

רשימת מקורות

Abramson, Ronald (1978) Unpublished manuscript, notes on critical theory distributed at the West Coast Critical Communications Conference, Stanford University.

Adorno, Theodor W. (1954) "How to look at television." *Hollywood Quarterly of Film, Radio and Television*. Spring. Reprinted 1975: 474-488 in Bernard Rosenberg and David Manning White (eds.), *Mass Culture*. New York: The Free Press.

_____. (1974) "The stars down to earth. The Los Angeles Times Astrology Column." *Telos* 19. Spring 1974: (1957) 13-90.

Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer (1972) "The culture industry: Enlightenment as mass deception." Pp. 120-167 in Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (1944). New York: Seabury.

Alick, Richard (1978) *The Shows of London*. Cambridge: Harvard University Press.

Anderson, Perry (1976) "The antinomies of Antonio Gramsci." *New Left Review* 100 (November 1976 - January 1977): 5-78.

Barnouw, Erik (1970) *The Image Empire*. New York: Oxford University Press.

Bell, Daniel (1976) *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.

Blum, Alan F. (1964) "Lower-class Negro television spectators: The concept of pseudo-jovial scepticism." Pp. 429-435 in Arthur B. Shostak and William Gomberg (eds.), *Blue-Collar World*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Braverman, Harry (1974) *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in Twentieth Century*. New York: Monthly Review Press.

Czitrom, Danny (1977) "Bilko: A sitcom for all seasons." *Cultural Correspondence* 4:16-19.

Dickstein, Morris (1977) *Gates of Eden*. New York: Basic Books.

Ewen, Stuart (1976) *Captains of Consciousness*. New York: McGraw-Hill.

Gitlin, Todd (1977a) "Spotlights and Shadows: Television and the culture of politics." *College English* April. 789-801.

_____. (1977b) "The whole world is watching: Mass media and the new left, 1965-70." Doctoral dissertation, University of California, Berkeley.

_____. (1977c) "The televised professional." *Social Policy* (November/December): 94-99.

_____. (1978a) "Media sociology: The dominant paradigm." *Theory and Society* 6:205-253.

_____. (1978b) "Life as instant replay." *East Bay Voice* (November-December): 14.

Gouldner, Alvin W. (1976) *The Dialectic of Ideology and Technology*. New York: Seabury.

נילסן. קהל הצופים היה בעיקר מבוגרים ושעור החקלאים בו היה נמוך. כלומר קהל שקשה למכור אותו למפרנסים. הרי לכם שיקול דעת דמוקרטי של רשתות השידור.

7 חלקות הזמן ל"תשלומים לשעורין", למשך זמן שווים ומחושבים איתמטית, היא חלק מאותו תהליך התנוונות: בהדרגה נעלמים המתחים והפרטים בין ההפקה, הצריכה והרכות הקהל.

8 זמן התוכנית חשוב להצלחתה או לכשלונה. רשת אי.בי.סי. דחתה את הסדרה "הכל נשאר במשפחה" של ליי בטרם קנתה אותה רשת סי.בי.אס. ניסון קודם להציג בעיות של מעמד, נוע ועוני במרכזה על סדרת טלוויזיה היתה East Side, West Side משנת 1964. שבה שייק גיורי סי. סקוט תפקידו של עובד סוציאלי אפמתי שאינו מסוגל לעשות הרבה למען מטופליו. ככל שעובר הזמן מגיע העובד הסוציאלי סקוט למסקנה שבפוליטיקה אפשר להשיג את מה שאי אפשר להשיג בעבודה סוציאלית, ומתחיל בקריירה חדשה: עוזר לחבר קונגרס ליברלי. הופגז שמעות שהגיבור עומד ללדת גם כאן את מובלות הרפורמות - אך התוכנית ירדה, כנראה בשל שינויי צפייה נמוכים. ייתכן שסדרותיו של ליי, לעומת זאת, הוזיקו מעמד **מפני שהיו קומיות**: הצופים מוכיחים להסיר את מגנטי הגנה שלהם בתמורה לכמה פרצי חזק מהנים, גם אם הצחק הוא על השבונם, לפחות כשהמוניות הן סמלים נרמטיביים די-שמעיים, כארצי באוקר עצמו. כמו כן, צורת הקריירה המאשרת לנאעים לבנים ליהנות מהרציונליזציה של ארצי בלי להבין שהבדיחה היא על השבונם

9 אני משתמש במונח במובן הכללי לציון הקטגוריות הכלליות של הבידור הטלוויזיוני, כמו "מערכונים למבוגרים", "שוערים וגנבים", "סדרות על שחורים". זאתו אינו תופעה אובייקטיבית של העולם התרבותי, אלא שם מוסכם למוסכמה, ואין להופכו - כפי שנעשה פעמים רבות הן בניתוח תרבותי והן בחיי המעשה - לישות תרבותית קונקרטיית.

10 דיון זה בספרט הטלוויזיוני פורסם בצורת מאמר (Giddin, 1978b).

11 במאמר אחר אטען כי צורות של השתתפות מדומה (לרבות סרטי פולחן כמו "מופע האימים של רוקי" ו"בית החיות", לזר כותח דתיות) מתפתחות הן כדי למלא את החלל שנוצר בעקבות ירידת קרנה של פוליטיקה רדיקלית אמנה והן כדי לספק צורות כישוי פולחניות שקבוצות מנכרות אינן יכולות למצוא במסגרת התרבות הפוליטית.

12 ראה דיון המודקדק והחשוב של לייס, שהוזנה שלא בצדק, על הסוגיה הסבוכה של הצרכים (Leiss, 1976). לייס תוקף את ההנחה של אסכולת פרנקפורט, שלפיה תרבות הסחרות מספקת צורכישווא, בטענה שהצורך של הצופים באושר, בנינו, בעמידה על זכויותיהם וכדומה הוא בעל משעות אונטולוגיות. התרבות הסחרות אינה מצטיינת בצרכים (כמד אפשר לעשות זאת) אלא עומדת על כך שאפשר לספקם באמצעות קליטת סחרות. לזאת לייס, כל הצרכים המיוחדים לאדם הם חברתיים. צרכיו מתפתחים במסגרת צורה חברתית זו או אחרת. מטעון זה - וכן מדבריר הוא (Ewen, 1976), שהם מושגים מחת אך נעוים יותר - נבעות השלכות פוליטיות חשובות שאיני יכול לפתח כאן. לעניין הפטרוליות המוקדמת של צורות הבידור ראה אפטר לייחסן בשום פנים ליתעשיית תרבותי מדרגתית ולצרכים שהומצאו בידי התקשורת, ראה: Alick, 1978.

13 יש אמת רבה בטענה של בלי. מדוע אמר אני אמר "למראית עין?" כל מוזים במתקפתו על "התרבות הריבית" בהדגיש מעל הכל את השינויים בתרבות האונגרד (מפ ארס) "הפנינג", גיון קיינג', וכו'. אילו בחן את התרבות הפופולרית, יש להניח שהיה מוצא דרכים שבהן הביט תרבות הצריכה **תומכים** בהיבטים החשובים של תרבות היוצרה כדוגמה אחת לכך אי מניע את דברי על הספרט. דבריו של מוריס דיקסטין (Dickstein, 1977) על התרבות הביקורתית של שנות השישים חוטאים בשגיאה ההפוכה: הגזמה בהשיבות על התומים במרחים **אחרים** בספרות ובתרבות האונגרד.

נקודה אחת יש להבהיר: המערכת ההגמונית אינה קבועה ומוגמרת. כדי לגבור על הצורות החלופיות ולעתים גם על צורות אופוזיציוניות יש לשוב ליצירה בלי הרף, להמשיך לכפות אותה מלמעלה, להמשיך לשאת ולתת עליה ולהלהל. במלים אחרות: קונפליקטים חברתיים חשובים מועתקים אל תוך המערכת התרבותית, שבה התהלך ההגמוני ממסגרתם, על תוכנם ועל צורתם, עד שיתיישבו עם מערכות משמעות דומיננטיות. חומר חלופי נספג בקביעות: הוא נקלט בגוף הייצור התרבותי. מדי פעם נפגש אפשר שחומר אופוזיציוני יצליח שלא להתעכל. חומר זה מסולק מהשיח של אמצעי התקשורת ומוחזר אל שולי התרבות שמהם יצא, אך יסודות ממנו נספגים בצורות הדומיננטיות.

מבחינה זו, הסדרה "שורשים" היתה צורה חלופית, שהציגה עבדים כעובדות בלתי מעוררות בהיסטוריה האמריקנית, שחורים כקרבות אנוש, אך בכל זאת בני אנוש. אחרי ככלות הכל, ייתכן ששולט בסיפור רעיון הסיכוי להתקדמות במעלה הסולם החברתי: התוצאה הסופית של הסבל היא החירות. תת-הכותרת של ספרו של אלכס היילי היא "יתולדותיה של משפחה אמריקנית", אך גרסתה של רשת אי.בי.סי. נשאת את הכותרת המתהדרת בעצמה: "צחונה של משפחה אמריקנית". קשה לקבוע חד-משמעית איזה מן הסיפורים גובר; כך או כך קיים מתח, מאבק, בין הסבל הקולקטיבי לבין צחונה של משפחה אחת. מאבק זה הוא גורם החיכוך בגללי המערכת ההגמונית.

וכל החיכוך הפנימי הגלוי בתחום הביזור הטלוויזיוני — כמו בתחום בתי הספר, המשפחה, הדת, המיניות והמדינה — מגלה אמת עמוקה יותר על התרבות הבורגנית. לפחות בארצות הברית, האידאולוגיה ההגמונית מורכבת וסופגת מאז. היא נשאת הגמונית רק משום שהיא סופגת ומבייית את ההגדרות הסותרות של המציאות ואת הדרישות ממנה. מבחינה זו, האידאולוגיה ההגמונית של הקפיטליזם הליברלי שונה בתכלית מהאידאולוגיות של החברות הקודם-קפיטליסטיות, ומהאידאולוגיה הדומיננטית של משטרים אוטוריטריים, סוציאליסטיים או פשיסטיים. מה שמאפשר לה לספוג ולביית את הביקורת אינו משום מקרי וטפל אלא לב-לבה של האידאולוגיה הקפיטליסטית. **האידאולוגיה ההגמונית של החברה הקפיטליסטית הליברלית נתונה בקונפליקט עמוק ומהותי מכמה וכמה בחינות.** כטענתו של דניאל בל (Bell, 1976), היא דוחקת בני אדם לעבוד קשה אך מלמדת שהסיפוק האמיתי טמון בנאני, המגלם למראית עין ערכים המנוגדים לעבודה.¹ במישור עמוק יותר, בלב האידאולוגיה הקפיטליסטית הליברלית קיים מתח בין אישור הסמכות הפטריארכלית — המקודשת היום במדינת הלאום — לבין אישור ערכו של הפרט והגדרתו העצמית. האידאולוגיה הבורגנית, על כל התנגדותיותה, היתה מלכתחילה סתירה פנימית — היא העלתה על נס את "החיים, החירות והרדיפה אחר האושר" או "חירות, שוויון ואחוזה", כאילו אידאליים אלה מתיישבים זה עם זה, ואפילו תלויים זה בזה, בכל זמן ובכל מקום, כפי שהיו לגבי קבוצה מהפכנית אחת בזמן מסוים ובמקום מסוים. אך כל התנועות האנטי-בורגניות לוחמות דווקא בשם החירות, השוויון או האחוזה (בזמן האחרון מדברים על אחוות נשים). הן מנחות את האידאולוגיה הקפיטליסטית הליברלית **בשמה שלה.**

וכך נוכל להבין משום מפניוונתה של האידאולוגיה הבורגנית, וכן מוכח התמודדות. במאה העשרים נעה האידאולוגיה הדומיננטית לעבר קידוש סיפוקו של הצרכן כהגדרה הראשונה במעלה ל"רדיפה אחר האושר", ובכך הצדיקה את שלישת התאידיזם בכללה.

