

מסגרות מדיה
כתב עת ישראלי לתקשורת

6

מערכת כתב העת

תמר אשורי, אוניברסיטת בן-גוריון ומכללת ספיר
שושנה בלום-קולקה, האוניברסיטה העברית
הלל נוסק, המכללה למנהל – המסלול האקדמי
עקיבא כהן, אוניברסיטת תל-אביב
תמר כתריאל, אוניברסיטת חיפה
נועה לפלר-אלפנט, נציגת הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו
מוטי נייגר, המכללה האקדמית נתניה
רבקה ריב"ק, אוניברסיטת חיפה
עמית שכטר, אוניברסיטת מדינת פנסילווניה
תמיר שפר, האוניברסיטה העברית

מסגרות מדיה

כתב עת ישראלי לתקשורת

6

עורך

עקיבא כהן

תשע"א (2011)
האגודה הישראלית לתקשורת
הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו

**Media Frames:
Israeli Journal of Communication**

Akiba A. Cohen, Editor

עריכת לשון: מירי הורביץ בת-משה
עיצוב השער: ליאור ניגר
ההפצה: האגודה הישראלית לתקשורת
בית ספר סמי עופר לתקשורת
המרכז הבינתחומי הרצליה
רחוב כנפי נשרים
הרצליה 46150
www.israel.com.asso@gmail.com

©

כל הזכויות שמורות
לאגודה הישראלית לתקשורת
בית ספר סמי עופר לתקשורת
המרכז הבינתחומי הרצליה
רחוב כנפי נשרים
הרצליה 46150

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם,
לאחסן במאגר מידע, לשרר או לקלוט
בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי, מכני
או אחר כל חלק שהוא מן החומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מן המו"ל.

מסת"ב 978-ISBN 965-493-337-7

הודפס בישראל
דפוס "פרינטיב", רחוב בית הדפוס 20, ירושלים

תוכן העניינים

ז דבר העורך

ט דבר העורכת האורחת

מאמרים מקוריים

איתי חרל"פ

1 זו לא טלוויזיה, זה "בטיפול": דיון בשיח האיכות של "בטיפול"

עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-ליבני

31 היברידיות בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון

דפנה למיש

61 "הבנים על הבנות": מיפוי מגדר ומשפחה של תכניות טלוויזיה לילדים בישראל

חננאל רוזנברג ויפעת מעוז

89 "מפגש עם האויב": התקבלות ריאיון טלוויזיוני עם מחבלת בקרב בני נוער יהודיים נציים בישראל

119 תקצירים לוועזיים

דבר העורך

שלום לקוראי "מסגרות מדיה",

גיליון זה של "מסגרות מדיה" משלים שלוש שנים של הופעת כתב העת. כאשר נעניתי להצעה להיות עורך כתב העת ידעתי שהמלאכה לא תהיה קלה. היו לי ציפיות, תקוות וחרדות. מצד אחד סברתי שתהיה זרימה מתמדת של כתבי יד, שכן הנה נוצרה סוף סוף אכסניה למאמרים בעברית, ולצערי קצב הגעתם של כתבי היד למערכת כתב העת אינו משביע רצון. מצד אחר סברתי שיהיה קשה בקהילה קטנה כשלנו לשכנע את החברים לקבל על עצמם את תהליך השיפוט, אבל בתחום זה דווקא זכיתי לשיתוף פעולה רב.

גיליון 6 הוא גיליון מיוחד שעניינו הטלוויזיה בישראל. הנהלת הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, אשר מממנת את הוצאתו לאור של כתב העת, קיוותה שבכתב העת בכללו יהיו מאמרים רבים יותר מאלה שהגיעו עדינו ושעניינם הטלוויזיה הישראלית. מעניין שמדיום זה דווקא, שהוא עדיין כה מרכזי בחברה הישראלית בת זמננו, זוכה לתשומת לב מחקרית מעטה מאוד. ובכן כדי לעודד פרסום מאמרים בתחום הטלוויזיה החלטנו להוציא לאור גיליון נושאי שרובו ככולו הוא "כאן ועכשיו" של מדיום זה.

פנינו לד"ר מירי טלמון בבקשה להיות עורכת אורחת של הגיליון. בעקבות "קול קורא" שהכניח ופניות למספר חוקרים, הגיעו אלינו יותר מעשרה מאמרים. לאחר סינון מוקדם של המאמרים, מסיבות שונות, נשלחו בסופו של דבר עשרה מאמרים לשיפוט, על פי המדיניות הרגילה של כתב העת: למעט מאמר אחד, שקראוהו שני שופטים, את כל שאר המאמרים קראו והעריכו כרגיל שלושה שופטים שזהותם נשמרה חסויה. את זהות השופטים קבענו יחד, מירי טלמון ואני. השיפוט היה קפדני מאוד, ובדרך כלל ניכרה תמימות דעים בין השופטים לגבי כל אחד ואחד מן המאמרים. בתום המיון הראשון נותרו חמישה מאמרים, ומחבריהם נתבקשו לתקנם בהתאם להמלצות השופטים. בסופו של דבר רק שני מאמרים עמדו בשני הקריטריונים: רלוונטיות לנושא הגיליון ורמה מחקרית גבוהה.

אני חייב להודות שהייתי מוטרד מכך ואף חששתי לגורל הגיליון המיוחד. ואולם באותה תקופה המשיכו להגיע אל המערכת מאמרים שלא במסגרת ה"קול

קורא". לשמחתי, שני מאמרים שעברו את תהליך השיפוט עסקו אף הם בטלוויזיה, וכך בגיליון מיוחד זה מופיעים ארבעה מאמרים.

בדבר העורכת האורחת מתייחסת מירי טלמון לשניים מהם. אציין כאן אפוא את שני האחרים. מאמרה של דפנה למיש עוסק במיפוי דימויי מגדר ומשפחה במדגם תכניות הטלוויזיה לילדים המשודרות בישראל. המחקר והמאמר בעקבותיו הם חלק ממחקר השוואתי בין-לאומי רחב. מאמר תיאורי זה מצביע על הדומיננטיות של שידורי רכש בישראל, בדומה למצב במדינות אחרות, ובעיקר על מקומן המרכזי של תכניות אנימציה. העולם החברתי המוצג בתכניות מורכב בעיקרו מִבְּנִים לְבָנִים ממעמד בינוני מבוסס. במרבית התכניות אין ייצוג למשפחה מסוגיה השונים, ואילו במקומות שהיא נוכחת היא משמרת מבנים מסורתיים שאינם משקפים את התמורות החברתיות בעולם המשפחה והתעסוקה. המאמר מעלה שאלות לגבי תרומתם של דימויים אלה לסוציאליזציה מגדרית של ילדים, כמו גם לגבי הבנת התופעה כחלק מן הגלובליזציה של התרבות הפופולרית לילדים.

מאמרם המשותף של חננאל רוזנברג ויפעת מעוז עניינו הדרך שבני נוער בעלי השקפה פוליטית נצית מגיבים לריאיון טלוויזיוני עם מחבלת מתאבדת. זהו מאמר מתחום ה"ז'אנר הפרסונלי", התופס מקום נרחב במדיה בשנים האחרונות. ז'אנר זה, המציג את הצדדים האישיים של המרואיין ומעניק לו במה כפרסונה חדשותית, נתון במחלוקת ציבורית חריפה. באמצעות שאלונים וקבוצות מיקוד ניתחו החוקרים תמונה מורכבת של תגובות הצופים כלפי המרואינת. אמנם התגובה השלטת כוללת עוינות, כעס ושנאה בולטים, אולם בתגובה זו מעורבים במידה ניכרת סימפתיים ובעיקר רחמים וחמלה, העולים בבירור במהלך הצפייה. בניסיון לפתור דיסוננס רגשי זה זיהו החוקרים בקרב הצופים שימוש באסטרטגיות "ריכוך" שונות: "ניתוק" ו"מחיקה" ביחס לדמות המחבלת, "האשמה" ביחס לתפקיד המראיין ו"השלכה" ביחס לכוחם החזק של אמצעי התקשורת ולהשפעתם על רגשות הצופה הפסיבי.

כמו תמיד, גם הפעם אני מבקש להודות ללקטורים שהקדישו מזמנם לקריאת כתבי היד ולהערותיהם התורמות: אילן אבישר, אלי אברהם, יהודית אורבך, קרן אייל, עוזי אלידע, תמר אשורי, ז'רום בורדון, שושנה בלום-קולקה, אינס גבל, גונן הכהן, מיכל חמו, נורית טל-אור, נעם יורן, מוסטפה כבהא, יונתן כהן, תמר כתריאל, דוד לוי, תמר ליבס, דליה לירן-אלפר, רעיה מורג, הלל נוסק, מוטי ניגור, גלעד פדבה, ירון פלג, יריב צפתי, עמית קמה, דני קפלן, מוטי רגב, ריבקי ריב"ק, לימור שיפמן, אסתר שלי-ניומן, דב שנער ונעמה שפי. יעמדו כולם על התודה ועל הברכה.

פרופ' עקיבא כהן

דבר העורכת האורחת

חקר הטלוויזיה כחקר התרבות

בשנות התשעים חלה בתרבות הישראלית תמורה דרמטית, אם לא מהפך של ממש: לצד תהליך השלום והקייטוב הפוליטי ההולך ומתעצם בין יונים ובין נצים ניכרו עייפות כוללת מתובענות החברה והלאום והתכנסות פנימה מן המרחב הציבורי אל המרחב הפרטי. יותר מכול התבטאה הפניית עורף זו לסדר היום הלאומי בהסתגרות בבית הפרטי ובמימוש האישי במדיום של היום-יום האינטימי בזירה הביתית והמשפחתית: הטלוויזיה.

מראשית שנות התשעים הטלוויזיה בישראל נתונה בהתהוות מתמדת ובתמורות רבות משמעות לא רק מבחינה טכנולוגית ומוסדית. הופעת ערוצים מסחריים על זכייניהם השונים והצטרפות הכבלים והלוויין לשדה התרבותי החדש אינן תוספת כמותית גרדא של ערוצים ויצרני תרבות. מדובר בתמורה איכותית מרחיקת לכת המבטאת שינוי תרבותי וחברתי עמוק וגם, כדרכה של תרבות התקשורת, בתמורה המזינה והמאייכת את השינוי הזה. מעתה הופכת הטלוויזיה למרחב ציבורי שבו מתנהלים לא רק הדיונים והוויכוחים הפוליטיים. הישראלים חווים את מרבית האירועים הציבוריים והקיבוציים – שנהגו לחגוג אותם ברחובות, בבית העם, במועדוני הנוער, במצעדים, בכיכרות ובאולמות הציבוריים – מול מרקע הטלוויזיה.

יתר על כן: סדר היום הישראלי החדש, המפנה את העם והמולדת מן המאווה והמדומיין הקולקטיבי לטובת הבית וחיי היום-יום, משנה דרמטית לא רק את אמצעי התקשורת ואת אתרי הייצור התרבותיים הרלוונטיים להוויה התרבותית החדשה. גם התכנים, הסוגות, מושאי ההזדהות, הגיבורות והגיבורים, או ליתר דיוק גיבורי התרבות והאייקונים התרבותיים הרלוונטיים, משתנים. הטלוויזיה וסוגותיה הייחודיות הן עתה האתר המרכזי שבו מתנהלים המשא ומתן והדיון על זהות ישראלית. בחדשות ובדרמות הטלוויזיוניות, בטלנובלות ובאופרות הסבון המקוריות, בשעשועונים ובתכניות הבידור והמציאות, בתכניות השירה

והאירוח, בעשייה הדוקומנטרית ובקטירות האנימציה מתנהלים שוב ושוב המאבק והדיון בדבר פוליטיקת הזהויות: גבולותיה של הישראליות והגדרתם החוזרת ונשנית ביחס ל"אחר": העולה החדש, הערבי הפלסטיני, מהגר העבודה, הדתי האורתודוקסי, המתנחל והחוזר בתשובה, איש הצבא והקיבוצניק, אליטות ישנות ואליטות חדשות. כאן מתנהל השיח על מקום, על אתניות, על מגדר, על זיכרון קיבוצי ועל היסטוריה ישראלית. כאן מתנהל הוויכוח על ערכי יסוד בתרבות ועל עצם קיומה של תשתית תרבותית אחידה. כאן מתקיימים ריטואלים של השתתפות, התרפקות נוסטלגית על מה שהיה וביטויים של דפוסי תרבות ותקשורת קיבוציים שלא איבדו את כוחם, כמו אתוס הגיבוש וטקס המתיחה.

הייצור התרבותי הער בטלוויזיה הישראלית מעביר לזירה זו גם את כובד המשקל של העשייה הקולנועית ושל תעשיית הזמר. יוצרי הקולנוע עושים בעבור הטלוויזיה בכבלים במסגרת מיזם "סרטים שרואים מכאן", ובמקביל הם יוצרים סדרות דרמה טלוויזיוניות מקוריות. הטלוויזיה שותפה פעילה ברובן המכריע של הפקות הקולנוע בישראל בעשור האחרון, ובסופו של דבר היא גם מקרינה את הסרטים על המרקע הביתי. הטלוויזיה הופכת סוכן זיכרון פעיל במשא ומתן על הון וברפרטואר הישראלי התרבותי, כשהיא מקרינה על מרקעה סרטים משנים קודמות והופכת אותם למקור מידע משמעותי על העבר בעבור צופיה.

קשה להפריז במידת נוכחותה של הטלוויזיה בחיינו, כפרטים. אולם ג'ון אליס גורס כי הטלוויזיה היא ביסודה פעילות לאומית בעבור קהליה: היא מגדירה את המשמעות האינטימית והטריוויאלית לכאורה של חיי היום-יום שלהם כבני התרבות. זהותם וחייהם כבני התרבות משתקפים אליהם מן המסך הקטן. משתקפים, אבל אין הם משקפים את המציאות החברתית לאשורה. אם אתה לא שם, האם אתה קיים? כיצד נראים חייך של מי שמחוץ לטווח הראייה של הטלוויזיה? מאז נתפרסם ספרו של אליס, בעידן הגלובלי שבו מתקיימים חליפין ותרגום תמידי של נוסחים טלוויזיוניים מתרבות אחת לאחרת, האם אפשר עדיין לדבר על טלוויזיה בהקשר של מדינת לאום או על טלוויזיה "ישראלית"? האם אפשר עדיין לדבר כלל על "טלוויזיה" בעידן ה"לא-טלוויזיה", ה"פוסט-טלוויזיה", ש"אחרי-טלוויזיה", כפי שמאפיינות בכותרתן את התוצר הטלוויזיוני העכשווי אסופות מחקריות שיצאו לאור בשנים האחרונות? והאם בעידן "ג'ור" הטלוויזיה האמריקנית והטלוויזיה האירופית להקשר ישראלי וצריכה יומיומית של טלוויזיה לא ישראלית במסך הקטן הביתי באמצעות הכבלים והלוויין אפשר עדיין לדבר על חוויה ישראלית ייחודית של צפייה בטלוויזיה ומישמועה?

כשיצאנו למסע הזה, עקיבא כהן ואני, ביקשנו לאסוף מאמרים שעניינם הטלוויזיה הישראלית בהקשרים המקומיים הייחודיים של הפקתה, של צריכתה

ושל פרשנותה. "דברים שרואים מכאן", הנחתי כעורכת אורחת של הגיליון, רואים "רק בישראל" – ורואים ומראים אותם אחרת במקום אחר.

עוד הנחת מוצא שלי כעורכת אורחת של הגיליון המיוחד הזה הייתה כי הטלוויזיה – שאליהוא כ"ץ כינה אותה "מדורת השבט", וג'ון פיסק "כותב דברי הימים ומשורר השבט" – היא מעין כיכר שוק אלקטרונית שבה מתנהלים הוויכוחים, ובה נבחנות שוב ושוב ההסכמות בדבר סדר היום החברתי. משום כך הנחת היסוד בדיון בטלוויזיה כשיח על זהות היא כי הטלוויזיה היא פורום תרבותי: צפייה טקסית משותפת בתכניות עתירות רייטינג מהווה מרחב לתמצות טקסי של סוגיות שהתרבות טרודה בהן ולביטוי קונפליקטים, סתירות וחרדות בתרבות, והיא גם מרחב להתמודדות ולהתדיינות, גם אם לא מושג שינוי של ממש או פתרון בזירה טקסית וטקסטואלית זו.

אבל, כפי שהתבטאה גב' זיו נווה, מנהלת קרן "גשר" לתאטרון רב-תרבותי, טלוויזיה יכולה וצריכה לחולל מהפכה תרבותית וחברתית של ממש. לפיכך כשקרן "גשר" לקחה על עצמה לתמוך בהפקת הסדרה "עבודה ערבית", הייתה ביסוד ההחלטה הכלכלית-מסחרית לכאורה אידאולוגיה מנוסחת ומודעת: במסך הקטן ובמסך הגדול יש פחות מדי, אם בכלל, ייצוגים של קבוצות מסוימות בחברה הישראלית. וכשכבר יש ייצוגים כאלה, הם סטראוטיפיים ומסלפים את תמונת המציאות החברתית. מתוך אמונה ששינוי פני המציאות על המסך הקטן עשוי עם הזמן לשנות במידת מה את תפיסתה של המציאות בעיני הישראלים ביום-יום הישראלי הפרקטי, תומכות קרנות כמו "גשר" או "אביחי" בעשייה טלוויזיונית המקדמת חשיפה פלורליסטית יותר של מציאות חברתית המובנית על גבי המסך הקטן ודיאלוג בין-תרבותי ופנים-חברתי בין דתיים לחילוניים, בין המרכז לפריפריה ובין הרוב הדומיננטי למיעוט, לא בהכרח מספרי, שאינו נראה ואינו נשמע ואינו מיוצג.

המציאות הבדיונית הדרמטית-נרטיבית בסדרות טלוויזיה כגון "מרחק נגיעה", "עבודה ערבית", "סרוגים" ו"מעורב ירושלמי", חושפת פלחי מציאות וחברה שלא יוצגו דיים או שיוצגו באופנים מעוותים ומוטים. הפורום התרבותי המתדיין בדבר הסדר החברתי מתקיים הן ביחסים הדיאלוגיים שמייצרת הדרמה בין "רוסים" ל"רוסים" ובין "ערבים-ישראלים" ל"ישראלים-יהודים" בטקסט הטלוויזיוני הן ביחסים הדיאלוגיים שבין צופים למרקע, וכן הוא מתקיים בשיח הפרשני והביקורתי המתנהל בביקורות העיתונות הכתובה האלקטרונית, בפורומים של צופים באינטרנט וכוויכוחים על ה"בובלים" וה"פרידמנים" בעת שידור העונה של ה"אח הגדול" וגם מעבר לזמן המסך של סדרות מסוג זה.

הנחת היסוד בחקר טלוויזיה כשיח על זהות או כאתר של משא ומתן תרבותי על משמעויות ואידאולוגיות היא שטלוויזיה אינה מצבור גרדא של טקסטים

נוסחאיים ומבדרים, המזינים את צופיהם באידאולוגיה דומיננטית אחידה מבית היוצר של מערכת אימפרסונלית מסחרית וכלכלית, הפועלת משיקולים מסחריים בלבד והמתווכת אידאולוגיה אחידה ושלטת להמון אמורפי אחיד או לצופה מטפורית אחת ששמה מסעודה מעיירת הפיתוח שדרות. טלוויזיה כפורום תרבותי היא תהליך מורכב ודינמי, הפועל בהקשר מרובד ורב סתירות, מביא לידי ביטוי מגוון אינטרסים, משאבי יצירה והשפעות תרבותיות, מייצר ריבוי משתנה והכלאות חדשות של סוגות, פועל באינטראקציה עם מערכות אחרות בתרבות, כמו קולנוע, מוזיקה, ספרות, פוליטיקה, אופנה ופרסום, ומתקבל ומתפענח לא רק בידי אין ספור סובייקטים, אלא גם במגוון קהילות פרשניות המייצרות טקסט משלהן בתהליך ומזינות את העדפותיהן חזרה לתהליך ההפקה. רק תהליך מורכב מסוג זה יכול למשוך קהל כה רב ומגוון אל המסך הקטן מדי יום ביומו לדיון לא רק בענייני היום והשעה אלא גם בענייני האומה והחברה והזהות הפרטית והקבוצתית, דיון שהוא תמיד מוקד של מחלוקות ושל דיונים ציבוריים.

כפורום התרבותי-טלוויזיוני ייצוג, או רפרזנטציה, מקבל אפוא משמעות נוספת: לא רק ייצוג מחדש והבניה של חזון המציאות החברתית על המסך הקטן אלא גם ייצוג במובן הדמוקרטי-אזרחי-פוליטי: מתן ביטוי חזותי ונרטיבי וקול למגוון מגזרים, קבוצות חברתיות ומיעוטים שונים, העשוי במיטבו לחרוג מן הקונצנזוס ההגמוני או מן האידאולוגיה השלטת. מחקר ביקורתי ומעמיק של טלוויזיה על מכלול תופעותיה – הפקה, טקסטים, קהלים – כשיח על זהות מניב הן תיאור סינכרוני של ביטויי המאבק על משמעויות במגוון סוגות ותוצרים טלוויזיוניים העוסקים בסוגיות תרבותיות דומות הן מעקב היסטורי-דיאכרוני אחר תהליכים של הבניית המציאות החברתית על משמעויות המועדפות ואחר המשא ומתן והשינוי בחזון חברתי זה באשר לנראות של קבוצות על המסך הקטן ובאשר לאופנים שהן מיוצגות.

וכך, לימוד החיוויים המתחרים והמגוונים על אודות סוגיות כמו משפחה, בורגנות, אתניות, לאומיות ועדתיות, חילונים מול דתיים, סובלנות כלפי מיעוטים, מעמד ודימוייהם המשתנים של מקומות וארגונים חברתיים, כמו הקיבוץ ועיירת הפיתוח, או המאבק על צביונה המערבי או המזרחי-ים-תיכוני של התרבות הישראלית, דווקא הוא עשוי לקבל ביטויים המשלימים זה את זה ולבטא את המאבק המתנהל על דבר המשמעויות בתרבות באמצעות סוגות מגוונות בטלוויזיה. כך למשל ייצוגיהן של משפחות בתוצרי טלוויזיה שונים: בתכניות מציאות כמו "סופר נני", "משפחה חורגת" או "אימא מחליפה"; בדרמות כמו "עד החתונה", "אברות ומציאות", "בטיפול", "פלפלים צהובים" ו"מרחק נגיעה"; בסיטקומים כמו "עבודה ערבית" ו"רמזור"; במימושים של הכלאות ז'אנריות כנוסח טלוויזיית האיכות הפוסט-מודרנית המתבטאים בתוצרי טלוויזיה, כמו

"הכול דבש" וסדרת הדרמה התיעודית האישית של תומר היימן "בדרך הביתה", כמו גם השוואה היסטורית בין הדרמות הסדרתיות "חדווה ושלומיק", "קרובים קרובים" ו"הבורגנים". כל אלה עשויים לאפשר את שחזור המארג של משמעויות חברתיות המוצפנות ומתפענחות בטלוויזיה הישראלית כפורום תרבותי. בדרך זו דיון הבוחן מימושים טלוויזיוניים שונים של המשפחה כנרטיב, כדימוי חזותי וצלילי וכאתר סימבולי מאפשר לפענח את מה שהאנתרופולוג ויקטור טרנר מכנה "דרמה חברתית" בדרמה הטלוויזיונית לסוגותיה השונות. באותה מידה גם השוואת ייצוגיהם הדינמיים של "דוסים" או "סרוגים" בדרמות סדרתיות, כמו "חיים אחרים", "סרוגים", "מרחק נגיעה" או "מעורב ירושלמי", לאלה שבתכניות מציאות, כמו "סוף הדרך" ו"האח הגדול", ובחינת ייצוגיהם של ערבים-ישראלים בקומדיית המצבים "עבודה ערבית" לעומת ייצוגיהם בתכניות מציאות עשויות להעיד על המשמעויות המצויות במאבק ועל התהוות דינמית בפורום הישראלי התרבותי לגבי קבוצות חברתיות אלה ולגבי מקומן בגבולות הקונצנזוס או המרכז הישראלי הלגיטימי.

הפורום האקדמי החוקר את הטלוויזיה הישראלית מבחין בין מסורת סוציולוגית של חקר התקשורת ובין מסורת מחקרית הנוהגת בתקשורת כתרבות ומשתמשת במתודות מחקריות סמיוטיות ואתנוגרפיות המתבססות על מסורות שהתפתחו בחקר הבדיון הספרותי והקולנועי, בחקר מיתולוגיות תרבותיות ובמחקר טקסטואלי ואתנוגרפי איכותני. מחקר עשיר וענף זה של טלוויזיה מעוגן בחקר הספרות, הקולנוע והתרבות, והוא מכיל מתודות מתחומים אלה עם תפיסות ושיטות מחקר סוציולוגיות, בהשפעת אסכולת בירמינגהם והאוניברסיטה הפתוחה הבריטית בחקר התרבות.

הקנון המחקרי של אסכולה זו לא בא תמיד לידי ביטוי נאות במאמרים שהוצעו לגיליון מיוחד זה, הדין בטלוויזיה הישראלית כשיח על זהות, ואף לא היה תמיד אמת המידה השיפוטית העיקרית באופנים שמאמרים אלה נקראו והוערכו. אמנם כל המאמרים שהוצעו ביטאו באופן מובהק ומרתק את הנושאים, את הסוגיות ואת הפתיחות של חקר הטלוויזיה כפורום תרבותי וכשיח על זהות. אולם בסופו של תהליך השיפוט המדעי המוקפד הגיעו לפרסום שני מאמרים, המציעים התבוננות מאירת עיניים המחויבת למסורת המחקרית של חקר הטלוויזיה בכלים של חקר התרבות והמתייחסים למסורת זו בתוכנות התאורטיות שלהם ובכלי הניתוח שהם מיישמים.

מאמרו של איתי חרל"פ על סדרת הטלוויזיה פורצת הדרך "בטיפול" מצביע על אופני ההכניה לא רק של הטקסט הטלוויזיוני עצמו אלא גם של ההקשר הפרשני והביקורתי של התקבלותו של מה שמוגדר בחקר הטלוויזיה "טלוויזיית איכות". מאפיינים אסתטיים של הטקסט מצביעים על נקודות מוקד פרשניות

שבהן הדרמה והמבע הטלוויזיוניים חורגים ממתכונתם הריאליסטית ומבטאים טראומה והפרעה באידאולוגיה הדומיננטית. זהו הרגע הביקורתי והאידאולוגי שהסדרה מציעה: תחת הסגירה וההתרה הנרטיביות, העשויות לאשר אידאולוגיה ישראלית דומיננטית, הסדרה מציעה חריגה או מילוט דווקא שאינם כרוכים באסקפיזם או בעונג אלא בטראומה דווקא. תאוריה פסיכואנליטית וקולנועית של טראומה מוסיפה אפוא נדבך פרשני ייחודי לדיון האידאולוגי והאסתטי על מיקומה של הסדרה בשיח טלוויזיוני גלובלי עכשווי ובשיח הזהות הישראלי הייחודי.

סוגות טלוויזיוניות ייחודיות יכולות להיקשר לשיח על זהות באמצעות ביסוס מסורת של התייחסות לקטגוריות זהות, כגון מגדר, אתניות, העדפה מינית או גזע. המעקב אחר נראות אתנית או גזעית בסוגות כמו קומדיית המצבים או טלוויזיית המציאות עשוי להצביע על היחסים המורכבים בין המציאות החברתית לבין ייצוגיה הטלוויזיוניים ועל אופני הסטייה של הייצוגים הטלוויזיוניים מן החזון החברתי בדבר השילוב הרב-תרבותי והדמוקרטי הישראלי, ייצוגים המסגירים את הסתירות הכרוכות בהגשמתו של חזון זה. מאמרן של עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-ליבני בוחן את סוגיית הייצוג של זהות ישראלית-ערבית בקומדיית המצבים החלוצית "עבודה ערבית" מנקודת מוצא המאפיינת את גישת חקר הטלוויזיה בהקשר פוליטיקה הזהויות. החוקרות בוחנות את נקודת המוצא של היוצר הטלוויזיוני לא כצוות קיבוצי-מקצועי אימפרסונלי של הפקה, אלא, כפי שרווח בחקר הספרות והקולנוע, כ"אוטר", הלוא הוא יוצר הדובר מעמדת סובייקט אתנית-לאומית ייחודית, בזיקה לזהותו ההיברידית הערבית-ישראלית של סייד קשוע, יוצר הסדרה. הייצוגים הטלוויזיוניים של זהות זו נבחנים במאמר לאור מסורת הייצוג של מיעוטים בטלוויזיה תוך כדי השוואה להקשר הטלוויזיוני האמריקני. לצד סקירה היסטורית של ייצוגי ערבים ישראלים מציעות החוקרות ניתוח טקסטואלי פרשני המיישם תאוריה פוסט-קולוניאלית לבחינת העיסוק בזהות בסדרה ומוסיפות לניתוח הבין-תחומי במובהק המשגה של חוקר הספרות והתרבות מיכאיל באחטין על הקרנבלי כאתר תרבותי מהפכני ורוויזיוניסטי בזהות ובמעמד החברתי. הכלים התאורטיים המגוונים חוברים לניתוח סמיוטי פרשני של הביטויים הדרמטיים המצפניים ומייצרים פרובלמטיזציה של סוגיות הרלוונטיות לזהותם ההיברידית והנתונה לסתירות של ערבים-ישראלים – תעודת הזהות, חגים והיסטוריה יהודיים ויום העצמאות/יום הנפכה – כמוקדי סתירה שהדרמה הקרנבלית מייצרת התמודדות עמם והתדיינות בהם.

אני מקווה מאוד שגיליון חלוצי זה, המבטא את ההכרה בנחיצות השיח האקדמי בטלוויזיה כפורום תרבותי וכאתר למאבק על משמעויות בתרבות, יהיה פתיחה צנועה לעושר מחקרי בתחום זה. התרבות הישראלית המורכבת ורב

הסתירות, הטלוויזיה המשובחת והמגוונת הנוצרת כאן, כמו גם המצוינות והפריזון של חוקרי התקשורת שלנו, כל אלה מבטיחים שזוהי רק ההתחלה. ומי יודע, אולי ניצור כאן אסכולה ישראלית רבת פרות והישגים בחקר הטלוויזיה כשיח על זהות, שלא תיפול בתרומתה לתחום מזו של עמיתינו הבריטיים, שהראו לנו את הדרך.

ד"ר מירי טלמון

מאמר מקורי

זו לא טלוויזיה, זה "בטיפול": דיון בשיח האיכות של "בטיפול"

איתי חרל"פ*

תקציר

במאמר זה נבחנות התקבלותה של סדרת הטלוויזיה "בטיפול" (HOT3 2005, 2007) בשיח ההגמוני בישראל והסיבות שהניעו גורמים רבים בחברה הישראלית להגדיר אותה כיצירת אמנות, או כפי שנהוג להגדיר זאת בלימודי הטלוויזיה, "טלוויזיה איכותית". העמדה המוצגת במאמר זה היא שכדי לבחון את מעמדה האיכותי של "בטיפול" אי-אפשר להסתפק בבחינת הטקסט עצמו, כאילו אפשר למצוא בו מאפייני איכות, אלא יש גם לנוע מקריאה טקסטואלית לקריאה קונטקסטואלית, הכוללת אינטר-טקסטים שונים, בראשם פארה-טקסטים ומטה-טקסטים,¹ כמו קדימונים, כותרות פתיחה, ביקורות, מאמרים וראיונות עם היוצרים. כמו כן יש לבחון את הקשרים השונים הנוצרים בין המאפיינים השונים של הסדרה ובין מאפייניה של החברה הישראלית, שהפכה אותה ל"איכותית". באופן זה ייבחנו במאמר לא רק אלמנטים מרכזיים בסדרה "בטיפול" אלא גם החברה הישראלית, שבה צמחה הסדרה ופרחה.

* איתי חרל"פ (itay.harlap@gmail.com) הוא דוקטורנט בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב.

מבוא

"לגלות משהו לטעמך, פירושו לגלות את עצמך, לגלות לעצמך מה שאתה רוצה" כותב בורדייה בדיונו על המונח "טעם" (בורדייה, 2005, עמ' 155), ובכך הוא מערער על הטבעיות של פרדיקט האיכות המשויך ליצירות אמנות ולטקסטים תרבותיים שונים. השפעתו הרבה של בורדייה על לימודי התרבות הובילה לפיתוח התפיסה כי "יצירות אמנות גדולות אינן ממתינות בתמימות להכרה ולניתוח: תוקפן כיצירות גדולות נקבע באורח אקטיבי, והערכים שמיוחסים להן [...] נתפסים כבעלי זיקה לתהליכים של מתן לגיטימציה למבני הכוח בחברה" (אדגר וסדג'וויק, 2007, עמ' 18). מכאן שבמקום להעלות שאלות הנוגעות לתכונות האינהרנטיות של יצירת האמנות וההופכות אותה לחסרת טעם או לבעלת טעם טוב, יש להעלות שאלות על הכוחות החברתיים והכלכליים העומדים מאחורי קביעות טעם אלו ועל האופנים שבהם אפשר להשתמש בהם (בכוחות) כדי לטבען פערים חברתיים ומעמדיים.

מעמדה תאורטית זו ומהשפעות של תאוריות נוספות – כמו סמיוטיקה, פוסט-מודרניזם והתאוריה הפמיניסטית (Geraghty, 2003, pp. 27-28) – נמנע המחקר בלימודי טלוויזיה מדיון בכל הקשור להערכה, ו"איכות" הפכה בו למילה גסה (Brunsdon, 1997, p. 124). גם החדירה המסיבית של חקר קהלים ללימודי טלוויזיה (הול, 2003; Morley, 1992) תרמה למהלך זה. ואם המשמעות נוצרת במפגש בין הקהל לטקסט, אין מקום לדיון באיכות הטקסט עצמו, מכיוון שאין לו משמעות בטרם פוענח בידי מי שצפה בו (Schröder, 1992, p. 207).

יחד עם זאת בשנים האחרונות חוקרות וחוקרים רבים פונים לבחון את מה שמכונה "טלוויזיה איכותית",² לרוב בתכניות דרמה. למרות שלעתים עולה הטענה שהאיכות נמצאת בטקסט עצמו (Cardwell, 2007; Mittell, 2005), ניכרת ברוב המחקר נטייה לזהירות רבה יותר בכל הדיון בהערכה, והמונח "איכות" מוצג כמונח תיאורי ולא הערכתי (Feuer, 2007, p. 148). אחת הדרכים לעשות זאת היא לבחון "טלוויזיה איכותית" כמונח ז'אנרי ולא כאמירה שיש בה מן השיפוט. חשוב לציין כאן כי השימוש במונח "ז'אנר" אין פירושו בהכרח קריאה טקסטואלית בלבד, מכיוון שלז'אנר יש הקשר חברתי הנוטל חלק בלתי נפרד בהגדרתו (Edgerton & Rose, 2005, pp. 4-7; Tolson, 1997, p. 96); אם ז'אנרים הם קטגוריות תרבותיות אשר נבנות ומוכנות באמצעות פרקטיקות שיחניות, כפי שטוען ג'ייסון מיטל, וההערכה של הביקורת והקהל היא חלק בלתי נפרד מפרקטיקות אלו (Mittell, 2004, pp. 7-8), אפשר לראות גם את הז'אנר "הטלוויזיה האיכותית" כז'אנר המורכב, מעבר לתכונותיו הטקסטואליות, גם מתכונות שיחניות.

את רשימת התכונות הראשונה ל"טלוויזיה איכותית" אפשר למצוא בספרו של רוברט תומפסון (Thompson, 1997, pp. 13-15). את הרשימה מתחיל תומפסון בציון תכונה אמורפית המצביעה על חשיבות השיח בהגדרה של איכות: "Quality" (שם, עמ' 13). "TV is best defined by what it is not. It is not 'regular' TV לאחר מכן מציע תומפסון עוד 11 קטגוריות, אשר חלקן שם דגש במאפיינים טקסטואליים (כמו אנסמבל גדול של דמויות, הרגשת ריאליזם ומבנה נרטיבי בעל זיכרון), וחלקן בתכונות קונטקסטואליות (כמו זכייה בפרסים רבים, ביקורות חיוביות וקהל צעיר ומשכיל).

למרות השימוש הרב שנעשה ברשימה זו של תומפסון בדיון על "טלוויזיה איכותית", תומפסון מבהיר שהוא איננו מתיימר לגלות בזכותה מהי טלוויזיה טובה. יותר מכך, הוא אף טוען שבתחילת שנות התשעים אפשר היה לזהות "טלוויזיה איכותית" הרבה לפני שידעת אם היא טובה אם לאו (שם, עמ' 16). עשר שנים מאוחר יותר יכתוב תומפסון כי בשנות האלפיים אפשר למצוא תכניות המכילות את כל המאפיינים של "טלוויזיה איכותית", שהן פשוט תכניות לא טובות, לפי תפיסתו (Thompson, 2007, p. xx).

מהי אפוא תרומתו של המונח "טלוויזיה איכותית" לדיון התאורטי בטלוויזיה, אם המונח איבד את משמעותו כפרדיקט מעריך? כאן כדאי לחזור למשפט של בורדייה, שפתח מבוא תאורטי זה; כאשר חברה מגדירה לעצמה את הקנון שלה, כאשר היא מגדירה את יצירות המופת שלה, היא גם מגדירה את האופן שהיא רוצה לראות את עצמה, כלומר היא "מגלה לעצמה מה שהיא רוצה". במאמר זה ארצה לבחון מה בדיוק גילו החברה הישראלית או ההגמוניה שלה בסדרה "בטיפול" שגרם להן לשבח אותה כל כך. אין במאמר זה ניסיון לקבוע ש"בטיפול" איננה "טלוויזיה איכותית" או אפילו טובה אלא, בתעקיף להמלצותיו של פוקו (2005א), לטלטל את השלווה שבה אנו מקבלים את התשבחות על הסדרה, "להראות שהן אינן מובנות מאליהן אלא תמיד [תוצר] של בנייה שיש להכיר את כלליה ולפקח על הצדקותיה" (שם, עמ' 27), ולהכיר בכך שהן אינן מעידות, ככל הנראה, על "מה שהאמנו בו בשלב הראשון" (שם, עמ' 28).

"בטיפול": טקסט וקונטקסט

הסדרה "בטיפול", על שתי עונותיה, שודרה במקור בערוץ 3 של הכבלים, חמישה ימים בשבוע.³ בכל ערב, מיום ראשון ועד רביעי, הוצגה פגישה אחת של טיפול פסיכולוגי שהתקיימה בקליניקה של המטפל הפסיכו-דינמי ראובן דגן (אסי דיין), וביום חמישי הוצגה פגישה בין ראובן דגן ובין המטפלת/מדריכה שלו גילה (גילה)

אלמגור) בקליניקה שלה. כך במהלך תשעה שבועות בעונה הראשונה ושבעה שבועות בעונה השנייה אפשר היה לעקוב אחרי סיפוריהם של מטופלים אחדים, שלא רק הגיעו לראובן ביום קבוע, אלא גם הופיעו באותו יום, שבוע אחר שבוע, על מרקע הטלוויזיה.

המטופלים בעונה הראשונה כללו רופאה המתאהבת בראובן, טייס צבאי שהרג חפים מפשע בעת הפגזה ברמאללה, אתלטית צעירה עם נטיות אובדניות וזוג עם קשיים בנישואין. למרות שרוב הסדרה התמקדה וצולמה בחדר הטיפולים, אפשר היה להיחשף בעונה זו גם למערכת היחסים המתדרדרת של ראובן עם אשתו, לקשר שלו עם בתו המתבגרת ולמערכת היחסים המורכבת שלו עם אחת המטופלות. העונה השנייה של הסדרה התרחשה כשנתיים מאוחר יותר (הן במציאות הן בעולם הבדיוני), והיא מציגה מטופלים חדשים (עורכת דין רווקה הרוצה ילד, מנהל מפעל שהוא גם הלום קרב וחולת סרטן צעירה). לצד הטיפולים החדשים מציגה עונה זו המשך עלילתי לעונה הראשונה, כמו התפתחות היחסים של ראובן עם בתו המתבגרת, המשך הטיפול של הזוג מן העונה הראשונה והשפעות כישלון הטיפול בטייס על עולמו של ראובן.

אף על פי ש"בטיפול" מכילה כמה תכונות טקסטואליות היכולות להגדירה כ"טלוויזיה איכותית", לפחות על פי הרשימה של תומפסון, אחת התכונות המרכזיות שאפשרו לה להיתפס ככזאת היא הביקורות שקיבלה, ביקורות אשר לא חסכו בסופרלטיבים: "אחד המאמצים היותר נועזים שרשמה הטלוויזיה המקומית" (שקד, 29.8.2005), "הדרמה הישראלית הטובה ביותר ששודרה כאן [...] בוודאי השנה" (שקד, 8.11.2005), "הברקה שנוגעת בגאונות" (טן-ברינק, 13.10.2005), "קונצרט מרגש של ניואנסים דקים ואנרגיות אצורות" (בן-נון, 29.9.2005), "תופעה חריגה בנופי המסך המוכרים לנו" (קויץ, 10.9.2005), "הסדרה קבעה רף חדש של כתיבה ויצירתיות בדרמה הטלוויזיונית בישראל" (צח, 21.10.2005), "אחת מסדרות הדרמה היותר מושקעות וטובות שנעשו פה מעולם" (שני גברים שמנים,⁴ 2.9.2005).

בנוסף לביקורות הטלוויזיה התכנית קיבלה גם את ההכשר של אנשי מקצוע בריאות הנפש, כאשר באתר "פסיכולוגיה עברית", המיועד לפסיכולוגים, נכתב עליה כי היא "הפגישה בין עולם הדרמה ובין עולם הטיפול הנפשי בצורה המשמעותית ביותר עד אותה עת" (ירושלמי, 17.1.2008). גם מבחינת הפרסים מצליחה "בטיפול" לקבל אישור לאיכותה, כאשר הייתה מועמדת בעונתה הראשונה בשבע קטגוריות בפרס האקדמיה לטלוויזיה, וזכתה בחמש מהן, ביניהן "סדרת הדרמה הטובה ביותר".

הסופרלטיבים, הפרסים וההישגים הרבים שהשיגה "בטיפול" הפכו אותה אפוא ל"טלוויזיה איכותית", לפחות על פי הקריטריונים הקונטקסטואליים שמציע

תומפסון. אולם נראה כי את ההסכמה (כמעט) גורפת של גורמים כה רבים ושונים דווקא כדאי לבחון. לשם כך אחלץ מתוך השיח על הסדרה תכונות אחדות שהובלטו בביקורת ואפשרו ל"בטיפול" להיקרא איכותית. אמנם אי-אפשר באמת להפריד בין התכונות השונות, אך באופן אנליטי אפשר להציע חמישה טיעונים שהועלו בנוגע ל"בטיפול": (א) הסדרה היא בעלת משמעויות סימבוליות בנוגע לתרבות הישראלית; (ב) הסדרה מעזה להגיד דברים קשים וקונטרוברסליים על החברה הישראלית; (ג) התכנית שונה במובהק מתכניות טלוויזיה אחרות, ולמעשה היא איננה באמת טלוויזיה; (ד) מאחורי התכנית עומדים יוצרים כישרוניים; (ה) התכנית מציעה עומק פסיכולוגי ורגשי.

"בטיפול היא סימבול לחברה הישראלית"

אחת התכונות המרכזיות של "טלוויזיה איכותית" קשורה לאפשרות לקרוא אותה באופן סימבולי, כך שנוצרת הבטחה שאם נחפש משמעות מאחורי האירועים המפורשים והיומיומיים, נתגמל ונמצא משמעות תרבותית ומשמעויות עמוקות על החיים ועל החברה (Cardwell, 2007, p. 26). "בטיפול" העניקה הרגשה זו עוד בטרם שודר הפרק הראשון, וזאת בעזרת הקדימונים שליוו את עלייתה של העונה הראשונה, קדימונים שתפקדו כפארה-טקסט, דהיינו שער כניסה ראשון ליצירה (Genette, 1997b, p. 3). כותרתם של הקדימונים הייתה "ישראל נכנסת לטיפול", ומשמעותה כפולה: מצד אחד הצופות עומדות להיכנס לסדרה, דהיינו להיסחף לעולמה הבריני (מה שהתברר כנכון, לפחות על פי הביקורות בעיתונים, אך לא היה מדויק על פי כמות הצופות וקופפר, 14.11.2007), ומצד אחר הסדרה עומדת להושיב על ספת הפסיכולוג את החברה הישראלית עצמה, ובאופן זה לקחת חלק בתופעה של חדירת השפה הפסיכולוגיסטית לתרבות הישראלית (אלמוג, 2004, עמ' 633) ואף לממש את המטפורה "חברה על הספה", שעליה הצביע עוז אלמוג בהקשר אחר (שם, עמ' 806).

הקריאה לצופות הקדימונים להבין את הסדרה באופן סימבולי או לחפש משמעויות מעבר לנראה ממשיכה גם בכותרות הפתיחה של הסדרה. בכותרות אלו, המלוות במוזיקה מינימליסטית-אימפרסיוניסטית,⁵ אנו רואים צורות אנוש מטושטשות המתמזגות עם כתמי דיו, מה שמעורר אסוציאציה של כתמי רורשך, אסוציאציה המתממשת בסוף כותרות הפתיחה, עם הופעת שם הסדרה (תמונה 1 להלן). את כותרות הפתיחה של סדרת טלוויזיה אפשר לקרוא כ-pretext, דהיינו פרה-טקסט בתחילת היצירה (Genette, 1997b, p. 5), ומכאן שהן בו-זמנית חלק בלתי נפרד מן הטקסט ומרוחקות ממנו; אזור בלתי מוגדר בין חוץ לפנים (שם),

עמ' 2). ומתוך הלימינליות הזאת הופכות כותרות הפתיחה לבעלות פוטנציאל הרמנויטי להבנת הטקסט ה"מרכזי", דהיינו פרקי הסדרה (Stanitzek, 2005, p. 32).⁶



תמונה 1

ומהי התמה שכתמי הרורשך משקפים? נראה שמעבר לאמירה הראשונית והגלויה שהסדרה עוסקת בפסיכולוגיה, לבחירה בכתמי הרורשך יש משמעות נוספת. כתמי הרורשך במקומם המקורי (חדר הטיפול) דורשים מן המטופל לזנוח לרגע את המשמעות הליטרלית לטובת משמעות מופשטת או מדומיינת; הם מזמינים את הסובייקט למצוא בכתם משמעות וליצור אותה, ובכך להיכנס לחלל ביניים בין המציאותי לבין מדומיין (Tibon, 2009, p. 461). נראה שבאופן דומה כותרות הפתיחה של "בטיפול" מבקשות מן הצופות לראות מעבר לכתם או מעבר לדמות, לחפש משמעות מעבר לדמויות הבדיוניות, משמעות מטפורית-סימבולית. מלבד הפרומו וכותרות הפתיחה נראה שאחת הבחירות הטקסטואליות החשובות ביותר לקריאה הסימבולית היא ליהוקו של אסי דיין לתפקיד הפסיכולוג. אמנם הדימוי של אסי דיין השתנה מאוד מאז הסרט "הוא הלך בשדות", אך "הוא כבר מזמן יותר מסתם שחקן. הוא המיתוס בהתגלמותו" (קליין, 1991, עמ' 27). יותר מכך, נראה כי מירידת קרנו של דיין דווקא מקבל ליהוקו משמעויות נוספות, כי שבירתו שלו היא שבירת דמות האב הסמכותית (דובדבני, 2008.1.21). לשון אחר, כאשר מציבים מול מיתוס (שבור) זה מגוון דמויות, רובן צעירות או מתפרקות, נוצרת הרגשה שיש כאן מעין פנייה למדינה שכבר איננה מתפקדת בעצמה. מי שמציעה קריאה בכיוון זה היא יעל מונק, הרואה את חדר הטיפוליים של ראובן כ"אנליזה של הישראליות כולה" ואת אסי דיין כמי "שקיבל על עצמו את הדין להיות מראה לזהות הישראלית המאבדת את חן נעוריה בעוד המיתוסים אודותיה מתנפצים בזה אחר זה" (מונק, 2008).

