהיית צעירה אהבת גבר אחד, באה מלחמה, סגרה עליו בכת אחת./ צהרים אחד הוא נלקח/ ברכבת/ כמו כבש./ אך לפני המלחמה החצוצרות ניגנו/ ורקדתם שניכם את והוא./ מאושרים בריקוד, בלי חשש ופקפוק, בגרמניה — לפני המלחמה./ כל אחד זקוק לאימא, אימא מה אוכל אותך./ מכאן, שבמידה רבה אפשר לראות בשירים אלה מטונימיה להתמודדות הישראלית עם זיכרון השואה ולהסתט מוקד הדיון בשיח הזיכרון מהאירוע ההיסטורי אל נושאי ייצוג והנצחה.

סוג אחר של סמכות ביוגרפית היא הסמכות המוקנית למשוררים קנוניים בתרבות העברית מתוקף מעמדם כ"צופה לבית ישראל" וכנביאי זעם או נביאי נחמה "חילוניים" (נייגר, 1999; Neiger & Roeh, 2003). כלומר, המשורר נתפס כמי שרשאי בשעות הקשות לומר את הדברים החמורים ביותר, להיות מבקרה של החברה ("נביא זעם") או להביא מזור ותקווה לחברה בעת צרה ("נביאי נחמה"). כך אפשר למצוא בין השירים המושמעים ביותר שירים של המשוררים דליה רביקוביץ, לאה גולדברג, נתן זך וזלדה. כלומר, לשאלת ה"מי רשאי" מגייסת המוזיקה הפופולרית סמכות ולגיטימציה משדות אחרים: שדה הייצור של הספרות הקנונית, הנחשבת יותר מן הבחינה התרבותית, ולחלופין, הלגיטימציה שמביא עמו היוצר או המבצע מההיסטוריה הפרטית שלו מהיותו קרבן של השואה, המעניקה לו את ה"רישיון לשיר" ביום השואה.

סמכות האופן: טון מינורי, שקט, רציני ומלנכולי

לצד הסמכות הסמנטית (מה רשאים?) והביוגרפית (מי רשאי?) מתקיימת סמכות האופן או סמכות המודוס (איך רשאים?) — הצד הרטורי של המילים, שלפי הגדרתו של פריט (Frith, 1989) יחד עם הטון שיוצרים כלי המוזיקה, קובע את האווירה הצלילית בשיר. בתורת הספרות נטען כי קשה להפריד בין הרכיב הצלילי לרכיב המילולי של שירה קנונית, וכי חלק נכבד מייחוס המשמעות לצלילים נעשה בשל משמעות שיש למילים (הרושובסקי, 1968). בחקר המוזיקה הפופולרית נטען שנים ארוכות כי המאזינים למוזיקה זו אינם קשובים למילים או אינם מבינים את משמעותן (Frith, 1989). אנו טוענים, כי חלק נכבד מהמשמעות המופקת משירי המוזיקה הפופולרית המושמעים ביום השואה נובע מהאווירה הצלילית של השירים ומן האופן שהיא מעצבת ובה בעת משקפת את "מצב הרוח הלאומי".

מהמחקר עולה, כי אחד מסוגי הסמכות הבולטים שעל-פיהם נקבעת רשימת ההשמעות של שירי יום הזיכרון הוא סמכות האופן. ניתוח מוזיקולוגי של כל אחד מהשירים חורג מתחום מאמר זה, אולם בחינה של רשימת השירים מעלה כי הם מתאפיינים בטון מינורי — שקט, רציני ומלנכולי — וכי רבים מהם כתובים בסולם מינורי ובקצב אטי.⁸ למעשה, זהו המאפיין המובהק ביותר המשותף לכל השירים המופיעים ברשימה.

8 אנו מודים לד"ר אריאל הירשפלד ולמוזיקולוגית קיקי קרן-הוס על תרומתם לחלק זה.

לפי טרנר, ריטואלים חברתיים משמעותיים מאופיינים בקצב אחר, שונה מקצב החולין השגרתי והמהיר (Turner, 1969, 1982). אבחנה זו באה לידי ביטוי גם כאן, שכן מתברר שהמכנה המשותף הבולט ביותר של 15 השירים המושמעים ביותר ביום השואה אינו העיסוק בשואה או בזיכרון השואה אלא הטון המינורי והמלנכולי שלהם. ניתן אם כן לומר, כי בחינת רשימת השירים המושמעים ביותר ביום השואה מלמדת כי "הצורה היא המסר", וכי העטיפה המוזיקלית – שירים שקטים ואטיים – הפכה במידה רבה לתוכן הרדיופוני של הנצחת השואה בישראל.

