

כשפיסטוק שובר שתיקה: נוסטלגיה וסאטירה בתוכנית "היהודים באים"

איתי חרל"פ*

תקציר

תוכנית הסאטירה היהודים באים עוררה זעם ציבורי עוד בטרם עלתה לאוויר. הסיבה לכך הייתה קדימון שהציג את ברוך גולדשטיין ויגאל עמיר כמשתתפים בתוכנית ילדים פיקטיבית ושרים "אני רוצח ימני" לפי המנגינה של השיר "אני תמיד נשאר אני" מתוכנית הילדים פרפר נחמד. בהמשך כללה התוכנית מערכונים נוספים הפונים לתוכניות ילדים מהעבר, ביניהם פרק של פרפר נחמד עוסק בנכבה, ופרק של **בנית של פיסטוק** ובו פיסטוק חוזר מסברה ושתילה. במבט ראשון נראה שיש סתירה בין השימוש הנוסטלגי בתוכניות ילדים, שנוטה להיות סנטימנטלי, ובין סאטירה, שנועדה למתוח ביקורת. אולם מאמר זה מראה כיצד השימוש הרפלקטיבי של היהודים באים בנוסטלגיה לתוכניות הילדים משנות ה-80 לא רק מבטא ביקורת נוקבת כלפי החברה הישראלית בעבר ובהווה, אלא גם מספק שפה ואופני התייחסות לאותם ישראלים אשר מותחים ביקורת על החברה הישראלית ובו בזמן חווים שייכות לקולקטיב הישראלי; שייכות הנובעת, בין היתר, מהעבר המשותף של צפייה באותן תוכניות בילדות.

* ד"ר איתי חרל"פ, המכללה האקדמית ספיר (itayha@mail.sapir.ac.il)

נולי [אפרוח]: דודו תמיד אומר שאם לא יודעים צריך לשאול. אתה יודע מה? אני אשאל [...] נכון שקודם אמרת שהיום יום הולדת למדינה?

דודו: נכון, היום יום הולדת למדינה.

נולי: סליחה, דודו, אבל מי זאת מדינה? [...]

בץ [צב]: תגיד לנו רק איך היא נראית.

דודו: היא יפה [...] צעירה [...] וחרוצה וחזקה, תראו איזה יופי של חגיגה הכנת לה.

(פרפר נחמד, "פרחים לחג העצמאות", 1990)



פרפר נחמד, "פרחים לחג העצמאות". זכויות: כאן חינוכית.

מֶה־מָה [כבשה]: עכשיו אני עצובה. דודו: לא! אבל היום אסור לך להיות עצובה, מה־מה. היום זה יום העצמאות [...]

מה־מה: אני לא יכולה להיות שמחה כשאני עצובה. למה אסור לי להיות עצובה?

דודו: אה, כי זה נגד החוק, מה־מה. אתם יודעים, ילדים, אנחנו חיים במדינה שיש בה חוקים ויש חוק שנקרא "חוק הנכבה", והחוק הזה אומר שאסור אף פעם להיות עצובים ביום העצמאות. שירו יחד איתי!

דודו וגולי [תרנגול]: אל תגיד, זה יום עצוב / גם אם אתה מאוד עצוב / אם תגיד, זה יום עצוב / יבוא שוטר, ישים אותך בכלוב.

(היהודים באים, "פרפר נחמד - נכבה", 2017)



היהודים באים, "פרפר נחמד - נכבה". זכויות: כאן 11

פתיחה

כמעט שלושה עשורים חלפו בין שידור הפרק של תוכנית הילדים **פרפר נחמד** (צחור, הטלוויזיה החינוכית, 1982-2004) לכבוד יום העצמאות ה-42 של מדינת ישראל, פרק המהלל את יופייה וחוזקה של המדינה, ובין המערכון הפרודי בתוכנית **היהודים באים** (בייזר ואח', הערוץ הראשון וכאן 11, 2014-), המבקר בחריפות את המדינה ואת חוקיה. ברור כי הפער האידיאולוגי בין שני הקטעים לא נובע רק מפער השנים ביניהם, אלא מהיעדים והמאפיינים של כל אחת משתי התוכניות. הראשונה, כמו תוכניות ילדים רבות שנוצרו בערוצים ציבוריים, שימשה "כלי חינוכי אידיאולוגי" (גוז'נסקי, 2019, עמ' 230), ונועדה לחנך את קהל היעד הצעיר שלה ולגרום לו להפנים את תפיסות העולם השליטות וה"נכונות" בחברה שבה הוא חי. השנייה, בהיותה תוכנית סאטירה, מעוניינת לבצע פעולה כמעט הפוכה - לבקר, לעיתים באגרסיביות, את המציאות החברתית והאידיאולוגיות המרכזיות המעצבות אותה (אלכסנדר, 1986, עמ' 27; לוי, 2011). אולם,

אף שפער השנים הוא לא הסיבה העיקרית להבדל בין הטקסטים, הוא זה שיעמוד במרכז מאמר זה, או ליתר דיוק - השימוש של תוכנית הסאטירה **היהודים באים** ברגש הנוסטלגיה כלפי תוכניות ילדים מהעבר, בדגש על תוכניות שהופקו בשנות ה־80 ב"טלוויזיה הלימודית" (לימים "הטלוויזיה החינוכית"), במטרה לבקר ואף לתקוף ערכי יסוד של החברה הישראלית־יהודית.¹

ניתן לתהות איך יכולה הסאטירה, שמטרתה לבקר ולהתקיף את הקיים, לעשות שימוש בנוסטלגיה, הנתפסת לעיתים קרובות כמיהה ראקציונרית לחזור לסדר חברתי הישן והיציב שבו כולם ידעו את מקומם (Reynolds, 2011, p. xxvi), או כאֶבְל על אובדן עולם קסום עם גבולות ברורים (Boym, 2008, p. 8). כדי להתמודד עם המתח המובנה בין נוסטלגיה לסאטירה, אשען במאמר זה על שתי הבחנות חשובות. הראשונה היא ההבחנה שמציע פול גריינג' (Grainge, 2000) בין "מצב רוח נוסטלגי" (nostalgic mood) ל"סגנון נוסטלגי" (nostalgic mode). בעוד הראשון מתייחס להבעת געגוע או כמיהה למציאות "אותנטית" או "תור זהב" כתגובה חברתית־תרבותית למצב עניינים מורכב, השני מתאר סגנון אסתטי המאמץ אלמנטים אודיו־חזותיים מהעבר. אומנם לעיתים הסגנון הנוסטלגי מאמץ גם מצב רוח נוסטלגי, אבל הוא גם יכול לפנות לסגנונות העבר לא מתוך תחושת אובדן וגעגוע, אלא, בין היתר, בשל אפשרויות טכנולוגיות, כגון ספריות VOD שיכולות להכיל תכנים רבים, ובהם תוכניות ישנות, אלה לצד אלה, או אילוצים כלכליים, כמו הצורך למלא את ספריות הווידאו הדיגיטליות בתכנים, כאשר עלותם של אלו הישנים נמוכה יחסית. לעיתים, טוען גריינג', הפנייה לעבר נעשית דווקא מתוך רצון לבקר עבר זה (p. 33).

הבחנה חשובה נוספת מציעה סבטלנה בוים, המבדילה בין "נוסטלגיה משקמת" (restorative nostalgia) ל"נוסטלגיה רפלקטיבית" (reflective nostalgia). לדבריה, המילה "שיקום" (Restoration) מרמזת על אמונה שניתן לחזור למצב המקורי, טרום ה"נפילה", אשר היה מושלם ויציב, והיא מלווה תנועות ומשטרים פשיסטיים ולאומניים (Boym, 2008, pp. 49-50). לעומת זאת, הנוסטלגיה הרפלקטיבית, המתבוננת בעצמה, כוללת מודעות הן לחוסר המושלמות וחוסר היציבות של העבר והן לכך שהזמן בלתי הפיך, ומכאן שהיא לא מתיימרת לבנות מחדש את המקום המיתולוגי הקרוי "בית". מלבד זאת, טוענת בוים, אם נוסטלגיה משקמת לוקחת את עצמה ברצינות, הרי נוסטלגיה רפלקטיבית יכולה להיות אירונית והומוריסטית. היא מתאפיינת בהבנה שכמיהה וחשיבה ביקורתית אינן מנוגדות זו לזו, שכן "זיכרונות רגשיים אינם פוטרים אותנו מחמלה, שיפוטיים או הרהור ביקורתי" (Boym, 2008, pp. 49-50).²

בעקבות תפיסה אמביוולנטית זו של הנוסטלגיה, חוקרי וחוקרות קולנוע וטלוויזיה הצביעו על הספקטרום שיוצרת הנוסטלגיה בין ראקציונריות להתנגדות (למשל: Hirsch & Spitzer, 2003, p. 83; Cook, 2004, pp. 3-5). בהקשר זה טוענת מירי טלמון (2001, עמ' 17) כי הקולנוע הישראלי מנצל את הנוסטלגיה הן לאשרור והן להבעת ביקורת כלפי האידאולוגיה והתרבות בהן הוא פועל. לדברי דיוויד בקינגהם, אף שהתמימות היא אינהרנטית לכאורה לתוכניות ילדים, נוסטלגיה לתוכניות אלו לא משקפת תמיד השתוקקות למה שאיבדנו, והיא יכולה גם לשמש כלי לביקורת חברתית (Buckingham, 2002, p. 8).

דרך הבחנות אלו המאמר יבחן כיצד **היהודים באים** משתמשת ב"סגנון נוסטלגי" המאזכר תוכניות ילדים בישראל במטרה להציע נוסטלגיה רפלקטיבית. במילים אחרות, השאלה העולה במאמר היא: כיצד משתמשת **היהודים באים** ב"מצב הרוח הנוסטלגי" שתוכניות ילדים מעוררות אצל חלק מהקהל הישראלי-יהודי כדי להציע מבט סאטירי על החברה הישראלית ולהבנות עמדה של סובייקט שהוא חלק מהקולקטיב הישראלי ובו בזמן ביקורתי כלפיו?

כדי לענות על שאלה זו המאמר יציע קריאה טקסטואלית (Creeber, 2006; Hartley, 2002) במספר מערכונים של **היהודים באים**, וניתוח שיחני (Burton, 2000, pp. 31-) של פאראטקסטים³ וטקסטים נוספים המשפיעים על הקריאה שלהם. הקריאה הטקסטואלית תתמקד בטקסט עצמו, תוך התעלמות הן מכוונותיהם של היוצרים והיוצרות והן מהפרשנויות השונות של הקוראים והקוראות בפועל, או בניסוחו של ג'ון פיסק (1995, עמ' 176): "ייתכן שלא נוכל לחזות באיזה פירוש יבחר צופה מסוים, אך נוכל לזהות את המאפיינים הטקסטואליים המאפשרים את הפירושים [השונים]". עם זאת, כפי שמחדד ג'ייסון מיטל בדיונו על סוגות טלוויזיוניות, קריאה טקסטואלית בסוגה או בקבוצת טקסטים המאוגדים למכלול של הנחות תרבותיות, כמו תוכניות הילדים, איננה מספקת על מנת להבין את משמעותם התרבותית, ויש לבחון גם את השיח הסובב אותם, שאינו מתאר אותם בלבד אלא מבנה את המשמעות שלהם (Mittell, 2004). לשם כך, בחלקו הראשון של המאמר ייבחנו הקשרים השונים בין טלוויזיה לנוסטלגיה, בדגש על שאלות של מרחב וזמן; בחלקו השני ייבחן מיקומן הייחודי של תוכניות הילדים הישראליות בשנות ה-70 וה-80, העניין הנוסטלגי שהן מעוררות והשימושים התרבותיים השונים בהן; בחלק השלישי והאחרון ייבחן השימוש הסאטירי שמציעה התוכנית **היהודים באים** באותה נוסטלגיה.

נוסטלגיה וטלוויזיה

הדיון האקדמי בקשרים השונים בין המדיה בכלל, והמדיום הטלוויזיוני בפרט, ובין המושג "נוסטלגיה", הוא דיון עשיר, מגוון ופולמוסי, כאשר הטלוויזיה נתפסת לעיתים כמדיום שהנוסטלגיה היא חלק בלתי נפרד מקיומו. טענות אלו נוגעות הן לטלוויזיה בשידור רחב (broadcasting), שאופיינה בכפיפות הצופה ללוח השידורים ולמרחב הביתי שבו הוצב מכשיר הטלוויזיה, והן לטלוויזיה של העשורים האחרונים, כאשר הצופים והצופות קיבלו יכולת לשלוט בזמן ובמרחב שבהם הם צורכים טקסטים טלוויזיוניים - תקופה המכונה לעיתים "פוסט-טלוויזיה" (Strangelove, 2015), ובהקשר הישראלי "הטלוויזיה שאחרי" (חרל"פ, 2016). אם כן, למרות השינוי המהותי בחוויית הזמן והמרחב שיצר המעבר המתמשך מטלוויזיה לפוסט-טלוויזיה, אלו הם גם שני הממדים היוצרים את החיבור הבסיסי ביותר בינה ובין הנוסטלגיה, כאשר שתיהן מציעות מסעות מדומיינים בזמן ובמרחב.