הדבר ההגמוני באידאולוגיה הקפיטליסטית הצרכנית הוא עצם הרעיון שאפשר לקיים את האושר, החירות, השוויון או האחוזה באמצעות הטובין הפרטיים הקיימים לצורותיהם, תחת עינה המגוננת והמיטיבה של מדינת הלאום. זה לב-לבה של האידאולוגיה, והוא הדבר שאינו משתנה שינוי מהותי ואין עליו עודוין בבירור המשוך בטלוויזיה, וביתניים ממשליכים המתחרים הפנימיים להתקיים ואף מחריפים:

הערות

- 1 אנדרסון עיון בכתיבי גרמני בקפידה כדי לברר אי-בהירות זו ואחרות בטקסטים הכלליים ולפעמים אופיים של גרמני. גרמני כתב בשבתו בכלל הפשיסטי, הוא חשש מן הצנזורה ולפעמים היה חולה אנוש.
- 2 לדעתי, הגישה הספציפית המעמיקה ביותר לשאלה זו מאז גרמני, גישה המשתמשת בקטגוריות מבניות השוואתיות כדי להסביר את העלייה או ההיעדר של תודעה מעמדית סוציאליסטית, היא גישתו של מאן (Man, 1973). ניהוחו של מאן מראה לנו את התכונות המבניות של החברה האמריקנית הגורעות מן התודעה המהפכנית ומן הארגון המהפכני. אף שמאמרי אינו דן בתופעות חברתיות-מבניות והיסטוריות, אינו רוצה שהדבר יתפרש כאילו אני סובר שהתכונות היא שקובעת הכל מאמר זה דן בהיבטים של התרבות ההגמונית ואין לו כל יומרה לתיאוריה גורפת יותר של החברה האמריקנית.
- 3 בחלק השלישי של אותו מאמר, אני דן בתיאוריות ההגמוניות דיון רחב יותר. המאמר מורסם בספר: *The Whole World is Watching: Mass Media and the New Left, 1965-70*, Berkeley: University of California Press, 1980.
- 4 ראה גם (Willis, n.d.), לדיון מצוין במגבלות הניתוח האידאולוגי של חפצי תרבות ובמסגרת המשמעות החברתית של קהלי תקשורת, שם כל אחד נבחן נשלעצמו ומברר ממשוהו.
- 5 ראה במיוחד את ממצאיו של בלוס (Blum, 1964) על צופים שחורים המזלזלים בתוכניות סלואויה בעודם צופים בהן. ראה גם תוכניתו של ויליס (Willis, n.d.) לבדיקת המשמעות העמוקות של תקליטי מסיקת טופ מסוממים לתת-תרבויות מובהקות של צעירים; אך יש לזכור כי את השימושים האקסטיביים של המסיקה קל יותר לברוק מאשר את אלה של הטלוויזיה, וזאת משתי סיבות. ראשית, כיוון שמסיקה מוטמנת לעתים קרובות יותר בציבור, ושנית, מאחר שאפשרויות הבחירה בה רבות, התעופה של קבוצה מסוימת של שירים או זמרים או מקצבים מבטאת את המטלות של הקהל יותר מתועמת דומות לגבי הטלוויזיה.
- 6 לכינוי שנים אחדות בוטלה הסדרה Gunsmoke, אף על פי שעדיין היתה בין עשר התוכניות הראשונות בדירוג

גם בסרטים שוברי קופות שנעשו באמצע שנות השבעים, כמו "צ'יינסטאון", "ורלברלי", "רשת שידור" ו"קינג קונג", או רואים דפוס מעניין של סיום: כיאה לגיניות ולחוסר האונים הרווחים, הנצחון שייד לחברה. הגיבורים מתייצבים בעל כורחם מול כוחות אדירים בלתי-אנושיים, לעיתים קרובות תאגידים רב-לאומיים כמו Gulf and Western (שהוצג כ-"Engulf & Devour" — כתר ובלע — ביסרט אלס" של מל ברוקס), המפיק כמה מסרטים אלה באמצעות החברה הבת שלו, פרמאונט. לוחח המרירות או הכעס שמעוררת בהם השחיתות הבוטה מתפוצצים המורדים, אך מצליחים רק למוטט על ראשם את המבנה כולו. (ב"קינג קונג" הקוף גדול נופל מכובד משקלו שלו — דווקא מגנו של בניין מרכז הסחר העולמי — לאחר שרוסס באש הליקופטרים) סרטים פופולריים אלה פונים למעין פופולריים ומרדנות, בדרך כלל מסוג שגרתית ותפל, אך חוסמים כל אפשרות להתנגדות של ממש. העשירים מתעשרים עוד יותר והמורדים המבולבלים נקנים בכסף ונהרגים.

תחושת התסכול המועברת באמצעות סרטים אלה היא פעמים רבות מבוזבזת ומעורפלת דיה לעורר מגוון של תגובות פוליטיות. בעוד מבקרי תרבות רבים מן השמאל התפעלו מ"רשת שידור", למשל, פתחו פוליטיקאים ימניים בדרום קליפורניה במסע תעמולה למען "העצה 13" תוך שימוש בסיסמת הסרט: "אני מסורף מכעס ואני לא אסבול את זה יותר!". אכן **העובדה שאותו סרט עצמו נתון למגוון של פרשנויות סותרות אך אפשריות אולי מצביע על משבר באידאולוגיה ההגמונית**. המערכת הכלכלית מודיעצת בעליל, אך המוצא הליברלי הרגיל, ה"מדינה", שוב אינו אמין על ציבור נרחב דיו לספק עידוד ותמיכה. קבוצות חברתיות פעילות אינן יודעות במי לתלות את האשם. דעת הקהל נוטלה ומתחלפת בקלות, ואנשים מכל שכבות החברה מתרחקים מהשתתפות בענייני הציבור.¹¹ במצב זה עושה התרבות המסחרית חיל בקרב קבוצות אינטרסים שונות, וכן בקרב הנבוכים והמתלבטים, דווקא על ידי הצגת מצבים ופתרונות מעורפלים ואפילו סותרים.

התהליך ההגמוני בקפיטליזם הליברלי

שוב יש מקום להדגיש, כי למרות כל התחבולות הללו על ענף הבידור, מערכת תרבות ההמונים אינה חד-ממדית. הקפיטליזם של התאגידים, הנשען על צריכה מוגברת, מלמד על מידה כלשהי של רגישות לטעם הקהל, טעם שלעולם אינו מיוצר כולו בדרך מלאכותית. יוצרי סדרות הטלוויזיה מנסים לאמץ את רצונותיו של קהל הצופים ואת הלכי הרוח שלו, ולדבר אליו בדרכים שניצניחו את המערכת הקיימת.¹² (נפיה למערכת אחת של צרכים גוררת בהכרח צמצום ועיוות של האחרות, בדרך כלל הפחות מרושעות, הפחות קטרגניות, הפחות תוקפניות, הפחות נרחות לציקה לתבנית של מוצר צריכה.) מערכת ההגמוניה

* בארצות-הברית, ריבוי תוכניות הסעה והתמיכה הסוציאלית במעשיות-היחלפת מומן באמצעות הכבדת עול המסים על שכבות הביניים. בקליפורניה חברו יחד חוגי הימין הרעיוני וצביו גדול של מעמד הביניים לתמיכה בהצעת חקיקה ("העצה 13"). תיקון חוקת המדינה באמצעות הוספת סעיף חדש, שלפיו תגובל סמכותם של בתי המחוקקים בקליפורניה לחוקק מסי רכוש ולהגדיל כאוות נפשם את סכום הארנונות המוטלת על בתי מגורים של תושבי המדינה.

התרבותית הנובעת מכך אינה מערכת סגורה. היא דולפת. עצם המבנה שלה דולף, ולו מפני שבמידת מה הוא נשאר תחורות. רשתות השידור מוכרות את תשומת לבם של הצופים למפוסמים, הרוצים את מה שנתפס בעיניהם כקהל גדול דיו ועשיר דיו למצורחה. מאחר שהתוכנית היא הפתיון, המפרסמים ישלימו (או יקנו) הרבה פתיחות אפשריים, כל עוד יחשבו שפתיחות אלה יכולים למשוך קהל קונים. בתחום החדשות יש גם מסורות של עצמאות עיתונאית אמיתית אך מוגבלת, מְסוּרֹת שהרחבתן המודרנית גורמת לאנשי עסקים ממש לחנב את העיתונות. לנארד סילק (Leonard Silk) ודייוויד פוגל (David Vogel), בספרם *Ethics and Profits* משנת 1976, מצטטים כמה אנשי עסקים גדולים שהתלוננו על היחס המחפיר שקיבלו מן העיתונות. טענה אופיינית: "אף על פי שהעיתונות היא עסק ככל העסקים, היא אינה משקפת ערכים עסקיים." כלומר יש לה עיני אמתית כלשהו באמת — אמת חלקית, שטחית, אמת המתמקדת באירועים מתוקשרים או בדמויות מפורסמות, אך בכל זאת אמת.