מול הטענות שהסדרה "בטיפול" הנה סדרה ישראלית במובהק אפשר היה להעמיד את המכירה של הפורמט לערוץ הכבלים HBO ולטעון כי מדובר בתכנית בין-לאומית. מול הטענה האחרונה אפשר להעמיד שלושה נימוקים לכך שהמכירה ל-HBO לא זו בלבד שהיא איננה פוגעת בישראליות של התכנית, אלא היא אף מחזקת אותה. ראשית, יש לזכור שהתכנית לא נמכרה בשלמותה, אלא כפורמט, וכפי שטוען סילביו ווייסבורד, ה-DNA של פורמט טלוויזיוני מכיל אולי ערכים תרבותיים, אך לא דווקא ערכים לאומיים (Waisbord, 2004, p. 368). עובדה זו מאפשרת לתרבות המקומית להתאים את התוכן לצרכים הלאומיים שלה, לביית את הפורמט. המטרה בקניית פורמטים, מציין ווייסבורד, היא להרוויח כמה שיותר בזמן ש"הלאומי" ממשיך להגדיר לנו את הזהויות התרבותיות (שם). שנית, בשיח הישראלי המכירה ל-HBO נתפסה כהצלחה ישראלית, והיא אף כונתה בעיתונות הישראלית "גאווה מקומית" (בגנו, 18.7.2008), "גאווה לאומית" (אלתרמן, 15.2.2007) ו"ההישג הישראלי-כינלאומי הכי בלתי נשכח של השנה" (רום ובשן, 22.4.2007). אחת המבקרות אף הוסיפה שמדובר ב"הפרס הגדול ביותר שהתכנית קיבלה" (שרגל, 27.10.2006). לשון אחר, המכירה חיזקה דווקא רגשות לאומיים והפכה את הסדרה לא רק לסימבול של החברה הישראלית, אלא גם לשגרירת כבוד שלה ולמחולל גאווה לאומית (Levine, 2009, p. 516). ושלישית, שיח מטבעו מכיל סתירות, מכיוון שהוא איננו תוצר טאוטולוגי של מציאות, אלא הוא נוצר ממקורות שונים ומצרכים שונים. השאלה שיש לשאול איננה כיצד שיח מכיל סתירות, אלא מדוע ומתי תכונות מסוימות של הסדרה מובלטות בזמן שאחרות מוסתרות או נשכחות.

"בטיפול היא סדרה קונטרברסלית"

טענתה של יעל מונק שהסדרה "בטיפול" מנפצת מיתוסים מובילה לתכונה השנייה המודגשת בשיח על אודות "בטיפול": נראה כי הסדרה איננה רק מציעה מבט במציאות הישראלית, אלא היא גם מעזה לומר דברים שברוך כלל אינם נאמרים בחברה; היא איננה סתם מטפורה לחברה הישראלית, אלא היא "מטאפורה עגומה למצב האומה" (טן-בריינק, 13.10.2005). רענן שקד, בביקורת על אחד מפרקי הסדרה, כותב את הדברים הבאים: "חביות חומר נפץ אדירות, מסודרות בשורה, כולן מתוצרת ישראלית מקורית – ובהן שואה ודור שני, מאצ'ואיזם, זהות מינית, זהות עדתית, יחסי אבות-בנים, אלימות והדחקה – התפוצצו בזו אחר זו על המסך תוך חצי שעה קצרה, במפגן מרהיב ועוצמתי" (שקד, 8.11.2005).

"בטיפול" מציגה אפוא עמדות קונטרוברסליות, ובכך היא מתאפיינת באחת התכונות המרכזיות של "טלוויזיה איכותית" (Thompson, 1997, p. 15). מזווית זו לא מפליא שאחד העיתונאים הרדיקליים בעיתונות הישראלית, גדעון לוי, משבח את הסדרה. כאשר הוא מתמקד בעיקר בדמויותיהם של ידן ירושלמי (ליאור אשכנזי), טייס חיל האוויר שהרג חפים מפשע בעת הפגזה על רמאללה, ושל אפי ברעם (מוני מושנוב), מנכ"ל מפעל מזהם נחלים, הסובל מהתקפי חרדה, הוא כותב: "אומרים ש'בטיפול' העלתה מאד את שיעור הפניות לפסיכולוגים: תארו לעצמכם שיותר מטילי פצצות ומזהמי נחלים ילכו לטיפול ויתרסקו שם, עם כל הדימוי המצליחני והמאצ'ואיסטי שלהם? עכשיו כבר מדובר, אם כן, בתרומה אמיתית לחברה" (לוי, 2008.1.24).

כדי לחדד את הממדים הקונטרוברסליים של "בטיפול" כדאי להעמיד מול הביקורות האוהדות את ההסתייגות של הרב מרדכי ורדי, העומד בראש מגמת תסריטאות בבית הספר הדתי לטלוויזיה, לקולנוע ולאמנויות, "מעלה". במאמר שהתפרסם בכתב העת "נקודה", ירחון בעל אוריינטציה ימנית ודתית, הוא טוען ש"הסדרה] בוטה מאוד הן בשפת הדיבור והן בתכנים" ואף מבקש "להרחיק את הנוער מחומרים מסוג זה" (ורדי, 2006, עמ' 66). מעבר לבעייתיות שמעלה ורדי בנוגע למיניות הבוטה של הסדרה, כמו גם לשמאלנות שלה, אחת הסיבות המרכזיות ליציאתו נגד הסדרה היא האופן שהיא בוחרת להציג זוגיות: "איך כמעט זוג שמופיע בסדרה או מוזכר בה שלא עבר חוויה של בגידה [...] לפי הנורמות המעוצבות בסדרה, הבגידה שלעצמה איננה הבעיה [...] הסדרה מתייחסת בסלחנות אל היחסים מחוץ לנישואים" (שם, עמ' 68). ורדי בא לקלל ויצא מברך, מכיוון שהתקפה מסוג זה על התכנית, מפי "דתי ימני", רק מחדדת, לפחות בעבור הכותבים בעיתונות החילונית, את היות הסדרה אמיצה וקונטרוברסלית, ולכן "איכותית".

מצד אחר ביקורתו מחדדת את הטענה עד כמה שתי התכונות שהוצגו עד כה, קונטרוברסליות וישראליות, נטועות בשיח יותר משהן נטועות בטקסט עצמו. כך, למרות שנראה שטענות המבקרים והמבקרות שהסדרה עוסקת בישראליות נובעות ממאפייני הטקסט של הסדרה, קשה להתעלם מכך שאפיונה כסדרה המציגה את "הישראליות כולה" הוא קביעה בעייתית מאוד; לא רק משום שכל הדמויות בסדרה הן אשכנזיות (בעונה השנייה אחת הדמויות יכולה להיקרא "מזרחית", בזכות הליהוק של אסי לוי, למרות שהיבט זה אינו עולה כלל לדיון) ונמנות עם המעמד הבינוני-גבוה, אלא גם משום שהעמדה שמציגה הסדרה על הישראליות נטועה עמוקות במעמד סוציו-אקונומי מסוים.

פרשנות אחרת לישראליות של התכנית מספק ורדי כאשר הוא טוען שהסדרה משקפת את הדרך שבה רואה הברנז'ה הטלוויזיונית התל-אביבית את המציאות

הישראלית: "ניתן לבחון באמצעות (הסדרה) את הלכי הרוח הרווחים בקרב האנשים המשפיעים בתרבות הישראלית, ואת זווית המבט שלהם על הקונפליקטים של החברה בישראל, ערכיה ומושגי היסוד שלה [...] כמעט [כל היוצרים] גרים בתל אביב, ברדיוס של שני קילומטר מהיכל התרבות" (ורדי, 2006, עמ' 66). ומובן שלא רק היוצרים שייכים ל"ברנז'ה התל-אביבית" אלא גם המבקרים המשבחים אותה, שהם לרוב מ"אותו השטאנץ", על פי ניסוחו של מבקר הטלוויזיה ירון טן-ברניק: "גברים, תל אביבים ואשכנזים [...] הומוגניות אשר לא מייצגת את צופי הטלוויזיה ואת המרקם החברתי שלהם" (מצוטט אצל גלזר, 19.12.2008). דבריו האחרונים של טן-ברניק, הטוים חוט מחבר בין סטטוס חברתי-כלכלי לבין העדפות תרבותיות, קשורים בהדיקות לתפיסתו של בורדייה את המונח "טעם". טעם, או "טוב טעם", על פי בורדייה, איננו עניין פשוט, אלא עמוס בהקשרים חברתיים ואידאולוגיים, ונכסים המסווגים על פי איכותם או טעמם הם גם נכסים המסווגים את המחזיקים בהם (בורדייה, 2005, עמ' 155). "טעם", אם נמשיך עם בורדייה, מעיד משהו על הטועם עצמו לא פחות משהוא מעיד על מה שנטעם, והוא מגלה יותר מכול מה הטועם רוצה, גם כשהוא איננו יודע איך לומר זאת (שם, עמ' 156). ואחד הדברים המרכזים שרוצים המבקרים, השייכים לרוב למעמד סוציו-אקונומי גבוה, הוא כפי הנראה לאשרר ולטבען את מעמדם.

"בטיפול איננה טלוויזיה רגילה"

את אחת התשובות הראשונות לשאלה "מה רוצים המבקרים?" אפשר למצוא ברשימה של רענן שקד שכותרתה "גזענות קטנה שלי". אמנם רשימה זו איננה קשורה לסדרה "בטיפול", והיא אף נכתבה בתקופה ששקד לא תפקד עוד כמבקר טלוויזיה, אך יש בה תשובות אחדות לשאלה מה הוא רוצה והבהרה של דבר או שניים על אודות ההעדפה התרבותית של שקד:

אנחנו [האשכנזים] רוצים את המדינה השלנו בחזרה. לעצמנו. ומכיוון שאנחנו יודעים שזה לא יקרה, אנחנו נודה לכולכם, כן, כולכם, כל העדות היקרות והנכבדות והעליות הקדושות והשטיחים המעופפים ומבצעי שלמה ומטאטאי הפלשמורה והכוכבים של קוסשווילי ואבירי הג'חנן ומממני הממונה, כולכם, אם פשוט תיתנו לנו, פה ושם, במקומות החשובים באמת – נניח, בבית ספר של הילדים – את הספייס שלנו. תנו לנו את המקומות שבהם נוכל להיות רק עם עצמנו (שקד, 3.10.2008; ההדגשה שלי).

בין אם שקד מביע את תפיסתו האישית, ובין אם הוא חושף מהלכים אצל אחרים, נראה כי "בטיפול" מספקת מענה מושלם לפנטזיה של שקד: לקבל את "הספייס" שלו. טענה זו איננה נובעת רק מן הבוהק האשכנזי של הסדרה וגם לא רק מכך שכל הדמויות שייכות למעמד כלכלי זהה פחות או יותר, אלא גם מן ההרגשה, הנכונה או השגויה, שהיא קשה לצפייה, ולכן הצפייה בה איננה בהייה בטלוויזיה אלא מעשה תרבותי, מעשה הדורש יכולות מורכבות, כפי שאכן שקד מתאר את הסדרה:

"בטיפול" היא סוג של טיפול בהלם. יומיים אחרי שצפיתי בחמשת הפרקים הפותחים של הסדרה היא לא עוברת לי. אני לא רגיל שטלוויזיה לא עוברת לי. "בטיפול" הולכת איתי כבר יומיים. אני אצטרך לחזור [...] "בטיפול" דורשת מצופיה מחויבות עצומה. היא משודרת מדי יום, אין עליה גרם פאן, ומעקב יומי אחריה הוא עסק איטי ותובעני (שקד, 29.8.2005; ההדגשה שלי).

נראה כי ההנאה של שקד מן הסבל היא ההנאה של היות נבדל ואיכותי, והוא בוחר, כמו אחרים, את מה שהוא "לטעמו" על דרך השלילה (בורדייה, 2005, עמ' 158). ואכן הרגשת נבדלות זו מלווה ביקורות רבות על "בטיפול" אשר שבות ומדגישות את ההבדל בינה ובין "הטלוויזיה הרגילה", בעיקר תכניות המציאות. גרעון לוי (2008, 24.1), ברמיזה לתכנית המציאות "הישרדות 10", ששודרה באותם ימים, כותב על "בטיפול": "זוהי ההישרדות האמיתית: לחזור אחרי עונה מוצלחת אל שנייה, מוצלחת לא פחות, כשברקע פוסע בסך מצעד האיוולת, במלוא עוזה". אילן ריזינגר (2008, 9.3) מוסיף: "זאת אכן היתה 'טלוויזיה מצוינת', כדברי המשוררת,⁷ מפני שמעבר לחוויית הצפייה היא סיפקה לנו חוויית שותפות, ואני לא מתכוון לשליחת סמסים". ובאתר "פסיכולוגיה עברית" כותב חנוך ירושלמי, אחד הפסיכולוגים הקליניים שניתחו את "בטיפול" באתר: "הסדרה ריתקה אותי על אף שצפייה בטלוויזיה איננה מצליחה ממש לרתק אותי בדרך כלל, ואני מעדיף לבלות זמן בצורות אחרות" (ירושלמי, 17.1.2008).

מניסוח מחדש של הכתבים האחרונים אפשר להסיק שאף כי בדרך כלל טלוויזיה נתפסת כבזבז זמן או כאיוולת או כמדיום נחות הפונה לטעם הפופולרי ולא לטעם הלגיטימי (Levine, 2008, p. 393), "בטיפול" חורגת מן ההיצע הטלוויזיוני הרגיל, ולכן אפשר ליהנות ממנה. השיח על אודות "בטיפול", כמו השיח על אודות תכניות "איכות" אחרות (Fricker, 2007, p. 14), אינו מציג את הסדרה כ"לא טלוויזיה" אלא כמשהו אחר, טוב יותר ובעל ערך אמנותי. הווה אומר, השיח עדיין מציג את הטלוויזיה כמדיום נחות, אך דואג ליצור הפרדה בין

התכניות ה"רגילות" ובין התכניות ה"איכותיות", אשר מצליחות להתעלות מעל המדיום (Levine, 2008, p. 394). אין פלא אפוא שהמכירה של "בטיפול" לערוץ הכבלים HBO – ערוץ שהצליח לברל את עצמו מערוצי הטלוויזיה ה"רגילים" האחרים באמצעות הססמה "It's not TV. It's HBO" (Leverette et al., 2008, p. 83; Jaramillo, 2002; McCabe & Akass, 2008, p. 1) – חיזקה את התפיסה ש"בטיפול" איננה טלוויזיה רגילה.

והנה, למרות ניסיונות הבידול של HBO, יש לזכור שתחנת הכבלים "משרדת טלוויזיה" הן מבחינת המבנה שלה הן מבחינת התכנים. מבחינת המבנה, אפשר לראות שאותה חברה שחרתה על דגלה את הססמה ש"היא איננה טלוויזיה", היא למעשה חברת בת של אחד מענפי התקשורת הגדולים בעולם, Time Warner, שבחסותו ערוצים רבים של "טלוויזיה רגילה", ושהשימוש במיתוג האיכותי של HBO הוא שימוש כלכלי, אם לא ציני (Jaramillo, 2002, p. 73). נכון כי HOT, החברה המפיקה את "בטיפול", עדיין איננה HBO, וכי החברות והמשפחות שבעלותן HOT אינן מגיעות לגודל של Time Warner, אך קשה להתעלם מכך שמפת התקשורת בישראל מאופיינת, לצד הגידול בערוצים, גם בריכוזיות וב"צמצום מספר הבעלים החולשים על ערוצי [התקשורת] ושלטים בהם" (לימור, 2003, עמ' 1030). אותן משפחות המחזיקות בבעלותן את HOT מחזיקות לא רק חלק מרכזי של ההון בישראל, אלא גם ערוצי תקשורת נוספים (הון-עיתון-מדיה [ללא ציון כותב], 2008), ובניהם גם "טלוויזיה רגילה". מזווית זו נראה כי הייחודיות, היצירתיות וה"איכותיות" של HBO, ושל "בטיפול" בכלל זה, אינן לוקחות רק חלק במערך הכלכלי הקפיטליסטי, אלא אף לוקחות חלק מהותי במערכת של הקפיטליזם המאוחר (ג'יימסון, 2001, עמ' 19), והן משרתות צרכים כלכליים מסוימים.

דוגמה לטענה זו אפשר למצוא במבנה הנרטיבי הייחודי של הסדרה, שהתאים כמו כפפה ליד באשר לשינויים טכנולוגיים בטלוויזיה בכלל ובטלוויזיה הישראלית בפרט. הטלוויזיה העולמית שינתה את פניה בעשור האחרון ונכנסה לתקופה חדשה המכונה בשמות שונים, כגון post-network era (Pearson, 2007, p. 244), television after TV (Spigal, 2004, p. 2), או במונח המתאר בעיקר את הטלוויזיה האמריקנית ואשר התקבע לאחרונה בלימודי הטלוויזיה, TV3: מונח זה מצביע על המהפכה הדיגיטלית בהפצה, ובעקבות כך גם על השינוי במשמעות של "צפייה בטלוויזיה" (Rogers et al., 2002, p. 43). אחד המאפיינים המרכזיים של תקופה זו הוא שלצופות יש כוח רב יותר עתה מבעבר בבחירת הדרכים לצפייה בטלוויזיה: זמן הצפייה, כמות הצפייות בכל פרק ופרק ואפילו הכוח לשנות את הטקסטים עצמם, בעזרת תכניות עריכה שונות, ולהפיץ את התכנים ששוננו באתרי תוכן שונים.

אמנם ההיסטוריה של הטלוויזיה הישראלית שונה מהותית מזו של הטלוויזיה האמריקנית, ואפשר להצביע בה על שלבי התפתחות שונים (ליבס, 1999), אך נראה שאחרים ממאפייני התקופה של TV3 חדרו בשנים האחרונות גם להרגלי ההפצה והצפייה בארץ, כמו צפייה באמצעות האינטרנט וצפייה אישית באמצעות מפענח דיגיטלי מקליט (yes max) או ספריית הווידאו הדיגיטלית של הכבלים, הידועה בשמה VOD (video on demand). לטענתי, לא מקרה הוא שבאותה שנה, 2005, שבה השיקה "הוט" את שירותי הווידאו על פי דרישה, אשר לפי אתר החברה הופכים "את חוויית הצפייה שלכם לאיכותית יותר, מתוחכמת יותר ומהנה הרבה יותר",⁸ עלתה לשידור גם הסדרה "בטיפול", שהציעה לצופיה מבנה נרטיבי חדש ומורכב.

כדי לחדד טענה זו כדאי לפנות למונח שטבע ג'ייסון מיטל, "מורכבות נרטיבית" (narrative complexity). על פי מיטל (Mittell, 2006), הולכות ומתרבות כיום בטלוויזיה האמריקנית סדרות טלוויזיה אשר מציעות אוצר מילים חדש לנרטיב הטלוויזיוני, דהיינו מבנים נרטיביים חדשניים ולא קונוונציונליים, אשר אמנם אינם מחייבים איכות, אך מאפשרים בהחלט הזדמנויות יצירתיות וחוויית צפייה מורכבת. הדגש של מיטל הוא ששינוי זה איננו קשור לגאונות או ליצירתיות, אלא למהלכים היסטוריים, מבניים וטכנולוגיים שהתחוללו בטלוויזיה האמריקנית, וביניהם היכולות של הצופות לשלוט באופני הצפייה שלהן. באופן דומה, נראה שכמו סדרות "איכותיות" או "מורכבות" אחרות, גם "בטיפול" פונה לצופות עסוקות המעדיפות לבחור את זמן הצפייה בעצמן, לצופות שכלל אינן צופות בטלוויזיה (שם, עמ' 31) או לצופות התופסות את עצמן נבדלות מן ההמון ה"רגיל" (Nelson, 2007, p. 44).

מזווית זו אפשר לטעון שהצפייה דרך VOD, כמו גם הצפייה בתקליטורי DVD, מאפשרות לצופה "להיות עם ולהרגיש בלי": אמנם היא צופה בטלוויזיה, אך היא איננה הצופה הפסיבית שמכתיבים לה את זמן הצפייה ואת אופן הצפייה. אדרבה: היא הבוחרת את שעת הצפייה שלה, ממש כשם שהיא בוחרת מתי לקרוא את הספר שלה. כך גם התכנים שהיא צופה בהם, לפי תפיסתה, מורכבים ואיכותיים. יותר מכך, המבנה הנרטיבי המיוחד של "בטיפול" יוצר קישורים שונים בין הפרקים השונים, לאו דווקא באופן ליניארי, כך שצפייה אקטיבית ב-VOD מאפשרת לצופה לבחור לא רק את זמן הצפייה אלא גם את סדר הפרקים. הנה כי כן, נרטיב מורכב דווקא, הדורש מן הצופה ריכוז ומעקב צמוד אחר קו העלילה, מעלה את חשיבותו של שירות ה-VOD ושל תקליטורי ה-DVD, והוא אף נוטה למשוך, מעצם הסטטוס האיכותי שלו, את אותה אוכלוסייה ממעמד סוציו-אקונומי גבוה, היכולה להרשות לעצמה לשלם על טלוויזיה יותר מאחרים (Feuer, 2007, p. 147).

מכאן נגזר שיותר מ"לא טלוויזיה" אפשר לראות את "בטיפול" כ"פארה-טלוויזיה", מונח שטבע אבי סנטו (Santo, 2002) בהקשר HBO ואשר מתייחס לפרקטיקות הפקה ולבחירות בתכנון לוח השידור שבכוונה ממוקמות סמוך לצורות טלוויזיוניות מזוהות כדי להעניק להן משמעויות מסוימות. זאת ועוד זאת: "בטיפול" נמצאת סמוך לצורות טלוויזיוניות קיימות לא רק בהקשר המבני שלה, אלא גם בהקשר התוכני שלה, והבידול של "בטיפול" מן הטלוויזיה הרגילה, שאותו מבנים המבקרים השונים, מתעלם מכך שהסדרה נשענת במובהק על אופייה של הטלוויזיה, כאשר היא מכילה שתיים מן התכונות המרכזיות שמלוות אותה כבר מתחילתה: אינטימיות והמשכיות (Newcomb, 1974, p. 245). יותר מכך, כאשר רענן שקד משבח את משחקו של אסי דיין על היותו בנוי בעיקר מתגובות (שקד, 29.8.2005), הוא אולי לא יודע זאת, אבל בכך הוא מתמצת את אחת התכונות המרכזיות של המדיום הטלוויזיוני, כפי שמציג אותה ניוקומב: הטלוויזיה בשיאה כאשר היא מתמקדת לא בפעולה אלא בתגובות לפעולה, החקוקות על פניהן של הדמויות (Newcomb, 1974, pp. 245-246).

הביקורות על הסדרה נטו להתעלם לא רק מכך שהסדרה נשענת על אופיו של המדיום הטלוויזיוני ונובעת ממנו, אלא גם מכך שהיא נשענת על שני ז'אנרים טלוויזיוניים "נחותים": תכניות האירוח והטלנובלה. בנוגע לתכניות האירוח, "בטיפול" מהדהדת במבנה שלה שיח בין מראיין ומראיין, בעיקר פתת-ז'אנר "אחד על אחד", כאשר דרך השיחה אנו נחשפים למהלכים שהתרחשו בעבר, ובאמצעותה אף מציעים לנו מעין שיח תרפויטי (Illouz, 2003; Shattuc, 1997; White, 1992).⁹ גם מן הטלנובלה מאמצת "בטיפול" מאפיינים אחדים, וביניהם שידור יומי בשעות השיא (prime-time), דמויות רבות, צילומי פנים ובמידה מסוימת גם את הנרטיב הנפוץ של הטלנובלה שבו שני הגיבורים המוצגים בפרק הראשון של הסדרה מנסים להתאחד לכל אורכה, שאיפה המתממשת בפרק האחרון (LaPastina, n.d.). אמנם הזוג ב"בטיפול", ראובן ונעמה (המטופלת שלו), אינם מתאחדים בסוף (אם כי בפרק האחרון זה כמעט מתרחש), אך אלמנטים טלנובליים רבים נמצאים בקשר ביניהם, כמו קשר המתחיל בפרק הראשון, משולש רומנטי הנוצר במהלך הסדרה, הוֹרָה האוסר את מערכת היחסים (גילה הפסיכולוגית) ופערים מעמדיים המקשים את קיומו של הקשר.¹⁰

מובן שיש הבדלים נוספים בין "בטיפול" ובין הטלנובלה, כמו צילום במצלמה אחת, ולא במולטי-קמרה, ותסריט ומשחק הניכרים בהשקעה (לפחות כלכלית) גדולה יותר מן הטלנובלה, ונכון הדבר ש"בטיפול", כמו יצירות רבות אחרות, יכולה לאמץ מאפיינים של תרבויות שוליים ועדיין להיות קנונית; ויחד עם זאת, הניתוק הנוצר באמצעות השיח בין "בטיפול" ובין ז'אנרים טלוויזיוניים אחרים בעיית. מבחינה זו דומה מהלך שיחני זה למהלכים נוספים שבהם ניסו לברל

תכניות או ז'אנרים טלוויזיוניים מסוימים מן המכלול הטלוויזיוני באמצעות הבלטת תכונות מסוימות וטשטושן של אחרות (Feuer, 1995, pp. 111-113; Levine, 2008, p. 395).

את השיח על אודות "בטיפול" אפשר לראות כלוקח חלק במאבק לתת לצורות תרבותיות פופולריות ערך ולגיטימציה אמנותיים ולהפכן לחלק מן ההון התרבותי הנדרש (רגב, 2006, עמ' 136). למאבק זה יש הקשר חברתי-פוליטי מובהק כאשר קבוצות מעמדיות חדשות מגדירות את עצמן על פי טעם אסתטי "ייחודי" ונאבקות כדי להעניק לגיטימציה תרבותית ל"תכנים והרכיבים שמהם בנויים דפוסי הטעם וסגנון החיים שלהן" (שם, 137). כפי שטוענת ג'ין פויר (Feuer, 1984, p. 56), כאשר תכנית ממותגת כ"מורכבת ואיכותית", הקהל הצופה בה יכול לאשרר את מקומו הוא כ"איכותי". דבר זה מאפשר לו ליהנות מטלוויזיה שהוא תופס אותה כמשכיילה יותר, כמסוגנת יותר וכעמוקה יותר מבחינה פסיכולוגית מטלוויזיה "אחרת", וכך להפריד את עצמו מן ההמון, הצופה בטלוויזיה "רגילה", ולהפחית את רגשות האשם שלו על עצם הצפייה במדיום הזה.

מדברים אלו נראה כי ייחודיותה של "בטיפול" קשורה פחות למאפיינים אינהנטיים של הטקסט עצמו משהיא קשורה לנטייה של השיח להבליט נקודות מסוימות בטקסט ולטשטש אחרות; במקרה זה, הבלטת ייחודיותה של הסדרה והסתרת העובדה שמדובר בטלוויזיה, הנתפסת עדין כמדיום נחות, במיוחד בכל הקשור לאמנות. אחת הדרכים המרכזיות להבליט את ייחודיותה של הסדרה היא הדגשת שמות היוצרים, או ה"אוטר" (auteur) של היצירה.

"מאחורי בטיפול עומדים יוצרים כישרוניים"

אחת התכונות המרכזיות של "בטיפול", לפי השיח על אודותיה, היא היותה סדרה של יוצרים: "הסדרה שנוצרה על ידי חגי לוי" נכתב כבר בשורה הראשונה ב"וויקיפדיה", אחד מאתרי הידע הפופולריים בישראל; "הדרמה היומית של חגי לוי ואורי סיוון" מכנה אותה רותה קופפר (14.11.2007). לעתים קרובות איכויות הסדרה נקשרות ליכולות הכתיבה של היוצרים; כך לדוגמה טוען רענן שקד (29.8.2005): "מסגרת התכנית [...] מחלצת מיוצרי הסדרה (ובראשם חגי לוי) יצירתיות גדולה בטקסט ובחיתוכים". ואפילו מרדכי ורדי, שיצא נגד תוכנה של הסדרה, כותב כי "באמצעות כתיבה דרמטית מקצועית הצליחה הסדרה [...] להביא לפריצת דרך טלוויזיונית" (ורדי, 2006, עמ' 67).

אם כן, השיח נהג להבליט תכונה מרכזית נוספת של "טלוויזיה איכותית", והיא שיוכה לאילן יוחסין משמעותי, דהיינו ליוצרים בעלי מעמד ומוניטין של

אמנים מתחום הטלוויזיה ומתחומי אמנות אחרים, בעיקר קולנוע (Thompson, 1997, p. 14). ואכן מאחורי "בטיפול" עומדים "לא סתם" יוצרים, אלא יוצרים מוכשרים בעלי אילן יוחסין מרשים, או כפי שמנסח זאת בביקורתיות מרכזי ורדי, "העוסקים במלאכה הם מהעשירון העליון של מעצבי דעת הקהל" (ורדי, 2006, עמ' 66). יותר מכך, אם נישען על המונח הקולנועי המוכר "אוטר" (auteur), שאומץ בשיח הטלוויזיוני (Feuer, 1984, p. 32)¹¹, נוכל לטעון שלסדרה "בטיפול" יש אוטר.

ודוק: טענתי שמאחורי "בטיפול" עומד אוטר, או אולי אוטרים אחדים, איננה במובן הרומנטי של המונח, ההיינו אינדיבידואל בעל אישיות חזקה המחדיר את אישיותו ליצירה. הדגש כאן הוא שהאוטרות של היצירה היא תוצר של שיח, או אם ניעזר במונח המשפיע של פוקו מדובר ב"פונקציה של אוטר", היוצרת הרגשה שמאחורי היצירה קיים סובייקט אחדותי, ולכן היא "נובעת מרשות 'עמוקה' באדם, מכוח 'בורא', מ'כוונה', מהמקום הבראשיתי" (פוקו, 2005, עמ' 41). אך אחדות זו מאחורי היצירה, כותב פוקו, "לא זו בלבד שהיא אינה נתונה באופן מידי, אלא שהיא מכוננת על ידי פעולה [פרשנית]" (שם, עמ' 26). ואפשר להוסיף שמדובר בפעולה פרשנית הקשורה בהדיקות להון התרבותי של הצופה, כפי שטוען בורדייה (Bourdieu, 1984, p. 27).

מדברים אלה יוצא כי שם היוצר עולה מן הפרשנות או מן השיח, ולא מן היצירה עצמה. יותר מכך, נראה שבתקופה שיש בה ריבוי ערוצים ופלטפורמות מרובות לצפייה בתוכני טלוויזיה חשוב ליצור בידול בין התכנים השונים, להפוך חלק מהם לייחודיים או למקודשים (בורדייה, 2005, עמ' 189), כך שהאוטר הופך למותג מרכזי (Pearson, 2007, p. 243) ולאמצעי נוסף לפנות לנתח שוק מתוחכם, משכיל וצעיר (Cook, 1998, p. 35).

אחת הדרכים להבליט את מקומם של היוצרים ואת חזונם האמנותי היא הדגשת חופש הפעולה שניתן להם (Feuer, 1984, p. 32; Santo, 2002, p. 40). דבר זה נעשה לעתים בהצגת סיפור של מאבק אצילי בין היוצרים, המעוניינים במעשה האמנות, ובין המפיקים או הרשתות, המעוניינים ברווחים ואינם מבינים את חזונם של הראשונים (Thompson, 1997, p. 14). דוגמה למאבק מסוג זה אפשר למצוא במסע הייסורים שעבר חגי לוי בדרכו להפקת "בטיפול", מסע המציג צרות אופקים או אי-ראיית הנולד של הערוצים השונים מול חזון ואומץ של הערוץ המשדר:

חיפשתי אופציה שיש לה רצועת שידור יומית [...] המקום הראשון שפניתי אליו היה ערוץ 8, אבל הם לא יכלו לחרוג מהתחום התייעודי. הצעתי גם לערוץ 10 אבל הם לא היו מסוגלים להתחייב להשקעה לטווח ארוך.

מי יודע איפה נהיה בעוד שנה, אמרו שם. פניתי גם לערוץ 1, לכאורה הערוץ הכי מתבקש לכוזה פרויקט, הראיתי ליוסי משולם את הפיילוט, ולא קיבלתי תשובה מעולם. ב-YES התלבטו הרבה זמן ובסוף ירדו מזה. בינתיים התחילו להתעניין ב-HOT [...] בדיעבד אני יכול להגיד שזאת הייתה החלטה מאוד נועזת מצד HOT: אי אפשר היה לדמיין שזה יצליח (מצוטט אצל שרגל, 27.10.2006).

נרטיב זה שמציג חגי לוי מתאר את המאבק של היוצר בעל החזון נגד אנשי התעשייה, ומבחינה זו הוא דומה לנרטיבים דומים המלווים תכניות רבות שנתפסו כ"טלוויזיה איכותית". אין באמירה זו כדי לפקפק באמתות הסיפור, אלא להציג כיצד השיח נוטה להבליט את אותם אלמנטים שיחדרו את הצד האישי של היצירה ולהסתיר אלמנטים אחרים.

נראה שהיחס של הביקורת לסדרה וליצריה מגיע לשיא כאשר דבורית שרגל (27.10.2006) מתארת את הרגע שהסדרה נוצרה, לפי תפיסתה: "הסדרה בטיפול נולדה דווקא בחדר כושר [...] חגי לוי צועד על ההליכון, ופתאום מדלג למוחו רעיון". אולי הקיטון החשוך או הסטודיו השרוי באי-סדר התחלפו בחדר כושר, אבל אין ספק שהתפיסה הרומנטית, או האקסיומה ההומניסטית (Belsey, 1980, pp. 3, 13), שבה נתפס הטקסט כתוצר ישיר של מחשבותיו, של רעיונותיו, של מצבו הפסיכולוגי ושל רקעו החברתי של היוצר, שולטת כאן. שרגל מתעלמת כאן מן התנאים הכלכליים, המבניים והטכנולוגיים שהובילו ליצירה של "בטיפול", או אם נישען על בורדייה (2005, עמ' 156), ממקומו של חגי לוי כ"יצרן" המממש את הטעם של שרגל בעצמה ושל המבקרים האחרים. נסכם: היוצרים, או יותר נכון לשם ולנרטיב של היוצרים, יש תפקיד חשוב מאוד בהפיכתה של "בטיפול" מ"יצירה טלוויזיונית תעשייתית" ל"יצירה אמנותית" הפונה מאינדיבידואל (יוצר) אחד למשנהו (צופה).

"בטיפול היא עמוקה מבחינה פסיכולוגית"

הממד האינדיבידואליסטי שמכניס שם היוצר לחוויית הצפייה קשור בהדיקות לעיסוק של הסדרה בפרט, או ליתר דיוק בפסיכולוגיה של הפרט. בנקודה זו אנו מגיעים לאחת הסיבות המרכזיות להפיכתה של "בטיפול" "לשיחת היום, ואולי גם לשיחת התקופה" (קרטי, 2006), והיא עיסוקה בפסיכולוגיה בכלל ובפסיכולוגיה דינמית בפרט. עיסוק זה תורם להילת האיכות בשני מובנים מרכזיים: הוא מספק הרגשת עומק, כי הרי בבסיסו של הטיפול הדינמי עומד העומק של הנפש האנושית, והוא פונה לקהל מבוסס ומשכיל, אשר הטיפול

הפסיכולוגי והשפה הטיפולית הפכו לדת החדשה שלו (Feuer, 2005, p. 34). אמנם ג'ין פויר דנה בתרבות האמריקנית, אך "טפטופים של תרבות הפסיכולוגים האמריקנית" חדרו לתרבות הישראלית כבר בשנות השבעים (אלמוג, 2004, עמ' 681), ובשנות התשעים הפכה הפסיכולוגיה ל"אחד ה'מינרלים' החשובים של התרבות החילונית בארץ" (שם, עמ' 823). למרות שאוצר המילים הפסיכולוגיסטי חדר לכל רובדי התרבות בישראל, הוא הפך לדת חדשה בעיקר בעבור מעמד מסוים, המעמד הבורגני או המעמד הבינוני-גבוה (שם, עמ' 720).

אחת הסיבות המרכזיות להצלחתו של השיח הפסיכולוגיסטי בקרב המעמד הבינוני-גבוה בישראל נוגעת להון הכלכלי הנדרש לטיפול פסיכולוגי פרטי, אשר "נחשב עדיין למותרות של המעמד הגבוה" (שם, עמ' 835). הודות לעובדה זו מקשר ערן חיות, מטפל קוגניטיבי המתנגד לעקרונות הטיפול הדינמי, בין האהדה לסדרה "בטיפול", השמה במרכזה טיפול פסיכולוגי דינמי, לבין המצב הסוציו-אקונומי של האוהדים: "בסביבה שבעה, בריאה בסך הכל, שבה אין גם הרבה משמעות למחיר הכלכלי של הטיפול, ושבה אנשים רוצים לעסוק באיכות החיים שלהם – הטיפול כ'מסע', כאורח חיים, בלתי מוגבל הוא בהחלט דבר לגיטימי, גם אם אין סיבה אמיתית שיימשך שנים" (חיות, 2006, עמ' 36). חיות, מבחינה זו, אינו רחוק במיוחד מתפיסתו של פרויד עצמו, אשר טען כי הפסיכואנליזה פונה למעמדות האמידים ואיננה דואגת לשכבות החברתיות הרחבות יותר מהם (מצוטט אצל אילוז, 2008, עמ' 64), ומכיוון "שיש קשר סמוי בין נגישות לטיפול נפשי לבין גובה המעמד החברתי", אין השיקום הנפשי דמוקרטי ושוויוני (שם, עמ' 65-66).

והנה, למרות שלהון הכלכלי יש משמעות באהדת הטיפול הפסיכולוגי ולמרות הצורך בהון כלכלי מסוים כדי לצפות בסדרה "בטיפול", נראה כי לא ההון הכלכלי הוא המונע גישה אל הסדרה, אלא הון מסוג אחר, ההון התרבותי, על פי המשגותיו של בורדייה (Bourdieu, 1986, 1990). מבין שלוש צורות ההון התרבותי שעליהן מצביע בורדייה הרלוונטית ביותר בעבורנו היא זו הבאה לידי ביטוי ב"הון הגופני" (embodied state), שהוא "מכלול של נטיות, רגישויות, מיומנויות וכישורים אשר נרכשו במהלך החיים" (רגב, 2006, עמ' 133), והוא המאפשר לחוות יצירות אמנות נחשבות כיצירות אמנות טובות.

הבעיה שעליה מצביע בורדייה היא שהון זה נתפס כתכונה טבעית של הגוף בזמן שלמעשה הוא בעל קשרים עבותים לסוגי הון אחרים – כלכליים, מוסדיים וחינוכיים. הרעיון שהיכולת ליהנות מיצירות תרבות נחשבות נתפסת טבעית מקנה עליונות חברתית ושייכות טבעית ומובנת מאליה למי ששייך לאותן השכבות החברתיות הנחשבות בחברה (Bourdieu, 1990, p. 207; רגב, 2006). כך, במקום לראות את ההעדפות התרבותיות של הגמוניה מסוימת כהעדפות המעידות

על אופייה ועל רצונה של אותה הגמוניה, נתפסות העדפות אלה כהוכחה לטיבה של יצירת האמנות ולאיכותם של מי שצורך אותה. במקרה של "בטיפול" לא רק מיומנות תרבותית והון תרבותי-גופני נדרשים כדי שהגישה לסדרה תהיה קלה, אלא גם מיומנות להבין ולבטא רגשות באופן מסוים, כלומר מה שאפשר לכנות "הון רגשי" או "מיומנות רגשית". בהשפעת בורדייה אפשר לטעון כי רגשות, כמו טעם תרבותי, הם תופעות אשר מעוצבות, נחוות, מפורשות ונשפטות בתהליכים חברתיים ותרבותיים, וכמו בשאלת הטעם, בני אדם מובחנים, נמדדים ומתוגמלים (כלכלית וחברתית) לפי איכויות הרגש שלהם ולפי היכולות שלהם להפגין את הרגש באופן "נכון" (אילו, 2008, עמ' 93; יותר מן ההון התרבותי, "מגיים לכאורה את ההיבטים הפחות רפלקטיביים של ההביטוס" (שם, שם)).

ומהו הרגש הנכון שיש להפעיל בתרבות המערבית כדי להיחשב בעל הון רגשי גבוה? על פי אווה אילו זה הרגש שמגדירים ומשווקים אותו פסיכולוגים אשר הצליחו במהלך ההיסטוריה לאחוזו במונופול על ההגדרות ועל התפקידים של חיי הרגש בחיים הציבוריים ובחיים הפרטיים (Illouz, 2008, p. 210). לשון אחר, מדובר באותו הון רגשי הנדרש מנשים ומאנשים ההולכים לטיפול פסיכולוגי והצופים בסדרה "בטיפול".

מכאן נראה כי ההצלחה המרשימה של "בטיפול" בקרב האליטה הישראלית נבעה מררישתה לשני סוגי הון מרכזיים, הון תרבותי-גופני והון רגשי. מכיוון ששני סוגי הון אלה נתפסים כתכונות טבעיות של הסובייקט, למרות הקשר ההדוק שלהם להון כלכלי, הם מטשטשים את ההקשרים החברתיים והמעמדיים הקשורים בהפיכתה של "בטיפול" לאיכותית. מתברר כי אין כאן תמונת מצב שהאליטה גילתה שהסדרה איכותית בהתאם למורכבות התרבותית והרגשית שלה (של הסדרה), אלא שהאליטה גילתה את עצמה ככזאת, כלומר היא השתמשה ביצירת האמנות ובפסיכולוגיה כדי לטבען את מעמדה ואת ההעדפות התרבותיות שלה; האליטה סיפקה לגיטימציה לפריבילגיה החברתית שלה בהציגה את טעמה ואת היכולת הרגשית שלה כ"מתנת אל" (Bourdieu, 1990, p. 211).

סיכום: גם הטקסט מדבר

אמת היא שעד לנקודה זו התמקד המאמר בשיח הנרקם על אודות הסדרה, אולם "בטיפול" איננה רק השיח על אודותיה; היא גם הטקסט עצמו. אמנם אי-אפשר לקרוא את הטקסט במנותק מן הקונטקסט, אך אפשר גם אפשר לבחון באילו

מובנים הטקסט לוקח חלק בבניית התכונות שייחסו לו, ובאילו אופנים הוא סותר מהלך שיחני זה. במהלך האחרון במאמר ארצה להצביע על כך שבאמצעות השיח הפסיכולוגיסטי של הסדרה היא הצליחה להיות הן קונטרוברסלית הן ישראלית מאוד ואהודה מאוד בו-זמנית.

אם נישען על התכונה הקונטקסטואלית האחרונה, נראה כי "בטיפול" איננה רק שמה במרכזה את הטיפול הדינמי, אלא היא אף בוחרת להישאר נאמנה לעקרונותיו, או בניסוחו של אהוד אשרי (18.11.2005), היא מאמצת "את חוקי הטיפול הדינמי, כמצוות הייעוץ המקצועי". טענתו של אשרי מקבלת את אישורה בסוף העונה השנייה, אשר מסתיימת עם עזיבתו של ראובן את המקצוע עקב משבר אמון בשיטת הטיפול. אולם הכיסא של ראובן לא נותר ריק, ובמקומו מתיישבת עליו פסיכולוגית חדשה (שירה גפן), המציינת בפני ראובן שהיא מאמינה לחלוטין בחשיבות הטיפול. לשון אחר, הספקות שליוו את ראובן לאורך שתי העונות הניעו אותו לעזוב את המקצוע, אך הטקסט עצמו נותר באמונתו שלטיפול הדינמי יש מקום.

והנה, את התמיכה בעקרונות הטיפול הדינמי מציגה הסדרה מדמות המעלה את הביקורת הקשה ביותר נגד ראובן ונגד שיטת הטיפול הדינמי דווקא, דמותו של מנחם (ישראל פוליאקוב). מנחם מגיע לקליניקה של ראובן לאחר שבנו ידן (ליאור אשכנזי), טייס חייל האוויר שהיה מטופל של ראובן במהלך העונה הראשונה, מוצא את מותו ספק בתאונת אימונים ספק בהתאבדות. אחת הסיבות לבואו של האב, על פי דבריו, היא לברר אם יש אפשרות שידן הביא את מותו על עצמו. ראובן עונה למנחם כי לעולם לא יהיה אפשר לדעת את סיבת המוות, וכנראה מדובר בטעות אנוש. בנקודה זו פותח האב בנאום קשה, ובו הוא אומר בין היתר את הדברים הבאים:

לטייסים אין טעות אנוש, ככה מאמנים אותם. ככה זה טייסים הכי טובים, זה כמו מכונה, זה אוטומט. ואחר כך בבית הוא יכול לחשוב טעיתי, לא טעיתי, אני אוהב את אשתי, אני לא אוהב את אשתי, הומו, לא הומו. אבל לא בשמים, לא בחמש מאג ושמונים ג' [...] אני לא אומר שתהליך פסיכולוגי זה לא טוב, אבל לאנשים רגילים. אבל בן אדם שכל החיים שלו תלויים על זה שהוא לא יחשוב, שהוא יפעל כמו מכונה, אז צריך בזהירות. מאוד בזהירות. [...]

כאשר רומז ראובן בהמשך שגם למנחם, כָּאָב, יש חלק בטרגדיה של בנו, עונה לו מנחם:

אני? איך אני? [...] למה אתה מתכוון? שאני ארגיש אשם? על מה? על שחינכתי את הבן שלי להיות גבר? או בסדר. אז אתה באת, ואתה פתחת לו עולם חדש ונהדר, ואתה אמרת לבן שלי שצריך להסתכל בפנים, לחקור, להרגיש. אז הוא הרגיש. ואיפה הוא עכשיו? חתיכות-חתיכות מעל הים שהדגים אוכלים אותו עכשיו.

אמנם מנחם תוקף כאן את ראובן אישית, אבל הוא גם יוצא בעיקר נגד הנחות היסוד הבסיסיות של הטיפול הדינמי ושל ההון הרגשי שבבסיסו, כאשר הוא טוען שהעיסוק בנפש מסוכן. למרות הפוליסמיות המאפיינת את הטקסט הטלוויזיוני (פיסק, 1995, עמ' 173), אין ספק שהקריאה המועדפת של הטקסט (הול, 2003, עמ' 397) היא שמנחם טועה, ובטעות שלו יש גם מן הסכנה. הדבר נעשה בעיקר באמצעות בניית דמותו של מנחם כמעין פטריארך נוקשה ואלים שדיקה כל יצירתיות אצל בנו. "אין זה מקרה", טוען ערן חיות, "שאת הביקורת הכי לגיטימית כנגד הטיפול שמו יוצרי הסדרה בפיה של דמות גסה, אלימה, שבעברה אף רצח אב. כך הפכו היוצרים את הביקורת (חוסר הנכונות לחטט בנפש) לחלק מן הפתולוגיה של הדמות" (חיות, 2006, עמ' 35).

אולם נראה שיותר מתוכן הסדרה, צורתה דווקא מסגירה את עמדתו של הטקסט בנוגע לטיפול הדינמי. לאורך כל הסדרה שומרת "בטיפול" על סגנון ריאליסטי, המאופיין בשמירה על חוקי העריכה הקלסית, על ליניאריות הזמן ועל חוסר מודעות עצמית לתהליך הייצוג עצמו. הסצנה היחידה, בשתי עונות הסדרה, שבה חורגת הסדרה מסגנון זה מתרחשת מיד לאחר ההתקפה המילולית של מנחם על ראובן. או אז מתחילה פנטזיה של ראובן המאופיינת בחריגה מן הסגנון הריאליסטי. בפנטזיה זו נראה מנחם נפול פנים, מה שמוביל את ראובן לקום, ללטף אותו (תמונה 2 להלן) ולהשכיב אותו על המיטה. לאחר מכן ראובן משקיף מבעד לחלון, רואה את דמותו של ידן במעין פלשבק וחוזר להסתכל במנחם, אך במקום מנחם הוא מוצא על הספה את עצמו כאדם זקן (תמונה 3 להלן). הפנטזיה מסתיימת כאשר לפתע השיר מסתיים, ואנו רואים את ראובן ישוב על הכורסה שלו, בתנוחה הרגילה שלו כמטפל.



תמונה 3

תמונה 2

מדוע חרגה הסדרה בפתאומיות חדה מן הסגנון המקובל שלה? חוקרים וחוקרות רבים הצביעו על כך שקולנוע וטלוויזיה המעלים טראומות נוטים, ואף צריכים, לחרוג מן הסגנון הריאליסטי לטובת סגנון שאפשר לכנותו מודרניסטי או פוסט-מודרניסטי, המאפיין בהפרעות ובפרגמנטציה של הנרטיב והסגנון הקולנועיים (Walker, 2005, p. 19), בחזרה, בהזיות חודרניות ובחלומות (Caruth, 1996, p. 4) ובקריסת הזמן הלינארי והפיכתו לשברירי וחסר שליטה (Hirsh, 2004, p. 105). אין בדברים אלו כדי לטעון כי כל ייצוג טראומטי חייב לאמץ לעצמו סממנים של פנטזיה, אך כאשר טקסט בוחר בסגנון ריאליסטי לכל אורכו, ורק בנקודה אחת הוא חורג ממנו באופן כה מובהק יש לשאול למה, ומדוע בנקודה זו דווקא.