בנוגע למרחב, גם הנוסטלגיה וגם הטלוויזיה קשורות קשר הדוק לחלל הביתי, וליתר דיוק, הן מחוברות למסע מדומיין אל הבית (נוסטלגיה) ומהבית (טלוויזיה). במקור המונח "נוסטלגיה" שימש לתיאור מצב נפשי פתולוגי של חיילים בקרב, שחשו כמיהה כואבת לחזור הביתה (1). (Davis, 1979, p. 1). לאורך השנים המשמעות הפתולוגית של המושג נעלמה והוחלפה במשמעות ניטרלית יותר, ואפילו חיובית, של כמיהה לבית שאיננו קיים עוד. הטלוויזיה בשידור רחב, מצידה, זוהתה באופן מובהק עם הבית, ובעיקר עם הסלון המשפחתי, ובו בזמן, בהתאם לשמה (tele-vision), עם ההבטחה לגבור על מגבלות המרחב באופן ויזואלי, באמצעות יכולתה להראות מה מתרחש ברגע זה במקום אחר (10). (Gripsrud, 2010, p. 10).

אולם נראה שדווקא קטגוריית הזמן היא שעומדת במרכז הדיון הן בנוסטלגיה והן בטלוויזיה, ובעיקר במרכז הדיון המקשר בין השתיים. הנוסטלגיה קיבלה עם השנים משמעות של געגועים או כמיהה (yearning) לתקופה אחרת, עבר שנחווה אישית (8). (Davis, 1979, p. 8), ולעיתים קרובות, ובאופן רלוונטי מאוד לדיון בתוכנית ילדים, מדובר ב"כמיהה לתקופת הילדות שלנו, למקצבים האיטיים של חלומותינו" (Boym, 2008, p. xv). אולם המעבר מקטגוריה של מרחב לקטגוריה של זמן לא ביטל את הרצון לנוע ממקום למקום, והנוסטלגיה המשיכה לשקף רצון לבקר שוב בזמן כמו מרחב, תוך סירוב להיכנע לאופיו הבלתי הפיך של הזמן, הרודף את הקיום האנושי (p. xv). הטלוויזיה מצידה, עם השנים ועם צמיחתם של אמצעי ההקלטה והשימור השונים, הפכה, מלבד היותה מכשיר ה"לוקח" אותנו למקומות אחרים, גם ל"מכונת זמן", אשר מציגה ומייצגת ללא הרף צלילים ודימויים מהעבר (103). (Kompere, 2006, p. 103).

כמוכן שגם הטלוויזיה וגם הנוסטלגיה לא מציעות מסע ממשי במרחב ובזמן, אולם נראה כי הקשר ההדוק ביניהן נובע דווקא מהניגוד, כביכול, בין השתיים: אם שהנוסטלגיה יכולה לעורר תחושת מחנק בתוך הגבולות המקובלים של הזמן והמרחב (Boym, 2008, p. xiv), הרי הטלוויזיה מציעה מסעות בזמן ובמרחב, גם אם מסעות אלו הם חווייתיים בלבד (Marriott, 2007, p. 6). פרדריק ג'יימסון (2008) התייחס בביקורתיות לפתרון שמציעה הטלוויזיה למחנק זה, וטען כי הכאב הנוסטלגי "על עבר שאין להשיבו אלא מבחינה אסתטית בלבד" (עמ' 49) משוכך באופן חלקי ושקרי כאשר מציאיות קודמות הופכות לדימויים טלוויזיוניים (עמ' 92). טיעונים אלה של ג'יימסון מבקרים את השימוש שעושה המדיום הטלוויזיוני בעבר וברגש הנוסטלגיה, ובכך ממשיכים מסורת ארוכה של כתיבה ביקורתית על ההשפעות האידיאולוגיות והניצול הכלכלי הכרוכים בו. עם זאת, כפי שאי אפשר להבין או להסביר את השפעות הטלוויזיה באמצעות מודל יחיד המתאר את הקהל כהמון או שוק הומוגני, גם את הנוסטלגיה, כפי שטוען גריינג', לא ניתן להסביר באמצעות נרטיב ראקציונרי חד-משמעי (Grainge, 2000, p. 32). לדבריו, בזכות תקשורת ההמונים, ובראשה הטלוויזיה, אנחנו חיים בתרבות שיכולה לשדר, לשמר, לאחזר, להגדיר מחדש ולהפעיל את העבר בצורות חדשות ושונות, חלקן גם ביקורתיות (p. 28).

את מגוון "מכונות הזמן" שהטלוויזיה מציעה ניתן לחלק לשני סוגים מרכזיים (כאשר סאטירה הנשענת על תוכניות ילדים מכילה את שתיהן, כפי שנראה מיד): הווינטג' והרטרו. הווינטג' הוא מונח המתאר פריט (ובהקשר הנוכחי, תוכנית טלוויזיה או פעילות תרבותית) ה"שייך" לתקופה היסטורית מסוימת, ויותר מאשר הוא משמש אנדרטה לעבר או בעל ערך כספי, יש לו חשיבות אישית ורגשית (Piper, 2015, p. 125). לאורך שנים מפגש עם "תוכניות וינטג' טלוויזיוניות", כפי שמכנה אותן הלן פייפר, נעשה בעיקר דרך שידורים חוזרים, וחוויית הצפייה בהן הייתה תלוי בהיסטוריה האישית של הצופה ובמפגשים הקודמים שלה עם הטקסט. ג'ני נלסון מבדילה בין "שידור חוזר כצפייה ראשונה" (rerun as first run) - צפייה בשידור חוזר של תוכן שהצופה לא חווה בשידור המקורי, ובין "שידור חוזר כשידור חוזר" (rerun as rerun) - צפייה בשידור חוזר של תוכן שהצופה כבר צרך בעבר, כשהוא שודר לראשונה (Nelson, 1990, p. 86). לגבי האפשרות השנייה, נלסון מדגישה, בהשפעת הפנומנולוגיה של מרלו פונטי, שזוהי לעולם איננה רק צפייה מחודשת באותו אובייקט (דהיינו תוכנית טלוויזיה) מכיוון שנקודת המבט הטמפורלית של הצופה השתנתה ולכן גם העניין שלו בחוויית הצפייה. והיא מסבירה:

אני לא חווה את התוכנית כייצוג מחדש של עצמה, אלא כנוכחות אמביוולנטית של ניסיון העבר שלי [...] אני מוכרחה לחפש רמזים להיקסמות שלי מהטקסט לא רק

במונחים של קודים טלוויזיוניים ותרבותיים מהעבר [...] אלא גם במונחים של מיצובי העבר וההווה שלי בתוך המערכת התרבותית כולה [...] (pp. 88-89).

אומנם, בפסקה זו מושם דגש על ה"אני", ונלסון רק רומזת על הרגש הנוסטלגי שעשוי להתעורר בעת הצפייה ("היקסמות"), אולם זיכרונות של צפייה בטלוויזיה, כפי שהיא מציינת, נקשרים לרוב לא לעבר האישי בלבד אלא גם לעבר המשוך לקבוצת אנשים, אם בהקשר הקולקטיבי (הלאומי, הדורי, האתני וכו') ואם בהקשר המשפחתי. ז'רום בורדון מכנה זיכרונות של צפייה טלוויזיונית סדירה "זיכרונות טפט" (Wallpaper), כלומר "זיכרונות הפונים לסיטואציות המתרחשות לרוב בבית עם בני משפחה אחרים, קשורים לפעילויות יום-יומיות אחרות אשר חוזרות על עצמן בסדרתיות, ומסופרים בזמן מתמשך ('we were watching')". הזיכרונות מכוונים לרוב לתוכניות ספציפיות, לזמני השידור שלהן (היומיים או השבועיים) ולקשר (המוצלח או הכושל) בין לוח הזמנים של הצופה ולוח הזמנים של הטלוויזיה" (Bourdon, 2003, p. 15). המטפורה "זיכרון טפט" מדמה מצב שבו הטפט הנוכחי בבית מתקלף, והטפט הישן מעלה זיכרונות משפחתיים ישנים, לעיתים רדומים, בדומה לעוגיית המדלן מספרו של מרסל פרוסט **בעקבות הזמן האבוד**, או תבשיל הרטטוי בסרט **רטטוי**, שטעמם מעורר בגברים מבוגרים זיכרונות מילדותם. דוגמה אחת ל"קילוף הטפט" היא שמיעה של שיר מתוכנית ילדים ישנה, כפי שמתאר זאת יובל גוז'נסקי בפתח ספרו: "די בצלילים הראשונים של שירי הפתיחה של תכניות הילדים, כדי להחזיר את השומעים לזיכרונות מחוויית הצפייה ולטעם הילדות. הצפייה היומיומית בשידורי הטלוויזיה לילדים מוטענת במשמעות ובפרשנות אישית בזיכרון של כל ילד וילדה" (גוז'נסקי, 2019, עמ' 9).

כאשר בחנו בורדון ונטע קליגלר-וילנצ'יק (Bourdon & Kligler-Vilenchik, 2020) זיכרונות טפט בקרב צופים וצופות ישראלים, הם הבחינו שעם התנועה בזמן במהלך ריאיון נתון, ועם המעבר מדור לדור בקרב המרואיינים, השתנה הנרטיב המתאר את הצפייה: מנרטיב שאופיין בגוף ראשון רבים (המייצג בעיקר את המשפחה, ובהרחבה האומה הישראלית) לנרטיב מקוטע יותר, שבו נפוץ הדיבור בגוף ראשון יחיד. יתרה מכך, מי שצפו בטלוויזיה הישראלית בשנות ה-70 וה-80 חווים אותה כאילו חולקה לשתי תקופות שונות, אפילו שני מדיה שונים, כאשר החברה הישראלית בתקופה הראשונה, תקופת הערוץ היחיד, מתוארת כחמה יותר ומאופיינת בתחושת סולידריות ושייכות אישית לקולקטיב הלאומי (p. 23). מכאן שהנוסטלגיה שמעוררות תוכניות ילדים משנות ה-70 וה-80 היא גם נוסטלגיה לצפייה המשותפת בסלון ולסדר היום שהטלוויזיה הייתה חלק בלתי נפרד ממנו, סדר יום שבמקרה של תוכניות ילדים מהווה חלק מזיכרונות הילדות שלהם (תוכניות שצופים בהן עם החזרה מבית ספר, תוכניות שצופים בהן רק בזמן מחלה כי הן משודרות בזמן הלימודים ועוד). אולם,

אם בעבר הוקדשו שעות מסוימות בלוח השידורים לתוכניות לילדים (מתוך התפיסה שהערב צריך להתפנות לפעילות משפחתית, בדגש על ארוחת ערב משותפת), הרי בימינו הנוכחות של תוכניות לילדים בכל שעה משעות היום (בערוצי ילדים או בשירותי סטרימינג) קשורה קשר הדוק ל"שחיקת המסורת של שעות הארוחה המשפחתית - שבה המשפחה מכונסת סביב שולחן האוכל ולפיכך הרחק ממסך הטלוויזיה" (לורי, 2006, עמ' 242).

אולם, כאמור, מכונת הזמן הטלוויזיונית לא חוזרת לעבר רק דרך "תוכניות וינטג", אלא גם מציעה לעיתים קרובות חזרה דרך הרטרו, שהוא מטבע סגנוני אשר לווה מהעבר ומצטט ממנו (Grainje, 2008, p. 29). סיימון ריינולדס (Reynolds, 2011), שספרו מתמקד בתופעת הרטרו, מונה כמה תכונות מרכזיות של סגנון הרטרו, שחלקן משותפות גם לווינטג', כמו פנייה לעבר הקרוב יחסית, התמקדות בתוצרי תרבות פופולרית והאופן שבו עושר הדימויים הסובב אותנו מקל על "החזרה לאחור". אולם ישנו הבדל אחד חשוב בין הווינטג' לרטרו: השני לא נוטה לאידאליזציה של העבר או לתפיסה רגשנית שלו, אלא מבקש להשתעשע בו. במילים אחרות, הרטרו נוקט גישה שאיננה מלומדת וטהרנית אלא אירונית ואקלקטית (pp. xxxxi).

האירוניה איננה נחלתו של הרטרו, וניתן לצפות צפייה אירונית גם בטקסט וינטג' שבמקור היה רציני, אולם יש חשיבות להפרדה בין הרטרו לווינטג' בדיון על סאטירה העושה שימוש בתוכניות ילדים. מצב הרוח הנוסטלגי הנוצר בעקבות צפייה בתוכנית וינטג' מתרחש בזמן פענוח הטקסט ותלוי באופן שבו הצופה קורא את הטקסט. לעומת זאת, טקסט הרטרו, המאופיין אסתטית כסגנון נוסטלגי, כבר מקודד לרוב באופן אירוני, מה שמחזק את מעמדו הפוליטי (פיסק, 1995). ככזה הוא עשוי לעורר מצב רוח נוסטלגי, או לחלופין ליצור ניכור ביחס לטקסט מהעבר ומרחק ביקורתי ממנו, בשל אותה נוכחות כפולה ואמביוולנטית של העבר בהווה. במתח זה, בין רגשות נוסטלגיה לרגשות ניכור אל מול הסגנון הנוסטלגי הפונה לתוכניות הילדים בישראל, מתמקד החלק הבא.