מחוץ לתחום החדשות אין לרשתות השידור עניין מיוחד באמת כזאת, אך הן ממשיכות להיות רגישות למגמות התעניינות באוכלוסיה, לרבות המגמות הסותרות וכושר העמידה של תנועות פופולריות. כיוון שאין להן הרבה סיבות אתיות או אסטרטגיות שלא לקלוט מגמות והלכי רוח רווחים, הן מיומנות בהנחתם כפורמטים חדשים, בסגנונות חדשים, במצרי לוואי (נביות), כרזות, חולצות טי, עיתוני מעריצים) האהובים על המעריצים. מכל מקום, **המערכת ההגמונית עצמה מעצימה צורות אופוזיציה שזכו לגיטימציה**, לא מעט בשל המניעים הכלכליים עצמם. בקפיטליזם הליברלי מתפתחת האידאולוגיה ההגמונית על ידי ביות האופוזיציה, על ידי ספינתה לצורות מתייטבות עם המבנה האידאולוגי העיקרי. ההסכמה מושגת גם על ידי ספינה וגם על ידי הרחקה. האידאולוגיה ההגמונית משתנה כדי להישאר הגמונית. זהו אופיה המיוחד של האידאולוגיה השלטת של הקפיטליזם הליברלי.

ריימונד ויליאמס (Williams, 1977) הדגיש בצדק את ההבדל בין שני סוגי אידאולוגיה לא-הגמונית: צורות **חלופיות**, המציגות השקפת עולם מובחנת אך משלמה את ההגמונית ומתיישבת עמה, וצורות **אופוזיציוניות**, שהן נדירות וקלושות יותר במסגרת התרבות המסחרית, המרמזות על סדר חברתי שונה במהותו. ויליאמס מבחין הבחנה מועילה בין צורות **נשדיות** (residual), שמוצאן בתצורות חברתיות דועכות, לבין צורות **מתגלות** (emergent), המשקפות תצורות עולות. אף שקל יותר לדבר על האפשרויות הללו במישור המופשט מאשר במישור הקונקרטי, ואף שלא ברור מה הן אותן תצורות מתגלות (וזו אחת הסוגיות העיקריות המועמדות עתה לניתוח חברתי), מושגים אלה עשויים לעזור בגיבוש סדר-יום לעין ולמחקר בתחום התרבות הפופולרית. להערתו דקות-הניסוח של ויליאמס בנושא זה אוסיף רק שמלכתחילה אין כל סיבה לצפות שצורות מתגלות יבטאו כאידאולוגיות של מעמדות עוליים, ובפרט לא כ"אידאולוגיה פולטרית". הצורות המתגלות בארצות הברית קשורות היים למיעוטים גזעיים ולקבוצות אתניות אחרות, לנשים, לנונים, להומוסקסואלים, לתת-תרבויות של הזקנה וכן לטכנודטים ולקבוצות אינטרסים פוליטיות (הקשורות בקשר רופף אך מתגמש לאינטרסים עסקיים) בעלות יעדים אסטרטגיים מיוחדים. אין להניח לניתוח של האידאולוגיה ההגמונית ודיבתיה ללוש למען "מטאפיסיקה של כוח העבודה", כלשונו של רייט מילס (C. Wright Mills, 1948).

אם סוג זה של חשיבה מעורר התנגדות בתוך הענף עצמו, הרי זה לא דווקא בגלל המחויבות לאמנותיות בטלוויזיה, אלא מפני שיש שויקים אחרים שגבורים יעילים אלה לא חדרו אליהם. התעשייה תופסת, למשל, שהסדרה "שורשים" הושגה לפני המסך הקטן קהל צופים שבדרך כלל אינו צופה בטלוויזיה. רמת השימוש הביתי בטלוויזיה בשבוע שבו הוקרנה הסדרה עלו בשיעור שבין שישה לשנים-עשר אחוזים לעומת השנה הקודמת (1977, Jan 31, Broadcasting). רק תוכניות בלתי רגילות מסוגלות לצרף למשחק שווקים לא-מוצגים -- המורכבים לעתים קרובות מבני אדם שיש להם (או סבורים שיש להם) השקפת עולם שונות במקצת. בלוח המשדרים יש מקום לעבדים אנשיים מתמדרים ממש כשם שיש שם מקום ליוברי מחץ טכנולוגיים-פטריוטיים. במלים אחרות -- ובניגוד לטיעון הפשטני נגד המניפולציה שעושות בטלוויזיה קבוצות העלות של רשתות השידור -- ההיענות של חלקים עצומים באוכלוסיה היא גורם מגביל חשוב בהחלטה מה ייקרא בטלוויזיה. מצד אחר, קבוצות העלות של הרשתות אינן מסתכנות בהשקעה בגיבורים **קצונים** שיקראו תיגרו על הערכים המקודשים של החברה הקפיטליסטית העסקית, שהם, נאמר, סוציאליסטים מוצהרים, או פעילי איגודים מקצועיים, ואפילו אוונגליסטים שנולדו מחדש. אך בדומה לסדרת הדרמה 90 Playhouse משנות החמישים, סרטי הטלוויזיה מספקים מגוון רחב מעט יותר מהסדרות השבועיות. נראה שקל יותר למפיקים למכור חומר יוצא דופן להקרנה חד-פעמית -- חומר שיש בו אהדה לאמהות לסביות, ביקורת על הרשימה השחורה או על הסנטור ניזוף מקאתי בשנות החמישים. ככל הנראה יש בחריגים חשובים אלה כדי להקנות יוקרה לרשתות השידור.

זווית הראייה

במסגרת נוסחה של תוכנית מתבלטת לא פעם זווית ראייה מיוחדת, המציגת עמדה מסוימת כלפי סוגיה ציבורית זו או אחרת. כאשר השאלות טעונות מהבחינה הפוליטית, כאשר קיים קונפליקט חברתי גלוי, התוכניות עושות הון מהמצב ("לעשות הון") הוא ביטוי מעניין, ופירושו גם ניצול וגם גרפת רווחים). בהיקף הקצר של התוכנית נחשבת רק הדמויות הסטריאוטיפיות ביותר כמי שעשויות "להיקלט" בתודעת הצופים, ולפיכך זווית הראייה המעוגנת בדמות היא כמעט תמיד פשטנית ודלה. זווית הראייה הספציפית נחשבת לפעמים בטעות למגמה אידאולוגית או "להטיה", כאילו ההטיה מתמוססת כאשר לא נקטת עמדה בנושא אקטואלי. אך הזווית החוזרת מדי שבוע בשבוע היא דבר בסיסי יותר, הגדרה מחושלת של מצב שגרתי **שבמסגרתו** מתבלטת זווית ראייה אקטואלית ספציפית. דומה אפוא שזווית הראייה האקטואלית המזדממת מענת את משמעותיה הכלליות של התוכנית. למשל, פרק אחד בסדרה "האיש של ששת המיליונים" משנת 1977 סיפר על מוימה רוסית-מזרח-גרמנית להפסיק את הניסויים במפציץ החדש B-1. היה כאן רמז שקשר בין התנועה נגד ה-B-1 מבין לבין הסכנה האדומה מחוץ. כך גם הופיעו בשלהי שנות השישים ובשנות השבעים דרמות משטרה וריגול שעסקו במעשי טרור אלימים ובמטרופים "אנרכיסטים" מזוינים, שהוצגו כ"ידידלקים" או כ"מחפכמים" וסיפקו לשוטרים הזדמנות להצדיק את חימושם הכבד ואת כוחיותם הנסח. אך הגרסה הרווחת האחרת של

זווית ראייה מעדיפה צורות של סטייה, אם סטייה פרטית (האם הלסבית המוצגת כאם טובה ללידה) ואם סטייה רפורמיסטית מובלעת (תקיפת העדנה הקצרה שהיתה ל"Storefront Lawyers ולדומותיה בראשית שנות השבעים). זוויות ראייה מתחלקות אפוא בדרך כלל לשתי קבוצות: (א) מתן לגיטימציה לצורות סטייה לא-פוליטיות, בדרך כלל אתניות או מניית; (ב) דה-לגיטימציה של המסוכן, האלים, הפורץ נדר.

בקצרה, זוויות ראייה המגיעות אל תוכניות רשתות השידור אינן אחדות. האם אפשר לומר עליהן משמו שיטתי? אם הדרמות המשפחתיות וקומדיות המצבים של שנות החמישים התעלמו בדרך כלל מקיומן של בעיות חברתיות עמוקות בעולם שמחוץ לאתר הצילומים, או ניסו לגעת בהן בעקיפין, בדרך של עידון, הרי התוכניות של שנות השבעים נוטות הרבה יותר לביית אותן. הקו העובר מ"Father Knows Best או Ozzie and Harriet ועד "הכל נשאר במשפחה" או "משפחת גיפרסון" מציין שינוי מובהק בנוסחה, בדמות ובווית הראייה, בין השאר שינוי בדימוי של הדרך שבה מתמודדת משפחה עם העולם שמחוץ לדלת אמיתיה. ושוב, שינוי תוכן יש לייחס במידה רבה לשינוי ערכים חברתיים ורגישויות חברתיות, ובמיוחד לשנויים בערכי הכותבים, השחקנים ומשתתפים אחרים: כיום יש קהל צופים גדול המעדיף להכיר בבעיות חברתיות ולבייתן במקום להתעלם מתן או לטפל בהן בעקיפין ובדרך של עידון. בתקשורת יש כיום גם אנשים שיש להם שורשים כלשהם במרידות של שנות השישים. התשובה לשאלה אם הסגנון ההגמוני יפעל בדרך של התעלמות (כמו בשנות החמישים) או בדרך של בית (כמו בשנות השבעים) תלויה גם ברמת המחלוקת הציבורית וגם בגורמים הפנימיים של ארגון המצעי התקשורת (הרשימה השחורה של תסריטאי הטלוויזיה משנות החמישים בודאי ציננה את ההחלבות לא-יאלה נושאים וזוויות ראייה, וכמוה גם העובדה שנותני החסות החלו לפתח ישירות תוכניות משלהם).

הפתרון

לכסף, ההגמוניה התרבותית פועלת באמצעות הפתרונות המוצעים לבעיות קשות. תהיה אשר תהיה חומרת הבעיות המוצגות, תהיה ההסתבכות גדולה ככל שתהיה, פרקי הסדרה נפתרים תמיד ב"קליק": מעצר, חיך מתריס, הסבר בסגנון "אמיתי לך". הדמויות שהוזמנו לדאוג להן בריאות ושלמות, מוכנות ומוזמנות לשבוע הבא. עולם כזה הוא יותר מוזף מאשר בדיוני. לא חשוב כמה עמוקים שורשיה של הבעיה בחברה, היא תבוא על פתרונה בין דמויות מעטות: הגיבורים הייבנים להגיע לפתרון שאינו נוגע בשאר החברה. העולם הפנימי הסגור של הדרמה הטלוויזיונית מצדיק את עצמו, ואת התעלמותו, על ידי "קשיחת כל החוטים". יוצאי-דופן מדממים הם תופעות קצרות-ימים, כמו *Mary Hartman, Mary Hartman*, או הפקות עצמאיות שלא במסגרת רשתות השידור, כמו *East Side, West Side*. סדרה של רשת שידור כמו "הכל נשאר במשפחה" היתה יוצאת דופן משום שסופם של פרקים אחדים היה סתום, עצוב או אירוני, מסרב להזמין פנים שפתו בעיה חברתית שלמעשה אין לפותרה באמצעות פעולותיהם של בני משפחה באיך בלבד. הסדרה של לו גרנט נוטה אף היא לסגרים עגומים ומכריחים.