אנו רואים בשלושת מקורות הסמכות – הסמנטיקה, הביוגרפיה והאופן – הסברים השלובים זה בזה להבנת הסיבה לכך ששירים אלה נבחרו לשמש מערכי הסמלה מורכבים של יום הזיכרון. עם זאת, נראה כי סמכות האופן היא ההסבר הכללי והרחב ביותר.

סיכום ומסקנות

המאמר דן באופנים שבהם בונה התרבות היהודית-ישראלית קורפוס של שירים המזוהים עם ריטואל הנצחתי והמשמשים סמנים בולטים של זיכרון הטראומה הלאומית. הצגנו את השירים המשמשים פסקול של זיכרון השואה, ניתחנו את מאפייניו של קנון הנצחתי זה ועמדנו על הגורמים המקנים לשירים אלה סמכות לייצג את זיכרון השואה.

שדסון (Schudson, 1989)⁹ מציע לבדוק מה הופך סמלים מסוימים ליעילים בכינון תרבות, מתוך הבנה שהתרבות היא ההיבט הסמלי של הפעילות האנושית. את עוצמתם של עֲצָמֵי התרבות – לפי שדסון אותם חפצים, טקסים וטקסטים המגלמים בסמלים שבהם את התרבות – אפשר לבחון בעזרת חמישה ממדים של יעילות: אֶחָזוּר, כוח רטורי, תהודה, תמיכה מוסדית ופעולה.¹⁰

באמצעות ממדים אלה נרחיב ונסביר כיצד הפכו השירים המושמעים ביותר בתחנות הרדיו ביום השואה לעֲצָמֵי תרבות משמעותיים במיוחד בתרבות הישראלית.

אֶחָזוּר (retrievability): עצם תרבות יהיה יעיל יותר אם יהיה נוכח פסיכולוגית, כך שקוגניטיבית אפשר לשלוף אותו בקלות מתוך מאגר הזיכרון, להגיע בקלות ל"כלי העבודה" הסמלי מתוך "ארגז הכלים" (Swidler, 1986). שדסון (Schudson, 1989) מקשר ממד זה עם מחקרם של טברסקי וכהנמן (Tversky & Kahneman, 1974) על האופן שאנשים מקבלים החלטות על סמך היוריסטיקות ("כללי אצבע" או קיצורי דרך מנטליים). שדסון אף קובע: "לוח השנה הוא הֶחָסֵן (storage device) חשוב לסמלים תרבותיים. לתרבות יש השפעה רבה יותר כשהיא חלק ממוסדות מפתח באחסון תרבות. ספרי לימוד, הקנזן

9 המאמר תורגם לעברית בתוך המקראה לקורס "תרבות, תקשורת ופנאי בישראל" של האוניברסיטה הפתוחה (חלק ב'), עמ' 77–104.

10 באנגלית אלה הם חמישה ממדים הקשורים לאות R: Retrievability, Rhetorical force, Resonance, Institutional Retention, Resolution. כדי להקל על זיכרונו של הקורא העברי אפשר להציע את ראשי התיבות "כפתאות": כוח רטורי, פעולה, תהודה, אֶחָזוּר ותמיכה מוסדית.

Schudson, 1989, p.) "הם דוגמאות לאמצעי אחסון כאלה" (163). החיבור בין לוח השנה, כלומר הריטואל המחזורי של יום השואה, ובין הקנון המוזיקלי מדגים טענה זו, ובהקשר רחב יותר – את היחסים המורכבים שבין זיכרון קולקטיבי לתרבות פופולרית: השמעת אותם השירים, באותו היום ובמסגרת הריטואל, בתחנות שונות ולאורך שנים, "טוענת" את השירים במשמעות מסוימת ומעצימה את כוחם כקודים המפעילים את פעולת ההיזכרות ועוזרים לקשור את המאזינים לשואה מיד ובקלות יחסית. בד בבד, השירים מצדם "טוענים" את הריטואל ואת שידורי הרדיו במשמעויות. מחקר זה הצביע על מורכבות התהליך הכפול של עיצוב התרבות על-ידי פעולת הנצחה ושל עיצוב הזיכרון על-ידי עצמי תרבות. עדות נוספת להשפעתו של הזיכרון הממלכתי, המוסדר על-ידי לוח השנה, על פרטים בחברה אפשר למצוא במחקר שבו התבקשו ישראלים-יהודים לציין את האירועים החשובים ביותר שהתרחשו בישראל ובעולם ב-60 השנים האחרונות (Schuman, Vinitzky-Seroussi, & Vinokur, 2003). שלושת האירועים שהוזכרו בתדירות הגבוהה ביותר (הקמת מדינת ישראל, רצח רבין והשואה) מצוינים בזירה הציבורית כיום זיכרון ממלכתי.