נוסטלגיה לתוכניות ילדים בישראל

הדיון בנוסטלגיה לתוכניות ילדים בישראל יתחיל בדוגמה טקסטואלית מתוך הסדרה **פלורנטיין** (זמברג ופוקס, ערוץ 2, 1997-2001), המעידה על מקומן של תוכניות אלו בקרב בני דור מסוים של יהודים-ישראלים. **פלורנטיין** הייתה אחת הסדרות הראשונות ששודרו בערוץ המסחרי הראשון בישראל, ערוץ 2, ואחד מסממני התקופה המרכזיים של שנות ה-90 (טלמון וליבס, 2000). היא שיקפה את התחזקותם של ערכים אינדיבידואליסטיים

וקפיטליסטיים, שהחלו לחלחל לחברה הישראלית כבר בשנות ה־70, על חשבון ערכים קולקטיביסטיים וסוציאליסטיים. הסדרה עסקה בצעירים בשנות העשרים המוקדמות של חייהם (דהיינו נולדו בתחילת שנות ה־70) שעברו לגור בתל אביב. אחד המוטיבים הבולטים בסדרה היה רצונם של אותם צעירים לחיות "חיים נורמליים", במנותק מכל הנושאים ה"גדולים" המקיפים אותם (כגון הסכסוך הישראלי-פלסטיני והמתחים העדתיים והדתיים), או כפי שששרו שניים מהגיבורים בשיר שחיברו: "גר בפלורנטין, חולם על ניו יורק סיטי".

אולם בסופו של דבר המציאות מנפצת את ה"בועה" של גיבורי הסדרה, כאשר ראש הממשלה יצחק רבין נרצח. אחת הגיבורות, שירה (בגילומה של איילת זורר), כוכבת בערוץ הילדים בכבלים, מסתגרת בחדרה לאחר הרצח ומסרבת לצאת ממנו או לאפשר לאימה (בגילומה של נירה רביקוביץ, שהייתה כוכבת תוכניות ילדים בשנות ה־70), לבן זוגה, לבוס או לחברים שלה להיכנס. כחלק מהניסיונות של חברה לעודד אותה ולשכנע אותה לצאת מהחדר הם בוחרים לשיר שירים מתוך תוכניות ילדים ששודרו בילדותם - "ראש כרוב" ו"בזיק ויו"ו"⁵ - ואף משנים את מילות השיר ל"בזיק ושירה". פעולה, או "הופעה" זו, נעשית מתוך תקווה שהשירים יעודדו את שירה ויחזירו אותה ל"טעם הילדות".

על פי ההבחנות של האצ'ון וואלדס, שירים אלו אמורים "להחזיר" את שירה לעבר הנתפס כ"פשוט, טהור, מסודר, קל, יפה או הרמוני", בניגוד להווה הנחוה כ"מסובך, מזוהם, מבולגן, קשה, מכווער וגדוש עימותים" (Hutcheon & Valdés, 2000, p. 20). אין זו אותה נוסטלגיה משקמת, במושגיה של בויס, החוזרת למיתוסים טרום-מודרניים (דוגמת החיים בארץ ישראל בתקופת המקרא), אשר מאפיינת תנועות לאומיות ולאומניות (Boym, 2008, p. 41), ויש בה אף ממד משחקי ופרפורמטיבי המשחזר את העבר בידעה שהייצוג איננו אותנטי או "הדבר האמיתי"⁴ (Cook, 2004, p. 4). בו בזמן, זוהי נוסטלגיה המצביעה על עבר שנדמה טהור יותר מההווה. התחושה כי העבר היה טוב יותר מתעצמת עקב חוסר שביעות הרצון שחווה שירה במקום העבודה שלה, ערוץ הילדים, המייצג בסדרה ערכים קפיטליסטיים בלבד (מסר שמתחדד כאשר בעלי הערוץ מביעים רצון לייצר בובה בדמות שירה שתימכר למעריצותיה). הסגנון הנוסטלגי ב**פלורנטין**, אם כך, מלווה גם במצב רוח נוסטלגי, שניתן לכנותו "נוסטלגיה פשוטה", המציג עמדה שלפיה בעבר ה"יפה" המצב היה טוב יותר מאשר בהווה הלא אטרקטיבי (Davis, 1979, pp. 17-18).

"נוסטלגיה פשוטה" זו מאפיינת כתבות רבות העוסקות בתוכניות הילדים של הטלוויזיה החינוכית.⁶ כך לדוגמה אומרת אם בשנות השלושים לחייה, המנסה לצפות

עם ילדיה ב־DVD של תוכניות מהעבר: "אני מאוד אוהבת את זה. זה התמימות. היופי. הטוהר" (מצוטט אצל מיטלמן, 2009). בריאיון שנערך ב־2017 עם דודו זר, שגילם את דודו בסדרה **פרפר נחמד**, שאל המראיין, שלדבריו "גדל על **פרפר נחמד**", מה חסר בתוכניות הילדים של היום, וזר השיב: "מה שחסר זה הרוגע, הנעימות, הקצב היותר רגוע לילדים קטנים, שהכול היום מאוד תזזיתי [...] אני מאמין שחסר פשוט תמימות, רגיעה וכבוד למי שיושב בצד השני של המסך" (uz72777, 2017). גם בכתבה על ערוץ החינוכית משווה הכותבת בגעגועים בין תוכניות הילדים של העבר לאלו של ההווה:

ערוץ הילדים הרגיל אותנו שכוכבי הילדים הם מעין מדריכי קייטנות [...] ברביות וקנים נשאפים עם עולם רוחני שמורכב מטלפרומפטר. בעוד שאם לחזור אל ההתרפקות על העבר, מנחי התוכניות היו שחקנים ויוצרים בעלי עולם תוכן ונסיון, כאלו שראו בחינוך הדור הצעיר מטרה חשובה ולא תחנת ביניים עד שיגלו אותם (וולך, 2013).

געגועים ל"תמימות" של תוכניות ילדים עשויים להופיע כמעט בכל תרבות טלוויזיונית, אולם לכל תרבות אופי משלה, שאותו יש לבחון כדי להבין את הנוסטלגיה לסוגת תוכניות הילדים. כך, אם בארצות הברית רוב תוכניות הטלוויזיה לילדים הופקו בערוצים מסחריים שאותם הניעה מלכתחילה השאיפה לרווח כספי (Mittell, 2015, p. 113), הרי באירופה, ובעיקר בבריטניה, השידור הציבורי היה דומיננטי, ולעיתים בלעדי, ולכן תוכניות הילדים התאפיינו בגוון חינוכי־ערכי ונתפסו כתרומה לשירות הציבורי, בשונה מההיצע המסחרי (D'Arma & Steemers, 2010, p. 114). תפיסה זו מנוגדת לעקרונות השידור המסחרי, שצמח גם בבריטניה וגם בישראל בשלב מאוחר יותר, אשר בו "תרבות הטלוויזיה לילדים קשורה ללא ספק הדוקות לתרבות הצריכה הפופולרית" (לורי, 2006, עמ' 242).

בתחילת הדרך ישראל אימצה את המודל הציבורי האירופאי/בריטי הן בנוגע לתוכניות הילדים והן בנוגע לדומיננטיות של השידור הציבורי. לפיכך, מאמצע שנות ה־60 עד סוף שנות ה־80 היה בטלוויזיה ערוץ אחד, ובו שודרו בימי חול בשעות קבועות (בשינויים קלים) לאורך היום תוכניות לילדים אשר הפיקו שני גופים נפרדים: הטלוויזיה החינוכית הישראלית ומחלקת תוכניות הילדים והנוער של רשות השידור (גוז'נסקי, 2019, עמ' 29). מצב זה החל להשתנות בהדרגה עם עליית הכבלים בסוף שנות ה־80, ובאמצע העשור השני של המאה ה־21 שידורי הטלוויזיה כללו 19 ערוצים לילדים, פעוטות ומתבגרים, ובהם - כל אחד על פי אופיו - שידורים גם בסופי שבוע ובשעות הערב והלילה. אולם מלבד השינוי הכמותי חל בתכנים גם שינוי ערכי מהותי, ו"הדגש עבר מתפיסה חינוכית ממלכתית לתפיסה מסחרית גלובלית" (עמ' 10).

במילים אחרות, ההתרפקות על תוכניות הילדים מצד גיבורי **פלורנטיין** בני העשרים ומשהו באמצע שנות ה־90, הפופולריות של אוספי תוכניות הילדים בקרב בני השלושים ומשהו בתחילת שנות ה־2000 (מיטלמן, 2009) והגעגוע של הורים לילדים לתוכניות ה"תמימות" הם אומנם געגועים אישיים לילדות, המשותפים לאנשים רבים, אולם גם געגועים לטלוויזיה לא ממוסחרת שמטרתה, כמו תוכניות בערוצים ציבוריים אחרים, איננה צבירת הון אלא חינוך, נגישות וגיוון (לורי, 1999, עמ' 242). אבל חינוך לאילו ערכים בדיוק?

אם מדובר בטלוויזיה ממלכתית ואם בטלוויזיה פרטית, תוכניות הילדים נטו לאשרר נורמות תרבותיות הנוגעות למגדר וגזע (Messinger-Davies, 2015, p. 114) ולייצג אמונות, רעיונות ומנהגים מסוימים כטבעיים, בעוד אמונות ותפיסות אחרות מוסגרו כלא טבעיות, מפוקפקות, בלתי אפשריות או פשוט בלתי מתקבלות על הדעת (Rankin & Neighbors, 2011, p. 1). בהקשר הישראלי, בשל עצם העובדה שהטלוויזיה לילדים הייתה ציבורית, גופי השידור הציבוריים "ראו את הילדים כתלמידים, והתוכניות נועדו ללמדם ולחנכם בהתאם לתפיסות הממלכתיות ההגמוניות" (גוז'נסקי, 2019, עמ' 10). אין זה מפליא, אם כן, שהיוצרים והיוצרות תיארו את עבודתם במונחים של השיח הציוני ההגמוני, ואף תפסו אותה כמעשה "חלוצי" (עמ' 32).

אם כן, הגעגועים לתוכניות הילדים מהעבר הם גם געגועים לתחושה של קולקטיב מאוחד והרמוני. רעיון זה מופיע לא פעם בשיח הפופולרי על תוכניות הילדים של הטלוויזיה החינוכית משנות ה־80, כאשר לעיתים קרובות מתבצעת הסבה (אינטרפלציה) ישירה דרך השימוש בגוף ראשון רבים, המשייכת את הצופה/מאזין/קורא ל"אנחנו" מדומיין (Bourdon & Kligler-Vilenchik, 2020). שיח זה כולל אמירות כגון: "הטלוויזיה החינוכית היא פס הקול של החיים שלנו" (שלם, 2018); "הזדמנות נהדרת להיזכר בסדרות האהובות שגדלנו עליהן, בעיקר כשהיינו חולים או מבריזים מבית הספר" (כתבי ynet, 2011); ו"[...] החלטנו לחזור אחורה במנהרת הזמן ולהיזכר בכמה מהתוכניות והדמויות שעיצבו את **נוף ילדותנו**" (רוטה־גבאי, 2017) (ההדגשות שלי, א"ח).

ברם, במציאות הישראלית של המאה ה־21, תקופה שבה שיח הזהויות פורח, קשה לגשת לעבר זה ללא שיפוטיות, ולעיתים קרובות הפנייה הנוסטלגית אליו נעשית בביקורתיות, או לפחות בספקנות, וכוללת שאלות כמו: "האם זה באמת היה כך? [...] האם הדברים ייראו לי כפי שאני מדמין עכשיו שהם היו אז?" (Davis, 1979, p. 21). עקב שילוב זה בין נוסטלגיה למבט מפוכח, לעיתים קרובות הפנייה לתוכניות העבר

כוללת מבט אירוני, וכפי שטוען דיוויד בקינגהם, טלוויזיה לילדים היא מטרה בולטת, בלתי נמנעת כמעט, לחיבור בין אירוניה ונוסטלגיה (Buckingham, 2002, p. 9).

מבט אירוני זה פופולרי מאוד בתרבות הישראלית, בדגש על טקסטים המציעים לחזור לתוכניות הילדים דרך הפרודיה, שעושה שימוש מובהק בסגנון הרטרו. כך, למשל, במערכון של גיתית פישר, הדמות תותית - שמתאפיינת בסגנון ושפה המקושרים למופעי דראג ולתת התרבות הטרנסית בישראל (למרות שהשחקנית סיסג'נדרית) - מספרת על מה שקרה כביכול מאחורי הקלעים של **פרפר נחמד** [סרטון 3], כולל אלימות, יציאה מהארון ותרופות הרגעה. דוגמה נוספת היא "המועדון של שועלי" - פינה קבועה בתוכנית המערכונים **היפופוטם** - אשר הדהדה את **פרפר נחמד** באמצעות התפאורה, הבובות המדברות, המנחה בתפקיד המבוגר המחנך והשירים המותאמים למסר החינוכי [סרטון 4]. מערכונים אלו מבקרים במידת מה את הנעשה בישראל, אולם אינם מערערים על הנחות היסוד של האידאולוגיה הציונית. כך, לדוגמה, עולה ביקורת על תלושי השיי המחולקים בחגים, על מדיניות המחזור, על הקושי להרכיב רדיו במכונית ואפילו על צורת הברכה לאדם שמתעטש, וכל אלו מלווים בשירים על גבול הנונסוס.