לו איזו זכות גדולה נפלה בחלקנו לצפות במשחק. כיוון שאנו ממשכים לצפות, אנו "משתתפים" איכשהו בהיסטוריה של הספורט — ואולי גם, אף אם באמצעות מתוך, בהיסטוריה עצמה. מוסיקת הנושא הקבית והלוגו האלקטרוני המהבהב מחזיקים תחושה זו של זוהר וברק. המתח וההתרגשות אינם מרפים לרגע, ויש להם מניעים כספיים: אם נשתכעו שהמשחק באמת מרתק (גם אם הוא רע), יש סיכוי רב יותר שנמשך לצפות גם בתשרידי הפרסומת שבשביבם שילמו יצרן הביירה מילר לייט (Miller Lite) ויצרן הצמיגים גודייר (Goodyear) 100,000 דולר לדקה תמורת תשומת לבנו.

לעומת זאת, גרסת רשת השידור אינה מצליחה בהכרח לאכוף את עצמה על תודעתנו ולקבוע כיצד ייקלט אצלנו האירוע. צופי הטלוויזיה אינם קונים בהכרח את בלבלידמוח של השדרים. במצבים ציבוריים-למחצה — למשל בבארים — הצופים נוטים יותר להבחין בסתמיות ובבורות של השדרים — וביפעילות גומלין מעין-חברתית — לגנות אותם. אך בסלון הפרטי, המסגור של השדרים מעמיק מן הסתם לחוור להגדרה הקולקטיבית של האירוע. אין פלא אפוא שמנהג אנטי-הגמוני נפוץ למדי הוא לצפות בתמונה המשודרת בלי להפעיל את הקול, ולהקשיב לשדר ברדיו המקומי.

רקע וטיפוסי דמויות

מושגים הקשורים מאוד לז'אנר ולשינויים הם הרקע וטיפוסי הדמויות. וגם כאן אנו עדים לתזוזות בהלכי הרוח של השוק היוצרות תנאים לשינויים מסוימים בתוכן, שאינם חדרים ללבלבם של הערכים ההגמוניים.

בשנות החמישים, כשרק נולדו הצורות הטלוויזיוניות, הצגינה סדרת הטלוויזיה הטיפוסית — כלשונו של הרברט גולד (Herbert Gold) — בני אדם מאושרים עם בעיות מאושרות. בשנות השבעים המצב מסובך יותר: יש בני אדם אומללים עם דרכי התמרדות מאושרות. אך התפאורה עצמה מצויה תמונה של צרכן מאושר. חודי המגורים והמטבחים מצויים בדרך כלל את החבילה הסטנדרטית של מוצרי דריכה. גם כאשר הרקע עלוב, למשל ב"Sanford and Son", או אופייני למעמד הפועלים, כמו ב"החל נשאר במשפחה", הברק של המסך הקטן כמעט תמיד נוסך זוהר על הסביבה, וכך נמוע המעבר החד בין הצבע הזוהר של התוכנית לבין הצבע הזוהר של הפרסומת. בשנות החמישים המרימיטביות יותר, לעומת זאת, עדיין אפשר היה לראות סדרות כמו The Honeymooners או The Phi Silvers Show (Sergeant Bilko) שהסתפקו בתפאורה פשוטה אחת או שתיים לתוכנית: סדרו של מערכון מוצלח היה **המשחק** הטוב. אך אותה סדרה, שהציגה באהדה את חי מעמד הפועלים, היתה יוצאת דופן. השידור בצבעים משלים — אם רוצים או לא רוצים — את האדיאל האוהר.

טיפוסי דמויות פְּרָשִׁים החלו להתפתח, במידת מה בשל השינויים במבנה הכוח של אמצעי השידור. בשנות החמישים, לפני שערוריית החידונים המבוזמים, סוכנויות פרסום שביקשו להפיק סדרות טלוויזיה חתמו חוזים ישירות עם חברות ההפקה (Barnouw, 1970). הן הזמינו בדיוק את מה שרצו, כמו על פי מידה. ולמעט כמה יוצאים מן הכלל השוכים אך

מעטים — וכמה מהם אוכרי מיד — מה שרצו היה זוהר ותואה, חלון ראווה לפרסומות. בשנת 1954, למשל, כתבה סוכנות אחת למחואי אלמר רייס (Elmer Rice) והסבירה לו מדוע תוכניתו Street Scene, המתארת "מעמד חברתי נמוך", לא תתאים לשידור:

אינו מכירים שום מפרסם או סוכנות פרסום חושבים בארץ זו שידושינו למצורני שחם תמיס לפרסם בצביר להיות קשורים לוודמה... ולדיקווי הכללי הימנע...
 אדרבה, מדיניות המפרסמים נוטה בדרך כלל לשנות זוהר למוצרים, לאנשים הקונים אותם ולחמורה החברתית והכלכלית באמריקה בכלל... ציבור הצרכנים האמריקני כפי שמציגה אותו תעשיית הפרסום שרץ למעמד הבינוני, לא למעמד הנמוך; מוצגה בדרך כלל, ולא אומלל ומתוסכל...
 (Barnouw, 1970:33)

בהמשך שנות החמישים יכלו קומדיות לייצג רקע עלוב, ואפשרו לצופים הן להזדהות והן ליהנות מתחושת עליונות באמצעות הריחוק הקומי. הסדרות The Honeymooners, Bilko, שעשו הן מהפופולריות האישית העצומה של ג'ק גליסון (Jackie Gleason) ופיל סילברס (פולחן אישיות יכול תמיד לחולל נפלאות ולהפך כללים), יכלו להעניק מכובדות לדמויות ממעמד הפועלים בסיבות לא זוהרות כלל (ראה: Czirom, 1977).

החל בשנת 1960 נטלו רשתות השידור מידו המפרסמים את השליטה הישירה בהפקה. ומאחר שהרשתות קרתניות פחות ממפרסמים ספציפיים, בהיותן קשובות יותר להלכי הרוח הכלליים באוכלוסייה ושולטות בשוק הקונים לפרסומות (כל עוד הן מפיקות תוכניות שתאגיד **כלשהו** ירצה לממן), התאפשר עתה — גם אם לא בקלות — לחברות תוכניות עצמאיות להביא לשידור צורות תרבותיות מיוחדות, כמו הקומדיות של טרנל ליר. כמו כן, העובדה שמכשירי טלוויזיה מצויים כיום כמעט בכל בית יוצרת אפשרות, יותר מאשר בשנות החמישים, לטווח רחב יותר של קהלי תקשורת, לרבות קבוצות מיעוט, מעמד הפועלים וקבוצות גיל שונות, וכך מאפשרת גם טווח רחב יותר של דמויות בדיוניות. השינויים בארגון ההפקה של הטלוויזיה ולחצי שוק חדשים סייעו אפוא לשנות את הרקע ואת טיפוסי הדמויות המקובלים בטלוויזיה.

אך שלישית האדיאלוגיה המסחרית בטיפוסי הדמויות עדיין חזקה מאד והיא קובעת את גבולות המותר. את השינויים שחלו משנות החמישים עד שנות הששים והשבעים יש להבין בהקשר של תכונות תרבותיות מהותיות **שלא** השתנו. הוכחה לטיבה של הבחירה המכוונת הפועלת לעתים קרובות הוא ספר ושמו **The Youth Market (שוק הנוער)**, שנכתב בידי שני פרסומאים וראה אור בשנת 1970. הספר מייצג לחברות כיצד לבחור את "הדמות הנכונה למוצר שלך".

אך לדעתנו, אם בצונן לבוא לך זמות שותיבי דזב אל ציבור הילדים, הדרך הישירה ביותר היא גיבד-העל מחולל-הטיס... הוא בחחלס יכול להדגים מוצרי מוון, תרופות, מניס שוניס של עצנעוטיס ואינסופר פרייסיס למשק הבית... הדמות צריכה להיות הרפתקנית. ועליה להיות בצב תוכן של החוץ, ילד צריך להיות מסוגל לחקות את גיבורו, ויהיה זה גיימס בונד, סופרמן או דיק טרייס... עליה להיות מסוגל להילחם ולירות על מנת להרוג בלא להיענש או לחשוש אומהר.

(Helitzer and Heyel, 1970)

השלימו בשנות השישים והשבעים הדמויות המזוהות והסאטירה העצמית של סדרות הקומיקס "איש העטלף" (Batman) ו"מארוול" (Marvel), סמלים לכוח שדעתו השתבשה, ששוב אין בו כדי להשלים. דומה שמפיקי הסדרות הללו, בעצם הפרת המוסכמות, היוצו לראוה את המורעות העצמית של ז'אנר שהיה מקובל מאד גם ב"אמנויות גבוהות", כגון פופ ואמנות מינימליסטית. התזווות ביאנר מניחות אפוא מראש את המנטלות המשתנה אצל המון רב של כותבים ויוצני תרבות. אך שינויים אלה לא יכו שורשים מסחריים בלא שנויים מקבילים בנסיות הלכ (ואפילו במודעות העצמית) של קהל צופים גדול. במלים אחרות, יש ליצור הרמוניה בין השינויים באידיאלים התרבותיים לבין רגישויות הצופים כדי שיחולו תזווות בז'אנר או בנוסחה.

ולבסוף, הצורה החדשה ביותר – גיבור טכנולוגי – מקבלה לתפנית באידיאולוגיה ההגמונית ולתזווה במנטליות הפופולרית (לפחות אצל ילדים). גיבורי שנות השבעים – גיבורי-על פטרייסטיים, צייתנים, בעלי כושר גופני מוגבל (יהאיש של ששת המיליונים¹⁰); לשהאשה הבינונית¹¹ – שונים מהגלים הקודמים בהיותם מוצגים ארגונים בכל הווייתם; לשחקני-קבוצה אלה אין היים פריטיים שהם נשלפים מתוכם לצורך משימה זו או אחרת, כמו ב"מישימה בלתי אפשרית", אלא הם מומצאים על ידי המדינה, שלה הם חבים את חייהם.