כוח רטורי (rhetorical force): שדסון (Schudson, 1989) טוען כי גם אם עצמי תרבות הם קלים לאחזור ונגישים, עדיין נחוץ ממד שיהפוך אותם לעצמים בעלי בולטות שתסייע להם להיות זכירים ובעלי עוצמה. אפשר לבחון את יעילותם של עצמי תרבות – כאוסף של סמלים וכפעולה של תקשורת – באמצעות ניתוח עוצמתם הרטורית. הרטוריקה, תורת השכנוע (באמצעות סמלים), הופכת חלק מעצמי התרבות לכולטים יותר, מרגשים יותר וזכירים יותר. את הכוח הרטורי אפשר לאמוד על-ידי כמה ממדים, והוא תלוי בשאלה מיהו הדובר ובאילו אמצעים הוא משתמש להעברת המסרים.¹¹ הכוח הרטורי הוא חמקמק, מכיוון שהוא תלוי תרבות, תלוי דובר ותלוי קהל, אך בכל זאת אפשר לטעון כי השירים שנותחו כאן, על רכיביהם, הופכים את עצמי התרבות (ואת הביצוע שלהם) לבעלי עוצמה רטורית: בשילוב שבין המילים ובין המוזיקה (כפי שהציע פריט' [Frith, 1996]), בין הכותבים הקנוניים ובין המדיום הפופולרי (האתוס), הטקסטים המורכבים ברובם (הלוגוס) והפרזנטציה מעוררת הרגש שלהם (הפאתוס).

תהודה (resonance): כדי שעצמי תרבות יהיו יעילים יותר בתרבות הם צריכים להדהד אצל הקהל, להיות רלוונטיים ומתאימים למערכת הסמלים של מי שצורך אותם. בתקשורת ההמונים שאלת התהודה קשורה גם למקומם של עצמי התרבות במסורת התרבותית: התהודה אינה נקשרת לצרכים אישיים אלא בחיבור בין עצמי התרבות לצרכים שהתרבות עצמה יצרה להם מסגרת ובין רוח הזמן. בנקודה זו אפשר לראות ברשימת השירים ובהשמעתם החוזרת מדי שנה (בכל מיני תמהילים) תיבת תהודה ישראלית-יהודית, המייצגת ומעצבת את זיכרון השואה הלאומי. הטון השקט המאפיין אותם, ובצדו

11 הרטוריקה הקלסית (האריסטוטלית) עסקה בשלושה ממדים: האתוס (המעמד של הדובר), הלוגוס (הטיעונים, הצד הלוגי) והפאתוס (הצד הרגשי). בעידן תקשורת ההמונים אפשר להרחיב זאת לשאלות העוסקות במדיום, בסוגה ובהקשר התרבותי והחברתי.

טקסטים העוסקים בשואה באופן מרומז או הדנים בנושאים מופשטים-אנושיים, מסמנים את זיכרון השואה הישראלי בנקודת זמן זו.

תמיכה מוסדית (institutional retention): עצמי תרבות יעילים יותר כאשר הם מגובים בתמיכתו של הממסד – כשהם נמצאים בחומר הלימוד בבתי הספר, כשהם זוכים לקנוניזציה תרבותית בטקסים וכשהם נחשבים לידע בסיסי הנדרש כדי להיחשב לאזרח, בן החברה והתרבות. במקרה של שירי יום השואה, התמיכה הממסדית מעוגנת בעובדה שהרשימה יסודה בשידורי הרדיו הממלכתי-ציבורי והרדיו המסחרי-אזורי (שגם הוא פועל כזכיון מהמדינה), וששני אלה, הציבורי והמסחרי, הם חלק מהממסד התקשורתי. יתרה מכך, רשימה זו "מהדהדת" בתרבות באמצעות ביצוע אותם השירים בטקסים ממלכתיים במוסד "יד ושם", בטקסים בבתי ספר ובתנועות נוער ובמסגרת הוראתם במערכת החינוך. במונח זה, עצמי התרבות הם גם מכשיר בידי מדינת הלאום (Cloonan, 1999), המסייע הן להגדרת האומה הן לכינון הנרטיב המשותף.