היפופוטם, "שועלי - פסח". זכויות: Hipopotam



"תותית פותחת על פרפר נחמד". זכויות: גיתית פישר

ההבנה שהנוסטלגיה לתוכניות הילדים בכלל, ול**פרפר נחמד** בפרט, היא בעיקר משועשעת ולא ביקורתית מתחזקת כאשר דודו זר, המזוהה יותר מכול עם **פרפר נחמד**, משתלב בעצמו במערכונים כאלה. כך, הוא משתתף במערכון רדיו של קבוצת היפופוטם בשם "פרפר נחמד - הפרק האבוד" ומסביר ל"בובות" כי הם תוצר של הנדסה גנטית ומוטציות גנטיות של פסולת גרעינית, וכאשר הוא מנסה לשיר את ההסברים אחת הבובות יורה באוויר ומבקשת "בלי שירים" (nirtz2, 2007). במערכון בשם "שכחתם את דודו", זר חוטף ילד במטרה להזכיר לו מי הוא, ובין היתר "חושף" בשיר את אחורי הקלעים של התוכנית: "איך שכחתם את בץ / הייתה לו וילה על הגב / פרנס שלושה צבונים / סוחר בהרואין עכשיו / [...] ומה עם שבי? / אבד עליו הכלח / הסתבך עם מאפיונרים / שגמרו עליו עם מלח". בתגובה אומרים "מנחי" המערכון:

"נראה שהדמויות הנוסטלגיות במצב לא קל [...] אך נראה שהדור הצעיר מודאג מדברים אחרים", ומזכירים שמות של כוכבי תוכניות ילדים עכשוויים (טו שורט, 2010).

גם כאשר נעשה שימוש בפרפר נחמד כדי להעביר ביקורת, הביקורת נשארת בתחומי הקונצנזוס הישראלי-ליברלי. תופעה זו בולטת בפעילות הדיגיטלית של הטלוויזיה החינוכית, שבה נעשה שימוש רב בתוכניות הילדים המקוריות או המיובאות ששודרה בעבר, להבעת דעה ואף ביקורת על תהליכים עכשוויים. כך, לדוגמה, בתגובה לדבריו של שר החינוך רפי פרץ, שהצהיר כי הוא תומך בטיפולי המרה, הועלה בדף הפייסבוק של החינוכית פוסט הכולל סרטון של השיר "אני תמיד נשאר אני" מתוך פרפר נחמד, עם הכותרת "הנה שר החינוך רפי פרץ, תיקנתי לך" [דימוי 1].



דימוי 1: הפוסט של כאן חינוכית (כאן ארכיון, 2019)

אומנם החינוכית מציגה את העבר כיפה, אולם מטרתה איננה רק להצחיק או לפנות לתחושת "אנחנו" מזויפת, אלא גם לבקר דרכו את המציאות הישראלית בהווה. במילים אחרות, מנהלי דף הפייסבוק של החינוכית מנצלים את הפוטנציאל הגלום בנוסטלגיה ביקורתית, או רפלקטיבית, כדי להביע דעה על המציאות. עם זאת, מאחר שאלו התבטאויות המשויכות לטלוויזיה החינוכית עצמה, הן יכולות להביע ביקורת

מוגבלת בלבד כלפי התכנים שעלו בערוץ בעבר וכלפי המדינה המממנת ערוץ זה.

דוגמה לנוסטלגיה ביקורתית יותר, ואף סאטירית, ניתן למצוא בשיר "גבי ודבי (היפ הופ ציוני)" של להקת הדג נחש [סרטון 5]. השיר עושה שימוש בדמויות מהתוכנית ללימוד אנגלית **גבי ודבי** (הטלוויזיה החינוכית, 1976) כדי לבקר את ההווה הישראלי (של שנת 2002) ולהציג את "כל פרטי המציאות הישראלית העגומה והקשה". לדעת מבקר המוזיקה גידי אביבי, "זה שיר שמתמצת את הרצון של 'הדג נחש' לנוע בין אמירה אישית עם מעורבות חברתית ואף אמירה פוליטית לבין רצונם להציע בידור עשוי כהלכה" (אביבי, 2004). עם זאת, כפי שמציין אביבי, נראה שבסופו של דבר גם בשיר זה "הבידור מנצח", והביקורת מצופה בשכבת אירוניה המטשטשת את המסר הפוליטי.



"גבי ודבי (היפ הופ ציוני)" - הדג נחש

אם כן, הפנייה לתוכניות הילדים מהעבר יכולה לנוע בין "נוסטלגיה פשוטה" ואף "משקמת" לנוסטלגיה רפלקטיבית, אירונית וביקורתית. אולם, אף אחת מהדוגמאות שהובאו עד כה לא הציעה סאטירה נוקבת או ביקורת קונקרטיה על עולות המתרחשות בחברה הישראלית. בחלק האחרון של המאמר אבחן באילו אופנים **היהודים באים** חורגת ממהלך זה, ומציעה מהלך סאטירי ביקורתי ואף "אליס" דווקא דרך תוכניות הילדים.

יהודים באים

היהודים באים עוררה זעם ציבורי עוד לפני עלייתה לאוויר. הסיבה לכך הייתה קדימון שבו הוצגו הרוצחים ברוך גולדשטיין, יגאל עמיר ויונה אברושמי כמשתתפים

בתוכנית ילדים פיקטיבית, השרים ביצוע מחודש לשיר "אני תמיד נשאר אני" מתוך **פרפר נחמד**: "לפעמים אני גיבור ולפעמים רוצח / לפעמים מתנקש ולפעמים טובח / אבל אני רוצח ימני". הקדימון עורר תגובות זועמות מצד פוליטיקאים ואנשי ציבור המזוהים עם הימין, מה שהוביל לדחייה של כמה חודשים בעליית העונה הראשונה לשידור (איזיקוביץ', 2014), וכיום אינו זמין יותר לצפייה [דימוי 2]. עם זאת, התוכנית לא נטשה את הפנייה לתוכניות ילדים כדי להביע ביקורת על החברה הישראלית. כך, חמש העונות שעלו לשידור עד כה כללו מערכונים הפונים ל**פרפר נחמד** ועוסקים באונס, אפליית מזרחים והנכפה, מערכון שבו פיסטוק **מבנית של פיסטוק** (פלד וצחור, הטלוויזיה הלימודית, 1983-1981) חוזר מהטבח בסברה ושתילה, ומערכון שבו הכלב דובי דוברמן, מהתוכנית **הדוברמן החברמן** (לופנפלד-זינקלר, הטלוויזיה הלימודית, 1981) מתגלה כמטרידן מיני סדרתי.



מתוך הקדימון לעונה הראשונה של היהודים באים

את היחס הפרודי בין המערכונים לתוכניות הילדים, או את האופנים שבהם מחקים המערכונים את טקסט המקור, ובעיקר את הסגנון שלו, קל מאוד לזהות דרך התפאורה, המוזיקה ובעיקר נראותן ושמותיהן של הדמויות. במערכונים הפונים ל**פרפר נחמד** נשמרים גם עקרונות מבניים ונרטיביים, כאשר העיקרון המרכזי הוא העמדתו של מה שיובל גוז'נסקי (2019, עמ' 36) מכנה "מבוגר מיטיב", אשר מודרך בובות מתחלפות המייצגות את הילדים הצופים. ההדרכה ב**פרפר נחמד** לוותה לרוב גם בשירים התואמים לנושא, מרכיב שנכלל, בין השאר, בקדימון הגנוז לתוכנית ("אני רוצח ימני") וכן במערכון "פרפר נחמד - יום האהבה" [סרטון 6]. במערכון זה מספר דודו לבובות על המקור ליום האהבה היהודי, ט"ו באב, שכלל אונס נשים, ומבקש מהן לשיר איתו

(לפי המנגינה של "אצא לי השוקה"): "אצא לי לכרם, בחורה יפה אחטוף לי. הבחורה: לא, לא, לא! כך היא תצעק עד אור הבוקר".



היהודים באים, "פרפר נחמד - ט"ו באב". זכויות: כאן 11

אם בטקסט המקורי של **פרפר נחמד** מופיע מבוגר הדואג לרווחת ה"ילדים", שומר על שפה נקייה ומציג מציאות כמעט מושלמת כדי לספק לילדים תחושה של ביטחון והגנה ואף גאווה על זהותם, הרי בפרודיה של **היהודים באים** מתגלה מבוגר אלים, המשתף את הילדים בתכנים קשים, ובמקום לתווך להם את עולם המבוגרים באופן התואם את גילם, חושף בפניהם את המציאות ואת החברה, שהם חלק בלתי נפרד ממנה, במלוא כיעורן. רוצה לומר, בניגוד לשימוש הפרודי והמשועשע בתוכניות הילדים שהוצג למעלה, המערכונים של **היהודים באים** מציעים גם סאטירה ביקורתית, דהיינו טקסט שמתמקד גם בשאלות מוסריות וחברתיות וברצון לשפר את המציאות (Hutcheon, 2000, p. 16). מזווית זו, **היהודים באים** איננה רק "משחק", כפי שמכנה ולדימיר נבוקוב את הפרודיה, אלא ממש "שיעור" - התפקיד שלדעתו על הסאטירה למלא (Nabokov, cited in Hutcheon, 2000, p. 78).

אם כן, כדי להבין את "חומר הלימוד" של מערכוני **היהודים באים**, יש להתעכב גם על הסגנון ההיברידי של התוכנית, הנע בין מציאות (דמויות אמיתיות ואירועים אמיתיים) לבדיה (התרחשויות מופרכות המגולמות בידי שחקנים הפועלים על פי תסריט). טשטוש זה נעשה תחילה בעזרת כותרות המציניות זמן ומקום בתחילת מערכונים שונים (דוגמת "ים סוף, 1200 לפנה"ס" או "זכרון יעקב, 1917"), וכך מעגנות את המערכון ברגע היסטורי או מיתי קונקרטי. אולם המאפיין המרכזי של **היהודים**

באים, המגדיר את הפורמט של התוכנית, הוא השימוש הפרודי בדמויות ואירועים מהעבר היהודי והישראלי כדי לבקר אמונות, תפיסות ואידאולוגיות דומיננטיות בתרבות הישראלית-יהודית. לדוגמה, מאבקים ואישים היסטוריים הזוכים להאדרה ומצוינים ברוב הדר כייצוגים של "גבורה", ואף ממלאים תפקיד מרכזי בנוסטלגיה המשקמת הצינונית - כמו סיפורי בר כוכבא והחשמונאים או מצדה - עוברים דה-מיסטיפיקציה ומוצגים באופן מגוחך ואף ביקורתי. בין המוטיבים החוזרים מדור לדור וממערכון למערכון ישנם שיגעון גדלות, אמונה לא רצינולית באלוהים, עיוורון לנוכח המציאות, הקרבת חיים מיותרת וזלזול בחיי אדם של לא-יהודים.

כניסתן של תוכניות הילדים לתוך רשימת האורחים החשובים בתוכנית היא חלק בלתי נפרד מהמהלך הסאטירי של **היהודים באים**, גם אם במבט ראשון נדמה שהיא תמוהה. הרי מה לאברהם אבינו, משה, הרמב"ם חנה סנש או דוד בן גוריון ולדודו זר, פיסטוק או דובי דוברמן? המשותף לכולם הוא תחושת הנוסטלגיה. אולם אם הראשונים קשורים לנוסטלגיה קולקטיבית המאפיינת את הצינונות (חלמיש, 2012) ולא נחוותה באופן אישי, אלא הועברה כמעין זיכרון תותב (prosthetic memory) לאורך הדורות (Landsberg, 2004), הרי האחרונים נוגעים בנוסטלגיה אישית, או חוויות ממקור ראשון (first-hand experiences) (Cook, 2004, p. 2) של היוצרים והיוצרות ושל חלק ניכר מהצופים והצופות היהודים-ישראלים בני דור מסוים. ערעור על זיכרונות ילדות אלו, או צביעתם בגוונים כהים, הופכת את הביקורת מתאורטית ומרוחקת לכזו שנוגעת גם ברגש ובתחושת השייכות לקולקטיב. לפיכך, תחושת "הנוכחות האמביוולנטית" של העבר בהווה שעשויה להתערור מול פרודיית הרטרו מאופיינת באמביוולנטיות נוספת: תחושת שייכות לקולקטיב ובו בזמן ביקורת עליו. רעיון זה יודגם דרך קריאה טקסטואלית בשלושה מערכונים של **היהודים באים**.