גם את משדרי הספורט בטלוויזיה ניטיב להבין אם נראה בהם ז'אנר בידורי, אחד החזקים שבהם.¹² מה שמוכר כיום כספורט מקצועי קשור לכלי הפרד בפיתוח שמפתחות רשתות השידור את שוק הספורט. משדרי הספורט בטלוויזיה ממוסגרים בהתמדה בדרך המשתקפת את הערכים האמריקניים הדומיננטיים. ראשית, אף שהטלוויזיה היא אמצעי תקשורת שנועד לכאורה לעיניים, הקול ממלא לא פעם תפקיד מכריע בהרחקת תשומת הלב מן המגרש. אין בוטחים בצופים שיגיעו למסקנות משלהם. שדרי הספורט אינם רק מתארים את האירועים אלא גם מפרשים אותם. אפשר לראות כאן תהליך מקביל לפרויקט פרסומי הנוטל את התכונות האנושיות מן הצרכן ומעבירן למוצא: בושם סקסי, בירה נמרצת.

במשדרי הספורט בטלוויזיה נראה שהדרשות ההגמוניות רק החמירו בעשרים השנים האחרונות. טכניקה אחת לפרש את האירוע היא לבדר את הצופים בקטעי מידע בצורת נתונים סטטיסטיים. "רבים שוכחים שהם זכו באחד-עשר מתוך שישים-עשר המשחקים האחרונים שלהם..." "בגבע העולם כשנה שעברה היה משחק אחד יוצא מן הכלל..." "ריק בארי לא החטיא שתי זריקות חופשיות רצופות במשך 72 משחקים..." "גם במשחק האחרון של ה-Warriors במלוקקי עצר קליפורד ריי שתי מכות ברבע השני..." נו מה תגידו על זה? השדרים לא שותמים את הפה; הם מקשקשים בלי הפסקה. והנתונים הסטטיסטיים המבזיקים על המסך מרחיקים עוד יותר את תשומת הלב מן המגרש. מה אנתנו אמורים ללמוד מהם? מדוע יצה מישו לדעת את אחוזי הקליעה החופשית של שחקן לא רק במשך העונה הרגילה אלא בתחרויות הפלייאוף?

אבל לפיסות המידע הסתמיות יש סיבה משלהן: הן מצטברות לכלל פרשנות המחמיאה לצופים ובוזה להם בעת ובעונה אחת. היא מחמיאה בקטנות, היא מאפשרת לך להיות היחיד בשכונה שיש לו צימוק זה של מידע, וכן, בדרך סמלית, היא מתייחסת אליך כאילו אתה באמת יודע מה קורה בעולם. אמנם איך שולט במציאות החברתית, אבל

אתה יכול להתברך בלבך שהתחליף, עולם הספורט, הוא פינה של העולם שאתה מבין בה באמת. אכן, בחברה המודרנית כולה מבלבלים לא פעם בין זמניות התנוונים הסטטיסטיים לבין זמניות הידע והמשמעות עמוקה. לדעת את מספר המאטונים בכור הגרעיני אין פירוש הדבר לתפוס את מידת הזוועה שבו. אבל אנתנו מתפתים לקבור את פחדנו ולתנחם בעובדות. "ספירת הגופות" בייטנס לא הקנתה שליטה באזורי הכפר, אבל הצבא האמריקני התנחם ברושם שעשו הנתונים הסטטיסטיים. משדרי הספורט בטלוויזיה, המעודדים את הצופים לייחס חשיבות פועלת בלי קשר לאירוע הספורט היטב בחברה שוחרת סטטיסטיקה. לא שהטלוויזיה פועלת בלי קשר לאירוע הספורט עצמו. למעשה, האירוע מאורגן יותר ויותר בדרך שתתאים למבנה השידור. נוספים "פסקי-זמן" כדי לאפשר לרשת למכור עוד דקות פרסומת. מייקל ריל (Michael Real) מאוניברסיטת סן דייגו חישב בעזרת שטון-עצר שבזמן "הסופרבויל" של 1974, הכדור נע בפועל במשך שבע דקות בלבד (Real, 1977). ובנייתים מעבירים הלוחות האלקטרוניים את נתוני הסטטיסטיקה אל תוך האצטדיון עצמו.

דרך מסוג נוספת היא צמצום חוויית הספורט לרצף של הישגים אינדיווידואליים. במויזה שבין הדוגמה הפופולרית והקפיטליסטית, כל אחד הוא איכשוו הטוב ביותר. לזה יש "ידידים נהדרות", לזה "תחנתה אדירה" ולזה "יכולת הגנה נפלאה". שבחים חסרי-הבנתה אלה מעלים את ערך התחרות האישית ובה בעת מערערים את משמעות ההישג האישית: כל אחד מצטיין במשהו, כמו במסיבת יום הולדת של ילדים. התרשמתי במיוחד מכוח סוג זה של מסוגר בתחרויות הפלייאוף של NBA בשנת 1975. לאחר עונה שלמה שבה שמענו את ביל קינג מודיע על המשחקים ברשת ה-KTVU המקומית מצאתי את עצמי רואה ושומע את גרסת רשת השידור. ה-Warriors של קינג לא היו ה-Warriors של סי.בי.אס. אירוניה דקה: קינג, עם שפמו המזוה וסגנון סן-פרנסיסקו שלו, דיבר על יחסים בתוך הקבוצה ועל אסטרטגיה קבוצתית. סי.בי.אס. על צוות שדריה המאורגן בחרה לאוכר דווקא את רשימות ההישגים האישיים של השחקנים. פעם אחת, בזמן תחרויות הפלייאוף בכדורסל בשנת 1977, התפעם ברנט מסברגר (Brent Musberger) מרשת סי.בי.אס: "לידי יושבים אחד השחקנים הגדולים ביותר בכל הזמנים (Rick Barry) ואחד השופטים הגדולים ביותר בכל הזמנים (Meady Rodolph)...! אני מוקף מומחים!" באופן כללי הרשת מתלהבת מנתונים סטטיסטיים, מתחרות אישיות, ממומחיות. המסר הוא: הדרך להבין דברים היא לאור נתונים סטטיסטיים ולעקוב אחר מסלוליהם. זהו תרגול בצמייה בלא הבנה.

כל דבר הוא טכניקה וידע, שום דבר אינו תכלית. כמו כן, ההליך-החוזר המיידי מעורר התרגשות של יצירת המשחק מחוש, ואפילו רעיון על דעת השופט. הפנייה היא אל המסורת האמריקנית המרווממת את האמצעים מעל המטרות: זו הרוח המפעמת בכתבי-עת של מדע פופולרי ובחברות "עשה זאת בעצמך". זו רוח סבוכה וסותרת עצמה, הנטיה לשימור ערכי עבודת הכפיים בעידן של ייצור כסדר נע, ובו בזמן מסיחה את העינין מכל שאיפה לשלוט בעידים של תהליך העבודה המרכזי.

קשה לעמוד על משמעות פטישיים זה של אמצעים. אף גרסת רשת השידור פונה אל החשיבה הטכנית, השדרים אינם רק גרי-אופק אלא גם חשדי כשרון. עוד לא הסיפיקו להחמיה בציתנות לרָקֶש חדש כיתרומה מבורכת לקבוצה" וכבר הוא אחראי להפסד במשחק. אך הם עדיין מתפקדים כמעודדים, מאיצים את הטוויקה המסחררת ומזכירים

התרבות הפופולרית.

רשתות השידור מנסות לממן ולבחור תוכניות העשויות למשוך את קהל הובנונים הגדול ביותר שאפשר להעלות על הדעת. דרישה זו מחייבת את קבוצות העלית של אמצעי השידור לממש כל הזמן את הדופק בכל הנוגע לטעם הפופולרי. ז'אנר, במלים אחרות, הוא בהכרח משהו רגיש במקצת; בקווים כלליים, אם לא בפרטי פרטים, הוא מגלה לנו משהו על הלכי הרוח בציבור. מאחר שקיימות רק שלוש רשתות שידור, יש רגישות יתר כלשהי

גם אופרות הסבון המוקדנות בשעות היום החלו לפתח דמויות ולנצל במישורן סוגיות חברתיות שנויות במחלוקת, במקום להמשיך לבנות עולם נטול גזענות, נטול מעמדיות ופמיניזם. תופעה בולטת עוד יותר היא הימני-סדרה, ששברה עתה את פרמט "צפיות השיא" החוזר על עצמו כדבר המובן מאליו. הצלחתה המסחרית של הסדרה "שורשים" באה לה בזכות תוכן הסדרה וצורתה גם יחד; מכל מקום תעשיית הטלוויזיה, אם לשפט על פי הפרסומים, השתכנעה אל נכון כי יורשי התופעה בשבירת הפרמט השבועי. כאשר אשפי התכנון של רשת אי.בי.סי. החליטו להציג את הסדרה שמונה ערבים ברציפות, הרי בבלי דעת עוצמו לדמות להתפתח במסגרת גבולתיה של תוכנית אחת. וכמוכן, הם הקנו לרץ עוצמה גדולה הרבה יותר משהייתה לו אילו פוזר על פני שמונה שבועות. עצם הפורמט העיד כי ההיסטוריה מתרחשת כתהליך מתמיד שבו בני אדם מתגברים, מביאים ילדים לעולם, מתנים; שבני אדם חווים את חייהם במסגרת מוסדות חברתיים. אין זה הישג מבוטל בארץ המתכנסת דרך קבע למרקם העשיר של ההיסטוריה.