המקום ש"בטיפול" הופך לטראומטי הוא המקום שהנחות היסוד של הטקסט עצמו מוטלות בספק. הרי הפנטזיה מופיעה לאחר שמנחם מאשים את ראובן במות בנו, או ליתר דיוק, לאחר שהוא מאשים את הטיפול הפסיכולוגי בכך שהוביל למוות זה. ואם, כפי שטוען אהוד אשרי, הגיבור האמתי של הסדרה הוא "הטיפול", "כלומר הפסיכולוגיה בכבודה ובעצמה", אפשר לטעון שהגיבור שלנו "נכנס לטראומה", ולכן הסדרה, לראשונה, נוטשת את הריאליזם לטובת הפנטזיה, המאפיינת לעתים קרובות את הסובייקט הטראומטי.

בנקודה זו עולה אחת הבעיות האתיות והפוליטיות שבבחירות האסתטיות המתקיימות בסדרה. נראה שכל עוד עולות טראומות, פרטיות או קולקטיביות, במסגרת הטיפולית, "יודע" הטקסט להתמודד עמן, והוא מעניק הרגשת שליטה, המוענקת גם לצופה שבעמדת "כל יודעת" או "יודעת כול". החריגה החד-פעמית מעקרונות אלו, ברגע שהטיפול הדינמי מותקף, מלמדת אותנו שני דברים חשובים על הטקסט: הראשון, כפי שטענתי למעלה, הוא שהטקסט איננו רק מציג טיפול פסיכולוגי, אלא גם מחזיק בעמדות של טיפול זה ואף הופך אותו לגיבור של

הטקסט, מה שיכול להסביר את האהדה הרבה שקיבל הן מן הביקורת הן מן המטפלים הפסיכולוגיים עצמם; השני, והחשוב יותר לעניינו, הוא שכל עוד הטקסט מאמין בעקרונות הטיפול, הוא גם מאמין שיש סיכוי "לרפא" את המצב. למה הכוונה?

אחת הפעולות האידאולוגיות המרכזיות של החברה הישראלית, כפי שמכנה אותה סלבו ז'יז'ק (2004, עמ' 174), היא השמירה על הדואליות של דמות החייל. מצד אחד הוא "וולגרי ומחוספס" בחוץ, ומצד אחר הוא "חם ומתחשב" בפנים, או בדימוי הצבר המקובל "דוקר בחוץ ומתוק בפנים". לפי תפיסה זו, מתחת לפני השטח הנוקשים מסתתר אדם רגיש, מאחורי היעילות והעבודה המלוכלכת, על גבול העבודה הלא חוקית, מסתרות סנטימנטליות ו"ליבת זהב רגישה". ואכן, הטיפול הפסיכולוגי של ידין "עובר", ובמקום הטייס הנוקשה וחסר הרגש שמגיע לחדרו של ראובן מתגלה אדם בעל רגש, על גבול הרגשנות. הטיפול הוכיח שאפשר להציל את ידין מעצמו ולקלף ממנו את מסכות הקשיחות שעטה על עצמו עם השנים.

אך כאשר ידין נהרג, במקום לראות את הטיפול כמי שהחזיק אותו מעל המים, מותקפים עקרונות הטיפול הפסיכולוגי כפי מנחם אביו, הרומז שלטייסים טובים, המתפקדים למרות המעשים הלא מוסריים שלהם, אין "ליבת זהב", ושמדובר ב"אוטומט" שלא מסתתר מאחוריו דבר. מה שאתה רואה, הרג של חפים מפשע, זה מה שיש. אך הטקסט כנראה אינו מצליח להתמודד עם אמת מרה זו, ולראשונה הוא עצמו עובר לממד טראומטי. אולי כך מעלה הטקסט שאלות קשות על החברה הישראלית, אך משיב תשובות נוחות לעיכול: טיפול מעמיק ומקיף של החברה הישראלית יראה שבתוך תוכנו אנחנו מוסריים – עלינו רק להיות אמיצים דיינו לעשות זאת. וכל עוד, או רק כל עוד, ניוותר בקונצנזוס, נוכל להיות גם אנשים קונטרברסליים: ישראלים מכאן וכאלה שיאהבו אותנו מכאן.

הערות

- 1 המונחים "פארה-טקסט" ו"מטה-טקסט" לקוחים מן התאוריה של ז'ראר ז'נטי: המונח הראשון מתייחס לאינטר-טקסטואליות מסוימת בין הטקסט "הראשי" ובין הטקסטים הצמודים לו, פיזית או רעיונית, והמהווים מעין כניסה או שער לטקסט עצמו; המונח השני פונה לטקסטים המציעים תגובה לטקסט הראשי, בעיקר ביקורות עליו (Genette, 1982/1997a).
- 2 על השימוש במירכאות ביחס למושג "איכות", בעיקר בלימודי טלוויזיה, ראו Cardwell, 2007, p. 25. לדיון ב"טלוויזיה איכותית" בשנים האחרונות ראו בין היתר את אלה:

- Jaramillo, 2002; Geraghty, 2003; Jacobs, 2001; Mittell, 2004, pp. 94-120; Jancovich & Lyons, 2003; McCabe & Akass, 2008.
- 3 בשידורים חוזרים של הסדרה, בערוץ 2, לא נשמר מבנה השידור בן חמישה ימים בשבוע, משום שאת הערוץ הפעילו זכייניות שונות בימים שונים בשבוע.
- 4 "שני גברים שמנים" היה שם העט של מבקרי הטלוויזיה של "עיתון תל אביב". בתחילה היו אלה יריב צור ועודד קרמר, אך בשלב מסוים נשאר רק צור הכותב.
- 5 סגנון המוזיקה המינימליסטי (בהלחנת אבי כללי) תורם להרגשת ההפשטה המלווה את הכותרות ואת הפתיחה, ויותר מכך אפשר לראות באימפרסיוניזם המוזיקלי ניסיון ליצור "כתמי צבע" במוזיקה (Palmer, 1973, p. 28), רעיון המשתלב עם כתמי הרורשך המופיעים בכותרות הפתיחה. תודה לגל חרמוני על אבחנות אלו.
- 6 בניסוח אחר, כותרות הפתיחה יכולות להיקרא מיזאנאבים (mise-en-abyme), דהיינו ייצוג בתוך ייצוג, "חזרה בקנה מידה קטן יותר על התמות המרכזיות ביצירה" (כהן-רוז, 2007, עמ' 137), או קוד המצביע על תהליך ההתקבלות המתבקש של היצירה (Weir, 2002, p. xx). זהו דימוי "המכוון את הצופה לאקט הפרשנות" ומתפקד כפעולה רפלקסיבית המשקפת תמה מרכזית ביצירה (כהן-רוז, 2007, עמ' 141-142).
- 7 למרות הניסיון של ריזינגר להפריד בין תרבות גבוהה ובין תרבות נמוכה הכותב טועה כאן כאשר הוא מייחס את הציטוט ל"משוררת" חווה אלברשטיין ולא לכותב האמתי של מילות השיר, או ליתר דיוק המונולוג, חנוך לוין.
- 8 ראו את ההסבר על אודות VOD באתר חברת HOT:
<http://www.hot.net.il/HOT.aspx?FolderID=3149&lang=he>
- 9 הקישור בין "בטיפול" ובין תכניות אירוח התחדר עם עלייתה של תכנית הראיונות "שיחת נפש" בהנחיית הפסיכואנליטיקאי פרופ' יורם יובל, תכנית שנתפסה כ"גרסת המציאות" של "בטיפול" (לזובסקי, 5.9.2008).
- 10 אני מודה לתלמידתי אורי ברמן על אבחנות אלו.
- 11 לעומת הקולנוע, שם הבמאי נתפס כאוטר, בטלוויזיה, אולי מתוך התפיסה המסורתית שהמיזנסצנה שלה עשירה פחות מזו של הקולנוע (Caughie, 2000, p. 100), אנחנו מוצאים בשיח כותבים ומפיקים כ"אוטרים" (Pearson, 2005; Porter, 1987, p. 323; Nelson, 1997, p. 26), או כפי שטוענת מרי מסנג'ר דייוויס (Messenger Davis, 2007), התסריטאי או התסריטאית הם בעלי תפקיד מכריע בכל הקשור לאיכותה של תכנית הטלוויזיה, מכיוון שלתסריט יש חשיבות עצומה לערכה של התכנית.

רשימת המקורות

- אדרג, א' וסדג'וויק, פ' (2007), לקסיקון לתיאוריה של התרבות: מושגי יסוד, תרגום: א' זאבי, תל אביב: רסלינג.
- אילוז, א' (2008), אינטימיות קרה – עלייתו של הקפיטליזם הרגשי, תרגום: י' שדה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלמוג, ע' (2004), פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
- בורדייה, פ' (2005), שאלות בסוציולוגיה, תרגום: א' להב, תל אביב: רסלינג.
- ג'יימסון, פ' (2001), פוסטמודרניזם – או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תרגום: ע' גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג.
- הול, ס' (2003), הצפנה, פיענוח, בתוך ת' ליבס ומ' טלמון (עורכות), תקשורת כתרבות, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 390-401.
- ז'יז'ק, ס' (2004), הסובייקט שאמור להאמין: הנצרות בין פרכסיה לחתרנות, תרגום: ד' אילון, תל אביב: רסלינג.
- חיות, ע' (2006), הסדרה "בטיפול" עוברת טיפול קוגניטיבי, או טיפול בלי חיטוט בעבר, עדכן: האוניברסיטה הפתוחה, 44, 35-38.
- כהן-רוז, א' (2007), הדמות החולמת בסרט: החלום כמיזאנאבים – אשמה ורפלקסיביות בחלום הקולנועי, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת תל-אביב, תל אביב.
- ליבס, ת' (1999), מבנה השידור כמבנה החברה – מעיצוב תרבות למלחמת תרבות, קשר, 25, 88-97.
- לימור, י' (2003), תקשורת ההמונים בישראל, בתוך א' יער וז' שביט (עורכים), מגמות בחברה הישראלית, ב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 1017-1103.
- מונקי, י' (2008), העצבים החשופים שלנו: הסדרה "בטיפול", על שתי עונותיה, הצליחה להושיב על ספת הפסיכולוג את כל הפתולוגיות של הישראליות, יום עיון בנושא "הסדרה 'בטיפול'" (מרס 2008), המחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה, המכללה האקדמית ספיר.
- פוקו, מ' (2005א), הארכיאולוגיה של הידע, תרגום: א' להב, תל אביב: רסלינג.
- פוקו, מ' (2005ב), מהו המחבר?, מות המחבר/מהו המחבר?, תרגום: ד' משעני, תל אביב: רסלינג, עמ' 19-77.
- פיסק, ג' (1995), טלוויזיה: פוליסמיות ופופולאריות, בתוך ד' כספי (עורך), תקשורת המונים – מקראה, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 173-190.
- קליין, א' (1991), כעצמו, כאביו, כמיתוס, פוליטיקה, 41, 24-27.

רגב, מ' (2006), הון תרבותי, בתוך א' רם ונ' ברקוביץ (עורכים), *אי/שוויון*, באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 133-139.

- Belsey, C. (1980). *Critical practice*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Trans. R. Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*. New York: Greenwood Press, pp. 241-258.
- Bourdieu, P. (1990). Artistic taste and cultural capital. In J. C. Alexander & S. Seidman (Eds.), *Culture and society: Contemporary debates*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, pp. 205-215.
- Brunsdon, C. (1997). *Screen tastes: Soap opera to satellite dishes*. London and New York: Routledge.
- Cahill, S. E. (1999). Emotional capital and professional socialization: The case of mortuary science students (and me). *Social Psychology Quarterly*, 62(2), 101-116.
- Cardwell, S. (2007). Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 19-34.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caughie, J. (2000). *Television drama: Realism, modernism and British culture*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Cook, D. A. (1998). Auteur cinema and the film generation in 1970's Hollywood. In J. Lewis (Ed.), *The new American cinema*. Durham and London: Duke University Press, pp. 11-37.
- Edgerton, G. R. & Rose, B. (Eds.) (2005). *Thinking outside the box: A contemporary television genre reader*. Lexington: University of Kentucky Press.
- Feuer, J. (1984). *MTM: Quality television*. London: British Film Institute.
- Feuer, J. (1995). *Seeing though the eighties: Television and Reaganism*. Durham and London: Duke University Press.

- Feuer, J. (2005). The lack of influence of thirtysomething. In M. Hammond & L. Mazdon (Eds.), *The contemporary television series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 27-36.
- Feuer, J. (2007). HBO and the concept of quality. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 145-157.
- Fricker, K. (2007). Quality TV on show. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 13-16.
- Genette, G. (1982/1997a). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Trans. Ch. Newman & C. Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Genette, G. (1997b). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Trans. J. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geraghty, C. (2003). Aesthetics and quality in popular television drama. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 25-45.
- Hirsh, J. (2004). Post-traumatic cinema and the Holocaust documentary. In E. A. Kaplan & B. Wang (Eds.), *Trauma and cinema: Cross-cultural explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 93-121.
- Illouz, E. (2003). *Oprah Winfrey and the glamour of misery: An essay on popular culture*. New York: Columbia University Press.
- Illouz, E. (2008). *Saving the modern soul: Therapy, emotions, and the culture of self-help*. Berkeley: University of California Press.
- Jacobs, J. (2001). Issues of judgement and value in television studies. *International Journal of Cultural Studies*, 4(4), 427-447.
- Jancovich, M. & Lyons, J. (2003). *Quality popular television*. London: British Film Institute.
- Jaramillo, D. L. (2002). The family racket: AOL Time Warner, HBO, the Sopranos, and the construction of a quality brand. *Journal of Communication Inquiry*, 26(1), 59-75.
- LaPastina, A. (n.d.). Telenovela. Retrieved December 20, 2007 from *The museum of broadcast communications*:
<http://www.museum.tv/archives/etv /T/htmlT/telenovela/telenovela.htm>
- Leverette, M. B., Ott, L., & Buckley, C. L. (2008). *It's not TV: Watching HBO in the post-television era*. New York and London: Routledge.

- Levine, E. (2008). Distinguishing television: The changing meanings of television liveness. *Media, Culture & Society*, 30(3), 393-409.
- Levine, E. (2009). National television, global market: Canada's Degraasi: The next generation. *Media, Culture & Society*, 31(4), 515-530.
- McCabe, J. & Akass, K. (2008). It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV. In M. Leverette, B. L. Ott, & C. Louise (Eds.), *It's Not TV: Watching HBO in the post-television era*. New York and London: Routledge, pp. 83-93.
- Messenger Davis, M. (2007). Quality and creativity in TV: The work of television storytellers. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 158-170.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. New York and London: Routledge.
- Mittell, J. (2005). The loss of value (or the value of lost). *FlowTV*. Retrieved October 30, 2010 from <http://flowtv.org/2005/05/the-loss-of-value-or-the-value-of-lost>
- Mittell, J. (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29-40.
- Morley, D. (1992). *Television audiences and cultural studies*. New York: Routledge.
- Nelson, R. (1997). *TV drama in transition: Forms, values and cultural change*. London: Macmillan Press.
- Nelson, R. (2007). Quality TV drama: Estimations and influences through time and space. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 38-51.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The most popular art*. New York: Anchor Books.
- Palmer, C. (1973). *Impressionism in music*. London: Hutchinson University Press.
- Pearson, R. (2005). The writer/producer in American television. In M. Hammond & L. Mazdon (Eds.), *The contemporary television series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 11-26.

- Pearson, R. (2007). Lost in transition: From post-network to post-television. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. 239-256.
- Porter, M. J. (1987). A comparative analysis of directing styles in Hill Street Blues. *Journal of Broadcasting & Electronic*, 31(3), 323-334.
- Rogers, M., Epstein, M. C., & Reeves, J. (2002). The Sopranos as HBO brand equity: The art of commerce in the age of digital representation. In D. Lavery (Ed.), *This thing of ours: Investigating the Sopranos*. New York: Columbia University Press, pp. 42-57.
- Santo, A. (2002). "Fat Fuck! Why don't you take a look in the mirror?": Weight, body image, and masculinity in The Sopranos. In D. Lavery (Ed.), *This thing of ours: Investigating the Sopranos*. New York: Columbia University Press, pp. 72-94.
- Schröder, K. (1992). Cultural quality: Search for a phantom? A reception on judgements of cultural value. In M. Skovmand & K. Schröder (Eds.), *Media cultures: Reappraising transnational media*. London: Routledge, pp. 199-219.
- Shattuc, J. M. (1997). *The talking cure: TV talk shows and women*. New York: Routledge.
- Silva, E. B. (2007). Gender, class, emotional capital, and consumption in family life. In E. Casey & L. Martens (Eds.), *Gender and consumption*. London: Ashgate, pp. 141-162.
- Spigal, L. (2004). Introduction. In L. Spigal & J. Olsson (Eds.), *Television after TV*. Durham and London: Duke University Press, pp. 1-34.
- Stanitzek, G. (2005). Texts and paratexts in media. *Critical Inquiry*, 32, 27-42.
- Thompson, R. J. (1997). *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Thompson, R. J. (2007). Preface. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London and New York: I. B. Tauris, pp. xvii-xx.
- Tibon, S. (2009). Using the Rorschach reality-fantasy scale (RFS) for assessing mental functioning in adults exposed to constant threat of terror. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 57, 461-465.

- Tolson, A. (1997). *Mediations: Text and discourse in media studies*. London: Arnold.
- Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the global popularity of television formats. *Television & New Media*, 5(4), 359-383.
- Walker, J. (2005). *Trauma cinema: Documenting incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press.
- Weir, J. (2002). Introduction. *The author as hero: Self and tradition in Bulgakov, Pasternak and Nabokov*. Evanston: Northwestern University Press, pp. ix-xxiv.
- White, M. (1992). *Tele-Advising: Therapeutic discourse in American television*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

כתבות עיתונים וביקורות טלוויזיה

- אלתרמן, א' (15.2.2007), יהיה חם ומגניב, Ynet. נדלה ביום 3 בספטמבר 2009 מתוך <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3365102,00.html>
- אשרי, א' (18.11.2005), דין התנועה, הארץ online. נדלה ביום 18 בנובמבר 2008 מתוך <http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?contrassID=1&subContrassID=5&sbSubContrassID=0&itemNo=647121>
- בגנן, ל' (18.7.2008), האמי בטיפול, nana10. נדלה ביום 7 באפריל 2009 מתוך <http://bidur.nana10.co.il/Article/?ArticleID=567871>
- בן-נון, ר' (29.9.2005), אושר השבוע, ידיעות אחרונות, פיות, עמ' 14.
- גלזר, ה' (19.12.2008), בכיר בתעשייה מוסר, העיר, עמ' 68-72.
- דוברבני, ש' (21.1.2008), פה בשביל להישאר, Ynet. נדלה ביום 24 בפברואר 2009 מתוך <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3496787,00.html>
- הון-עיתון-מדיה (ללא ציון כותב) (2008), שבויים ככבלי התקשורת, מתלות לעצמאות. נדלה ביום 1 במאי 2009 מתוך <http://www.change.org.il/777/default.asp?iID=KEFJF&item=KFKDI>
- ורדי, מ' (2006), מדינה "בטיפול": עיון בתרבות עכשווית לאור סדרת טלוויזיה, נקודה, 292, 66-69.
- טן-ברניק, י' (13.10.2005), אין חיה כזאת, רייטינג. נדלה ביום 26 בפברואר 2009 מתוך <http://www.rating2day.co.il/Article.asp?articleid=2758>

- ירושלמי, ח' (17.1.2008), בטיפול 2 – העונה השנייה מגיעה לאתר פסיכולוגיה עברית.
 נדלה ביום 20 באפריל 2009 מתוך <http://www.hebpsy.net/community.asp?id=100&cat=article&articleid=1596>
- לוי, ג' (24.1.2008), ההישרדות האמיתית היא בטיפול, הארץ online. נדלה ביום 28 במרס 2009 מתוך
http://www.mouse.co.il/CM.television_articles_item,789,209,19157,.aspx
- לזובסקי, א' (5.9.2008), בטיפול, גרסת המציאות: פרופ' יורם יובל על ספת הפסיכולוג,
 nrg. נדלה ביום 5 בפברואר 2009 מתוך <http://www.nrg.co.il/online/43/ART1/782/957.html>
- צה, ר' (21.10.2005), מדבר על זה, ידיעות אחרונות, 7 ימים, עמ' 54-50.
 קופפר, ר' (14.11.2007), הדרמה הרגה את כוכב הטלנובלה, הארץ online. נדלה ביום 25 בפברואר 2009 מתוך
<http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/919093.html>
- קורן, מ' (10.9.2005), אי של שפיות, Ynet. נדלה ביום 27 בפברואר 2009 מתוך
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3138759,00.html>
- קרטי, נ' (2006), מונולוגים מהבטן, העין השביעית, 60. נדלה ביום 15 באוגוסט 2008 מתוך
<http://www.the7eye.org.il/articles/Pages/article6005.aspx>
- רום, נ' ובשן, ה' (22.4.2007), כבוד למגזר, Ynet. נדלה ביום 25 בפברואר 2009 מתוך
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3390947,00.html>
- ריזינגר, א' (9.3.2008), יש תמורה לאגרה, Ynet. נדלה ביום 3 במרס 2009 מתוך
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3516694,00.html>
- שני גברים שמנים (2.9.2005), משמר המרקע, עיתון תל אביב. נדלה ביום 13 במרס 2010 מתוך
http://web.archive.org/web/20070629055454/http://www.tam.co.il/2_9_2005/tarbut-mishmar.htm
- שקד, ר' (29.8.2005), טיפול חובה, Ynet. נדלה ביום 26 בפברואר 2009 מתוך
www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3134659,00.html
- שקד, ר' (8.11.2005), טיפול 10,000, Ynet. נדלה ביום 26 בפברואר 2009 מתוך
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3165958,00.html>
- שקד, ר' (3.10.2008), גזענות קטנה שלי, ידיעות אחרונות, 7 ימים, עמ' 42.
 שרגל, ד' (27.10.2006), חגי לוי על מכירת הסדרה "בטיפול" ל-HBO האמריקנית:
 "הכיף היה שלא הייתי צריך למכור, הם רצו לקנות", The Marker. נדלה ביום 3 במאי 2009 מתוך
<http://www.themarker.com/tmc/article.jhtml?ElementId=skira>
 20061027_780360&strToSearch=%E7%E2%E9+%EC%E5%E9

מאמר מקורי

היברידיות בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון

עדיה מנדלסון-מעוז וליאת שטייר-ליבני*

תקציר

הומור וסטירה בטלוויזיה הישראלית עשויים להוות כלי לבחינת הזהות הישראלית על גווניה השונים. בעידן שמתגברת בו ההכרה במרקם הרב-תרבותי בישראל, אפשר לראות בטלוויזיה הישראלית נוכחות הולכת וגוברת של קבוצות ומגזרים שעד לעשורים האחרים נדחקו לשוליים. עם זאת הנראות של קבוצות חדשות בטלוויזיה הישראלית בשנים האחרונות מעלה את השאלה אם יש בכוחם של ייצוגים של קבוצות ומגזרים, שהיו עד כה בשוליים, לחתור תחת ההגמוניה הקיימת, להציג ביקורת על התפיסה ההומוגנית של התרבות ולהציב אלטרנטיבות מקבילות, או שמא ייצוגים אלה משמרים דווקא את ההגמוניה ומחזקים אותה. המחקר הנוכחי מתייחס אל סוגיות אלו דרך מקרה המבחן "עבודה ערבית": קומדיית המצבים (sitcom) הסטירית שכתב סייד קשוע (ערוץ 2, קשת, 2007, 2010). סדרה זו הציבה לראשונה במרכזה ערבים ישראלים הדוברים על פי רוב בערבית ומנסים למצוא את מקומם בחברה הדוחקת את המיעוט הערבי לשוליים.

* ד"ר עדיה מנדלסון-מעוז (adiamen@openu.ac.il) נמנית עם סגל האוניברסיטה הפתוחה ומשמשת ראש תחום ספרות עברית במחלקה לספרות, לשון ואמנויות. ד"ר ליאת שטייר-ליבני (liatsl@openu.ac.il) היא מרצה במחלקה לתרבות, יצירה והפקה במכללה האקדמית ספיר, מרצה ומרכזת קורסים במחלקה לספרות, לשון ואמנויות ובתואר השני בלימודי תרבות באוניברסיטה הפתוחה.

במאמר זה נבחן כיצד הסדרה "עבודה ערבית" מייצגת את זהותם השסועה של הערבים הישראליים. טענתנו המרכזית היא כי יצירה זו שינתה את אופן ההצגה של הערבי הישראלי בטלוויזיה הישראלית מבחינת הנראות של הערבי הישראלי בטלוויזיה עד כה, מבחינת טיב הנראות ומבחינת האינטראקציה של קבוצת המיעוט עם קבוצת הרוב. קורפוס הפרקים שבו נדון ואשר דרכו נבסס את טענתנו נע סביב שלוש תמות מרכזיות המבטאות את הסיטואציה הקונפליקטואלית שבה נתון הערבי הישראלי: מקומה של תעודת הזהות הישראלית ככלי להצגת הזהות ההיברידית; היחס לחגי ישראל ולהיסטוריה היהודית המוצגים בסדרה כהזדמנות למשחקי תפקידים; וייצוג יום העצמאות/הנפבה, היוצר זיקוק של הקונפליקט הפלסטיני-ישראלי כביטוי לתפיסה הפוליטית שמבטאת הסדרה. הדיון בתמות אלו בסדרה יבחן בהינתן ההשוואה לדרך שבה נושאים אלו מופיעים ביצירותיו הספרותיות של קשוע.

מבוא

פוליטיקה של זהויות במדיום הטלוויזיוני

המעבר מתפיסת "כור ההיתוך" לתפיסות רב-תרבותיות במדינות הגירה שונות מעורר שאלות רבות בקרב הוגים וחוקרים שונים. יש המבקשים לקבוע נורמות ולהציע מדיניות ביחס למצב הרב-תרבותי או להציע תשובות לשאלות כגון אלה: באיזה אופן אפשר לתת לקבוצות ולמגזרים השונים חופש תרבותי? עד איזה שיעור יש לעודד שונות תרבותית? ובאלו נסיבות כדאי לרסן אותה? (יונה, 2005; יונה ושנהב, 2005; מרגלית והלברטל, 1998; תמיר, 1998).

המעבר מפוליטיקה מסורתית, המבקשת לשים דגש בזהות אחידה, אל פוליטיקה של זהויות, הדוגלת בהכרה בהבדלים בין הקבוצות השונות המרכיבות את החברה ובקידומן, בא לידי ביטוי גם בטלוויזיה, המהווה זירה נוספת לבחינת הנושא. בעידן הצרכני, שבו זהותו של האזרח כבר איננה נבנית רק מתוך המשפחה, השכונה והקהילה, אלא היא מושפעת גם מתוך מה שניבט מן המרקע והמבקש למכור את עצמו (Lewis et al., 2005), משמשת הטלוויזיה שחקן מרכזי. אם נשתמש במונחים של בורדייה (Bourdieu, 1983, 1984), הטלוויזיה היא חלק מן השדה התרבותי, שבו כל השחקנים מונעים באמצעות אינטרסים ונמצאים במאבק על הכרה, על לגיטימיות, על דומיננטיות ועל יוקרה. על פי רוב, מי שבידו היוקרה ירצה לחזק את הלגיטימיות ואת הדומיננטיות שלו ולשמרן. לכן קיימת הנחה בסיסית כי משום שהטלוויזיה מוחזקת ומנהלת בידי קבוצות הכוח בחברה, היא תפעל לחיזוק ההגמוניה ולקיבוע השוליים.

במקומות רבים בעולם, מומחים וקובעי מדיניות רואים בשידורי הטלוויזיה כלי המסייע בתהליכי אינטגרציה לאומית ובהגברת הרגשת השייכות (כ"ץ, 1995). בהקשר הישראלי, אפשר לראות בטלוויזיה (בעיקר בשלושת הערוצים המרכזיים: 1, 2, 10) ניסיון לשמר, גם בעידן הרב-תרבותי, מעין מדורת שבט התורמת לחיזוק הרגשת הגאווה הלאומית ולאישוש הערכים היהודיים והציוניים. הדבר עולה בעיקר בשידורי הטלוויזיה בעתות משבר או בחגים היהודיים והלאומיים (יורן, 2001).

עם כל זאת ולמרות הכוחניות של השיח ההגמוני, יש הרואים בטלוויזיה גם הזדמנות לשינוי. לטענת ג'ון פסק (Fiske, 1987), תהיה טעות להניח כי הטלוויזיה היא סוכן לשמירת הסטטוס-קוו, וכי היא איננה מעורבת בשינויים חברתיים ותרבותיים. הטקסטים הטלוויזיוניים הפופולריים אינם שטוחים או חד-ממדיים, אלא לרוב הם פתוחים, רב-משמעיים ופוליטיים, דהיינו הם עשויים להתפענח באופנים שונים, הן במסגרת קריאה הגמונית-דומיננטית, המאמצת באופן מלא את הקודים של האידאולוגיה הדומיננטית, הן במסגרת קריאה אופוזיציונית, החותרת תחת הקודים ההגמוניים ומציבה אלטרנטיבה לקודים אלו מנקודת מבטם של מיעוטים ושל קבוצות מוחלשות, הן במסגרת קריאה פוליטית, המאופיינת בשילוב עמדות הגמוניות וחתרניות. אפשרויות פיענוח אלה אינן חותרות תחת ההגמוניות של המערכת הכללית. הפוליטיקות, לפי פסק, נובעת ממניעים קפיטליסטיים, שכן היא מאפשרת להגדיל את קהל הצופים ולחבר קבוצות שונות אל הטקסט הטלוויזיוני. לכן מובן כי הטקסטים הטלוויזיוניים עצמם מייצרים הייררכיות בתוך המסגרת הפרשנית.

מעמד הטלוויזיה כמשמרת הגמוניה והדעות כי גם דרך הטלוויזיה הפופולרית אפשר להגיע לחתרנות מתחדדים כאשר מדובר בקומדיות מצבים. מחד גיסא, ז'אנר קומדיית המצבים (הסיטקום) נתפס בדרך כלל ככלי לייצוג זהויות שטחיות ומשוכפלות, משום שהוא מתבסס על סטראוטיפים. המהות של הסטראוטיפ בסדרות קומיות בכלל ובקומדיית המצבים בפרט באה לידי ביטוי באשכול תכונות מוכר וחוזר על עצמו, המאפשר זיהוי של הדמות במסגרת מוסכמות הסוגה והאפיון החברתי. הצגה כזו אינה מאפשרת עיצוב אתני מורכב או הצגה של תפיסת זהות ממוקפת או רב-ממדית (Brook, 2001). החזרה על אפיונים צפויים של גיבורי קומדיית המצבים גם מקבעת ייצוגים חברתיים (מגדריים, מעמדיים ואתניים), והיא מחזקת את השליטה של קבוצות הגמוניות על קבוצות מיעוט (Hall, 1997; Bhabha, 1994; Perkins, 1979; לובין, 2006). מאידך גיסא, יש בממד הקומי גם מקום לביקורתיות, בדרך קרנבליסטית, המשחררת מהייררכיות נוקשות (Bakhtin, 1984) והיוצרת "היפוך בלתי מהימן של דירוג אלמנטים בסולמות הייררכיים המוצגים כבעלי תוקף אובייקטיבי" (רנן, 1987), או במסגרת בניית

מסגרות הקשר מנוגדות בין האפשרי ובין המופרך (Palmer, 1988) ובאמצעות עימות בין משמעויות שונות (שיפמן, 2008), או באמצעות הגזמה או וולגריזציה של סטראוטיפים, היוצרות כיווץ או פיצוץ שלהם (לובין, 2006).

ייצוג הערבי בטלוויזיה הישראלית

חקר התקשורת הישראלית עוסק באופני ההצגה של מיעוטים במדיה. כך למשל, ענת פירסט ואלני אברהם, החוקרים את ייצוג הערבים במדיה הישראלית, טוענים כי חברה המבקשת לשמור על הסולידריות שלה מזהה את בן המיעוט כעין איום על הסדר החברתי. הוא נתפס כ"אשם", ולכן קיימת נטייה לתאר אותו באופן שלילי תוך כדי בניית קשרים בינו לבין תופעות בלתי רצויות, כגון אלימות, מהומות, חוסר שקט חברתי ומצוקה. רבים מבני המיעוט, הרחוקים ממוקדי הכוח החברתיים, אינם מסוגלים לפרק את הסטראוטיפים השליליים הנקשרים אליהם, משום שהם אינם מצליחים לחדור אל התקשורת ולשנות את השיח החברתי, המרוכז ורובו ככולו באינטרסים של בעלי הכוח (פירסט ואברהם, 2004).

בהקשר הקולנועי, עד לשנות השמונים הופיעו ערבים בישראל ומחוצה לה בקולנוע הישראלי כגורם מאיים על ההגמוניה הישראלית. הם הוצגו כהמון חסר פנים, אלים ותוקפני שמטרתו לפגוע בהגמוניה היהודית. לאחר המהפך השתנו עמדות אלו בקולנוע. משנות השמונים אפשר למצוא בקולנוע הישראלי ייצוגים הומניים ומורכבים של ערבים בישראל ומחוצה לה. הסרטים, שנוצרו בידי אנשי שמאל, עוסקים בעיקר במצוקותיהם של הערבים הישראליים והפלסטיניים בשטחים ומציגים לרוב את ידו הקשה של השלטון הישראלי המדכָה (שוחט, 1991/2005).

לעומת זאת, בהקשר הטלוויזיוני, הערבים הישראליים מהווים אחת הקבוצות הנחותות ביותר עד היום. מדוח המחקר של הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו משנת 2006 עולה כי קבוצת הערבים הישראליים היא הקבוצה המקבלת את הייצוג הנמוך ביותר בטלוויזיה הישראלית. הדבר כולט במיוחד בהקשרי אירוה ובידור. כלומר אם הערבים-ישראלים נוכחים בחדשות או באקטואליה, וגם זאת באחוזים בודדים, בתחום האירוה והבידור מקומם נפקד כמעט לחלוטין (לאור ואחרים, 2006).

אמאל ג'מאל טוען כי גם כאשר מופיעים הערבים על המרקע, על פי רוב בהקשרי חדשות ואקטואליה, הם מופיעים בהקשר שלילי. כך נוצרת אפליה כפולה: ראשית הדרה, ושנית נראות המלווה בסטראוטיפים שליליים. בתחום תכניות הבידור, שבמסגרתו התמקד ג'מאל בתכניות מציאות, הוא טוען כי בייצוג הערבים נוצר סינדרום "השוויון המדומה": "דימוי השוויון והשילוב מתגלים

כחזיון תעתיקים שמטרתו דה-לגיטימציה של מאבק הערבים לשוויון. מכאן שדימוי השוויון הוא כלי לשימור מציאות לא שוויונית בעליל" (ג'מאל, 2006). תחרות ומשחק שווים לאלה של הדמויות היהודיות, בעוד שבפועל הערבי תמיד יהיה "האחר" או "הצד השני", ותמיד יישפט לפי הפרמטרים "האם הוא דומה לנו" או "במה הוא שונה מאתנו".

פירסט ואברהם מסכימים עם עובדת הייצוג הבעייתי בתחום החדשות והאקטואליה, אך טוענים כי קיים ייצוג מעט שונה בתחום תכניות ההומור בטלוויזיה. שם אפשר לזהות את הערבי הישראלי לא רק בהקשרי פשע, אלימות והפרות סדר אלא גם בהקשרים אחרים, אם כי במקרים רבים דמותו עדיין תישאר נחותה וסטראוטיפית (פירסט ואברהם, 2004).

במסגרת מחקר פוסט-קולוניאלי מרבים חוקרים ישראליים להשוות בין ייצוגי שחורים בעולם המערבי ובין ייצוג הפלסטינים והמוזרחים בחברה הישראלית (למשל, שוחט, 1991/2005; יונה ושנהב, 2005). מחקרים שעסקו בייצוג השחור בסדרות קומיות אמריקניות העלו כי עד לשנות השבעים של המאה העשרים השחור לא נתפס כסובייקט ברוב הסדרות אלא כאובייקט. גם במקרים שנראו לראשונה סובייקט שחור בסדרות אשר התייחסו להדרה ולגזענות של השחור, עדיין נשמרה הפרדה בין השחור לבין, בין נסיבות החיים של השחור לבין אלו של הלבן. מבחינה זו הגדרה של "קומדיית מצבים שחורה" היא הגדרה בעייתית, שכן היא מעידה על צורך במרחב תרבותי אחר כדי לייצג את השחור, ובכך היא מבצעת סגרגציה תרבותית מסוימת ומפרידה בין השחור ללבן.

רק מאוחר יותר, למעשה משנות השמונים, התאפשר ייצוג אחר, בעיקר דרך קומדיות המצבים המשפחתיות שהציגו את השחור כמי שנע בין שני עולמות (Means-Coleman & McIlwain, 2005; Dyanne Lotz, 2005). בהקשר זה אפשר לזהות אפוא שני שלבים של ייצוג: ראשית, מעבר מייצוג "האחר" כאובייקט אל ייצוג סובייקט, ושנית, מעבר מתיאור "האחר" כנתון בסביבה מבודדת ומודרת אל תיאור "האחר" הפועל בשני עולמות בו-זמנית. זהו מעבר מדיון בזהות אחידה לדיון בזהות היברידית.

האם יש קשר בין ייצוגו של הערבי בסדרות קומיות ישראליות לבין ייצוגו של השחור בטלוויזיה האמריקנית? עד לשנים האחרונות, מעט יצירות טלוויזיוניות בכלל ויצירות טלוויזיה הומוריסטיות בפרט עסקו בערביי ישראל. בראשית שנות השבעים שודרה בטלוויזיה הישראלית הסדרה דוברת הערבית "עאדל וסמירה", בכיכובם של ז'אק כהן וליילית נגר, שעסקה בחייו של זוג ערבי; ב-1984 עסק פרק של הסדרה "קרובים קרובים" בדמותו של ערבי המבקש לעבוד כעוזר בית אצל משפחה יהודית; ב-1985 שודרה בערוץ 1 התכנית "המסעדה הגדולה",

העוסקת ביחסי יהודים-ערבים במסעדה ערבית; ב-1986 גילם יאיר ניצני ב"סיבה למסיבה" דמות ערבי בשם האשם תמיד. בנוסף לכך הופיעו בטלוויזיה הישראלית התייחסויות הומוריסטיות מעטות לפלסטינים ולערבים שמחוץ לישראל: ב-1986 שודר הפרק המיתולוגי של התכנית "זהו זה", "סרט ערבי", שהיווה הומאז' למלודרמה מצרית; באותה שנה שודר בטלוויזיה מערכון של דודו טופז מתכניתו "פליטת פה" העוסק בשיפוצניק ערבי העובד במשרד הביטחון; ובמלחמת המפרץ הופיעו בתכנית "העולם הערבי" דמויותיהם של בסאם עזיז, שגריר פיקטיבי של עירק בישראל, ושל סדאם חוסיין.

הדמויות בתכניות שעסקו בערביי ישראל היו תמיד של "ערבים טובים": סטודנט למחשבים, זוג צעיר או חבורת עובדים במסעדה; איש מהם אינו יוצא נגד ההגמוניה היהודית או מבקש לחתור תחתיה אלא לחיות את חייו בשלווה ולהתקדם בחברה. לימור שיפמן, בספרה "הערס, הפרחה והאמא הפולנייה" (2008), טוענת כי בחלק מן הדמויות הללו אפשר למצוא מאפיינים יהודיים ישראלים לצד מבטא ערבי נלעג. האשם תמיד נשא נאומים יהודיים פטריטיים ואף לאומניים, ובסופו של דבר חזר בתשובה והפך למשגיח כשרות. אמנם חלק מן הדמויות של הערבים מחוץ לישראל היוו לא פעם קריקטורה קומית של מנהיג מאיים (למשל סדאם חוסיין ב"העולם הערבי" ויאסר ערפאת ב"חרצופים", 1996-2000), אבל ההגזמה יצרה אפקט קומי, שהפך את הדמות ממאיימת למגוחכת, ובכך סייע להקטין את האיום שלה.

הקטנת האיום הופיעה גם בעזרת שילוב בין ה"ערבי הטוב" ל"ערבי הרע" ובין הערבי למאפיינים יהודיים. למשל, ערפאת הוצג כמעין טיפוס ממזרי חייכן, תחמן ובלתי מזיק, שמהדהד את סטראוטיפ היהודי הערמומי "המסדר" בכל מקום. מבחינה צורנית, הצגתו ככוכה בעלת אף ארוך חיזקה את הסטראוטיפים האנטישמיים היהודיים, וכך קרצה לציבור היהודי, אולם מבחינה תוכנית הוא גם הקריין זרות ואיום בחתירה לעבר המטרה שלו, כיבוש ירושלים (שם).

אלה שוחט, שניתחה בספרה "הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג" (1991/2005) ייצוגים של מזרחים ושל פלסטינים, הסבה את תשומת הלב לעובדה כי עד לשנות השמונים יצירות רבות שללו מן הפלסטינים את הזכות לרפרזנטציה עצמית, ובמקום ללהק שחקנים ערביים, גילמו יהודים את הדמויות הללו. ואכן ב"מסעדה הגדולה" ז'אק כהן גילם ערבי-ישראלי, יאיר ניצני גילם את האשם תמיד ואת בסאם עזיז, ומתי סרי גילם את סדאם חוסיין. אפשר אפוא לראות כי דמותו של הערבי הישראלי הודרה מן הטלוויזיה הישראלית או הוצגה באופן בלתי אותנטי בידי שחקנים יהודיים.

עיון בדוגמאות מן הטלוויזיה הישראלית מראה כי אפשר למצוא קווים דומים במעבר בין הייצוגים של השחור בסדרות קומיות אמריקניות לבין מה שהתרחש

בזירה הישראלית. שידורי הטלוויזיה בערבית יצרו סגרגציה תרבותית שהבחינה בין התכניות המיועדות ליהודים ובין אלו המיועדות לערבים ואשר דוברות ערבית. כאשר הופיעו הערבים בתכניות ישראליות-יהודיות הפונות לקהל דובר ערבית הם דיברו עברית, ייצוגם היה ייצוג של אובייקט, ומי שלוהק לתפקידם וגילם אותם היה לרוב יהודי.

בהינתן זאת בולטת מאוד הסדרה "עבודה ערבית", המהווה ללא כל ספק שלב חדש בייצוגו של הערבי-ישראלי בטלוויזיה. זו הסדרה הראשונה המיועדת לקהל הישראלי הרחב ואיננה ממוקמת בלוח השידורים בערבית, ואשר בה מופיעים שחקנים ערביים-ישראליים המגלמים גיבורים ערביים-ישראליים אשר דוברים את השפה הערבית, לצד שחקנים יהודיים המגלמים גיבורים יהודיים-ישראליים. באופן זה מציגה הסדרה את הערבי כסובייקט היברידי בתוך החברה היהודית-ישראלית.

מקרה מבחן: "עבודה ערבית" לסייד קשוע

סייד קשוע נולד בשנת 1975 בטירה, ובגיל 15 התקבל לבית הספר התיכון למדעים ולאמנויות בירושלים, ושם היה רוב הזמן הערבי היחיד בכיתתו. קשוע פנה ללימודי סוציולוגיה ופילוסופיה באוניברסיטה העברית, ולאחר מכן התקבל ככתב בעיתון "כל העיר". קשוע פרסם שלושה ספרים: ספרו הראשון "ערבים ורקדים" (2002) הוא קובץ סיפורים בעל ממד אוטוביוגרפי, המתאר את ילדותו ובגרותו של הגיבור, המצוי בקונפליקט בין סביבתו הערבית ובין הסביבה היהודית שאליה הוא רוצה להשתייך; ספרו השני "ויהי בוקר" (2004) הוא רומן אפוקליפטי המתאר את משבר הזהות של הערבי הישראלי ומוביל את האירועים אל קטסטרופה; וספרו השלישי "גוף שני יחיד" (2010) חוזר אל משבר הזהות של ערבי בישראל מכיוון שונה דרך שני גיבורים: הגיבור הראשון הוא עורך דין ממזרח ירושלים המנסה, באימוץ סממני סטטוס ישראליים-מערביים, להשתלב בחברה המשאירה אותו בשוליה, והגיבור השני הוא עובד סוציאלי צעיר מטירה שזה עתה סיים את חוק לימודיו, מתחיל לעבוד כמטפל בבחור יהודי צעיר הנמצא במצב "צמח" ומחליט לעטות את זהותו.

ב-2007 עלתה לשידור הסדרה "עבודה ערבית", שכתב סייד קשוע, ואשר אנו מכנות אותה "הסיטקום הערבי-ישראלי" הראשון. אמנם בראשית שנות השבעים שודרה בטלוויזיה הישראלית התכנית "עאדל וסמירה", סיטקום שעסק בזוגיות, בכיכובם של ז'אק כהן ולילית נגר, אך הוא שודר בערבית, ולפיכך היה

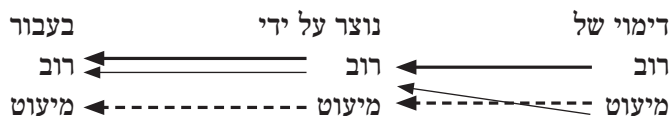
מיועד לקהל דוברי הערבית בלבד, ואילו "עבודה ערבית" מכיל טקסטים בערבית ובעברית, מתורגם לשתי השפות, ולכן מיועד לכלל הציבור הישראלי.

הסדרה "עבודה ערבית" מציגה בצורה הומוריסטית וסרקסטית את חייה של משפחה ערבית בישראל ולועגת לסטראוטיפים של יהודים וערבים בישראל ולדרך שהם משתקפים זה בעיני זה. בדומה לגיבוריו האחרים של קשוע, גם הביוגרפיה של גיבור הסדרה, אמג'ד, מהדהדת את הביוגרפיה של קשוע. אמג'ד הוא עיתונאי ערבי-ישראלי בן 35 הסובל מבעיית זהות: הוא מנסה להשתלב כאליטה היהודית-ישראלית, אך נקרע בין שני העולמות, הערבי והיהודי. הוא בורח מזהותו הערבית ועושה כל מאמץ להשתחל לאליטה האשכנזית השמאלנית, שאותה הוא מעריץ. לשם כך הוא מוכן לשקר, להתחנף ולהעלים את סממני הערביות שלו. ההתנהלות המוגזמת והמגוחכת הזאת מביאה את אמג'ד למצבים קיצוניים ומופרכים. אל מול אמג'ד מוצבות אשתו, בושרה, הגאה בזהותה ושלמה עם עולמה, וידידתה אמאל, עורכת הדין שלמדה בבוסטון וכעת מגדירה את עצמה פלסטינית ומקדישה את המיומנויות המקצועיות שלה להגנה משפטית על הפלסטינים. הוריו של אמג'ד, אף הם חיים בשלום עם זהותם ועם המעגלים החברתיים שלהם (הכפר, המנהגים המקומיים ודרכי החינוך), ומרגישים בושה ביחס להתנהלותו של בנם.

הסדרה "עבודה ערבית" כוללת שתי עונות: עשרה פרקים בעונה הראשונה, שהוקרנה ב-2007, ו-13 פרקים בעונה השנייה, שהוקרנה ב-2010. הפער בין שלוש השנים בין עונה לעונה נבע מקשיי הפקה: תהליכי אישור, קבלת כספים להפקה ולכתיבה, משך הצילומים ושלב עריכה ארוך מאוד; בנוסף לכך אי-אפשר היה לצפות את מידת ההצלחה של הסדרה.

ניתוח תוכן הסדרה מעלה כי רוב הפרקים עוסקים באופן שמשפחתו הגרעינית, הערבית-ישראלית, של אמג'ד מנסה להשתלב בחברה הישראלית, אך איננה מצליחה לעשות זאת. הסדרה נעה בין דיון בתמות לאומיות לבין סטראוטיפים גזעניים ומגננוני הדרה, ההופכים את הערבי לאזרח סוג ב במדינה (ניסיונות דחיקתם ממסדות שונים, תפיסתם כמחבלים, הפרדה בין ערבים כ"אויב" ובין "ערביי מחמד" דוגמת אמג'ד ועוד). תמות אלה עולות בדיון פאיישי ובמשפחתו כמטפורה לאספקט הלאומי (למשל, מערכת היחסים בין אמאל הערבייה לבין מאיר הישראלי נוגעת בדיון כללי באפשרות של דו-קיום ואף בשבירת הגבולות בין יהודים ובין ערבים). ככלל, התמות בסדרה נקשרות לשני רבדים בזהותו של הרוב היהודי-ישראלי שאליו מבקש הגיבור אמג'ד להשתייך: הרובד הלאומי, המאופיין ביחס מסוים אל תעודת הזהות, אל הצבא, אל יום הזיכרון לחללי ישראל ואל יום העצמאות, והרובד הדתי-יהודי, המאופיין ביחס אל חגי ישראל, שרוב אזרחי המדינה היהודיים חווים כחלק בלתי נפרד מזהותם הלאומית.