בשוויון נפש, ואף בגאווה ובשמחה, מוות של חפים מפשע מתוך החלטה אלוהית. הפנייה לעבר הנוסטלגי של **פרפר נחמד**, הנתפס אצל צופים רבים בתור "העבר הישראלי", מציגה את הישראלים כילדים תמימים המחזיקים בתפיסה דיכוטומית של אנשים שחייהם "חשובים" לעומת כאלו שחייהם "לא חשובים", או בניסוחה של ג'ודית באטלר, אלו שחייהם מוערכים והמוות שלהם מצער אל מול אלו שחייהם אינם מוערכים ולא ניתן להתאבל על מותם (Butler, 2009, p. 22) - והמערכון יוצא נגד דיכוטומיה זו.

כאשר מה־מה שואלת את דודו, לאחר השיר, איך אלוהים הרג את הבכורים, דודו מדגים עליה ועל בולי שיטות רצח שונות - חניקה, מכות, שרפה - וכך מקבל המונח היבש "מכת בכורות" ממד מוחשי ואלים, כאשר האלימות מופנית אל הבובות שבמקור ייצגו, כאמור, את הילדים הצופים בתוכנית (גוז'נסקי, 2019, עמ' 39). ההיפוך שמציע הטקסט באמצעות הפיכת הבובות/ישראלים לקורבנות, ובכך הטשטוש שהוא מציע בין חיים "חשובים" ו"לא חשובים", מתחדד דרך שילוב זיכרון השואה במערכון. הקונוטציה לשואה עולה לראשונה כאשר דודו מדבר על החיפוש בעליית הגג או במרתף - מונחים החורגים מהעולם הסמנטי של מצרים העתיקה ומקושרים בתודעה היהודית-ישראלית הקולקטיבית לעולם המושגים השייכים לשואה, בעיקר בהקשר של יהודים שהסתתרו מהנאצים, ובראשם אנה פרנק. בסוף המערכון הופכת הרמיזה לאמירה גלויה:

דודו: [...] ואלוהים היה צריך לעבור בית, בית. הוא ולא מלאך, הוא ולא שרף. למרות שחלק הוא כן שרף.

מה־מה: וואו, הוא בטח נורא התעיף.

דודו: נכון, ובגלל זה הוא נח בשואה.

גולי: דודו, מה זה "השואה"?

דודו: אה, את זה אנחנו נלמד בשבוע הבא, ילדים. בינתיים, חג שמח, ילדים!

אין זה המערכון היחיד של **יהודים באים** העוסק בשואה, או ליתר דיוק בזיכרון השואה בישראל ובאופנים שבהם הוא יוצר אדישות בקרב יהודים-ישראלים כלפי מותם של אחרים. למשל, במערכון בשם "קשרים עם מדינות אפריקה" נראה נציג של רואנדה מבקר ביד ושם, מתרשם מהתמונות ומיד מוחתם על עסקת נשק עם ישראל. כך המערכון לא רק מראה כיצד השואה מוכפפת לעקרון החליפין ומומרת חומרית מבחינה כלכלית-מסחרית (צוקרמן וצימרמן, 2002, עמ' 1), אלא גם כיצד התרבות הישראלית אדישה לסבל של אחרים, בעיקר אם יש לה רווח מכך. במערכון זה מצטרפת **יהודים באים** למסורת הסאטירה הישראלית המצביעה על זכר השואה כמניע מרכזי

באידאולוגיה ובמדיניות הישראליות, ובעיקר בהצדקת האלימות כלפי הפלסטינים, ולכן אלמנט מהותי שיש להתייחס אליו (זנדברג, 2008; שטיינר-לבני, 2014). אלימות זו עומדת גם במרכז מערכון נוסף הנשען על **פרפר נחמד**.

פרפר נחמד – נכבה

מאמר זה נפתח בציטוטים משני טקסטים העוסקים ביום העצמאות: האחד הוא פרק **מפרפר נחמד** בשם "פרחים ליום העצמאות", והשני - מערכון של **היהודים באים** הנושא את השם המתריס "פרפר נחמד - נכבה". קשת התגובות של התרבות הישראלית-יהודית לאירועי הנכבה נעה מניסיון למחוק כל זכר לקיום הפלסטיני בשטחה של ארץ ישראל - בין היתר באמצעות העלמת שמות של כפרים פלסטיניים ממפות ישראליות ותיאורי נוף המעלימים כל עבר פלסטיני (קדמן, 2008) - הכחשות גורפות של המעורבות הישראלית בגירוש, הכרה באחריות הישראלית אך המעטה בערכה, ועד להכרה באחריות אך סירוב לקרוא לאירועים בשם "נכבה". רק מיעוט שבמיעוט מאזרחי ישראל היהודים מכיר ב"נכבה" ודורש לדון בה ובהשלכותיה. אניטה שפירא (המכירה בגירוש ומסרבת להשתמש במונח "נכבה") מסבירה תופעה זאת כך: "זיכרון הגירוש ממשיך לנוע באזור הדמדומים שבין המודע לבלתי מודע, בין המודחק והמוכר. אנחנו מעדיפים לא לזכור אותו, כשם שאנו דוחים מזיכרונו אותם קטעי מציאות שאינם נוחים לנו, מעיקים עלינו, או מפריעים לדימוי העצמי שלנו" (שפירא, 2002, עמ' 97).

אולם חל שינוי בתרבות הישראלית מאז שהדברים האלו נכתבו, וזיכרון הנכבה החל לעלות ולצוף מעל פני השטח, תחילה דרך כתיבתם של מי שכוננו בישראל "ההיסטוריונים החדשים" - היסטוריונים שהחלו לערער על נרטיב־העל הציוני ולתהות על מוסריותו של הצד הישראלי, ולאחר מכן דווקא בידי אותם גורמים שרצו להשכיח את אירועי הנכבה. אחד משיאייו של מהלך זה היה "תיקון 40 לחוק יסודות התקציב", שכונה בשיח הישראלי "חוק הנכבה", המסמיק את שר האוצר לבצע קיצוצים נרחבים בתקציביהם של גופים המציינים את יום העצמאות או יום הקמת המדינה כיום אבל, דהיינו כ"יום הנכבה" (פוקס, בלאנדר וקרמניצר, 2015, עמ' 33). בניגוד לכוונתו המקורית, להשכיח את האירועים הקשים, הוא הפך לחלק ממה שמכונה שאול סתר "שיבתה של הנכבה", "שהרי ההגבלה, ההשתקה, האיסור - כך למדנו מפוקו [...] מצויים בלב ליבו של השיח, ביסוד כל תשוקת דיבור" (סתר, 2011).

המערכון של **היהודים באים** מגיב ישירות לחוק זה, מגחיק אותו ובו בזמן מצביע על הסכנה הטמונה בו, לא רק לפלסטינים אלא גם ליהודים. מה שמתחיל כניסיון לשלוט ברגש של הפלסטינים ואיסור לציין רגש זה מתרחב ומוחל על כל מי שלא מסכים עם

מקשרים בין המסרים הרכים והילדותיים של תוכניות הילדים בישראל ובין העמדות המשתיקות והמאיימות שמציגים שרת התרבות, דודו זר, ואולי החברה הישראלית כולה בשנים האחרונות.

הבית של פיסטוק



היהודים באים, "הבית של פיסטוק". זכויות: כאן 11

המערכון "הבית של פיסטוק" [סרטון 8] מציע פרודיה ברורה ומובהקת לתוכנית **בבית של פיסטוק** (להלן: **פיסטוק**), שהיא ספין-אוף (spin-off) לתוכנית **רגע עם דודלי** (צחור, הטלוויזיה החינוכית, 1976-1981). **פיסטוק** סבבה סביב מערכת יחסים בין ילד בשם רגע (המגולם בידי השחקנית הבוגרת ציפי מור) ומבוגר ילדותי בשם פיסטוק (ספי ריבלין). בתחילת המערכון "הבית של פיסטוק" מוצגות כמה שניות מתוך השיר הפותח של התוכנית, ומיד אחריהן נראה רגע (יניב ביטון) יושב ומפרק שעון, כאשר מעליו מופיע הכיתוב "קצת ימינה, מעבר להר, 1982", המתכתב עם שיר הפתיחה של התוכנית. לאחר מונולוג קצר של רגע נכנס פיסטוק (יוסי מרשק) לדירה, עם רובה, מדי צבא וקיטבג, שאותו הוא מכניס למקרר. רגע שואל אותו איך היה בטיול בצפון, וכך מתחיל הדיאלוג הבא:

פיסטוק: רגע. תגיד, יש מצב שאתה אולי הולך היום הביתה?

רגע: מה? למה?

פיסטוק: כי עברו עליי ימים מאוד קשים ואני צריך להיות לבד.

רגע: מה, מה, לא היה לך כיף בטיול שעשית בצפון? לא נהנית?

פיסטוק: לא! לא נהנית! לא היה לי כיף! הייתי בפאקנג סברה ושתילה. רגע: סברה ושתילה! זה מצחיק כל כך להגיד "סברה ושתילה". זה כמו להגיד "צימוק ונרגילה", כמו להגיד "הפופיק של צילה". זה מצחיק להגיד "סברה ושתילה".

פיסטוק: זה לא מצחיק.

אולם רגע לא מוותר, ומנסה לעודד את פיסטוק, בין היתר באמצעות ההצעה להכין לו קקאו. מיד לאחר מכן נראים רגע ופיסטוק יושבים על הספה, רגע שותה שוקו ופיסטוק שותה משקה אלכוהולי. רגע ממשיך להתעקש שפיסטוק יספר לו איך היה "בטיול בצפון". פיסטוק נשבר ומציע להסביר לו בעזרת סרט מצויר, אולם הסרט שבו הם צופים הוא **ואלס עם באשיר** (פולמן, 2008). הסרט גורם לרגע להביע רצון ללכת הביתה, אם כי בתירוץ שהוא קיבל מחזור.

האפקט הקומי של המערכון, או מה שמכונה במערכונים, pay off (Neale, 2001, p. 92), נובע מהמתח בין הסרט **ואלס עם באשיר** (להלן **ואלס**), שהוא אומנם סרט אנימציה אך עוסק בתכנים קשים ממלחמת לבנון הראשונה, ובין תוכנית הילדים **פיסטוק**, שאמורה לעסוק בנושאים קלילים התואמים, לפי התפיסה המקובלת, לרמת ההתפתחות של ילדים וילדות. אם כן, אפשר להבין את הפעולה של המערכון בשתי דרכים מרכזיות: פרודיה על תוכניות ילדים והתפקיד שלקחו על עצמן, להגן על ילדים (ואולי בכך גם לשקר להם), וביקורת סאטירית על העמדה הישראלית בנוגע לטבח סברה ושתילה בעזרת ההתרפקות הנוסטלגית על תוכניות ילדים. אומנם הדגש במאמר זה הוא על הפנייה הנוסטלגית, אולם הדיון בתפקידיה של הטלוויזיה לילדים, בדגש על האופן שבו יוצרה תופסים אותה, יחדד את הבנת המהלך הסאטירי.

טלוויזיה לילדים לא נוצרת בידי הילדים עצמם אלא בידי מבוגרים, כפי שמזכיר בקינגהם, ומכאן שתוכניות טלוויזיה לילדים צריכות להיבחן לא כשיקוף לרצונות או לפנטזיות של הילדים עצמם, אלא בעיקר כהשלכה של האופנים שבהם מבוגרים מדמיינים ילדים (Buckingham, 2002). אחת מהנחות היסוד המרכזיות של רבים מיוצרי ויוצרות הטלוויזיה לילדים היא שעולם הילדים נפרד מבובהק מעולם המבוגרים (גו'נסקי, 2019, עמ' 20), מה שמוביל לפיתוח "תפיסה מגוננת", שעל פיה תפקיד היוצרים להציג את העולם בצורה חיובית, "המרוחקת מהמציאות ועוקפת עימותים וסתירות" (עמ' 232). למרות הניסיון להציג עמדה זו כטבעית והכרחית, ברור שהיא תוצר מובהק של אידאולוגיה, ומה שנחשב "מסוכן" או "מאיים" הוא לעיתים מה שעלול לערער תפיסות הגמוניות של המציאות, ולא דווקא את נפשו של הילד.