האמריקנית". את דמות הסופרמן הגיון והישר כסרגל של שנות הארבעים והחמישים התחזקת אחר התמורות שחלו ביזאנר על פני תקופת זמן ארוכה יותר יכולה להיות מאלפת. למשל, ביסויים של כושר טכנולוגי השתנו במשך ארבעה עשורים כאשר האידיאולוגיה התגמנית עמדה בתחרות מול צורות תרבותיות חלופיות. בחיבור שעדיין לא התפרסם מוכיח טום אנדרה (Andree) מהמחלקה למדע המדינה באוניברסיטת קליפורניה שבברקלי, כיצד הארכיטיפ של סופרמן החל את דרכו בשנת 1933 כאיום על החברה. אחר כך היה למעין אינדיווידואליסט המתנגד לממסד של תקופת היינרידילי [המדיניות החדשה של רוזוולט], המזדהה עם המדוכאים ולעמים פועל נגד המדינה, ורק בשנות הארבעים התגלגל בדמותו הנוכחית, של מי שרודף פושעים בשם "דרך החיים האמריקנית". את דמות הסופרמן הגיון והישר כסרגל של שנות הארבעים והחמישים

שחררה רצינית תהיה מאיימת הרבה יותר למרבית קהל הצופים.)
ההתחזקות אחר התמורות שחלו ביזאנר על פני תקופת זמן ארוכה יותר יכולה להיות מאלפת. למשל, ביסויים של כושר טכנולוגי השתנו במשך ארבעה עשורים כאשר האידיאולוגיה התגמנית עמדה בתחרות מול צורות תרבותיות חלופיות. בחיבור שעדיין לא התפרסם מוכיח טום אנדרה (Andree) מהמחלקה למדע המדינה באוניברסיטת קליפורניה שבברקלי, כיצד הארכיטיפ של סופרמן החל את דרכו בשנת 1933 כאיום על החברה. אחר כך היה למעין אינדיווידואליסט המתנגד לממסד של תקופת היינרידילי [המדיניות החדשה של רוזוולט], המזדהה עם המדוכאים ולעמים פועל נגד המדינה, ורק בשנות הארבעים התגלגל בדמותו הנוכחית, של מי שרודף פושעים בשם "דרך החיים האמריקנית". את דמות הסופרמן הגיון והישר כסרגל של שנות הארבעים והחמישים

הפועל סיפורי שוטרים, שבהם מנצחים השוטרים את האליטות ההומניסטיות ומותחים אותן from התאימו מאד לעשיית הון מן ההילה המאצואיזסטית של ה-CIA. בזמן האחרון שהתגלם באישיותו של ג'ון פ. קנדי, סיפורי ריגול כמו "משימה בלתי אפשרית" (The Uncle מנעו של דרכים רשמיות להתמודד עם "הסוגיה החברתית", החל בהומיאוריות המוסווה של "סטרסקי והאץ" ועד הפלורליזם הקבוצתי של Bamey Miller. סדרת הנשים העצמאיות שבאו בעקבות "מרי טיילר מור" מכירות כל אחת בדרכה שמירה מסוימת של פמיניזם תישאר אתנו, ומשתדלות למסגור בגרסות מגוחכות של "סגנונות חיים חדשים" לנשות קריירה פנויות. סדרות מן הסוג הזה פונות מן הסתם לשוק הפנויות העשירות שיש לחן הכנסה גדולה יחסית, נשים שאינן מתפעלות מאוצר הדימויים המסורתי של עקרת בית וצור-כנגדו. הגל הנוכחי של סדרות "juggler" [ענועי ירכיים] ו-T&A [Asses באמצעות "בנות" שלעולם אינן מעורבות בקשר רומנטי, וכך משרת את הרתיעה הגברית והרנשית?] מפני הפמיניזם. קומדיות מצבים שניברליזן שחורים משקפות מן הסתם את עלייתו של מעמד בינוני שחור בעל כוח קנייה המסוגל למשוך מפרסמים, אך הן גם פונות כקומדיות - אולי מסיבות הפוכות - לחלקים חשובים בקהל הצופים הלכן. (דרמה שחררה רצינית תהיה מאיימת הרבה יותר למרבית קהל הצופים.)

הצלחה נתונה; המטוטלת נוטה לנוח בחוזקה כדי לחקות הצלחה מוכחת. כך נולדו בעקבות "המלאכים של צ'רלי" הסדרות "לעוף רחוק" ו-American Girls, האחת על מצריות והשנייה על עיתונאיות, ושתיהן קשורות לרצועה ארוכה מוחזקת ביז גברית. אני מבקש להתוות כאן רק כמה סימנים לרגישות זו להלכי רוח משתנים ולהיות קבוצתיות בקהל הצופים. למשל, את מערכוני המבוגרים של אמצעי שנות החמישים וסופן, על דרמת הצדקנות הבודדה והמיניות המוחזקת שבהם, אפשר לראות במבט לאחור כמשהו שפרט על מיתרי התרעומת השקטה שתססה מתחת לפני השטח השאננים של שנות אייזנהאואר, אפילו בדרכים סותרות. אי-אלה זאבים בודדים זהו עם היחס האינדיווידואליסטי והלא-דשמי לסמכות, הרווח בשולי אמריקה (מלדין ב-Have Gun, Will Travel, בארט מאוריק ב-Maverick), וייצגו אינדיווידואליזם חסון הלחם למען ערכים נהנתניים ומתייחס בזלזול לרעיון החוק והסדר. גיבורים אחרים היו פקידים הוגנים כמו מאט דילון ב-Gunsmoke, שאישרו את ההיגיון של החוקצ'סדר הפטרנליסטי לנכח פיתויי העונות העולם. עם עליית המיסטיקה של קאמלוט ו"מאבק הדמדומים הארוך" הנמרץ שהתגלם באישיותו של ג'ון פ. קנדי, סיפורי ריגול כמו "משימה בלתי אפשרית" (The Uncle מנעו של דרכים רשמיות להתמודד עם "הסוגיה החברתית", החל בהומיאוריות המוסווה של "סטרסקי והאץ" ועד הפלורליזם הקבוצתי של Bamey Miller. סדרת הנשים העצמאיות שבאו בעקבות "מרי טיילר מור" מכירות כל אחת בדרכה שמירה מסוימת של פמיניזם תישאר אתנו, ומשתדלות למסגור בגרסות מגוחכות של "סגנונות חיים חדשים" לנשות קריירה פנויות. סדרות מן הסוג הזה פונות מן הסתם לשוק הפנויות העשירות שיש לחן הכנסה גדולה יחסית, נשים שאינן מתפעלות מאוצר הדימויים המסורתי של עקרת בית וצור-כנגדו. הגל הנוכחי של סדרות "juggler" [ענועי ירכיים] ו-T&A [Asses באמצעות "בנות" שלעולם אינן מעורבות בקשר רומנטי, וכך משרת את הרתיעה הגברית והרנשית?] מפני הפמיניזם. קומדיות מצבים שניברליזן שחורים משקפות מן הסתם את עלייתו של מעמד בינוני שחור בעל כוח קנייה המסוגל למשוך מפרסמים, אך הן גם פונות כקומדיות - אולי מסיבות הפוכות - לחלקים חשובים בקהל הצופים הלכן. (דרמה שחררה רצינית תהיה מאיימת הרבה יותר למרבית קהל הצופים.)

מסוימת בערב מסוים. אם יירדו שיעורי הצפייה (לפחות במרומי הידימגריפיה, שם מתורגמים שיעורי הצפייה לדולרים), תחלף התוכנית — לפחות לזמן-מה! — במשהו יציב וקבוע לא פחות. יתר על כן, העקומה הסטנדרטית של העלילה — דמויות סטריאוטיפיות נתקלות ברסה חדשה לסטריאוטיפיה סטריאוטיפית; העלילה מסתבכת ומאפשרת לדמויות הסטריאוטיפיות להראות את תכונותיהן הסטנדרטיות; העלילה נפתרת — בפרק זמן של עשרים ושתיים או חמישים דקות, שהוא כשלעצמו מקור לנוקשות ולסדריות כפיה.

בדרכים אלה, התוכניות הרגילות הן מופעים המשגנים קביעות חברתית: הן מבטאות ומלכדות את נוקשותו של עולם חברתי שאינו חדיד לשינוי של ממש. עם זאת, יש סימנים גם להתיישנות שנתית, כאשר נתחים מלוח השידורים הסדיר של אשתדק נעלמים ומוחלפים בלהיטים של העונה הנוכחית. הסטנדרטיזציה וסכנת ההיעלמות קשורות זו לזו בקשר מזה: הן מתאימות לתהליכים השזורים זה בזה של ייצור הסחרה, אפשרות הניבוי וההתיישנות בחברה צרכנית מאד. אני משער כי הן עוזרות לשכנע את הצופים בצדקתו ובטבעיותו של עולם, שבפרדוקס למראית-עין כלבד תובע דרך קבע אי-קביעות, חוסר עקביות המכונה בפיו קדמה. בדרך זו נראה, שהשינויים הקביעים בתוכניות הטלוויזיה, כמו הבחירות הקביעות למשרות ציבוריות, מאשרים את ריבונות הקהל בעולם מסוים מעל סדר-היום חלופות רציניות. זהו אישור הן לסמכותה של העלית והן לאפשרות הבחירה של הצרכן — זו אחת הפעולות המרכזיות של האידאולוגיה הקפיטליסטית הליברלית ההגמונית.

באמצעות ארגון "הפנאמי" של בני האדם ביחידות מוגדרות שאפשר להמירן או בזו, השיזור גם מרחיב את תיעוש הזמן ומשקלב בו בהרמוניה. הזמן המוקצה לאמצעי התקשורת והזמן המוקצה ללימודים, על יחידותיהם המקבילות ועקומת הפעולה המקבילות שלהם, משקפים את זמן העבודה הקצובה ומחזקים את הטבעיות המדומה של זמן השעון. כל מי שקורא את ספרו של הארי ברורמן (H. Braverman), *Labor and Monopoly Capital*, יוכל להתחקות אחר ההתנוונות המתמדת של תהליך העבודה לאורך המאה העשרים, הן בתחום הצווארון הכחול והן בתחום הצווארון הלבן, גם אם ברורמן הגויס בהיקף התהליך בכך שהתמקד באי-סטטיגיות הניחול יותר מאשר בתהליכי העבודה ממש. משוה דומה קרה גם במגזרי חיים אחרים, הפנאי הולך ונעשה מתועש, משכי הזמן נעשים אחדים, אפילו ההתנגשות נעשית לדבר שבשגרה, והפרמט הטלוויזיוני הסטנדרטי החוזר הוא מרכיב חשוב בתהליך. וכמו, הקפיטליזם מספק מצא ממבולות אלה לאורחיו המועדפים, אלה היכולים להרושות לעצמם לקנות בסכף את הבריחה מהמציאות החברתית הסטנדרטית שהוא עצמו מייצר. חברות "סוויי" (RCA) מוכרות עתה מכשירי וידיאו ביתיים, המאפשרים לצרכן להקליט תוכניות שאין באפשרותו לצפות בהן בשעת הקרנתן. הצורך המורגש היטב להתמודד עם היפנאיה המתועש מוליד שוק חדש — מכירת האמצעים למתרגנות פרטיים, בצורת טובין, לבניית לחץ הזמן.