פעולה (resolution): ממד זה קובע כי עצמי תרבות יעילים יותר כאשר הם חלק מפעולה, כלומר כשהם מלווים פעולה חברתית או מציעים דרכי פעולה או הנחיות לביצוע. ואמנם, השירים כעצמי תרבות מלווים פעולות טקסיות, ממלכתיות-ציבוריות בעיקרן, בכל מיני אתרים שכבר הוזכרו: "יד ושם", בתי ספר, תנועות נוער ואף טקסים במסגרת מסעות בני נוער לאתרי ההשמדה ולמחנות הריכוז – ולראיה, הכללתם של שירים אלה באוספים מיוחדים המוקדשים לימי זיכרון (מקצתם בהפקתם של גורמים רשמיים). כאן אפשר לראות בבירור כיצד הממדים שלובים האחד ברעהו: ממד הפעולה פועל במקביל לתמיכה המוסדית (הממסד יוזם את רוב הפעולות ומנהלן), לתהודה, לכוח הרטורי ולאחזור (שזוכים לבולטות עקב המעורבות המוסדית).

הנה כי כן, חמשת הממדים הללו מבהירים את יעילותם של השירים המובילים את הקנון של שירי יום השואה כעצמי תרבות דומיננטיים ובעלי עוצמה. שדסון (Schudson, 1989) מביא את דבריו של ובר שטען כי העולם הסמלי, הנוצר על-ידי רעיונות, הוא העֶפֶק (switchman, האדם שמווסת את תנועת הרכבות) במסילות ההיסטוריה.¹² אף שנובר התכוון לרעיונות גדולים, המטפורה הולמת גם מקרה בוחן זה: התרבות, ואף החברה שפועלת בתוכה, מחליטות להסיט לרגע את מרוץ היום-יום למסילה אחרת, שבה נוסעים אחרת, לאט יותר. לשם כך היא משתמשת בכוחה (הרגולטיבי והנורמטיבי) להפקעת יום בלוח השנה כדי שתוכל לצקת בו משמעויות. רשימות ההשמעה של הרדיו הן האיתות המתריע על כך שהרכבת סתה למסלול אחר, איתות המלווה את הרכבת לאורך נסיעתה, עד שעתקי התרבות מסיטים את תנועת התרבות בחזרה למסילת היום-יום.

12 "Not ideas, but material and ideal interests, directly govern men's conduct. Yet very frequently the 'world images' that have been created by 'ideas' have, like switchmen, determined the tracks along which action has been pushed by the dynamic of interest" (Weber, 1946/1958, p. 280).