כך, לדוגמה, ניל פוסטמן, שהאשים את הטלוויזיה במה שהוא מכנה "אובדן הילדות", מתאר את הסכנות שבחשיפת ילדים לתכנים לא הולמים: "הטלוויזיה אינה חייבת להבדיל בין הקטגוריות 'ילד' ו'מבוגר' [...] אם נוטלים מאיתנו את האמצעים לשמירת סוד, נוטלים מאיתנו את הסוד עצמו. כך גם נעלמת הבושה בנוגע לגילוי עריות, אלימות, הומוסקסואליות ומחלות נפש" (פוסטמן, 1990, עמ' 77). כלומר, לדעת פוסטמן יש להסתיר מפני ילדים זהויות מיניות לא הטרסקסואליות, וכנראה גם מבנים משפחתיים לא הטרונורמטיביים. אולם נשאלת השאלה על מי מגינה הסתרה זו, על הילדים או על המבנה המסורתי (ולעיתים דכאני) של המשפחה? כחלופה לנקודת מבט זו מביא גוז'נסקי (2019, עמ' 238) את הביקורת של ברונו בטלחיים על סיפורי הילדים המודרניים, ומשליך אותה על "התפיסה המגוננת" של יוצרי ויוצרות טלוויזיה לילדים:

הורים רבים מאמינים, כי יש להציג בפני הילד רק מציאות נעימה ודמויות נעימות, המהוות משאת-נפש - לחשפו אך ורק לציידים הוורוד של הדברים. אך הצגה חד צדדית זו **מוזינה את המחשבה בצורה חד צדדית בלבד**, ואילו המציאות איננה רק ורודה. [...] סיפורים בני-זמננו, הנכתבים לגיל הרך, מתחמקים ברובם מבעיות-קיום אלו, על אף שהן שאלות חמורות לכלנו [...] באגדות הרע קיים בדיקו כמו הטוב. למעשה בכל אגדה מתגלים הטוב והרע בדמויות מסויימות ובמעשיהן, **כפי שגם בחיים מצייים הטוב והרוע בכל, והנטייה לשניהם קיימת בפנימיותו של האדם** (בטלחיים, 1980, עמ' 12-13, ההדגשות שלי, א"ח).

כפי שראינו בניתוח המערכונים הנוספים הפונים לתוכניות ילדים, המוטיב המרכזי החוזר בהם הוא הצגת הזהות הישראלית-יהודית כמי שהצדק והטוב הם נחלתה הבלעדית, ואילו הרוע (או חוסר החשיבות) נמצא בצד של האויבים - המצרים או הפלסטינים. אם כן, נראה שיותר מכפי שהמערכונים מבקרים את תפיסת העולם הילדותית של תוכניות הילדים (שהיא כאמור תוצר של תפיסת העולם של המבוגרים), הם מבקרים את החברה הישראלית ששבויה, גם בבגרותה, בתפיסת עולם "ילדותית" זו. במילים אחרות, לא זו בלבד שהתוכניות מסתירות מפני הילדים את האמת, מתוך צרון להגן עליהם, אלא תפיסת העולם הילדותית משתמרות גם בבגרות.

כדי להיטיב להבין את האלטרנטיבה שמציעה **היהודים באים** יש להתעכב על השיח הישראלי-יהודי בנוגע לטבח בסברה ושתילה. נראה כי בדומה לזיכרון הנוכח-נפקד של הנכבה, כך גם הטבח בסברה ושתילה לא נוכח בזיכרון הישראלי הקולקטיבי, כי גם הוא מאלץ את החברה היהודית להתמודד עם כך שהיא לא תמיד נמצאה בעמדת הקורבן בסכסוך הישראלי-פלסטיני, וכי היו "סיטואציות רבות, חוזרות ונשנות, שבהן יהודים-ישראלים הם מחוללי העוול ההופכים אחרים לקורבנות של אובדן חסר תקנה" (אופיר, 2001, עמ' 267). מסיבה זו נתפס **ואלס** כסרט שהחזיר לתודעה הישראלית הקולקטיבית

את הטבח בסברה ושתילה, ואף תובע מהצופים הישראלים-יהודים "לקבל על עצמנו אחריות אתית על הטרור שלא ראינו בזמן" (יוסף, 2008, עמ' 8).

ברם, נראה כי למרות הפנייה ל**וואלס** כטקסט המנכיח את הטרואומה של האירוע, ולמרות ההומור וההגזמה המאפיינים את הסאטירה, או שמא בזכותם, מציע המערכון עמדה רדיקלית יותר מהסרט בנוגע לאחריות של ישראל וחיילי צה"ל לטבח. אף ש**וואלס** מצביע לאורכו על אשמה כלשהי של ההנהגה הבכירה בישראל, הרי מסקנתו הסופית היא שהגיבור "לא ידע" או "לא הבין" מה מתרחש בסברה ושתילה (דובדבני, 2008, עמ' 50; מורג, 2008). מבחינה זו משכפל הסרט דווקא את הנרטיב הישראלי ההגמוני, שעל פיו לא ניתן היה לדעת שהאישור שנתן צה"ל לפלנגות להיכנס למחנות הפליטים יוביל לטבח, ובזמן אמת לא הייתה אפשרות לדעת מה מתרחש במחנות. כך, לדוגמה, טען אריק שרון כמה ימים לאחר הטבח: "לא ידענו [...] לו היינו לרגע אחד חושבים שדבר כזה יכול לקרות, לא היינו נותנים להם להיכנס" (כאן חדשות, 2021), וארבעים שנה מאוחר יותר הצהיר עמוס ירון, שהיה מפקד גזרת ביירות במלחמת לבנון הראשונה: "אם היינו חושבים שהם הולכים להיכנס שם ולרצוח נשים וילדים, לא היינו נותנים להם להיכנס" (כאן חדשות, 2022). מי שמשכפל עמדה זו של הסרת אחריות במערכון של **היהודים באים** הוא רגע, כאשר הוא מנסה לעודד את פיסטוק:

רגע: למה מה קרה לך שם אבל, פיסטוק?

פיסטוק: איך אני אספר לך את זה? אוקיי. אתה זוכר את הפעם ההיא שאני שכחת לנעול את הדלת בטעות, ומוקי הכלב נכנס פנימה והשתולל ושבך את הטלוויזיה ולעס את כל הצעצועים?

רגע: אבל אתה לא יכולת לדעת שככה זה ייגמר, פיסטוק.

פיסטוק: בטח שיכולתי, מוקי פאנט! ואיזה מבט של רצח היה לו בעיניים. וזה בכלל לא שינה לו אם זה צעצועים זקנים או צעצועים ילדים.

למרות המשל הילדותי של פיסטוק, התואם לסוגת תוכניות הילדים, יש בו אמת בסיסית שאינה מופיעה כמעט בתרבות הישראלית - ההנהגה הישראלית וראשי צה"ל ידעו היטב מה תהיה המשמעות של כניסת הפלנגות למחנות. נרטיב זה אומנם נכח בשיח הישראלי מהרגע שנודע על הטבח, אך לרוב הוא טושטש, לעיתים אף בידי אותם אנשים שהנכיחו אותו.⁷ במילים אחרות, למרות הניסיון לייצר נרטיב שעל פיו לצה"ל לא הייתה אפשרות לדעת לפני הטבח ובזמן שהתרחש על הזוועות שנעשו במחנות הפליטים, מה שמסיר ממנו אחריות כביכול, ברור לחלוטין שנרטיב זה לא תואם למציאות. ואלו גם היו המסקנות של ועדת החקירה הממלכתית שהוקמה בעקבות

הטבח, אשר בין היתר קבעה: "מקבלי ההחלטות והמבצעים אחראים בעקיפין למה שבסופו של דבר קרה, גם אם לא התכוונו לכך שהדבר יקרה ורק הסיחו את דעתם מהסכנה הצפויה" (ועדת כהן, 1983, עמ' 65).

נראה שדווקא מסריה של הפרודיה של **היהודים באים** קרובים יותר למסקנות ועדת החקירה מאשר אלו של **ואלס**, והיא איננה מסירה אחריות מהחייל הבודד בתואנה שלא יכול היה לדעת לפני הטבח, או לא ידע תוך כדי התרחשותו, על משמעות ההחלטות של צה"ל. יתרה מכך, המערכון כולל אלמנטים רבים של הדחקה והכחשה, המבטאים את התודעה הקולקטיבית באותם ימים. הראשון שבהם הוא הכותרת "קצת ימינה, מעבר להר, 1982" - המצביעה לא רק על סמיכות בזמנים בין הטבח ובין הצילום והשידור של **פיסטוק**, אלא גם על סמיכות במרחב. האירועים לא התרחשו "אי שם מעבר להר" (ראייה המשתקפת בחלק מהעדויות הצבאיות, גם בכאלו הכלולות ב**וואלס**, שעל פיהן לא ניתן היה לראות מה קורה במחנות), אלא ממש כאן, קצת ימינה מעבר להר. יותר מכך, צפייה בפתח המקורי של **פיסטוק** חושפת שמלכתחילה לא היה מדובר בהר, אלא בתלולית נמוכה. אם רק נסכים להביט, נוכל לראות.

מוטיב ההדחקה ממשיך עם הגעתו של פיסטוק הביתה, כאשר הוא מכניס את הקיטבג למקרר ואת הרובה לתנור (כדי להסתיר אותם מעצמו) ומסרב בתוקף לדבר על חוויותיו. מבחינות רבות עמדה זו משכפלת את עמדת דמותו של ארי פולמן ב**וואלס** ושל חיילים רבים נוספים לאחר המלחמה. כך למשל אחד החיילים שהתראיינו בכתבת חדשות לאחר הטבח נשאל "כשאתה חוזר הביתה, מה אתה אומר?" והשיב: "מה אני אומר? בדרך כלל מנסה לשכוח את זה", וחייל אחר אמר: "[...] אתה שואל אותם אם הוא מרגיש אחריות. הוא לא מרגיש אחריות. אפילו אם הוא ירגיש אחריות אז הוא ידחיק את זה. אתה חייב לשים איזשהו גבול, איזשהו מסך, לדעת להפריד" (כאן חדשות, 2022).

אולם למרות הרצון של פיסטוק לשתוק, נראה שדווקא התמימות של רגע מאלצת אותו לדבר. מבחינה זו ממשיך פיסטוק מסורת של חיילים מדברים, אם בספר **שיח לוחמים** ואם בעדויות שפרסם ארגון "שוברים שתיקה", אשר למרות ההבדלים המהותיים ביניהם פועלים ממניע משותף - רצון לתקן "שגיאה אפיסטמית" בשיח הישראלי הנובעת מ"הפער בין ההיכרות האישית עם מה שאירע בעת שירותם בצה"ל לבין ההתייחסות לאירועים אלו בדיון הציבורי בישראל". (נעמן, 2008, עמ' 227-228).⁸ כך, אף על פי שבתום המלחמה הורגשה נוכחותו של שיח האשמה, גם אם בשוליים, נראה שלאורך השנים התקבעו בשיח הישראלי דווקא ההכחשה וההדחקה, והנרטיב ה"ילדותי" המסווה את אחריותם של הישראלים לטבח נעשה דומיננטי. מכאן שהפנייה

של היהודים באים לתוכנית ילדים איננה נובעת רק מסמיכות הזמנים בין הטבח לשידור התוכנית, בשנת 1982, אלא גם מהרצון למתוח ביקורת על האופן שבו העולם הוורוד והשקרי שתואר בתוכניות הילדים הפך ל"אמת" עבור החברה הישראלית הבוגרת. במובן זה אין מדובר בנוסטלגיה, אלא במציאות שבה עדיין חיים ישראלים רבים.

רוצה לומר, הפנייה לתוכנית הילדים פיסטוק נועדה לבקר תפיסות עולם ילדותיות לכאורה בקרב מבוגרים, יותר מאשר לבקר את התוכנית עצמה. כמו כן, יש משמעות לבחירה בפיסטוק דווקא כמי שאומר את האמת. בניגוד למבוגרים אחרים בתוכניות הילדים של החינוכית, דמותו של פיסטוק לא תפקדה כמבוגר מיטיב אלא ייצגה יותר מכול "טמבליות", דמות שעליה "כל ילד יכול להגיד, איזה טמבל, תראו, אני יודע והוא לא יודע" (יעל גרף, מצוטט אצל גוז'נסקי, 2019, עמ' 37). מבחינה זו, כמו בטקסטים תרבותיים רבים, דווקא "שוטה הכפר" הוא החושף את האמת במערומיה, בניגוד לכל אותם "מחנכים" או "מבוגרים מיטיבים" שדאגו להסתיר אותה במסווה של דאגה לנפשו של הילד.

סיכום



דימוי 3: פורים, רחובות 1982, תחפושת של רגע

נולדתי להורים אשכנזים ילידי הארץ באמצע שנות ה־70, ותוכניות הילדים שהוזכרו כאן ממלאות תפקיד מרכזי בזיכרונות הטפט הטלוויזיוניים שלי. אחת הבובות האהובות עליי בילדותי הייתה בובה של טלֶפֶלָא שתפרה לי אימי; ב־1982, כאשר הייתי בכיתה ב', התחפשתי לרגע מרגע עם דודלי [דימוי 3]; וגם מאוחר יותר מצאתי את עצמי

שר שירים מתוכניות הילדים הללו - בחוגי סיור, בקומזיצים או בזמן שירותי הצבאי. מבחינה זו אני עומד ברוב הסטנדרטים של הסובייקט הישראלי ההגמוני. מצד שני, ולא היה קשה לזהות זאת לאורך המאמר, יש לי ביקורת רבה על התרבות והשיח הישראליים בכל הנוגע לתפיסת המציאות כמחולקת ל"טובים ורעים", למחיקת טראומת הנכבה של הפלסטינים ולטשטוש עוולות שאולי לא גרמתי בעצמי, אך הן נעשו בשמי. מבחינה זו אני מאמץ את דבריהם הנוקבים של עדי אופיר ואראלה אזולאי על המיקום שלי כסובייקט ישראלי: "השטחים הם מה שכל הזמן מוכנס לסוגריים, נשכח, מוכחש. אולי כדי לא להשתגע מגודל הטירוף, מעוצמת הרוע, מהאחריות והאשמה על מעשים שלא עשינו, מעשים שאנחנו מתנגדים להם בקול רם ובכל זאת הם נעשים בשמנו, מכספנו, באמצעות ילדינו" (אזולאי ואופיר, 2008, עמ' 27).