הפרסומות אף הן כמובן מאפיינים עיקריים של הפרמט הטלוויזיוני הסדיר. אין ספק שלפרסומות יש חלק גדול בעיצוב השוק ובקיומו — שום מפרסם לא יחלום לקצף בעלויות הפרסום כל עוד מתחרהו ממשיך לשדר. אך לפרסומות יש גם השלכות עקיפות על דמות התודעה בכלל: הן מרגילות אותנו לחשוב על עצמנו ולהתנהג כשוק ולא כציבור, כצרכנים ולא כאזרחים. בעיות ציבוריות (כמו זיהום האוויר) מוצגות כאילו אפשר לפתורן באמצעות

מוצרי צריכה פרטיים (טיפות עיניים, למשל). תוך כדי כך אנו מתרגלים לפלישתה המתמדת של הפרסומות לחיינו. הזמן ותשומת-הלב אינם שייכים לנו; הכוחות החברתיים הממוסדים יכולים לכבוש את התודעה, ואת תת-התודעה, ככל שיעלה על רוחם. הצופים, בעצם הצפייה, נותנים בזה אחר זה את הסכמתם. בלי להתייחס ל"השפעה" של תשדיר הפרסומה על התנהגותנו, אנטנו מסכימים לשליטתו במרחב הציבורי. אך יש לציין כי תהליך השתלטות זה אינו נוקט למעשה לתשדירי הפרסומה, כל עוד הוא יכול ליצור איוות נפרדות של תוכן אידאולוגי מעוררות תגובות לא-רציפות בקהל הצופים. אפילו תוכניות הילדים בערוצים הציבוריים מאמצות את מתכונתם של תשדירי הפרסומה למטרותיהן החינוכיות — ובמקום סיפורי עלילה הן מביאות המולה קופאנית. מפיקי "רחוב סומסום" מדמים ידע למצרים מסחריים (יועתה נעבר לדבר האות B, על משקל "דבר המפרסם"), ובכך ייתכן בהחלט שהם מקנים לגיטימציה למתכונתה של הפרסומה, על אירציפותה וחודרתה. ברוב משמעות עמוק אפשר אולי ליצור זיקה בין סדריות ואירציפות, גם אם על פני השטח הן סותרות זו את זו. ואולי תפקודה החשוב ביותר של הטלוויזיה כמעודדת הסתגרות בלדת אמות, השפעתה הגדולה ביותר על החיים הציבוריים, טמונה בתכונתה הכוללת ביותר: אנו קולטים את התמונות בפרטיות הסלון הציבוריים, טמונה בתכונתה הכוללת ביותר: אנו קולטים את התמונות בפרטיות הסלון הציבוריים, טמונה בתכונתה הכוללת ביותר: אנו קולטים את התמונות בפרטיות הסלון

המקבילים צופים רבים תמונות הסותרות רבות מאמונתיהם וקוראות תיגר על הדעות המקובלות עליהם.

מלכתחילה נבנו שגרות הטלוויזיה כחלק בלתי נפרד מלוח השידורים, אך דומה ששדירותן הלכה ופחתה מאז הופיעה הקומדיה הראשונה של נורמן ליר (Lee), "הלך נשאר במשפחה", בשנת 1971. תרומתו של ליר לתכני הטלוויזיה ברורה: אם תוכניות קודמות אולי התייחסו כבדרך אגב לקונפליקטים חברתיים, הרי ליר העמיד סוגיות חברתיות נוקבות במוקד הסדרה שלו. וכפי שאמר פעם מייקל אדלן (Adel), הוא איחד את דמויותיו במעין תבונות פסימיות, מצחיקה בסנותה, שדירבה במיוחד אל לבם של הצופים בעידן ניקסון והמשכו הצני והמפוכח.⁸ כפי שאטען בהמשך, בשנות השבעים נשמרת האידאולוגיה ההגמונית על ידי **ביות** הסוגיות המעוררות מחלוקת, ואילו בשנות החמישים היא פשוט **התעלמה** מהן.

ליר גם אפשר לדמויותיו להתפתח. אידית באנקר נעשתה פחות מטומטמת ויותר פמיניסטית ובעלת שכל ישר; גלוריה ומייק עברו להתגורר בשכונת, ולבסוף עקרו לקליפורניה. על סף הקרע הבין-דורי הזה הצליח מייק לנתץ את הסטריאוטיפ שלו בכך שהביע חיבה כלפי ארצ'י, וארצ'י, ממאן אך להוט, נעה לחיבוקו ובכך ניתץ את הסטריאוטיפ שלו עצמו. וכמובן דמויות נוספות של ליר, כמו משפחת גפרסון ומוד (Maude), זכו לסדרות משלהן, כשם ש"התוכנית של מרי טיילר מור" הביאה לעולם את הסדרות "ירודה" ו"פיליס". שיעויים אלה נבעו מהחלטות מסחריות, החלטות שהסתמכו על התפיסה העסקית הנבונה שיש קהל לקומדיות מצבים העוסקות במישירן בוגעות, בסקיסים ובחתומרות המשפחה הקונבנציונלית. אך לבחירה הפקתית אין "חסבר" כלכלי טהור, שכן הצלחתה של סדרה — למרות מחקר השווקים — אינה מובטחת מראש. בהקשר של טיעוני זה, חשיבותן של התפתחויות כאלה טמונה בהתנתקותן החלקית מהנוחות הסטאטיות והממסדות של טלוויזית "צפיית השיא".

להיכשל בקנאה שאינה במקומה, שכן הביקורת חותרת בחשאי להיות מוצגת לאור הזרקורים לצד תרבות ה"סלבריטי" העומדת כביכול לביקורת. בעיה נוספת היא, שביקורת חד-צדדיות במסורת תרבות ההמונים אינן עוזרות לנו להבין את האחיזה ואת ה**גבולות** של תוצרי התרבות, את המידה שבה אנשים מטמיעים או אינם מטמיעים מרכיבים של תרבות המונים, שרים את הניגונים, לובשים את חולצות הסי המסחריות, וחשוב מכל – מאפשרים לצורות אלה להגדיר את תחומי עולמם.

משימתי כאן היא להציע מעין אוצר מילים ומונחים לדיון קונקרטי בצורות ההמוניות. במקום אחר כבר תיארתי כמה מפעולותיה של ההגמוניה התרבותית בתחום חדשות הטלוויזיה, במיוחד בהליכים שבאמצעותם "ממסגרות" החדשות תנועות אופוזיציוניות (Giddin, 1977a,b).³ כאן אני מבקש לדבר על ממלכת הבידור: על הבידור הטלוויזיוני בפרט – בבחינת התופעה הרווחת וה**מוברת** (מש משלון הפרטי) של אותו התרבות שלנו – ואחר כך על סרטי הקולנוע. כיצד מעודדות התכונות ה**צורניות** של תוכניות "צפיית השיא" בטלוויזיה את הצופים לחוש כפרטים לא-פוליטיים, המתקשרים זה לזה שלא באמצעות מסגרות פוליטיות (ראה גם Giddin, 1977c)? וכיצד מכסאות צורות אלה קונפליקט חברתי, כיצד הן מכילות ומסיטות את דימויי האפשרויות החברתיות הסותרות? ברצוני לנרדד כמה מהתכונות השגרתיות, אף שבמצאיאות אין הן פועלות בנפרד, כמובן; אדרבה, התכונות פועלות במשולב, דבר שמצמצם בהרבה את כוחן (אף שהן מסוגלות לפעול גם בדרכים סותרות). לאורך הדיון כולו חשוב מאד לזכור כי צורות הייצור של תרבות ההמונים אינן צעות פתאום או פועלות בלא תלות בשאר החיים החברתיים. התרבות המסחרית אינה **מיצרת** אידאולוגיה; היא **מעבירה ומשתקת ומעבדת ואורזת** ומ**מקזזת** אידאולוגיה הצומחת בלי הרף הן מתוך קבוצות העלית החברתית והן מקבוצות ומתנועות של מעורבות חברתית בחברה כולה (וכן בתוך ארגוני התקשורת והפעילות התקשורתית).

ניתוח שלם יותר של התהליך האידאולוגי בחברה ממוסחרת יטרך להביט למעלה ולמטה, כלומר בקבוצות העלית ובציבור הצופים כאחד. למעלה עליו לבדוק היטב את הכללה ואת הפוליטיקה של השידורים, את הקשר בינם לבין הוועדה הפדרלית לתקשורת (FCC), הקונגרס, הנשיא, בני המשפט; בניתוח אירועים עליו לבדוק, בעזרת תיאוריה של התפתחות האידאולוגיה, את הדרך המיוחדת שבה משתלבים ומשתברים באמצעי התקשורת אינטרסים עסקיים, פוליטיים, ביורוקרטיים ומקצועיים, המעניקים לאמצעי התקשורת מעין עצמאות מוגבלת – או מה שמכונה בני המרקסיסטים "אוטונומיה יחסית" – בדרגות הגבוהות של המערכת הפוליטית-הכללית. למטה, כפי שהדגיש ריימונד ויליאמס (Raymond Williams), פועלת ההגמוניה התרבותית במסגרת מתוכנת-חיים חברתית שלמה; אלה שצורכים את תוצרי תקשורת ההמונים הם גם בני אדם שעובדים, מתגוררים, מתחזים, לומדים, מנהלים חיי משפחה. ועל כף המאזניים של קהל התקשורת מונחים הרבה אינטרסים מסורתיים וחומריים: האינרציה הפוליטית של האוכלוסיה האמריקנית כיום, למשל, בורדאי יש לה קשר כלשהו לפרינץ הפוליטית של התעשיית המייצרת סחורות ומפצות אותן, ולא רק לכוחה של תרבות ההמונים. הבה נאספה למנע אי-הבנה מלכתחילה: **לא אטען שצורות הבידור ההגמוני כופות את עצמן אוטומטית וסופית על התודעה או על ההתנהגות של כל הצופים בכל הזמנים**. אם אני

מבקשים לתאר תיאור משיע רצון כיצד הצופים, מדעת ושלא מדעת, מעבדים ומשנים את חכני הטלוויזיה ומשתנים בעקבותיהם. הסוציולוגים עדיין צריכים ליצור את מה שדייב מורלי (Morley, 1974)⁴ כינה "אתנוגרפיה של קהלי צופים" ולבדוק את מה שרונלד אברמסון (Abramson, 1978) מכנה "הפנומולוגיה של קהלי צופים". הגדרה ביהיבוריסטית של העציה צמצמה מאד במשך שנים רבות את נושא השעטתם של אמצעי התקשורת (ראה: Giddin, 1978a). בזמן האחרון נבדק "תפקודם של אמצעי תקשורת ההמונים כקובעי סדר-היום" בתחום החדשות, אך לא בבידור. (לעומת זאת, מאחר שהבידור הטלוויזיוני הוא נחלת הכלל, כל מחקר מעבדתי של "השפעותיו" הוא דבר כמעט בלתי מתקבל על העת). עדיין נותר לשלב מדי פעם בפעם הארות סוציולוגיות על ההתנהגות בפועל של צופי הטלוויזיה? בתיאוריה כללית יותר של פעילות הנומלין – תיאוריה המתרחקת הן מההנחות המכניות של הביהביוריסט והן מהסתמיות של גישת ה"שימושים והסיפוקים".