מקורות

- אדורנו, ת'ו והורקהיימר, מ' (1993). אסכולת פרנקפורט — מבחר. תל-אביב: ספריית פועלים.
אלירם, ט' (2006). בוא, שיר עברי: שירי ארץ ישראל — היבטים מוזיקליים וחברתיים. חיפה:
הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
בן-עזוס, א' ובית-אל, א' (1998). טקסים, חינוך והיסטוריה: יום השואה ויום הזיכרון בבתי
ספר בישראל. בתוך ע' אטקס ור' פלדחי (עורכים), חינוך והיסטוריה: הקשרים תרבותיים
ופוליטיים. ירושלים: מרכז זלמן שז"ר.
בן-פורת, ז' (1989). ליריקה ולהיט. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
הירשפלד, א' (2000). ברק השמים, תפילת האדם. רשימות על מקום (עמ' 131–149). תל-אביב:
עלמא/עם עובד.
הרושובסקי, ב' (1968). האם יש לצליל משמעות: לבעיית האקספרסיביות של תבניות הצליל
בשיר. הספרות, א(2), 410–430.
זהבי, ד' (1981). שלא יגמר לעולם. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
זנדברג, א' (2005). מגרש המשחקים של הזיכרון: ניתוח גליונות יום השואה של העיתונים
היומיים בישראל: 1948–2000. עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
זנדברג, א' (2008). בין חורבן לניצחון: משמעות השואה בראי העיתונים היומיים בישראל
1948–2000. בתוך מ' נייגר, מ' בלונדהיים ות' ליבס (עורכים), סיקור כסיפור: מבטים על
שיח התקשורת בישראל (עמ' 191–215). ירושלים: מאגנס ומכון סמארט.
זרטל, ע' (2002). האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה. אור יהודה: דביר.
חוק יום הזיכרון לשואה ולגבורה (תשי"ט-1959). אוחר ב-13 בנובמבר, 2008, מתוך
http://www.knesset.gov.il/shoah/heb/memorial_law.htm
ליבס, ת' (1999). מבנה השידור כמבנה החברה. קשר, 25, 88–97.
ליבס, ת' (2008). מרחב אקוסטי: תפקיד הרדיו בעיצוב התרבות הישראלית. בתוך מ' נייגר,
מ' בלונדהיים ות' ליבס (עורכים), סיקור כסיפור: מבטים על שיח התקשורת בישראל (עמ'
301–322). ירושלים: מאגנס ומכון סמארט.
נייגר, מ' (1999). מוספי הספרות ועיצוב התרבות הישראלית: מוספי הספרות בעיתונות היומית
הישראלית 1948–1995 כיוצרי תמורות וכמשקפי תופעות בתרבות, בחברה, בעיתונות ובספרות.
עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
פלדמן, ג' (2000). "את אנוכי אני מבקש": מסעות בני נוער ישראלים לפולין בעקבות השואה.
עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
פרי, י' (2005). יד איש באחיו: רצח רבין ומלחמת התרבות בישראל. תל אביב: כבל.
צוקרמן, מ' (1993). שואה בחדר האטום: השואה בעיתונות הישראלית בתקופת "מלחמת
המפרץ". תל אביב: הוצאת המחבר.
קפלן, ד' (2008). תחנות מצב הרוח: השידור המוזיקלי ברדיו האזורי כמעצב רגשות לאומיים.
דוח המוגש לרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו.
רגב, מ' (1995). רוק: מוסיקה ותרבות. תל-אביב: דביר.
רגב, מ' (1997). רהוט או עילג: מיומנות ארגונית וכולטות תרבותית בתעשיית המוזיקה בישראל.
תיאוריה וביקורת, 10, 115–132.
רומי, ש' ולב, מ' (2003). ידע, רגשות ועמדות של בני נוער ישראלים כלפי השואה: שינויים
בעקבות המסע לפולין. מגמות, מב(2), 219–239.

רועה, י' (1994). אחרת על תקשורת: שבע פתיחות לעיון בתקשורת. אבן יהודה: רכס. שגב, ת' (1992). המיליון השביעי: הישראלים והשואה. ירושלים: כתר.
שפירא, א' (1996-1997). השואה: זיכרון פרטי וזיכרון ציבורי. זמנים, 57, 4-13.
שפירא, א' (1994). היסטוריוגרפיה וזיכרון: מקרה לטרון תש"ח. אלפיים, 10, 9-41.