מכאן שבמובנים רבים אני הקהל האידיאלי למערכונים של **היהודים באים** הפונים לתוכניות הילדים מהעבר - הן כמי שמזהה את המקור עליו הם מצביעים והן כמי שמסכים עם הביקורת שהם מעלים. למעשה, למרות הנימה האובייקטיבית לכאורה של המאמר, לא ניתן להתעלם מכך שכתבתי אותו מלכתחילה כי מערכונים אלו העסיקו אותי באופן אישי, ומניה וביה גם הטענות והמסקנות העולות ממנו מושפעות מעמדה זו. אינני הסובייקט היחיד הנמצא בעמדה זו, אולם זו גם לא העמדה היחידה שממנה אפשר לגשת למערכונים אלו. אולם ברצוני לסכם את המאמר דווקא מתוך עמדת סובייקט זו.

כאשר סובייקט מרגיש שהתרבות שבה הוא חי היא חלק בלתי נפרד מזהותו, ובו בזמן יש לו ביקורת כלפיה ואף תחושה של דחייה ממנה, זהו מצב עלול להוביל לדיסונס חריף. כך לדוגמה מתאר נעמן את מיקומם של אלו ש"שברו שתיקה": "הם חשים ניכור מצד החברה הישראלית משום שזו אינה מכירה בהם ובאנשים שנהיו, אך בו בזמן הם חשים שהם חלק בלתי נפרד מאותה חברה שמתוכה ולמענה הפכו למי שהם" (נעמן, 2008, עמ' 228). לעיתים קרובות אותם א/נשים אף שואלים את עצמם, או נשאלים בידי אחרים, מדוע הם נשארים בישראל, אם לתפיסתם המצב כל כך גרוע. שאלה זו אף הלכה והחריפה בזמן כתיבת שורות אלו, שלהי 2023 ותחילת 2024, כאשר לאורך חודשים רבים יצאו עשרות אלפי אזרחים ישראלים לרחובות למחות נגד המהלכים האנטי־דמוקרטיים שמובילה הממשלה הנוכחית, ובשבעה באוקטובר התחולל הטבח שאחריו פרצה מלחמה עקובה מדם. אחת השאלות ששבו ועלו במצב זה היא: האם הדבר היחיד ש"אנחנו" (רוב בעלי ובעלות המקצועות החופשיים) יכולים לעשות הוא להגר מישראל? (לדוגמה: לינדר, 2023; סמולסקי, 2023; פילוט, 2023).

במובנים רבים הסאטירה של **היהודים באים**, במיוחד זו הפונה לזיכרונות הטפט, לאירועים המעוררים נוסטגליה אישית (first-hand experiences), מספקת תשובה, גם אם חלקית, לדיסוננס זה. הרי עבורי, כמו עבור ישראלים רבים אחרים, אין עוד סאטירה הפונה לתרבות הפופולרית בכלל, ולתוכניות ילדים בפרט, שהיא ברורה לי כמו הסאטירה הישראלית. עד כמה שאני עשוי להיות בקיא בתרבות האמריקנית מתוך צפייה בטלוויזיה ובסרטים אמריקניים, אין לי יכולת להבין לעומק את הניואנסים הסאטיריים בה. יותר מכך, לדברי דן ערב (2017, עמ' 78), "הנוסטלגיה פועלת במישור החברתי לביסוס קשרים סולידריים וליצירת תחושת זהות ושייכות קיבוצית ודורית, וזאת תוך גילוי הצדדים המשותפים עם האחרים, שהם חלק מאותו עבר". תחושת שייכות זו עשויה להוביל, ואכן מובילה, לפיתוח רגשות לאומיים ולאומניים, אולם במקרה של **היהודים באים** תחושת השייכות איננה לקולקטיב ישראלי ציוני, אלא לקולקטיב ישראלי ביקורתי. סוג זה של שייכות אומנם מדיר קבוצות רבות, ובראשן פלסטינים ועולים חדשים, אולם הוא יכול לחזק את מי שחש קשר הדוק לתרבות הישראלית אך בו בזמן דוחה רבות מהנחות היסוד שלה.

מכאן שהסאטירה של **היהודים באים** המובעת דרך תוכניות הילדים נותנת קול לאותם סובייקטים ישראלים-יהודים ילידי הארץ, כמו כותב שורות אלו, החשים שייכות חזקה לחברה ולתרבות הישראלית (בין היתר בשל הצפייה בתוכניות הילדים ש"כולם" ראו) ובו בזמן מחזיקים בעמדות ביקורתיות כלפי המעשים שנעשו בשם חברה זו. הפנייה לתוכניות הילדים של ילדותם משייכת אותם מבחינה רגשית לקולקטיב ישראלי, אך זהו קולקטיב שהסובייקט הביקורתי דוחה את הנחות היסוד שלו ואף מודע לאלומות שהוא מפעיל באופן יום-יומי, ולא רק כלפי פלסטינים. במילים אחרות, **היהודים באים** מיישמת את האמירה של בויס שצוטטה בפתח המאמר: "זיכרונות רגשיים אינם פוטרם אותנו מחמלה, שיפוטיות או הרהור ביקורתי" (Boym, 2008, pp. 49-50).

1 הדגש במאמר זה הוא על נוסטלגיה לתוכניות טלוויזיה לילדים, אולם לא ניתן לנתק דיון זה מדיון רחב יותר על השימוש האידיאולוגי של הציונות והתרבות הישראלית בנוסטלגיה. אביבה חלמיש, העוסקת בנוסטלגיה בהיסטוריה הציונית, מציינת שרגש הנוסטלגיה היה דומיננטי בשלביה הראשונים של הציונות, כאשר הנוסטלגיה לארץ ישראל הכילה יסודות של רומנטיזציה של העבר ו"כמיהה לארץ ישראל כפי שהיא מצטיירת מתיאורי התנ"ך" (חלמיש, 2001, עמ' 750), כאשר בהמשך פנתה הנוסטלגיה הציונית לשלושת גלי העלייה הראשונים, שנתפסו אידיאליסטיים יותר מהבאים אחרים (עמ' 761). מבחינה זו הלאומנות הישראלית אינה שונה מעלייתו של כל לאום אחר, וכפי שמוסיף דן ערב (2017, עמ' 79): "כינונה של המדינה המודרנית נוסח המאה ה-19 כרוך במהלך נוסטלגי ליצירת זהות סביב עבר משותף". כפי שמראה מירי טלמון במחקרה על קולנוע (ובמשתמע, גם על טלוויזיה), יש כוח מיוחד בחיזוק רגש נוסטלגי באמצעות "החזיון הקולנועי הממחזר תקופות עבר, והפסקול המחייב נעימות ושירים שהפכו לאובייקטים נוסטלגיים בתרבות" (טלמון, 2001, עמ' 17). עם זאת, המאמר הנוכחי לא יעסוק בנוסטלגיה לאירועים היסטוריים, מיתיים או אמיתיים, למרות שאלו מופיעים למכביר במערכונים אחרים של **היהודים באים**. דיון בשימוש של הסדרה בנוסטלגיה לימי התנ"ך ולראשית ימי הציונות יישמר לעת אחרת.

2 תרגומי כל הציטוטים שמקורם באנגלית הם שלי, א"ח.

3 פאראטקסט הוא סוג של אינטרטקסטואליות בין טקסט "ראשי" (במאמר זה, המערכונים של **היהודים באים**) לטקסטים הצמודים אליו, פיזית או רעיונית, אשר מספקים מעין כניסה או שער אל הטקסט. על פי ז'ראר ז'נט, הפאראטקסט מספק לטקסט מסגור משתנה, פרשנות רשמית ולא רשמית, שאפילו "הטהרנים בקרב הקוראים", אלה שנוטים להימנע מללמוד על הטקסט מגורמים חיצוניים, אינם יכולים להתעלם ממנו בקלות כפי שהיו רוצים וכפי שהם מתיימרים (Genette, 1997, p. 3).

4 לאורך השנים נראו בטלוויזיה מספר אופנים של "חזרה לעבר", ובהם דרמות תקופתיות, שידור חוזר (rerun), איחוד (reunion show), החייה (revival) ואתחול (reboot) - תופעות שגברו עם עליית חברות הסטרימינג (Loock, 2018; Pallister, 2019).

5 מתוך התוכניות **ראש כרוב** (אליגון רוז וניסים, הטלוויזיה הישראלית, 1975) ו**מה פתאום?** (אדר ובן דור, הטלוויזיה הלימודית, 1976-1981), בהתאמה.

6 התגלמות נוספת של "נוסטלגיה פשוטה" לתוכניות העבר היא חזרתה של **זהו זה!** (טירמן, הטלוויזיה הלימודית, 1978-1993; כאן 11, 2020-) ללוח השידורים של הערוץ הציבורי בזמן הקורונה. כפי שמראים וינדזברג ברשת ובניזמן (2023), על אף החזות של תוכנית סאטירה והמערכונים ה"מבקרים לכאורה את התנהלות המדינה" (עמ' 232), החייה של **זהו זה!** מציעה נוסטלגיה המסייעת לחיזוק הלכידות הקבוצתית משום שהיא מזכירה לצופים את העבר המשותף והמאחד. לטענתם, הנוסטלגיה "היא העיקר ולא הסאטירה. ההומור מאחד, ולא רק לועג ומגחך" (עמ' 233). כמו כן, "ניכר שהתוכנית שאפה להעמיד מנגנון מנחם ומלכד דרך מגוון סממנים של 'מדורת השבט' הישראלית", כולל "חידוש שירים נוסטלגיים ומחוות לתכנים פופולריים" (עמ' 247).

7 כך, לדוגמה, עמוס ירון מודה כי "היו כאלה כבר במודיעין שטענו: 'רבותיי, אל תיתנו להם להיכנס'", ואף אמר דברים ברוח דומה בוועדת החקירה ב-1983: "אני מכיר את נורמות ההתנהגות שלהם [של הפלנגות] והם לא אותם נורמות של צה"ל". גם העיתונות בישראל לא הסתירה את עצימת העיניים של צה"ל, ובכתבת חדשות בטלוויזיה הישראלית זמן קצר לאחר הטבח אומר הכתב אהוד יערי: "אנשי הפלנגות שפעלו כאן היו יחידה מיוחדת בפקודו של אלי חובייקה [...] איש שנתפרסם במעשי אכזריות קודמים" (כאן חדשות, 2022).

8 דברים ברוח דומה עולה בדבריו של אחד החיילים שהתראיינו לטלוויזיה מיד לאחר הטבח: "כתבתי לחברים שלי ש.... מה שקרה באמת, מה שאני חושב שצריך לעשות, שיפציצו את העיתונות במכתבים על... שהעם יידע מה קורה. שלא יספרו סיפורים. שלא יספרו שאנחנו לא אשמים או כל מיני דברים כאלה. אני ביקשתי מחברים שלי שיצעקו כי אני לא יכול מכאן, בתור חייל, לעשות את זה" (כאן חדשות, 2021).

9 מתוך התוכנית **טֶלְפֶּלָא** (ויסלר, הטלוויזיה הישראלית, 1975-1979).