הסדרה "עבודה ערבית" מבשרת שינוי של ממש באופן הייצוג של הערבים הישראליים בטלוויזיה הישראלית. הסדרה מייצרת מצב שהערבי-ישראלי, בן המיעוט, מוצג לקהל הרוב, אך ייצוג זה נבנה בידי בן המיעוט עצמו. לארי גרוס (Gross, 1998), העוסק בדימויים תקשורתיים של רוב ומיעוט, מציג את הסכמה הבאה, שבה אפשר לראות נתיבים שונים של ייצוג:



לפי גרוס, הקו החזק מבטא את הדומיננטיות של דימויים של רוב הנוצרים בידי הרוב ובעבור הרוב. במקרים מעטים אפשר לפגוש דימויים של מיעוטים שנוצרו בידי מיעוטים בעבור מיעוטים. הסכמה מציגה גם מצב שיש בו דימוי של מיעוט שנוצר בידי הרוב בעבור הרוב. אפשרות זו שיקפה את המצב שהיה נכון לרוב ייצוגי הערבים בסדרות הקומיות הטלוויזיוניות בישראל, שבהן במקרים רבים, כפי שציינו, גם הערבי היה מגולם בידי שחקן יהודי.

אולם בסדרה "עבודה ערבית" נוצר מצב חדש, שאיננו מתואר אצל גרוס: דימוי קבוצת המיעוט נוצר בידי קבוצת המיעוט בעבור קבוצת הרוב. אין ספק שמצב זה מעמיד אתגר משמעותי, והוא משפיע על אופן ההצגה של קבוצת המיעוט. מסלול זה דורש זהירות, ולפעמים גם אריזה מתוחכמת, מטעה, כדי שהמטען שמאחורי הדימויים האלה ייתפס כערב לחך של הרוב (קמה, 2002; Gross, 1998).

קשוע, המודע לבעייתיות הזו, יודע שכאשר מבקשים להביא את הערבי-ישראלי, המודר והמוסתר, אל ביתו של כל ישראלי, צריך "לרפד את המסך":

לאט-לאט, דרך הרבה הומור ושימוש בסטריאוטיפים, להרגיע את הצופה שאני איתו, שאני מדבר איתו בגובה העיניים. כל מה שעשיתי היה מתוך מחשבה ומתוך מודעות לפריים טיים, הייתי חייב לפתח דמויות שהצופה היהודי הממוצע יראה, שיאהב אותן. לא עשיתי את הסדרה לאליטה האשכנזית, ועד הרגע האחרון היה לי חשש שזה יידחף לנישה של הערבים בשבת בבוקר. הייתי מתאבד אם היו עושים לי את זה, לפריים טיים יש מחיר ומאוד רציתי פריים טיים. [...] אם זה המחיר שצריך לשלם, אני מוכן לשלם אותו. יכול להיות שטעיתי בגדול, אבל זו האמונה שלי. אני מקווה שלא טעיתי (קשוע אצל זועבי, 2.11.2007).

קשוע רואה את האתגר שלו, להגיע אל הפריים-טיים, כערך שלשמו צריך "לרפד את המסך", כלומר לדבר בשפה של הרוב כדי ללכוד את לבו. בכך הוא מוכן לעטות על עצמו מעין "מסכה לבנה", אם נשתמש בלשונו של פרנץ פאנון (1952/2004). אימוץ שפת הרוב, בין שמדובר באימוץ העברית כשפת הכתיבה ובין שמדובר בג'סטות טלוויזיוניות שיחברו את הקהל הישראלי-יהודי אל הסדרה, עלול לפגוע באותנטיות התרבותיות של קשוע (Spivak, 1988), כבן לקבוצת המיעוט ולהדגיש את זהותו ההיברידית (Bhabha, 1990, 1999; Hall, 1994, 1996). צעד כזה גם עלול לפגוע בקבוצה התרבותית שאליה הוא משתייך ולשקף חוסר נאמנות לערכיה הבסיסיים (זועבי, 2.11.2007; קופפר, 13.11.2007, 11.2.2008; חלבי, 12.9.2010; חליחל, 15.2.2008). ועם זאת ייתכן שרק כך יכול היוצר הערבי להביא אל הקהל היהודי-ישראלי את תמונת חייו ולשחרר את דימויו מן התפיסה הנכפית עליו בידי ההגמוניה (Feldhay Brenner, 2001).

במבחן התוצאה המסחרי "עבודה ערבית" הצליחה. הסדרה גרפה שיעורי צפייה גבוהים: היא זכתה לרייטינג 19.1% בממוצע לפרק, ול-24.9% בפרק הסיום של העונה הראשונה. קברניטי "קשת" כבר הזמינו מקשוע עונה שלישית. קשוע הצליח אפוא לחדור אל לב הפריים-טיים, להביא לכל בית ובית סדרה שברובה דוברת ערבית, ושדמויות הערבים בה אינם פושעים או טרוריסטים (Kershner, 7.1.2008), ולחבב את דמותו של הערבי הישראלי על קבוצות הרוב בחברה הישראלית (קופפר, 13.11.2007; מלמד, 25.11.2007).

אולם בהינתן ההצלחה המסחרית של הסדרה דווקא עולה השאלה אם יש לסדרה כוח ביצירת שינוי. האם "עבודה ערבית" אכן מציגה שינוי באופן שהערבי הישראלי מוצג בטלוויזיה הישראלית? פירסט ואברהם (2004) מציעים לבחון את נוכחותן של קבוצות המיעוט בטלוויזיה באמצעות שלושה מדדים. ראשית, כיצד הקבוצה מופיעה על המרקע? האם היא נעדרת, והאם היא מוצגת באופן סטראוטיפי? האם הסטראוטיפ שלילי או חיובי? שנית, מה הן מערכות הסטטוס שבהן קשורים חברי הקבוצה? מה הוא טיב הנראות של האחר? ושלישית, מהי מערכת האינטראקציה שבין חברי קבוצת הרוב לבין חברי קבוצת המיעוט?

למרות "ריפור המסך", כאשר בוחנים את הסדרה, לנוכח הממדים שמעלים ענת פירסט ואלו אברהם באשר לייצוג קבוצות מיעוט בטלוויזיה הישראלית, מתברר שהסדרה מצליחה להביא את הערבי הישראלי למרכז המרקע ולציירו באופן בלתי שגרתי. כדי לאשש טענה זו, נמקד את הדיון בשלוש תמות מרכזיות המבטאות את הסיטואציה הקונפליקטואלית שבה נתון הערבי הישראלי: (א) מקומה של תעודת הזהות הישראלית ככלי להצגת הזהות ההיברידית; (ב) היחס לחגי ישראל ולהיסטוריה היהודית המוצגים בסדרה כהזדמנות למשחקי תפקידים;

(ג) ייצוג יום העצמאות/הנכבה, היוצר זיקוק של הקונפליקט הפלסטיני-ישראלי כביטוי לתפיסה הפוליטית שמבטאת הסדרה.

בחירה בשלוש התמות האלה בונה מחקר איכותני-נרטיבי. מצפייה בכלל פרקי הסדרה וממפוייה התמטי מצאנו כי שלוש התמות האלה מרכוזות את עיקר יצירתו של קשוע, והן נקשרות בקשר איתן למערכת היחסים בין הערבי לבין הישראלי. התמקדות בהן מאפשרת להראות כיצד קשוע מתעמת עם הגדרות אתניות-לאומיות: כיצד החברה היהודית רואה אותן? כיצד בן המיעוט חווה אותן? וכיצד משתמש קשוע במוטיבים ובסמלים של הרוב כדי לחתור תחת התפיסות הלאומיות והאתניות של הרוב? הדיון בתמות אלו באמצעות ניתוח נרטיבי ובחינתן לנוכח ההשוואה לדרך שנושאים אלו מופיעים ביצירותיו הספרותיות של קשוע יאפשרו בדיקה מקיפה של הסדרה ושל החדשנות והשינוי שהיא מובילה.

בין זהות לבין תעודת הזהות: ההיברידיות של הערבי הישראלי יצירתו של קשוע, הן הספרותית הן התקשורתית, משקפת תהליכי ישראליות המתחוללים בערבים אזרחי ישראל, בעיקר משנות השבעים והשמונים. תהליכים אלו שנויים במחלוקת בקרב חוקרים והוגים רבים, המעלים את השאלות אם אלו תהליכים בעלי אופק אופטימי, כלומר התקרבות בין שני הלאומים, ואם אירועי השנים האחרונות מחזקים או מחלישים את ההבדלים בין העולמות, ואם הישראליות אינה למעשה תהליך הדרגתי את הערבים לחיים בשולי החברה הישראלית (סמוחה, 2001, 2010; בשארה, 1993, 1999).

ביצירתו של קשוע תהליכי הישראליות מסמנים את הטרגדיה של הערבים בישראל: לכאורה הם מסמנים קרבה בין הקבוצות, אך למעשה אין בכוחם לפרוץ את הדרך לשוויון ולהכלה מלאים. אחד האובייקטים המסמלים אצל קשוע את הזהות השסועה של ערביי ישראל הוא תעודת הזהות. תעודת הזהות מופיעה בפרקים הראשון והשני של העונה הראשונה, ובפרקים השני, הרביעי, השישי והתשיעי של העונה השנייה. ניתוח הפרקים והסיטואציות שבהם מופיעה תעודת זהות מחדד את המשמעות האמביוולנטיות של תעודת הזהות בעבור הערבי הישראלי. מצד אחד מציעה תעודת הזהות הכחולה הכלה של הערבי בחברה הישראלית כאזרח, ומצד אחר הערבי הישראלי מתבקש שוב ושוב להראות לבעלי סמכות את תעודת הזהות שלו, אירוע המדגיש כי עדיין חלה על הערבי "חובת ההוכחה" בדבר שייכותו. פעמים אחרות היא מסמנת אותו כזר המאיים על החברה היהודית-ישראלית.

בפרק הראשון של הסדרה מנסה אמג'ד להבין מדוע, על אף חזותו "הישראלית", עוצרים אותו בכל בוקר ובוקר במחסום ומבקשים ממנו תעודת

זהות. אמג'ד מנסה להסתיר את זהותו ככל יכולתו: להאזין לגלי צה"ל, להתלבש בבגדים של חברת האופנה המערבית "זארה", וכמובן לא לדבר בערבית. אך החייל ממשיך לעצור אותו שוב ושוב. את הפתרון מספק לו לבסוף חברו היהודי מאיר, הממליץ לו להחליף את המכונית שלו כי "רק ערבים נוסעים בסוברו". אמג'ד עושה זאת, ואכן חולף בקלילות במחסום כשהחייל מנפנף לו בחביבות. תעודת הזהות נשארת בכיס.

באפיזודה זאת משתמש קשוע בתעודת הזהות כמכשיר לעימות עם הסטראוטיפים של היהודים על אודות ערביי ישראל. מצד אחד הוא מציג את הסיטואציה הקיומית של הערבי-ישראלי הנדרש להראות את התעודה, ומצד אחר עיצוב החייל במחסום יוצר הגחכה של הסטראוטיפים. לאחר שאמג'ד מחליף את מכוניתו, מוצג החייל באופן בלתי ריאליסטי כמי שקד קידה אל מול המכונית של אמג'ד. כאן מצטרפים אל הטקסט היסודות המופרכים, לפי פלמר, אשר יוצרים הומור ומפקיעים את התמונה מן ההקשר הרגיל שלה (Palmer, 1988). כביכול המכונית שבה נוסע אמג'ד יוצרת היפוך הייררכי והופכת את אמג'ד עצמו לאישיות שיש להשתחוות לה. ההיפוך הקרנבליסטי הזה בתפקידים יוצר את הגחכת הסטראוטיפים באשר לערבי, ליהודי ולמכונית, הגחכה המתאימה לכל אחד ואחד מהם כביכול.

בפרק השני של העונה הראשונה אמג'ד נשלח לסקר אירוע המתרחש בעדר הכבשים של אבו-ג'לאל בעקבות סיפור על כבשה אינטליגנטית במיוחד אשר יודעת להוציא את תעודת הזהות מכיס בעליה ולתת אותה לחייל כשהלה מבקש מבעלי העדר להציגה ("ג'יב אלהווייה"). אמג'ד, המבקש את התעודה מן הכבשה בחוסר חשק ובחוסר אמונה, אינו זוכה למענה. הבעלים של העדר מסביר שיש לפנות אליה רק בתקיפות של חיילים. מי שמנסה לפנות אליה באופן אחר לא נענה. ואכן, כל הניסיונות לגרום לכבשה להוציא את תעודת הזהות נכשלים, ואמג'ד, כמו גם הצופים, אשר אינם מסוגלים לזהות את הכבשה המסוימת בעדר השלם, בטוחים כי אין ממש בסיפור. בתמונה החותמת את הפרק, כשברקע הכתוביות, מגיעים חיילים למקום, והכבשה אכן מוציאה את תעודת הזהות ומוסרת אותה. נדמה אפוא כי יותר משהכבשה מבינה את השפה, היא מבינה את הקודים הצבאיים. הסיפור, שהיה נדמה סוריאליסטי, נתפס כאור אחר עם סיום הפרק, והוא מאפשר לביקורת להתחדד באמצעות הקשר בין היסודות הסבירים שיש בטקסט ליסודות המופרכים שבו (Palmer, 1988).

סיפורה של הכבשה הוא כמובן אנלוגי לסיפורו של הערבי הישראלי ושל התעודה היחידה המהווה בעבורו הרשאה להתנהל במרחב הישראלי. האבסורד שבהשלכת האינטליגנציה על הכבשה הוא למעשה האבסורד של החברה הישראלית, התובעת מן הערבי הישראלי את הצייתנות. הערבי, שכבר הפנים את

הקודים הצבאיים, פועל רק אל מול תביעות תקיפות ואגרסיביות. כך מבקר קשוע את ההשפעה המעוותת של הצבאיות על חייהם של ערביי ישראל. זאת ועוד זאת: הסיטואציה משלבת גם ביקורת כלפי החברה היהודית וראייתה הסטראוטיפית את החברה הערבית רק מבעד למשקפי הפולקלור המיסטי.

בתחילת העונה השנייה של הסדרה בוחרים אמג'ד ובושרה להעתיק את מקום מגוריהם לשכונה יהודית בירושלים. בפרק השני בעונה מבקש אמג'ד לקבל תו חניה אזורי, ומתברר לו שכדי לעדכן את מקום מגוריו עליו להגיע למשרד הפנים בירושלים המזרחית. מאחר שהשירות שניתן במשרד הפנים בירושלים המזרחית גרוע מאוד, ועליו לחכות שעות רבות בתור, אמג'ד נעתר להצעה של איש השיפוצים הערבי שהכיר ונותן לו את תעודת הזהות שלו כדי שהלה יסדר בעבורו את ענייניו. איש השיפוצים, המתואר בצורה קומית, נוסע במכונית נטולת בלמים, וכמעט מתנגש באברך צעיר, אשר טוען אחר כך שהיה זה ניסיון של פיגוע דריסה. איש השיפוצים נבהל, נוטש את המכונית ומשאיר בה את תעודת הזהות של אמג'ד. קומדיית הטעויות הזו מובילה לכך שתעודת הזהות הישראלית הופכת את עורה, ולמעשה חושפת את טבעה האמתי והחמקמק: ממסמך הנותן כביכול הכשר לערבי הישראלי, הופכת התעודה את אמג'ד למחבל פוטנציאלי. בסצנה האחרונה בפרק אמג'ד מבקש לערוך חנוכת בית ולהתחבב על השכנים היהודיים, ובדיוק באותו רגע פורצת המשטרה לביתו ומבקשת לעצרו באשמת פיגוע דריסה. בפרק התשיעי בעונה השנייה, כשאמג'ד מצטרף למשמר האזרחי, הוא משתמש בכוחו כדי לבקש מאזרחים יהודיים ישראלים את תעודת הזהות שלהם. אמג'ד נהנה מחילוף התפקידים הקרנבלסטי ורואה בהצטרפות למשמר האזרחי משימה אישית וחברתית חשובה. אמג'ד מתלהב מנשיאת הנשק ומנצל את מעמדו כדי לעצור אנשים "חשודים" כביכול ולבקש מהם את תעודת הזהות. הנשק מאפשר לו ליצור את ההיפוך שבו הוא חושק, ובאותה עת משקף את העובדה כי שום היפוך לא יציל אותו מעמדת ה"ערבי" בחברה יהודית.

לתעודת הזהות מקום מרכזי גם בטוריו וביצירותיו הספרותיות של קשוע. בטור שפרסם קשוע בעיתון "הארץ" ב-15 ביולי 2010 הוא מספר על חיפוש תעודת הזהות, וכך הוא כותב:

"תגידי לי", צעקתי לאשתי מחדר העבודה, בעודי מפשפש בארנק, בתיק ובודק במגירות כאחוז אמוק, "ראית במקרה אל-הויה?" [...] כך אנחנו קוראים לזה במלה אחת, בלי תעודה. פשוט זהות. ואני חושב שאיברתי אותה. היא היתה תמיד עלי, תמיד בארנק, בתא הכי מפואר, מרווח ושמור בארנק, ועכשיו אני לא מוצא אותה בשום מקום. מעולם לא יצאתי מהבית בלי תעודת זהות. [...] ומה אעשה עכשיו? דווקא היום, כשאני צריך לצאת

לבית חולים ברמת החי"ל. אני רק חושב על המלה חייל וכבר נבהל. הרי זה המשפט הראשון בערבית שמלמדים חייל, "ג'יב אלהויה" – תביא את הזהות. [...]

כתיבה אירונית זו נועדה להדגיש את הכוח הרב של היהודים בעיצוב ההווה של הערבים אזרחי ישראל. הערבים חיים בישראל בהגמוניה יהודית, והיתפסותם כחשודים תמידיים הצליחה להחדיר בהם תלות מגוחכת בפיסת נייר ובמלבן פלסטיק, המבטיחים ביטחון קיומי בסיסי. קשוע, המתייחס אל מסמך זה כאל "זהות" ולא כאל "תעודה", מחדד את הסיטואציה האבסורדית הזו.

כתיבתו של קשוע בעיתון "הארץ" היא הקרובה ביותר בסגנונה לסגנון הסדרה. גם טוריו אלה מלאי הומור ועמוסים בסטראוטיפים מוגזמים כדי להגחך אותם, כדרכן של גרוטסקות. מנגד, יצירתו של קשוע כסופר מורכבת יותר, והיא נעה בין היצירה "ערבים רוקדים", שיש בה רכיב אוטוביוגרפי, והיא ערוכה כשורה של אפיזודות קומיות הדומות יותר לטורים שלו, לבין שני ספריו המאוחרים יותר, "ויהי בוקר" ו"גוף שני יחיד", שהם רומנים בעלי עלילה דרמטית.

סוגיית תעודת הזהות ומקומה הסימבולי כמשקפת את זהותם של ערביי ישראל באה לידי ביטוי הן בסיפור "יום הולדת" שבספרו הראשון הן בספרו השלישי "גוף שני יחיד". ב"יום הולדת" ההיבט ההומוריסטי מקבל פן ציני-מריר: בסיפור זה מתאר קשוע את חייו של הגיבור ושל בני משפחתו הגרים בטירה ואת האב העובד בסניף משרד הפנים הישראלי במקום. בכפר מספרים שהאב הוא משת"פ (כי איך ייתכן שאדם בעל "עבר ביטחוני" יקבל משרה במשרד הפנים?), והתושבים אינם ממהרים להשתמש בשירותיו. מרוב שיעמום מחדש האב לבני המשפחה כל יומיים דרכונים ותעודות זהות. מובן שהאב, כמו בני המשפחה האחרים, נושא תעודת זהות כחולה, אלא שבתעודה שלו חסר מידע. תאריך הלידה הרשום הוא 0.0.1947, כי איש אינו זוכר מהו, ואיש לא רשם את תאריך הלידה המדויק.

המצב משתנה עקב מפגש בין האב לבן דודו, המתגורר בשטחי הרשות הפלסטינית, שקיבל עבודה במשרד הפנים הפלסטיני בטול כרם כפרס על מאבקו בכיבוש, שכלל גם ישיבה בכלא הישראלי. במפגש בין שניים אלה העובדים במשרד הפנים – האחד מושפל ומוגדר משת"פ, והשני מקבל את כל הכבוד הראוי לו – מוצאים בני הדודים מסמכים ישנים וחושפים את תאריך הלידה המדויק של האב. האב מגלה שהוא נולד ב-14 במאי 1948 (ולא כפי שאמו טענה ב-1947) ועורך לעצמו מסיבת יום הולדת.

תאריך הלידה של האב הוא סימבולי, שכן האב נולד למעשה עם הקמת המדינה. גם העובדה כי תעודת הזהות הייתה חסרת תאריך שאפשר לאתר אותו

רק ברשות הפלסטינית היא סימבולית ומדגישה כי זהותם של ערביי ישראל היברידי: ישראלית ופלסטינית גם יחד. אמנם ערביי ישראל מקבלים את תעודת הזהות הכחולה מן הישראלים, אך את פרטיה המדויקים שואבים מן הפלסטינים. רק השילוב בין השניים מאפשר זהות שלמה.

לאחר שאיתר את תאריך הלידה שלו, המכובדים בכפר מבקשים מן האב למצוא את תאריך הלידה שלהם. לפתע כולם חוגגים יום הולדת: כל הכפר נולד מחדש. ואחר כך גם ערביי הגליל, כי השמועה עושה לה כנפיים. האב הופך לגיבור פלסטיני "משחרר האדמות ומוציא הצדק לאור", "בנו של השהיד האמיץ", "הגיבור הפלסטיני הנודע".

בניגוד לסיפור זה ולסדרה "עבודה ערבית", שבה החלפת תעודות הזהות מוצגת במסגרת קומית-קרנבלסטית, ב"גוף שני יחיד" החלפת תעודת הזהות מוצגת כעניין דרמטי ואף טרגי. אמיר, סטודנט מטירה, עובד כמטפל בנער ישראלי משכונת בית הכרם. הנער, יונתן, שהיה צלם חובב, ניסה להתאבד, וניסיון ההתאבדות הכושל השאיר אותו "צמח". הגיבור הערבי, העובד לפרנסתו כמטפל, מתחיל להכיר את אישיותו של יונתן דרך קריאה בספריו והתבוננות במצלמה שלו ובתמונות שצילם. בהדרגה הוא מתחיל לעשות שימוש בתעודת הזהות של יונתן ולקבל על עצמו את הזהות האבודה שלו. בהמשך הוא גם נרשם ללימודי צילום, כמו ממשיך הוא את חייו של יונתן, ועוקר מתוכו כל סממן של זהותו המוקדמת. "אני רוצה להיות כמוהם", הוא אומר במפורש, "בלי מבחני נאמנות, בלי מבחני קבלה, בלי פחד ממבטים חשדניים. היום אני רוצה להיות חלק מהם בלי להרגיש שאני עובר עבירה" (עמ' 280). כאשר יונתן נפטר, בוחר אמיר להמית את זהותו המקורית וקובר את גופתו של יונתן על שמו. בכך הוא יוצר מחיקה עצמית שלו והחייאה של יונתן היהודי-ישראלי. זהותו של אמיר-יונתן הופכת לזהות אחת: סימבולית מצד אחד והיברידי מצד אחר. כך הז'אנר הקומי, המאופיין ב"עבודה ערבית" בקומדיה של טעויות הנקשרת אל תעודת הזהות, מתגלגל ברומן האחרון של קשוע לאפוס קודר.

החגים היהודיים או היהודיזציה של הערבי הישראלי

מדינת ישראל מגדירה את עצמה כמדינה יהודית ודמוקרטית. הצלע היהודית בהגדרת הזהות הישראלית יוצרת קונפליקט אצל אזרחי המדינה שאינם יהודים. אלו מתקשים להזדהות עם הסמלים היהודיים של המדינה – בהם הדגל, ההמנון והסמל – ונדרשים לקבל כעובדה מוגמרת את היותם קבוצת שוליים מן הבחינה הדתית. משפחת עליאן, גיבורת הסדרה "עבודה ערבית" חיה בקרב מוסלמים ויהודים כאחד. אולם מאמציה להשתייך לאליטה התרבותית-חברתית מחייבים

אותה להתמודד עם ההקשר היהודי, הן ההיסטורי הן האקטואלי. בושרה, אמאל והוריו של אמג'ד הם בעלי זהות ברורה, מוסלמית חילונית. אמג'ד כאנטי-גיבור הטיפוסי של הסדרה, המנסה בכל כוחו להיות דומה לישראלי-יהודי, מוצא עצמו בתהליך המכונה יהודיזציה, או כפי שקשוע בעצמו מכנה אותו, תהליך "התבוללות" (קשוע, 2002, עמ' 77).

התייחסות ליהדות, לחגים יהודיים ולהיסטוריה יהודית חוזרת שוב ושוב בפרקים רבים בסדרה "עבודה ערבית". בעונה הראשונה עולה ההקשר היהודי בפרקים השלישי והרביעי, המתארים את החיפוש של אמג'ד ובושרה אחר גן הולם לבתם מאיה. הפרק החמישי בעונה הראשונה עוסק כל כולו בחג הפסח. בפרק השלישי של העונה השנייה מגלה אמג'ד כי "כלבים נובחים על ערבים" ומתחיל לחבוש כיפה, ואילו בפרק השישי הוא מתחפש בפורים.

בפרקים השלישי והרביעי של העונה הראשונה מחליט אמג'ד להוציא את בתו הקטנה מרשות הוריו ולתת לה חינוך בגן ילדים. במהלך החיפושים פוגשים אמג'ד ובושרה גני ילדים בעלי אופי שונה ונחשפים אל ההדרה הדתית-לאומית. תפיסות אלו בולטות במיוחד כאשר מגיעים ההורים אל "גן השלום", הנמצא ב"שכונה יהודית טובה". בתחילה הגננת מקבלת אותם בזרועות פתוחות. ברגע שהיא מבינה שמדובר במשפחה ערבית (משפחת עליאן, ולא אליאן כפי שסברה), גישתה משתנה מן הקצה אל הקצה. מי שמכנה את הגן שלה "גן השלום" מנסה להניא אותם, בכל דרך אפשרית, מרישום בתם לגן: היא משתמשת בסיבות דתיות ("כל יום שישי אנחנו עורכים קבלת שבת") ולאומיות-דתיות ("בפורים הילדים אוהבים להתחפש לחיילים ולדמייין שהם יורים בערבים"). תשובותיו של אמג'ד, המדחיק את כוונותיה של הגננת ומביע שמחה על כך שבתו תוכל לתרום להבנה גדולה יותר של העם הערבי בגן, מדגישות את העיוורון שלו. אשתו היא שצריכה להסביר לו, מאוחר יותר בשיחה בארבע עיניים, כי למרות החזות הישראלית-מערבית הם לעולם ייחשבו זרים. כפי שטוען עמרי הרצוג (2004, 23.1), נדמה כאילו אמג'ד מתקשה להבין עניין לאשורו: "האיום הביטחוני" שמייצרים ערביי ישראל הוא הטוטם של החברה הישראלית.

עיסוק אינטנסיבי בסוגיית החגים היהודיים עולה בפרק החמישי של העונה הראשונה, העוסק כולו בליל הסדר. בפתחת הפרק אומר מאיר, חברו הצלם של אמג'ד, כי הוא שונא את ליל הסדר ומבקש להתחמק ממנו. בניגוד לו, אמג'ד, המוזמן לליל הסדר בבית יהודים ברחביה, מרגיש גאוה והתרגשות עצומה מעצם המחשבה כי הוא ייקח חלק באירוע חשוב זה. "ליל הסדר בלב האליטה האשכנזית הירושלמית", הוא קורא בהתרגשות ומעיר את בתו מאיה מן השינה כדי לוודא שהיא אכן יודעת כיצד חוגגים את החג כהלכתו.

פרק זה מציג עימות בין שני סוגי זהויות של ערבים בישראל, הערבי "המתייהד" והערבייה השומרת בקנאות על זהותה הפלסטינית, באמצעות עריכה מקבילה בין שתי סיטואציות: הראשונה היא פגישה בין אמאל לבין מאיר, הצלם היהודי חברו של אמג'ד, והשנייה, תיאור משפחתו של אמג'ד, המוזמנת לחגוג את ערב פסח בבית חבריהם היהודיים. מאיר טורח כל היום כדי להכין לאמאל מאכלים ערביים. היא מצדה מאשימה אותו באוריינטליזם ("בגלל שאני ערבייה אני לא יכולה לאכול שניצל ופירה? רק עלי גפן ומעלובה?"). כאשר הוא פונה אליה בגוף שני רבים ("אתם לא בסדר [...] אתם עשיתם פיגוע בליל סדר"), אמאל עוזבת את דירתו בסערה.

נראה כי קשוע מדגיש באהדה את דמותה הלוחמנית כדי לחזק את הביקורת על בן דמותו, אמג'ד. בסצנות קודמות, כאשר מאיר, חברו היהודי של אמג'ד, ניסה לשכנע רבנים למכור לאביו של אמג'ד את החמץ של המדינה, הוא הגדיר אותו "ערבי כשר". כאשר הרב שהגיע למכור לאביו של אמג'ד את החמץ בודק אם אבו-אמג'ד ערבי משני הצדדים, אבו-אמג'ד מבטיח לו "כבר שלושים דורות אנחנו בארץ. רק הבן שלי יצא קצת יהודי". בניגוד לאמאל, יחסו של אמג'ד ל"סדר ברחביה" הוא בבחינת "חלום שמתגשם". "באמת יש לך חלומות מוזרים", אומרת לו אשתו, אך הוא בשלו.

סצנת הסדר מביאה לשיא את מאמצי ההתייהדות של אמג'ד: הוא חובש כיפה, שר משירי החג, טועם מן המאכלים "המוזרים", וכמעט נחנק מן החזרת החריפה ומן החרוסת המתוקה שמניחים על צלחתו. הוא מתעלם מן הגזענות הברורה של סב המשפחה, המרעים "שפוך חמתך על הגויים" במבט מזרה אימה לכיוונו של אמג'ד, ומנסה לשיר "די דיינו" ולזכור את כל המילים ששקד לשנן בבית מבעוד מועד עם בתו. "תראי את האליטה", הוא מסנן לאשתו, "ככה חוגגים כמו בני אדם. יושבים מסביב לשולחן. זו תרבות". "נסה את הירוק, זו מסורת יפה מאוד", מצביעה בושרה על עלה מריר כדי להשיב לו כגמולו.

אמג'ד מבקש להיות יהודי ליום אחד, אבל תהליך התבוללות זה משליך גם על התייחסותו אל התרבות שממנה הוא בא. כאשר סיגל היהודייה שואלת את אמג'ד איך נהוג לחגוג אצלם את החגים, הוא כמעט נחנק. הוא אינו מסוגל לספר על שחיטת כבש וכדומה, ולכן ממיר את התרבות שלו במאפיינים יהודיים. "די דומה", הוא עונה לה. "כל המשפחה יושבים יחד, קוראים טקסטים, אוכלים מאכלים מסורתיים, די דומה". כלומר תהליכי הישראליזציה והיהודיזציה של אמג'ד משולבים בהתפתחותה של שלילה תרבותית עצמית. בסופו של דבר הוא משחד את אביו: הוא ישלם בעבור עגל לשחיטה, והם יאכלו אותו ביום אחר. כאשר המשפחה היהודית תבוא להתארח אצלם בחג הקרבן האב ישחק את משחק "החג התרבותי" שאמג'ד מביים: הוא מכין את "הגדת עיד אל-אדחא", שפירושו

לקחת את ספר הילדים "תירס חם" ולהדביק בו מדבקות. בערב חג הקרבן אבו-אמג'ד מדקלם בערבית את "תירס חם" ושר שירים של פריד אל-אטרש. הבית החוזר בשיר הוא "קנאים תמותו". כאשר סיגל שואלת במה עוסק השיר, עונה אבו-אמג'ד "זהו שיר על שאיפה לסובלנות ושלוש בין העמים". בני המשפחה היהודית, שאינם מבינים מילה, מהנהנים בשמחה. כך פונה אמג'ד מטקס השחיטה, שיכול להיתפס כאלים ובוטה, אל טקס שלכאורה הוא תרבותי ובלתי מזיק, אך למעשה יש בו ביקורתיות וחתרנות סמויה.

ההזדמנות של אמג'ד להרגיש "יהודי" עולה גם מן הפרק השלישי של העונה השנייה, שבו הוא מגלה כי בכל פעם שהוא נכנס אל הבניין שבו הוא ומשפחתו מהווים מיעוט ערבי ברוב יהודי, הכלבים נובחים. אמג'ד מגיע למסקנה כי הכלבים מזהים את ערביותו, והוא מחליט לחבוש כיפה. כאשר אמג'ד מסיר את הכיפה, הכלבים שבים לנבוח, וכאשר הכיפה מוחזרת לראשו הכלבים שקטים. כאן נוצרת תמונה משעשעת שיש לה שני הסברים: מצד אחד תופעה זו נראית בלתי ריאליסטית (הייתכן שהכלבים מזהים את הסממן היהודי?), ומצד אחר בעבור אשתו אפשר להפוך את הקישור האבסורדי להגיוני מבחינה פסיכולוגית (לתפיסתה, כדי שאמג'ד יציג זהות יציבה ובוטחת, הוא נאלץ לחבוש כיפה; ללא הכיפה הוא מרגיש מפוחד ובלתי שייך. הכלבים מרגישים בפחד שלו ונובחים). אירוע זה מצטרף אל כפל הסיבתיות, המשלב, כפי שראינו בפרקים רבים (למשל בפרק הכבשה והחייל במחסום), את הריאלי בפנטסטי: הקצנה של המציאות הפועלת כדי לפרק אותה, כלומר להסביר באמצעות תמות אבסורדיות את מצבו הלא הגיוני של הערבי בחברה הישראלית.

מאמצי ההתבוללות של אמג'ד מגיעים ללא כל ספק לשיא בפרק השישי בעונה השנייה, כשאמג'ד מחליט לחגוג את חג הפורים. בפרק זה אפשר לבחון את הזהות ההיברידית הבלתי אפשרית של הערבי, המשתמש בחג יהודי כדי להפוך לישראלי. בספרו "ראבלה ועולמו" מתאר באחטין את הקרנבל כחוויה שאיננה ממוקדת בתקופה מסוימת דווקא אלא מתארת השקפת עולם ככל התרבויות וככל הזמנים ומהווה אלטרנטיבה תרבותית טוטלית למבנה ההיררכי החילוני והדתי גם יחד. הקרנבל העממי שחרר את התת-מודע מן ההגבלות החברתיות והדתיות והתרכז בחגיגות שבהן הוצג התשליל של התרבות: היפוכם הקומי של החיים הרשמיים (Bakhtin, 1984). התפיסה הקרנבליסטית מובילה את האירועים בפרק זה, המתרחש בפורים, שהוא עצמו חג קרנבל.

מאיר, חברו היהודי של אמג'ד, מציע לו לצאת אתו למסיבת תחפושות. כאשר אמג'ד טוען שאין לו תחפושת, מאיר מבטיח שהוא "ידאג לו", ואכן עושה כך: אמג'ד מופיע במסיבה כשהוא מחופש לחייל צה"ל. אמג'ד מרגיש ביטחון עצמי רב, הוא מתרברב במדיו ואינו מבין את הביקורת של הרוקדים במסיבה,

שאינם רואים בעין יפה את התחפושת המיליטנטית. בעבור אמג'ד מסיבת הפורים מאפשרת היפוך הייררכיות. אמג'ד יוצא מן המועדון להתרענן בחוף ופוגש שני מחבלים פלסטיניים המחליטים לבצע פעולת חטיפה במועדון. הם חוטפים אותו, ותעודת הזהות של מאיר, המצויה בכיס המדים שלו, גורמת להם להאמין כי חטפו חייל. הם מודיעים בתקשורת שישחררו את "החייל הישראלי" רק תמורת שחרור חבריהם הכלואים בבתי הסוהר בישראל. זמן רב עובר עד שהם מבינים שהחייל המבוהל שבידיהם הוא ערבי שאיש אינו מעוניין בו, לרבות בני משפחתו, הכועסים על מאמצי "ההתייהדות" שלו ומודיעים לחוטפים שהם מוזמנים להשאיר אותו בידיהם.

הסצנות הסוריאליסטיות מדגימות את מצבו הבלתי אפשרי של הערבי בישראל, השייך לשני עולמות אך מנודה מהם בו-זמנית. "הוא ישראלי שרוצה להיות יותר ישראלי מהאחרים", אומר נורמן עיסא על דמותו בסדרה. "הוא תמיד נפגע משני הצדדים: היהודי והערבי, אז הוא נחנק. בין הפטיש לסדן [...] איש לא רוצה אותו" (בק, 24.10.2010). כך נופל אמג'ד מתוך אווירה קרנבליסטית שבה הוא מרגיש עוצמה אל התחתית שבה אפילו במשפחתו ובחברתו "הנחותה" הוא בלתי רצוי.

וינסנט ברוק, העוסק בסיטקום היהודי, טוען כי "היהודיות" של הדמויות אינה חייבת להיות מוגדרת מבחוץ. כלומר יש דמויות שבמפורש אינן יהודיות, אך הן נתפסות כבעלות מאפיינים יהודיים (Brook, 2001). ואכן, אמג'ד מגלם דמות בעלת מאפיינים של דמויות יהודיות קומיות בתרבות המערב. זהו היהודי "הנעבעך", שהוא למעשה ביטוי קומי של היהודי הגלותי, החלש, הלא מוצלח, הנשי והפחדן (Boyarin, 1997); וגם סרטה של דורית צימבליסט ("פחדן מילדות"). פעמים רבות נדמה כי אמג'ד הוא מעין וודי אלן נזיריטי, אדם המסוכסך עם עצמו, מחפש מנוחה לנפשו הסוערת ואינו מוצא. זהו אדם אכול שנאה עצמית הנאבק ברצון להשתייך ובחוסר היכולת להתמודד עם החברה, אדם שברור מראש שכל פעולותיו יוכתרו בכישלון. בדומה ל"זליג" היהודי, גיבורו של וודי אלן (1983), המנסה להתמזג בחברה הנוצרית ומתאים עצמו כמו זיקית לחברה שבה הוא חי, גם אמג'ד אינו בוחל בדבר כדי להשיג את הישראליות. כמו אלן, גם הוא מוצא עצמו שרוע לא פעם במהלך הסדרה על ספת הפסיכולוג, תוהה שוב ושוב בנוגע לקשריו ליהדות.

אך היהודיזציה ביצירותיו של קשוע אינה מתמצה רק בחגים אלא נקשרת גם באנלוגיה לטרגדיות בהיסטוריה היהודית (אלקד-להמן, 2008). בהקשר זה אפשר לראות איך גם המיתוס של השואה עובר הזרה והיפוך ונקשר אל הערבי ואל היהודים-ישראלים המוצגים בתפקידי הנאצים כביכול. ב"ערבים רוקדים" מספר הגיבור כך: "פעם אבא לקח אותנו לכפר יעבר, לפגוש אנשים שעבדו

איתנו בבית האריזה. היו להם מכוניות עם מספר ירוק ואבא אמר שככה היהודים מסמנים אותם" (24).

ברומן "ויהי בוקר" קישור זה מקבל משנה תוקף. הספר מתחיל לכאורה באופן ריאליסטי. הגיבור חוזר אל כפר ילדותו לאחר שנאש ממאמציו להפוך עצמו לישראלי. האווירה הריאליסטית של הטקסט עולה הן מן השפה הן מן התיאורים של הכפר, של פעולות שגרתיות ושל שיחות חולין. יום אחד מוטל על הכפר עוצר. מרגע זה מתחילה להופיע נימה אפוקליפטית המשולבת בקונוטציות ברורות מן השואה. הסגר הופך את הכפר למעין גטו שיש מסביבו גדר תיל. היהודים מנתקים את הכפר מטלפון, מחשמל וממים. מי שמנסה לפרוץ את המחסום נורה ונהרג. בצעד המהדהד אל הזיכרון הכללי את היודנרט, מתכנסת המועצה בכפר ומחליטה לרכוז את השוהים הבלתי חוקיים בכפר (הפלסטינים תושבי השטחים) ולהעבירם ליהודים כדי לנסות לרצותם. אנשי הכפר מרכיזים את הפלסטינים בבית הספר היסודי, "מעמיסים" את הפועלים על משאיות ומתכוונים להעביר אותם לידי הישראלים. למרות שהם נותנים בידי הפועל הראשון דגל לבן, ברגע שהוא מתקרב לצד השני של הגדר הוא נורה ונהרג. קשוע משלב בין ייצוג חיילי צה"ל כנאצים ובין הביקורת על התנהגותם של אנשי הכפר משתפי הפעולה: הפועלים מתחילים לצעוק ולבכות ומנסים לברוח לאחור, אך דרכם נחסמת בידי התושבים. אפשר לראות אפוא כי גם בסוגיית היהודיות הביטוי הטלוויזיוני שונה מאוד מן הביטוי הספרותי. התמונה ההומוריסטית העולה מקומדיית המצבים הטלוויזיונית, אמג'ד המבקש להיות יהודי, מופיעה בשימוש קודר מאוד של הקשרים יהודיים ביצירתו הספרותית של קשוע. הקשר בין הערכי, כבן לקבוצת מיעוט נרדפת בקרב החברה הישראלית, לבין הייצוג ההיסטורי של היהודי הנרדף יכול להיות מתואר כמונחי אנטי-גיבור סטירי ב"עבודה ערבית", אך הוא יכול גם לחצות את הגבולות לעבר הטרגדיה ביצירתו הספרותית של קשוע.

ייצוג הנכפה ויום העצמאות בסדרה: פוליסמיות וסטירה

יום העצמאות בעבור היהודים הוא "הנכפה", האסון, של הפלסטינים. למעשה אירוע זה הוא קו פרשת המים היוצר את שיאו של הניגוד בין שני הנרטיבים הלאומיים וההיסטוריים: הנרטיב הישראלי והנרטיב הפלסטיני. שני פרקים בסדרה "עבודה ערבית" מתמודדים עם הנושא. הפרק האחרון של העונה הראשונה מתרחש ביום העצמאות, והפרק השמיני של העונה השנייה עוסק ביום העצמאות ובנכבה. ההבדלים בין שני הפרקים משמעותיים, והשוואה ביניהם עשויה להצביע על שינוי הדרגתי באופי הסדרה.

כבר בפתח העונה הראשונה נודע לצופים כי בושרה בהיריון. בפרק זה מתחיל דיון על אודות שמו של הבן, ואמג'ד מבטיח לאביו כי בנו ייקרא על שם הסב, איסמעאיל. שם זה מייצג את הזהות הפלסטינית ומרפרר אל סיפורו של ישמעאל, אחיו של יצחק מספר בראשית, שסולק בבושת פנים מן הבית ומן האדמה. בפרק האחרון של העונה בושרה עומדת ללדת ביום העצמאות דווקא. במקום איסמעאיל, ההורים רוצים להעניק לתינוק את השם "אדם", שם ניטרלי מבחינה לאומית, שאולי מרמז על רצון לחזור לבראשית: לעולם נטול זהות היסטורית, דתית ולאומית.

אבל העניינים מסתבכים כאשר מתברר כי נדבן התחייב לשלם מיליון שקלים לתינוק הראשון שיוולד בישראל ביום העצמאות. הפרס נופל בחיקם של אמג'ד ובושרה, אבל הנדבן, שאינו מעלה על דעתו לתת את הכסף לתינוק ערבי, מוסיף בבהילות תנאי נוסף: שמו של התינוק צריך להיות "ישראל". הנדבן מעריך כי המשפחה הערבית תתנגד לתת לבנה את השם "ישראל". משחק השמות הוא כמובן מטפורה לזהות. כדי לקבל את הסכום חייב התינוק הערבי, שרק עתה נולד, לזנוח את זהותו. הפתרון הקומי הוא בחלוקת הכסף בין משפחתו של אמג'ד ובין משפחה יהודית שהולידה תינוק בזמן מקביל לזה של בושרה. הם יעניקו לבנם את השם ישראל, אמג'ד ובושרה יעניקו לבנם את השם איסמעאיל, וחלוקה שווה של הכסף תייצג את מערכת הזהויות המפוצלת.

לכאורה מדובר כאן בפתרון קסם, במטפורה לדו-קיום אפשרי. הפרק כולו עטוף באווירה חגיגית ומשעשעת, והנכבה מאוזכרת רק במשפט אחד בפי אמאל. אבל אליה וקוץ בה, כי המשפחה היהודית, שבנה יענה לשם ישראל, היא שמופיעה בכלי התקשורת ומהווה דוגמה ומופת לחברה ישראלית-יהודית. אמנם הערכים הישראליים מקבלים מחצית מן הסכום, אך נשארים מאחורי הווילון. כך משתמש קשוע באירוע סמלי זה כדי להציג את דעתו האירונית על מקומם של ערביי ישראל במדינה המתיימרת להעניק להם שוויון זכויות.

בניגוד לפרק הסיום של העונה השנייה, הפרק השמיני של העונה השנייה מציג את הנרטיבים השונים באופן מורכב וקודר יותר ומצליח באמצעים פוליפוניים לערער זהויות. במערכולת הזהויות נתונות הפעם שלוש דמויות: אמג'ד, אמאל ובתו של אמג'ד מאיה. הפרק נפתח בשיעורי הבית של מאיה שבהם היא מתבקשת לכתוב על אודות "הסיבות לפרוץ מלחמת יום העצמאות". בושרה מתחלחלת בשל עצם השאלה, ואילו אמג'ד מכתוב לבתו את הנרטיב הציוני. ויכוח מתלקח בין בושרה ובין אמג'ד ומוביל את הפרק כולו. בושרה רוצה ש"הילדה תלמד במקום שבו היא לא תשכח מי היא ומאיפה היא באה", ואמג'ד משיב כי "מחר כל שוטר מעפן במשמר הגבול יזכיר לה מי היא ומאיפה היא באה". בושרה רוצה שלבתה יהיה כבוד, שהיא תהיה גאה בזהותה, ואילו מאיה עונה על השאלה "מה קרה

ב-1948? "במשפט "בארץ ישראל קמה מדינת היהודים היא מדינת ישראל". הוויכוח סביב זהותה של מאיה מסתבך לנוכח טקס יום הזיכרון לחללי צה"ל. מאיה חברה במקהלת בית הספר, אבל המורה האחראית למקהלה סבורה כי לא הולם שמאיה תשתתף בטקס. מאיה מרגישה פגועה: "אני לא כמו כולן?", היא שואלת.

במקביל להשתלשלות זו נקרעת אמאל בין יחסיה עם מאיר היהודי ובין יחסיה עם ג'מיל, המשוקע כולו בעבודה כרכז הפעילות בנכבה והמארגן את טקס המשואות האלטרנטיבי, שיהיה טקס מחאתי מול בית הנשיא. היא מוצאת כי אין כל אפשרות לשוחח עם ג'מיל, וכי נאמנותו הפוליטית אינה מאפשרת לו לנהל מערכת יחסים עמה. את הרומן האמתי הוא מנהל עם הטרגדיה הפלסטינית. מול ג'מיל עומד מאיר, המציע לאמאל לשכוח מן הפוליטיקה: "אני אוהב אותך. לא מעניין אותי הנכבה ו-48", הוא מנסה לומר לה, אלא שעם סיום משפט זה, כאשר נשמעת צפירת יום הזיכרון, הוא עומד דום, והיא עוזבת את המקום.

מלבד שתי הדמויות הנשיות, בושרה ואמאל, גם אמג'ד מוצא עצמו בתווך. בושרה מספרת לו על טקס המשואות האלטרנטיבי וטוענת שהוא איננו מתאים לקחת חלק בטקס זה כי הוא משרד עמדות ציוניות. כאשר הטלפון מצלצל ומבקשים מאמג'ד לקחת חלק בטקס, הוא נעתר בשמחה, כי הוא סבור שמדובר בטקס האלטרנטיבי. אך אמג'ד מגלה עד מהרה כי התחייב להופיע בטקס יום העצמאות הרשמי בהר הצופים בתקן "הנציג הערבי". אמג'ד פוחד מתגובת אשתו וחבריו ומבקש להסתיר זאת. בתו, אשר מגלה את העניין, מבטיחה לו שלא תאמר דבר, אם ירשה לה להשתתף בטקס יום הזיכרון.