אך אבוי, אותה תיאוריה כללית יותר של פעילות הנומלין אינה נראית באופק. במאמר ראשוני מאד זה אעשה נסיון צנוע יותר – להתוות גישה לצביון ההגמוני של כמה צורות טלוויזיוניות, ולא לעסוק בהטיה, בהתנגדות ופרשנות-מחדש מצד הצופים. אוכיח כאן כי בתופעות מסוימות בתוכניות הטלוויזיה יש העדפה שיטתית לאידאולוגיה ההגמונית, ובה בעת מוכנסים ערכים חלופיים ואופוזיציוניים למערכת התרבותית ולפעמים מבויתים לצורות הגמוניות על ידי מנגוני הפעולה השגרתיים של השוק. ההגמוניה חוזרת ומקבלת אישור בדרכים שונות בזמנים שונים, ואפילו באמצעות לוגיקת שונות; אם גיוון זה חסר סדר אנליטי, הרי אי-הסדר מקביל לסדר אידאולוגי חסר-סדר, לחברה בעלת סתירות. ועתה משאמרת זאת, אפנה עתה לכמה מן הצורות שבהן מעוגנת ההגמוניה האידאולוגית: **פרמט ונוסחה; ז'אנר, רקע וסיפוקי דמויות; זווית ראייה; ובתיון**. אחר כך יצטרפו הסעיפים הללו לתיאוריה מעט מפותחת יותר של ההגמוניה.

פרמט ונוסחה

עד לזמן האחרון, לפחות, שלטו בלוח המשרדים של הטלוויזיה אורכים ומקצבים סטנדרטיים, "תכליתית" תקינות של בידור טלוויזיוני שהופיעו "באותו הזמן, באותו המקום". כפי שנהגו הקריינים לומר. שביעיות סדירה זו – או אם מדובר באופרות סבון, יום-דמויות זו – הפריעה להתפתחות הדמויות. לפחות הדמויות הראשיות היו צריכות להגיע בלא פגע לפרק הבא. פרי מייסון היה פרי מייסון, אחת ולתמיד; כשצפית בשידורים חוזרים לא יכולת ללמוד מהדמויות או מהרקע אם אתה צופה בפרק האחרון או הראשון בסדרה. מסיבות מסחריות והפקותיות, שלמעשה אין להפריד ביניהן – ולכן גם אי אפשר להעמיד את ההגמוניה האידאולוגית רק על אינטרסים כלכליים של קבוצות עלית – לוח השידורים הגיל מעדיף את הנוסחה החוזרת על עצמה: לחברות התפקה קל הרבה יותר לשכור כותבים שיכתבו סיפורים לדמויות תקינות וסטאטיות מאשר לדמויות מתפתחות. הפקה בסרטי-זע פועלת באמצעות סדריות של משבצת זמן, של משך זמן ושל דמויות, כדי להעביר המונה של ציביות חברתית: יהיה אשר יהיה, קניאק ייכנס לתודעתך בשעה

אידיאולוגיה של "זמן צפיית שיא": התהליך ההגמוני בבידור המשוך בטלוויזיה

סוד גיטלין

כל חברה פועלת לשעתק את עצמה — ואת הקונפליקטים הפנימיים שלה — במסגרת הסדר התרבותי שלה, מבנה המנהגים והמשמעויות שסיבבים מתעצבת דמותה של החברה. כל זה הוא בגדר טאוטולוגיה. במאמר זה אני מתייחס לאמצעי תקשורת ההמונים בארצות-הברית כיום כאל אחת המערכות התרבותיות המקדמות את השעתוק הזה. אני מנסה להראות כיצד מועברת האידיאולוגיה באמצעות מאפיינים שונים של הטלוויזיה האמריקנית, וכיצד מציננת תוכניות הטלוויזיה מבנים אידיאולוגיים ושניונים גדולים יותר. השאלה כאן איננה מהו כוח השפעתן של תוכניות אלה, אלא שאלה ראשונית עוד יותר — מה משמעותן. שכן רק לאחר עיון מדוקדק במשמעויותיהן האפשריות כאובייקטים תרבותיים וכסימנים לפעילויות גומלן תרבותיות בין המפיקים לבין הצופים נוכל להתחיל להציג שאלות של טעם על "השפעותיהן".

הנסיון להבין את מקורות האידיאולוגיה ואת התמורות שחלו בה בחברה האמריקנית הביא תיאורטיקנים בולטים בתחום החברה לא רק לחקירות חברתיות-פסיכולוגיות אלא גם להתעניינות מאוחרת מדי ברעיון ההגמוניה האידיאולוגית של אנטוניו גרמשי (Antonio Gramsci, 1971). בשלהי שנות העשרים ובשנות השלושים, עם עליית הפשיזם וכשלון של תנועות הפועלים במערב אירופה, היה זה גרמשי שהחל לבדוק מדוע מעמד הפועלים אינו בהכרח מהפכני, מדוע יכול היה להיכנע למעשה לפשיזם. גרמשי, שישב בכלא פשיסטי בגלל עצם כשלון של תנועות ההתקוממות של הפועלים בצפון איטליה לאחר מלחמת העולם הראשונה, הקדיש שנים אחדות לנסיון להסביר את התבוסה, במידה רבה באמצעות רעיון ההגמוניה: השליטה הבורגנית במחשבה, בשכל הישר, בודרכי החיים ובתנחות היום-יומיות של מעמד הפועלים. גרמשי הציב זה מול זה את המושגים "הגמוניה" ו"כפייה", שני תהליכים מובחנים מהבחינה האנליטית, שבאמצעותם מבטיחים המעמדות השליטים את הסכמת הגשמיים. גרמשי לא הבחיר תמיד היכן עובר הקו בין הגמוניה לכפייה; ואולי, כטיעונו המשכנע של פרי אנדרסון (1976, Anderson),¹ מתח קווים שונים בתקופות שונות. למרות הערפול שבדבריו, הבחנתו של גרמשי היתה התקדמות גדולה למחשבה הרדיקלית, שכן היא הסבה את תשומת הלב למבנים הקבועים של המחשבה היום-יומית — לרבות "השכל הישר" עצמו — הפועלים לחיזוק השליטה המעמדית והערצות. במלים אחרות, גרמשי, למרבה הפחדוסק, התייחס אל מעמד הפועלים ברצינות כאל אמצעי מהפכני פוטנציאלי, עד כדי כך שתלה בו את האחריות לכשלונותיו.

בשל התבוסה המחפירה שנגח הלניזם במערב, רדיקלים מערביים, מרקסיסטים ולא-מרקסיסטים, חזרו אל גרמשי, בתקווה להבהיר את העובדה הגלויה שמעמדות הפועלים במערב לא יגיעו בהכרח להפכה לסוציאליסטית.² באירופה אפשר היה לתייחס לעובדה זו כאל תבונה אסטרוגית, לאו דווקא נורמטיבית, מצד מעמד הפועלים. אך באמריקה מעמד הפועלים לא רק עזר את האסטרטגיה המהפכנית, אלא דומה שהוא בו גם ליצד הסוציאליסטי. ולכל הפחות, אף שמשאל דעת קהל שערך לא מזמן פיסר הארט שחדר אינו חשוב להם די להתאגון התאגדות נרחבת למענו. בחברה האמריקנית קיימת אמנם "סתירות" בשפע, אך הן מתמצות במידה רבה בתחום ה"תרבות" או ה"אידיאולוגיה", תחום שהמקסימים האורתודוקסי סיווג בקטגוריה משנית — "מבנה-העל". ביתניים, נציגי התיאוריה הביקורתית — במיוחד אדורנו (T. W. Adorno) והורקהיימר (Max Horkheimer) — טענו בתוקף רב כי הצורות השליטות של התרבות המסחרית (תרבות ה"הימונים") הן התגבשויות של אידיאולוגיה אוטוריטרית. אך למרות החריפות והברק של כמה מפרישנותיהם הביקורתיות (Adorno and Horkheimer, 1974; Adorno, 1972 ומלאכותית אלא גם בעלת ישות שלמה ויציבה משלה. בשנות השבעים פותחו כמה מרעיונותיהם ומרעיונותיו של גרמשי אצל אלווין גולדנר (1976, Gouldner; ראה גם: Kellner, 1978) ואצל ריימונד ויליאמס (1973, Williams), בדרכים פרוברסיביות מובהקות. במאמר זה אני מבקש לתרום להתהליך שיהזיר את הדיון בהגמוניה התרבותית

למציאות. שכן חלק גדול מהוויכוח נותר עד כה במישור המופשט, כמעט כאילו התגמוניה התרבותית היא ישות בעלת חיים משלה, מין ערפל נצחי שקנה לו בדיחה מעל החיים הציבוריים של החברות הקפיטליסטיות כדי לטשטש את האמת בדבר קץ הפורולטיון. וכך, שאלות כמו "מדוע מדכאים רעיונות רדיקליים בבתי-הספר?" או "מדוע מתנגדים הפועלים לסוציאליזם?" זוכות לתשובת האורקל האחת: הגמוניה. באין מצא אחר הופכת ה"הגמוניה" להסבר-פלא, וכזאת אין בכוחה להועיל לא להסבר ולא כהנחה לפעולה. אם ה"הגמוניה" מסבירה כל דבר בתחום התרבות, הרי אין היא מסבירה ולא כלום. למבטאת תוצרים ספציפיים של תרבות ההמונים ומתאמצת למצוא בהם משמעויות הגרסה הטלוויזיונית של "שירשיש", השנה דומה שאת הטון קובע הטיפול של הטלוויזיה באלומות. הביקורת על אמצעי תקשורת ההמונים היא עצמה נעשית לתופעה של תקשורת המונים, מעין הצגת-לוואי המשרתת את יצרני התרבות ולא רק את הקהל הרחב של החיון התרבותי. בזה אחר זה אנו רואים ניתוח הפזן וזועם של סרט קולנוע או של תוכנית טלוויזיה, של ספר או של תחרות ספורט מושכת-קהל. לרבות מן הביקורות הללו יש זכות קיום כשלעצמן, אך ככלל אין הן מתלכדות לתיאוריה כללית יותר שתוכל להסביר כיצד מטפלות ומשועתקות הצורות התרבותיות — וכיצד הן משתנות. בלא טעם אנליטי, ניתוחים של פריטים יחידים בתפריט הסטנדרטי של תרבות ההמונים מסתכנים בהתדררות לרכילות צעקנית, ואפילו למעין "גרוז-א-א-א-א" ביקורת. המבקרים החד-צדדיים, שאינם מדענים לאי-הבהירות של מניעיהם ושל האסטרטגיות שלהם, עלולים