רשימת המקורות

- YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=67jeWa-8XMw>. nirtz2 (2007, 17 בדצמבר). **פרפר נחמד - הפרק האבוד**.
- uz72777 (2017, 10 ביוני). **דודו זר:אומני השמאל לא יותר טובים מכל אחד אחר במדינה; השרה רגב עושה עבודה יוצאת מן הכלל**. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ubDKW5LcZJk>
- אביבי, ג' (2004, 21 ביוני). כשהדגים מתחילים לשיר. **הארץ**. <https://www.haaretz.co.il/gallery/2004-06-21/ty-article/0000017f-f43a-d487-abff-f7fe66230000>
- אדר, ת' ובן דור, ב' (1976-1981). **מה פתאום?** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה החינוכית. אופיר, ע' (2001). עבודת ההווה: מסות על תרבות ישראלית בעת הזאת. הקיבוץ המאוחד.
- אזולאי, א' ואופיר, ע' (2008). **משטר זה שאינו אחד: כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר**. רסלינג.
- איזיקוביץ, ג' (2014, 21 במאי). מה מעידה פסילת התוכנית "היהודים באים" על מצב הסאטירה. **הארץ**. <https://www.haaretz.co.il/gallery/television/2014-05-21/ty-article/premium/0000017f-f62c-d5bd-a17f-f63e67900000>
- אליגון רוז, ת' וניסים, ר' (1975). **ראש כרוב** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה הישראלית.
- אלכסנדר, ד' (1986). **ליצן החצר והשלט: סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) 1984-1984**. הקיבוץ המאוחד.
- בטלהיים, ב' (1980). **קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד** (תרגום: נ' שליפמן). רשפים.
- ביזר, א', מרוס, נ' וגרוס, י' (2014-). **היהודים באים** [תוכנית טלוויזיה]. הערוץ הראשון וכאן 11.
- גו'נסקי, י' (2019). **מדודלי לדיגיטל: 50 שנות טלוויזיה לילדים בישראל**. האוניברסיטה הפתוחה.
- ג'יימסון, פ' (2008). **פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר** (תרגום: ע' גינצבורג-הירש). רסלינג.
- דובדבני, ש' (2013). "כל עוד אתה מצייר ולא מצלם זה בסדר": סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט **ואלס עם באשיר**. מכאן, 13, 50-67.
- וולך, ל' (2013, 19 בדצמבר). לוח השידורים החדש שהשיקה החינוכית: יהיה לילדים למה להתגעגע כשיגדלו. **וואלה**. <https://e.walla.co.il/item/2704809>

וינדזברג ברששת, ר' ובזימן, י' (2023). "אם תמשיכו להפיץ את המחלה והמספרים ימשיכו לעלות, אז נחזור שוב ושוב": נוסטלגיה בשירות ארץ ישראל הישנה והטובה בעונה השנייה של "זהו זה" בתקופת הקורונה. **קריאות ישראליות**, 3, 226-254.

ויסלר, י' (1975-1979) **טֵלֶפֶּלֶא** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה הישראלית.

ועדת כהן (1983). **דו"ח ועדת החקירה במחנות הפליטים בביירות (סברה ושתילה)**.

זמברג, א' ופוקס, א' (1997-2000). **פלורנטין** [סדרת טלוויזיה]. ערוץ 2.

זנדברג, א' (2008). "דכאז? זה כאן מעבר לפינה": תרבות פופולארית, הומור וזיכרון השואה. **מסגרות מדיה**, 2, 86-106.

חלמיש, א' (2012). הנוסטלגיה בהיסטוריה ובהיסטוריוגרפיה הצינונית. בתוך מ' חזן וא' כהן (עורכים), **תרבות, זיכרון והיסטוריה** (כרך ב, עמ' 647-765). אוניברסיטת תל אביב ומרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי.

חרל"פ, א' (2016). **הטלוויזיה שאחרי: דרמה ישראלית חדשה**. רסלינג.

טו שורט [2010, 13] [Tooshortformodeling בפברואר]. **דודו זר - שכחתם את דודו**. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Mgw7T5wwJ-k>

טירמן, ר' (1978-1993, 2020-) **זהו זה!** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה הלימודית; כאן 11.

טלמון, מ' (2001). **בלוז לצבר האבוד: חברות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי**. האוניברסיטה הפתוחה ואוניברסיטת חיפה.

טלמון, מ' וליבס, ת' (2000). אומרים ישנה ארץ: מקום וזהות בסדרות הטלוויזיה פלורנטין, ובת"ים ניר-יורק, **קשר**, 27, 41-48.

יוסף, ר' (2008). ראיות ויזואליות: היסטוריה וזיכרון בקולנוע הישראלי. **ישראל**, 14, 1-11.

כאן 11 [כאן 11 - תאגיד השידור הישראלי] (2017, 3 בדצמבר). **היהודים באים | עונה 3 - הבית של פיסטוק**. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lARnYYy9DUU>

כאן 11 [כאן 11 - תאגיד השידור הישראלי] (2017, 21 בדצמבר). **היהודים באים | עונה 3 - פרפר נחמד נכבה**. YouTube. <https://youtu.be/MB4D5H2nngw>

כאן 11 [כאן 11 - תאגיד השידור הישראלי] (2017, 28 בדצמבר). **היהודים באים | עונה 3 - פרפר נחמד ט"ו באב**. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=896GSCtr7y8>

כאן ארכיון - אוצרות השידור הישראלי (2019, 14 ביולי). **הנה שר החינוך רפי פרץ, תיקנתי לך**. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=452549452198476>

כאן חדשות [כאן | חדשות - תאגיד השידור הישראלי] (2021, 17 בספטמבר). **גופות ברחוב ועוקות שבר: טבח סברה ושתילה**. YouTube. <https://youtu.be/4jn-dQ-bSZY>

כאן חדשות | כאן | חדשות - תאגיד השידור הישראלי [2022, 24 באוגוסט]. "איך הסתמכנו על בעל ברית מפקפק כזה?": 40 שנה לטבח סברה ושתילה. YouTube. <https://youtu.be/M5j4wTiLdJk>

Ynet. <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4046207,00.html> ילדות נשכחת. (2011, 24 במרץ).

ליון, ד' (2011, 7 במרץ). במעמד צד אחד. **העין השביעית**. <https://www.the7eye.org.il/12558>. לופנפלד-וינקלר, ל' (1981). **הדוברמן החברמן** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה הלימודית.

לורי, ק' (2006). לכל דבר זמן ומקום לכל חפץ: ערוצי הילדים. בתוך ד' למיש (עורכת), **לגדול עם הטלוויזיה: המסך הקטן בחייהם של ילדים ובני נוער (מקראה)** (עמ' 241-260). האוניברסיטה הפתוחה.

לינדר, ר' (2023, 6 בספטמבר). בריחת מוחות? לפחות 800 רופאים ורופאות מומחים מבקשים לצאת לחו"ל ב-2023. *The Marker*. <https://www.themarker.com/news/health/2023-09-06/ty-article/premium/0000018a-667f-db76-afaf-ffff2bce0000>

מורג, ר' (2008, 26 ביוני). הגיבור נתקע בגילוי. **הארץ**. <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=996563>

מיטלמן, ב' (2009, 22 בינואר). תכניות הילדים של פעם חוזרות. *Mako*. <https://www.mako.co.il/entertainment-tv-media/tv/Article-13b6529380dfe11004.htm>

נעמן, ע' (2008). עלייתם ונפילתם של יפי הנפש: קריאה ב"שיח לוחמים" ובעדויות "שוברים שתיקה". **תיאוריה וביקורת**, 33, עמ' 225-238.

סמולסקי, ר' (2023, 8 ביוני). "מאות פניות בחודש, לא ראינו מספרים כאלה בעבר": הגירת ההייטקיסטים צוברת תאוצה. *tech12*. <https://www.tech12.co.il/index-career/Article-4b90dbbcf6b9881026.htm>

סתר, ש' (2011). שובה של הנכבה. **ארץ האמורי**. <https://haemori.wordpress.com/2011/05/15/naqba>

ערב, ד' (2017). **מתים לראות: מלחמה, זיכרון וטלוויזיה ישראלית**. רסלינג.

פולמן, א' (2008). **ואלס עם באשיר** [סרט]. Sony Pictures Classics.

פוסטמן, נ' (1990). **אבדן הילדות** (תרגום: י' כפרי). ספריית הפועלים והקיבוץ הארצי.

פוקס, ע', בלאנדר, ד' וקרמניצר, מ' (2015). **חקיקה אנטי-דמוקרטית בכנסת ה-18 (2009-2013)**. המכון הישראלי לדמוקרטיה. https://www.idi.org.il/media/4058/anti_democratic_legislation.pdf

- פילוט, א' (2023, 10 ביולי). בריחת המוחות מישראל כבר החלה - תראו איך זה נגמר בארגנטינה. [ככליסט](https://www.calcalist.co.il/local_news/article/b1wihbdy3). https://www.calcalist.co.il/local_news/article/b1wihbdy3
- פיסק, ג' (1995). טלוויזיה: פוליסימיות ופופולאריות. בתוך ד' כספי (עורך), **תקשורת המונים - מקראה** (עמ' 173-190). האוניברסיטה הפתוחה.
- פלד, ח' וצחור, ש' (1981-1983). **בית של פיסטוק** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה הלימודית. צוקרמן, מ' וצימרמן, מ' (2002). **חושבים גרמניה: דיאלוג ישראלי**. רסלינג.
- צחור, ש' (1976-1981). **רגע עם דודלי** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה החינוכית.
- צחור, ש' (1982-2004). **פרפר נחמד** [תוכנית טלוויזיה]. הטלוויזיה הלימודית.
- קדמן, נ' (2008). **בצידי הדרך ובשולי התודעה: דחיקת הכפרים הערבים שהתרוקנו ב-1948 מהשיח הישראלי**. ספרי נובמבר.
- רוטה-גבאי, א' (2017, 30 באפריל). נוסטלגיה: מסע לרגל שנת ה-50 לטלוויזיה הישראלית. *Mako*. <https://www.mako.co.il/judaism-inspiration-magazine/religious-women/Article-73c7a50a46fbb51006.htm>
- שטיינר-לבני, ל' (2014). סאטירה ושואה - דחיה ואשרור של הזכרון ההגמוני ב"ארץ נהדרת". **הומר מקוון**, 3, 6-18.
- שלם, מ' (2018, 16 ביולי). לא רק נוסטלגיה: על חשיבות הטלוויזיה החינוכית. **מקור ראשון**. [/https://www.makorishon.co.il/opinion/62869](https://www.makorishon.co.il/opinion/62869)
- שפירא, א' (2002). חרבת חזעה - זיכרון ושכחה. **סדן**, 5, 45-97.
- Bourdon, J. (2003). Some sense of time: Remembering television. *History & Memory*, 15(2), 5-35.
- Bourdon, J., & Kligler-Vilenchik, N. (2020). Remembering television in mainstream Jewish Israel: From one-channel nation to commercial tribalization. In M. Talmon & Y. Levy (Eds.), *Israeli television* (pp. 19-34). Routledge.
- Boym, S. (2008). *The future of nostalgia*. Basic Books
- Buckingham, D. (Ed.) (2002). Introduction: The child and the screen. *Small screens: Television for children* (pp. 1-14). Leicester University Press
- Burton, G. (2000). *Talking television: An introduction to the study of television*. Oxford University Press
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.
- Cook, P. (2004). *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*. Routledge

- Creeber, G. (2006). Analysing television: Issues and methods in textual analyzing. In G. Creeber (Ed.) *Tele-vision: An introduction to studing television* (pp. 26-43). BFI
- D'Arma, A., & Steemers, J. (2010). Public service media and children: Serving the digital citizens of the future. In P. Iosifidis (Ed.), *Reinventing public service .communication: European broadcasters and beyond* (pp. 114-127). Springer
- .Davis, F. (1979). *Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia*. Free Press
- .Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. U of Nebraska Press
- Grainge, P. (2000). Nostalgia and style in retro America: Moods, modes, and media recycling. *The Journal of American Culture*, 23(1), 27-34. https://doi.org/10.1111/j.1537-4726.2000.2301_27.x
- Gripsrud, J. (2010). Television in the digital public sphere. In J. Gripsrud (Ed.), *Relocating television: Television in the digital context* (pp. 3-26). Routledge
- Hartley, J. (2002). Textual analysis. In T. Miller (Ed.), *Television studies* (pp. 29-33). BFI
- Hirsch, M., & Spitzer, L. (2003). "We would never have come without you": Generations of nostalgia. In K. Hodgkin & S. Radstone (Eds.), *Contested pasts: The .politics of memory* (pp. 79-96). Routledge
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. University of Illinois Press
- Hutcheon, L., & Valdés, M. J. (2000). Irony, nostalgia, and the postmodern: A dialogue. 10391/1080בב/Poligrafias, 3, 29-54. <http://hdl.handle.net>
- Kompare, D. (2006). *Rerun nation: How repeats invented American television*. Routledge
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Columbia University Press.
- Loock, K. (2018). American TV series revivals: Introduction. *Television & New Media*, 19(4), 299-309. <https://doi.org/10.1177/1527476417742971>
- .Marriott, S. (2007). *Live television: Time, space and the broadcast event*. Sage
- Messenger-Davies, M. (2001). Studying children's television. In G. Creeber (Ed.), *The .television genre book* (pp. 114-115). Bloomsbury
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American .culture*. Routledge

- Mittell, J. (2015). Children's television as genre. In G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (pp. 112-113). Bloomsbury
- Neale, S. (2001). Sketch comedy. In G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (pp. 92-93). Bloomsbury
- Nelson, J. L. (1990). The dislocation of time: A phenomenology of television reruns. *Quarterly Review of Film and Video*, 12(3), 79-92. <https://doi.org/10.1080/10509209009361354>
- Pallister, K. (2019). *Netflix nostalgia: Streaming the past on demand*. Rowman & Littlefield
- Piper, H. (2015). The way we watched: Vintage television programmes, memories, and memorabilia. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 4(2), 123-142. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15201>
- Rankin, S. & Neighbors, R. C. (Eds.). (2011). Introduction. Horizons of possibility: What we point to when we say science fiction for children. *The galaxy is rated G: Essays on children's science fiction film and television* (pp. 1-13). McFarland
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. Faber and Faber
- Strangelove, M. (2015). *Post-TV: Piracy, cord-cutting, and the future of television*. University of Toronto Press