לקראת סיום הפרק נוצרת התמודדות חזיתית עם הקונפליקטים השונים בעזרת עריכה מקבילה: לאחר שמאיה נשלחת אל סבתה ושואלת אותה "מה זה נכבה?", עוברת המצלמה לסירוגין בין מאיה וסבתה, היושבות מול אלבום ישן כאשר הסבתא מספרת את הסיפור ההיסטורי של הנכבה, לבין ההשתתפות הפעילה של מאיה בטקס יום הזיכרון, שבו היא שרה את שיר הרעות. עריכה זו יוצרת הקבלה בין הטקסט שמאיה שרה, שהוא טקסט ציוני מובהק, ובין הזיכרון הפלסטיני. מאיה שרה את השורות "אך נזכור את כולם, את יפי הבלורית והתואר, כי רעות שכזאת לעולם לא תיתן את לבנו לשכוח. אהבה מקודשת בדם, התשובי בינינו לפרוח", בעוד שאלבום התמונות מרפרר אל הטרגדיה של הנכבה ואל הפלסטינים שמצאו את מותם. כך נוצר חיבור בין הטקסט, הטעון מאוד בהקשר הזיכרון הישראלי, אל זיכרון הנופלים הפלסטיניים דווקא. תמונות אלו בפרק בונות ריבוי משמעויות הגובל בסרקוזם. סצנה זו מעלה בו-זמנית את שני הנרטיבים ומהווה חיווי נבואי טרגי: גם הדור הבא של ערביי ישראל יישאר קרוע בין שני נרטיבים שאין אפשרות לפשר ביניהם.

סיום הפרק מתרחש באווירה משעשעת, שכן תמונת הזיכרון הכפול איננה הולמת סדרה קומית. במקום אמג'ד מופיע מאיר בטקס המשואות, עוטה על עצמו את הדיוקן של אמג'ד ומדבר בקודים כלליים על אהבה ("את הבית", ו"אני מוכן לעשות הכול בשביל הבית"). מן הקונטקסט של הטקס נראה כי מדליק המשואות "הערבי" מדבר על אהבת הארץ, אך למעשה, מאיר היהודי מנצל את הטקס כדי להצהיר בפני אמאל באופן הפומבי ביותר על אהבתו. כך, אם הסצנה הקודמת חידדה את הקרע הטרגי בין שני העולמות, הסצנה של מאיר כמדליק המשואות הערבי נועדה להמתיק את הגלולה וליצור אשליה של אפשרות לדו-קיום: אמאל, הצופה בטלוויזיה, יושבת ליד ג'מיל, אך בוכה מהתרגשות.

ייצוגי יום העצמאות והנכבה תופסים מקום שולי בלבד ביצירתו הספרותית של קשוע. ב"ערבים ורקדים" את התאריכים המשמעותיים ביותר בלוח השנה היהודי-ישראלי – יום הזיכרון, יום השואה ויום העצמאות – בוחר קשוע להזכיר כבדרך אגב בסיפור קטן וטרוויאלי בדבר התאהבותו בנעמי היהודייה, ש"רתחה מזעם כי לא עמדתי בצפירה". אבל כאשר ביום העצמאות היא מודה שגם היא אוהבת אותו, מבין הגיבור "מה היא שמחה אמיתית" ומתאר את האירוע כ"ערב יום העצמאות הכי מאושר בחיי". דרך נוספת להתמודדות עם היום הזה באה לידי ביטוי בספר באמצעות התרסה בהקשר הדמוגרפי. באמצעות תיאור הביקור של הגיבור ואשתו הורה בחדר מיון גניקולוגי, מוקפים בנשים הרות ערביות, מייצר קשוע עימות מובלע עם שאלת העליונות הדמוגרפית היהודית.

בחינה השוואתית של הדוגמאות מן הפרוזה הספרותית של קשוע בהקשר יום העצמאות והנכבה מראה כי אף שבנושאים הקודמים שבדקנו, סוגיית תעודת הזהות והיחס להיסטוריה היהודית, יצירתו הספרותית של קשוע עיצבה מבט מורכב וחמור יותר מן הסדרה הטלוויזיונית הקומית, בנושא יום העצמאות והנכבה הסדרה הטלוויזיונית הקלילה לכאורה דווקא היא מציעה מבט ביקורתי נוקב.

העובדה כי היצירות הספרותיות עיצבו תמונה מורכבת ופסימית יותר קשורה להבדל במדיום היצירה. יצירות הספרות מיועדות לקהל מצומצם יותר מזה של הטלוויזיה, והן יכולות להכיל מורכבות וביקורת גלויה יותר ממנה. הן אינן צריכות "להתחנף" לקהל כפי שסדרה טלוויזיונית צריכה לעשות, וענייני הרייטינג חשובים פחות בהקשר הספרותי מן ההקשר הטלוויזיוני.

ועם זאת בהקשרה של הנכבה דווקא נוצר היפוך. ייתכן כי הסיבה לכך קשורה בתהליכי היצירה של קשוע, אשר מובילים אותו בהדרגה לגעת בנושא הרגיש ביותר בזהות הערבית הישראלית. על אפשרות זו רמז הסופר הישראלי-פלסטיני עלאא חליחל (15.2.2008) בטענו כי אפשר לראות בשימוש של קשוע בהומור אסטרטגיה שנועדה לקרב את הנושא של ערביי ישראל בהדרגה לציבור היהודי. אם נקבל עמדה זו נוכל לומר כי השתלשלות הייצוג של ערביי ישראל בסדרה

יוצרת מהלך היכרות עם העולם הפנימי שלהם תוך כדי העלאה זהירה אך מתמדת של ביקורת, עד לפרק זה, הנוגע בלב הקונפליקט הישראלי-פלסטיני.

סיכום

"עבודה ערבית" הצליחה כאמור לגרוף שיעורי צפייה גבוהים. בכך הצליח קשוע במשימתו להגיע ולהשתלב בפריים-טיים, להביא לכל בית ובית סדרה העוסקת בדמויות ערביות ולחבב אותה על קהל צופים רב ומגוון. ואולם הצלחה זו מעניינת במיוחד משום שאין בה כניעה מוחלטת לייצוגים ולתכתובים הגמוניים, אלא להפך.

בדיקת ייצוגיה של קבוצת המיעוט של ערביי ישראל בסדרה דרך דיון בשלוש סוגיות מרכזיות (תעודת הזהות, היחס לחגים היהודיים ולהיסטוריה היהודית ומלחמת העצמאות/הנכבה) מעלה תוצאות מפתיעות שאפשר לנסחן באמצעות התייחסות לשלושת המרדים שהציגו פירסט ואברהם (2004): נראות (שאלת הסטראוטיפיזציה), טיב הנראות (מערכות הסטטוס) והאינטראקציה בין קבוצת הרוב לבין קבוצת המיעוט.

באשר לנראות, קשוע מביא אל המסך הקטן את הערבי הישראלי. שפת היצירה היא על פי רוב ערבית, והגיבורים הראשיים הם ערבים ישראליים. בהתאם לאופיו של המדיום ושל הז'אנר, הדמויות הן לכאורה סטראוטיפיות, אך כל דמות מייצגת סטראוטיפ אחר, ולכן מונעת רדוקציה של כל הערבים הישראליים לסטראוטיפ יחיד. אמג'ד מייצג סטראוטיפ של ערבי ישראלי המוכן לעשות הכול כדי "להתבולל" (כלשונו של קשוע) בתרבות הישראלית. הוא שרוי בשנאה עצמית, בוש בהיותו ערבי ומוכן לעטות על עצמו כל מסכה. לעומתו מוצבות אשתו בושרה, החיה בשלום עם זהותה, ואמאל, המהווה סטראוטיפ של האישה הפלסטינית המודעת לזהותה הלאומית והנשית. מתוך תמונת הסטראוטיפים המגוונת, המעלה גלריה סגונית של טיפוסים שונים, עולה שאי-אפשר לרדד את ערביי ישראל לכלל זהות הומוגנית.

מלבד זאת קשוע משתמש באסטרטגיות שונות כדי לחלץ את הערבי מן המקום הסטראוטיפי שלו: הוא יוצר היפוך והמרה של סטראוטיפים במסגרת תמונה קרנבליסטית; הוא משתמש בסטראוטיפים ישראליים ויהודיים, מטיל אותם על הגיבורים הערביים, ובכך מביא אותם עד אבסורדום; הוא יוצר תמונות כפולות, הגיוניות ומופרכות, היוצרות מפגש בין תבניות שונות; והוא מביא את הסטראוטיפים למצב של חוסר סבירות, מנפח אותם, וכך שובר ומרסק אותם.

האספקט השני שמעלים פירסט ואברהם קשור למערכות הסטטוס של חברי הקבוצה. גם כאן קשוע מכתוב שינוי כיוון. רוב הדמויות משתייכות למעמד הביניים: אמג'ד הוא עיתונאי מכובד, אשתו היא פסיכולוגית הלומדת לתואר שני, ולאחר מכן מקימה קליניקה עצמאית, וחברתה הטובה היא עורכת דין. דור ההורים מתואר כפשוט יותר, משכיל פחות ומשולב פחות בישראליות מדור הבנים, אך הוא בהחלט איננו מתואר כפרימיטיבי. גם בביתם משתמשים במחשב, גולשים באינטרנט, שולחים את הילדים לחוגים, מעורים בנושאים לאומיים ומותחים ביקורת על הפוליטיקה הישראלית. כמשפחה השייכת למעמד הביניים, משפחה עליאן מעורבת בחברה הישראלית, במסגרת לימודים ועבודה, ובעונה השנייה של הסדרה גם מתגוררת בשכונה יהודית.

כאן מוצג הממד השלישי הנקשר לאינטראקציה בין קבוצת הרוב לבין קבוצת המיעוט. בסדרה אפשר לראות כי על אף שיתוף הפעולה המקצועי בין משפחת עליאן ובין הרוב היהודי-ישראלי, האינטראקציה בין הערבים ובין הרוב היהודי שאתו הם באים במגע יומיומי איננה פשוטה, והיא מדווחת בסדרה לא דרך עיני הרוב אלא דרך עיני הערבי-ישראלי דווקא, המוצא את עצמו בקונפליקט בלתי פתור בין הישראליות שלו ובין הזהות המשפחתית והלאומית שלו, בין הערביות שלו ובין היהודיות של רוב האזרחים מסביבו.

ממכלול הדברים שהצגנו במאמר זה מתברר אפוא כי יצירתו של קשוע היא מקרה מבחן מרתק וייחודי לבחינת ייצוגם של הערבים בטלוויזיה הישראלית. "עבודה ערבית" מהווה שינוי באופן הייצוג של הערבי הישראלי בטלוויזיה ומצליחה לשלב הצלחה מסחרית עם ביקורת חברתית נוקבת, החושפת ומערערת את המציאות החברתית-תרבותית שבה נתון הערבי הישראלי.

רשימת המקורות

אלקד-להמן, א' (2008), מזוודה וגדר: על ערבים ורקדים והיה בוקר מאת סייד קשוע, בתוך א' אלקד-להמן (עורכת), זהויות ישראליות – בין זר למוכר, ירושלים: כרמל, עמ' 119-154.

בשארה, ע' (1993), על שאלת המיעוט הפלסטיני בישראל, בתוך א' רם (עורך), החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים, תל אביב: כרמל, עמ' 203-221.

בשארה, ע' (1999), הערבי הישראלי: עיונים בשיח פוליטי שסוע, בין האני לאנחנו – הבניית זהויות וזהות ישראלית, ירושלים: ון ליר והקיבוץ המאוחד, עמ' 169-191. ג'מאל, א' (2006), סינדרום השוויון המדומה וערמת ההדרה התרבותית – הערבים בתכניות מציאות ישראליות, בתוך נ' לאור ואחרים (עורכים), הנעדרים והנוכחים

- בזמן צפיית שיא – מחקר מעקב של הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, ירושלים: הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, עמ' 44-69.
- יונה, י' (2005), בזכות ההבדל, ירושלים: ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- יונה, י' ושנהב, י' (2005), רב-תרבותיות מהי? על הפוליטיקה של השונות בישראל, תל אביב: כבל.
- יורן, נ' (2001), ערוץ 2 – הממלכתיות החדשה, תל אביב: רסלינג.
- כ"ץ, א' (1995), היכולו תרבותיות אותנטיות להתקיים בעידן של אמצעי התקשורת החדשים? בתוך ד' כספי (עורך), תקשורת המונים, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 165-172.
- לאור, נ' ואחרים (2006), הנעדרים והנוכחים בזמן צפיית שיא – מחקר מעקב של הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, ירושלים: הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו.
- לובין, א' (2006), אשה קוראת אשה, חיפה ואור יהודה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן. מרגלית, א' והלברטל, מ' (1998), ליברליזם והזכות לתרבות, בתוך מ' מאוטנר, א' שגיא ור' שמיר (עורכים), רב-תרבותיות במדינה דמוקרטית ויהודית – ספר הזיכרון לאריאל רוזן צבי, תל אביב: רמות, עמ' 93-105.
- סמוחה, ס' (2001), יחסי ערבים-יהודים, בתוך א' יער וז' שביט (עורכים), מגמות בחברה הישראלית, כרך א, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 262-292.
- סמוחה, ס' (2010), העשור האבוד של יחסי יהודים-ערבים בישראל – סקירת ממצאי מדד יחסי יהודים-ערבים 2003-2009 (כנס יפו, מאי 2010), ירושלים: המכון הישראלי לדמוקרטיה.
- פאנון, פ' (1952/2004), עור שחור, מסכות לבנות, תל אביב: ספרית מעריב.
- פירסט, ע' ואברהם, א' (2004), ייצוג האוכלוסייה הערבית בתקשורת העברית: השוואה בין סיקור "יום האדמה" הראשון (1976) לבין סיקור "אינתיפאדת אל אקצא" (2000) (סדרת מחקרים 18), תל אביב: אוניברסיטת תל-אביב, מרכז תמי שטיינמן למחקרי שלום.
- קמה, ע' (2002), קריאה פעילה רב-תרבותיות ואילווצי השיח ההגמוני, בתוך ת' ליבס, ע' קמה ומ' טלמון (עורכים), תקשורת כתרבות, חלק שני, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 155-182.
- קשוע, ס' (2002), ערבים רוקדים, בן שמן: מודן.
- קשוע, ס' (2004), ויהי בוקר, ירושלים: כתר.
- קשוע, ס' (2010), גוף שני יחיד, ירושלים: כתר.
- רנן, י' (1987), צחוק בחשכה, תל אביב: אדם.
- שוחט, א' (1991/2005), הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

היברידיות בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון 57

שיפמן, ל' (2008), הערס, הפרחה והאמא הפולנייה – שסעים חברתיים והומור בישראל, 1968-2000, ירושלים: מאגנס.

תמיר, י' (1998), שני מושגים של רב-תרבותיות, בתוך מ' מאוטנר, א' שגיא ור' שמיר (עורכים), רב-תרבותיות במדינה דמוקרטית ויהודית – ספר הזיכרון לאריאל רוזן צבי, תל אביב: רמות, עמ' 79-92.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Indiana: Indiana University Press.

Bhabha, H. K. (1990). DissemiNation: Time, narrative, and the margins of the modern nation. *Nation and narration*. New York and London: Routledge, pp. 291-320.

Bhabha, H. K. (1994). The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. *The location of culture*. London and New York: Routledge, pp. 66-84.

Bhabha, H. K. (1999). Preface: Arrivals and departures. In H. Naficy (Ed.), *Home, exile, homeland*. New York and London: Routledge, pp. vii-xi.

Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world revered. *Poetics*, 12, 311-356.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.

Boyarin, D. (1997). *Unheroic conduct: The rise of heterosexuality and the invention of the Jewish man*. Berkeley: University of California Press.

Brook, V. (2001). Virtual ethnicity: Incorporation, diversity, and contemporary "Jewish" sitcom. *Emergences*, 11(2), 269-285.

Dyanne Lotz, A. (2005). Segregated sitcoms — Institutional causes of disparity among black and white comedy images and audiences. In M. M. Dalton & L. R. Linder (Eds.), *The sitcom reader*. Albany: State University of New York Press, pp. 139-150.

Feldhay Brenner, R. (2001). The search for identity in Israeli-Arab fiction: Atalla Mansour, Emile Habiby, and Anton Shammas. *Israeli Studies*, 6(3), 91-112.

Fiske, J. (1987). *Television culture*. London and New York: Routledge.

Gross, L. (1998). Minorities, majorities and the media. In T. Liebes & J. Curran (Eds.), *Media, ritual, and identity*. London: Routledge, pp. 87-102.

- Hall, S. (1994). Cultural identity and Diaspora. In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, pp. 392-403.
- Hall, S. (1996). Ethnicity: Identity and difference. In G. Eley & R. G. Suny (Eds.), *Becoming national*. Oxford: Oxford University Press, pp. 339-348.
- Hall, S. (Ed.) (1997). *Representation*. London: Open University Press and Sage.
- Lewis, J., Inthorn, S., & Wahl-Jorgensen, K. (2005). *Citizens or consumers?* Berkshire, England: Open University Press.
- Means-Coleman, R. R. & McIlwain, C. M. (2005). The hidden truths in black sitcoms. In M. M. Dalton & L. R. Linder (Eds.), *The sitcom reader*. Albany: State University of New York Press, pp. 125-138.
- Palmer, J. (1988). *The logic of the absurd: On television comedy*. London: BFI.
- Perkins, T. E. (1979). Rethinking stereotypes. In M. Barrett et al. (Eds.), *Ideology and cultural production*. New York: St. Martin's Press, pp. 135-159.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education, pp. 271-313.

כתבות עיתונים וביקורות טלוויזיה

- בק, א' (24.10.2010), סכסוך עבודה, ידיעות אחרונות, 24 שעות, עמ' 14-15.
 הרצוג, ע' (23.1.2004), אורוויל/קשוע, הארץ, תרבות וספרות, 4.
 זועבי, ר' (2.11.2007), הערבים נגד "עבודה ערבית", עכבר העיר. זמין באתר
http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,789,209,18223,.aspx
 חלבי, ר' (12.9.2010), נככה לייט. זמין באתר
<http://www.mako.co.il/video-blogs-specials/Article-d79ed68a6f90b21006.htm&sCh=1625607b05ddd110&pId=786102762>
 חליחל, ע' (15.2.2008), מעדלת ערב, מודוונת עלאא חליחל (בערבית). זמין באתר
http://hlehel.blogspot.com/2008/02/blog-post_15.html
 מלמד, א' (25.11.2007), ערבית מדוברת, Ynet. זמין באתר
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3475223,00.html>
 קופפר, ר' (13.11.2007), כל ישראל ערבים זה לזה, הארץ. זמין באתר
<http://e.walla.co.il/?w=/271/1195000>

היברידיות בטלוויזיה הישראלית: "עבודה ערבית", הסיטקום הערבי-ישראלי הראשון 59

קופפר, ר' (11.2.2008), גם בוגר, גם כותב גרוע, הארץ. זמין באתר

<http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArt.jhtml?itemNo=953237>

קשוע, ס' (15.7.2010), לצאת לראשונה מהבית בלי תעודת הזהות שלי, הארץ. זמין

באתר <http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/1179870.html>

Kershner, I. (7.1.2008). Straddling cultures, irreverently, in life and art. *New York Times*. Available at <http://www.nytimes.com/2008/01/07/world/middleeast/07kashua.html>

מאמר מקורי

"הבנים על הבנות": מיפוי מגדר ומשפחה של תכניות טלוויזיה לילדים בישראל

דפנה למיש*

תקציר

מאמר זה ממפה דימויי מגדר ומשפחה במדגם של תכניות טלוויזיה לילדים המשודרות בכבלים ובלוויין בישראל כחלק מפרויקט השוואתי בין-לאומי. הממצאים שעלו בניתוח התוכן הכמותי מעידים על דומיננטיות של שידורי הרכש בישראל, ובהם – בעיקר על מקומן המרכזי של תכניות אנימציה, וזאת בדומה לממצאים במדינות אחרות. העולם החברתי המוצג בתכניות מורכב בעיקרו מאוכלוסייה לבנה ממעמד בינוני מבוסס שבו נוכחות כמעט כפולה לבנים מזו של הבנות. במרבית התכניות אין ייצוג למשפחה מכל סוג, ואילו במקומות שהיא נוכחת היא משמרת מבנים מסורתיים שאינם משקפים את התמורות החברתיות בעולם המשפחה והתעסוקה. הממצאים נדונים בהקשרים של סוגות טלוויזיוניות שונות ושל קהלי היעד שלהן. הדיון מעורר שאלות לגבי תרומתם של דימויים אלה לסוציאליזציה המגדרית של ילדים כמו גם לגבי הבנת התופעה כחלק מן הגלובליזציה של התרבות הפופולרית לילדים.

* ד"ר דפנה למיש (dafnalemish@siu.edu) היא ראש החוג לרדיו וטלוויזיה ב-Southern Illinois University ופרופסור מן המניין (בחל"ת) בחוג לתקשורת באוניברסיטת תל-אביב (lemish@post.tau.ac.il).

פתח דבר: דימויי מגדר ומשפחה בתכניות טלוויזיה לילדים

כמה מן הדגים בים בלהיט הקולנועי המצויר "מחפשים את נימו" הן נשים? מדוע בין כל הדרדסים, המזוהים בתכונות אופי (לדוגמה, בר-כוח, בר-מוח, קונדסון, רגזני, חלומני, ישנוני, חרוצון, פחדני, לכלוכון, גנדרני, זללני, בישגדא ועוד), יש רק דמות נשית אחת, והיא מכונה "דרדסית" (כלומר מוגדרת בנשיותה בלבד, ללא כל תכונה)? ואיך נסביר את העובדה שבתכנית ספינת הדגל של הטלוויזיה החינוכית של כל הזמנים בכל העולם – "רחוב סומסום" – כל הדמויות המרכזיות הן גבריות (החל בדמות המרכזית בכל תרבות, Big Bird האמריקנית, או קיפי הישראלי, וכלה באריק ובנץ, עוגי, קרמיט, כרובי, אלמו, מוישה אופניק ואחרים)? ומדוע כשיש גיבורות נשיות הן באות לא פעם בחבורות (כמו ה-Puff Girls, ה-Bratz וה-Winx הפופולריות), ולעתים נדירות בלבד הן יכולות לעמוד בזכות עצמן, וגם אז רק בתנאי שמוצמד להן גיבור זכרי נוסף, דוגמת הקוף של "דורה" (Dora the Explorer)?

מחקרי דימויי מגדר בתקשורת הישראלית (כמו בעולם כולו) מניחים כי הבניה מגדרית הנה תהליך חברתי מתמשך של למידת התנהגויות, ציפיות, תפיסות וזהויות שבאמצעותו בני האדם, כמו גם מוסדות חברתיים ותרבויות בכללותן, מגדירים מה המשמעות של גבריות ושל נשיות ברגע נתון. ההנחה הבסיסית בתפיסות אלה היא כי הסדר התרבותי, המציג הבדלים מגדריים כקבועים באופן ביולוגי ולפיכך "טבעיים" ובלתי ניתנים לשינוי (לדוגמה, על פי איברי המין והרבייה, על פי גודל המוח וצורתו או על פי מסת השרירים והעצמות), מסווה לאמתו של דבר את האידאולוגיה הפטריארכלית, שעל פיה מרבית החברות האנושיות מאורגנות סביב האמונה והפרקטיקה בדבר עליונותם של גברים ביחס לנשים.

למרות שהחברה האנושית, והישראלית בתוכה, מצויה בתהליכים מואצים של שוויון מגדרי, המחקרים שבחנו את דימויי המגדר בתקשורת הישראלית מצביעים בעקיבות על תמונת עולם המנציחה עדיין את שוליותן של הנשים בחברה והמעידה כי השינויים אטיים מדי ובלתי מספקים בעליל. תקשורת ההמונים מצויה אפוא כמוקד הביקורת בגין מתן לגיטימציה לסטראוטיפים המגדריים ואישושם ובגין היותה שותפה, באמצעות תהליכים אלה, בשימור חוסר השוויון והאפליה כלפי נשים. זאת, בין השאר, באמצעות החלחול המתמיד של אידאולוגיה המציבה מגדר באופן בינארי: הפרדה בין המרחב הציבורי, הפתוח והרציונלי, שבו מתרחשת עשייה גברית, ובין המרחב הפרטי, הסגור והרגשי, שבו מתקיימת העשייה הנשית, כגון טיפול וטיפול מערכות היחסים (לסיכום אינטגרטיבי ראו למיש, 2008).

דימויי מגדר בתכניות טלוויזיה לילדים

מחקרים שונים אשר בחנו את דימויי המגדר בתכניות טלוויזיה (כמו גם סרטים, משחקי מחשב ווידאו, פרסומות וכדומה) לילדים מצביעים אף הם על אותן מגמות בדבר הבחנה מגדרית מובהקת. בנים, כמו גברים בוגרים, מוגדרים באמצעות ה"עשייה" (doing) במרחב הציבורי ומזוהים לרוב עם תכונות "חזקות", כמו פעילות, רצינות, כוחניות, אגרסיביות, עצמאות, אמביציוזיות, תחרותיות, הישגיות, מעמד חברתי גבוה, הומור ושליטה באחרים (אנשים, חיות, טבע וטכנולוגיה). לעומת זאת, בנות, כמו נשים בוגרות, משויכות במובהק לעולם ה"הוויה" (being) במרחב הפרטי, והן מזוהות לרוב עם פסיביות, רגשנות, ילדותיות, צרכנות, סקסיות, כפיפות לבנים בגילים שונים, מעמד חברתי נמוך וטיפול באחרים (קרובי משפחה, ילדים, בעלי חיים, טבע). התכונות האישיות שלהן מוצגות באופן שונה מהותית מאלו של בנים: הן פחות לוגיות, אמביציוזיות, אקטיביות, עצמאיות, גיבורות ובשליטה מן הבנים. יחד עם זאת הן יותר רומנטיות, רגישות, תלותיות ופגיעות מהם, והן ממשיות להיות מוגדרות באמצעות המראה החיצוני שלהן יותר מפעילותן. מסרים דומיננטיים אלה ממשכים לקדם אידאולוגיות מגבילות של נשיות, להאדיר אהבה רומנטית הטרוסקסואלית כיעד המרכזי למימוש אישי של בנות, לעודד שליטה גברית ביחסים בין המינים ולהדגיש את החשיבות של עבודת היופי באמצעות צרכנות בלתי נלאית (לדוגמה, McAllister, 2007; Smith & Cook, 2007). תופעת ההיפר-מיניות בהצגתן של דמויות ילדות בתכניות ובסרטים לילדים, בעיקר בסוגות האנימציה השונות, מעצימה עוד יותר את מרכזיותה של ההופעה "הסקסית" בהגדרה העצמית של ילדות, תוך כדי ביטול התוקף של הרגשות ושל הצרכים המיניים של הבנות עצמן כנפרד מן התשוקה הגברית (Durham, 2008; Levine & Kilbourne, 2008).

תכניות הטלוויזיה לילדים ברחבי העולם ממשיות להציע דימויי חסר של דמויות נשיות הן מבחינת כמות הנוכחות שלהן הן מבחינת מרחב הדימויים והתכונות המיוחסות להן. בנים – בוגרים וצעירים – הם עדיין הדמויות המרכזיות במרבית התכניות (Lemish, 2010). הם מצליחים להתגבר על בעיות יומיומיות, להתמודד עם סכנות מסוגים שונים ולהיות מעורבים בהרפתקאות מרגשות. אפילו יצורים נטולי מגדר, כמו חיות ורובוטים, נתפסים באופן "טבעי" כזכריים, אלא אם כן הם יסומנו במובהק כנשיים באמצעות הדגשת סימני מין בהופעתם (כדוגמת סרטים בשערות, ריסים ארוכים, שפתיים צבועות, חצאיות קצרצרות). מרבית הדמויות הנשיות בתוכני התקשורת לילדים זקוקות להגנה של דמויות גבריות ולהצלה בידיהן, או הן מהוות רקע להרפתקאות שלהן. יותר מכול, מעמדן מוגדר באמצעות המשמעות שיש להן בעבור הגיבורים הזכריים. סמלים

מסוימים בתרבות הוויזואלית שלנו (כולל בפרסומות) – כמו דולפינים המקפצים מול שקיעה, ארנבונים, קשתות בענן ופרחים, כמו גם צבעים מסוימים כמו גוני הוורוד והפסטלים למיניהם – מסומנים במובהק כנשיים, ואילו תחומים אחרים, כמו טכנולוגיה, פעלתנות ומלחמה, כמו גם צבעים כהים ולוהטים, ממוסגרים כמעט תמיד כתחום גברי. תנועות מצלמה אטיות, פילטרים רכים ומוזיקה לירית מזוהים עם בנות, ואילו עריכה תזזיתית וקולות רועשים מזוהים עם בנים (Seiter, 1995). כמובן יש גם יוצאי דופן – כמו הילדה הלטינית דורה (*Dora the Explorer*) בתכנית המצליחה לילדי גן של "ניקלודיאון" או דמויות מרכזיות כמו פוקהונטס ומולאן בסרטי דיסני – אך אלה רק בגדר יוצא מן הכלל המוכיח את הכלל (ובמקרה של סרטי דיסני גם הדמויות הללו מוצגות באמצעים המדגישים את מיניותן). הסטראוטיפיזציה המגדרית המאפיינת רבים מתוכני הטלוויזיה והקולנוע המיועדים לילדים זוכה להיות בהדרגה מוקד לביקורת אקדמית וציבורית, כפי שתועד לאחרונה במחקר פעולה עם מפיקי טלוויזיה איכותית לילדים מרחבי העולם (Lemish, 2010).

דימויי משפחה בתכניות טלוויזיה לילדים

ייצוגי משפחה בתכניות טלוויזיה לילדים כרוכים בהדיקות בסוגיית הייצוג המגדרי, שכן המשפחה נתפסת כמרחב מרכזי שבו נשמר במידה רבה חוסר השוויון המגדרי למרות התמורות ההדרגתיות במרחבים אחרים, כגון בעולם התעסוקה, הפוליטיקה והתרבות. התאוריה הפמיניסטית הסוציאליסטית, לדוגמה, רואה במשפחה מוסד חברתי המהווה "ברית" בין שני מבני-על חברתיים דכאניים מרכזיים: קפיטליזם ופטריארכיה. על פי תפיסה זו, המבנה המשפחתי שבו מתמקרת עבודת הנשים בניהול משק הבית ובגידול הילדים ללא כל תמורה וביטחון כלכלי עצמאי סיפק לעובד השכיר המגויס לעולם הייצור את הגיבוי המערכתי. שיתוף הפעולה של הנשים בתהליך שבו הבית הפך בעבורן למוקד של עבודה ויצירתיות הושג באמצעות תהליכי חברות עמוקים המציבים את האימהות ואת הבית כתפקידים מקודשים לנשים וכייעודן האישי והחברתי. השינויים הטכנולוגיים והתעצמות המעמד הבינוני דווקא הם חידדו עוד חלוקת עבודה זו בהפכם את התפקידים הנשיים ל"התמחות" ובמיצובם כ"טבעיים", תופעה שהובילה, בין השאר, להתעוררות הגל השני של הפמיניזם בשנות השישים בארצות הברית ולספרה הידוע של בטי פרידן *The Feminine Mystique*, שבו תיארה את "הבעיה שאין לה שם" (Friedan, 1963).

לתרבות הפופולרית, ולטלוויזיה במיוחד, שמור תפקיד מיוחד בהאדרה של המשפחתיות והאימהות ובתיעולם של השאיפות והמשאבים הנשיים לערוצים

אלה (Douglas & Michaels, 2004). למרות התחזקותם של תהליכי ארגון מחדש כלכלי וחברתי, עיקר האחריות בניהול משק הבית ובגידול הילדים מוטל עדיין על נשים, וזאת למרות העלייה בנוכחותן בכוח העבודה ברחבי העולם. לפיכך דימויי משפחה בתכניות שילדים בישראל צופים בהן הם בעלי חשיבות מיוחדת, שכן אף הם, כמו ייצוגי מגדר בכלל, ממלאים תפקיד חשוב בהבניית תפיסת עולם לגבי חיי משפחה נורמטיביים ובטיפוח עמדות לגבי חלוקת תפקידים ואחריות בין המבוגרים ביחס לניהול משק הבית, לגידול הילדים ולהתמודדות עם המתח המתמיד שבין עולם התעסוקה ובין הבית (Signorielli & Morgan, 2001).

חלק מן התמורות במבני המשפחה בעולם הממשי אכן מצאו את דרכן לטלוויזיה. לדוגמה, בארצות הברית בשנות התשעים כ-40% מן המשפחות במרקע הטלוויזיה הורכבו מזוגות, בהשוואה ל-70% בשנות החמישים. בדומה לכך אחוז הגירושין שהוצג בטלוויזיה האמריקנית קפץ מ-3% בשנות השבעים ל-15% בשנות התשעים (Skill & Robinson, 1994; Robinson & Skill, 2001). אינדיקציה נוספת למגמה זו היא הממצא שבשנות התשעים אחוז הנשים שלא היו מועסקות מחוץ למשק ביתן ("stay home moms") בטלוויזיה ירד ל-23% (Heintz-Knowles, 2001), ואילו אבות הוצגו כמעורבים יותר במרחב הפרטי. מגמות אלה מעידות כי הטלוויזיה מגיבה לשינויים החברתיים כמו גם לדינמיקה של השוק וללחצי המפרסמים, המזהים את עליית כוחן הכלכלי של נשים.

יחד עם זאת מחקרים רבים מחזקים את העובדה כי הטלוויזיה האמריקנית ממשיכה, ברובה המכריע, להציג תמונה המשמרת את המבנים המשפחתיים המסורתיים. מגמה זו בולטת במיוחד בתכניות טלוויזיה לילדים, בהשוואה לתכניות המשודרות למבוגרים. לדוגמה, מחקר עכשווי מצא פערים גדולים בין דימויי משפחות בתכניות ילדים ובין המציאות של משפחות בעולם המערבי (Callister, Robinson & Clark, 2007). המבנה המסורתי (אב, אם וילדיהם הביולוגיים) היווה 88% מן המשפחות, בהשוואה ל-72% במציאות, על פי נתוני מפקד האוכלוסין האמריקני ב-2004; משפחות חד-הוריות יוצגו ב-12% מן המקרים, בהשוואה ל-28% במציאות; ואימהות חד-הוריות יוצגו ב-10% מן המקרים, בהשוואה ל-23% במציאות. בדומה לכך ילדים בטלוויזיה חיו במשפחות גרעיניות ב-85% מן המקרים, בהשוואה ל-68% במציאות. לבסוף, בטלוויזיה 50% מן האימהות במשפחות דו-הוריות היו "אימהות בית", בעוד שבמציאות רק כרבע מהן אינן מועסקות מחוץ למשק ביתן. אם כן, תכניות הטלוויזיה האמריקנית לילדים ממשיכות להציג את המבנה המשפחתי המסורתי כמרכזי וכנורמטיבי, ואת המבנים האלטרנטיביים – כנדירים וכחריגים.

הבניית תפיסות מגדריות

אין עוררין על כך שהטלוויזיה מהווה אחד מסוכני סוציאליזציה מרכזיים בחייהם של ילדים צעירים ללמידת תפקידי המינים, כמו גם מנגנון תרבותי מרכזי בהבניית תפיסות מגדריות לגבי המשמעות של "היות בן" או "היות בת" בחברה בת ימינו (Lemish, 2007). כאשר תפיסות אלה מוצגות בשיטתיות באמצעות דימויים ומודלים לחיקוי אחידים וקבועים, הן מהוות מקור ללמידה של ערכים, של התנהגויות ושל ציפיות מן העצמי ומן האחרים. ילדים לומדים מתפיסות אלה את מה שמקובל ונהוג בעבור בני המגדר שלהם – לרבות מגוון המקצועות המתאים להם, הציפיות באשר למערכות יחסים זוגיים וניהול חיי הנישואין והמשפחה – וכן את אופק האפשרויות הפתוחות בפניהם כתרחישים לחייהם כמבוגרים. לדוגמה, המחקר המצטבר בתחום מציע כי בנות לומדות מן הדימויים בתרבות הפופולרית לתעל את המשאבים הרגשיים והפיזיים שלהן למשטור הגוף ולצריכת מוצרי אופנה וקוסמטיקה לשם קבלת "אישור חברתי" על סמך הופעתן החיצונית ומשיכת תשומת לבם של בנים (Harrison, 2003; Hargreaves & Tiggemann, 2004). חשיפה מתמדת לדימויי היפר-מיניות אצל בנות מובילה, בין השאר, להפנמה של תפיסה המאופיינת כאובייקטיביזציה עצמית, בדימוי עצמי נמוך ובהנחה כי הגוף (ולא אישיותן, פעילותן והישגיהן האישיים) הוא המהווה זירה מרכזית להגדרתן הנשית העצמית. תפיסות אלה באות לידי ביטוי ביחסים חברתיים, בתחרות על תשומת לבם של בנים באמצעות מיניות ובהפנמה של האשמה עצמית במקרים של הטרדה מינית וניצול (APA Report on the sexualization of girls, 2007).

בדומה לזה המחקר מצביע על כך שהבנים לומדים לקשר גבריות עם שליטה פיזית על אחרים, עם הישגיות ותחרותיות וכן עם תשוקה מינית עזה. גיבורי העל הגבריים הפופולריים הם חזקים, אמיצים, שריריים, בלתי מנוצחים, נערכים בעיני הבנות וששים אלי קרב. הדגש הרב בקונפליקטים ובאלימות מגביל את התרחישים ההתנהגותיים האפשריים המוצעים לבנים ומצמצם את ההזדמנויות שלהם להתנסות עם טווח נרחב של רגשות ושל מערכות יחסים שוויוניות (Götz, Lemish, Aidman & Moon, 2005). המסר המרכזי לבנים הוא כי גבריות זהה ל"קשיחות", בדומה למסר המועבר לבנות כי נשיות זהה ל"יופי". לאור טיעונים אלה חשוב במיוחד ללמוד מקרוב על הדימויים המוצעים לילדים בתכניות ייעודיות בעבורם. האם גם בשידורי טלוויזיה לילדים בישראל מונצחים ההבדלים המגדריים שתוארו בספרות המחקרית שנסקרה למעלה?

המחקר הנוכחי

למרות שפע המחקר על דימויי מגדר בתקשורת הישראלית בתחומים רבים ומגוונים – חדשות, פרסומות, תעמולת בחירות, תכניות אירוח, דרמות וכן הלאה (למיש, 2008) – לא נעשה עד כה מחקר שיטתי הממפה את התמונה המגדרית שאליה נחשפים ילדים בישראל בצפייה יומיומית בטלוויזיה, ובוודאי לא בהשוואה בין-לאומית. לאור זאת מנסה המחקר המוצג כאן להציע לראשונה ניסיון למפות את תמונת העולם המגדרית המוצגת בתכניות טלוויזיה בדיוניות (fiction) לילדים המשודרות בישראל. הבחירה להתמקד בתכניות בדיוניות נבעה מכך שמרבית התכנים הייעודיים המשודרים לילדים הם מסוגות בדיוניות, ואלה הם אף התכנים הנצפים ביותר. במחקר זה נבחנו אפוא שתי השאלות הסגוליות הבאות:

(א) מהם המאפיינים של הדמויות המרכזיות בתכניות טלוויזיה לילדים (מגדר, מוצא, מראה, גיל, חלוקת תפקידים)? שאלה זו מתייחסת לאותם משתנים שמחקרים קודמים (כפי שתוארו לעיל) מצאו אותם משמעותיים בייצוגי מגדר, והיא נועדה לבחון באיזו מידה אכן משתמרים מאפיינים סטראוטיפיים, כדוגמת דומיננטיות גברית הן כמותית הן בתפקידי הנהגה וכדוגמת הבלטה של מראה חיצוני ושל גיל צעיר של דמויות נשיות וכן הלאה;

(ב) מהם המבנים המשפחתיים המוצגים בטלוויזיה לילדים, וכיצד הם מאופיינים (סוגי משפחות, אופיין, חלוקת תפקידים)? שאלה זו בוחנת את מידת היענותם של הדימויים הטלוויזיוניים לשינויים במבני המשפחה בחברה הן מבחינת ייצוג של מגוון מבנים משפחתיים הן מבחינת חלוקת התפקידים המגדרית בתוך המשפחה ומעורבות חבריה במרחב הפרטי והציבורי.

לגבי שתי השאלות הללו נבחנו שתי שאלות מרכזיות נוספות:

(א) האם יש הבדלים בין ערוצי טלוויזיה שונים? שאלה זו מתייחסת להבדלים בין ערוצי טלוויזיה המייצגים עצמם לגילאים שונים והמאופיינים בעולמות תוכן ייחודיים. לדוגמה, ערוץ "הופ!" מיועד לגילאי שנתיים-שמונה ומאופיין בתפיסת עולם חינוכית הכוללת גם הפקה מקומית; מנגד, ערוצי הלוויין "ניקלודיאון" ו"קרטון" מיובאים מארצות הברית ומיועדים לקהלים בוגרים מאלה, תוך כדי העדפה בולטת לבנות ("ניקלודיאון")

ולבנים ("קרטון") וכן הלאה. הציפייה היא כי אופי הערוץ ותפיסת קהל היעד שלו תורמים לעיצוב עולם תוכן מסוים, ועמו – גם לדימויי מגדר ומשפחה בהתאם;

(ב) האם יש הבדלים בין המשודר בישראל ובין הממצאים מן המחקר הבין-לאומי? שאלה זו מתייחסת להבדלים בין תמונת העולם הנגלית לצופים צעירים בישראל ובין זו הנגלית לילדים בתרבויות אחרות בעולם. ההבדלים, אם הם קיימים, יכולים להיות מוסברים באמצעות תרומתה של ההפקה המקומית או באמצעות המדיניות הננקטת ברכישת תכניות יבוא, ובכך יעידו על הבדלים מקומיים בהתייחסות לילדים ישראליים ולאופייה של התרבות הישראלית. לעומת זאת, קווי הדמיון יאששו את הטיעונים התומכים במגמות גלובליזציה של תרבות ילדים ובמחיקתם ההדרגתית של סממני תרבות מקומית.

בסך הכול מציע מחקר זה ניסיון ראשוני, כמותי, תיאורי וצנוע למפות את התמונה המגדרית והמשפחתית המוצגת לילדים בתכניות הטלוויזיה המשודרות בישראל, בתקווה שמיפוי זה יהווה תשתית להמשך מחקר מעמיק יותר בתחום.

שיטת המחקר

כאמור, המחקר כלל ניתוח של דימויי המגדר ודימויי המשפחה במדגמים הבין-לאומי והישראלי. להלן פירוט ההיבטים המתודולוגיים שלו.

דימויי מגדר

המדגם הבין-לאומי: המחקר המוצג כאן הנו חלק מפרויקט מחקר השוואתי רב-תרבותי שבו השתתפו 24 מדינות (להלן בסדר אלף-ביתי): אוסטרליה, אוסטרליה, ארגנטינה, ארצות הברית, בלגיה, ברזיל, בריטניה, גרמניה, דרום אפריקה, הודו, הולנד, הונג קונג, הונגריה, ישראל, מלזיה, מצרים, נורווגיה, ניו זילנד, סוריה, סין, סלובניה, קובה, קנדה וקניה.¹ בכל אחת ואחת מן המדינות נדגמו בין מאה למאתיים שעות שידור² של תכניות טלוויזיה המיועדות לילדים עד גיל 12 לערך והמשודרות בערוצים השונים בכל ימות השבוע, במהלך החודשים מאי-יוני 2007. גיל 12 נבחר כנקודת החיתוך ל"ילדים" על סמך הרגלי הצפייה של ילדים, הפונים מעבר לגיל זה בעיקר לתכנים המיועדים לקהל הרחב ולמבוגרים, וכן על סמך העובדה כי יש מעט תכניות ייעודיות לצופים צעירים מעל לגיל זה. בכללו היה המדגם הבין-לאומי 2,367 שעות שידור לילדים שכללו 19,664 תכניות (רבות מן התכניות לגיל הרך הן בנות דקות אחדות בלבד). הניתוח שיוצג בהמשך מתבסס

על תכניות הברדיון בלבד (לא כולל תכניות אירוה, חידונים, חדשות לילדים, קטעי מעבר וכדומה), שכללו 1,654 שעות שידור, 6,375 תכניות, 26,342 דמויות, ומתוכן 14,959 דמויות אנושיות (כולל מצוירות). הקידוד בוצע באופן עצמאי בכל אחת ואחת מן המדינות בהסתמך על ספר קידוד תוכן כמותי אחיד, שכותבת מאמר זה הייתה שותפה בחיבורו. ספר הקידוד עסק בייצוגיות המגדרית וכלל התייחסות למשתנים הבאים: פרטי הערוץ והתכנית (סוגה, ארץ הפקה, שפה) וניתוח כל אחת ואחת מן הדמויות שהופיעה במשך חצי מזמן התכניות לפחות, על פי המשתנים הבאים: מגדר, גיל (ינקות, גן, כיתות יסוד, גיל ההתבגרות, צעירים, בוגרים, גיל הזהב), מוצא אתני (אירופי "לבן", אפריקני "שחור", לטיני, אסייתי, מזרח-תיכוני, אחר), צבע שיער (בלונדיני, חום, אדום, שחור), מבנה גוף (טוח נורמלי, עודף משקל בולט או חוסר משקל בולט), נכויות פיזיות (מכל סוג: כן/לא), הייררכיית תפקידים (מנהיג, מונהג, שוויוני), חברתיות (בודד, חלק מזוג, חלק מקבוצה), פרוטגוניסט או אנטגוניסט וכן הקשר הופעה ראשונה בתכנית (מרחב ציבורי, מרחב פרטי, בית ספר, טבע, כלי רכב).³

המדגם הישראלי: בשלב הראשון של המחקר, שבו נותחו הברדלי המגדר, כלל המדגם הישראלי 168 שעות שידור לילדים, ובהן 534 תכניות. מתוכן נותחו 360 תכניות ברדיון (הוצאו מן הניתוח תכניות אירוה, חידונים, חדשות לילדים וקטעי מעבר) ו-1,040 דמויות במסגרתן. הערוצים שנכללו במדגם כללו את שני הערוצים המיועדים לילדים והנצפים ביותר בכבלים ובלוויין: "ערוץ הילדים" (ערוץ 6) וערוץ "הופ!" לגיל הרך. כמו כן נכללו ערוצי הלוויין "יס-סבבה", *Nickelodeon*, *Cartoon Network* וכן *Jetix*, הנצפים בממוצע בהיקפים של כשליש מן הצפייה ב"ערוץ הילדים" בקרב צופי הלוויין (אלה מהווים כ-40% מכלל קהל הילדים). שידורי רשות השידור לילדים והטלוויזיה החינוכית לא נכללו במדגם בשל אחוזי צפייה נמוכים ביותר, וערוץ 2 לא נכלל משום שאין בו שידורים המיועדים לילדים. המדגם הורכב באופן פרופורציוני על פי נתוני הצפייה בחודשים שקדמו לביצוע המחקר (הללו נמסרו בידי חברות הלוויין והכבלים) ועל פי גודל קבוצת היעד של הערוץ, כך שהוא ייצג את החשיפה בפועל של אוכלוסיית הילדים בישראל בגילי שנתיים-12: "ערוץ הילדים" 70 שעות, "הופ!" 30 שעות, והערוצים האחרים 17 שעות שידור כל אחד ואחד.

את ניתוח התכניות על פי ספר הקידוד ערכה מקודדת, סטודנטית שהוכשרה לכך במיוחד, ורק לאחר שמקודדת נוספת ניתחה במקביל כ-10% מן המדגם. הניתוח נערך תוך כדי השוואת הממצאים וגיבוש הסכמה לגבי הפערים בקידוד. פרקטיקה זו התבצעה בכל אחת ואחת מן המדינות המשתתפות במחקר, ובשל הפשטות היחסית של המשתנים נמצאה משביעת רצון מבחינת מהימנות. במדגם הישראלי חושב Cohen's Kappa גבוה מ-0.81 ($p < 0.05$) לגבי מרבית המשתנים,

להוציא מוצא אתני ותפקידי הנהגה, שבהם התגלעו חילוקי דעות, ואלה התיישבו באמצעות איחוד קטגוריות, כפי שיידון בהמשך.