- Adoni, H. (1986). Popular Music in Israel. *Critical Studies in Mass Communication* 3, 369-371.
- Becker, S. H. (1982). *Art worlds*. Berkley & Los Angeles: University of California Press.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford, UK: Oxford University Press
- Bresheeth, H. (1997). The grate taboo broken: Reflections on the Israeli reception of Schindler's List. In Y. Loshitzky (Ed.), *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List* (pp. 193-212). Bloomington: Indiana University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literatures*. New York: Columbia University Press.
- Cloonan, M. (1999). Pop and the nation-state: Towards a theorisation. *Popular Music*, 18(2), 193-207.
- Cohen, A. A., Ztemach-Marom, T., Wilke, J., & Schenk, B. (2002). *The Holocaust and the press: Nazi war crimes trials in Germany and Israel*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- DeNora, T. (1986). Structure, chaos and emancipation: Adorno's philosophy of modern music and the post-WW II avant-garde. In R. Monk (Ed.), *Structures of knowing* (pp. 293-322). Lanham, London & New York: University Press of America.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno: Rethinking music sociology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Eliade, M. (1963). *Myth and reality*. New York: Harper & Row.
- Fornäs, J. (2003). The words of music. *Popular Music and Society*, 26(1), 37-51.
- Friedlander, S. (1992). (Ed.). *Probing the limits of representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frith, S. (1989). Why do songs have words? *Contemporary Music Review*, 5(1), 77-96.
- Frith, S. (1996). *Performing rites*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gedi, N., & Elam, Y. (1996). Collective memory — What is it? *History and Memory*, 8(1), 30-50.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press. (Original work published 1950).
- Hobsbawm, E. (1983). Introduction: Inventing tradition. In E. Hobsbawm & T. Ranger (Eds.), *The invention of tradition* (pp. 1-14). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Holtzman, A. (1992). Trends in the Israeli Holocaust fiction in the 80s. *Modern Hebrew Literature*, 8–9, 23–28.
- Huyssen, A. (2000). Present pasts: Media, politics, amnesia. *Public Culture*, 12, 21–38.
- Katriel, T. (1994). Sites of memory: Discourses of the past in Israeli pioneering settlement museums. *The Quarterly Journal of Speech*, February, 1–20.
- Katz, E., & Wedell, G. (1977). *Broadcasting in the Third World*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Loshitzky, Y. (1997). (Ed.). *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press.
- Loshitzky, Y. (2000). *Conflicting projections: Identity politics on Israeli screen*. Austin: University of Texas Press.
- Meyers, O. (2005). Narrating the 1960s via *the '60s*: Television's representation of the past between history and memory. *Film & History* (CD-ROM Annual).
- 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 & Society*, 24, 389–408.
- Neiger, M., & Roeh, I. (2003). The secular holy scriptures: The role of the holyday literary supplements in the Israeli press and culture. *Journalism*, 4(4), 477–489.
- Nossek, H. (1994). The narrative role of the Holocaust and the State of Israel in the coverage of salient terrorist events in the Israeli press. *Journal of Narrative and Life History*, 4, 119–134.
- Ofer, D. (1996). Israel. In D. S. Wyman (Ed.), *The world reacts to the Holocaust* (pp. 836–923). Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Olick, J. K., & Robbins, J. (1998). Social memory studies: From “collective memory” to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of Sociology*, 24(1), 105–136.
- Pansler, J. D. (2004). Transmitting Jewish culture: Radio in Israel. *Jewish Social Studies*, 10(1), 1–29.
- Peri, Y. (1999). The media and the collective memory of Yitzhak Rabin's remembrance. *Journal of Communication*, 49, 106–124.
- Regev, M., & Seroussi, E. (2004). *Popular music and national culture in Israel*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Schudson, M. (1989). How culture works: Perspectives from media studies on the efficacy of symbols. *Theory and Society*, 18, 153–180.
- Schudson, M. (1997). Lives, laws and language: Commemorative versus non-commemorative forms of effective public memory. *The Communication Review*, 2, 3–17.
- Schuman, H., Vinitzky-Seroussi, V., & Vinokur, A. D. (2003). Keeping the past alive: Memories of Israeli Jews at the turn of the millennium. *Sociological Forum*, 18(1), 103–136.
- Schwartz, B. (1982). The social context of commemoration: A study in collective memory. *Social Force*, 61(2), 374–402.
- Shandler, J. (1999). *While America watches: Televising the Holocaust*. Oxford, UK: Oxford University Press.

- Silverstone, R. (1994). *Television and everyday life*. London: Routledge.
- Sturken, M. (1997). *Tangled memories: The Vietnam War, the AIDS epidemic and the politics of remembering*. Berkley: University of California Press.
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and strategies. *American Sociological Review*, 51, 273–286.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine publication.
- Turner, V. (1982). *From ritual to play: The human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Tversky, A. & Kahneman, D. (1974). Judgment under uncertainty: Heuristics and biases. *Science*, 185, 1124–1131.
- Weber, M. (1958). *From Max Weber* (H. H. Gerth & C. Wright Mills, Trans. and Eds.). New York: Galaxy. (Original work published 1946)
- Witkin, R. W. (1998). *Adorno on music*. London: Routledge.
- Witkin, R. W. (2002). *Adorno on popular culture*. London: Routledge.
- Young, E. J. (1993). *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Zandberg, E. (2006). Critical laughter: Humor, popular culture and Israeli Holocaust commemoration. *Media, Culture & Society*, 28(4), 561–579.
- Zelizer, B. (1992). *Covering the body: The Kennedy assassination, the media, and the shaping of collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zelizer, B. (1993). News: First or final draft of history? *Mosaic*, 2, 2–3.
- 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.), *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List (18–40)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zelizer, B. (1998). *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zerubavel, Y. (1995). *Recovered roots: Collective memory and the making of Israeli national tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.