דימויי משפחה

המדגם הבין-לאומי: לביצוע השלב השני של המחקר הבין-לאומי, שהתמקד בדימויי המשפחות ושכונות בשכונות במלואו בידי הצוות הישראלי, נדגמו באקראי 431 תכניות מאלו שנכללו במדגם הבין-לאומי המקורי בשש ארצות שבהן השידורים היו באנגלית (בשל שליטה בשפה ואפשרות להשוואה מרוכזת), והן אוסטרליה, ארצות הברית, דרום אפריקה, ניו זילנד, קנדה, קניה, וכן בישראל (סך הכול 144 שעות שידור). לניתוח דימויי משפחות פותח ספר קידוד מקורי שכלל את המידע הבא: פרטי הערוץ והתכנית (סוגה, ארץ הפקה, שפה); מרכזיות המשפחה בתכנית (מרכזית, שולית, מרכזית רק בחלק מן התכנית); מבנה המשפחה (זוג הורים הטרוסקסואלי, נישואין שניים, זוג אבות הומוסקסואליים, זוג אימהות לסביות, אם חד-הורית או גרושה, אם חד-הורי או גרוש); מספר הילדים במשפחה; נוכחות סבים וסבתות וקרובי משפחה נוספים; אופי המשפחה (חיובית – אוהבת, תומכת ומטפחת; שלילית – מזניחה, אגרסיבית ולא אוהבת; ניטרלית – ללא ביטויים ברורים); נוכחות של אלימות פיזית ומילולית; חלוקת תפקידים במשפחה (חלוקת עבודה מסורתית, חלוקה שוויונית, היפוך תפקידים); תעסוקת הורים (בבית, מחוץ לבית); והיפוך תפקידים ילדים-הורים (לדוגמה, ילד המטפל בהורה חולה או מוגבל). ספר הקידוד כלל משתנים רבים נוספים לגבי דמויות המבוגרים בתכנית, והם לא יידונו בהקשר הנוכחי.

המדגם הישראלי: בשלב זה של המחקר, שהתמקד בדימויי משפחות, נדגמה כל תכנית רביעית מתוך המדגם הישראלי המקורי, ולאחר שנפו תכניות זהות, נותר מדגם בן 73 תכניות. בשל מורכבות הקידוד שופר ספר הקידוד בעקבות שלוש בדיקות מקדמיות שבמהלכן בוצע 15% מן הקידוד בידי שני סטודנטים לתארים מתקדמים (סטודנט וסטודנטית). רמת המהימנות בין המקודדים הייתה משביעת רצון: Cohen's Kappa היה גבוה מ-0.81 ($p < 0.05$) לגבי כל אחד ואחד מן המשתנים, להוציא קידוד הפעילויות הבאות: פעילות בחצר וביקור חברתי. לאחר בדיקת המהימנות הושלם הקידוד של שאר התכניות בידי הסטודנטית בלבד.

הממצאים המתוארים בהמשך מתייחסים למדגמים הישראליים תוך כדי השוואה למדגמים הבין-לאומיים במקומות שבהם בולטים ההבדלים בין השניים. הממצאים הכוללים של המחקר הבין-לאומי פורסמו באופן ראשוני (Götz et al., 2008) ונמצאים עדיין בשלבי עיבוד וכתביה.⁴ יתרה מזאת, בשל תלותו של

המחקר בפרויקט בין-לאומי, על יתרונותיו וחולשותיו, נמנעה ממני האפשרות לערוך עיבודים מורכבים ומקיפים מאלה על סמך הנתונים. לפיכך אני ממליצה להתייחס לממצאים המדווחים להלן כאל ממצאי מחקר גישוש בלבד.⁵

ממצאים

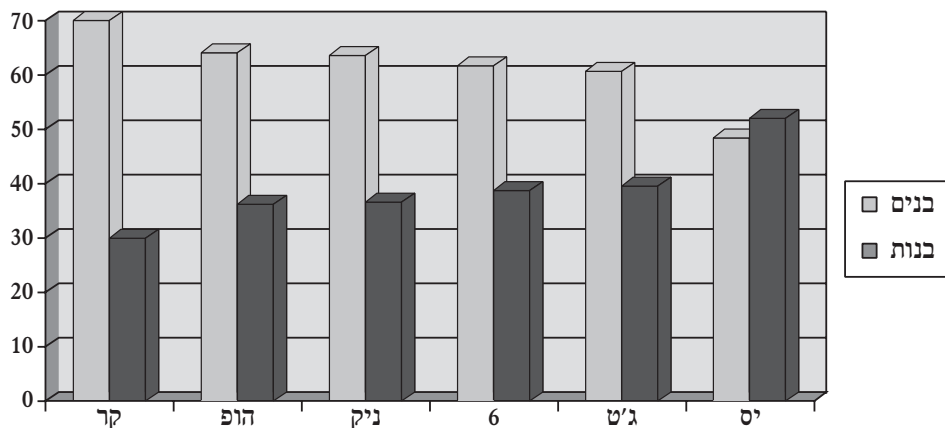
שני ממצאים מרכזיים חשובים במיוחד להבנתו של הקשר הדיון בדימויי מגדר ומשפחה. ראשית, מתוך 360 תכניות הבדיון הישראליות, 87% (313 תכניות) הן תכניות רכש, ורק 13% (47 תכניות) הן בהפקה מקומית. ממצא זה דומה למרבית המדינות במחקר, להוציא ארצות הברית, קנדה, אנגליה וסיין. לדוגמה, ארצות הברית, המייבאת רק 17% מתכניות הילדים המשודרות בה, ממשיכה להיות הספקית הראשית של תכניות טלוויזיה לילדים בעולם (כ-44% מן התכניות במדגם הבין-לאומי מקורן מארצות הברית, כ-11% מקנדה, כ-28% מאירופה, וכ-9% מאסיה). לממצא זה חשיבות מרובה להבנת הממצאים בהמשך, שכן היעדרם של הבדלים ניכרים ומשמעותיים בין המדגם הישראלי ובין המדגם הבין-לאומי איננו מעיד בהכרח שההפקה הישראלית דומה להפקה בשאר העולם, אלא שמה שמשודר בישראל הוא אכן מה שמשודר לילדים בכל העולם. להיבטי הגלובליזציה הללו בשידורי טלוויזיה לילדים יש אפוא משמעות ישירה לעולם החברתי המוצג על המרקע (Lemish, 2011). בארבעה מן הערוצים שנדגמו – "קרטון", "ג'טיקס", "ניקלודיאון" ו"יס-סבבה" – שידרו רק תכניות רכש. בערוץ "הופ!" זוהו כ-22% תכניות מקור, וב"ערוץ הילדים" (ערוץ 6) כ-20% תכניות מקור.

ממצא מרכזי שני מתייחס לסוגות הפופולריות בשידורי טלוויזיה לילדים. במדגם הישראלי, 75% (269 תכניות) היו תכניות אנימציה, 21% (77 תכניות) היו תכניות ריאליסטיות (עם שחקנים), ו-1% (שלוש תכניות) היה תכניות מסוגות מעורבות. ישראל היא מתחת לממוצע של המדגם הבין-לאומי בדומיננטיות של תכניות אנימציה (84% בממוצע), ואילו ארצות הברית לדוגמה זהה למעשה לממוצע הבין-לאומי עם 85%. מעבר לעובדה שבישראל יש הפקה מקורית מעטה של אנימציה, יש לכך הסבר אפשרי נוסף, שמקורו בהבדלים מתודולוגיים: המדגם הישראלי כלל תכניות נעורים המשודרות בישראל בערוצים המיועדים לקהל יעד צעיר יותר בהשוואה לחלק מן המדינות האחרות. יחד עם זאת, חשוב להתמקד בדמיון דווקא: הדומיננטיות של סוגת האנימציה בשידורים לילדים אף היא בעלת השלכות משמעותיות לעולם החברתי המוצג בהם, כפי שנראה בהמשך.

מיפוי דימויי מגדר

במדגם הישראלי של 360 תכניות הבריון קודדו כאמור 1,040 דמויות מרכזיות, שמתוכן 63% גברים ו-37% נשים. ממצא זה חזר על עצמו בהבדלים דקים בכל המדינות המשתתפות במדגם: בממוצע, ביחס לכל דמות נשית המופיעה על מרקע הטלוויזיה לילדים מופיעות שתי דמויות גבריות. בין ערוצי הטלוויזיה השונים נתגלו הבדלים מעניינים: בערוץ "ג'טיקס" הופיעו 39.4% דמויות נשיות, ב"ערוץ הילדים" 38.5%, ב"ניקלודיאון" 36.5%, ב"הופ!" 36%, ואילו ב"קרטון" 30% (תרשים 1 להלן). יוצא דופן מכולם היה ערוץ "יס-סבבה", שבו באופן מפתיע הופיעו 52% דמויות נשיות. ממצאים אלו ניתנים להסבר על סמך שני מאפיינים בולטים של ההבדלים בין הערוצים: תפיסת קהל היעד (גיל ומגדר) והדומיננטיות של אנימציה בהם. לדוגמה, ערוץ "קרטון" מבוסס רובו ככולו על אנימציה (כשמו כן הוא), והוא מכוון לקהל יעד מגדרי (בנים); אין פלא אפוא כי אחוז הבנות בו הוא הנמוך מכולם. ערוץ "הופ!" מיועד לקהל יעד צעיר במיוחד, ואחוז האנימציה בו הוא 85%, ואילו "ניקלודיאון" מכוון עצמו לקהל הילדות התיכונה עם 62% אנימציה. לשם השוואה, בערוץ "יס-סבבה" יש רק 26% אנימציה, וכל התכניות בו מיובאות.

תרשים 1: שכיחות של בנים ובנות בערוצים השונים (באחוזים)

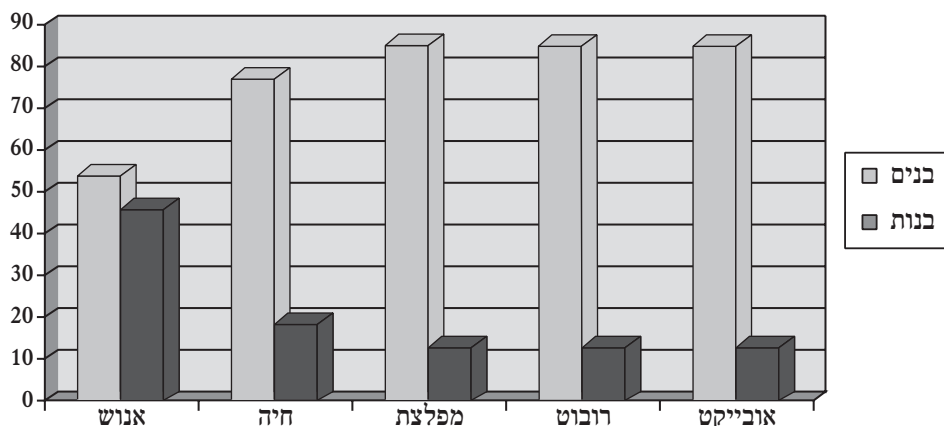


יס = יס-סבבה; ג'ט = ג'טיקס; 6 = ערוץ 6 (ערוץ הילדים); ניק = ניקלודיאון;
 הופ = הופ!; קר = קרטון

בהינתן העובדה כי מרבית תכניות הטלוויזיה לילדים הן תכניות אנימציה, מעניין לבחון את סוגי הדמויות המופיעות בהן: מכלל הדמויות 67% היו דמויות

אנושיות (כולל מצוירות), 27% היו חיות (כולל מצוירות), 3% היו מפלצות, ואילו אובייקטים ורובוטים היו כ-1.5% כל אחד ואחד מכלל הדמויות. כאשר בוחנים חלוקה זו על פי המשתנה המגדרי מתגלה תופעה מעניינת: בעוד שבקרב הדמויות האנושיות 46% נשים, ואילו 54% גברים, בקרב בעלי חיים יורד אחוז הנשים ל-18%, ואחוז הגברים עולה ל-77% (5% לא מזוהה). בקרב מפלצות, יצורים מיתיים, אובייקטים ורובוטים אחוז הדמויות הנשיות יורד עוד יותר מכך, עד ל-12.5%, ואילו אחוז הגברים עולה ל-85% (2.5% נותר לא מזוהה) (תרשים 2 להלן). לצורך השלמה נוסיף כי 83% מכלל הדמויות הנשיות היו אנושיות (בהשוואה ל-59% מכלל הדמויות הגבריות), 13% מתוכן היו דמויות של בעלי חיים, ורק 1% מפלצות או דמויות מיתיות.

תרשים 2: סוגי דמויות בקרב בנים ובנות (באחוזים)



כלומר מכלל הנתונים הללו מצטיירת התמונה הבאה: ככל שהדמויות הן תוצר של הבניה, קרי פרי יצירה של יוצרי האנימציה, כך הן נוטות להיות גבריות. הזהות המגדרית של הדמויות באה לידי ביטוי ברור: נקיטת קול גברי וכן שימוש בשמות, באביזרים, בפריטי לבוש, בצבעים ובמגוון התנהגויות המזוהים מיד כגבריים. תפיסת "בררת המחולל" של הנורמלי והשכיח בסרטי אנימציה נותרה אפוא גברית, שכן מאומה אינו מונע מיוצרי האנימציה לבחור בארנבת במקום בארנב, בכרישה במקום בכריש וברובוטית במקום ברובוט. אחד ההסברים האפשריים לכך נעוץ בעובדה כי מרבית יוצרי האנימציה הם גברים, ובניגוד למקצועות תקשורת אחרים שעברו פמיניזציה בעשור האחרון, תחום יצירה זה נותר כמעט ללא שינוי (Lemish, 2010). ממצא זה מסייע אף לחזק את הפרשנות שהוצעה למעלה: ככל שערוץ השידורים ניזון מתכניות אנימציה, כך החלוקה המגדרית

בו אינה שוויונית; ואילו ככל שיש בו תכניות דרמה בהשתתפות שחקנים, כך האיזון המגדרי משתפר.

לפרשנות זו יש להוסיף נתון חשוב: בנים ממשיכים לצפות באנימציה בגיל הילדות התיכונה, בעוד שבנות עוברות בהדרגה לסוגות דרמה ולקומדיות לבני נעורים שנים לפנייהם. במקביל ובהכללה, תוכני אנימציה מתאימים עצמם יותר לנרטיבים הנתפסים כגבריים ("אקשן") וכבעלי דומיננטיות של דמויות גבריות, ואילו תוכני דרמות מתאימים עצמם יותר לנרטיבים הנתפסים כנשיים (מערכות יחסים) וכבעלי נוכחות נשית גבוהה מן הממוצע. קשה להגדיר מה הסיבה ומה המסובב של תופעה זו (לדוגמה, האם בנים ממשיכים לצפות באנימציה משום שהתכנים מותאמים למה שנתפס כטעם גברי, או שמא משום שבנים מעדיפים אנימציה מיוצרים תכנים אלה דווקא?), אך התמונה המצטיירת הנה כי אכן יש באנימציה חוסר שוויון מגדרי בולט באופן ניכר ומשמעותי בהשוואה לדרמות אנושיות.

ממצאים נוספים שעלו מן הניתוח המגדרי מצביעים אף הם על חוסר שוויון מגדרי ועל תפיסות סטראוטיפיות. לדוגמה, מתוך 66 התכניות שהיה בהן שימוש ב-voice over, ב-59% היה קול גברי, ואילו ב-38% היה קול נשי (3% היו קולות מעורבים). המשמעות של הברל זה מתעצמת כשמביאים בחשבון את ההעדפה המסורתית בשימוש בקולות נשיים בעבור ילדים בגיל הרך. כלומר הבחירה המוכרת בתקשורת בקול הגברי כקול הסמכותי והמכריע גוברת אף על התפיסות המסורתיות לגבי ההעדפות של ילדים. סטראוטיפ נוסף שמצא ביטוי במדגם הוא הנטייה הגברית לאלימות. לדוגמה, בעוד מרבית הדמויות בתכניות הטלוויזיה לילדים מילאו תפקידים של פרוטגוניסט חיובי, בקרב 55 הדמויות השליליות שנותחו, גברים היו 70%, ואילו נשים רק 28%. כלומר גבריות ממשיכה להיות מובנית בעלילות שילדים צופים בהן בטלוויזיה כנוטה להתנהגויות שליליות, יותר מנשיות.

בנים גם הוצגו יותר מבנות כבעלי משקל חריג: עשר מתוך 12 הדמויות בעלות משקל עודף קיצוני היו בנים, ושלוש מתוך ארבע הדמויות הרזות באופן קיצוני היו בנים. בנוסף לכך העלה המדגם רק שבע דמויות בעלות נכויות כלשהן, ומתוכן חמש דמויות היו של בנים. גודל המדגם איננו מאפשר כמובן להסיק מסקנות מרחיקות לכת, אך נראה כי ההבניה של גבריות כנוטה לקיצוניות, לשליליות ולחריגות יותר מן ההבניה של נשיות באה לידי ביטוי גם בעיצוב מבנה הגוף ובמגבלותיו.

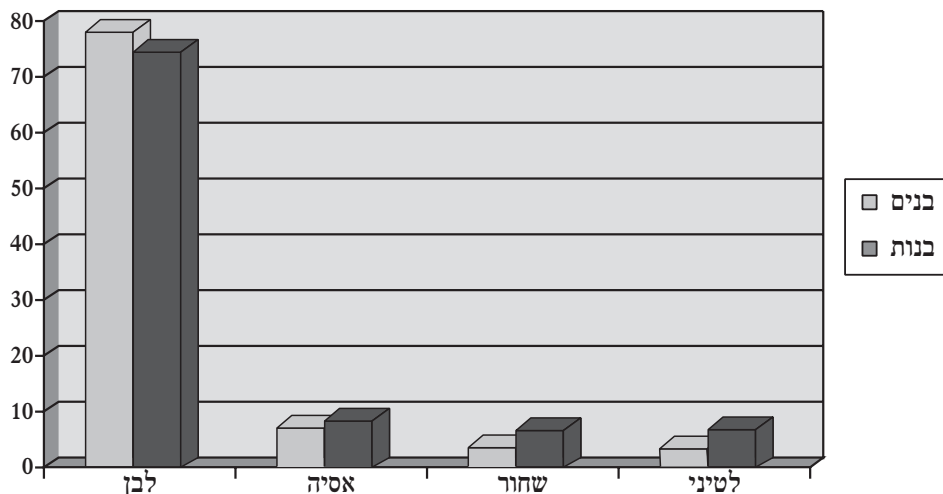
לצורך השוואה נוסף כי צבע השיער הדומיננטי של בנים היה שחור (36% בהשוואה ל-23% מן הבנות), בעוד שבנות עוטרו בשיער בלונדיני יותר מן הבנים (26% בהשוואה ל-12% בקרב הבנים). צבע השיער הבהיר בגיל הילדות מזוהה

באופן מסורתי עם עיצוב של "טוב ויפה", בעוד שצבע שיער כהה מזוהה באופן מסורתי עם עיצוב של "רע ומכוער". החריגה מן השיער הבהיר כמייצג את הטוב מתרחשת בגיל ההתבגרות, כאשר הנערות הבלונדיניות כבר אינן מייצגות את ה"טוב והיפה" כי אם את ה"כלבתא הסקסית" (Warner, 1994).

אחד הממצאים הבולטים ביותר בניתוח המאפיינים הדמוגרפיים של הדמויות הוא הדומיננטיות של דמויות בעלות עור בהיר. כפי שצוין למעלה, האבחנה האתנית בקידוד נתקלה בקשיים רבים, שכן רבות מתכניות הילדים הנסחרות היום בעולם מציגות דמויות שזהותן האתנית בלתי ברורה, מה שמכונה תהליך "השחמה" (browning) של הדמויות, באופן שזהותן ההיברידית מאפשרת הזדהות של ילדים מקבוצות אתניות שונות (Valdivia, 2008). אסטרטגיה מסחרית זו מקשה ביותר את קידוד הזהות האתנית, ולפיכך קטגוריית הדמויות הבהירות כוללת בעיקרה את כל הדמויות שאינן מסמנות במובהק את הזהות האתנית האחרת. בקטגוריה זו זוהו 78% מדמויות הבנים ו-74.5% מדמויות הבנות. הדומיננטיות של הגזעים הלבנים על גזניהם מאפיינת את כל המדגם הבין-לאומי (בממוצע 72%) ומהווה תוצר לוואי של מקורן המערבי של מרבית התכניות הנסחרות בעולם, כפי שהוצג למעלה.

אולם מעניין הגוון המגדרי של תופעת הייצוגיות האתנית, כפי שאפשר לראות בתרשים 3 להלן: בכל אחת ואחת מקבוצות האוכלוסייה האחרות שאפשרו זיהוי ברור היו יותר בנות מבנים: 8.2% לעומת 7% אסייתים (סך הכול 52 דמויות אסייתיות במדגם), 6.6% לעומת 3.5% אפריקנים (סך הכול 35 דמויות אפריקניות במדגם), ו-6.6% לעומת 3% לטינים (סך הכול 32 דמויות לטיניות במדגם). השכיחות המצומצמת של המקרים הללו איננה מאפשרת הסקת מסקנות מרחיקות לכת, אך היא מרמזת שה"אחרות" של הדמויות הנשיות מסומנת פעמיים – כמיעוט נשי וכמיעוט אתני – ומעוררת את הצורך בהמשך מחקר שיטתי בנושא.

תרשים 3: המוצא האתני של הדמויות (באחוזים)



מכל 1,040 הדמויות שהופיעו בתכניות שבמדגם הישראלי זוהו כ-2% בלבד (14 דמויות) כערביות-מזרח-תיכוניות, ובקבוצה זו דווקא הרוב (12) היה בנים דווקא. מכאן שאוכלוסיית הילדים בישראל, ובתוכם 25% הישראלים-ערבים, אינם רואים כל ייצוג ערבי בתכניות הטלוויזיה שלהם, ובמקרים החריגים הבודדים שבהם הם מופיעים, הם באופן כמעט מוחלט בנים.

כצפוי, בנים בתכניות שנדרגו נוטים יותר מבנות לפעול באופן עצמאי, כבודדים (26% לעומת 21%), על פי המסורת ההוליוודית של ה-lone ranger, ואילו בנות מופיעות יותר בזוגות (33% לעומת 31%) ובקבוצה (45% לעומת 42%). יחד עם זאת חשוב לשים לב שבניגוד למצופה על סמך מחקרים קודמים, ההבדלים אינם משמעותיים ואף אינם מובהקים סטטיסטית. ממצא מפתיע וייחודי למדגם הישראלי היה הדומיננטיות של דמויות בנות כ"מנהיגות" (16% מכלל הדמויות בהשוואה ל-12% בנים) וכשוות בקבוצות מעורבות (47% מכלל הדמויות בהשוואה ל-45% בנים). מעניין במיוחד גם כאן לבחון את ההבדלים בין הערוצים השונים: ערוץ "הופ!" הוביל עם 25% מן הדמויות הנשיות בתפקיד מנהיגת החבורה; "ניקלודיאון" עם 18%, "ערוץ הילדים" עם 17%, "ג'טיקס" עם 7%, "קרטון" עם 4%, וב"יס-סבבה" לא נמצאה אפילו דמות נשית מובילה אחת (למרות שכזכור ייצוג הנשים בערוץ זה היה שוויוני!). ההסבר כי ערוץ "הופ!" המיועד לילדים צעירים במיוחד, מעדיף דמויות נשיות בתפקידי מפתח וכן הכוללות של תכניות רכז כמו "דורה", המציבות בנות במרכזן, מובילים שוב

למסקנה אפשרית כי הדימויים המגדריים המופיעים על המרקע הם פרי בחירות בנות שינוי במקום שבו יש מודעות וקבלת החלטות בהתאם.⁶ בבדיקת ההקשר הסביבתי שבו מופיעות הדמויות לראשונה בכל תכנית ותכנית נמצא כי בנים ובנות גם יחד הופיעו בכ-48% מן המקרים במרחב הפרטי ובכ-26% במרחב הציבורי. יחד עם זאת בנות הופיעו יותר במסגרת בית ספר (10.4% לעומת 7.2%), ואילו בנים יותר בטבע (17.3% לעומת 14.9%). הברדלים אלה עוקבים אחר חלוקה מגדרית מוכרת, ולפיה לבנים יש הרפתקאות רבות יותר בטבע, בעוד שבנות עוסקות יותר מכך במערכות יחסים חברתיות שרבות מהן מתרחשות בסביבה הבית-ספרית המוכרת.

מיפוי דימויי משפחה

ניתוח המדגם השני של המחקר שהתמקד בדימויי משפחות העלה כי ב-71% מן התכניות (52 תכניות מכלל 73 שנותחו) לא היה כל ייצוג למשפחה, ב-18% מהן (13 תכניות) נמצאה משפחה אחת, וב-11% (שמונה תכניות) הופיעו שתי משפחות. בסך הכול נמצאו 29 משפחות במדגם. ממצא זה מעניין במיוחד לאור העובדה שרק 35% מן התכניות שהיו מיועדות לילדי הגנים כללו ייצוגי משפחות בהשוואה ל-65% מן התכניות המיועדות לילדים בגיל בית הספר. ממצא זה נראה מפתיע לאור העובדה שהמשפחה נתפסת כמרכזית יותר בהתפתחות הבריאה של ילדים צעירים, ויש ציפייה לנרטיבים שימוקמו בסביבה המשפחתית. חלק מן ההסבר האפשרי נעוץ בממצא המקביל ש-85% מן הדרמות לילדי בית ספר כללו ייצוגי משפחה, בעוד שרק 38% מתכניות האנימציה כללו משפחות. מכיוון שהתכניות לגיל הרך היו מצוירות ברובן, ההבדל בסוגה תרם את חלקו לייצוג נמוך יותר.

המבנים המשפחתיים שנמצאו היו שמרניים למדי: 62% (18 תכניות) היו משפחות של שני הורים וילדיהם (בהשוואה ל-50.5% בנתוני הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה, 2007, לגבי שנת 2005). במפתיע נמצא כי ב-14% (ארבע תכניות) מן המשפחות היו אימהות חד-הוריות, וב-20% (שש תכניות) אבות חד-הוריים (וזאת בהשוואה למציאות, על פי הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה, 2007, לגבי שנת 2005, שבה יש בסך הכול 7% משפחות חד-הוריות עם ילדים, ובראש 91% מן המשפחות החד-הוריות עומדת אישה). רק בתכנית אחת הועבר מסר ברור כי מדובר במשפחה של נישואין שניים, למרות מגמות העלייה באחוז הגרושים והנשואים מחדש. לא היה שום ייצוג למשפחה חד-מינית, למשפחה אומנת או למשפחה מאמצת במדגם הנוכחי. המשפחות המוצגות היו ברובן משפחות גרעיניות. רק שני סבים וארבע סבתות הופיעו במדגם, ולא היה שום ייצוג

למשפחה עם שניהם גם יחד. נוכחות שולית זו של גיל הזהב בתכניות טלוויזיה לילדים, כמו גם בתכניות הטלוויזיה בכלל (פירסט ורמר-ביאל, 2007), מעוררת תהיות לאור תפקידם החשוב של סבים וסבתות בחייהם של ילדים, הן ברובד החברתי-רגשי הן ברובד הטיפולי. קרובי משפחה אחרים הופיעו רק בשבע מן התכניות במדגם, מה שמעיד על ייצוגים מעטים למשפחה מורחבת בתכניות טלוויזיה לילדים המוקרנות בישראל, בניגוד למצופה לאור ההגדרה המקובלת של החברה הישראלית כחברה בעלת אוריינטציה משפחתית גבוהה. מובן שלנוכח גודלו המצומצם של המדגם יש להתייחס לניתוח המשתנים השונים שהוצג כאן ושיופיע בהמשך בהסתייגות ובזהירות מרבית ולראות בהם רק הצעה לסוגיות הראויות לבחינה במדגם רחב יותר בעתיד.

ממצא מפתיע שני היה ש-86% (26 תכניות) מן המשפחות במדגם קודרו כחיות ברמת חיים "טובה", כלומר לא היו שום סימנים של חסך חומרי כלשהו או היעדר מילוי צרכים בתחומי הדיור, הביגוד, המזון, החופש לטייל ולערוך קניות, תרבות הפנאי וכדומה. תכנית נוספת תיארה משפחה כעשירה ממש (בעלת בית ומכוניות מפוארות וחיה חיי מותרות), ורק משפחה אחת הוצגה כענייה.

לא רק המעמד הכלכלי הוצג באופן אידאליסטי בתכניות אלה אלא אף אופיין: 95% מן המשפחות היו בעלות אופי חיובי, וב-95% מהן לא היו כל ביטויי אלימות פיזית או מילולית בין ילדים ומבוגרים. זהו כמובן ייצוג בלתי מציאותי בהשוואה לעובדה כי בישראל של 2008 כל ילד שלישי חי מתחת לקו העוני, וכי אלימות כלפי ילדים במשפחה הנה תופעה שכיחה. פער זה מעלה לדיון את הסוגיה המורכבת בדבר מידת מחויבותם של הדימויים היצירתיים למציאות הקונקרטיים ובדבר הבחירה המכוונת להציג לילדים עולם רצוי וטוב יותר מן העולם המצוי על קשייו ומגבלותיו.

דיון זה על אודות המתח בין מציאות מצויה ורצויה ובין דימוייה בתקשורת המכוונת לילדים מצוי בליבה של עשייה תקשורתית המיועדת לשינוי חברתי (לדוגמה הפעילות של ארגון UNICEF; Kolucki & Lemish, forthcoming). יחד עם זאת, לאופיין של המשפחות הטלוויזיוניות ולנסיבות חייהן יש השלכות מהותיות על סוגי העלילות הנתפרות בעבורן, ולפיכך הדגש בחיי רווחה של מעמד בינוני-גבוה מזמן עיסוק בסוגיות שאינן רלוונטיות למציאות של חלק הארי של ילדי העולם הצופים בהן (Lemish, 2010).

בנוסף לכך 45% (13) מן המשפחות היו בנות ילד אחד בלבד (בהשוואה לנתוני 2006 על פי המועצה לשלום הילד, 2009, שעל פיהם 33% מן המשפחות הן בעלות ילד אחד), ו-14% (ארבע משפחות) הן בעלות שלושה ילדים ויותר (בהשוואה ל-19% בנתוני 2006 על פי המועצה לשלום הילד, 2009). הפער בין ממצאים אלה ובין המציאות הישראלית מעיד אף הוא על העדפה ברורה לאורה

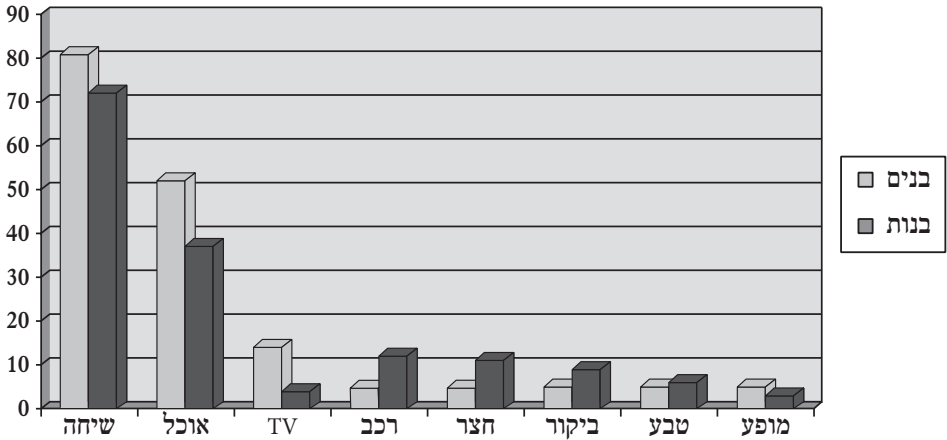
החיים של המעמד הבינוני והגבוה, המשכיל והחילוני, כפי שהוא מוכר מניתוחים דומים של תכנים טלוויזיוניים בארץ ובעולם (לדוגמה פריסט ואברהם, 2008), וכפי שהוא מוסבר במונחים של הגמוניה תרבותית וכוח קנייה כלכלי.

מעט מאוד מידע ניתן בתכניות על תעסוקת הורים: במחצית מן התכניות המידע אינו ידוע; ב-14% מהן ברור כי האם מצויה בבית בלבד; ב-10% מן התכניות ברור כי האב מועסק בחוץ; ובשום מקרה לא הוצגו שני ההורים בבית כלא מועסקים. בשום תכנית לא היה ייצוג של אם עובדת מחוץ למשק ביתה (למרות שבמציאות, על פי נתוני הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה, 2007, 51% מן הנשים נמנות עם כוח העבודה, והן מהוות 47% מכלל המועסקים). ממצאים אלה, כפי שציינו, מציגים תמונת עולם שונה לחלוטין מן המציאות הממשית, והם אינם מאתגרים את המבנה המשפחתי הפטריארכלי המסורתי.

עדות נוספת לכך היא היעדר התייחסות כלשהי לחלוקת העבודה במשק הבית ב-67% (20) מן התכניות. כאשר אכן נמסר מידע, היה ברור בארבעה מן המקרים כי חלוקת העבודה היא מסורתית, כלומר האם אחראית למשק הבית ולגידול הילדים, בעוד שהאב מפרנס את המשפחה ועוסק בבית בתחומים הנתפסים כגבריים, כגון עיסוק בטכנולוגיה וסחיבת משאות. בשלוש מן התכניות הייתה חלוקת עבודה שוויונית בין האבות ובין האימהות, אך בשום תכנית לא היה ייצוג של היפוך תפקידים, כשאחד ההורים נוטל על עצמו במובהק תפקיד שהוא באחריות המסורתית של ההורה האחר (לדוגמה, הצגת אם העובדת באמצעות המחשב בבית ואב העוסק בתפירת בגד קרוע).

באותן תכניות שבהן הופיעה משפחה נבדקה בין השאר הפעילות המשפחתית המוצגת בה. הפעילויות הדומיננטיות שנמצאו בישראל היו שיחה (ב-81% מן המקרים בהשוואה ל-72% במדגם הבין-לאומי) והתארגנות סביב אוכל (ב-52% מן המקרים בהשוואה ל-37% מן המדגם הבין-לאומי). פירוט הפעילויות מופיע בתרשים 4 להלן.

תרשים 4: השוואת פעילות משפחתית בין ישראל ובין ארצות אחרות (באחוזים)



העובדה שהמשפחות בישראל מוצגות בחצר פרטית ובמכונית פרטית פחות מן המשפחות שבתכניות מערביות איננה מפתיעה (אך יש גם לזכור את היעדר המהימנות בקידוד המשתנה "הפעילות בחצר"), וכך גם מרכזיותה של הטלוויזיה בדירה הישראלית המצויה, המהווה צורת דיור דומיננטית בישראל בהשוואה לחלק מן התרבויות האחרות שנבחנו. מעניין הדגש שנמצא בשיחה ובפעילות המשפחתית סביב שולחן האוכל והכנתו, שגם אותו אפשר ליחס לאורח החיים הישראלי, שערך שימור הארוחה המשפחתית אולי מרכזי בו יותר משהוא בתרבויות אחרות. אלה כמובן השערות ראשוניות ביותר הזקוקות לאישוש שיטתי ומקיף יותר, אך הבדלים אלה מעידים כי לתרבות המקומית יש אפשרות להבליח גם בלוח משרדים הנשלט בידי תכניות רכש – הן באמצעות אותן הפקות מקומיות המנסות לשמר אופי מקומי הן באמצעות בחירות מודעות בתכניות המיובאות ארצה.

סיכום

אמנם הספרות העוסקת בדבר האופן שילדים מפיקים משמעות מתכנים טלוויזיוניים עשירה בדעות שונות ובדיונים על תפקידם האקטיבי של התכנים בפיתוח תהליכי המשא ומתן ויכולת המודעות והרפלקסיביות של הצופים הצעירים (Buckingham, 2008; Götz, Lemish, Aidman & Moon, 2005), אולם יש

הסכמה בין חוקרים רבים כי ההגמוניה הפטריארכלית והקפיטליסטית מניעה את מרבית הטקסטים המוצעים לילדים בתקשורת המסחרית, וכי הסביבה התרבותית הזו מצרה את יכולת הפיענוח שלהם ומגבילה את יכולת ההתנגדות האידאולוגית שלהם. לפיכך ההשלכות של תמונת העולם החברתית השמרנית בעיקרה – הממשיכה להיות מוצגת בתכניות הטלוויזיה לילדים בישראל, כפי שעולה ממחקר זה, וברומה למחקרים על הטלוויזיה לילדים בעולם – על טיפוח תפיסת העולם המגדרית שלהם, כמו גם על הבניית הזהות המגדרית, הן סוגיות מרכזיות הראויות לבחינה מחקרית מעמיקה.

כפי שראינו, המציאות המגדרית והמשפחתית המוצגת לילדים על מרקעי הטלוויזיה בישראל (ובעולם כולו) איננה מציעה להם תמונה מציאותית של העולם שבו הם גדלים ושלתוכו הם עתידים להיכנס כאנשים בוגרים, והיא איננה מכינה אותם לתמורות החברתיות המתרחשות בו. העולם הטלוויזיוני לילדים ממשיך להדגיש את הדומיננטיות של דמויות בנים וגברים ואת העולם ה"לבן" של המעמד הבינוני-הגבוה, והוא ממשיך להציג בעיקר את המבנה המשפחתי המסורתי, במעט התכניות שבהן אכן מופיעה משפחה. במיוחד, המציאות המגדרית והמשפחתית הטלוויזיונית מונעת מילדים הגדלים במשפחות המוגדרות עדיין כבלתי קונוונציונליות (אך הולכות ותופסות בחברה מקום נכבד יותר ויותר) למצוא ייצוג לעולמם שלהם, ולפיכך היא תורמת לתפיסת העצמי כ"אחר" המורד לשוליים החברתיים (Clark & Kitzinger, 2004; למיש, 2010).

יתרה מזאת, הנוכחות המוגבלת יחסית של משפחות בתכניות טלוויזיה לילדים, שאפשר לראות בה תופעת "home alone" (בעקבות להיט קולנועי בשם זה), מייצגת תפיסה בתרבות הפופולרית, ולפיה ילדים מוכנים כאנשים עצמאיים המסתדרים בכוחות עצמם, ללא מבוגרים ואף נגד מבוגרים (Kapoor, 2004). על פי תפיסה זו, בהבניית המושג "ילדות" מתחוללים שינויים מהותיים שהם תוצאה של כוחות השוק והמסחור של התרבות הפופולרית, כמו גם של מגמות הטכנולוגיזציה שלה. ילדים נתפסים במציאות זו כצרכנים עצמאיים המובילים את המהפכה הטכנולוגית. על פי גישה זו, אמצעי התקשורת החדשים שינו דרמטית את ההבחנה בין המרחב הפרטי ובין המרחב הציבורי שעליו מבוססת המשפחה המסורתית ותרמו לשחיקת הסמכות ההורית. בעולם זה ההורים מוצגים כ"מיותרים": הילדים מתמרנים אותם וביניהם, מתגברים על קשיים בכוחות עצמם ושוורדים באופן כלכלי וחברתי ללא צורך בהכוונה הורית. ואכן, ברבות מן התכניות במדגם שלנו הגיבורים-ילדים מתנהלים בעולם לבדם, נאבקים בכוחות הרוע, יוצאים להרפתקאות, מעורבים ומתגברים על צרות שונות ומשונות ונלחמים בינם לבין עצמם – וכל זאת בעולם שבו אין למבוגרים כל מקום ותפקיד. בעוד שהצורך בעצמאות הוא חלק אינטגרלי מהתפתחות בריאה

של כל ילד וילדה, ההיעדר המוחלט של שדרה משפחתית של מבוגרים אחראיים ותומכים גולש מעבר לפנטזיית הילדות של הרצון להישאר "לברד" ומותר אחריו חלל של הקשר חברתי. אפשר אפוא לטעון כי הטלוויזיה לילדים משתפת פעולה עם "ההמצאה מחדש" של הבניית הילדות ומקומה בחברה האנושית.

באופן זה אפשר להציע כי תמונת העולם הנשקפת ממרקעי הטלוויזיה לילדים נעה בין שני קצוות: היעדר מוחלט של משפחה, כאמירה "פוסט-מודרניסטית" מצד אחד, והימצאותה של משפחה מסורתית-חיובית-מבוססת כלכלית מצד אחר. שני הקטבים גם יחד מצויים מרחק רב מדימויי המשפחה המתפרקת המאכלסים את התרבות הפופולרית המוצעת על המרקעים בשעות הערב לקהלים מבוגרים יותר. במשפחות אלה ההורים אינם מתפקדים באופן אחראי ובוגר, הילדים שמים את ההורים ללעג ולקלס, ומערכות היחסים ביניהם מאופיינות בוולגריות, באגוצנטריות ובחוסר יציבות (Bryant, Bryant, Aust & Venugopalan, 2001; Scharrer, 2001; Douglas, 2003).

פערים אלה מעידים אולי יותר מכול על ניסיון לשמר את "תמימותה" של תקופת הילדות מזה ולהתחמק מהתמודדות עם השינויים החלים בה מזה, ולאורו – הפתרון הקל ביותר הוא להיצמד לדימויים המסורתיים או להימנע מהצגת משפחה בכלל. גם כך וגם כך, הפערים הללו אינם מיטיבים לסייע לילדים להתמודד עם המציאות החברתית הדינמית.

כפי שטענתי למעלה, במובנים רבים אין הממצאים המוצגים כאן מפתיעים, שכן הם חוזרים ומאששים את תמונת העולם החברתית הנשקפת ממרקעי הטלוויזיה לילדים בעולם כולו. נראה ששידורי הטלוויזיה לילדים דווקא הם הנשרכים בשמרנותם בעקבות השידורים למבוגרים ומעזים פחות מהם להתנסות בשכירת סטראוטיפים מגדריים ומשפחתיים.

את אחד ההסברים האפשריים למגמה זו אפשר לעגן בתפיסות של כלכלה פוליטית. במרבית מדינות העולם, כמו גם בישראל, שידורי טלוויזיה לילדים מוערכים פחות מאלה המיועדים למבוגרים, מתוקצבים פחות מהם בשידורים ציבוריים, ומקבלים תשומת לב מצומצמת בקריטריונים להפקה מקומית. אין פלא אפוא שכמעט אין כל הפקה המיועדת לילדים בשלושת הערוצים הישראליים (1, 10 ו-22), ושמרבית הערוצים המתמחים בילדים ככבלים ובלוויין הם ערוצים זרים או כאלה המבוססים באופן מכריע על תכניות רכש. תכניות אלה כוללות גם מחזור (בעלות נמוכה) של סדרות ישנות למדי, רבות מהן הופקו לפני התגברות המודעות לסוגיות שוויון מגדרי ואתני בייצוגים טלוויזיוניים.

יתרה מזאת, כהרחבה של החלוקה המגדרית המסורתית שעל פיה נשים אמונות על עולם הטיפול בילדים ועל חינכם, גם עולם התעסוקה בתחום הטלוויזיה לילדים מאופיין באחוז גבוה של נשים. תפקידי הניהול, ההפקה והיצירה בתחום

זה נחשבים פחות, מתוגמלים פחות ולפיכך גם נחשקים הרבה פחות מאחרים. הטיעון שפמיניזציה של מקצועות התקשורת (כמו בתחומים אחרים) כרוכה בירידה בסטטוס ובהכנסה איננו חדש, והוא נסמך על יחסי הגומלין המורכבים בכלכלה הקפיטליסטית בין מגדר ובין ממון (Meehan & Rirodan, 2002). חשוב עם זאת להדגיש, כפי שכבר נטען למעלה, כי תעשיית האנימציה, שהיא כאמור הסוגה הדומיננטית בשידורי ילדים ברחבי העולם, נשלטת לחלוטין בידי יוצרים גברים, ולפיכך נוכחותן הגוברת של נשים בתעשייה איננה בהכרח באה לידי ביטוי בשינויים משמעותיים בעולם התוכן המגדרי הנגלה בהם (Lemish, 2010). אולם התמונה כמובן איננה יציבה, ואסור להתעלם מן התמורות גם בתוכני הטלוויזיה לילדים המגיבים לשינויים בנורמות וביציפיות החברתיות. בין התכניות הרבות המופקות לילדים בעולם אפשר גם למצוא תכניות לילדים שכן מעמידות במרכזן דמויות נשיות אקטיביות, אינטליגנטיות וחיוניות ומרחיבות את היצע הדימויים האתניים והתרבותיים המוגשים לילדים. מגמות אלה ניכרות בין השאר בניסיון להתמחות בקהל יעד מסוים (לדוגמה, תכניות הפונות במיוחד לאוכלוסיית בנות טרום גיל ההתבגרות או לאוכלוסייה ממוצא אתני מסוים) או בפתיחת ערוצים הממצבים עצמם במובהק כמכוונים לאחד המגדרים (לדוגמה, ערוץ "דיסני" התמחה בקהל בנות, בעוד שערוץ "קרטון" התמחה בקהל בנים). להתמחות זו שיקולים כלכליים משמעותיים, כולל שיווק של מוצרים נלווים, המעמיקים את ההבחנה בין תכניות המיועדות לבנים (ומגוון הצעצועים והאביזרים הגבריים המוצמדים להן) ובין תכניות המיועדות לבנות (ומגוון הצעצועים ומוצרי האופנה והאבזור הנשיים הנלווים להן) (Lemish, 2010). ואכן, ההבדלים הדקים שצוינו למעלה מצביעים על כך שיוצרי התכניות ורוכשיהן רגישים במיוחד לגיל ולמגדר של הצופים והצופות, ושלהחלטות המתקבלות אצלם יכולות להיות השלכות משמעותיות על צביון הערוץ שלהם גם בשוק התחרותי, המונע בעיקרו משיקולי רווח. מגמה זו היא מסממניה של תופעה רחבה יותר: מסחור הילדות והבנייתם של ילדים כ"צרכנים", במקום כ"אזרחים", לעתיד; תופעה זו מצויה במחלוקת אקדמית וציבורית (לדוגמה, Buckingham & Tingstad, 2010; Buckingham, 2007), וסביר שיעוד לא נאמרה בה המילה האחרונה.

כאמור, מחקר זה מהווה רק ניסיון צנוע וראשוני למפות את הנגלה לילדינו במרקעי הטלוויזיה, וממצאיו התיאוריים מוגבלים. מדגם המשפחות שנותח היה מצומצם בשל הממצא המפתיע על היעדרותה של המשפחה בתכניות ילדים. למחקר כאמור יש מגבלות מתודולוגיות מרובות, ולפיכך ראוי להתייחס לממצאים ראשוניים אלה בזהירות רבה. יחד עם זאת אפשר לסיכום לטעון שהממצא החשוב ביותר העולה מן המיפוי המגדרי והמשפחתי של תכניות הטלוויזיה לילדים בישראל הוא הדמיון דווקא בין תמונת העולם החברתי המוצגת במרקע הישראלי

ובין זו המוצגת לילדים במרקעים ברחבי העולם, וכמובן חשובות הן השאלות שדמיון זה מעורר לגבי שני תהליכים: גלובליזציה תרבותית וסוציאליזציה מקומית (דהיינו החברות של ילדי ישראל). מחקרי המשך ייטיבו לבחון דימויים אלה באופן מעמיק, מקיף ושיטתי יותר מבחינתנו כאן, אם יעשו זאת לאור מאפייניה וצרכיה הייחודיים של החברה הישראלית.

הערות

- 1 המחקר נעשה ביוזמה ובמימון של Maya Götz, העומדת בראש The International Central Institute of Youth and Educational Television (IZI) of the Bavarian Broadcasting Corporation, Munich, Germany. ברצוני להודות לה על שיתוף הפעולה ועל הסיוע הכספי. תודות גם לרותם אלוני-פיק ולפלורה צפובסקי על הסיוע בחלק הישראלי של המחקר.
- 2 פרט למדינות אחדות שבהן היקף שעות השידור לילדים מצומצם ואיננו מאפשר מדגם בהיקף זה.
- 3 בימים אלה מתבצע ניתוח איכותני של ממדים שונים של התכניות שיש בהן היבטים מגדריים, אך אלה אינם נכללים במאמר זה.
- 4 במחקר הבין-לאומי התעוררו קשיים מתודולוגיים אחדים. לא את כל המדינות המשתתפות ייצגו צוותי מחקר מנוסים ממוסדות אקדמיים מוכרים, ולפיכך התעוררו הסתייגויות לגבי מידת המהימנות הן של המדגמים הן של הקידוד בחלק מן המדינות. מנהלי המחקר הבין-לאומי החליטו החלטות מתודולוגיות אחדות אשר לא היו בשליטתי ואשר מונעות ממני להציג חלק מן העיבודים, כגון עיבודים סטטיסטיים וחישובי מובהקות של הבדלים בין ישראל ובין המדגם הבין-לאומי. לפיכך ההשוואה הבין-לאומית המוצגת כאן מיועדת להתרשמות כללית בלבד, ועיקר הדיון בממצאים מתמקד בישראל עצמה.
- 5 אני מודה לעורך "מסגרות מדיה" ולשלושת השופטים האנונימיים על הערותיהם המועילות. במיוחד ברצוני להביע את הסכמתי המלאה לביקורת המתודולוגית המוצדקת שהעלה אחד השופטים. אני מודעת למגבלותיו של המחקר, ומנסה לפיכך גם להבהירן לקוראי מחקר זה באמצעות בקשתי להתייחס לממצאיו בזהירות הראויה.
- 6 יש להסתייג ממצא זה, שכן קידוד חלוקת התפקידים ל"מנהיג/מונהג" הותיר אחוז נכבד מאוד מן הדמויות כבלתי ידועות או לא ברורות: 31.5% מן הבנים ו-29% מדמויות הבנות נותרו בקטגוריה זו. גם במדגם הבין-לאומי התגלעו קשיים בקידוד משתנה זה, ולכן שיש להתייחס לממצאים בזהירות.

רשימת המקורות

- הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה (2007), *משפחות ומשקי בית בישראל – לקט נתונים לקראת יום המשפחה, נתוני 2005*, מדינת ישראל: הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה. המועצה לשלום הילד (2009), *ילדים בישראל*, ירושלים: המועצה לשלום הילד. למיש, ד' (2008), *הפוליטיקה של הדרת מיעוט בתקשורת: דימויי נשים וסיקור האלימות נגדן, בתוך ד' כספי (עורך), תקשורת ופוליטיקה בישראל*, ירושלים: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 185-207.
- למיש, ד' (2010), *המשפחה ודימוייה באמצעי התקשורת: יחסי קרבה וריחוק, בתוך ו' מילבאור ול' קליאק (עורכות), משפחות עובדות בישראל*, תל אביב: פלס – החברה הכלכלית בע"מ של המסלול האקדמי המכללה למינהל, עמ' 89-115.
- פירסט, ע' ואברהם, א' (2008), *כיכר השוק הומה? על גיוון תרבותי בערוצי הטלוויזיה המסחריים בישראל ודרכים לשיפורו, בתוך ד' כספי (עורך), תקשורת ופוליטיקה בישראל*, ירושלים: מכון ון-ליר והקיבוץ המאוחד, עמ' 135-162.
- פירסט, ע' ורמר-ביאל, ש' (2007), *מ"סבא'לה ירוק" ועד "להוריד את הזקנים מהכביש": ייצוגי זקנה בתכנית הסטירה "ארץ נהדרת" בתקופת הבחירות 2006*, מסגרות מדיה, 1, 27-61.

- APA Report on the sexualization of girls (2007). *American Psychological Association*. Available in www.apa.org/pi/wpo/sexualization.html
- Bryant, J., Bryant, J. A., Aust, C. F., & Venugopalan, G. (2001). How psychologically healthy are America's prime-time television families? In J. A. Bryant & J. Bryant (Eds.), *Television and the American family* (2nd ed.). Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, pp. 247-269.
- Buckingham, D. (2007). Selling childhood? Children and consumer culture. *Journal of Children and Media*, 1(1), 15-24.
- Buckingham, D. (2008). Children and media: A cultural studies approach. In K. Drotner & S. Livingstone (Eds.), *The international handbook of children, media and culture*. Los Angeles: Sage, pp. 219-236.
- Buckingham, D. & Tingstad, V. (2010). *Childhood and consumer culture*. New York: Palgrave MacMillan.
- Callister, M. A., Robinson, T., & Clark, B. R. (2007). Media portrayals of the family in children's television programming during the 2005-2006 season in the US. *Journal of Children and Media*, 1(2), 142-161.

- Clark, V. & Kitzinger, C. (2004). Lesbian and gay parents on talk shows: Resistance or collusion in heterosexism? *Qualitative Research Psychology*, 1, 195-217.
- Douglas, W. (2003). *Television families: Is something wrong in suburbia?* Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Douglas, S. J. & Michaels, M. W. (2004). *The mommy myth: The idealization of motherhood and how it has undermined women*. New York: Free Press.
- Durham, M. G. (2008). *The Lolita effect: The media sexualization of young girls and what we can do about it*. Woodstock and New York: The Overlook Press.
- Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. New York: Norton.
- Götz, M., Lemish, D., Aidman, A., & Moon, H. (2005). *Media and the make-believe worlds of children: When Harry Potter meets Pokémon in Disneyland*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Götz, M., Hoffman, O., Brosius, H. B., Carter, C., Chan, K., Dobnald, S. H., Fisherkeller, J., Frenette, M., Kolbjørnsen, T., Lemish, D., Lustyik, K., McMilin, D. C., Walma van der Molen, J. H., Pecora, N., Prinsloo, J., Pestaj, M., Rivero, P. R., Mereilles, A. H., Saeys, F., Scherr, S., & Zhang, H. (2008). Gender in children's television worldwide. *TelevIZion*, 21(E), 4-9.
- Hargreaves, D. A. & Tiggemann, M. (2004). Idealized media images and adolescent body image: "Comparing" boys and girls. *Body Image*, 1(4), 351-361.
- Harrison, K. (2003). Television viewers' ideal body proportions: The case of the curvaceously thin female. *Sex Roles*, 48(5), 255-264.
- Heintz-Knowles, K. E. (2001). Balancing acts: Work-family issues on prime-time TV. In J. Bryant & J. A. Bryant (Eds.), *Television and the American family* (2nd ed.). Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, pp. 177-205.
- Kapur, J. (2004). *Coining, for capital: Movies, marketing, and the transformation of childhood*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Kolucki, B. & Lemish, D. (forthcoming). *Communicating with children: Principles and practices that nurture, inspire, excite, educate and heal*. New York: UNICEF.
- Lemish, D. (2007). *Children and television: A global perspective*. Oxford: Blackwell.

- Lemish, D. (2010). *Screening gender on children's television: The views of producers around the world*. New York: Routledge.
- Lemish, D. (2011). The future of childhood in the global television market. In G. Dines & J. M. Humez (Eds.), *Gender, race and class in media: A text reader* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 355-364.
- Levine, D. E. & Kilbourne, J. (2008). *So sexy so soon: The new sexualized childhood and what parents can do to protect their kids*. New York: Ballantine Books.
- McAllister, M. (2007). "Girls with a passion for fashion": The Bratz brand as integrated spectacular consumption. *Journal of Children and Media*, 1(3), 244-258.
- Meehan, E. R. & Rirodan, E. (2002). *Sex & money: Feminism and political economy in the media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Robinson, J. D. & Skill, T. (2001). Five decades of families on television: From the 1950s through the 1990s. In J. Bryant & J. A. Bryant (Eds.), *Television and the American family* (2nd ed.). Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, pp. 139-162.
- Scharrer, E. (2001). From wise to foolish: The portrayal of the sitcom father, 1950s- 1990s. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(1), 23-40.
- Seiter, E. (1995). *Sold separately: Parents & children in consumer culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Signorielli, N. & Morgan, M. (2001). Television and the family: The cultivation perspective. In J. Bryant & J. A. Bryant (Eds.), *Television and the American family* (2nd ed.). Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, pp. 333-351.
- Skill, T. & Robinson, J. D. (1994). Four decades of families on television: A demographic profile, 1950-1989. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 38, 449-465.
- Smith, S. L. & Cook, C. A. (2007). Children and gender in film and television. Paper presented at *The conference of the Geena Davis Institute on gender in media*. Los Angeles, CA.
- Valdivia, A. (2008). Mixed race on Disney channel: From Johnnie Tsunami through Lizzie McQuire and ending with the Cheetah Girls. In M. Beltrán & C. Fojas (Eds.), *Mixed race Hollywood: Multiraciality in film and media culture*. New York: New York University Press, pp. 269-289.

Warner, M. (1994). *From the beast to the blonde*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

מאמר מקורי

"מפגש עם האויב": התקבלות ריאיון טלוויזיוני עם מחבלת בקרב בני נוער יהודיים נציים בישראל

חננאל רוזנברג ויפעת מעוז*

תקציר

"הריאיון עם הטרוריסט" הנו חלק מן "הז'אנר הפרסונלי" בסיקור התקשורת של הטרור. ז'אנר זה, מציג את צדדיו האישיים של הטרוריסט ומעניק לו כמה כפרסונה חדשותית. מטרת המאמר היא לבחון את אופני ההתקבלות של ריאיון טלוויזיוני עם מחבלת, בעיניהם של 72 תלמידי תיכון, בני נוער יהודיים ישראלים בעלי נטייה פוליטית נצית, באמצעות מחקר איכותני המתבסס על שאלונים ועל קבוצות מיקוד. ממצאי המחקר מציגים תמונה מורכבת של תגובות הצופים למחבלת המרואיינת. התגובות הכולטות ביותר מאופיינות ביחס שיש בו רגשות סותרים: רגשות שליליים, כגון עוינות, כעס ושנאה, ורגשות חיוביים, כגון סימפתיה, רחמים וחמלה, הניכרים היטב במהלך הצפייה. בניסיון למצוא פתרון לדיסוננס הסימפתיה הזה אפשר לזהות אצל הנבדקים שימוש בארבע אסטרטגיות "ריכוך" שונות, הכוללות התייחסות לכל אחת ואחת משלוש הצלעות של האקט התקשורת בריאיון (הצופה/המראיין/המחבלת המרואיינת): שתי אסטרטגיות ריכוך – "מחיקה" ו"ניתוק" – ביחס לדמות המחבלת המסוימת, אסטרטגיית ריכוך מסוג "אשמה" לגבי תפקודו הכושל של המראיין ואסטרטגיית ריכוך מסוג

* חננאל רוזנברג (hananelr@yahoo.com) הוא דוקטורנט, וד"ר יפעת מעוז (msifat@gmail.com) היא פרופסור חבר; שניהם במחלקה לתקשורת ועיתונאות באוניברסיטה העברית בירושלים.

"השלכה", המייחסת את רגשות החמלה שעלו במהלך הצפייה לכוחם החזק של אמצעי התקשורת ולהשפעתם על הצופה הפסיבי.

מבוא

מדי פעם בפעם שב ומתלקח מחדש הדיון הציבורי בנוגע למתן במה בדפי העיתון, בגלי הרדיו ובמרקע הטלוויזיה לעמדותיהם של טרוריסטים הפועלים נגד מדינת ישראל. הוויכוח מתעורר לרוב בעקבות שידורים רבים של ראיונות עם טרוריסטים באמצעי התקשורת בישראל, תופעה חדשה למדי ובעלת נוכחות הולכת וגוברת בשנים האחרונות של הסכסוך (ליבס וקמפף, 2007). העמדות כלפי תופעה זו שנויות במחלוקת. מצד אחד מתרבים הראיונות בסגנון זה, כגון הראיונות הרבים עם דובר החמאס ריבחי רנטיסי בתכנית "הכול דיבורים" בגלי צה"ל (4.8.2008, 15.6.2009 ועוד), וחלקם אף מוצגים כ"סקופ לוחט" של ממש, כגון כתבת השער והראיון של חן קוטס-בר עם הרוצח סמיר קונטר, שפורסמה בהרחבה ב"מעריב" (8.7.2005). מצד אחר אפשר להביא כדוגמה את הוראתו (מיום 6.8.2006) של מנכ"ל רשות השידור מוטי שקלר, בזמן מלחמת לבנון השנייה, לא לשדר עוד אוטומטית את נאומיו של מנהיג החיזבאללה חסן נאסראללה.¹

"ריאיון עם טרוריסט" הנו חלק מז'אנר עיתונאי חדש בסיקור הטרור המכונה "הז'אנר הפרסונלי". ז'אנר זה, התופס מקום נרחב בשידורים של אמצעי התקשורת בשנים האחרונות, מתמקד בהצגת צדדיו האישיים של הטרוריסט ומעניק לו במה כפרסונה חדשותית. במחקר זה ננסה לבחון את אופני ההתקבלות של הז'אנר החדש תוך כדי התמקדות בתגובות הצופים – בני נוער יהודיים ישראלים בעלי נטייה פוליטית נצית – לריאיון טלוויזיוני עם מחבלת פלסטינית ותוך כדי בחינה של טווח הרגשות העולים בהם במהלך הצפייה. בנוסף למבט בחוויית הצפייה נבחן גם את שאר צלעות המשולש "מרואיין אויב/תקשורת/צופה": הדרך שבה המראיין נתפס בעיני הצופים, אופן ההתייחסות של המראיין למרואינת המחבלת והאינטראקציה התקשורתית ביניהם וכן מידת הלגיטימיות המוענקת לעצם השידור הטלוויזיוני של הריאיון עם המחבלת.

"הז'אנרים הפרסונליים":

סוגות עיתונאיות חדשות בסיקור הטרור

בעידן הטרור ממלאת התקשורת תפקיד מרכזי במלחמה על דעת הקהל (Carruthers, 2000). מנקודת מבטו של הטרוריסט, תקשורת ההמונים הופכת לכלי הנשק העיקרי של ארגון הטרור בניסיונו להכריז על עצם קיומו, להפיץ

את מטרותיו ובעיקר לעורר הרגשת איום בציבור. באופן זה פועלים ארגוני טרור כדוגמת החיזבאללה, אשר דואג ללוות כל חוליה מבצעית שלו בצוות הסרטה המנציח את הפעולה הצבאית ומעביר לאלתר את החומר המצולם לסוכנויות הידיעות. חיזבאללה, וכמוהו ארגוני טרור אחרים, משתמש דרך קבע בתחנות רדיו, בטלוויזיה ובעיתונים להצפת מסריו. פרסום ההצלחות ושימוש בתקשורת כמערכת מחושבת ומתואמת של הפצת איומים יוצרים את האפקט הפסיכולוגי הנדרש. מצב זה, המכונה "תאטרון הטרור" (Weimann & Winn, 1994), מדגיש את כושר הבימוי והידע של ארגוני הטרור בפרקטיקות העבודה של הממסד התקשורתי המודרני. השימוש הדרמטי בתקשורת נעשה באופן כה מודע עד כי אפשר לומר שהמטרה בפיגוע הטרור איננה מסתכמת בקרבנות המידיים של האירוע, אלא גם ובעיקר בחשיפה התקשורתית הנלווית לו (Dowling, 1986).

הטכנולוגיה האודיו-וויזואלית החיה של המדיום הטלוויזיוני, נוכחותו בכל מקום וחירתו לכל בית הופכות אותו לאמצעי הראווה העיקרי של הטרוריסט. לכך נוספים תהליכים מוסדיים שונים, בעיקר הופעתן של טכנולוגיות תקשורת חדשות, ריבוי ערוצים ומעבר לשידורי חדשות רצופים, אשר חוברים כולם ביצירת דרישה הולכת וגדלה לתוכן חדשותי. מצב זה מרחיב את ערכם של "חומרי החדשות" העוסקים בטרור: מבעלי "ערך חדשותי" בלבד לבעלי "ערך שיווקי" בעבור העיתונאי או הערוץ המפרסם (ליבס ופרוש, 2006). לביקוש המורחב לחומרים אלה "נענים" ארגוני הטרור, ובשל כך עוברת השליטה במידע מחזקתו של הצבא לחזקתם של העיתונאי, ולהבדיל של הטרוריסט, ובכך מוגברת מעורבותם של העיתונאים כשחקנים פעילים במשבר (Liebes & Kampf, 2004).

מעורבותם המוגברת של העיתונאים והנגישות הישירה שלהם למידע וכן גורמים תרבותיים, כלכליים וטכנולוגיים משתתפים ביצירת ז'אנרים חדשים של סיקור הטרור. המאפיין המשותף של ז'אנרים אלה בא לידי ביטוי במעורבות פעילה של העיתונאי, לרוב במעין "מרדף אישי" בעקבות הטרוריסט, וכן בהתמקדות בסיקור הצדדים הפרסונליים של הטרור ושל הטרוריסט. ליבס וקמפף (שם) מציינים שלושה ז'אנרים עיתונאיים בולטים התואמים פרקטיקה זו: (א) שידור ללא תיווך של קלטות וידאו ואודיו שהופקו בידי טרוריסטים, כגון נאומים מוקלטים של טרוריסטים הפונים לאויב או לידיד או צוואה מוקלטת של מחבל מתאבד המתפרסמת לאחר פיגוע ההתאבדות שלו; (ב) ז'אנר ביוגרפי המכיל "חדשות רכות", כלומר סיפור אנושי המתאפיין בפרסונליזציה והומניזציה של דמות הטרוריסט שבמרכז הכתבה, בשילוב ניתוחים סוציולוגיים ופסיכולוגיים של אישיותו; (ג) פורמט "הריאיון עם הטרוריסט": פרקטיקה זו מתבצעת לרוב באמצעות קלטת וידאו או "ריאיון עקיף" בסיוע מתווך, לעתים בשיחת טלפון

ישירה או במפגש בין כותלי הכלא, ובמקרים נדירים במסע העיתונאי בשטח האויב אגב יצירת קשר ישיר עם הטרוריסט במקום מחבואו. לדעת ליבס וקמפף, סגנונות אלו של ריאיון דורשים פשרות אתיות ופרופסיונליות אחדות. לעתים הופכים ההרפתקה של העיתונאי ועצם המפגש עם הטרוריסט למרכז הכתבה, וההתמקדות הנדרשת בתוכני הריאיון נדחקת לשוליים. גם מובן שהיכולת לנהל ריאיון עיתונאי מקצועי ואובייקטיבי בתנאים אלה נתונה בספק. וברור שעצם ההסכמה של העיתונאי להצעת הטרוריסט לראיינו מחייבת את העיתונאי לציית לכללי המראיין המארח ומציבה את העיתונאי המראיין בעמדת תלות, שאיננה מאפשרת לו את מידת הביקורתיות הרצויה.

ראיונות עם טרוריסטים בהקשר הישראלי

בקרב חוקרי התקשורת הישראלית קיימת הסכמה כי באירועי האינתיפאדה הראשונה (1987-1991) התאפיין הסיקור התקשורתי בייצוג חסר של הצד הפלסטיני ובהטיה אתנוצנטרית של סיקור הסכסוך לטובת הצד הישראלי (Liebes). לעומת זאת, במהלך האינתיפאדה השנייה (2000-2005) חל שינוי דרמטי בייצוג הפלסטינים בתקשורת הישראלית. השינוי נבע מגורמים אחדים, ביניהם שינויים פוליטיים (תהליך השלום והסכמי אוסלו) ושינויים תקשורתיים (קיומו של ערוץ ממלכתי בודד באינתיפאדה הראשונה לעומת הדומיננטיות של הערוצים המסחריים בתקופת האינתיפאדה השנייה). ליבס וקמפף (2007ב), מציגים היבטים רבים כמגמת השינוי בייצוג הפלסטינים במדיה הישראלית במהלך האינתיפאדה השנייה, והמשותף לכולם הוא האלמנט הפרסונלי בהצגת האויב. במסגרת מגמה זו נחשף הציבור הישראלי לז'אנר החדש "ריאיון עם האויב" (בלום-קולקה, קמפף וליבס, 2003): כתבי הטלוויזיה והעיתונות בישראל נהגו בתקופה זו לראיין דרך קבע מנהיגים פוליטיים או מחבלים או מרואיינים שהם שילוב שלהם גם יחד, הן בסוגות האקטואליה והחדשות הן בסוגות "רכות" מהן, כגון כתבות פרופיל. הראיונות התקיימו בתקופות רגיעה, כגון ריאיון נדיר עם ראש הרשות הפלסטינית דאז יאסר ערפאת, אולם אפשר היה למצוא ראיונות כאלה גם בשיאם של אירועי הדמים.

בבדיקת הראיונות שנערכו במהלך אוקטובר 2000 מתברר שמכלל הראיונות שנערכו בשתי תכניות חדשותיות בערוץ 2, 14.5% מהם הוקדשו לפלסטינים. שיעור זה אינו כולל רק ראיונות עם מנהיגים פוליטיים אלא אף ראיונות עם טרוריסטים שיש להם "דם על הידיים" (Liebes & Kampf, 2004).² דוגמאות מוכרות הם הראיונות של יורם בינור (ערוץ 2 ביום 15.11.2006) ושל צבי יחזקאלי (ערוץ 10 ביום 5.1.2009 ובמועדים נוספים) עם זכריה זביירי, "המבוקש הבכיר"

בג'נין במהלך האינתיפאדה השנייה, המפגשים המצולמים של סלימאן א-שאפי (ערוץ 2) עם מחבלים הנמצאים בדרכם לפיגועים, הראיונות הרבים של רפי רשף ושל רזי ברקאי בגלי צה"ל עם ריבחי רנטיסי, דובר החמאס ברצועת עזה,³ וראיונותיה של חן קוטס-בר עם המחבל סמיר קונטר שהוזכרו לעיל.⁴

בשיח הציבורי בישראל מובע תדירות החשש שמא תורמים ראיונות אלה להעצמת הטרור ולהאדרתו בקרב הצופים.⁵ חשש זה משידור ראיונות עם האויב אינו בלעדי להקשר הישראלי. ליבס וקמפף (2007) מראים כיצד בתקופות שונות ובמקומות מסוימים בעולם אפשר למצוא התנגדות גורפת לשידור "ראיונות עם האויב", ולעתים אף חקיקה בנושא. לדוגמה, ראש ממשלת בריטניה בעבר מרגרט תאצ'ר יזמה איסור מוחלט של הממשל הבריטי לערוך ראיונות עם דוברי המחותרת האירית, ה-IRA; איסור זה נמשך במהלך כל תקופת כהונתה כראש ממשלת בריטניה (1979-1990) והוגמש במידת מה בתקופת כהונתו של ג'ון מייג'ור, שהחליפה בתפקיד (1990-1997). בתקופתו של מייג'ור ראיין ה-BBC מנהיגי מחותרת אירית כשפניהם מכוסים, קולם מדובב בפי שחקנים, וכל המשתתפים חוזרים על שאלות ותשובות שהוכנו מראש. גם בארצות הברית מתנהל דיון רחב בסוגיה זו.

במדינת ישראל, שעדיין אין בה חקיקה בעניין זה, אין איסור רשמי לשדר ראיונות עם נציגי האויב או עם טרוריסטים. מצב זה התהווה בשנת 1993, כשבוטל תיקון החוק למניעת טרור משנת 1986 האוסר על אזרחים, על פוליטיקאים ועל עיתונאים לקיים מגע כלשהו עם אנשי אש"ף. ביטול האיסור העביר אפוא את ההחלטה בדבר המפגשים ושידורם לידי עורכי החדשות ומנהלי רשתות החדשות ופתח בכך פתח לוויכוח ציבורי: העיתונאים, המשדרים ראיונות אלו, מעגנים את החלטתם בגישה הדוגלת בחשיבות האסטרטגית שיש בעיקרון "רע את האויב", ומנגד הפוליטיקאים ואנשי תקשורת אחרים טוענים ששידורים אלו מסתכנים בעידוד ההשלמה עם הטרור, בפיתוח ההבנה כלפי הטרור ולעתים אף במתן לגיטימציה לפעולות הטרור. ההכרעות המקומיות, המופקדות בידי של עורך בודד או של מנהל ערוץ תקשורת מסוים, ניתנות פעמים רבות ביחס לסיטואציה נתונה: בזמן האינתיפאדה השנייה הורה מנהל הרדיו אמנון נדב לא לראיין פלסטינים בשידור חי, בדומה לאיסור שהורה עליו יו"ר הרשות השנייה מוטי שקלר, וכן לא לשדר שידור חי או שידור הקלטות מלאות של נאומי חסן נאסראללה ללא עריכה מוקדמת. תגובות אלה, שיצרו מתח רב בין הממסד הפוליטי ובין ערוצי התקשורת והעיתונאים כאשר לראיונות, משקפות את מורכבות הנושא, המכיל פוטנציאל חיכוך בין הממסדים השונים בחברה ברגעים הרגישים ביותר של הסכסוך. בצד הבחינה של השאלה האתית הנוגעת לחקיקה ולנורמות יש לבחון גם את תפיסתו של קהל הצופים ואת יחסו לז'אנרים אלה. אולם לעומת הז'אנר החדשותי,

שבו נערכו מחקרי התקבלות רבים המציגים את תגובותיהם של הצופים לשידורי חדשות העוסקים בטרור (סקירה אצל שושני, 2006), בז'אנר הריאיון התמונה דלה יותר (Maoz, 2008a, 2008b). בנקודה זו מנסה המחקר הנוכחי לתרום את חלקו תוך כדי התמקדות בהתקבלות, בתגובות ובפרשנות הקהל באשר לסוגת הריאיון עם הטרוריסט.

הריאיון עם שיפא אל-קודסי

שיפא אל-קודסי, פעילת תנזים בת 26 מטול כרם, גרושה ואם לבת, אותרה בדירת הוריה ביום 11.4.2002, יום לאחר נסיגת כוחות צה"ל מטול כרם במסגרת מבצע "חומת מגן", כשהיא מתכוננת לפיגוע התאבדות למחרת היום. בחקירתה הודתה כי תכננה לצאת לפיגוע התאבדות משולש. שיפא אל-קודסי התכוונה לשאת על גופה חגורת נפץ המוסווית בשמלת היריון, שאמורה הייתה לשוות לה מראה בלתי מחשיד. לאחר מעצרה ראיין אותה העיתונאי שלומי אלדר, ובתום שש שנים בכלא הישראלי, באפריל 2008, התראיינה פעם נוספת, ואז סיפרה על השינוי שחל בה במהלך השנים והצהירה על נטישת דרך הטרור והתגייסותה כפעילת שלום.⁶

הריאיון עם שיפא אל-קודסי, שמאמר זה מתמקד בו, שודר בתכנית "רואים עולם" בערב שבת, ב-13 באפריל 2002. לבחירת ריאיון ספציפי זה כטקסט המחקר יש שלוש סיבות: (א) זהו ריאיון טלוויזיוני שנערך בערבית, שפת האם של המרואיינת, מה שאפשר לה התבטאות זורמת והצגה שוטפת של טיעוניה; (ב) הריאיון מהווה דוגמה קלסית לסוגה "המרדף העיתונאי אחרי הטרוריסט"; (ג) הריאיון איננו נערך במקום ניטרלי, אלא המראיין "מתארח" בבית הסוהר שבו שוהה המרואיינת; (ד) לריאיון יש מסר פוליטי; על פי מעוז (Maoz, 2008a), העורכת ניתוח שיח של הריאיון, הריאיון עם שיפא אל-קודסי מבטא שתי תמות מרכזיות ומנוגדות: מצד אחד בולטת נקודת המבט של המראיין, המבטאת גישה נפוצה בסכסוכים בין-קבוצתיים, והיא גישת "אנחנו – נגדם", המציגה את המראיין ואת הצופים היהודיים הישראלים כהומניים ומוסריים בניגוד לאכזריות ולחוסר המוסריות של המרואיינת הפלסטינית, ומצד אחר מודגשים בריאיון גם הצדדים האנושיים ומעוררי האהדה של המרואיינת באמצעות הופעתה השברירית, בהדגשת היותה אם לילדה ובאמצעות ההזדהות שניתנת לה להציג בריאיון את תפיסותיה באשר לסכל שנגרם לבני עמה, הפלסטינים, מידי הישראלים.

במחקר קודם בחנה מעוז (Maoz, 2008b) את האפקט של הריאיון על צופים יהודיים ישראלים בעלי עמדות פוליטיות שונות: צופים המוגדרים "נצים" מול צופים המוגדרים "יונים". ממצאיה של מעוז מצביעים על הבדלים משמעותיים

בין הקריאות השונות לפי ההשתייכות הפוליטית: בעיני הנצים דימוי המרואיינת היה אישה מאיימת, מרושעת ואלימה יותר משהייתה בעיני היונים; הנצים גם הפגינו כלפי הטרוריסטית רמה גבוהה של רגשות שליליים (כעס, שנאה, גועל ובוז) יותר מן היונים. לעומת זאת תגובות היונים הכילו רמות גבוהות של סימפתיה, הבנה והזדהות כלפי המרואיינת בהשוואה לתגובות הנצים.

לאור ממצאים אלה יתמקד מחקר זה בבחינת התקבלות הטקסט בקרב קבוצות של צופים יהודיים ישראלים בעלי אוריינטציה נצית דווקא. קבוצת הנצים נבחרה בשל פוטנציאל שינוי העמדות הטמון בייצוגים פרסונליים של היריב בקבוצת אוכלוסייה זו דווקא. לטענתם של ליבס וקמפף (2007), ייצוגים פרסונליים של היריב יוצרים דיסוננס עמוק יותר בין האידאולוגיה של המפענח ובין רגשות ההזדהות שלו בקרב קבוצת הנצים דווקא, אשר עמדותיהם המוקדמות כלפי היריב שליליות יותר מאלה של אחרים. לעומתם, היונים, אשר תופסים את הסכסוך בגווי "אפור" ולא בדפוס "שחור-לבן", חווים דיסוננס חלש יותר בין האידאולוגיה הפוליטית שלהם ובין רגשות האהדה המתעוררים בהם בגלל ייצוגים פרסונליים של היריב במדיה.

כאמור, ממצאיהם של ליבס וקמפף ואלה של מעוז (Maoz, 2008b) מובילים אותנו להתמקד בקבוצת הנצים דווקא ולבחון עד כמה הייצוג הפרסונלי של האויב יוצר בקרבם "דיסוננס אמפתיה", ואם כן – באיזה אופן מתמודדים הצופים הללו עם דיסוננס זה. בחרנו לבחון שאלות אלו בהתמקדות בבני נוער מתבגרים כקבוצת גיל. מחקרים מורים כי גיבוש תפיסות לגבי קונפליקטים חברתיים ומצבי סכסוך אצל מתבגרים תלוי במיוחד באופן ייצוג הסכסוך בטלוויזיה (לדוגמה Cohen, Adoni & Drori, 1983). הקריטיות של גיל זה בעיצוב עמדות פוליטיות ובגיבוש תפיסות לגבי סכסוכים ושל מרכזיות התקשורת בתהליכים אלו בקרב בני הנוער דווקא יכולה להיות מוארת מזווית נוספת: דרך הניתוח של אופני ההתקבלות של טקסט מסוג "הריאיון עם האויב" בקרב אוכלוסייה זו.

לאור זאת מטרת המחקר היא לבחון את אופן ההתקבלות של הריאיון הטלוויזיוני עם שיפא אל-קודסי, המחבלת שנתפסה בדרכה לפיגוע התאבדות, בקרב קבוצות של בני נוער יהודיים ישראלים בעלי נטייה פוליטית נצית. המחקר יבחן באיזו מידה אפשר לזהות רגשות הזדהות או סימפתיה של הצופים הנציים כלפי המרואיינת במהלך הצפייה בריאיון, באיזו מידה מופיעים אצלם רגשות כעס ועוינות, ובאיזו מידה מבטאים הצופים תגובות אמביוולנטיות כלפי המחבלת המרואיינת, ואם אכן נוצר דיסוננס זה – כיצד מתמודדים הצופים עם הקונפליקט, הנוצר תוך כדי הצפייה בריאיון, בין תגובות רגשיות חיוביות ובין תגובות רגשיות שליליות כלפי המרואיינת. כמו כן נבדוק כיצד נתפסים בעיני הצופים תפקידו

והתנהגותו של המראיין, וכן נבדוק את תפיסת הצופים לגבי עצם הלגיטימיות של שידור ריאיון מסוג זה.

מתודולוגיה

שיטת הניתוח

מחקר זה נעשה כמתודת "מחקרי ההתקבלות", הבוחנים את התגובות לריאיון ואת הפרשנויות השונות המיוחסות לו, בניסיון לברוק כיצד הנמען ממשמע טקסט תקשורתי, וזאת תוך כדי התמקדות ביכולות הפרשניות ובכושר הפיענוח של צרכני המסרים התקשורתיים (Livingstone, 1995), בייחוד כאשר מדובר בטקסט פוליטי-חדשותי (Hall, 1980). בחינת אופני הפיענוח מטעם הקהל נעשתה באמצעות מתודה אינדוקטיבית הנשענת על התאוריה המעוגנת בשדה (grounded theory), בניסיון לזהות מאפייני תגובה שונים לאקט התקשורתי הנבדק (Strauss & Corbin, 1994).

המשתתפים

אוכלוסיית המחקר, שנערך במהלך שנת 2008, כללה 72 תלמידי תיכון משלושה בתי ספר באזור ירושלים: הראשון הוא תיכון דתי השייך לזרם החינוך הפרטי, השני מוגדר "מסורתי", והשלישי בית ספר ממלכתי. גילי המשתתפים ונתוני המגדר מופיעים בטבלה הבאה:

מספר סידורי מרואיין/ מרואינת	מספר משתתפים	גיל המשתתפים	בנים	בנות	דרך איסוף הנתונים	מספר קבוצה
22-1	22	14-15	0	22	שאלונים	1
50-23	28	15-16	0	28	שאלונים	2
61-51	10	16-17	8	2	שאלונים	3
	7	16-17	3	4	קבוצת מיקוד 1	4
	5	16-17	5	0	קבוצת מיקוד 2	5
	72	סך הכול:	16	56		

אוכלוסיית המחקר מכילה אפוא שיעור רב יותר של נבדקות ביחס לנבדקים. הדבר משקף את הרכב הכיתות הנגישות למחקר בזמן שנערך המחקר. ההשלכות האפשריות של הטיה מגררית זו בהרכב הנבדקים יידונו ביתר פירוט בהמשך המאמר.

מהלך המחקר והצגת הנתונים

במחקר נעשה שימוש בשני כלים לאיסוף נתונים: שאלון כתוב המכיל ברובו שאלות טקסט "פתוחות" (ראו נספח) וריאיונות בקבוצת מיקוד. שילוב האסטרטגיות השונות לאיסוף הנתונים נעשה בניסיון לקבל מבט עשיר ומגוון בסוגיה הנחקרת (Fontana & Frey, 2000). שאלוני המחקר נמסרו לתלמידים בכיתות הלימוד המקוריות שלהם, במסגרת יום הלימודים, לאחר צפייה משותפת בריאיון.

קבוצות המיקוד נערכו בערב, במסגרת ביתית, כדי לאפשר שיחה פתוחה ומשחררת יותר מזו המתאפשרת באווירה הבית-ספרית. המשתתפים צפו בריאיון, וכדי להימנע ככל האפשר מתופעת "רצייה חברתית" התבקשו לכתוב, לפני הדיון הקבוצתי, בראשי פרקים מחשבות והרגשות שעלו בהם במהלך הצפייה. הדיון עצמו נעשה באופן "חצי מובנה" תוך כדי שימוש ראשוני בשאלות מתוך השאלונים כדי לעורר את הדיון, אולם לרוב לא היה צורך אלא בשאלה או שתיים כפתיח לדיון שבא בעקבותיהן. הממצאים האיכותניים שנאספו מ"שאלוני הטקסט הפתוח" ומקבוצות המיקוד נותחו בהתאם לשיטת "הארגון התמטי" (thematic organization), שבמסגרתה מופו וזוהו תמות מרכזיות הנובעות מן הנתונים (Berger, 2000). פרק הממצאים להלן מציג את התמות המרכזיות שעלו מתגובות הצופים לשאלונים ומן ההתבטאויות במסגרת קבוצות המיקוד.

ממצאים

דיסוננס הסימפתי

כבר בניתוח ראשוני של השאלונים אפשר לראות בכירור תמונה מורכבת של תגובות הצופים לריאיון עם המחבלת: תגובות שליליות ועוינות כלפיה יחד עם תגובות חיוביות, כגון סימפתייה, רחמים והבנה, שהצופים חווים, על פי עדותם, בזמן הצפייה. כך, מצד אחד אפשר לראות כיצד מתארים הנבדקים את תגובותיהם השליליות כלפי הטרוריסטית שעלו במהלך הצפייה בריאיון. התגובות המופיעות מיד להלן הופיעו כתשובה לשאלה 1, העוסקת ברגשות שהתעוררו בצופים כלפי המרואיינת (ראו בנספח):

תחושת גועל (לדוגמה, מרואיינות 16 ו-17).

היא שקרנית ומגעילה [...] חבל שלא הרגו אותה ושהיא רק בכלא (מרואיינת 17).

דחייה, גועל וזעזוע (מרואיינת 52).

כעס ושנאה נוראיים שלי כלפיה (מרואיינת 14).

זלזול כזה (מרואיינת 2).

מצד אחר בשאלונים רבים מתארים הנבדקים, בתגובה לאותה שאלה עצמה, את הרגשותיהם המעורבות, הכוללות התייחסות פרסונלית והומנית אל המרואיינת והבעת חמלה כלפיה:

מחבלים נראו לי מפלצות מפחידות, ועכשיו ראיתי שאלו גם נשים, עם גוונים בשיער ועם משפחות [...] אבל עדיין הדברים שהיא אמרה היו שקרים ושטויות [...] (מרואיינת 17).

כששמעתי אותה מדברת על כך שגם החיים שלה מחוץ לכלא הם בעצם כלא ועוול, ממש ריחמתי עליה וחשבתי שאולי אנחנו צריכים לעזור להם יותר. אבל אז הרעות שאני מאמינה בהם מאז ומתמיד אמרו את שלהן. הפסקתי לרחם עליה ואפילו קצת שנאתי אותה [...] (מרואיינת 15).

דבר ראשון, מיד שראיתי אותה הרגשתי (וקצת הופתעת) לראות שהיא בן אדם. ראיתי שהיא לא הזויה כל כך, יש לה שכל והאמונה שיש לה הביאה אותה לעשות מה שהיא עשתה. היא לא דיברה על רצון שלה להרוג אנשים וילדים אלא על רצון למדינה פלסטינית ולכן לא הרגשתי כלפיה כל כך שנאה [...] המחבלת נראתה רגישה, אנושית, נורמאלית ולא פנאטית מוסלמית קיצונית (מרואיינת 21).

[...] זה בכל זאת גורם לאהדה כשאתה רואה אדם, ובמיוחד אישה, מדברים בשקט, בהיגיון, על מעשיהם [...] (מרואיינת 52).

[...] אישה פשוטה לגמרי וגם יפה (מרואיין 54).

היא עצבנה אותי, אבל ריחמתי עליה (מרואיינת 8).

הרגשות סותרות אלו עולות ביתר חריפות בדבריהם של המרואיינים בקבוצת המיקוד (להלן הדברים בקבוצת מיקוד 1), כאשר תיארו המשתתפים את הדיסוננס הרגשי כלפי המחבלת והתבקשו להסביר מנין לדעתם נובע קונפליקט זה:

אייל: הרגשתי שהיא רוצחת בדם קר, אבל היה איזה קטע שכזה תפס... ליז: כן, חמלה כזאת. אייל: חמלה, נכון.

ליז: כן, אבל זה כל המטרה. בשביל זה הוא [המראיין הטלוויזיוני] בא: להראות לנו מה היא חושבת.

אייל: נכון, אבל פתאום היא הייתה אנושית. מחבל מתאבד צריך להיות מזוקן, פנאטי.

עינת: תמיד אומרים את זה, כמו על הנאצים, שזה מה שנורא: שהם היו אנושיים. וזה מה שהופך את זה נורא.

צופיה: נכון, אבל היא הייתה מאוד ... אנושית.

עינת: אתה לא חושב על בן אדם, אתה חושב על ...

צופיה: מחבל מתאבד.

עינת: נכון.

צופיה: אנושית כזאת...

גדי: כי יש את הדמות של מחבל בראש, הפנאטי עם הזקן והרצח בעיניים.

צופיה: אולי החמלה זה משם. אם זה היה מחבל, הוא היה מדבר בוולגריות ומתקיף את המראיין והישראלים, ולא היינו מרגישים את החמלה.

הנבדקים מגלים אפוא באמצעות הריאיון את הצד האנושי של המרואיינת. תהליך זה של "רה-הומניזציה" הוא הפתח להבנת החוויה האמביוולנטית שתיארו הנבדקים. מדבריהם מתברר שהמגע עם דמות המחבלת, עם אישיותה ועם דבריה מעורר הזדהות גם כאשר ההתנגדות המוקדמת כלפיה עזה, וגם כאשר רגשות הנבדקים כלפי המרואיינת, תוך כדי הצפייה עצמה, שליליים. ההפתעה שמתארים הצופים טמונה בכך שהמחבלת הוצגה כאנושית, אולי אנושית מדי, בסתירת הדימוי המקובל או המצופה: מחבל "פנאטי עם הזקן והרצח בעיניים". גם התנהגותה של המרואיינת, שהיא ברוב המקרים מנומסת ומעודנת, איננה עולה בקנה אחד עם הסטראוטיפ המקובל לגבי מחבלים. הרה-הומניזציה, המתרחשת תוך כדי המפגש הטלוויזיוני עם המחבלת, כרוכה בעלייתם של רגשות חיוביים כלפי המחבלת המרואיינת, ובמרכזם החמלה.

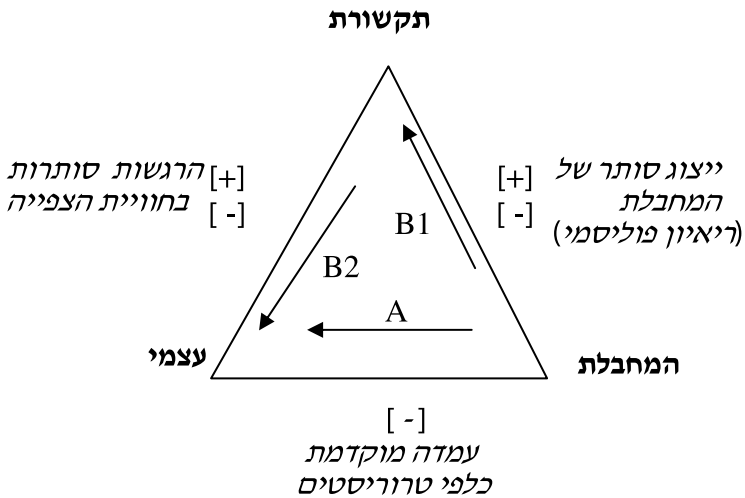
רכיבי הדיסוננס

ההתנגשות בין אופני הייצוג של הטרוריסט במהלך הריאיון יוצרת חוויה סותרת אצל הצופה, מעין דיסוננס רגשי. דיסוננס זה אינו מובן מאליו, שהרי הצופה זוכר במהלך כל הריאיון שמולו ניצבת מחבלת שנתפסה בדרכה לפיגוע התאבדות, מה גם שקבוצת הצופים שבה מדובר מזהה את עצמה כבעלת דעות נציות.

מתגובותיהם של הצופים ומקבוצות המיקוד אפשר לתאר את הדיסוננס בהינתן שלושת הגורמים המשתתפים באינטראקציה שבריאיון המשודר: הצופה, המראיין והמחבלת המרואיינת. בקווים כלליים הדיסוננס מכיל את הרכיבים

הבאים: (א) אינני מחבב טרוריסטים, בלשון המעטה; (ב) הריאיון שבו צפיתי מציג מפגש מתווך עם טרוריסטית השייכת לאותה קבוצה בעייתית שאותה אני שולל ומתעב; (ג) הצפייה בריאיון עוררה בי מידה מסוימת של הזדהות ואמפתיה כלפי המרואיינת שהיא מחבלת.

כמו בתיאורים שונים של דיסוננס קוגניטיבי (Festinger, 1964) נציג גם אנו בסכמה להלן את הדיסוננס כמשולש המפגיש שלושה ממדים של התייחסות לסיטואציה אשר הדיס-הרמוניה ביניהם יוצרת את חוויית הדיסוננס:⁷



דיסוננס זה שונה במקצת ממצב רגיל, שבו יש סתירה מלאה בין צלעות המשולש. במקרה שלנו נוצר הדיסוננס בתהליך דו-שלבי: (א) המפגש שלי עם המחבלת, (ב) תיווך תקשורתי אקטיבי. אפשר לפרק את רכיבי הדיסוננס על פי המודל שהוצג לעיל:

צלע A ("עצמי-מחבלת") מסמלת את העמדה המוקדמת שלי כלפי המחבלת כחלק מקבוצת הטרוריסטים, שכלפיהם אני חווה הרגשות שליליות [-]. לצלע זו משתייך ניסיון הצופה להכניס את המחבלת לאותן קטגוריות שליליות מוקדמות, וזאת בסתירה להרגשות ההזדהות המסוימות שאותן הוא חווה במהלך הצפייה.

צלע B1 ("מחבלת-תקשורת") מסמלת את הדימוי הפוליסמי של דמות המחבלת המוצג באמצעות הריאיון בתקשורת [+]. צלע זו כוללת את האינטראקציה של המראיין עם המחבלת ואת עמדת הצופה כלפי התנהגותו של המראיין באינטראקציה זו.

צלע B2 ("תקשורת-עצמי") מסמלת את המפגש שלי עם הריאיון בזמן הצפייה. כאן ההתייחסות היא לאופן שבו דימוי המחבלת משתקף בעיני הצופה דרך המתווך התקשורתי ולאופן שבו הצופה קולט את השפעת התקשורת באקט זה.

הדיסוננס נוצר בעקבות התנגשות בין צלע A ובין צלעות B: עמדתי השלילית כלפי המחבלת מול הרגשות החיוביים העולים כלפיה במהלך הצפייה בריאיון עמה. כמו במקרים אחרים מסוג זה, כדי לפתור את הדיסוננס, או לכל הפחות לרככו, יש "להפוך את הסימן" באחת מצלעות המשולש, כך שהיחס בין שניים מן הרכיבים ישתנה. ה"טיפול" באחת מצלעות המשולש מאפשר את ריכוך ההתנגשות בין העמדות והרגשות הסותרים כלפי המחבלת. להלן נבחן מהן הדרכים האפשריות לריכוך הדיסוננס, באמצעות "טיפול" בכל אחת ואחת מצלעות המודל.

אסטרטגיות הריכוך ביחס למחבלת: מחיקה וניתוק שינוי בצלע A (צופה-מחבלת)

צלע A מסמלת את יחס הצופה למחבלת, במנותק מן התיווך התקשורתי. יחס זה כולל את שיוך המחבלת לקבוצת הטרוריסטים אגב התייחסות לעמדות השליליות המוקדמות של הצופה כלפי קבוצה זו. יש שתי אסטרטגיות שאותן יכולים הצופים לנקוט כדי להתמודד עם הסתירה בין עמדותיהם השליליות המוקדמות כלפי מחבלים ובין האמפתיה המתעוררת בהם כלפי המחבלת המרואיינת במהלך הצפייה, דרך "טיפול" בציר A, דהיינו ביחסם כלפי המחבלת: אסטרטגיית מחיקה ואסטרטגיית ניתוק.

אסטרטגיות מחיקה

הדרך הראשונה להתמודדות עם דיסוננס זה עולה מתגובות של צופים המאפשרות להם להפחית את החשיבות של המחבלת המרואיינת ושל דבריה. אסטרטגיות אלו, אשר אנו מכנים כאן "מחיקה", כוללות את הנמכת מעמדה של המחבלת, את ביטול תוכן דבריה ועוד. במחיקה זו מתאפשר לצופה לשמור על עמדותיו המוקדמות ולהימנע מהתמודדות עם האיום על עמדות אלו אשר נוצר במפגש עם המחבלת המרואיינת ועם תוכן דבריה.

מתברר שבתגובות הצופים אפשר לזהות לפחות שלוש אסטרטגיות "מחיקה" שונות כלפי המחבלת ודבריה. אסטרטגיות אלו תואמות את החלוקה שעורכים כהן ונייגר (2007), בהתבסס על אריסטו, לשלוש רמות אפשריות של התנגדות לאירוע דיבור או לטקסט: (א) "אנטי-אטוס": שלילת מעמדו וסמכותו הלגיטימית של

הדובר; (ב) "אנטי-פתוס": תקיפה של האופן, של הרטוריקה ושל כנות הדברים;⁸ (ג) "אנטי-לוגוס": התמודדות עם התוכן הממשי של הנאמר. שלילת כל אחד ואחד מרכיבי אירוע הדיבור מבטלת את הלגיטימיות של הדיבור, ובעצם משחררת את הצופה מן הצורך להתייחס למפגש עם המחבלת ולרגשות שעורר אצלו מפגש זה. (א) "אנטי-אתוס": הנמכת מעמד הדובר: תגובות רבות של צופים מתייחסות להנמכת מעמדה של המחבלת תוך כדי הדגשת מאפיינים שליליים באישיותה (תגובות אלו הופיעו בתשובה לשאלות 1-2, הנוגעות ליחס למרואיינת. הנוסח המלא של השאלות מצוי בנספח):

היא בן אדם עם שריטה [...] משהו משובש אצלה (מרואיינת 29).

[...] וחוץ מזה היא לא מבינה כלום (טוב, לא כלום, אבל הרבה היא לא מבינה) (מרואיינת 16).

היא נמצאת בתוך מין טירוף כזה שהיא בכלל לא מבינה עד הסוף מה היא עושה ולמה (מרואיינת 18).

פשוט לא אדם חכם וחושב (מרואיין 53).

המחבלת לא נראתה לי מאפיינת אלא סתם אישה טיפשה (מרואיין 54).

אישה לא חכמה כל כך (מרואיין 55).

ייחוס הטיפשות, הטירוף או ה"סריטה" (פגם מנטלי או קוגניטיבי) למחבלת המרואיינת מותיר בידי הצופה רווח ברור: הנמכת מעמדה של המחבלת מונעת מן הצופה את הצורך להתמודד עם דבריה כשווה מול שווה; כך נחסך ממנו גם הצורך להתמודד עם הרגשות שנתהוו בו בזמן הצפייה, שכן המרואיינת מוגדרת כמי שאיננה "ראויה לתגובה".

(ב) "אנטי-פתוס": שלילת אמינות המסר: האסטרטגיה הפשוטה ביותר לשלילת דברי המחבלת אינה מחייבת התמודדות לוגית עם תוכן הדברים. לשם כך די בשלילה מוקדמת שלהם באמצעות האשמתה בעמדה בסיסית שיש בה כוונות שקריות וחוסר כנות ובאמצעות הצגת דבריה כמניפולציה מכוונת. ה"אנטי-פתוס" מכוון לשלילת כנות דבריה של המרואיינת, ובכך מונע את העימות הישיר עם ממד התוכן. ואכן, אסטרטגיה זו באה לידי ביטוי בתגובות רבות של הנבדקים המייחסות למחבלת תכונות אלו:

היא שקרנית [...] קל לראות את זה (מרואיינת 17).

היא שיחקה אותה תמימה וצודקת! (מרואינת 22).

היא מתעלמת מהמציאות והולכת בעצימת עיניים בדרכה (מרואיין 55).

תיג דבריה של המרואינת כשקר, כעיוורון, כהעמדת פנים או כמניפולציה מאפשר לצופים להימנע מן הדיסוננס שמסרים אלו טומנים בחובם ולהפחית את הדילמות ואת המתחים שההזדהות עם דברי המרואינת המחבלת יכולה לעורר בהם, הצופים.

(ג) "אנטי-לוגוס": ערעור על תוכן הדברים: בקטגוריה זו מתייחס הצופה ישירות לתוכן דבריה של המחבלת המרואינת. תגובה זו מעניינת במיוחד, שכן היא פותחת פתח לבחינת תגובות המרואינים לטיעונים שמציגה המחבלת. כך אפוא ניסחו המרואינים את תשובותיהם לשאלה 3 (ראו נספח), הנוגעת להערכתם את הצלחת הריאיון או את כישלונו:

כנגד כל טענה שהיא אמרה – יש טענה מקבילה אף יותר טובה!
(מרואינת 11).

ההסברים שלה היו מטומטמים, בלשון המעטה (מרואינת 20).

היא דיברה דברים לא הגיוניים (מרואינת 2).

סותרת את עצמה ואומרת דבר והיפוכו (מרואינת 17).

אמרה דברים לא קשורים – וללא כל הגיון (מרואינת 20).

זרקה סיסמאות טיפשיות ולא ענתה לעניין (מרואיין 54).

חסרת חשיבה הגיונית (מרואיין 55).

הערעור הלוגי על הטיעונים של המרואינת מאפשר לצופים להימנע מדיסוננס ומשינוי עמדות בעקבות חשיפה לטיעונים אלו, זאת גם אם במישור האישי והרגשי הריאיון עורר אצלם חמלה ואהדה כלפי המרואינת.

אסטרטגיות ניתוק

דרך נוספת להתמודד עם ההזדהות והחמלה כלפי המחבלת שחווים הצופים בריאיון היא ניתוק בין קבוצת המחבלים הכוללת, הנתפסת באופן שלילי לחלוטין, ובין המחבלת המסוימת הזו, המעוררת גם רגשות חיוביים. ניתוק זה מאפשר לגיטימציה לרגשות החיוביים כלפי המחבלת תוך כדי שימור העמדות

השליליות כלפי המחבלים בכללותם. מדברי הצופים עולה כי הניתוק נערך בשתי אסטרטגיות שונות: (א) הנמכת אשמה, (ב) המחבלת כאישה וכאם.

(א) הנמכת אשמה: בניתוח התגובות לריאיון אפשר לזהות דפוס ברור של הנבדקים: בתשובותיהם הם נוקטים פיצול מודע בין דמותה של המחבלת, המוצגת כלא אחראית למעשיה, ובין קבוצת המחבלים ה"משלחים", אשר שיגרו אותה לפעולת הטרור. בכך ניטלות האחראיות והאשמה מן המחבלת ומוטלות על "האחראים האמתיים". כך, ההרגשות החיוביות המתעוררות בריאיון מיוחסות למחבלת המסוימת, הנתפסת כבעלת אחריות מופחתת לדבריה ולמעשיה, בעוד שהעמדות השליליות כלפי האשמים "האמתיים", אשר שיגרו אותה לפעולת הטרור, נשמרות ואולי אף מתחזקות. דוגמה להתייחסות זו למחבלת כאל אחת ששטפו את מוחה אפשר לראות בדברי המשתתפים בקבוצת המיקוד (קבוצה 1):

מנחה: מה אתם חושבים על הטיעונים אותם מציגה המרואיינת?
 עינת: בכל התשובות שלה יש כאלה דברים שהכניסו לה לראש בכל השנים. וכששאלו אותה שאלה יותר הומנית – מה שהמראייני ניסה לעשות, והוא הצליח רק בשאלה אחת – על זה לא היה לה מה לענות. היא חשבה על זה יותר מכמה שניות.

טליה: למשל, בדבר הכי טכני שהוא שאל אותה, האם נשים זה דבר חדש בהתאבדות, והיא פתאום לא ידעה לענות לו [...] והבנתי שכל מה שהם עושים לה זה לאישה שבעצם לא יודעת עד הסוף מה היא עושה.

עינת: ברור שלא. נראה לי שזו הסיבה שהיא עשתה את זה. היא לא מבינה. בעצם אולי היא כן מבינה... כאילו... אין לה משהו אחר בראש... רואים את זה בריאיון שהיא לא יודעת מה היא רוצה מעצמה, ולא אכפת לה מה הוא שואל אותה, ומה היא עונה, ואם היא יוצאת טמבלית.

אמיר: וזה בניגוד למה שהייתי מצפה, שהיא תהיה כזאת קיצונית, שהיא תצחק ותתעצבן. היא הייתה רגועה כזאת, ובינונית.
 עינת: זה בדיוק האנשים שהם לוקחים, הכי בינוניים. אם הם היו חזקים יותר, לא היו לוקחים אותם.

טליה: שאלו אותה על החינוך הדתי, ומה אומרים באיסלאם על הנשים. היא לא ידעה מה לענות. זה בדיוק הקטע שמסבירים להם על האיסלאם, בדיוק החלקים שרוצים, שהרי באיסלאם כתוב הרבה דברים, כמה אסור לפגוע בחפים מפשע, וכתוב גם שצריך להילחם בכופרים, ובדיוק לוקחים את הפסוקים והסורות האלה ומשליכים את זה עליהם.

כאמור, ניתוק הקשר בין המחבלת המסוימת ובין קבוצת המחבלים הכוללת מטיל את האחריות על "האחרים", על "האחרים האמתיים". אסטרטגיית ניתוק זו מחוללת תפיסה דיכוטומית בדבר הפיצול בין "אשמים" ובין "נגררים", המחייבת התייחסות מחדשת למחבלת: היא אדם חלש, אישיות תמימה שנפלה בפח או אף קרבן.

(ב) המחבלת כאישה וכאם: מעיון בדברי הנבדקים עולה שהעובדה שבריאיון הוצגה מחבלת פלסטינית שהיא אישה ואם לילדה קטנה מהווה גורם משמעותי להיווצרות הדיסוננס. מצד אחד עובדה זו משפיעה על תהליכי הפרסונליזציה, וללא ספק מגבירה את רמת ההזדהות החיובית עם המרואיינת. חשוב לציין שעובדת היותה אישה ואם זוכה להתייחסויות רבות מאוד, הן במשובים הן בקבוצות המיקור, זאת למרות שהצופים לא נשאלו על כך מפורשות:

מחבלים נראו לי מפלצות מפחידות, ועכשיו ראיתי שאלו גם נשים, עם גוונים בשיער ועם משפחות [...] אבל עדיין הדברים שהיא אמרה היו שקרים ושטויות (מרואיינת 17).

זה בכל זאת גורם לאהדה כשאתה רואה אדם ובמיוחד אישה מדברים בשקט, בהיגיון, על מעשיהם (מרואיינת 52).

אישה פשוטה לגמרי וגם יפה (מרואיינת 54).

קל אפוא לראות כיצד היבט הנשיות מגביר את ההזדהות עם המרואיינת ואת האהדה לה. מצד אחר עובדת היות המחבלת אם לבת גוררת גם מבט מהופך: יש התייחסויות רבות לפרט זה לכל אורך השאלונים, אולם כגורם לתגובה שלילית דווקא, ולעתים אף כ"הוכחה" לאשמתה:

רק מדברים קטנים – לא רק שלא אכפת להם להרוג אנשים חפים מפשע – אלא גם לא אכפת להם מהמשפחה שלהם (מרואיינת 5).

אין לה שום רגש אפילו לא לבת שלה (מרואיינת 18).

הרגשתי שנאה ואי-הסכמה מוחלטת על איך שהיא חושבת ומדברת – לא רק בקטע הפוליטי והדתי אלא גם על איך שהיא דואגת לבת שלה וחוסר האכפתיות שלה מחיי אדם. היא התנהגה באדישות מוחלטת לכל דבר שקשור בחיי אדם, גם של עצמה ושל הבת שלה (מרואיינת 20).

בקשר למה שאמרה – זה נראה לי טיפשי, כאילו החלטה סתם. היא לא "בקיאה" בנושא – דבר שאפשר לצפות מכן אדם שהולך להתאבד [...] ומאותו מקום גם לא איכפת לה מהבת שלה (מרואיין 53).

הזהות של המרואיינת כאישה וכאם מהווה אפוא רכיב קריטי בעיצוב דימויה בשני קטבים: מצד אחד הזהות הנשית שלה יוצרת כלפיה קרבה ואהדה, ומצד אחר היותה אם והניכור שהיא מפגינה כלפי בתה, כפי שתופסים זאת הצופים, יוצרים הרחקה ומאפשרים את תיוגה כלא אנושית דווקא, כפי שאומר אייל בקבוצת המיקוד: "היא לא אימא אמתית". בהקשר זה מעניין לבדוק אם יש הבדל מגדרי בקרב הנבדקים בהתייחסות לזהות הנשית והאימהית של המרואיינת. השוואה זו אינה מתאפשרת במחקר הנוכחי בשל חוסר האיזון המספרי בין הנבדקים לנבדקות באוכלוסיית המחקר, כפי שהוזכר לעיל.

אסטרטגיית אשמה ביחס לתפקוד המראיין שינוי בצלע B1 (מחבלת-תקשורת)

מקומו של התייווך התקשורתי באקט הריאיון תופס מקום נרחב בתגובותיהם של הנבדקים. התייחסויות אלו כוללות האשמה כפולה של המתווך התקשורתי בייצוגה של הטרוריסטית: האשמה סגולית כלפי המראיין המסוים, הנתפס כמי שמפגין אהדה רבה מדי באשר לעמדות המחבלת, והאשמה עקרונית כלפי התקשורת בכללה באשר לחוסר הלגיטימיות שבעצם מעשה הריאיון ושידורו (קבוצת מיקוד 2):

מנחה: נסו לתאר את הרגש המרכזי כלפי המרואיינת שעלה אצלכם במהלך הצפייה.

אלי: הרגשתי כלפיה כעס, כי אתה רוצה לענות לה בכעס. זה מתקשר לעניין של המראיין. הוא שואל אותה שאלות עדינות, ואתה רוצה לענות לה בכעס. אני רוצה לשמוע את התגובה שלה להאשמות שלי.

חיים: גם מה שעצבן אותי שהיא תקפה, והמראיין המשיך באותו טון רגוע. הוא לא באמת ענה לה בטון תקיף.

שחר: כי הוא מראיין, ומראיין לא צריך להביע דעה.

חיים: הוא עדיין צריך להביע את דעתו.

אלי: אם אתה מביא דעות קיצוניות של המרואיין, ואתה מראיין, לפחות תהיה מהצד השני, כדי למתן את זה.

שחר: זה לא שאני לא כועס על המראיין, אבל מהרגע שהוא אמר "את טרוריסטית!" ולא אמר "הם חושבים כך", הוא מערב מה שהוא חושב,

והוא מוריד מהערך שלו כמראיין. מראיין צריך להיות ניטרלי. גם אם הוא מביא דעות מצד שני, הוא בכל זאת מראיין. חיים: הוא לא באמת ניסה לתקוף. הוא דיבר בטון רגוע. לא באמת אכפת לו. הוא עושה את העבודה שלו בתקשורת. הוא היה צריך להיות טיפה יותר קשוח. אריאל: אני גם כעסתי עליו, לא רק בקטע של לתקוף, אלא הוא שואל שאלה, והיא לא עונה – שיגיד לה "את לא עונה".

למעט נבדק אחד (שחר), המציג עמדה רכה ומורכבת יותר מזו של חבריו, הקבוצה כולה תוקפת בחריפות את תפקודו של המראיין ומביעה כעס על התנהלותו מול המרואיינת. מכיוון אחר מגיעה התנגדות נוספת הנוגעת ליחסם של הנבדקים לעצם הלגיטימיות של אקט הריאיון ולתפיסת עצם קיומו כמבטא הטיה מוקדמת של המראיין. הנה כך ענו נבדקים בתשובה לשאלה בנוגע לעמדתו הפוליטית של המראיין (שאלה 4, ראו נספח):

מי שבכלל מסכים/רוצה לראיין אישה כזאת לא ימני – המחבלת לא שווה את זה!!! (מרואיינת 11).

רואים שהוא נגד ההתאכרות של המחבלים, אבל עצם זה שהוא הגיע לראיין אותה ולדבר אתה מעיד על זה שהוא בעצם שמאלני, שבכלל מעניין אותו מה היא חושבת (מרואיין 60).

קונפליקט הזהות הכפולה נדון רבות בספרות, והוא מעמת את הזהות הלאומית של העיתונאי כאזרח המדינה שבה הוא חי עם זהותו ומחויבותו הפרופסיונלית (לדוגמה Zanderg & Neiger, 2005). מתברר שעצם קיום הריאיון נתפס אצל הצופים כנקיטת עמדה בקונפליקט מצד העיתונאי המראיין. במובן זה, שלילת הלגיטימיות של ריאיון מסוג זה מאפשרת ניתוק של הצופים מן הצורך להתמודד עם הרגשות הנובעים מן הצפייה בריאיון, כפי שמבטא זאת אחד הנבדקים: "עצבן אותי שהריאיון כאילו הפחית את חומרת המעשה וגרם לזה להישמע דבר יותר הגיוני [...]". כך מוסברת ההרגשות החיוביות שהרגיש הצופה כלפי המרואיינת והמוצדקות כ"תוצר לוואי" של אקט הריאיון הפסול. שלילת הלגיטימיות של הריאיון מאפשרת להפחית במשמעות הרגשות החיוביים שהריאיון מעורר כלפי המרואיינת, ובכך לרכך את קונפליקט ההזדהות של הצופים.

אסטרטגיית השלכה ביחס לכלי התקשורת

שינוי בצלע B2 (תקשורת-עצמי)

פתרון הקונפליקט דרך צלע B2 כולל רפלקסיה כלפי ההשפעה התקשורתית על הצופה עצמו בפרט ועל צופי הטלוויזיה בכלל. הפחתת הדיסוננס בציר זה יכולה להתבצע באמצעות הודאה במגבלות היכולת האישית לעמוד נגד המניפולציה התקשורתית או באמצעות ייחוס עוצמות גבוהות ליכולת השפעתה הרגשית של התקשורת ככלל.

בשאלות 7 ו-9 (ראו נספח), התבקשו הנבדקים להתייחס לאופן שבו הם תופסים את הפוטנציאל של הריאיון לשנות במידת מה את עמדותיהם של צופים. מתברר שגם כאן אנו מוצאים תמונה מורכבת. מצד אחד סוברים נבדקים רבים כי לריאיון הטלוויזיוני יש יכולת גבוהה לשנות את עמדותיהם של הצופים, ובייחוד בני נוער. כך לדוגמה מתבטאים חברי קבוצת מיקוד 1 ביחס לשאלה על אודות השפעת הריאיון על "בני נוער אחרים":

דניאל: אני חושב שבני נוער, חצי מהאנשים שמסתכלים בזה זה עושה להם משהו [...] כי בני נוער שאין להם עדיין דעה מגובשת עד הסוף, זה כאילו יכול להשפיע עליהם. אני לא חושב שזה ייקח משהו ממש ימני ויהפוך אותו ממש שמאלני.

ליו: נראה לי שהבעיה בתקשורת שהיא פונה לקהל יעד נורא רחב, ואם מסתכלים על ישראל, אי-אפשר לבחור מי רואה את זה. ויש אנשים שבולעים את זה, וזה יכול להשפיע על התת-מודע. אבל זה כן חשוב, ואולי זה חשוב כי זה מעניין אותי להבין למה הם הולכים לפיגועים. אם נבין אולי נוכל לעצור את זה. אבל אולי צריך תקשורת יותר מבוקרת, כמו ספרים. אם יש ספר שחוקר איך אנשים הולכים להיות מחבלים מתאבדים, הריאיון הזה עם ניתוח [...] כשמישהו קונה ספר, זה לא סתם שמשעמם לך. רחלי: בספר תהיה השפעה גדולה יותר על הקורא מצד המראיין. אפשר לערוך.

דניאל: בספר זה עניין של ידע ופחות מניפולציה רגשית. מי שקורא את הספר הוא מודע יותר, הוא עם שכל. אדם שסתם צופה בזה הוא לא ילך לקנות ספר.

מירי: כל דבר בטלוויזיה זה בעיה.

מצד אחר, בהתייחסות ישירה של הנבדקים לעניין כוחו של הריאיון לחולל שינוי בעמדותיהם שלהם יש הכחשה כמעט מוחלטת של יכולתו של הריאיון לייצר שינוי עמדות. כך לדוגמה דבריהם של אמיר ומירי מקבוצת מיקוד 1:

מנחה: עליכם, באופן אישי, הריאיון השפיע?
אמיר: לי הריאיון לא שינה את מה שאני חושב כלפי המצב. וגם לא כלפי מחבלים. עדיין הדימוי של המחבל עם הזקן נשאר לי. הייתה את המחבלת כאן, והייתה המחבלת ממסעדת "מצה" שגם את הדימוי שלה יש לי בראש: מחבלת בת 23, אלמנה, ואותה אני זוכר. וזה לא שינה לי.
מירי: אני לא חושבת שבגלל שאני לא מגובשת בדעות הפוליטיות שלי אז אני יותר מושפעת מהריאיון הזה. אני לא יודעת מה עם אנשים אחרים, אבל אני לפחות חושבת "די להכניס לי כל מיני דברים מכאן ומכאן", כי אני חושבת כל כך הרבה דברים [...] בעיקר בישראל אנשים כל כך קיצוניים בדעות שלהם, כלום לא ישפיע עליהם. כשאתה מדבר עם מישהו אפילו הקשבה לדעות שלו אין. וזה בקושי משפיע עליך. אנשים בכיתה ו יודעים כבר מה לעשות ואת הדעות שלהם. אדם צריך להתבשל ולחשוב על דברים.

בשאלונים רבים, בתשובה לשאלות על אודות השפעת הריאיון (שאלות 7-8) תולים הנבדקים את הסיבה שראיונות כאלה אינם משפיעים עליהם בכך שלהם עצמם יש היכרות מוקדמת עם הערבים בישראל, עם מחבלים ועם עמדותיהם:

הם [אנשים אחרים] לא מכירים מה באמת קורה אצל הערבים... ובקלות זה משנה את דעתם על הערבים (מרואיין 56).

כלפי הוא לא הצליח כי ידעתי כמה דברים מראש, אבל אדם אחר אולי שפחות מתעסק ומזיז לו מהעניין הזה יכול בהחלט להשתכנע קצת (מרואינת 11).

אפשר לראות כיצד נבדקים רבים מפרידים את עצמם משאר הצופים הפוטנציאליים בריאיון כזה. לדעת נבדקים אלו, הם עצמם אינם מושפעים מן הריאיון, למרות פוטנציאל ההשפעה הגדול של הטקסט, אך הם מאמינים כי "אחרים" יהיו מושפעים מריאיון כזה. זו הדגמה ברורה של "אפקט האדם השלישי" (Davison, 1983; Perloff, 2002), שבו הצופה מסיר את פוטנציאל ההשפעה התקשורתית ממנו ומשליך אותו על הצופה האחר. במקרה שלנו מסייעת אסטרטגיה זו להפחית את הדיסוננס שיכול להתעורר בצופה בעקבות הצפייה בריאיון. האפשרות שהצפייה גורמת לשינוי עמדות ממשי ומייצרת עמדות חיוביות כלפי המחבלת המרואינת וכלפי מחבלים בכלל מורחקת מן הצופה עצמו ומושלכת על צופים אחרים.

דיון ומסקנות

ממצאי המחקר מציגים דיסוננס בתגובתם הרגשית של הצופים לריאיון. דמותה של המחבלת המרואיינת והופעתה על המסך העלו בצופים רגשות עוינות קשים, כגון כעס ושנאה, ועם זאת העידו צופים רבים על סימפתיה כלפיה, ובעיקר חמלה ורחמים. אפשר אפוא לראות שקונפליקט הזדהות ממשי קיים גם בקרב קבוצת הנצים. בכך מדגימים ממצאים אלה את טענתם של ליבס וקמפף (2007א) בדבר האפקט החזק של החשיפה לצד האנושי של האויב דרך טקסטים תקשורתיים מן הז'אנר הפרסונלי. הרגשת הצד האנושי ומעורר האמפתיה של האויב אכן יוצרת דיסוננס חזק בצופים, גם (ואולי בעיקר) בקרב בעלי האוריינטציה הנצית. בהינתן זאת, מחקר זה מחדש את חידושו: הוא מראה כיצד מנהלים הצופים את הדיסוננס שלהם באסטרטגיות שונות של "קריאה מתנגדת" (Hall, 1980), המסייעות להם להכיל ולרכך את הקונפליקט.

האסטרטגיות שתוארו בממצאי המחקר, הנמכת מעמד המחבלת בעיני הצופה או הנמכת האשמה המיוחסת לה תוך כדי "ניתוקה" ממכלול קבוצת הטרוריסטים, מאפשרות לצופה הפרדה בסיסית בין האידאולוגיה ובין האדם. הצופה מנתק בין האדם (המחבלת) שעמו הוא נפגש ובין דבריה והאחריות למעשיה, המושלכים על המשלחים, אשר שיגרו אותה למעשה הטרור. ממצא זה תואם את טענותיהם של ליבס וקמפף (Liebes & Kampf, 2004), המסיקים מניתוח טקסטואלי שהז'אנר העיתונאי הפרסונלי בתחום הטרור מתאפיין בניתוק בין דמותו (או שמא צריך לומר דימויו) של המחבל ובין מעשי הטרור שביצע. לטענתם ניתוק זה יכול להתרחש אצל הצופים בגלל חשיפה לז'אנרים אלה. המחקר הנוכחי ממשיך את עבודתם של ליבס וקמפף בכך שהוא מראה כיצד אכן מתרחש בפועל, גם אצל הצופה, ניתוק בין המחבלת המרואיינת ובין מעשיה, כתגובה לחוויית הצפייה בריאיון וכאסטרטגיית התמודדות עמה.

אסטרטגיית הניתוק שבה משתמשים הצופים בריאיון ניתנת להמשגה גם באמצעות "תאוריית הרצף" (the continuum hypothesis), אשר שהציעו טג'פ'ל ותלמידיו (לדוגמה (Tajfel & Turner, 1986)). על פי תאוריה זו, אפשר לראות כל אינטראקציה בין שני יחידים או יותר כאילו היא מתקיימת בנקודה על פני רצף דו-קוטבי, שבקצהו האחד נקבעת האינטראקציה במלואה באמצעות היחסים הבין-אישיים והתכונות האינדיבידואליות, והיא אינה מושפעת מקבוצות חברתיות או מקטגוריות שאליהן משתייכים היחידים, בעוד שבקצהו האחר מתקיימות אינטראקציות בין שני יחידים או בין קבוצות של יחידים הנקבעות בצורה מלאה באמצעות שייכותם של היחידים לקבוצות החברתיות ולקטגוריות השונות, והן (האינטראקציות) אינן מושפעות מן היחסים האישיים או הבין-אישיים. טג'פ'ל

משער שבמצבי קונפליקט יפעלו שתי הקבוצות קרוב לקוטב הבין-קבוצתי ולא לקוטב האישי. לדעתו תופעות כמו דה-פרסונליזציה, דה-הומניזציה וראייה סטראוטיפית הן חלק מתופעה כללית יותר: היעדר התייחסות לחברי הקבוצה האחרת כאל אינדיבידואלים נפרדים, היעדר המתרחש במיוחד במצבים אלו. אולם תגובות הצופים לריאיון מראות כיצד המגע הפארה-סוציאלי, דרך המדיה, עם המחבלת המרואיינת, הוא המאפשר דווקא דינמיקה הפוכה: התייחסות למחבלת המרואיינת באופן אישי ולא סטראוטיפי, וזאת על אף ההקשר שבו מתרחש הריאיון: סכסוך חריף בין הצדדים.

ביקורת משמעותית של הצופים כלפי הריאיון נוגעת לעצם הלגיטימיות של אקט הריאיון. בקרב רבים מן הנבדקים נתפס הריאיון עם המחבלת כאקט פסול. אולם מעניין לראות שההתנגדות איננה בשל הבמה שזוכה לה הטורויסט כדי לשאת מעליה את דברו. הביקורת מתמקדת ברובה בעצם הדיבור הישיר בין המראיין ובין המרואיינת המחבלת, אקט הנתפס כבלתי ראוי. עצם קיומו של ריאיון עם מחבלת נתפס ככרוך בלגיטימיות, בהבנה ואולי אף בהשלמה כלשהן ביחס למעשי הטרור (ליבס, קמפף ובלום-קולקה, 2006).

הפילוסוף מרטין בובר מגדיר אקט של תקשורת כמערכת שבה היחס הבסיסי הוא "כשאחד מתכוון כלפי השני באשר הוא 'אחר', 'אחר' מסוים ומיוחד, כדי לבוא בקשר הבנה איתו בספירה המשותפת לשניהם ויוצאת ועוברת את רשות היחיד של שניהם" (בובר, 1965, עמ' 110). על פי בובר, כל תקשורת הנה לא רק חליפין של סימנים לשוניים, אלא התכוונות מודעת כלפי קיומו של האחר, "זיקה המאשרת את קיומו הסינגולארי [פרטני] של האחר" (שם, שם). בהתאם לכך נתפסת אצל הצופים עצם הישיבה של המראיין מול המחבלת המרואיינת כעין אישור להווייתה ולמעמדה של המרואיינת כפרט ייחודי. צופים הרואים את הריאיון כאקט פסול שוללים אפוא את הלגיטימציה שמעניק עצם קיום הריאיון לדמותה של המחבלת, ובהשלכה – אף למעשיה.

שלילת הצופים את אקט הריאיון אינה מתייחסת רק לכך שהריאיון מעניק לגיטימציה לטרוריסטים. הריאיון מעניק למחבלים גם "פנים". המהפך – המתרחש במסגרת הריאיון והמתואר בפי חלק מן הצופים, ואשר בו מוצבת במקום הדימוי השגור והצפוי של המחבל "המזוקן, הפנאטי" דמות של אישה עדינה ובעלת "פנים" – כרוך בתגובה אמביוולנטית ובעירור רגשות אמפתיה אצל הצופים.

לדיון בהשלכות של יצירת ה"פנים" לטרוריסט יש זיקה לשאלה האתית שהפילוסוף הצרפתי עמנואל לווינס דן בה. על פי לווינס, היחס אל האחר מתגלם במפגש עם הפנים שלו. הפנים הנם יותר מדיוקן או פרצוף; הם אלה החושפים את ה"אחרות" של האחר. אולם לדעת לווינס, פנים אלה אינם משמעותיים משום

שהם מייצגים אחר כלשהו, אלא משום שהם פונים אליי: הם מציגים דרישה המהווה צו המוסרי והקוראת לי לפנות אל פנים אלו, ליצור שינוי בהתייחסות שלי כלפיהם, לקבל אחריות כלפיהם ולא להישאר אדיש ביחס להופעתם מולי (Levinas, 1979).

לדעת לווינס, יחס זה אל הפנים של האחר מבטא גם את מהותה של התקשורת: מבחינתו, התקשורת איננה מתמצה במסירת התכנים, כממד הנאמר, אלא היא כוללת גם את אירוע האמירה, את העובדה שהתכנים ממוענים למישהו ואת היותו של האחר מושא האמירה. ההבחנה הלשונית שנוקט לווינס בין ה"אמירה", המבטאת את עצם התקשורת והמפגש, ובין ה"נאמר", המתייחס לתוכן של אותו מפגש, הופכת את פעולת התקשורת לאירוע של התקרבות והתייחסות: "יחס הקרבה [...] שבו כל העברה של מסר, יהא אשר יהא, מתכוננת מלכתחילה, הוא השפה הראשונית, שפה ללא מילים או היגדים, תקשורת טהורה" (Levinas, 1987, p. 119).⁹ ברוח זו אפשר לומר ששלילת הלגיטימיות של אקט הריאיון עם המחבלת נובעת מהתנגדות לביצוע אקט המבטא בעצם מהותו התקרבות והתייחסות אל המחבלת ואל מעשיה.¹⁰

משמעותה של ביקורת זו נוגעת לשאלות בסיס באשר לתפיסת מקצוע העיתונות ולתהליכי שינוי המתרחשים בשנים האחרונות בערכיהם הפרופסיונליים של העיתונאים ובהשפעתו של השיח הפוסט-מודרני. דיון בעניין זה, החורג ממסגרת המחקר הנוכחי, צריך להתייחס הן לשדה הטרור הן לשדה הפשע, אשר גם שם מקבלים ה"פנים" האחרים זמן מסך דומיננטי.¹¹

לצד הנושאים החשובים העולים לדיון בשאלת הריאיון והשלכותיו יש למחקר זה מגבלות אחדות הנובעות קודם כול מן המערך המחקרי המצומצם שהוא מציג. מערך הכולל ריאיון אחד לוקה ביכולת הכללה של ממצאיו. בשל כך מומלץ כי מחקרים עתידיים יבדקו את תגובותיהם של צופים לראיונות נוספים, אולי אף לראיונות במדיה שונים (ראיונות ברדיו וראיונות בעיתונות מודפסת ומקוונת), וזאת כדי לסייע ביצירת תמונה מקיפה וכוללת יותר מזו. בנוסף לכך מסתכן המחקר בהטיה הנובעת מאופן איסוף הנתונים: תנאי ה"מעבדה" שבהם נערך המחקר יכולים להציב את הנבדקים בעמדה מוקדמת של רפלקטיביות וביקורתיות. בנוסף לכך, המעורבות האישית של המראיין כ"מבוגר" בקבוצות הצפייה, ובייחוד בקבוצות המיקוד, יכולה להשפיע על תגובות הנבדקים.

מגבלה נוספת של המחקר נובעת מן ההתמקדות בקהל יעד מפולח: צופים יהודיים ישראלים בעלי אוריינטציה נצית. התמקדות זו איננה מאפשרת לבדוק באיזו מידה דפוסי התקבלות דומים קיימים גם אצל צופים בעלי אוריינטציה יונית. לפיכך מומלץ לבדוק במחקרי המשך עוד ממד שלא עסקנו בו כלל במאמר זה: האם הצפייה בראיונות עם מחבלים מחוללת אפקט קצר טווח בדמות שינוי

עמדות כלפי הטרוריסטים, והאם האפקט של ראיונות אלו שונה לגבי צופים נציים בהשוואה לצופים יוניים?

כיוון חקירה נוסף, העולה מתוך המחקר הנוכחי ומחייב התייחסות מעמיקה מזו שנעשתה עד כה, נוגע לעניין המגדרי: היות המחבלת אישה ואם חזר על עצמו שוב ושוב בדבריהם של המרואיינים (ובעיקר המרואיינות) כמאפיין המעורר אמפתיה כלפיה. ממצא זה מחייב מחקר המשך שיבחן את ההבדלים באהדה המתעוררת כלפי מחבל גבר וכלפי מחבלת אישה, לאחר צפייה בייצוג שלהם במדיה.

למרות מגבלות אלו נראה שחשיבותו של מחקר זה טמונה במבט המחודש בחוויית הפרסונליזציה שחווה הצופה במפגשו המתווך עם דמות האויב ובזיהוי רכיבי הדיסוננס הנוצרים עקב חוויה זו כחלק ממשא ומתן של התקבלות טקסט טלוויזיוני בקרב צופים בני נוער. ניתוח האסטרטגיות שהצופים נוקטים לריכוך הדיסוננס מציג פן ייחודי של "התנגדות" (Hall, 1980) מורכבת ומרובדת. אסטרטגיות התנגדות אלו מגשרות בין עמדותיו המוקדמות של הצופה ובין החוויה הפרסונלית המתרחשת במהלך המבט בפניו של האויב המופיע על מרקע הטלוויזיה.

הערות

- 1 באתר <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3287309,00.html>
- 2 בהמשך הסקירה איננו עורכים הבחנה ברורה בין ראיונות עם מנהיגיהם הפוליטיים של ארגוני הטרור ובין ראיונות עם פעילי הטרור עצמם, וזאת בשל הטשטוש השכיח ביחס לתפקידים אלו בדין הציבורי והמחקרי בסוגיה זו.
- 3 במהלך פברואר 2008 בלבד רואיין נטיסי כחמש פעמים בגלי צה"ל.
- 4 באשר לקוטס-בר, מעניין לראות כיצד באחד הראיונות הוקדשה "כתבת משנה" שלמה לנושא "היחסים שנוצרו בין קונטאר לכתבת הישראלית": <http://www.nrg.co.il/online/1/> ART1/761/703.html
- 5 רבים ממאות הטוקבקיסטים שהגיבו לריאיון של חן קוטס-בר שהוזכר לעיל התייחסו בדיוק לנקודה זו. כך לדוגמה דבריו האירוניים של אחד הטוקבקיסטים: "כתבתנו הנאמנה, בנתה במשך ארבע שנים דמות של שאהיד נערץ, תוך ציפייה כמעט נואשת ליום השחרור שלו, היום בו תתפרסם כתבת התחקיר שתהפוך אותה לאורים ותומים של אובייקטיביות עיתונאית במיטבה, ותמצב אותה כמועמדת מובילה לזכייה בפרס סוקולוב הנכסף. הנה הגיע היום הגדול גברת קוטס-בר. והכתבה בה השקעת את מיטב זמנך ומרצך הופכת לחלק ראוי מפסטיבל הניצחון של החיזבאללה".
- 6 באתר <http://www.keshet-tv.com/VideoPage.aspx?MediaID=35722&SourceID=58>

- 7 המשגה דומה, בהקשר הישראלי, של הצגת אמביוולנטיות בעמדות כדיסוננס משולש שכל ציר שלו מייצג פן אחר, מופיעה בעבודתן של ליבס ובלום-קולקה (Liebes & Blum, 1994), המנתחות ראיונות עם חיילים ישראלים בתקופת האינתיפאדה הראשונה.
- 8 אמנם כוונתו המקורית של המושג "פתוס" הרטורי נוגעת רק להיבט הרגשי שממנו נובע הטיעון, אולם לענייננו הרחבנו מושג זה בהשאלה וכללנו בו גם את היחס למניעי הטיעון ולמקורם. ראו לדוגמה צורן (2002) בפרק המבוא.
- 9 לווינס מייחס הבחנה בסיסית זו לפסוק התנ"כי "וידבר ה' אל משה לאמר": הדיבור הנו אקט התקשורת הבסיסי, ההתגלות, ואילו האמירה מתייחסת לתוכנה של התגלות זו.
- 10 על היחס בין האתיקה העיתונאית וחופש הביטוי ובין משמעות ה"פנים" ראו בהרחבה אצל פינצ'בסקי (2006), וכלפי עמדתו של לווינס ראו Pinchevski (forthcoming).
- 11 הדוגמה הערכנית לעניין היא ראיון העומק של אילנה דיין עם יוסי הררי, מנהיג כנופיית רמת עמידר, בערוץ השני (11.12.2010).

רשימת המקורות

- בובר, מ' (1965), פני אדם: בחינות באנתרופולוגיה פילוסופית, ירושלים: מוסד ביאליק.
- בלום-קולקה, ש', קמפף, ז' וליבס, ת' (2003), "לדבר עם האויב?": ראיונות עם פלסטינים בתקופת האינתיפאדה השנייה, בתוך י' שלזינגר ומ' מוצ'ניק (עורכים), למ"ד לאיל"ש: קובץ מחקרים בכלשנות שימושית, ירושלים: צבעונים, עמ' 61-77.
- כהן, א' ונייגר, מ' (2007), To talk and to talkback: ניתוח הרטוריקה של שיח-תגובה (talkback) בעיתונות המקוונת בישראל, בתוך ת' אלטשולר (עורכת), עיתונות דוט קום, ירושלים: המכון הישראלי לדמוקרטיה ומרכז בורדה באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 321-350.
- ליבס, ת' ופרוש, פ' (2006), כשהאויב נכנס אליי הביתה: טרור ותקשורת בעידן העכשווי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ליבס, ת', קמפף, ז' ובלום-קולקה, ש' (2006), סדאם ב-CBS וערפאת בערוץ הראשון: ראיונות עם אויב על מסך הטלוויזיה, בתוך ת' ליבס ופ' פרוש (עורכים), כשהאויב נכנס אליי הביתה: טרור ותקשורת בעידן העכשווי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 145-178.
- ליבס, ת' וקמפף, ז' (2007), התקשורת במלחמת לבנון 2006 – מ"קורי עכביש" ל"חומה בצורה" ובחזרה: המיצוב המשתנה של העורף במלחמת לבנון השנייה, סדרת איגרתא, תל אביב: מכון הרצוג לתקשורת, חברה ופוליטיקה.
- ליבס, ת' וקמפף, ז' (2007), שחור, לבן וגוונים של אפור: פלסטינים בתקשורת באינתיפאדה השנייה, מסגרות מדיה, 1, 26-1.

פינצ'בסקי, ע' (2006), בזכות השתיקה: חופש הביטוי והאחריות לאחרות, בתוך מ' בירנהק (עורך), שקט מדברים! התרבות המשפטית של חופש הביטוי בישראל, תל אביב: רמות, אוניברסיטת תל אביב, עמ' 395-424.

צורן, ג' (2002), מבוא, אריסטו: רטוריקה, תל אביב: ספרית פועלים.

שושני, ע' (2006), השפעות החשיפה לטרור בסיקורי החדשות בטלוויזיה והתערבויות מניעתיות ראשוניות, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת תל-אביב, תל אביב.

- Berger, A. A. (2000). *Media and communication research methods: An introduction to qualitative and quantitative approaches*. Thousand Oaks: Sage.
- Carruthers, S. L. (2000). *The media at war*. New York: St. Martin Press.
- Cohen, A. A., Adoni, H., & Drori, G. (1983). Adolescents' perception of social conflicts in television news and social reality. *Human Communication Research, 10*, 203-225.
- Davison, W. P. (1983). The third person effect in communication. *Public Opinion Quarterly, 47*, 1-15.
- Dowling, E. R. (1986). Terrorism and the media: A rhetorical genre. *Journal of Communication, 36*(1), 12-23.
- Festinger, L. (1964). *Conflict, decision and dissonance*. Stanford: Stanford University Press.
- Fontana, A. & Frey, J. H. (2000). The interview: From structured questions to negotiated text. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed.). London: Sage, pp. 645-670.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language*. London: Hutchinson, pp. 128-138.
- Levinas, E. (1979). *Totality and infinity: An essay on exteriority*. Trans. A. Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Levinas, E. (1987). *Collected philosophical papers*. Dordrecht: Martin Nijhoff.
- Liebes, T. (1997). *Reporting the Arab-Israeli conflict: How hegemony works*. London and New York: Routledge.
- Liebes, T. & Kampf, Z. (2004). The P.R. of terror: How new-style wars give voice to terrorists. In S. Allan & B. Zelizer (Eds.), *Reporting war: Journalism in wartime*. London and New York: Routledge, pp. 77-85.

- Liebes, T. & Blum-Kulka, S. (1994). Managing a moral dilemma: Israeli soldiers in the Intifada. *Armed Forces & Society*, 21(1), 45-68.
- Livingstone, S. (1995). *Making sense of television: The psychology of audience interpretation*. Oxford: Butterworth-Heinmann.
- Maoz, I. (2008a). *A study of responses of Jewish-Israeli viewers to an interview with a Palestinian terrorist*. The Hebrew University: Jerusalem (unpublished manuscript).
- Maoz, I. (2008b). "They saw a terrorist" — Responses of Jewish-Israeli viewers to an interview with a Palestinian terrorist. *Peace and Conflict: Journal of Peace Psychology*, 14, 275-290.
- Perloff, R. M. (2002). The third person effect. In J. Bryaznt & D. Zillmann (Eds.), *Media effects: Advances in theory and research*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, pp. 489-506.
- Pinchevski, A. (forthcoming). Emmanuel Levinas. In J. Hannan & R. Rutland (Eds.), *Philosophical profiles in the theory of communication*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Strauss, A. & Corbin, J. (1994). *Basics of qualitative research: Grounded theory procedure and techniques*. London: Sage.
- Tajfel, H. & Turner, J. (1986). An integrative theory of intergroup conflict. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds.), *Psychology of intergroup relations*. Monterey, CA: Brooks Cole, pp. 7-24.
- Weimann, G. & Winn, C. (1994). *The theater of terror: Mass media and international terrorism*. New York and London: Longman.
- Wolfsfeld, G. (2004). *Media and the path to peace*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Zanderg, E. & Neiger, M. (2005). Between the nation and the profession: Journalists as members of contradicting communities. *Media, Culture & Society*, 27(1), 131-141.

נספח: שאלון צפייה

1. מה הרגשת כלפי המרואיינת במהלך הריאיון? מה הרגשת כלפי הדברים שהיא אמרה?
2. מה היו היחסים בין המראיין למרואיינת? איך הם התנהגו אחד כלפי השני? מה לדעתך הם הרגישו זה כלפי זה?
3. מה הייתה לדעתך מטרת הריאיון? מה ניסה המראיין להשיג? האם הוא הצליח?
4. האם לדעתך עמדותיו של המראיין הנן עמדות שמאלניות, ימניות, או שלא ניתן לדעת מריאיון זה?
5. האם הריאיון גרם לך לראות מחבלים באופן חיובי יותר? מדוע?
6. האם הריאיון גרם לך לראות מחבלים באופן שלילי יותר? מדוע?
7. מה לדעתך תחשוב תיכונסטית בגילך שגרה במקום מרוחק, על מחבלים מתאבדים, בעקבות כזה ריאיון?
8. האם לדעתך צריך לאסור פרסום ראיונות עם מחבלים ועם פעילי טרור פלסטיניים באמצעי התקשורת?
9. האם ריאיון, כתבה או סרט יכולים לשנות דעות של אנשים לגבי טרוריסטים? מדוע?

It's not TV, it's *B'Tipul* [*In Treatment*]: On the quality of discourse in *B'Tipul*

Itay Harlap*

Abstract

This article analyzes the reception of the television series *B'Tipul* (*In Treatment*, HOT3 2005, 2007) in the Israeli hegemonic discourse and the reasons the series was commonly referred to in Israel as a work of art, or to follow the common terminology in television studies as "quality television". In order to study the status of the series as "quality television", the article argues that it is necessary to look beyond the characteristics of the text and to study its context, including various intertexts, and above all paratexts and metatexts, such as promos, opening credits, reviews, articles, and interviews. In addition, there are various connections between the series and certain aspects of Israeli society that render it as possessing "quality". The article thus looks not only at some of the central elements in the series *B'Tipul*, but also at Israeli society, in which the series was created and met with such success.

* Itay Harlap (itay.harlap@gmail.com) is a doctoral student in Tel Aviv University's interdisciplinary program. He teaches television and cinema studies at Tel Aviv University and at the Sapir College.

Hybridity in Israeli television: *Arab Labor*, the first Israeli-Arab sitcom

Adia Mendelson-Maoz and Liat Steir-Livny*

Abstract

Humor and satire on Israeli television constitute a tool for examining questions regarding Israeli identity. As recognition of Israel's multicultural fabric increases, Israeli television provides new spaces for presenting segments of society that had so far been marginalized. This raises several questions, however. Are such representations of previously sidelined segments able to undermine the existing hegemony, to criticize the hegemonic perception of culture, and to put forward new alternatives or do they actually conserve and shore up the hegemony? These issues are examined via a case-study of *Arab Labor*, the first satirical sitcom written by Sayed Kashua, an Israeli Arab that places at its center Arabic-speaking Israeli protagonists and attempt to find their place in a society that pushes its Arab minority to the sidelines. We explore how *Arab Labor* represents the hyphenated identity of Arab-Israelis. We argue that the series has led to a change in how Arab-Israelis are presented on Israeli television, both in terms of the amount and nature of their visibility. The episodes we analyze center on three conflict themes that express the situation of Arab Israelis: the role of the Israeli identity card as a tool for representing hybrid identity; the attitudes towards Jewish holidays and history presenting opportunities for role-playing; and the presentation of Independence/Naqba Day – the essence of the Palestinian-Israeli conflict – as a reflection of the polysemic perception expressed in the series. The discussion of these themes is intertwined with a comparison with Kashua's literary works.

* Dr. Adia Mendelson-Maoz (adiamen@openu.ac.il) is a senior faculty member in the Department of Literature, Language and Arts, The Open University of Israel. Dr. Liat Steir-Livny (liatsl@openu.ac.il) is a lecturer in Department of Culture, Creation and Production Department at Sapir College and in Israeli Cinema at The Open University of Israel.

About boys and girls: Mapping gender and family in television programming for children in Israel

Dafna Lemish*

Abstract

Derived from a comparative international study, the findings presented in this article offer a map of representations of gender and family depicted in a sample of children's television programs broadcast on cable and satellite in Israel. As in other countries, a quantitative content analysis revealed the dominance of imported programming and the centrality of animation programs. Second, the social world presented in the programs was comprised mainly of white middle class people with almost twice the proportion of boys than girls. Third, in a majority of the programs there were very few portrayals of families of any kind, and those portrayed reinforce traditional structures which do not reflect recent social changes in the spheres of family and occupation. These findings are discussed in the context of various television genres and their target audiences. The discussion focuses on the contribution of these images to children's gender socialization as well as our understanding of this phenomenon in relation to the globalization of children's popular culture.

* Dr. Dafna Lemish (dafnalemish@siu.edu) is Professor and Chair of the Department of Radio-TV at Southern Illinois University – Carbondale and on leave from the Department of Communication, Tel Aviv University.

An encounter with the enemy: The reception of a television interview with a terrorist by Hawkish Jewish-Israeli adolescents

Hananel Rosenberg and Ifat Maoz*

Abstract

This study deals with the reception of an "interview with the enemy". Its objective was to investigate the ways in which a television interview with Shifa al-Qudsi, a Palestinian female terrorist, who was caught on her way to perform a suicide bombing in Israel, was received by a group of Jewish-Israeli youth with hawkish political predispositions, while focusing on the emotional reactions of the viewers to the televised interview. The study was conducted in the tradition of reception research with a sample of 71 high school boys and girls. The qualitative methodologies used included focus groups and open-text questionnaires that were thematically analyzed in order to understand the range of reception patterns to the communicative text. The findings present a complex picture of viewers' reactions towards the interviewee. The predominant feeling among the Jewish-Israeli viewers was a marked attitude of hostility. However, this reaction was accompanied by feelings of sympathy, pity and compassion triggered by the para-social contact with the interviewee – a fragile-looking female Palestinian. The study identifies and maps the different "softening" strategies employed by the viewers in order to resolve this emotional dissonance between hatred and compassion.

* Hananel Rosenberg (hananelr@yahoo.com) is a doctoral candidate in the Department of Communication and Journalism at The Hebrew University. Dr. Ifat Maoz (msifat@gmail.com) is associate professor at the Department of Communication and Journalism at The Hebrew University.